

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE



AÑO 2019

5

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE

REVISTA INTERNACIONAL

N. 5

AÑO 2019



VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació

Edición electrónica

© *Copyright 2018 by Itamar*

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

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

I.S.S.N: 2386-8260

Depósito Legal: V-4786-2008

PRESIDENCIA DE HONOR

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

COMITÉ CIENTÍFICO

Dirección

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

Consejo de redacción

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

Vocales

Rosario Álvarez. Musicóloga. Catedrática de Musicología. Universidad de La Laguna (Tenerife). Presidenta de la Sociedad Española de Musicología.

Alfredo Aracil. Compositor. Universidad Autónoma de Madrid.

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

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

Pierre Albert Castanet. Compositor. Musicólogo. Université de Rouen. Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.

Giusy Caruso. Pianista. Musicóloga. Investigadora de posdoctorado en IPEM (Instituto de Psicoacústica y Música Electrónica de la Università de Gante).

Mercedes Castillo Ferreira. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Jaén, España.

Olga Celda Real. Investigadora Teatral. Dramaturga. College London. University of London.

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

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

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

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

Christine Esclapez. Musicóloga. Directora del Département de Musique et Sciences de La Musique, Université de Provence. LESA (Laboratoire d'Etudes en Science de l'Art). Directora del Festival Architectures Contemporaines, Université de Provence.

Reynaldo Fernández Manzano. Musicólogo. Centro de Documentación Musical de Andalucía.

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

Loenella Grasso Caprioli. Presidenta RAMI (Associazione per la Ricerca Artística Musicale in Italia) y profesora en el Coservatorio de Brescia.

Anna Maria Ioannoni Fiore. Musicóloga. Pianista. Vicepresidenta RAMI (Associazione per la Ricerca Artística Musicale in Italia). Profesora en el Conservatorio de Pescara.

Pilar Jurado. Cantante. Compositora. Productora. Directora artística y ejecutiva de MadWomen Fest. Presidenta de la SGAE.

Jean-Louis Le Moigne. Investigador CNRS, París. Vice-présidente de APC/MCX Association pour la Pensée Complexe.

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

Yván Nommick. Intérprete (de piano). Director de Orquesta. Compositor. Musicólogo. Catedrático de Musicología de la Universidad de Montpellier 3 (Francia).

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

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

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

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

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

José M^a Sánchez Verdú. Compositor. Director de Orquesta. Pedagogo. Profesor de Composición en la Robert-Schumann-Hochschule de Dusseldorf. Sus obras se editan en la editorial Breitkopf & Härtel.

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

Álvaro Zaldívar Gracia. Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música, Historia del Arte y Estética. Conservatorio Superior de Música de Murcia.

Portada: *#EqualWorkEqualRights*. Arte participativo para el cambio social en torno a la división sexual del trabajo y la educación. *2do Acto. Campaña de sensibilización frente a las desigualdades de género en el trabajo y en la educación*. Fotografía: **Mau Monleón Pradas**. Impresión sobre PVC. 256 x 160 cm

ITAMAR cuenta con los siguientes apoyos institucionales:

Universidad de Buenos Aires, Argentina



UNIVERSIDAD DE JAÉN



Université de Rouen (Francia)



Aix-Marseille Université, Francia



Conservatorio Nacional Superior de París

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

CIDMUC, La Habana, Cuba



Comunidad Editora Latinoamericana,
Científicas y Argentina



Consejo Nacional de Investigaciones
Técnicas (CONICET) de Argentina



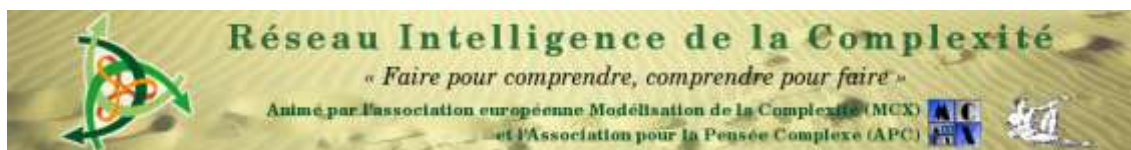
Universidad de Artes, Ciencias y
Comunicación, Chile



Comunidad Internacional de
Pensamiento Complejo, Argentina



APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, Paris



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



MadWomanFest



RAMI - associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia



NORMAS DE EDICIÓN

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

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

Indexación

ITAMAR aparece en los siguientes directorios, catálogos e índices:

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

Información para los autores

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

La fecha límite de recepción es el 30 de Enero. El **comité editorial** realiza una preselección y comunica sus resultados a los autores. El resultado del arbitraje interno y externo se comunica a los autores en el plazo de dos meses, a partir de su recepción.

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

Criterios de evaluación de *ITAMAR*.

Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte

Criterios de evaluación de artículos

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

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

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

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

Evaluación interna

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

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

Evaluación externa

Una vez superada la primera evaluación, y en caso de que el equipo editorial así lo requiera, se envía el texto a un especialista ajeno al comité editorial. El evaluador externo revisa a fondo los contenidos. **ITAMAR** solicita a los árbitros externos que valoren especialmente los siguientes **criterios específicos**:

- interés y desarrollo del problema presentado;
- innovación en las ideas y datos;
- aportes a la comunidad de investigadores;
- organización y claridad expositiva;

- calidad sintáctica;
- documentación y base empírica propia;
- adecuación de bibliografía y notas; y
- adecuación a la línea editorial de **ITAMAR**.

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

Criterios de evaluación de reseñas

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

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

Presentación de originales

1. Se aceptarán trabajos en castellano, francés, inglés, italiano y portugués.
2. Los trabajos, escritos con fuente de tamaño no inferior a 12 puntos (10 para las notas al pie), interlineado sencillo, no sobrepasarán -una vez impresos- las veinte páginas tamaño DIN A4, por una sola cara. Los márgenes globales de 2'5 a 3 cm. Deberán ser presentados en disquete o Cd-Rom o enviados por correo electrónico a la dirección de la Revista, en formato word u otro compatible con Windows.
3. Cada trabajo deberá incluir, en hoja aparte, un *resumen* del mismo no superior a 200 palabras y las *palabras clave* que el autor considere oportunas. El resumen se enviará en el idioma en el que esté escrito el artículo y también traducido al inglés.
4. Todas las páginas deberán estar numeradas, incluyendo bibliografía, gráficos, tablas, etc.
5. Las ilustraciones y ejemplos musicales deberán incluirse en el texto y ser enviados también aparte en formato jpg. Irán debidamente numerados y

acompañados de su correspondiente leyenda o pie para su identificación, indicándose también su lugar aproximado en el texto.

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

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

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

9. Los trabajos serán remitidos a esta dirección electrónica:

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

Proceso de dictamen

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

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

3. Los originales recibidos no serán devueltos.

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

Referencias bibliográficas

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

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

Sic., *Supra.*, *Infra.*, y otras semejantes irán siempre en cursiva y comenzarán con mayúscula.

Ejemplo libro:

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

Ejemplo revista:

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

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

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

Ejemplo Videos, DVDs y películas cinematográficas:

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

Ejemplo conferencia:

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

Edgar Morin
Presidente de Honor

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

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

Con *ITAMAR 5*, *cada vez estoy más convencido* de que este cruce de caminos, esta articulación de las interacciones que dirigen Jesús Alcolea Banegas, Rosa Iniesta Masmano y Rosa María Rodríguez Hernández es fruto de una nueva mentalidad, de sus vivencias en el mundo que no excluye la incertidumbre, de la creatividad expresada por en el campo musical y del profundo conocimiento de la necesidad de una renovación del saber que discurre por los caminos del imaginario sonoro.



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

Tiene el lector en sus manos el número 5 de *ITAMAR. Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte*. El presente volumen presenta catorce artículos científicos, escritos por nuevos y conocidos investigadores de diversas partes del mundo. Los seis TERRITORIOS PARA EL ARTE de *ITAMAR 5*, acogen numerosas propuestas ubicadas en las secciones convenientes, pero que se entrelazan unas con otras, generando una unidad diversa, fiel a nuestra búsqueda de *lo que está tejido junto*, como señala Edgar Morin siempre que explica que “complejo” no significa “complicado”: procede de *complexus*.

Comenzamos nuestro viaje entrando directamente en escena. Con su artículo sobre Ramón Barce y lo escénico, **Iván Rodero Millán** propone aspectos, convergencias y divergencias, en torno a las investigaciones que han tratado el tema hasta ahora, apuntando a la relevancia de este ámbito en la vida del multifacético compositor-creador Ramón Barce, pero lo hace en la dirección contraria: desde la mirada del dramaturgo que observa la música, al contrario de lo que los musicólogos hacemos.

Irrumpe en el escenario de la Musicología del siglo XXI el estudio de los sonidos con un nuevo objetivo: los videojuegos. La propuesta de **Gonzalo Padilla** vindica todo lo necesario para la elaboración de una Teoría Ludomusicológica. Siguiendo las directrices marcadas por las investigaciones de Kristine Jørgensen, reflexiona sobre la idoneidad a la hora de extrapolar terminologías de índole cinematográfica, aplicadas a materiales lúdico-digitales. Debemos conceptualizar el presente.

ITAMAR 5 es un lugar por el que viaja la polifacética artista **Giusy Caruso**. En su escrito científico podemos ver a la investigadora que reflexiona sobre la investigación. Desde su experiencia como magnífica intérprete de piano, no se conforma con eso y trata de llegar a otra dimensión que articule una búsqueda sonora y una interpretación viva. Interactúa con el compositor, consigo misma, con el instrumento, con su búsqueda no solo de lo sonoro sino al encuentro de una práctica pedagógica, que toma de la India el bienestar del cuerpo y de la mente.

En *Opus Musicum angeliorum*, **Pierre Albert Castanet** elabora un texto a modo de homenaje a Giacinto Scelsi, dejando pasar un rayo de espiritualidad procedente del mundo sensiblemente estético por lo místico. Poeta y compositor, Scelsi evocó a menudo en los títulos de sus poemas y de sus

composiciones a la comunidad de los ángeles, de esos seres intangibles que ocupan un espacio desconocido entre Dios y Satán.

La compositora **Rosa María Rodríguez Hernández** nos revela los secretos de su forma de crear vínculos entre música y poesía. Su álbum para piano *Como el viento* es la excusa perfecta para desvelar algunos misterios y crear otros nuevos. Los sutiles matices de su música han obtenido el reconocimiento de los Global Music Awards, Junio 2019, concediendo dos medallas de plata a *Como el viento*: a la compositora y al álbum. “*Como el viento* es un espejo sonoro de otro espejo hecho de palabras, que, a su vez, refleja la multiplicidad del Ser”, confiesa la compositora.

Nicolas Darbon nos acerca al compositor y científico francés Jean-Claude Risset, a través de los aspectos apolíneos, eufónicos y trascendentes de su música, de los que habló el propio compositor. Así mismo, considerando que se ha tratado en raras ocasiones la relación de Risset con las culturas no europeas en el contexto postcolonial, aborda el análisis poco frecuente que de ello se ha hecho, sustentándose en la hipótesis formulada por el socioantropólogo Edgar Morin, del artista contemporáneo como postchamán, quien, en el momento del proceso de creación, se encuentra en un estado de semi-trance combinado con un estado de conciencia.

Camile Béra reflexiona sobre el *Metal extrême*, cuestionando de qué se ha apropiado para crear un nuevo lenguaje, de la Música Culta. Tomando como ejemplo el cd grabado en 2017 por el grupo Dodecahedron, fluye su discurso topándose con los cinco poliedros regulares, que emergen como el tema de los Sólidos de Platón, de las texturas de György Ligeti que toma prestadas y de aquello que también encontramos salido de la fuente de la música electrónica.

Nuestro itinerario nos lleva ahora a México. A través del artículo de **Manuel Rocha Iturbide**, descubrimos el estado de la cuestión de las interacciones entre la curaduría, el arte sonoro y la intermedia, a partir de los años sesenta del siglo veinte, moviéndose en el terreno de lo interdisciplinar en las artes. Rocha considera la curaduría y la gestión cultural como ámbitos inmejorables para acercar los distintos campos artísticos y dar lugar a nuevas creaciones de carácter híbrido, algo que las instituciones han sido incapaces de realizar, pero que no ha impedido la puesta en marcha de proyectos.

Atomtod (1964) fue la tercera obra escénica del compositor italiano Giacomo Manzoni. El tema de las armas atómicas, sus problemas políticos y sociales reflejadas en su música es el objeto de reflexión de **Pietro Milli**. Tras observar el contexto histórico en el que la obra fue creada, Milli resalta los aspectos emblemáticos del libreto, de su música y de su puesta en escena, así como revela sus analogías con *Intolleranza* de Luigi Nono. Este artículo trata especialmente de mostrar cómo revela *Atomtod* la poética materialista de Manzoni.

Ha sido a través de dos artículos, cómo los investigadores **Fernando Torner Feltre**, **José Salvador Blasco Magraner** y **Francisco Carlos Bueno Camejo** concluyen la investigación comenzada en *ITAMAR 4*, sobre el teatro

lirico valenciano y la ópera en Valencia, deteniéndose en mayor medida en el ámbito de la ópera en Valencia, durante la monarquía de Alfonso XII. El segundo artículo da cuenta de la trayectoria histórica del teatro lírico valenciano, especialmente a través de los compositores que lo hicieron posible.

La entrañable y magnífica musicóloga cubana **Dolores Rodríguez Cordero** nos informa de su experiencia actual, en el campo de la preparación pedagógica del músico-profesor, a través del Programa de Maestría en Procesos Formativos de la Enseñanza de las Artes (Universidad de las Artes, ISA La Habana, Cuba. Ya contamos con un artículo en *ITAMAR* 3. En esta ocasión, se trasluce la investigadora incansable, la excelente pedagoga y creativa, la inagotable fuente de conocimiento y energía que es Dolores.

Siendo una parte de un extenso trabajo de investigación, sobre la historia del arpa de pedales en Colombia, **Mónica Gallego** nos da a conocer, a manera de catálogo cronológico, las obras escritas para este instrumento por los compositores colombianos, de la segunda mitad del siglo XX. Incluye información detallada de las mismas: fechas de estrenos, edición y/o grabación; y como aporte pedagógico y musical, brinda un breve análisis y detalla el nivel de dificultad de algunas de las obras.

Termina la serie de artículos científicos un texto que anuncia el femenino plural, que abunda en algunos de nuestros Territorios para el Arte. La compositora y musicóloga feminista **Leticia Armijo** titula su escrito “Musicología de guerrilla”, haciendo referencia a la contraposición al feminismo de un machismo trasnochado, vigente en México, lo que en palabras de la autora “ha impulsado el surgimiento de un movimiento militante de musicólogas profesionales, compositoras e intérpretes, que buscan justicia a través de su brillante pluma guerrillera”.

TERRITORIOS DOCTORADO contiene cuatro magníficos trabajos de los doctorandos **Antoine Santamaría**, con un texto que aborda las bifurcaciones que surgieron alrededor de 1967, entre violencia y no-violencia, tomando como punto de fuga el entorno y la música de The Beatles; **Arthur Dutra**, que expone su trabajo sobre la percepción de la improvisación libre, ambos doctorandos de la Universidad de Rouen (Francia); **Jorge Gil Zulueta**, doctorando de la Universidad Complutense de Madrid, que nos hace entrega de un artículo sobre el arte de acompañar cine mudo, dando cuenta de los pianistas y de las primeras bandas sonoras musicales en directo y un interesante trabajo interdisciplinar, realizado por **Rolando Ángel-Alvarado**, **Miguel R. Wilhelmi** y **Olga Belletich**, de la Universidad Pública de Navarra (España), investigación doctoral que ofrece una nueva mirada hacia las estrategias pedagógicas y didácticas de la educación musical.

En **TERRITORIOS PARA LA CREACIÓN** contamos en *ITAMAR* 5 con dos apartados: **Música** y **Fotografía**. En el apartado musical, **Rosa Iniesta Masmano** relata los entresijos del festival *MadWomenFest* y presenta a su Directora Artística y Ejecutiva: **Pilar Jurado**, que crea sinergias a partir de la

reunión multidisciplinar de diferentes talentos artísticos femeninos. Iniesta completa esta sección creativa con una reseña de *La Alhambra interpretada*, un proyecto que de nuevo revive la Alhambra como inspiradora para el arte contemporáneo, desde la mirada femenina, y de la que han sido comisarios Asunción Jodar, Remedios Sánchez y Reynaldo Fernández Manzano. En **Fotografía**, recogemos dos trabajos que tienen como punto de conexión no solo el arte de captar imágenes, sino también la denuncia social. *Músicos callejeros* es una serie del polifacético artista Iván Rodero Millán, a la que acompaña un delicioso texto de **Álvaro Zaldívar Gracia**. **Mau Monleón Pradas** aparecerá de nuevo en Territorios para la Educación, pero ella y **Rosa Iniesta Masmano** se unen aquí a través de la palabra, para relatarnos las cuestiones que han ido aconteciendo en la campaña fotográfica de *#EqualWorkEqualRights*, un proyecto de Arte participativo para el cambio social en torno a la división sexual del trabajo y la educación. La portada de este número de Itamar la ocupan dos de los carteles, de los que se expusieron por las calles y muros de la ciudad de Valencia (España).

Sin duda, **Mau Monleón Pradas** ocupa un lugar destacado en *ITAMAR 5*. Solo el título de su proyecto es un resumen de los contenidos abordados por *#EqualWorkEqualRights*. Arte participativo para el cambio social en torno a la división sexual del trabajo y la educación. De este modo, abre su texto nuestros **TERRITORIOS PARA LA EDUCACIÓN**. Cierra este espacio, una reseña sobre el método Método Feldenkrais para músicos, de **Susana Ramón Bofarull**.

En *ITAMAR 5*, hemos descubierto un nuevo lugar sobre el detenerse: **TERRITORIOS PARA LA CONVERSACIÓN**. Aquí, son entrevistados artistas por algunos de los investigadores que colaboran en ITAMAR. En este número, entablan una conversación **Olga Celda Real** y Joseph Fort. La investigadora titula este momento “Beyond the Making of Sounds: *An English Requiem* and the Role of Choral Music in a Changing World”. En segundo lugar, **Marco Del Vaglio** nos acerca un poco más a Giusy Caruso, como él dice, “pianista concertista tra sperimentazioni musicali e ricerca artistica”. Cierra el territorio **Fernando Torner Feltrer** con una entrevista al intérprete internacional de viola Brett Deubner.

Es hora de abordar los **TERRITORIOS PARA LA ESCUCHA** y deleitarnos con la música. Ocupan el espacio las reseñas de *Unicornios azules*, de Pilar Jurado, *72 Études karnatiques*, de Jacques Charpentier, interpretados por Giusy Caruso, con textos de **Rosa Iniesta Masmano** y *Las cuerdas del universo*, de Josep Soler, con texto de **Joan Pere Gil Bonfill**. Le siguen otras sugerencias para el placer de la escucha.

Concluye *ITAMAR 5* con **TERRITORIOS PARA LA LECTURA**. Contamos con las reseñas de *Musique et Littérature en Guyane – Explorer la transdiction*, de Nicolas Darbon, con texto de **Pierre Albert Castanet**; *50 Juegos sonoros para el autismo* y *Musicoterapia para el desarrollo: 40 actividades lúdico-musicales para la estimulación neuromotriz*, de Sabina

Expósito, avalados por las palabras de **Antonio López Delgado** y *Flores de Música, Miscelánea en homenaje a José Luis González Uriol*, María Teresa PELEGRÍN COLOMO (ed.), redactado por Silvia Márquez Chulilla y Rosa Iniesta Masmano.

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

Deseamos que el lector reciba *ITAMAR 5* 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. Barce y lo escénico
Iván Rodero Millán Pág. 22
2. Conceptualización de la terminología ludomusicológica
Gonzalo Parrilla Pág. 57
3. Nuove frontiere per la metodologia di ricerca
sull'esecuzione musicale: il connubio tra arte e scienza
Giusy Caruso Pág. 69
4. *Opus musicum angelorium* : Quand la musique
des « Invisibles » émerge aux confins du sensible
- Hommage à Giacinto Scelsi -
Pierre Albert Castanet Pág. 85
5. *Como el viento*, para piano, en su enunciado poético
Rosa María Rodríguez Hernández Pág. 108
6. Jean-Claude Risset, Apollon et l'artiste postchaman
Nicolas Darbon Pág. 125
7. De Platon à Dodecaedron : les apports des textures
ligétiennes et de la musique électronique chez un
groupe de Metal extrême
Camile Béra Pág. 143
8. La curaduría, el arte sonoro y la intermedia en México
Manuel Rocha Iturbide Pág. 162
9. Théâtre musical et matiérisme :
Atomtod de Giacomo Manzoni
Pietro Milli Pág. 187
10. El teatro lírico valenciano
Fernando Torner Feltrer
José Salvador Blasco Magraner
Francisco Carlos Bueno Camejo Pág. 207
11. Rasgos generales de la ópera en Valencia
durante la monarquía de Alfonso XII
Fernando Torner Feltrer
José Salvador Blasco Magraner
Francisco Carlos Bueno Camejo Pág. 219

12. La preparación pedagógica del músico-profesor:
Historia, retos y perspectivas
Dolores Rodríguez Cordero Pág. 240
13. Música escrita para el arpa de pedales por
compositores colombianos. Segunda mitad del siglo XX
Mónica Gallego Pág. 255
14. Musicología de guerrilla
Leticia Armijo Pág. 270

TERRITORIOS DOCTORADO

1. Entre violence et non-violence : L'exemple des Beatles
Antoine Santamaría Pág. 289
2. Pour un concept d'improvisation
dans la réception de la musique
Arthur Dutra Pág. 305
3. El arte de acompañar cine mudo. Los pianistas del cine
mudo: las primeras bandas sonoras musicales en directo.
Métodos y recursos
Jorge Gil Zulueta Pág. 313
4. Holistic Architecture for Music Education: A research
design for carrying out empiric and interdisciplinary
studies in didactics of music
Rolando Ángel-Alvarado
Miguel R. Wilhelmi
Olga Belletich Pág. 335

TERRITORIOS PARA LA CREACIÓN

Música

1. MadWomenFest.
Directora Artística y Ejecutiva: PILAR JURADO
Rosa Iniesta Masmano Pág. 360
2. La Alhambra interpretada
Rosa Iniesta Masmano Pág. 376

Fotografía

1. Músicos callejeros
Iván Rodero Millán
Texto: *Álvaro Zaldívar Gracia* Pág. 384

2. *#EqualWorkEqualRights*. Arte participativo para el cambio social en torno a la división sexual del trabajo y la educación
Texto: *Mau Monleón Pradas / Rosa Iniesta Masmano* Pág. 390

TERRITORIOS PARA LA EDUCACIÓN

1. *#EqualWorkEqualRights*. Arte participativo para el cambio social en torno a la división sexual del trabajo y la educación
Mau Monleón Pradas Pág. 414
2. El Método Feldenkrais ® para músicos o la alternativa de la expresión somática
Susana Ramón Bofarull Pág. 432

TERRITORIOS PARA LA CONVERSACIÓN

1. *Beyond the Making of Sounds: An English Requiem and the Role of Choral Music in a Changing World*
Olga Celda Real / Joseph Fort Pág. 436
2. *Giusy Caruso, pianista concertista tra sperimentazioni musicali e ricerca artistica*
Marco Del Vaglio / Giusy Caruso Pág. 446
3. *Interview with Brett Deubner*
Fernando Torner / Brett Deubner Pág. 452

TERRITORIOS PARA LA ESCUCHA

Recensiones

1. *Unicornios azules*, de Pilar Jurado
Rosa Iniesta Masmano Pág. 460
2. *Las cuerdas del universo*, de Josep Soler.
Joan Pere Gil Bonfill Pág. 465
3. *72 Études karnatiques*, de Jacques Charpentier
Rosa Iniesta Masmano Pág. 468

Reseñas Pág. 475

TERRITORIOS PARA LA LECTURA

Recensiones

1. *Musique et Littérature en Guyane – Explorer la transdiction*, de Nicolas Darbon.
Pierre Albert Castanet Pág. 486
 2. *50 Juegos sonoros para el autismo*, de Sabina Expósito
Antonio López Delgado Pág. 488
 3. *Musicoterapia para el desarrollo: 40 actividades lúdico-musicales para la estimulación neuromotriz*, de Sabina Expósito
Antonio López Delgado Pág. 489
 4. *Flores de Música, Miscelánea en homenaje a José Luis González Uriol*, María Teresa Pelegrín Colomo (ed.)
Rosa Iniesta Masmano Pág. 490
- Reseñas** Pag. 493

Ramón Barce y lo escénico: entre la biografía y la bibliografía

Iván Rodero Millán
Dramaturgo y director de escena

Resumen. Este trabajo propone, mediante el estudio biográfico y bibliográfico, la revalorización de lo escénico en la trayectoria del compositor Ramón Barce (Madrid, 1928-2008). Tanto por lo propiamente teatral -sea lírico o no- como a través de lo relacionado con la composición fonética y el arte de acción, lo escénico resultó fundamental para este también prestigioso profesor y crítico. Barce fue actor juvenil e intérprete conocido en el teatro doméstico madrileño, como asimismo estudioso del teatro lírico y editor de zarzuela. Queda probado con todo ello que lo teatral en Barce, hasta el momento una faceta poco o nada valorada, sin embargo, resulta esencial para comprender el carácter, la formación y el desarrollo de este significativo miembro de las vanguardias españolas de la segunda mitad del siglo XX.

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

Abstract. This work proposes, by means of the biographical and bibliographical study, the revaluation of the scenic in the trajectory of the music composer Ramón Barce (Madrid, 1928-2008). Both for the theatrical -whether lyrical or not- as well as through the phonetic composition and the art of Action, the scenic is fundamental for this also prestigious professor and critic. Barce was a young actor and performer known in the Madrid house theatre, as well as a scholar of the lyric theatre and zarzuela editor. It is proved with all this that the theatrical in Barce, so far a facet little or nothing valued, however it is essential to understand the character, formation and development of this significant member of the Spanish avant-gardes of the second half of the twentieth century.

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

Introducción

Nuestra investigación parte de una estrecha relación con Elena Martín Quiroga, médica y fotógrafa, viuda del compositor y académico Ramón Barce. Ella nos ha llevado a conocer la importancia de la obra de este artista madrileño y, además, nos ha permitido acceder a todo su archivo personal, incluyendo abundante material inédito. De este modo, la investigación se ha llevado a cabo desde una documentación completa y actualizada. Afortunadamente, disponemos de ella por el pleno y libre acceso al archivo personal del compositor, gracias a su viuda,

y al Dr. Álvaro Zaldívar, que nos ha facilitado, como fuente complementaria, la bibliografía más amplia sobre la música española del siglo XX, en general, y sobre el mismo Barce, en particular. La riqueza y fiabilidad de las fuentes es, por tanto, plena, incluyendo libros, gráficos, partituras, textos, fotografías y, en su caso, grabaciones¹.

No sólo las obras barcianas, también algunos impresos son, al menos en parte, fuentes importantes en esta investigación: los escritos del propio Barce² y otros trabajos que aportan documentación de primera mano, especialmente en torno al grupo Zaj: los artículos³ y la Tesis de la Dra. Rosa María Rodríguez Hernández⁴ y las ediciones de José Antonio Sarmiento⁵ y de Juan Francisco de Dios Hernández⁶.

Debemos añadir, como fuentes valiosas para nuestros propósitos, los textos inéditos, manuscritos y mecanografiados por el compositor, sobre las obras analizadas, así como algunas fotografías y reproducciones de carteles e invitaciones. También ofrecen destacable información algunas grabaciones y otras fotografías de valor testimonial, entre los muchos y variados documentos conservados en el archivo personal del compositor.

Las fotografías elegidas no son simples ilustraciones del texto, sino que aportan una información propia y esencial. De manera que se irán ofreciendo junto con el texto, no solo como algo complementario sino, en realidad, como mensajes visuales simultáneos, imposibles de transmitir por palabras, para que, de este modo, el lector pueda recibir mejor el complejo contenido de nuestra tarea.

Se trata, por tanto, de complementar la figura del Barce músico que, como compositor y como esteta, sí ha sido relativamente estudiado por otros investigadores, como veremos. Sin embargo, a pesar de ser un artista e intelectual conocido, los estudios previos muestran un destacado tema por desarrollar: su relevante perfil escénico. Esta presencia de lo teatral hasta ahora ha estado muy poco tratada, cuando no directamente eludida o ninguneada, pero a nosotros nos permite profundizar en el conocimiento de las interacciones que siempre han existido entre ambos medios artísticos.

* Fecha de recepción 24.02.2019 / Fecha de aceptación 15.03.2019.

¹ Mi más especial gratitud a Doña Elena Martín Quiroga, viuda de Ramón Barce y al Dr. Álvaro Zaldívar Gracia.

² Véase Bibliografía.

³ RODRÍGUEZ, R.: “Recuerdo/olvido: Oleada de Ramón Barce”, en *Papeles del Festival de música española de Cádiz*, nº 4, Universidad de Cádiz, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2009, pp. 247-272; “Hacia mañana, hacia hoy”, en *Stichomythia* nº 13, Universidad de Valencia, 2012, pp. 171-189. Disponible en <http://parnaseo.uv.es/Stichomythia.htm>

⁴ RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Rosa María: *Estudio de la música escénica de Ramón Barce y de la obra y pensamiento de Alfredo Aracil a través de la memoria*. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia, 2009. <https://www.educacion.gob.es/teseo/mostrarSeleccion.do>

⁵ SARMIENTO, J. A. (ed.): *Zaj. Concierto de Teatro Musical*, Weekend Proms, Lucena, 2007. [Editado con motivo de *Sensxperiment 2007*. IX Encuentro Internacional de Creación. En Torno a Ramón Barce.]

⁶ Véase bibliografía.

Fundamentalmente, nuestro trabajo reivindica la importancia de lo escénico en la obra del literato y catedrático de lengua y literatura, académico, compositor e investigador y artista performativo Ramón Barce (Madrid, 1928-2008), uno de los miembros iniciales del grupo ZAJ, y figura esencial en las vanguardias españolas de la segunda mitad del siglo XX. Su aportación, además, se sitúa en un momento especialmente interesante de la vanguardia escénico-musical española del momento. Una época que, en el ámbito compositivo, sobresale por la constitución de la Generación del 51 que, tras el paréntesis de la Guerra Civil, devolverá a la creación sonora española a un nivel verdaderamente internacional. Así lo refrenda el catedrático de musicología y experto en la historia musical española del siglo XX, Emilio Casares, cuando señala:

El final de la guerra civil (1936-1939) marca un corte brusco tanto en la música como en el resto de las artes. A finales de la década de los cuarenta, se inician los primeros movimientos para cambiar la situación por una serie de compositores nacidos entre 1924 y 1938. Este hecho sucede, casi al mismo tiempo, en Madrid y en Barcelona.

La Generación del 51 surge en nuestro país como respuesta al renovarse o morir, y comienza a presentarse en la década de los cincuenta con un intento nervioso de recuperar el tiempo perdido. Se entrega a una triple lucha:

- Recuperar el tiempo para acomodarnos a Europa.
- Dar a nuestra música el sentido de cambio necesario.
- Inventar un nuevo mundo de formas, dado que las anteriores no servían.

En esta labor participan una serie de compositores, que conforman la Generación del 51 y viven en Madrid o Barcelona: Juan Hidalgo (1927), Ramón Barce (1928), Carmelo Bernaola (1929), Luis de Pablo (1930), Cristóbal Halffter (1930), Antón García Abril (1933), Josep M. Mestres Quadreny (1929), Xavier Benguerel (1931).⁷

En lo que se refiere al mundo propiamente escénico, la situación no deja de ser en gran medida pareja: la Guerra Civil española había supuesto también un corte en este campo. Por tanto, entre el final de los años cuarenta y el inicio de los cincuenta, cuando Barce comienza su trayectoria profesional, se está produciendo una más que relevante renovación y apertura escénica española. Como señala uno de los principales historiadores del teatro español, Francisco Ruiz Ramón:

En 1949, con el estreno en el Teatro Español de Madrid de *Historia de una escalera*, comienza no solo la obra dramática de Buero, sino el nuevo drama español, fundado en la necesidad insoslayable del compromiso con la realidad inmediata, en la búsqueda apasionada, pero lúcida de la verdad, en la voluntad de inquietar y remover la conciencia española y en la renuncia tanto a la evasión lírica como al tremendismo ideológico.⁸

⁷ CASARES, E.: *Historia de la música*, Everest, León, 2002, p. 199.

⁸ RUIZ, F.: *Historia del teatro español. Siglo XX*, Cátedra, Madrid, 2007, [14^a ed.; 1^a ed., 1975] p. 337.

En este momento que acabamos de esbozar, de renovación obligada tanto de la música como de la escena española, en el inicio de la segunda mitad del siglo XX, surge la figura de Barce: interesado tanto en lo sonoro (pues es formativa y prioritariamente compositor) como en lo literario y escénico, ya que no puede olvidarse su condición de doctor en letras y catedrático de lengua y literatura, con una especial vocación performativa. Las constantes relaciones entre música y artes escénicas es un tema ya muy tratado, especialmente central en las vanguardias del siglo XX. Sin embargo, en España, y en los autores de esta nación -donde sobresale el caso de Barce-, no se había atendido suficientemente esta necesaria interrelación: el fundamental perfil compositivo de Barce había prácticamente ocultado su vinculación -e incluso la propia condición escénica- de alguna de sus creaciones más importantes. Aquí, queremos mostrar la relevancia de las aportaciones de Barce a la vanguardia escénica española de la segunda mitad del siglo XX, seleccionando del catálogo barciano aquellas obras relacionadas de algún modo con lo escénico⁹.

Si hasta ahora la figura y la obra de Barce se conoce y valora desde lo compositivo y, en menor medida, desde lo estético y musicológico, es cierto que quedan por investigar otras facetas importantes de su trayectoria: el campo del arte sonoro, su papel en el asociacionismo compositivo o en el periodismo musical de su tiempo, por ejemplo. En su relación con las demás artes, quedaba pendiente también la importancia de lo escénico. Por ello, consideramos este trabajo, teniendo como meta poner en valor el papel de lo escénico y con ello situar con justicia la presencia efectiva de lo teatral en las vanguardias españolas, desde los años posteriores a la Guerra Civil hasta el avanzando siglo XX.

1. Lo escénico en la biografía barciana

Para ello vamos a seguir, en primer lugar, el más actualizado, documentado e ilustrado estudio biográfico de Barce: un trabajo que, con la ayuda del propio compositor y de su esposa, realizó el ya citado músico Juan Francisco de Dios Hernández. Esa edición, patrocinada por la Fundación Autor (de la Sociedad General de Autores y Editores), se publicó en el mismo año en que Ramón Barce cumplía ochenta años. Lamentablemente, su edición coincidió también con el año en que falleció el artista, pocos meses después de su presentación, por lo que, sin haberlo deseado, se convirtió en una biografía completa y un catálogo cerrado. Este trabajo utiliza también, lógicamente, todas las fuentes documentales, textuales y musicales existentes en el archivo del propio compositor, así como las numerosas fotografías de éste. De manera que, en suma, supone un documentado acercamiento a su vida y su obra que ha gozado tanto de la generosidad y apertura como también de la aceptación plena por parte de los principales interesados¹⁰.

⁹ En un nuevo texto, analizaremos las obras de contenido escénico, para comprender los citados lazos que crea Barce entre la creación musical y las demás artes.

¹⁰ El referido fallecimiento del autor, poco después de concluir y editarse su completa biografía, ha convertido asimismo al libro del Dr. De Dios en fuente única para muchas de las informaciones, en especial las que refieren a los recuerdos infantiles y juveniles, así como las vivencias más personales del artista madrileño. En todo caso, intentaremos, siempre que sea

1.1. Lo escénico en la formación inicial

No deja de ser significativo que, siguiendo el trabajo del Dr. De Dios, la primera mención a lo escénico en la biografía barceana se refiera a un tipo de falso teatro: el propio de los fascismos de la época en la que se desarrolla la infancia del compositor. Así, en 1936, con las ventanas de la casa tapadas con colchones para que no entraran las balas perdidas, señala el Dr. De Dios que en “aquellas semanas, los malos augurios continuaron desfilando por la radio cuando otro inquilino no deseado se volvió a colar. En aquel caso se trataba de Benito Mussolini, que enardecía a las masas en un estilo afectado, teatral y violento”¹¹.

Un año después, en el Madrid de la guerra, y asistiendo como alumno al Ateneo Politécnico (después conocido como Colegio España), Barce traba amistad con Mario Berriatúa¹², “que fue años más tarde un conocido actor secundario en el teatro y en el cine”¹³. Cuando concluye la guerra, la familia Barce se establece en Guadalajara, donde nuestro artista comenzará el bachillerato. En este importante momento personal y formativo, destaca el Dr. De Dios cómo “[...] en la casa de alquiler alcarreña había una importante biblioteca de teatro, seguramente heredada de algún abuelo inquieto, y que permanecía muda en manos de unos nietos poco dados a la lectura. Ramón se colaba entre los libros de teatro y, entre cuadro y cuadro, soñaba con ser actor”¹⁴. Nos encontramos aquí con un elemento muy importante del que sería luego relevante compositor. Hablamos de su temprana formación escénica y vocación actoral, que coincide asimismo con el nacimiento de su definitiva y permanente atracción hacia la música:

La radio pronto se convirtió en una amiga inseparable de aquellas tardes. Radio Madrid ofrecía una hora diaria de música en un programa que inundaba de extraños sonidos las ondas hertzianas bajo el título de “La hora sinfónica”. Así fue como el joven Barce comenzó a conocer algunos amigos que le acompañarían ya toda la vida, tales como Mozart, Beethoven, Brahms, Schumann... [...].¹⁵

No es casual la referencia a Radio Madrid, embrión de la actual Cadena Ser¹⁶, que, desde su nacimiento, fue una emisora con un especial gusto por la cultura,

posible, complementar y contrastar lo que se señala en esa esencial biografía con otros datos y estudios acerca de lo que se nos va ofreciendo.

¹¹ DE DIOS, J.: *Ramón Barce: hacia mañana, hacia hoy*, Ediciones Autor, Madrid, 2008 b, p. 41.

¹² Mario Berriatúa -no confundir con su sobrino Luciano, experto cinematográfico- nació en Madrid el 30 de septiembre de 1925 y falleció en la misma ciudad el 16 de Julio de 1970, en trágico accidente de coche producido cuando tenía 44 años y se dedicaba ya más a la producción que a la interpretación. Ingresó muy joven en la Compañía del Teatro Español y tuvo también su relevante acogida cinematográfica (alcanzó las 54 películas) en especial de la mano del entonces prestigioso director José Luis Sáez de Heredia, llegando a tener un breve papel -tenía entonces 16 años- en la famosa película cuyo guion escribiera el propio Franco, *Raza* (1942).

¹³ DE DIOS, J.: *Ramón Barce... Op. Cit.*, p. 46.

¹⁴ *Ibid*, pp. 62-63.

¹⁵ *Ibid*, p. 63.

¹⁶ Empresa que nació en 1924 como Unión Radio de la mano del ingeniero Ricardo Urgoiti, creador también de Filmófono (donde trabajó el joven vanguardista que sería más tarde el internacional cineasta aragonés Luis Buñuel), y que, tras su fidelidad a la legalidad republicana,

no solo la musical, sino también la teatral: si antes de la Guerra Civil ofreció muchas adaptaciones de clásicos del teatro universal (*El Alcalde de Zalamea* en 1926, *Los intereses creados* en 1927, etc.), ya en la posguerra siguió atendiendo a lo escénico a través del programa, iniciado en 1942, *Teatro en el aire* en donde actuaba la compañía de actores de Radio Madrid¹⁷. Incidiendo en esa inicial presencia de lo escénico en la formación y gusto del joven Ramón Barce, el Dr. De Dios señala que, en 1946,

[...] pese a que la vida musical en Guadalajara era un erial moteado por algún concierto esporádico de algún guitarrista perdido por los caminos, el peso cultural de la ciudad lo llevaban los grupos de teatro de aficionados. Dos de ellos luchaban por ofrecer lo mejor del arte escénico español del momento en la ciudad. Ramón entró en el primer grupo gracias a un amigo de estudios que le introdujo en sus ensayos. El conjunto era bastante popular en la ciudad y estaba dirigido por un señor al que todos llamaban con admiración el Maestro.¹⁸

El referido maestro no era, como señala el mismo trabajo, sino un barbero que había visto algunas obras de teatro en Madrid, y no deja de ser curioso que, por la inteligencia y capacidad de lectura rápida de Barce, el joven se ocupará de la complicada función de apuntador, aunque también saldrá a escena para la interpretación de algunas obras de Vital Aza y Ramos Carrión¹⁹. En todo caso, adquirió una rica experiencia con todo tipo de obras pero, dado el perfil del público y empresas, sobre todo las propias del humor y el costumbrismo de la comedia y zarzuela de finales del siglo XIX. Este repertorio dominaba por encima de otras creaciones de mayor valor, aunque las virtudes de Barce no pasaron desapercibidas en esa Guadalajara provinciana, en la que Acción Católica controlaba tanto como apoyaba estas actividades (desde los moralizantes cuadernillos teatrales de *La Galería Salesiana*). De manera que Barce terminó colaborando también con el otro -y más prestigioso- grupo escénico de la ciudad, que lideraba un fontanero, el Sr. Ortiz. Allí nuevamente

fue transformada en la posguerra en la Sociedad Española de Radiodifusión (SER) controlada ya entonces por Antonio Garrigues.

¹⁷ Véase DÍAZ, L.: *La radio en España (1923-1997)*, Alianza, Madrid, 1977.

¹⁸ DE DIOS, J.: *Ramón Barce... Op. Cit.*, p. 73.

¹⁹ Vital Aza (1851-1912) fue en su tiempo un importante periodista y escritor asturiano, comediógrafo de triunfal éxito nacional -llamado en Madrid "El Rey del Teatro Lara", hubo un teatro en Málaga con su nombre que cerró en 1942-, que llegó a ser, al acabar el siglo XIX, el primer presidente de la SAE (Sociedad de Autores Españoles, precursora de la actual SGAE). Autor de textos agradables pero de quizás no mucho valor, la inteligencia autocrítica del entonces famoso asturiano se mostró incluso cuando, al ir perdiendo espectadores y abandonar los estrenos en el inicio del siglo XX, Aza reconocía que ello sucedía porque "el público ha progresado". Por su parte, Miguel Ramos Carrión (1848-1915), que también ha dado nombre a un teatro -en esta caso en su localidad natal, Zamora, y actualmente en activo-, amigo y colaborador de Aza -del que parece que es el tercer acto de *La bruja* de Chapí, libreto firmado por Ramos-, fue un prestigioso comediógrafo y libretista -el texto de la famosa zarzuela de Chueca, *Agua, azucarillos y aguardiente*, era suyo, como el de otras obras líricas de gran éxito como "Los sobrinos del Capitán Grant" de Fernández Caballero-, además de ser asimismo un periodista satírico famoso.

fue apuntador, pero también presentador en unas funciones teatrales que constituían el fin de fiesta de la velada, tras la proyección cinematográfica.

De modo que el joven Barce, por lo que contaba al final de su vida²⁰, llegó a dominar todas las tareas de lo escénico: la lectura y selección de textos, el apuntamiento de estos a los actores bajo la concha del escenario, la actuación personal como actor sobre las tablas y, finalmente, la presentación pública improvisada del espectáculo ante el público. Unas fructíferas experiencias teatrales que, sin duda, conformarán su personalidad y que, lógicamente, a pesar de su definitiva dedicación a la música, no podrán quedar nunca totalmente al margen de su posterior aportación creativa.

Aunque superficialmente pueda parecer una anécdota, sin embargo no lo es: no se trata de un episodio propiamente teatral, ni siquiera artístico, según se consideró en ese momento, pero no deja de resultar premonitorio del futuro Barce, como creador de acciones. Hablamos del hecho que el mismo autor relata a su biógrafo²¹, un incidente propio de locura juvenil e ingenuidad más que de auténtica militancia política, por el que terminó pasando un mes en la cárcel de Guadalajara. Los hechos fueron los siguientes: con un amigo de entonces salió Barce a la calle, ataviados ambos con un cartel en sus respectivas espaldas que rezaba: “¡Artajo, cabrón!”. Eso suponía insultar públicamente a un prócer del franquismo²² y no podía quedar sin castigo: de la comisaría fueron a prisión, siendo liberados tras uno de los discutibles juicios de ese tiempo, aunque no del todo sin problemas (por los antecedentes penales correspondientes, que el propio artista sufriría más tarde). Así, Barce había vivido su primera *performance*, una antecesora semi-política de las acciones artísticas que el mismo autor viviría con el Grupo Zaj, del que más tarde hablaremos con más detalle.

A pesar del incidente y de su nada favorable coincidencia con la confesión a la familia de Barce de la vocación musical del inquieto joven, la vida siguió y Ramón obtuvo en esa etapa alcarreña tanto el bachilletato como el título de Magisterio. Era hora, por tanto, de seguir estudios, lo que suponía entonces el regreso a Madrid de toda la familia, para matricularse en la universidad. Ya en Madrid se inscribió en la universidad, primero en Pedagogía y pasó más tarde a Filología Románica, carrera que finalizará con éxito hasta el grado de doctor. Aunque ello no fue del todo sencillo, pues ya en 1948 la universidad española no era un espacio pacífico, y en especial la más contestataria de las Facultades madrileñas era, precisamente, la que acogía los estudios de Barce.

Curiosamente, uno de esos momentos tensos en las aulas complutenses tuvo lugar con motivo de una conferencia del dramaturgo Antonio Buero Vallejo donde, con el título *Las limitaciones expresivas*, se atrevió a hablar irónicamente de la censura. Sobre este significativo encuentro entre el joven

²⁰ DE DIOS, J.: *Ramón Barce... Op. Cit.*, pp. 73-77.

²¹ *Ibid.*, p. 82.

²² Alberto Martín-Artajo Álvarez (1905-1979) presidente de Acción Católica y por aquel entonces enviado plenipotenciario de España en Argentina.

Barce y el dramaturgo más importante de la posguerra española, cuenta el Dr. De Dios:

En el recuerdo del joven Barce aquella fue la única muestra de humor de la que pudo tener noticia por parte del autor de *Historia de una escalera*. Las reacciones en el aula fueron encontradas y el escándalo consiguiente resultó mayúsculo. Palabras como libertad y represión circularon de boca a oído para molestia de los estamentos del régimen presentes en aquellos lugares.²³

Años convulsos los que vivió la universidad en España en esa etapa (aunque peor lo serían progresivamente los de las dos décadas siguientes), pero no malos tiempos para las artes. Al contrario: por aquel inicio de los cincuenta, la vanguardia literaria española vivía un momento de esplendor: José Ángel Valente, Claudio Rodríguez, etc., eran tertulianos y maestros del joven Barce en ese Madrid donde la universidad tenía, pese a todo, algunos docentes incuestionables como Rafael Lapesa, Dámaso Alonso o Martín de Riquer. Y en ella, Barce será brillantemente acogido, hasta el punto de encargarle las clases de español para extranjeros: tarea que gozaba de un pequeño sueldo y el pleno acceso a la bibliografía universitaria, lo que aprovecharía para la elaboración de su tesis sobre el poeta francés Mallarmé²⁴.

Pero su formación no se ceñía a lo literario, y la ya antes comentada atracción por lo musical hizo que el universitario Barce se acercara también al Real Conservatorio de Madrid, aunque lo hizo con una vocación desinteresada, algo no muy extendido entonces: “Ingresaba allí porque le gustaba la música. Nadie le obligaba, no tenía que quedar bien con nadie, no necesitaba de nada de aquello para vivir honradamente, pero lo necesitaba si aspiraba a vivir como él quería”²⁵. Lamentablemente, tanto las circunstancias personales, como lo entonces poco atractivo del propio Conservatorio, hicieron que esa estancia se redujese a solo dos cursos, lo que no le quitó la vocación musical, pero le obligaría en adelante a ser en gran medida autodidacta.

1.2. Lo escénico en el inicio de su trayectoria profesional

Curiosamente, como antes sucedió con Buero Vallejo, será otro importante hombre de teatro -en este caso, un historiador y crítico- el que se cruce en la vida de Ramón Barce, pero en esta ocasión de un modo mucho más relevante, pues fue decisivo para la contratación de Barce en la editorial Taurus (Madrid) en 1956: nos referimos a Francisco García Pavón (1919-1989), catedrático de historia del teatro -y director de la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid- así como crítico teatral y novelista, es decir, un ilustre personaje de la cultura del momento, de quien el prestigioso filólogo Francisco Ynduráin destaca: “Su doble condición de escritor y profesor le ha dado ocasión de mostrar su interés y competencia en el campo de la historia literaria, en el cual le debemos, entre otros estudios [...], el dedicado a *Teatro Social en España* (Madrid, 1962), que supuso novedad en temática y enfoque”²⁶.

La relación con García Pavón le permitió a Barce tratar a otras personalidades teatrales como Alfonso Paso y al ya citado Buero Vallejo. Será este último el que, precisamente, en la charla que recuerda con sumo detalle el mismo Barce²⁷, le sugerirá la importancia

²³ DE DIOS, J.: *Ramón Barce... Op. Cit.*, p. 91.

²⁴ Véase *Ibid*, pp. 91-92.

²⁵ *Ibid*, p. 95.

²⁶ YNDURÁIN, F.: *Francisco García Pavón*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1982, pp. 5-6.

²⁷ DE DIOS, J.: *Ramón Barce... Op. Cit.*, p. 112.

de traducir la *Armonía* de Arnold Schoenberg²⁸. Recomendación que llegaba después de haber propiciado ya antes el propio Barce, para Taurus, la edición de *El Estilo y la Idea*, decisiva recopilación de ensayos estéticos y técnicos del gran compositor austríaco²⁹.

Retomando el tiempo de la entrada de Barce en Taurus, dos años después, en 1958, se presenta oficialmente, con un concierto en el Conservatorio de Madrid, el que se llamará *Grupo Nueva Música*³⁰. Barce, que pertenece a la misma generación de los demás fundadores de ese grupo, siente, como sus colegas, la necesidad de seguir del modo más activo posible en esa renovación de la música y la vida musical española. En su caso, ello le lleva a necesitar, más que nunca, su regreso a Madrid, pues Barce había ganado sus oposiciones a catedrático de Bachillerato y, para el final de la década de los cincuenta, disponía de una tranquila y bien remunerada plaza en Albacete. Sin embargo, prefirió perder dinero -asumiendo un puesto secundario en el CSIC, que le permitió seguir en activo como funcionario- y tener que instalarse de nuevo en casa de sus padres, para estar en el bullente Madrid cultural de los sesenta. De manera que no será sino en 1969 cuando Barce, al fin pueda ser otra vez catedrático en activo de lengua y literatura española. Lo conseguirá pasando nuevamente por una oposición: afortunadamente, ese esfuerzo le permitirá acceder directamente a uno de los mejores destinos de la capital, el céntrico *Instituto Lope de Vega*, donde se asentará como docente por muchos años.

Aunque la música era ya su vocación esencial (ya que, lamentablemente, no podía ser también su principal fuente estable de ingresos), lo escénico no abandona a nuestro artista, puesto que, precisamente desde su primer viaje a Darmstadt en el verano de 1961, tanto algunas de las obras allí presentadas - caso de *Arabic Numeral (Any Integer) for Henry Flint*, de La Monte Young-, como las personalidades allí presentes, no le permiten olvidar nunca del todo esa teatralidad. Un afecto por la escena que tan presente había estado en su etapa formativa y que nunca había perdido. Más bien su relación con lo escénico se había ampliado a los nuevos medios, como con su colaboración, desde 1960, como guionista de programas de Radio Nacional, donde finalmente se reencontrará de modo especial con el teatro lírico: “La opción de presentar personalmente los programas no le llegó a seducir, pese a que suponía una continuación de sus labores en el Teatro-Cine Liceo de Guadalajara, si bien muchos años después sí se puso al otro lado del micrófono para leer sus propios guiones sobre zarzuela”³¹.

²⁸ Finalmente, editada por la editorial Real Musical en 1974.

²⁹ BARCE, R: “Introducción”, en SCHOENBERG, A.: *El estilo y la idea*, Taurus, Madrid, 1963, pp. 9-24.

³⁰ Ha tenido mucha difusión la denominación Generación de 1951, que le diera Tomás Marco en su famosa *Historia de la Música Española* (1989) fijándose más que en la propia creación y puesta en marcha del grupo en la fecha en que terminara sus estudios y alcanzara la mayoría de edad uno de sus más famosos miembros, Cristóbal Halffter.

³¹ DE DIOS, J.: *Ramón Barce... Op. Cit.*, p. 150.

1.3. Apoteosis de lo escénico: Barce y el grupo Zaj

El ya citado Juan Hidalgo, junto con su no menos vanguardista colega Walter Marchetti, tras pasearse por Europa y contactar con todos los grandes rupturistas del momento -en especial John Cage y David Tudor-, recalaron finalmente en el inicio de los sesenta en Madrid. Allí, gracias a la mediación de Gerardo Gombau, contactaron con Barce. De ese encuentro inicial, a principios de 1964, nacerá en julio de ese mismo año el grupo Zaj, cuyo nombre -claramente parecido en su extraña significación al provocador Dadá- fue invención de Ramón Barce, según el propio compositor explicó a José Iges y Ricardo Bellés, para Radio Clásica en 2004, cuando se conmemoraban los cuarenta años del Grupo. Esta etimología barciana no convence del todo -pese a no justificar su reticencia- al experto en ese grupo, José Antonio Sarmiento, aunque sí la incorpore en la introducción a una de sus dos ediciones dedicadas a este movimiento vanguardista:

De los tres, Ramón Barce es el único que se ha atrevido a ofrecer su versión, que no deja de ser curiosa y discutible: “Se me ocurrió a mí ponerle un nombre que tuviera algo que ver con España, no ponerle un nombre en inglés, eso está repugnantemente visto, y entonces se me ocurrió simplemente juntar tres sonidos característicos del español que en muchos idiomas no están o no están de la manera que están en español: la z, que en muchos idiomas no la tienen; la j, que en muchos idiomas tampoco la tienen, y la a, que es la vocal más abundante en el español”.³²

Se debiera o no a Barce el bautizo, lo cierto es que esas tres letras, tan característicamente españolas, en su momento representaron perfectamente a los tres artistas -Hidalgo, Marchetti y Barce- unidos por el afán de la renovación estética más radical. A pesar de su modoso aspecto -o precisamente a causa de ello-, sus provocaciones resultaron evidentes, pero al reducirse a lo estrictamente creativo, no fueron de verdad peligrosas: es decir, buscaron la provocación, incluso aceptando a veces resultar sospechosos en un Madrid todavía lleno de policía secreta. Aunque supieron llamar la atención sin entrar nunca en los territorios políticamente arriesgados de esos años finales del franquismo. Un atinado juicio sobre el asunto es el que ofrece De Dios:

Zaj fue, en definitiva, una propuesta que optó decididamente por el camino de la provocación y del happening mediante el cual se buscaba la indeterminación y la improvisación como carteles creativos de poderosa y furiosa originalidad. La música zaj era una apuesta por presentar todos los parámetros musicales con la excepción de su más fiel sirviente, el mismísimo sonido. En esa vuelta de tuerca, ese giro copernicano, entrañaba no pocas dificultades, pues les situaba en el mismo vértice del huracán y en el filo de un acantilado cuyo vértigo recomendaba la prudencia. La filosofía de la experiencia zaj se resumió en uno de esos cartones concisos y polémicos de los que sus autores hicieron uso. Barce presentó la esencia estética de zaj del siguiente modo: “Toda frontera (también las del arte, y en

³² SARMIENTO, J. A. (ed.): *Zaj. Concierto de Teatro Musical*, Weekend Proms, Lucena, 2007. [Editado con motivo de *Sensxperiment 2007*. IX Encuentro Internacional de Creación. En torno a Ramón Barce.], s.p.

este caso las de la música) es, simplemente, una línea que nos separa del terror. Precisamente por esto, toda frontera debe ser atravesada”.³³



Walter Marchetti: *Ailanthus*. Intérpretes: Marchetti, Juan Hidalgo y Ramón Barce
Fotografía tomada en el concierto presentación del grupo Zaj en Madrid (1964)
Fuente: Sarmiento, 2007

Las calles del Madrid del 19 de noviembre de 1964, a las nueve y treinta y tres de la mañana, fueron testigos de la primera acción pública del grupo, una especie de anticipo, o ensayo, de la posterior obra titulada *Traslaciones*. Mientras que ésta será estrenada oficialmente, ya con su título en 1965, en otra velada Zaj, paseando entre las calles del Pez y de la Cruz. En su primera experiencia del año 1964, sin título pero no sin programa, fue un paseo de varios kilómetros de cada uno de los tres artistas, llevando un objeto a cuestas desde la calle Batalla del Salado hasta Colegio Mayor donde estaba previsto el recital de presentación, dos días más tarde: “Este quedó anunciado formalmente al público para el 21 de noviembre en forma de concierto, o mejor sería indicar teatro musical, en el Colegio Mayor Menéndez Pelayo de la Universidad de Madrid”³⁴.

Quizás para evitar la previa censura, o como una parte más de la irónica propuesta creativa, el citado traslado de los artistas desde su casa hasta el Colegio Mayor, en el otoño de 1964, se anunció a través de unas invitaciones imposibles de atender, pues se enviaron con un definitivo y consciente retraso. El día del concierto de presentación, la sala, repleta de artistas y amantes de la modernidad³⁵, pudieron asombrarse con un programa compuesto por variadas creaciones. Entre ellas había algunas ya estrenadas, tanto de Hidalgo como de

³³ DE DIOS, J.: *Ramón Barce... Op. Cit.*, p. 157.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Músicos de variadas edades, desde el maduro Gombau al joven Tomás Marco, pero también pintores y arquitectos como Chirino, Millares o César Manrique.

Marchetti, además de la primicia de dos creaciones de Barce, quien estrenaba en esa importante velada sus dos siguientes obras escénicas: *Estudio de impulsos* y *Abgrund, Hintergrund*. No deja de ser significativo para nuestra investigación, centrada en lo escénico en la obra de Barce que, en la pizarra que anunciaba las obras a interpretar de esta actividad de música contemporánea, se pudiera leer con claridad: CONCIERTO DE TEATRO MUSICAL. Es decir, lo escénico como eje esencial de esa breve pero importantísima etapa de la trayectoria artística del compositor madrileño.



Walter Marchetti: *Piano Music 2*. Intérprete: Juan Hidalgo
Fotografía tomada en el concierto presentación del grupo Zaj en Madrid (1964)
Fuente: Sarmiento, 2007

Las dos obras citadas de Barce presentadas en ese recital, como la ensayada previamente en las calles de Madrid y oficialmente programada en 1965 – *Traslaciones*–, serán analizadas en otro texto independiente dedicado a ellas, de próxima publicación. No obstante, resulta esencial señalar aquí que, contra todo pronóstico, ese provocador concierto madrileño fue un éxito para el minoritario público asistente, aunque la crítica se dividió desigualmente entre los elogios del joven Tomás Marco y el rechazo de los más veteranos y tradicionalistas³⁶.

Este contradictorio triunfo minoritario –habitual en las vanguardias– conllevó un arranque muy activo y vital con esas invitaciones hechas ya a fecha pasada, que se convertirán en identitarias del grupo. Pero también despertó con rapidez las iras de los músicos cultos, que recibían este tipo de creaciones como una peligrosa e insoportable frivolidad de la tarea compositiva. La situación terminó siendo demasiado incómoda para Barce, quien aún vivía una precaria situación profesional, lo que finalmente le llevó a renunciar al grupo mediante

³⁶ Quienes llegaron a calificar este tipo de actividad como “teatro irritante” (DE DIOS, J.: *Zaj-Barce-Zaj. 50 años de happening en España*, [Autoedición] 2015, p. 50.

una carta a Juan Hidalgo, fechada en el mismo año 1964, en la que, entre otras cosas, le decía: “[...] tendré que renunciar por ahora a toda actividad zaj, ya que algunas personas de las que dependo económicamente se escandalizan bastante”. [...] Parece mentira, pero hay gente que se muestra casi ofendida por la música de acción y similares...³⁷

Sin embargo, ese abandono no estaba realmente causado solo por un simple miedo de Barce a las críticas conservadoras. Presionó más la prevención hacia la vigilancia policial, como el compositor confesará más tarde en una entrevista. Pese a todo, Barce demostró su apoyo público al grupo, a través de escritos en el diario *ABC* y en la revista *Índice*, claramente favorables a esta provocadora experimentación. Una poderosa razón más para su alejamiento de Hidalgo y Marchetti fue el radical abandono de lo musical por parte de ambos y la deriva de esos dos colegas de provocaciones hacia derroteros cada vez más extremos, como señala De Dios a partir de los directos recuerdos personales de Barce:

Hidalgo había comenzado un camino hacia un zaj violento y radical mediante heridas, mezclas de sangre con vino e incluso a decapitación de pollitos cuyas cabezas iban a parar al público. También las crecientes alusiones agresivas o sexuales, como la muestra de preservativos colgados de cuerdas llenos de líquidos de colores, indicaban que aquella línea solo parecía conducir a una catarsis peligrosa que pronto podía quedar sobrepasada.³⁸

Lo importante aquí es que esta breve etapa Zaj³⁹ de Barce no será sino una muestra más de la permanente presencia de lo escénico en la vida y la obra del compositor madrileño. De manera que, ya fuera del grupo, otras obras posteriores, que en otro artículo se comentarán y en su lugar serán analizadas, como el famoso *Coral Hablado* (1966), de algún modo son herederas de esa etapa, y muestran el permanente interés del creador Barce por un tipo de composición donde domina claramente lo teatral.

Finalmente, y aunque fuera un contacto tan breve como en verdad improductivo (más allá de un texto barciano sobre el asunto para la revista *Índice*), hay que reseñar también, en esa misma mediación de los sesenta, el contacto de Barce – aún en Zaj- con Fluxus, movimiento vanguardista impulsado por el descubridor de la técnica del “Dé-coll/age” [sic], padre del Happening en Europa e iniciador del movimiento Fluxus y del videoarte, el alemán Wolf Vostell, quien montará en Malpartida (Cáceres), ya en los años setenta, el famoso espacio que aún hoy existe: el *Museo Vostell Malpartida*.

³⁷ DE DIOS, J.: *Ramón Barce... Op. Cit.*, p. 163.

³⁸ *Ibid.*, p. 164.

³⁹ Otros artistas resultaron también influenciados de manera determinante por Zaj, como el ya citado Tomás Marco, y mucho más aún Llorenç Barber –público admirador de Barce- o especialmente Esther Ferrer –quien quizás ha seguido más concretamente esa impronta creativa. Pero, como señala acertadamente De Dios (*Ramón Barce... Op. Cit.*, p. 166), “Zaj se fue convirtiendo poco a poco en un cadáver exquisito que acabó por morir cuando ocupó una sala en el Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía de Madrid”.

2. Teatro y música en Ramón Barce

El final de los años sesenta y los setenta, décadas que siguen al abandono del grupo Zaj, suponen un decisivo incremento en el protagonismo de lo musical, propio de quien se presenta y es considerado sobre todo como compositor (lo que no le quita valor y prestigio a Barce como crítico, editor, esteta, etc.). Incide en esa plenitud de lo musical de Barce la creación y aplicación de su apreciado sistema de niveles⁴⁰, en tanto que la principal aportación barciana a las técnicas de escritura musical contemporánea⁴¹. Pero no es menos cierto que lo escénico nunca desaparece del todo en la vida ni en la obra de Barce. Empezando por el ya citado *Coral Hablado*, de 1966⁴², obra extremadamente sugestiva de la que hablaremos en el ya prometido próximo artículo⁴³, una producción de Ramón Barce que sigue mostrando de modo reiterativo la presencia de lo teatral.

Ya en el comienzo de los años ochenta, la importancia de lo escénico en la creación barciana es reiterada con la creación de *Oleada*, melodrama con texto de Barce a partir del poema *Los Argonautas* de Apolonio de Rodas, escrito en 1982 por encargo de la célebre intérprete contemporánea Anna Ricci. Ésta lo estrenará en 1983 en el Conservatorio de Música de Vich, siendo más tarde presentado en su más propia versión escénica en el Anfiteatro del Colegio de Médicos de Madrid, en mayo de 2004, por Juan Francisco de Dios Hernández. Un más detenido análisis de *Oleada* también se ofrecerá próximamente. De esta creación, su biógrafo -e intérprete, como acabamos de ver-, el Dr. De Dios, señala cómo

[...] se planteaba como la penúltima propuesta de Barce al problema del binomio vocalidad y textualidad en la música. Si bien el planteamiento global era dramático, con un moderno argonauta en busca de un nuevo vellocino de oro, la resolución de la historia nos traslada a un razonamiento según el cual la felicidad no radica únicamente en los grandes actos, sino en los pequeños detalles.⁴⁴

La indicación que acabamos de leer, señalando a *Oleada* como “penúltima propuesta del binomio vocalidad y textualidad en la música”, la hace el Dr. De Dios adelantándose cinco años a la escritura y posterior estreno de *Hacia mañana, hacia hoy*. Es esta última una obra para voz, clarinete y piano, encargo

⁴⁰ Teresa Catalán presenta el sistema de niveles de Ramón Barce como “una propuesta técnico-compositiva original, puesto que se alejaba de la corriente serialista imperante también en España en aquel momento.” [...] “Podemos sintetizarlo destacando que está basado en el principio de “centralidad”, es decir, de referencia a una altura aunque ésta no se conjuga en torno a las funciones de dominante y subdominante puesto que esos sonidos han desaparecido de la escala.” CATALÁN, T.: “Ramón Barce y su aportación: el músico pensador”, en *Taller Sonoro*, nº 18. Enero, 2009, pp. 1-9, p. 5.

⁴¹ Véase CATALÁN, T.: *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*. Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 2003. [Dedica a Ramón Barce todo su capítulo IV, pp. 157-175.]

⁴² El *Coral Hablado* se estrenó, en el Instituto Alemán de Madrid, en 1970, interpretado por Ramón Barce, José Luis Téllez y Juan Llinás.

⁴³ El pasado 2018 se celebraron los noventa años del nacimiento y los diez del fallecimiento de Barce y *Coral Hablado* sigue siendo una de las creaciones más y mejor difundidas.

⁴⁴ DE DIOS, J.: *Ramón Barce... Op. Cit.*, p. 229.

de R.N.E. estrenado en el *Festival do Belo Horizonte* (Brasil), en junio de 1988, y de la que asimismo trataremos con más detalle en un futuro artículo.

Ambas, *Oleada* y *Hacia mañana, hacia hoy*, además de ser las dos últimas aportaciones escénicas del catálogo de Barce, comparten la condición de melodramas –también llamados melólogos–, es decir, creaciones en las que un texto se declama o entona e incluso se canta, pero solo parcialmente, por parte de un actor-cantante, según la forma creada por Rousseau en el siglo XVIII y que, en la música romántica y contemporánea, será seguida por Beethoven, Nietzsche y Schoenberg, entre otros.



Náufragas en el océano tempestuoso. Improvisación teatral en la casa de los Barce (s/f)
Fuente: archivo personal de Elena Martín Quiroga

Sin embargo, lo escénico no se circunscribe solo a su vertiente profesional como creador. También el Barce íntimo es profundo y constantemente teatral, como se demuestra en la importancia que durante muchos años tuvo la interpretación doméstica de diversas obras teatrales. Acompañado de su esposa, Elena, y con la colaboración de algunos amigos –en especial la compañera de estudios de medicina de Elena, Maritina Pardo–, en los distintos hogares madrileños que habitará la familia Barce, la práctica dramática siempre tuvo una especial acogida:

Las fechas señaladas en rojo solían ser los cumpleaños de ambos y los finales de año, ocasiones en las que con todo género de lujos y detalles, el salón de la casa se transformaba en el mejor de los teatros. Don Juan Tenorio, La señorita Julia, algún que otro monólogo de Chéjov, Brecht en la esquina, tal o cual número de zarzuela o incluso improvisaciones sobre temas libres que daban rienda suelta a la creatividad y a la amistad. Pronto la propuesta se convirtió en todo un clásico mientras las apariciones de Ramón con hechuras de enano, donde sus manos eran sus piernas, y las

manos de los personajes no eran suyas, sino las de Elena, quedaron retratadas en hilarantes fotografías.⁴⁵



Ramón Barce en el papel de enano. Interpretación teatral doméstica
Fuente: archivo personal de Elena Martín Quiroga



Homenaje por la *NoMedalla* a Ramón Barce (Madrid, febrero de 1996)
Fuente: archivo personal de Elena Martín Quiroga

Más lo específica y públicamente teatral no deja de surgir en la tarea barciana, como lo prueba la edición del Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU) de la famosa zarzuela en un acto de Tomás Bretón, *La Verbena de la*

⁴⁵ DE DIOS, J.: *Ramón Barce... Op. Cit.*, pp. 236-237.

Paloma, que Barce realizará por encargo del catedrático Emilio Casares y será editada en 1994. No es ésta la única incursión en este campo, pues un año antes había publicado en la *Revista de Musicología* un trabajo sobre “El folklore urbano y la música de los sainetes líricos del último cuarto del siglo XIX: La explicitación escénica de los bailes”⁴⁶, que demostraba cómo, también en el erudito territorio musicológico, lo escénico interesaba profundamente al prolífico creador Barce.

En vísperas de un montaje doméstico, en ese que se llamó *Teatro de la Torre* (por la casa que entonces habitaban los Barce), a finales de 1995, se recibió la llamada que le anunciaba la concesión de la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes. Ese galardón le sería posteriormente denegado –para dárselo a la tonadillera Rocío Jurado–, lo que conllevó un gran escándalo, que finalizó con un acto de desagravio por la denominada “no Medalla”. Una celebración que fue un auténtico happening, algo plenamente ajustado al estilo de Barce⁴⁷.

El prestigio de Barce no hace sino crecer, y buena demostración de ello es que, si en 1999 es nombrado asesor de la Fundación Juan March, en el año 2000, y como sustituto del compositor Joaquín Rodrigo, la Real Academia de Bellas Artes le elige como miembro de número de la sección de música. Barce leerá su preceptivo discurso de ingreso el 21 de enero de 2001, recibiendo la correspondiente contestación y bienvenida, a cargo del musicólogo Antonio Gallego. Ese discurso comenzaba, como es de rigor, hablando elogiosamente del antecesor en la Medalla que, en este caso, era un compositor especialmente alejado de las vanguardias a las que Barce representaba. Ello obligó a nuestro artista a explicar magistralmente cómo vivía y debía entenderse esa comprometida situación:

Por ello, la circunstancia de que yo ocupe ahora la vacante de Joaquín Rodrigo -en sí una circunstancia fortuita- me parece un hecho que se inserta sin violencia en ese suceder, sumarse, y transformarse de las estéticas y de las generaciones, que no solo producen obras testimoniales de una época y de una individualidad, sino que, además, sirven a esa marcha irreprimitable de la historia de la música en busca siempre de horizontes nuevos sin que por ello romper nunca radicalmente con la tradición, aunque otra cosa pueda parecer en una visión apresurada o superficial.⁴⁸

En el final de su discurso, ya centrado en la explicación de su estética, muestra su constante influencia de lo literario y lo fonético en su pensamiento y en su obra. Demuestra así que es un compositor, sin duda, pero también un artista

⁴⁶ BARCE, Ramón: “El folklore urbano y la música de los sainetes líricos del último cuarto del siglo XIX: La explicitación escénica de los bailes”, en *Revista de Musicología*, XVI, 6, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 1993, pp. 3217-3225.

⁴⁷ Se celebró la no medalla mucho más que cuando, al año siguiente, sí le concedieron de verdad ese merecido premio institucional, coincidiendo en esa convocatoria con otros galardonados ilustres, como los artistas escénicos Francisco Nieva -autor y escenógrafo- y -la actriz y empresaria- María Jesús Valdés, o el bailarín y coreógrafo Víctor Ullate.

⁴⁸ BARCE, Ramón: *Naturaleza, símbolo y sonido. Discurso del académico electo...*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2001, p. 10.

preocupado por un arte que supera las fronteras rigurosas del pentagrama, para comprender el singular destino de la creación, como cuando sabiamente señala:

Se abrió así el camino para establecer una simbólica del sonido musical semejante a la del sonido lingüístico: se trababa nuevamente -como en Platón- de analizar los contenidos simbólicos del sonido musical y de encontrar así el nexo de unión entre la materia de la música y el mundo real o exterior.

En el terreno de la lingüística se han buscado, de acuerdo con los repertorios léxicos correspondientes, las relaciones más persistentes entre sonido y sentido; y ello ha permitido un acontecimiento más refinado a los mecanismos expresivos de la lengua, especialmente en la poesía (que, al mismo tiempo, y en el uso que han hecho los poetas de las aliteraciones, ha suministrado unos ejemplos simbólicos muy sutiles); pero también en el lenguaje hablado. De la misma manera, el análisis de los valores simbólicos del lenguaje musical (y específicamente: del sonido en sí) puede ayudar a entender muchos de los mecanismos expresivos de la música. Y algo mucho más general: creo que puede ser un paso adelante, quizá definitivo, en el secular conflicto entre música y naturaleza.⁴⁹

La singular presencia de lo fonético y de lo literario en el corazón de su reflexión musical, como se ha visto en un momento tan decisivo de su trayectoria, como es el ingreso en la Real Academia de San Fernando, es una prueba indiscutible que fundamenta estética y filosóficamente la importancia de lo escénico en Barce, que viviría, tras su ingreso en San Fernando, aún siete años. A pesar del empeoramiento progresivo de su salud y la cada vez mayor reducción de su movilidad física, siguieron siendo muy valiosos para todos cuantos tuvieron el privilegio de su trato y su magisterio.



Ramón Barce en su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid, 2001) Fuente: archivo personal de Elena Martín Quiroga

⁴⁹ *Ibid*, pp. 19-20.

Lamentablemente, antes de terminar la celebración de su octogésimo aniversario, un año lleno de homenajes, conciertos y ediciones (entre ellas, la biografía que ha servido de guía a este apartado de nuestra investigación), Barce fallece en Madrid, el 14 de diciembre de 2008. Unos pocos meses antes tuvo que suspender, por encontrarse demasiado débil de salud, una invitación del Conservatorio Superior de Música de Murcia que hubiera podido ser, quizás, su último acto público. Unos años después, CIMMA (Asociación de Compositores e Investigadores de la Región de Murcia), auspiciada por el citado Conservatorio Superior y con la participación de la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, conmemoró el sexto aniversario del fallecimiento del compositor con la interpretación de su *Coral hablado* en el Salón de Actos del Conservatorio Superior de Música. Un acto en el que participó, entre otros, su viuda, Elena Martín, demostrando así una vez más la importancia de la producción escénica como parte esencial e identitaria del legado artístico del compositor.

Estreno en Murcia

CORAL HABLADO

RAMÓN BARCE

Homenaje en el sexto aniversario de su muerte

Con la participación de la viuda del compositor

Elena Martín

M^o Dolores Cuadrado, Antonio Narejos, Cristina Pina
Iván Rodero y Álvaro Zaldivar

Presentación a cargo de
Miguel Ángel Centenero, director del Conservatorio

Jueves 11 de diciembre de 2014
De 13:00 a 14:00
Auditorio José Agüero del Conservatorio Superior

CIMMA  

Auditorio José Agüero del Conservatorio Superior - Paseo del Malecón 8, Murcia www.cimma.es

Cartel del Coral Hablado en el Conservatorio Superior de Música de Murcia (2014) Fuente: archivo personal de Elena Martín Quiroga

Una presencia e importancia de lo escénico que, como conclusión de este apartado, no ha hecho sino confirmar el minucioso recorrido por la trayectoria vital y profesional de Ramón Barce. Este hombre polifacético que, además de muchas otras cosas, fue también actor y apuntador, riguroso editor y estudioso de la zarzuela y el sainete, permanente intérprete en el teatro doméstico, provocador artista de acción en la vanguardia de Zaj, y creador siempre atento a lo verbal y lo teatral de la música.

3. Lo escénico en Barce en la bibliografía general musicológica

En el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, podemos leer una amplia y documentada voz, escrita sobre Barce por Ángel Medina. En ella, se estudia tanto su formación como sus diversas etapas creativas –primeras obras en el arranque del Grupo Nueva Música, la etapa Zaj, el desarrollo de su sistema de niveles...-, así como su dedicación a la crítica, la traducción y el ensayo. Tampoco faltan en el artículo un catálogo, tanto de sus escritos musicales como de las composiciones, y una abreviada bibliografía final. Como síntesis de su trabajo, para Ángel Medina, Ramón Barce es

[...] una figura decisiva para la comprensión de la música de la segunda mitad del siglo XX en España. Sus aportaciones musicales, por un lado, y su ingente actividad organizadora, por otro, le han hecho estar presente en algunos de los grupos y creaciones más destacados de su época, como el Grupo Nueva Música –en cuya fundación tuvo parte activa-, la revista y concierto *Sonda*, el grupo Zaj o la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles, de la que fue presidente durante los primeros años de su existencia. Doctor en filosofía, ha articulado un pensamiento musical propio y se ha pronunciado con gran rigor sobre diversas cuestiones de la música de nuestro tiempo. Como traductor ha vertido al castellano un amplio número de libros y tratados.⁵⁰

Como queda de manifiesto, lo teatral no es propiamente mencionado, incluso dándole al grupo Zaj una valoración musical y no escénica (tildando al grupo de iniciativa “sumamente novedosa para la música española”⁵¹). El texto de Medina ofrece un contenido exclusivamente musical, algo que está bastante alejado de la realidad de esa provocadora e interdisciplinar vanguardia.

En la misma línea de lo expuesto en ese diccionario musical español, el citado Medina y el compositor Tomás Marco son los firmantes de la voz dedicada a Barce en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*. En su última edición impresa, de 2001, se incluye una voz relativamente breve - pero relevante, dada la proyección mundial y la alta exigencia selectiva de este diccionario- en la que Barce es presentado exclusivamente como “Spanish

⁵⁰ MEDINA, A.: “Barce Benito, Ramón”, en CASARES, E. (ed.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 2, SGAE, Madrid, 1999-2002, pp. 218-224, p. 218.

⁵¹ *Ibid*, p. 2019.

composer and critic”⁵², lo que incide, de nuevo, en la nula visibilidad de su perfil escénico.

Cuando pasamos de los diccionarios especializados a las monografías, entre las biográficas también sobresale primero el referido Medina, autor de un ensayo muy concienzudo editado hace casi treinta años, pero que conserva aún hoy – salvo en la lógica desactualización de su catálogo- un muy importante valor. En su condición de *opera aperta*, como el propio Medina señala al finalizar su ensayo: “Este libro, como algunas obras de Barce, ha querido ser ‘abierto’ a los estímulos del exterior. El punto final no puede tener, pues, ningún valor de conclusión definitiva. Equivale realmente a unos puntos suspensivos”⁵³.

En esa edición de la universidad de Oviedo, leemos juicios ponderados y documentados sobre Barce, que son adecuadamente sintetizados por el ya también citado Emilio Casares en su prólogo al trabajo de Medina, cuando señala –de nuevo visto esencialmente como únicamente un músico/pensador- que nuestro artista “pertenece a ese género de compositores que, desde Felipe de Vitry en el Ars Nova, hasta Stravinsky o Schoenberg, se han preocupado no sólo de la creación práctica, sino han reflexionado sobre el acontecer musical y desde esta perspectiva han logrado ofrecer salidas, abrir caminos o simplemente aglutinar esfuerzos”⁵⁴.

En el capítulo de monografías barcianas, merece un apartado especial la ya citada biografía realizada por Juan Francisco de Dios Hernández⁵⁵, que contó con la excepcional colaboración, generosa y permanente, tanto del propio artista como de su esposa Elena Martín, a quien se deben además la mayor parte de las excelentes fotografías que complementan, mucho más que ilustran, el trabajo. En este libro se ha reunido la más rica documentación personal que ofrece, de este modo, una crónica detallada de toda la trayectoria profesional, con un interesante anexo analítico musical, seguido del catálogo cronológico de obras y con una bibliografía final.

Ya que se ha citado el catálogo barciano, es obligado reseñar el trabajo realizado una década antes por el investigador musical Fernando Cabañas (1997), dentro de los impresos que la Sociedad General de Autores ha dedicado a sus más importantes miembros, y en donde se ofrece, con una mínima introducción, la pormenorizada enumeración cronológica de todas las composiciones realizadas hasta el momento de su impresión, con sus detalladas características técnicas.

En estos momentos, para cerrar aquí lo relativo a la obra de Barce, la única versión actualizada de la producción completa solo se puede encontrar en la ya citada biografía, que la misma SGAE editó, a través de la Fundación Autor,

⁵² MARCO, T. y MEDINA, Á.: “Barce (Benito), Ramón”, en SADIE, S. (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, MacMillan Publ., London/New York, vol. 2, 2001, pp. 710-711, p. 710.

⁵³ MEDINA, Á.: *Ramón Barce en la vanguardia musical española*, Servicio de Publicaciones de la Universidad, Oviedo, 1983, p. 203).

⁵⁴ *Ibid*, p. 9.

⁵⁵ DE DIOS, J.: *Ramón Barce: hacia mañana, hacia hoy*, Ediciones Autor, Madrid, 2008 b.

realizada por el referido Juan Francisco de Dios Hernández. Además de la vigente página web⁵⁶ dedicada monográficamente a Barce, que en su recuerdo y para su difusión mantiene su viuda y que ha sido realizada con la colaboración de dos expertos en catalogación musical: Antonio Bayona y Julián Gómez.

Por su parte, buscando ahora entre las monografías histórico-musicales, que en este caso son lógicamente las propias de la música española del siglo XX, destaca sobre todas las demás el trabajo de Tomás Marco. Este compositor e historiador musical recoge una interesante síntesis positiva sobre la persona y la obra de Ramón Barce, señalando, en especial, que “la obra de Barce significa la conquista progresiva de un universo propio en el que se estabiliza para ahondar en sus propias búsquedas armónicas y estructurales. Una música dotada de un valor intelectual que se mantiene al margen del vaivén de las corrientes porque el compositor ha encontrado su propio universo y decide explorarlo”⁵⁷.

En un ensayo posterior y más amplio, escrito como una especie de balance musical una vez ya finalmente terminado el siglo XX, el mismo Tomás Marco, hablando de experiencias en las que él participó personalmente, incide también en el carácter más musical del inicio del grupo Zaj. También Marco subraya en esa etapa –cuando Barce y él mismo estuvieron colaborando- la condición más de compositor que de artista de acción de Ramón Barce:

Fluxus tuvo ramificaciones más o menos especializadas y una de las más estrictamente musicales fue el movimiento español Zaj. Para ser exactos, y también justos, Zaj no deriva tanto del Fluxus como coincide con él, ya que su fuente directa es el influjo de Cage en Juan Hidalgo. Zaj fue fundado en Madrid por Hidalgo y el italiano Walter Marchetti, y con este movimiento colaboraron en diferentes momentos artistas de diverso tipo, entre ellos compositores como Ramón Barce, que participó en el acto fundacional, aunque se retiró al año siguiente, y Tomás Marco. Iniciado como un movimiento de música de acción, Zaj se interesó luego más por la acción pura y por la identificación entre el arte y la vida, el subrayado de los caminos no lineales o lógicos y el gusto por la alusión. El movimiento llega con fuerza hasta el final de los sesenta y luego muestra el camino individual de Hidalgo como artista visual con puntuales vueltas a algunas obras sonoras.⁵⁸

Es curioso que, en un trabajo histórico-musical mucho más general del ya mencionado Emilio Casares, podemos leer una breve pero más abierta descripción de lo antes contado por Marco. En efecto, en la síntesis de Casares la vinculación de Barce a algo que va un poco más allá de la música resulta más clara: “Una variable de este movimiento sería la creación del movimiento Zaj, en el que participan Hidalgo, Barce y, posteriormente, Tomás Marco. Este

⁵⁶ La página web de Ramón Barce puede consultarse en: <http://www.ramonbarce.es/>

⁵⁷ MARCO, T.: *Historia de la Música española*, 6. *El siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 1989, p. 232.

⁵⁸ MARCO, T.: *Pensamiento musical y siglo XX*, Fundación Autor, Madrid, 2002, p. 368.

movimiento produce todo tipo de acciones musicales libres, incluso en la calle, obras visuales, etc., que sirven para dinamizar el ambiente musical”⁵⁹.

En una lectura más personal, aunque sin salirnos de un riguroso marco académico, el musicólogo Antonio Gallego, en la contestación al discurso de ingreso de Barce en la Real Academia de San Fernando, detallaba otro aspecto importante en la recepción de Barce: cómo el valor intelectual del artista supone a veces una dificultad añadida para la justa valoración de su obra. Así lo justificaba Gallego:

Ha habido a lo largo de la historia artistas “mentales” y artistas “sensoriales”, y en unas épocas ha solido predominar un tipo sobre el otro. En la nuestra, y en nuestro país, actuar como Ramón Barce ha sido actuar contra corriente, y eso explica también, junto a detalles más prosaicos de maneras de ser o de estar, que la música de Barce haya tenido más dificultades que la de la mayoría de los miembros de su generación para llegar al público”⁶⁰

Otro tipo de monografías musicales, menos históricas o quizás menos oficiales, pero no por eso menos documentadas (y más críticas), también recogen positivamente la figura de Barce. Así lo hace en especial el vanguardista compositor y ensayista Llorenç Barber quien, a pesar de su mayor proximidad al arte de acción, parece que trata a Barce principalmente como a un compositor. Además, lo realiza destacando la salida del grupo Zaj y la creación de su sistema de niveles:

Barce es el inventor de la palabra Zaj, el primero en reflexionar sobre la música de acción en España, y el primero, igualmente, en escribir sobre Fluxus. Después de vivir el accionismo Zaj en primera línea, abandona todo eso y comienza a elaborar unas propuestas que denomina ‘armonía de niveles’. Desde mi punto de vista, esta armonía de niveles es paralela al minimalismo que estaba intentando practicar. Ambos organizábamos el material sonoro con el mismo sentido estético, de reducción, eufonía y sencillez. Barce es un minimalista *avant la lettre* [...]. No veo en otros la sonrisa y la eficacia de Ramón Barce; él era profesor de literatura en el Instituto Lope de Vega, y nos citábamos en el recreo de las once para charlar durante media hora. Fue una relación muy bonita, que se mantiene todavía después de treinta años.⁶¹

El mismo Barber, junto con Montserrat Palacios, demuestra de nuevo la importancia musical de Barce en un posterior y documentado ensayo. En el mismo, homenajea al artista madrileño al culminar su parte, titulada “Cronología provisional para una historia de las músicas experimentales españolas” –detallada sección que ocupa más de cien páginas-, con la emotiva

⁵⁹ CASARES, E.: *Historia de la música*, Everest, León, 2002, p. 200.

⁶⁰ GALLEGO, A.: “Contestación...”, en BARCE, R.: *Naturaleza, símbolo y sonido. Discurso del académico electo...*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2001, pp. 31-38, p. 36).

⁶¹ BARBER, Ll. y DE FRANCISCO, Ch.: *El placer de la escucha*, Ediciones Árdora, Madrid, 2003, pág. 20.

referencia a su entonces aún muy reciente fallecimiento: “[2008] Acabando el año muere en Madrid Ramón Barce, el músico-intelectual quizás más influyente de estos últimos decenios”⁶².

También desde la estética, y aunque no le cite expresamente en su discurso, el compositor y teórico Luis de Pablo muestra en su ensayo⁶³ la presencia imprescindible de la obra musical de Barce, señalando varias composiciones de nuestro artista en una selecta sección de su impreso, dedicada a “Tabla cronológica de algunas obras de la música contemporánea (desde 1945 hasta 1966)”.

Muchos años después, la compositora Teresa Catalán, discípula de Barce, de la que más tarde comentaremos su tesis doctoral, resalta también, por encima de las varias tareas que enumera, la aportación intelectual barciana. Allí tampoco da importancia a lo escénico, al escribir en su emotiva necrológica:

Estamos ante un personaje que ha desarrollado una inteligente e inagotable labor en tantas facetas que resulta abrumador, porque no se trata sólo de un compositor, sino de una figura que ha dejado aportaciones significativas también como traductor, ensayista, investigador, crítico, musicólogo, conferenciante, docente, editor, narrador, guionista de cine, editorialista, organizador, promotor, gestor... quizá sólo es posible resumir su trabajo diciendo que ha sido un pensador, un gran intelectual que ha tenido la generosidad de poner a disposición de todos su inteligencia y su esfuerzo manteniendo en todas las facetas que ha tocado una contribución original, oportuna y brillante.⁶⁴

Siguiendo en la línea de los anteriores estudios, donde Barce es un compositor renovador y un crítico e intelectual, pero no un hombre de lo escénico, sobresale un ensayo de Teresa Catalán. En ese texto, ya en el terreno más especializado del análisis compositivo, podemos leer cómo

[...] con una personalísima e inteligente resolución, se puede encuadrar entre aquellos que hemos establecido en el periodo de transición entre tonalidad y atonalidad, que nosotros hemos denominado centralidad, pero destaca su proximidad conceptual al sistema de potenciales, que se presenta como una idea-puente entre tonalidad y atonalidad, una síntesis de ambas, o una aproximación a cualquiera de ellas desde la orilla contraria. El sistema no se reduce a una mera especulación intelectual. Ha demostrado ya su validez práctica, y supone la confirmación de que la aportación española a la música del siglo XX está normalizada y puede mostrar sin complejos sus conquistas.⁶⁵

⁶² BARBER, Ll. y PALACIOS, M.: *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*, Fundación Autor, Madrid, 2009, p. 482.

⁶³ DE PABLO, L.: *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, Ed. Ciencia Nueva, Madrid, 1968.

⁶⁴ CATALÁN, T.: “Ramón Barce y su aportación: el músico pensador”, en *Taller Sonoro*, nº 18. Enero, 2009, pp. 1-9., p. 1. Disponible en: <http://www.tallersonoro.com>

⁶⁵ CATALÁN, T.: *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*. Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 2003, p. 157.

Unos años después, el también compositor y catedrático Agustín Charles califica a Barce, en el final de un artículo consagrado a dos obras suyas, como un “compositor atípico en el corpus compositivo español, el cual, desde su posición, nos arroja nuevas iniciativas que impulsan la creación musical y la búsqueda incesante del camino propio, siendo ejemplo propicio para los nuevos compositores”⁶⁶.

Finalizando con la presencia de Barce en revistas especializadas, sobresalen en primer lugar dos importantes contribuciones del ya tantas veces citado Ángel Medina: una valiosa entrevista en profundidad publicada en una de las más relevantes revistas italianas⁶⁷ y la necrológica escrita para la revista musicológica que edita el Instituto Complutense de Ciencias Musicales⁶⁸, donde resume muchas de sus reflexiones ya expuestas en otros impresos anteriores. Añadamos, como una diversa síntesis de sus aportaciones, la necrológica escrita por Álvaro Zaldívar para la *Revista de Musicología*, donde resume su figura sin desdeñar el aspecto escénico-artístico de la, en gran medida, autodidacta formación barciana:

Un lugar singular en su obra posee su inteligente e interesante música “de acción”, entre cuyas aportaciones destaca el famoso *Coral Hablado*, estrenado en el Instituto Alemán de Madrid en 1970 por el propio Barce con José Luis Téllez y Juan Llinás, donde sus tres hablantes “interpretan” un texto variable –de no menos de media hora- mediante el cual las palabras se hacen polifonía y una conferencia con coloquio se transmuta en una fascinante creación artística.

Muy ilustrativo de su modelo de crear (y vivir creando) es esta obra que convierte en acción artística lo que sería, visto normalmente, una cotidiana experiencia académica, uniendo así sus dos constantes y mutuamente enriquecedoras dedicaciones: la intelectual y la creativa. Resulta significativo que en la primera de ellas gozase de una sólida formación reglada, universitaria: graduado en magisterio, se doctoraría (*La poesía de Stéphane Mallarmé*) en Filosofía y Letras con Premio Extraordinario, en la Universidad de Madrid en 1956, dos años antes de que aparezca la primera obra musical reconocida y catalogada como tal –su *Canción blanca* para soprano y piano-. Mientras que en la faceta compositiva –descontando algunas clases iniciales o su experiencia como alumno libre del Real Conservatorio de Madrid- resulta descorazonador que Barce tuviese que ser fundamentalmente autodidacta, basándose, eso sí, en una constante y crítica escucha y lectura de obras y libros musicales, con una atención especial a las propuestas más modernas y menos convencionales – Schoenberg en especial- en una España demasiado tradicional, dominada entonces por el neocasticismo de Joaquín Rodrigo (a quien, paradoja y

⁶⁶ CHARLES, A.: “Ramón Barce, un compositor entre la vanguardia y un lenguaje personalizado. Análisis de *Canadá Trío* y la *Sinfonía número 3*”, en *Anuario Musical*, 52, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC: Institución Milá y Fontanals. Departamento de Musicología 1997, pp. 201-240, p. 201. Disponible en: <http://www.imf.csic.es>

⁶⁷ MEDINA, Á.: “Entrevista a Ramón Barce: una voce meditativa nella musica spagnola”, en *Musica/Realtà*, n° 33, Biblioteca di Storia della Musica, Università La Sapienza, Roma, 1990, pp. 133-146.

⁶⁸ MEDINA, A.: “Inventario de la lucidez...” *Op. Cit.*

justicia histórica al mismo tiempo, terminaría sucediendo en el sillón de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando).⁶⁹

Entrando ahora en las investigaciones doctorales centradas en la figura de Ramón Barce, encontramos primero la de Juan Francisco de Dios Hernández, *Ramón Barce. Música de cámara*. Presentada en la Universidad de Salamanca en 2004, y solo editada como recurso digital, la investigación, lógicamente, se centra en

[...] analizar toda su obra de cámara como un auténtico corpus magno de juventud activa y de comunicabilidad para facilitar su acercamiento. [...] Al compositor madrileño se le considera impulsor y actualizador de la nueva creatividad española de los últimos 60 años. Se pretende explicar de qué manera Barce trabaja los supuestos de partida o bien los problemas que surgen dentro del pensamiento musical que posteriormente se plasman en el producto sonoro. Se analiza también la presencia de Barce dentro de los libros de texto de la ESO.⁷⁰

El trabajo doctoral de De Dios será en gran medida adaptado y utilizado en la biografía realizada en 2008. Por su parte, la aún inédita tesis doctoral de la ya antes referida Teresa Catalán⁷¹ es un trabajo académico, como resume la propia autora, centrado en

[...] la aportación del compositor Ramón Barce a la música española en los campos de la técnica, la estética, y la sociología, entendiendo que se trata de una de las figuras intelectuales más completas de su época en España. Desde el punto de vista histórico, su implicación con los acontecimientos de la vida musical lo marcan como uno de sus protagonistas. Además, el pensamiento de Barce le distingue como un mediador entre distintas posturas, un informador, y como tal, un puente entre lo acontecido en el escenario europeo y su información crítica fundamentada al entorno nacional.⁷²

Un tercer trabajo doctoral barciano también aún inédito⁷³ es el de Rosa María Rodríguez Hernández⁷⁴. Como la propia autora reconoce, el tema de su trabajo

⁶⁹ ZALDÍVAR, Á.: “Ramón Barce Benito (1928-2008). In Memoriam”, en *Revista de Musicología*, XXXI, 2, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 2008, pp. 663-671, p. 667.

⁷⁰ DE DIOS, J. F.: *Ramón Barce. Música de cámara*, ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2008 a. [Colección Vitor nº 216: edición digital de la tesis doctoral del año 2004] Resumen de la tesis elaborado por el propio autor.

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

⁷¹ CATALÁN, T.: *El compositor Ramón Barce en la música española del siglo XX. Análisis y edición comentada de sus escritos técnicos, estéticos y sociológicos esenciales*. Tesis Doctoral defendida en la Universidad de Valencia en 2005. Inédita.

⁷² *Ibid*, s/p.

⁷³ RODRÍGUEZ, R.M.: *Estudio de la música escénica de Ramón Barce y de la obra y pensamiento de Alfredo Aracil a través de la memoria*. Defendida en la Universitat Politècnica de València en 2009. Inédita.

⁷⁴ Algunas partes especialmente importantes de la Tesis Doctoral de Rodríguez, relacionadas con la obra de Barce, aunque sea priorizando lo musical y su relación con el tiempo y la memoria, han tenido ediciones parciales en forma de artículos: “Recuerdo/olvido: Oleada de Ramón Barce”, en *Papeles del Festival de música española de Cádiz*, nº 4, Universidad de

“consiste en un estudio sobre las relaciones que, surgiendo entre el cognitivismo y la memoria, pueden establecerse, a su vez, entre dichas relaciones y la Música”⁷⁵. La misma autora destaca, sintetizando su trabajo doctoral, que su hipótesis “entraña una búsqueda de cómo los aspectos desarrollados en torno a la Memoria, han sido utilizados y elaborados en el seno de las composiciones musicales de dos personalidades de gran relevancia en la música española del siglo XX”⁷⁶. Esas personalidades relevantes no son sino Ramón Barce y Alfredo Aracil. Pero, aunque sirve para validar la importancia de la obra de Barce -y en concreto, *Oleada*- la tesis de Rodríguez no valora prioritariamente lo escénico, pues su interés se focaliza en estudiar cómo

La poética de la Memoria consigue interactuar el Recuerdo y el Olvido en el seno de la composición musical, en nuestro caso, específicamente contemporánea, a través de las aportaciones filosóficas y científicas que infieren una nueva categoría a la Memoria, tomada como objeto, y su incidencia en los dos compositores como actores y actuantes [...] La organización sonora de estas composiciones, y la estética individual de cada uno de estos músicos, ha sido la vía para una posibilidad de encuentro con técnicas de composición, la creación musical del siglo XX y su articulación con diversos aspectos de la Memoria.

La naturaleza de la Memoria Musical constituye un amplio campo de investigación que necesita seguir siendo desarrollado al hilo del progreso de las Artes, de la Ciencia y de la Filosofía. Nuestra tesis ha tenido como meta contribuir, en la medida del contexto, a los estudios que sobre este planteamiento interdisciplinar, se vienen llevando a cabo.⁷⁷

Finalmente⁷⁸, como contraste a la hegemonía de la visión compositivo-estética de Ramón Barce, expuesta hasta ahora, hemos de reseñar la presencia de un Barce que va más allá de lo meramente musical o estético-crítico en algunos estudios recientes⁷⁹, que lo incluyen, con mayor o menor protagonismo, en el importantísimo grupo Zaj. Así, destacan en primer lugar las aportaciones del experto en arte de acción y arte sonoro José Antonio Sarmiento⁸⁰, profesor

Cádiz, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2009, pp. 247-272 y “Hacia mañana, hacia hoy”, en *Stichomythia* nº 13, Universidad de Valencia, 2012, pp. 171-189. Disponible en <http://parnaseo.uv.es/Stichomythia.htm>

⁷⁵ RODRÍGUEZ, R.: “Recuerdo/olvido: Oleada de Ramón Barce”, en *Papeles del Festival de música española de Cádiz*, nº 4, Universidad de Cádiz, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2009, pp. 247-272.

⁷⁶ RODRÍGUEZ, R.M.: *Estudio de la música escénica de Ramón Barce... Op. Cit.*, s.p.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Otros ámbitos más divulgativos, que no citamos por su cuestionada calidad, y otros espacios culturales, aunque sean de una cierta alta divulgación, como la página de la Fundación Juan March o la del Círculo de Bellas Artes, demuestran la difusión e importancia de la figura y la obra de Ramón Barce, aunque, como es esperable, no nos aportan nada nuevo a lo ya ofrecido por los trabajos de investigación antes referidos. Véase webgrafía.

⁷⁹ Sobre Barce y Zaj hay un trabajo más reciente, del Dr. De Dios, que lamentablemente aporta poco nuevo –una corta entrevista a Ramón Barce y un par de textos breves que reiteran lo expuesto con anterioridad-, pues en este pequeño volumen se reeditan una vez más diversos textos que ya había editado él mismo. DE DIOS, J y MARTÍN, E. (eds.): *Ramón Barce. Las palabras de la música*, ICCMU, Madrid, 2009.

⁸⁰ SARMIENTO, J. A. (ed.): *Zaj*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996 y (ed.): *Zaj. Concierto de Teatro Musical*, Weekend Proms, Lucena, 2007.

titular de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Castilla-La Mancha y director del Centro de Creación Experimental de la misma universidad. Aunque quizás pequen esas ediciones de cierta superficialidad y muestren un interés más gráfico y documental que analítico y crítico, sin embargo, con toda claridad nos demuestran que buscar en la aportación barciana un perfil escénico no solo es posible sino, en verdad, tan necesario como fructífero.

4. Lo escénico en los estudios sobre Barce

Nuestra búsqueda de lo escénico en Ramón Barce no puede quedar circunscrita a su biografía, ni tampoco puede quedarse en un repaso bibliográfico general. Nuestro trabajo ha de contrastarse también con los principales autores y estudios de rango científico que se han ocupado de la producción artística de Barce. Tal es el caso del ya citado Ángel Medina, responsable del primer ensayo serio sobre el creador madrileño⁸¹ y autor también de la síntesis más relevante y difundida acerca de Barce⁸². También es el caso, más reciente y varias veces citado, de De Dios, tanto en su aportación biográfica⁸³ como en un trabajo posterior reducido a la etapa Zaj de Barce⁸⁴. Buscamos en ellos la relación de Barce con lo escénico y, en su caso, la valoración de las obras especialmente vinculadas con lo teatral en su más amplio sentido. El resultado no puede ser más demostrativo de la minusvaloración de lo escénico en esas aportaciones y, por tanto, justifica aún más la necesidad de este trabajo.

En efecto, Medina trata todas las obras de Barce como composiciones, es decir, como creaciones musicales. De manera que incluso cuando refleja, como ahora se citará, el título de la primera velada Zaj, Medina parece que se ve obligado a añadirle un significativo “(sic)” para dar a entender que era el documento –y no él- quien se atrevía a otorgarle esa cualidad escénica. También Medina multiplicará los verbos “ve-oye-vive” para subrayar lo sonoro de esas acciones: “En noviembre de 1964, después de varios meses de minuciosa preparación, Zaj hace su presentación pública en España con un memorable concierto de “teatro musical” (sic) en el que se ve-oye-vive el siguiente programa [...]”⁸⁵.

El mismo Medina insiste en el tema al hablar musicalmente con detalle de las creaciones de Barce presentadas en esa velada Zaj de 1964, en las que no había realmente nada de música propiamente dicha. Para ello, aprovecha poéticamente el uso musical del silencio, y también propone su estética inexistencia (según John Cage), llegando a hablar de un contrapunto visual para describir las acciones –extravagantes para la música- de *Estudio de impulsos*: “Los elementos de tipo visual consisten en paseos alrededor del piano y

⁸¹ MEDINA, Á.: *Ramón Barce en la vanguardia musical española*, Servicio de Publicaciones de la Universidad, Oviedo, 1983.

⁸² MEDINA, Á.: “Barce Benito, Ramón”. En Casares, E., ed. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 2, SGAE, Madrid, 1999-2002, pp. 218-224.

⁸³ DE DIOS, J.: *Ramón Barce... Op. Cit.*

⁸⁴ DE DIOS, J.: *Zaj-Barce-Zaj. 50 años de happening en España*, [Autoedición] 2015.

⁸⁵ MEDINA, Á.: *Ramón Barce en la vanguardia musical española*, Servicio de Publicaciones de la Universidad, Oviedo, 1983, p. 87.

manoseos en diversas partes del mismo, todo ello por duplicado puesto que los dos intérpretes hacen prácticamente lo mismo solo que cuidando la no sincronización de las diferentes acciones en lo que podríamos llamar un contrapunto visual”⁸⁶.

Aunque parece que más adelante no le molesta a Medina usar sin mediaciones el término teatro musical, no deja de ser curiosa la obstinación del musicólogo en tratar como una composición lo que es claramente una creación escénica. Así sucede en su comentario sobre *Abgrund Hintergrund* en donde, como el propio estudioso reconoce, no hay sonido musical sino lo que él mismo denomina, de manera forzada, una composición plástica:

Con *Abgrund Hintergrund* Ramón Barce alcanza mayores cotas de depuración y comprensión cabal de lo que significa el teatro musical. Esta obra se sitúa entre esa media docena de composiciones cuyo recuerdo permanece imborrable para los seguidores de Zaj. El título que está en alemán se puede traducir por “Abismo y fondo”.

Los tres intérpretes de la obra (esta es una obra tan abierta que lo que describe aquí es tan solo una de las posibles versiones) se colocan detrás de un biombo que está en el escenario procurando no ser vistos. [...]

La escena no puede ser más atractiva. Ni un solo murmullo. Tan solo la composición plástica constantemente renovada que configura la acción de los intérpretes.⁸⁷

Más adelante, cuando ya fuera de Zaj el mismo Barce incide de nuevo en una obra básicamente escénica, una clara creación del arte de acción con contenidos puramente teatrales, como es *Coral Hablado*, la comprensión y valoración de Medina sigue siendo únicamente musical. Por ello, intenta como mejor puede, y no será el único, salvar los problemas que le ofrece la naturaleza escénico-verbal de esta obra, considerando como puramente musical todo lo que, sencillamente, en verdad se aleja de la comprensibilidad del texto:

Para ello se parte de “la consideración musical de la palabra hablada” en sentido estricto, es decir, que se eliminará de la palabra su poder de comunicación para resaltar los valores fónicos. Para esto no hace falta usar un lenguaje extraño o inventado, basta con poner que tres personas hablen a la vez -pero a destiempo entre sí mismas- para que la comunicación resulte imposible. Barce, como buen filólogo, explica la forma de neutralizar sucesivamente cada una de las tres funciones Bühler del lenguaje. [...]

El hecho de que al principio se empiece a una sola voz -entendiéndose lo que se dice- puede suponer un “hándicap” desde el punto de vista de la valoración exclusivamente fónica que habíamos deseado, pero el propio Barce se encarga de recordarnos una premisa fundamental: es la crítica – por tanto algo coherente- la que inicialmente genera y motiva la obra. Esta última empieza cuando se empiezan a perder las posibilidades de comunicación de contenidos y surgen posibilidades de comunicación a

⁸⁶ *Ibid*, p. 90.

⁸⁷ *Ibid*, pp. 90-91.

niveles artísticos partiendo de la degustación de los valores fónicos del texto.⁸⁸

Bastan estos ejemplos para mostrar que, en la visión de Medina, siguiendo la común interpretación de músicos y musicólogos, la obra barciana es siempre composición musical. Usando por ello incluso metáforas arriesgadas –como esa de contrapunto visual-, para buscar elementos musicales donde no hay sino propiamente acciones escénicas. En lo que respecta al otro estudioso de la vida y obra de Barce, el tantas veces citado De Dios, la situación es altamente parecida: de nuevo su visión es puramente musical, desdeñando lo escénico incluso en las obras en las que esta cualidad es más que evidente. A pesar de reconocer, como no puede ser de otra manera al haber sido su biógrafo, la importancia de lo teatral, De Dios interpreta como algo puramente vocal lo que es no menos verbal y escénico: “La fascinación que Ramón Barce ha tenido por las palabras movió desde muy pronto su especial interés por los límites y misterios de la voz humana. El canto canónico, el teatro y su declamación o el trabajo radiofónico han perlado las visiones de Barce con respecto al instrumento más habitual y más complejo”⁸⁹.

Usando de interpretaciones y metáforas muy próximas a las de Medina, De Dios comprende como música del silencio las acciones teatrales de Zaj, de manera que sigue priorizando la visión de Barce como un compositor, sin verle de verdad como un artista multidisciplinar. De Dios llega a negar la obviedad de lo escénico –al que parece que sólo reconoce si hay un texto o argumento- prefiriendo ver una presunta música sin sonido:

Los primeros acercamientos al aspecto teatral fueron generados por la luz de Zaj. Con ello Barce presentó sus credenciales para crear una música del silencio manteniendo todos los elementos generadores de música con la excepción del sonido. No debemos confundir *Abgrund-Hintergrund* (1964) con una obra escénica. No hay argumento, no hay diálogos, hay música sin sonido, hay alturas inaudibles, hay ritmo imposible, hay misterio y abstracción. Hay, en definitiva, esencia de música.⁹⁰

Cuando De Dios trata otras de las creaciones escénicas de Barce, como son *Coral Hablado* y *Oleada*, no dejará esta vez de reconocer lo tan obviamente teatral de ambas, pero utilizará una vez más la metáfora para calificarlo como un ejemplo de teatro musical. En concreto, las explica como frutos musicales de la sonoridad del habla, concepto que convierte en subtítulo de uno de sus análisis:

La sonoridad del habla. Poco después, el aspecto teatral en la música de Barce generó un nuevo hito, *Coral Hablado* (1966). Allí, de nuevo la creación de espacios sonoros desde parámetros ajenos al sonido temperado o por escalas, se reconoce como música escénica sin contar con instrumentos más allá de la densa polifonía hablada por tres voces. Lo

⁸⁸ *Ibid*, pp. 94 y 96.

⁸⁹ DE DIOS, J.: *Ramón Barce... Op. Cit.*, p. 322.

⁹⁰ *Ibid*, p. 334.

teatral seguía cumpliendo con la base natural de la creación de espacios de diálogo entre varios, extremo logrado por la ya analizada *Oleada*.⁹¹

Como vemos, Medina primero, como ahora De Dios, en tanto que ambos músicos, parece que son curiosamente ciegos para todo lo que no sea música, interpretando musicalmente todo lo que proceda de un compositor al que admiran, como es Barce. Nosotros no dejamos de admirar a Barce, pero esa admiración nos lleva a reconocer lo evidentemente escénico de sus obras como un elemento de riqueza, y por tanto a reivindicarlo como un acto de justicia artística. Queda pendiente, para un futuro texto, analizar las obras escénicas de Ramón Barce y que el lector pueda ver esa irrenunciable condición en estas creaciones.

5. Resultados

Nuestra investigación ha ofrecido hasta el momento diversos documentos, tanto escritos como fotográficos, así como abundantes datos y citas que, a nuestro entender, fundamentan de manera suficiente el presente texto. A modo de síntesis, y diferenciando las distintas partes del desarrollo de nuestra investigación, mostramos ahora la enumeración ordenada de los principales resultados obtenidos.

5.1. Resultados a partir del estudio de su trayectoria vital

- El teatro forma parte en la educación inicial y en las primeras actividades públicas de Ramón Barce. Su carácter se forja frente al público en diversas acciones escénicas (también con una acción semi-política callejera).
- Personalidades del teatro español de la segunda mitad del siglo XX serán importantes en el arranque de su trayectoria profesional (como Francisco García Pavón, que le contrata para Taurus, o Antonio Buero Vallejo, que le estimula para la edición del trabajo de Schönberg).
- A pesar de su vocación y proyección musical, su condición de catedrático de lengua y literatura lo mantiene siempre muy cerca de lo literario y lo dramático.
- Incluso ya considerado como un hombre de la música, lo teatral seguirá siendo un elemento importante, tanto en lo privado (teatro doméstico) como en lo público (encargo de estudios musicológicos sobre teatro musical y creaciones escénicas).
- El corto pero intenso período en el que crea y forma parte del grupo Zaj supone una priorización de lo escénico en la proyección pública. Su influencia será importante incluso tras el abandono del grupo.

⁹¹ *Ibid.*

- Madrid se convierte no solo en su ciudad natal y vital sino en la capital donde se presentan la mayor parte de sus creaciones: cinco de las seis obras escénicas elegidas tuvieron allí su primicia o presentaron una nueva propuesta (caso de la versión escénica de *Oleada*).

5.2. Resultados a partir del estudio de su producción literaria y académica

- No solo lo musical y lo literario, sino que también lo teatral ha formado parte de su trabajo investigador y de sus correspondientes publicaciones (como la edición de la zarzuela de Bretón, o sus estudios sobre teatro lírico).
- En sus reflexiones filosóficas y estéticas siempre ha tenido cabida lo escénico en un sentido abierto (caso de su discurso de ingreso en la Real Academia y algunos de sus artículos).

5.3. Resultados a partir de los estudios existentes sobre Barce

- Todos los estudios sobre Ramón Barce lo presentan como compositor y estudioso -tanto en la estética como en la técnica compositiva y la musicología. Secundariamente, valoran también su labor como gestor y periodista musical. Y, aunque recuerdan siempre su condición de catedrático de lengua y literatura, esta actividad queda relegada a un segundo plano, interpretada normalmente como fuente de ingresos del artista.
- Los dos principales estudiosos de Barce, Ángel Medina y Juan Francisco de Dios, valoran como creaciones y aportaciones musicales incluso a las obras más propiamente escénicas. Para justificar esa consideración usan de metáforas estéticas (contrapunto visual, lenguaje del silencio, etc.). Contrasta además la falta de interés por lo escénico en Barce -lo que ha llevado incluso a confundir las dos ejecuciones de *Traslaciones* en el catálogo de De Dios- con su desproporcionada presencia en esos mismos trabajos sobre el artista madrileño, aunque solo se miren desde la música. Por el contrario, incluso en el análisis esencialmente musical de Rosa María Rodríguez se valora lo escénico, destacando la clara vinculación de *Hacia mañana, hacia hoy* con el teatro del absurdo.
- El propio Ramón Barce también califica a toda su producción artística como musical -visión que forma parte de una tradición de la estética de las vanguardias desde Kandinsky. Pero nunca descarta Barce lo escénico, y considera a algunas de sus obras como teatro musical, en especial las realizadas o vinculadas a su etapa Zaj. Esta integración en lo musical la realiza Barce por razones filosóficas y filológicas (la música como lo puramente no significante), pero también mediante analogías técnicas -como el contrapunto imitativo que ve en las repeticiones de *Coral Hablado*-, aunque no supone una exclusión sino más bien una inclusión de lo escénico en lo musical.

Conclusiones

En el inicio de nuestra investigación nos proponíamos demostrar la relevancia de lo escénico en Ramón Barce. No se trataba de llevar sin más la contraria a la investigación musical realizada sobre él, pero era necesario visibilizar y reivindicar lo evidentemente escénico en un artista e intelectual, que fue mucho más que solo un músico (a pesar de lo poco o nada que se valora esta presencia de lo escénico en los trabajos musicológicos realizados sobre Barce).

No se trata, obviamente, de quitarle a Barce su condición de compositor e investigador musical. Al contrario, lo que esta conclusión propone es una revalidación de su identidad completa gracias, precisamente, a lo escénico como elemento fundamental para la moderna creación artística del siglo XX.

En suma, queda claro que la figura y la obra de Barce está bien valorada, y en algunos aspectos -en particular su biografía, técnica compositiva y aportación estética- bien estudiada, incluso. Aunque esas mismas valiosas aportaciones ya realizadas muestran también que aún quedan muchos aspectos que desarrollar más y mejor. Uno de los perfiles pendientes era, precisamente, el que este trabajo asume inicialmente: la reivindicación de la importancia de lo escénico en la obra de este artista. Barce era mucho más que únicamente un compositor y, precisamente por ello, representa especialmente bien a las vanguardias españolas de la controvertida segunda mitad del siglo XX.

Bibliografía

- BARBER, Ll. y DE FRANCISCO, Ch.: *El placer de la escucha*, Ediciones Árdora, Madrid, 2003.
- BARBER, Ll. y PALACIOS, M.: *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*, Fundación Autor, Madrid, 2009.
- BARCE, R: "Introducción", en SCHOENBERG, A.: *El estilo y la idea*, Taurus, Madrid, 1963, pp. 9-24.
- ___ "Comentarios a la estética de Lukacs", en *Revista de Musicología*, IV, 2, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 1981, pp. 269-277.
- ___ "Ramón Barce [autoanálisis]", en CASARES, E. (ed.): *14 compositores españoles de hoy*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo, 1982, pp. 77-114.
- ___ *Fronteras de la música*, Real Musical, Madrid, 1985.
- ___ *Tiempo de tinieblas y algunas sonrisas*, Alpuerto, Madrid, 1992.
- ___ "El folklore urbano y la música de los sainetes líricos del último cuarto del siglo XIX: La explicitación escénica de los bailes", en *Revista de Musicología*, XVI, 6, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 1993, pp. 3217-3225.
- ___ "La materia musical moderna y los estudios musicológicos", en *Revista de Musicología*, XX, 1, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 1997, pp. 447-449.
- ___ "Necrológica: Habib Hassan Touma", en *Revista de Musicología*, XXI, 2, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 1998, pp. 700-701.
- ___ *Naturaleza, símbolo y sonido. Discurso del académico electo...*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2001.
- ___ "Sobre mi utilización de la mitología griega en Oleada y sobre algunos contradictorios precedentes", en *Revista de Musicología*, vol. XXIV, nº 1-2, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 2001, pp. 283-295.
- CABAÑAS, F.: *Ramón Barce*, SGAE, Madrid, 1997.
- CASARES, E.: *Historia de la música*, Everest, León, 2002.
- CATALÁN, T.: *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*. Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 2003. [Dedica a Ramón Barce todo su capítulo IV, pp. 157-175.]

- ___ *El compositor Ramón Barce en la música española del siglo XX. Análisis y edición comentada de sus escritos técnicos, estéticos y sociológicos esenciales*. Tesis Doctoral defendida en la Universidad de Valencia en 2005. Inédita.
- ___ “Ramón Barce y su aportación: el músico pensador”, en *Taller Sonoro*, nº 18. Enero, 2009, pp. 1-9. Disponible en: <http://www.tallersonoro.com>
- CHARLES, A.: “Ramón Barce, un compositor entre la vanguardia y un lenguaje personalizado. Análisis de *Canadá Trío* y la *Sinfonía número 3*”, en *Anuario Musical*, 52, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC: Institución Milá y Fontanals. Departamento de Musicología 1997, pp. 201-240. Disponible en: <http://www.imf.csic.es>
- DE DIOS, J. F.: *Ramón Barce. Música de cámara*, ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2008 a. [Colección Vitor nº 216: edición digital de la tesis doctoral del año 2004] Resumen de la tesis elaborado por el propio autor. Disponible en: <http://redined.mecd.gob.es/xmlui/handle/11162/89382>
- ___ *Ramón Barce: hacia mañana, hacia hoy*, Ediciones Autor, Madrid, 2008 b.
- ___ y MARTÍN, E. (eds.): *Ramón Barce. Las palabras de la música*, ICCMU, Madrid, 2009. [Recopilación de los principales textos de Barce, realizada por su viuda y su principal biógrafo]
- ___ *Zaj-Barce-Zaj. 50 años de happening en España*, [Autoedición] 2015.
- DÍAZ, L.: *La radio en España (1923-1997)*, Alianza, Madrid, 1977.
- ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO: *Manual del TFE de la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia*, autor, Murcia, 2017.
- GALLEGO, A.: “Contestación...”, en BARCE, R.: *Naturaleza, símbolo y sonido. Discurso del académico electo...*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2001, pp. 31-38.
- GARCÍA, J. L.: *Cómo se comenta una obra de teatro*, Síntesis, Madrid, 2007.
- MARCO, T.: *Historia de la Música española, 6. El siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 1989. [2ª edición, la primera es de 1983]
- ___ y MEDINA, Á.: “Barce (Benito), Ramón”, en SADIE, S. (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, MacMillan Publ., London/New York, vol. 2, 2001, pp. 710-711.
- ___ *Pensamiento musical y siglo XX*, Fundación Autor, Madrid, 2002.
- MEDINA, Á.: *Ramón Barce en la vanguardia musical española*, Servicio de Publicaciones de la Universidad, Oviedo, 1983.
- ___ “Entrevista a Ramón Barce: una voce meditativa nella musica spagnola”, en *Musica/Realtà*, nº 33, Biblioteca di Storia della Musica, Università La Sapienza, Roma, 1990, pp. 133-146.
- ___ “Barce Benito, Ramón”. En Casares, E., ed. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 2, SGAE, Madrid, 1999-2002, pp. 218-224.
- ___ “Barce Benito, Ramón”, en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Barenreiter Verlag, Kassel, 1996-2004. [Citado por el autor en MEDINA, 2009]
- ___ “Inventario de la lucidez: Ramón Barce (1928-2008)”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 17, Universidad Complutense: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 2009, pp. 7-22. Disponible en <http://www.iccmu.es>
- DE PABLO, L.: *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, Ed. Ciencia Nueva, Madrid, 1968.
- RODRÍGUEZ, R.: “Recuerdo/olvido: Oleada de Ramón Barce”, en *Papeles del Festival de música española de Cádiz*, nº 4, Universidad de Cádiz, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2009, pp. 247-272.
- ___ *Estudio de la música escénica de Ramón Barce y de la obra y pensamiento de Alfredo Aracil a través de la memoria*. Defendida en la Universitat Politècnica de València en 2009. Inédita.
- ___ “Hacia mañana, hacia hoy”, en *Stichomythia* nº 13, Universidad de Valencia, 2012, pp. 171-189. Disponible en <http://parnaseo.uv.es/Stichomythia.htm>
- RUIZ, F.: *Historia del teatro español. Siglo XX*, Cátedra, Madrid, 2007. [14ª ed.; 1ª ed., 1975]
- SARMIENTO, J. A. (ed.): *Zaj*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996. [Editado a partir de la exposición de 1996 comisariada por el mismo José Antonio Sarmiento]
- SARMIENTO, J. A. (ed.): *Zaj. Concierto de Teatro Musical*, Weekend Proms, Lucena, 2007. [Editado con motivo de *Sensxperiment 2007*. IX Encuentro Internacional de Creación. En Torno a Ramón Barce.]
- TORDERA, A.: “Teoría y técnica del análisis teatral”, en A.A.V.V.: *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Cátedra, Madrid, 1998.

YNDURÁIN, F.: *Francisco García Pavón*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1982.
ZALDÍVAR, Á.: “Ramón Barce Benito (1928-2008). In Memoriam”, en *Revista de Musicología*, XXXI, 2, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 2008, pp. 663-671.

Webgrafía

- Artes escénicas. *La polifonía teatral: Hacia un nuevo teatro*, Archivo visual, Artes escénicas. Madrid, 2000. <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=275>
- *Coral hablado* de Ramón Barce en el Conservatorio Superior de Murcia, CSMM – ESAD, Murcia. <http://www.cimma.es/historico.html>
- Círculo de Bellas Artes de Madrid. (2008). Medallas: Ramón Barce. *Círculo de Bellas Artes de Madrid*, Madrid, 2008. <https://www.circulobellasartes.com/medallas/ramon-barce/>
- Diputación de Cáceres. *Museo Vostell Malpartida*. Cáceres, 2018. <https://museovostell.gobex.es/>
- Enciclopedia del Cine Español Mario Berrueta, 2012. <https://enciclopediaicineespafernando.blogspot.com.es/2016/05/mario-berriatua.html>
- España es cultura. Ramón Barce Benito. Madrid, 2008. http://www.españaescultura.es/es/artistas_creadores/ramon_barce_benito.html
- Escuela Superior de Canto. Ramón Barce en los sesenta: “El Coral hablado”, Madrid, 2018. <http://escm.es/events/ramon-barce-en-los-sesenta-coral-hablado-1966/>
- Fundación Juan March. (). Composer: Ramón Barce, Madrid, 2008-2011. <http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A922>
- MARTIN, E.: *Ramón Barce. Compositor*, Madrid, 2017-2018. <http://www.ramonbarce.es/>
- Ministerio de Cultura y Educación. Miguel Ramos Carrión. España es cultura, Madrid, 2018. http://www.españaescultura.es/es/artistas_creadores/miguel_ramos_carrion.html

Recursos y documentos inéditos

- CATALÁN, Teresa:(2005). *El compositor Ramón Barce en la música española del siglo XX. Análisis y edición comentada de sus escritos técnicos, estéticos y sociológicos esenciales*. Tesis doctoral. Universidad de Valencia, 2005. Recuperado de: <https://www.educacion.gob.es/teseo/mostrarSeleccion.do>
- ESCUDERO, F.: (2016). *Análisis de una representación del teatro breve valleinclanesco: "el Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte"*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2016. Recuperado de: <http://eprints.ucm.es/39554/1/T37879.pdf>
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Rosa María: *Estudio de la música escénica de Ramón Barce y de la obra y pensamiento de Alfredo Aracil a través de la memoria*. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia, 2009. Recuperado de: <https://www.educacion.gob.es/teseo/mostrarSeleccion.do>

Conceptualización de la terminología ludomusicológica

Gonzalo Parrilla Gallego
Personal investigador del Departamento de Musicología
Universidad Complutense de Madrid

Resumen. Si bien es aventurado tratar de separar el código sonoro de la totalidad del conglomerado que conforma un título completo, la variedad de perspectivas que pueden considerarse a la hora de abordar el objeto sonoro es lo suficientemente amplia como para poder establecer interconexiones entre disciplinas. Siguiendo las directrices marcadas por las investigaciones de Kristine Jørgensen, se reflexiona sobre la idoneidad a la hora de considerar la viabilidad en la extrapolación de terminologías de índole cinematográfica, aplicadas a materiales lúdico-digitales, así como a tratar de incentivar una disciplina musicológica autónoma, la Ludomusicología, que pueda desarrollarse a partir de una amalgama de elementos circunscritos en la rama audiovisual, que permita construir un relato plural e interdisciplinar aplicado a hipótesis lúdico-sonoras.

Palabras clave. Ludomusicología, terminología, cinematografía, código sonoro, Kristine Jørgensen.

Abstract. Certainly, it would be too venturesome to separate *sonics* from the rest of the cluster that conform a full videogame title. Nonetheless the variety of perspectives that can be considered when approaching sound objects is broadly so far to establish interconnections between disciplines. Following Kristine Jørgensen's research guides, in this document, it is wanted to reflect about the adequacy of considering film studies terminology applied to ludic-digital sources and its viability, as well as to boost an autonomous musicological discipline, the Ludomusicology, that could be developed from an amalgam of audiovisual-circumscribed elements that might allow to build up a plural and interdisciplinary tale applied to ludic-sound hypothesis.

Keywords: Ludomusicology, terminology, cinematographic, sound code, Kristine Jørgensen.

Interactuación de la imagen y el sonido en los videojuegos

A lo largo del proceso de aprendizaje de los contenidos curriculares que conciernen a la relación de la música o el sonido con los medios audiovisuales, puede constatarse no sólo una aceptación en cuanto a los materiales ilustrativos que los soporten, sino también los pilares conceptuales que conforman el grueso teórico de las materias en cuestión. En este sentido, los recursos bibliográficos de los que se dispone son numerosos, si bien las constantes mejoras en el

proceso de desarrollo, así como al progreso de la industria de entretenimiento digital, dificultan la aplicación y extrapolación de los contenidos de dichos manuales a los soportes digitales de nueva creación.

Una de las nuevas ramas de conocimiento que se está viendo expuesta a un crecimiento importante, tanto en facturación como en reconocimiento, es la industria de los *videojuegos*. Si bien es un ámbito de investigación que va asentándose paulatinamente de manera eficiente en nuestro país, las inferencias que pueden extraerse de soportes documentales –como el Libro Blanco del Desarrollo Español de Videojuegos, donde se expone que en 2017 el sector productor de videojuegos facturó 713 millones de euros, un 15,6% más que 2016 sólo en España– propician la venidera expansión del sector, como elemento central de una serie de nuevas disciplinas adyacentes a la industria lúdico-digital.

En este sentido, la ya iniciada travesía de exploración de *Game Studies*, contribuyen en gran medida a la perspectiva académica que está adquiriendo en los últimos años el estudio de los materiales de entretenimiento digital. La pluralidad de elementos que conforman el desarrollo de los mismos, por su parte, contribuye a enriquecer la variedad de perspectivas a adoptar, haciendo más énfasis en aquellos elementos que se considerasen pertinentes a abordar, ya sea como herramienta hacia la consecución de un objetivo programado, o considerar al videojuego un elemento en sí mismo a estudiar, analizar, utilizar y/o jugar; razón esta última de su existencia.

Interrelación entre el material sonoro y los soportes lúdico-digitales

En esa heterogeneidad de dimensiones es donde, de manera preponderante, el ámbito sonoro juega un papel fundamental a la hora de abordar de manera transversal el estudio de los videojuegos. La diversidad a la hora de nominar al trinomio sonido, imagen y movimiento ha visto incentivar, de manera sincrética, el desarrollo de nuevos soportes de interacción sonora. Quizás sea por ello que haya habido estamentos de la academia que tradicionalmente han considerado a “la música como una subcategoría de los ámbitos más amplios del sonido, el tacto y el espacio sitúa la composición en los nuevos dominios de los estudios sobre el sonido, la cultura auditiva, la acústica arquitectónica y las geografías auditivas” tal y como desarrolla Joseph Auner⁹².

La multiplicación de planteamientos teóricos, surgidos desde la necesidad de entender cómo sonido y movimiento interactúan entre ellos, como entidades autónomas y simbióticas al mismo tiempo, ha fomentado la proliferación de nuevas líneas de nuevas conceptualizaciones teóricas. Una de las problemáticas más relevantes en este ámbito de investigación es valorar correctamente el enfoque del mismo; cómo ensamblar planteamientos teóricos pretéritos con instrumentos y herramientas coetáneos, en vistas del desarrollo de conocimiento venidero.

* Fecha de recepción 16.04.2019 / Fecha de aceptación 04.06.2019.

⁹² AUNER, Joseph: *La música en los siglos XX y XXI*, Ediciones Akal, Madrid, 2017 (Original en inglés, 2013), pp. 358-362. Juan González-Castelao, trad.

Theodor W. Adorno, ya en 1976, reflexionaba sobre el papel de la música en el cine, en contraposición con los cánones establecidos por una fuerte inoperatividad musicológica, ante las incipientes innovaciones técnicas acaecidas. Aseguraba que “todo arte, en tanto medio para ocupar el tiempo libre, se convierte en entretenimiento y, al mismo tiempo, se apodera de los contenidos y de las formas del arte autónomo tradicional como si fueran “bienes culturales”⁹³. Nada más lejos de la realidad, la apropiación de los contenidos y/o términos en entornos de diversa naturaleza artística a la original, contribuiría de manera negativa al ensamblaje y combinación de elementos interdisciplinarios en los que se basan los procesos de desarrollo de videojuegos como agentes culturales autónomos, a su posterior aproximación teórica y la agravación de la deshonestidad con una memoria cultural previa que, a su vez, sirve de elemento formal en la complejidad de desarrollo del ámbito de ocupación de los videojuegos en mayor o menor medida.

La disciplina resultada de la convergencia de múltiples fuentes de conocimiento interdisciplinar, no exime a la misma de las problemáticas preexistentes de cada uno de esos vasos competenciales. Poder entender los conflictos sobre los que se basa la dialéctica de los estudios cinematográficos implicará de manera necesaria la mejor comprensión de aquellos elementos comunes, que puedan ser variablemente extrapolados a un nuevo soporte, como es el de los videojuegos. De igual manera, la apropiación, en referencia a la utilización del término por parte de Adorno, de terminologías aceptadas en un campo de investigación anterior, no necesariamente deberá verse admitida en los mismos términos que en el soporte original, donde sí cumple unas funciones para las cuáles dicho elemento haya sido conceptualizado, donde habrán de predominar los procesos de adaptación.

Debido a la prerrogativa intrínseca del elemento interactivo en los videojuegos, Karen Collins⁹⁴ expone la necesidad de dotar al estudio del sonido, en los mencionados soportes, de una teoría autónoma que permita establecer el verdadero papel que juega el sonido, en entornos de experiencias multimodales y multisensoriales.

El sonido en soportes interactivos como los videojuegos es multimodal – implica la interacción de más de una modalidad sensorial y generalmente implica a tres (visión, audición y háptica – acción, imagen y sonido). De hecho, podemos ir más allá para asegurar que, al contrario del sonido no interactivo, el sonido interactivo requiere más de una modalidad.⁹⁵

⁹³ ADORNO, Theodor W.: *Composición para el cine*, Ediciones Akal, Madrid, 2007 (Original en alemán, 1976), pp. 11 – 13.

⁹⁴ Véase COLLINS, Karen: *Playing with Sound: A Theory of Interacting with Sound and Music in Video Games*, The MIT Press, Massachusetts, 2013.

⁹⁵ Sound in interactive media such as games is multimodal – that is, it involves the interaction of more than one sensory modality and usually contains three (vision, audition, and haptics – action, image, and sound). In fact, we could even go so far as to say that, unlike noninteractive sound, interactive sound requires more than one modality. *Ibid*, *Op. Cit.* p. 22.

La problemática expuesta por Collins se presenta como el principal eje, sobre el cual construir un relato teórico-científico que valide la labor esencial que juega la música y todo el material sonoro adyacente a la misma, en el desarrollo, disfrute y tratamiento de los videojuegos.

La ludomusicología

La ludomusicología, entendida como la disciplina encargada del estudio del objeto sonoro en los sistemas de entretenimiento digital, viene experimentando una aceptación más sólida tanto en ámbitos académicos como en ámbitos profesionales, desde el tratamiento científico del sonido con una perspectiva fuertemente académica, llevada a cabo por Karen Collins⁹⁶, a la designación del propio término por parte del investigador Guillaume Laroche (Kamp, 2016)⁹⁷.

Es de sobra conocida la similitud entre el estudio fílmico y/o cinematográfico con el creciente estudio ludomusicológico, sustentado con la implantación, cada vez más extendida, de programas de formación en diseño y programación de videojuegos. Sin embargo, las premisas conceptuales en relación al comportamiento del objeto sonoro, vistas como una relación simbiótica del acontecimiento audiovisual, deben ser revisadas en tanto en cuanto el soporte lúdico-digital varía sensiblemente en su propia naturaleza.

Desde la percepción del objeto lúdico-digital como ente artístico en sí mismo, diversos autores se han embarcado en la ardua tarea de definir los parámetros por los cuales los elementos que conforman los mismos deben ser denominados. Las continuas implementaciones en los sistemas de entretenimiento digital dificultan enormemente la tarea de establecer una sistematización terminológica, que contribuya a consensuar un modelo analítico viable para todo tipo de soportes. Así mismo, el desarrollo llevado a cabo por la industria del entretenimiento digital, tradicionalmente a la sombra de la industria cinematográfica, no ha visto reglada, desde una perspectiva teorizada y académica, que sí técnica, su composición, en tanto en cuanto la disparidad de elementos que la conforman son múltiples e interrelacionables.

Unos de los aspectos más relevantes desde la perspectiva musicológica, a la hora de abordar las capas que conforman la estructura del videojuego, es la diferenciación establecida en el plano diegético y no-diegético del material sonoro utilizado en estos soportes. Kristine Jørgensen realiza una síntesis conceptual de cuáles han sido las investigaciones llevadas a cabo, por diferentes autores, en relación a la idoneidad de poder extrapolar la diferenciación diégesis/extradiégesis del ámbito cinematográfico al ámbito lúdico-digital⁹⁸.

⁹⁶ Véase COLLINS, Karen: *Game Sound: An introduction to the history, theory, and practice of video game music and sound design*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2008.

⁹⁷ KAMP, Michel, SUMMERS, Timothy & Sweeney, Mark (Eds.): *Ludomusicology: Approaches to Video Game Music*, Sheffield & Bristol, Equinox, 2016, p. 1.

⁹⁸ JØRGENSEN, Kristine: "Time for New Terminology?: Diegetic and Non-Diegetic Sounds in Computer Games Revisited", en GRIMSHAW, M. (Ed.): *Game Sound Technology and Player Interaction: Concepts and Developments*, PA: IGI Global, Hershey, 2011, pp. 78-97.

El sonido perteneciente a la cinematografía se limita a informar a la audiencia sobre cómo interpretar lo que está ocurriendo en un entorno inaccesible, mientras que el sonido de los juegos provee información relevante para entender cómo interactuar con el propio sistema del juego y actuar en consecuencia dentro del entorno virtual.⁹⁹

Tradicionalmente, hasta la irrupción y utilización de los términos por parte de las ciencias de estudio fílmico, tanto “diégesis” como “extradiégesis” han sido conceptos utilizados en el ámbito de la narrativa para describir la interrelacionalidad existente entre el personaje ficticio de una obra y el personaje narrador de la misma.

En este sentido, la conceptualización terminológica, aplicada en el ámbito cinematográfico, viene influenciada por la originalidad del término diégesis, originalmente *διήγησις* en lengua griega que, en confrontación con el término mimesis, favorece la extrapolación de un relato ficticio verosímil, en contraposición con “lo real”.

David Bordwell and Kristin Thompson¹⁰⁰ llevan a cabo un ejercicio deductivo por el cual se describen las técnicas básicas utilizadas en el cine para entender y estructurar los elementos que conforman el engranaje cinematográfico. En éste se pone de manifiesto el trasvase terminológico entre la narrativa y los estudios fílmicos por el cual éstos últimos asumen como propios los dos términos que nos ocupan.

La totalidad del mundo en el que tiene lugar la acción se denomina a veces diégesis fílmica (palabra griega para referirse a “historia recontada”) (...) Destacar, sin embargo, que el argumento fílmico puede contener material ajeno al mundo de la trama. Por ejemplo, en el inicio de *Con la muerte en los talones* se reproduce un atasco en hora punta en Manhattan, donde también vemos los créditos de la película y se escucha música orquestal. Ninguno de estos elementos (por los créditos y la música) es diegético, debido a que son elementos insertados que se sitúan fuera del mundo de la trama. (...) El material no diegético, por su parte, puede darse en cualquier situación aparte de las secuencias de créditos.¹⁰¹

A la hora, sin embargo, de no poder concebir la existencia de unos elementos que obedecen a “lo real”, en un entorno digital creado por ordenador, el

⁹⁹ Film sound is limited to informing the audience as to how to interpret what is going on in an inaccessible world while game sound provides information relevant for understanding how to interact with the game system and behave in the virtual environment that is the gameworld.

Ibid. p. 81

¹⁰⁰ BORDWELL, David & THOMPSON, Kristin: *Film Art: An Introduction*, McGraw-Hill, Nueva York, 1997.

¹⁰¹ The total world of the story action is sometimes called the film’s *diegesis* (the Greek word for “recounted story”) (...) Note, though, that the film’s plot may contain material that is extraneous to the story world. For example, while the opening of *North by Northwest* is portraying rush hour in Manhattan, we also see the film’s credits and hear orchestral music. Neither of these elements is diegetic, since they are brought in from *outside* the story world. (...) Nondiegetic material may occur elsewhere than in credit sequences.

BORDWELL, David & THOMPSON, Kristin: *Film Art, Op. Cit.*, p. 92.

tratamiento narratológico que la diferenciación diegética y no-diegética tiene en el entorno audiovisual deja de ser válido en el momento en el que el punto de partida para entender los niveles narrativos de la ficción en contraposición con la no-ficción se difuminan. Al no existir ningún elemento que obedezca a “lo real”, esta permuta desemboca en la necesidad de discernir tales planteamientos basando los mismos en variables alejadas de las originariamente aceptadas.

De igual manera, las múltiples propuestas realizadas, a lo largo de la reciente historia ludomusicológica, obedecen a una reflexión sonora llevada a cabo desde la selección de uno u otro elemento adyacente al objeto sonoro, con el cual éste puede verse relacionado. Si considerásemos, por ejemplo, que la fuente de emisión fuera el elemento sobre el cual pivotase nuestro relato, entonces la excepcionalidad musical de la que habla Michel Chion en *L'audio-vision*¹⁰², diferenciando entre música de foso y música de pantalla, sería un argumento válido para poder aplicarlo a un número reducido de títulos lúdico-digitales.

Llamaremos *música de foso* a la que acompaña a la imagen desde una posición *off*, fuera del lugar y del tiempo de la acción. Este término hace referencia al foso de la orquesta de la ópera clásica.

Llamaremos *música de pantalla*, por el contrario, a la que emana de una fuente situada directa o indirectamente en el lugar y el tiempo de la acción, aunque esta fuente sea una radio o un instrumentista fuera de campo.¹⁰³

Sin embargo, dicho argumento no hace sino llevar a cabo un ejercicio de simplificación, que contrasta con la recurrente complejidad de los títulos a los que se hace referencia, cuando a éstos se les aplica una nomenclatura cinematográfica. En una reducción de los parámetros a considerar, Michael Chion justifica la excepcionalidad a la hora de distinguir entre las dos categorías mencionadas anteriormente, en la necesidad de “recurrir a denominaciones que, sin prejuzgar la posición subjetiva de esta música en cuanto a la situación mostrada, consideran simplemente el lugar desde donde se emite”¹⁰⁴.

Debido a las extraordinarias dificultades que supone, de entrada, seleccionar un parámetro lo suficientemente válido como para, junto al objeto sonoro, poder realizar una sistematización terminológica, que permita su perduración y no sucumba a la obsolescencia analítica, en función del desarrollo de *hardware* y *software* en los sistemas de juego, varios han sido los autores que han querido poner el foco tanto en la función que cumple el objeto sonoro como agente conductor en la trama narrativa, como en el elemento interactivo del sonido como entidad referencial en sí mismo.

De igual modo, las fluctuantes funciones que ejerce el material sonoro, en el desarrollo de la narrativa de un videojuego, desembocan en una necesidad de abordar, de manera cuidadosa, el tratamiento del mismo en relación a aquellos elementos que pretendan estudiarse de manera sistematizada.

¹⁰² Véase CHION, Michel: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Paidós, Barcelona, 1993.

¹⁰³ *Ibid.* p. 68.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 69.

Y en este sentido, el factor intrínseco al material lúdico-digital, que sirve de nexo para con todos los elementos que conforman su desarrollo, es el factor de la “interactividad”. Uno de los estudios más prestigiosos, llevados a cabo en virtud de ello y sirviendo como referencia académica por sus planteamientos innovadores y la temática de sus contenidos, fue el desarrollo propuesto por Karen Collins¹⁰⁵.

En las investigaciones realizadas por esta académica canadiense, se constatan las primeras dificultades que puede experimentar el material sonoro, en cuanto a su división formal en todos aquellos soportes lúdico-digitales. Obedeciendo a las propiedades dinámicas del audio, que a su vez tienen su punto de origen en la propia acción interactiva del usuario, el audio dinámico, tal y como lo concibe Collins, dificulta la aplicación de la tradicional división del material sonoro cinematográfico en los estudios ludomusicológicos¹⁰⁶.

Collins concibe el audio dinámico como “todo aquel audio diseñado para ser variable, abarcando tanto al audio interactivo como al audio adaptativo. El audio dinámico, por tanto, es todo aquel sonido que reacciona ante los cambios que se producen en el entorno del juego y/o en respuesta al usuario”¹⁰⁷. La variable resultante, por tanto, es el pre-concebimiento del material sonoro como un elemento fluctuante que no cumpla solo una función sonorizadora sino que interactúe de forma que se amplíe y desarrolle como elemento funcional.

En la siguiente cita, Jørgensen hace referencia al elemento sonoro como canal de comunicación de información, pero haciendo referencia no a la fuente de emisión sonora, sino a la función del objeto sonoro dentro del desarrollo narrativo del mundo virtual.

Las sonoridades filmicas se ven limitadas a informar a la audiencia sobre cómo interpretar qué está por acontecer en un mundo inaccesible, mientras que las sonoridades del juego proveen información relevante para entender cómo interactuar con el sistema de juego y cómo comportarse en una atmósfera virtual que será el mundo del juego.¹⁰⁸

En esa consideración del material sonoro como elemento funcional, se empiezan a basar la mayor parte de las investigaciones llevadas a cabo por la comunidad ludomusicológica. No obstante, el marco a desarrollar en este sentido debe yuxtaponerse con alguno de los elementos que conforman los pilares fundamentales de la construcción de un videojuego, ya sea en los ámbitos de la

¹⁰⁵ COLLINS, Karen: *Game Sound, Op. Cit.*, pp. 5-6.

¹⁰⁶ *Ibid*, p. 125.

¹⁰⁷ Any audio designed to be changeable, encompassing both interactive and adaptive audio. Dynamic audio, therefore, is sound that reacts to changes in the gameplay environment and/or in response to a user.

Ibid, p. 184.

¹⁰⁸ Film sound is limited to informing the audience as to how to interpret what is going on in an inaccessible world while game sound provides information relevant for understanding how to interact with the game system and behave in the virtual environment that is the gameworld. JØRGENSEN, Kristine: “Audio and Gameplay: An Analysis of PvP Battlegrounds in World of Warcraft”, en *Game Studies*, 8, 2008, p. 2.

animación gráfica, la espacialidad, la interfaz, la inmersión o la narrativa, entre otros.

La ecología acústica

En todas las investigaciones realizadas por la comunidad ludomusicológica, existe un cierto consenso en considerar la “ecología acústica” como uno de los elementos base, sobre el que cimentar las cuestiones expuestas anteriormente.

La ecoacústica aplicada a los *Game Studies* viene excepcionalmente tratada en la obra de Grimshaw¹⁰⁹, donde, de manera más específica, realiza un estudio aplicado a un tipo de género lúdico como es el *First-Person Shooter* (FPS). En esta ejemplificación inductiva de la ecología acústica, aplicada al entorno de los videojuegos, se sientan las bases de la concepción del estudio de los materiales sonoros, aplicados a los videojuegos como entidades y no como elementos complementarios.

Sin embargo, no solo se produce una transición en la valoración de las sonoridades, aplicadas a una industria nueva como es la del entretenimiento digital, sino también en la concepción terminológica del estudio de “paisajismo sonoro” propuesto por R. Murray Schafer¹¹⁰ en 1994, desde el que se establece una transición hacia una conceptualización coherente con la sincronización sonora y de diseño¹¹¹, tratando el “nivel de inmersión del jugador” en relación al código sonoro, entre otros elementos.

Sin lugar a dudas, las perspectivas críticas, así como las funciones adscritas e intrínsecas al objeto sonoro, en relación a la interacción del usuario con el mundo virtual, han de seguir siendo objeto de estudio y reflexión. Como ya se ha apuntado anteriormente, pretender sistematizar terminológicamente de manera uniforme el funcionamiento de las sonoridades en los sistemas de entretenimiento digital se torna una tarea todavía por emprender. Sin embargo, como se viene dando cuenta en estas páginas, hay elementos que invitan a la aceptación de modelos, que sirvan de base para el desarrollo de una Teoría Ludomusicológica.

Una Teoría para la Ludomusicología

Una de las contribuciones más relevantes a la hora de considerar las funciones sonoras en los videojuegos es la propuesta de Summers¹¹². Viene a consolidar una base sobre la cual puede llegar a cimentarse teóricamente la disciplina ludomusicológica. Como documento epistemológico de gran validez, Summers entiende el objeto sonoro aplicado a los videojuegos como una entidad musical, que sirve para proveer dimensiones a los mundos virtuales¹¹³. Se señalan una

¹⁰⁹ Véase GRIMSHAW, Mark: *The acoustic ecology of the first-person shooter*, VDM Verlag, Saarbrücken, 2007.

¹¹⁰ Véase SCHAFFER, R. Murray: *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*, Destiny Books, Rochester, 1994.

¹¹¹ GRIMSHAW, Mark: *The acoustic ecology of the first-person shooter*, Op. Cit., pp. 219, 282.

¹¹² SUMMERS, Timothy: *Understanding Video Game Music*, Cambridge University Printing House, Cambridge, 2016.

¹¹³ *Ibid*, p. 113.

serie de cualidades, por las cuales la música es concebida como una dimensión en sí misma dentro de los videojuegos, destacando la proyección de ésta como elemento de propagación de información, entre el mundo virtual y el mundo real.

Cualidades que, tal y como trata Jørgensen¹¹⁴ en el estudio de las características de diseño de las interfaces lúdicas, posibilitan identificar la unicidad y entender cuáles son las particularidades que rigen tanto el diseño del espacio lúdico-digital, como la correspondiente síncrexis¹¹⁵ sonora, que debe no sólo acompañar la imagen, sino ser partícipe de igual manera, de la experiencia interactiva: “Los mundos virtuales son atmósferas construidas con el propósito de jugar y cuya actividad está regida por las mecánicas del juego. Al mismo tiempo, éstas tienen un cierto sentido de unicidad, puesto que son diseñadas como un elemento ecológico, que infiere y está afectada por las acciones del jugador”¹¹⁶.

Las últimas investigaciones, con el objetivo de comprender los roles de los materiales sonoros en el soporte lúdico-digital, obedecen a una amalgama de teorías propuestas, que reúnen varios de los elementos más significativos, en los ámbitos de la perspectiva ecológica del sonido a la que ya se ha hecho referencia, a la diferenciación llevada a cabo por Collins donde se establece una distinción en el espectro de la diégesis entre la “música adaptativa” y la “música interactiva”¹¹⁷, y a los planteamientos teóricos propuestos por Jørgensen.

Una señal que es interactiva o adaptativa en un momento dado del juego no necesariamente permanecerá así a lo largo del mismo. (...) Los sonidos *adaptativos* no diegéticos son eventos sonoros que tienen lugar en reacción al propio, pero que sin embargo no están afectados por los propios movimientos del jugador, lo cuales permanecen fuera de la diégesis. (...) Los sonidos *interactivos* no diegéticos, en contraste, son eventos sonoros que tienen lugar en reacción al propio juego, que sin embargo sí son modulados por la acción directa del jugador, permaneciendo, de igual manera, fuera de la diégesis.¹¹⁸

¹¹⁴ JØRGENSEN, Kristine: *Gameworld Interfaces*, The MIT Press, Cambridge MA & London, 2013.

¹¹⁵ “Síncrexis es la soldadura irresistible y espontánea que se produce entre un fenómeno sonoro y un fenómeno visual momentáneo, cuando estos coinciden en un mismo momento independientemente de toda lógica racional”: CHION, Michel: *La audiovisión*, *Op. Cit.*, p. 56

¹¹⁶ Gameworlds are environments built for the purpose of gameplay, and to support this activity they are governed by game mechanics. At the same time, they have a certain sense of worldness by being designed as an ecology that affects and is affected by player actions.

JØRGENSEN, Kristine: *Gameworld Interfaces*, *Op. Cit.*, p. 143.

¹¹⁷ COLLINS, Karen: *Game Sound*, *Op. Cit.*, pp. 125-126.

¹¹⁸ [A] cue that is interactive or adaptive at one point in the game does not necessarily remain so throughout the entire game. (...) *Adaptive nondiegetic* sounds are sound events occurring in reaction to gameplay, but which are unaffected by the player’s direct movements, and are outside the diegesis. (...) *Interactive nondiegetic* sounds, in contrast, are sound events occurring in reaction to gameplay, which can react to the player directly, but which are also outside of the diegesis. *Ibid.*

El resultado de la compenetración de las investigaciones mencionadas anteriormente, permite diferenciar los elementos sonoros producidos en el entorno lúdico-digital en “sonoridades empáticas” y “sonoridades ecológicas”, ambas discernidas entre sí en el elemento causal que motiva su reproducción. Sin embargo, si bien la base teórica del planteamiento actual posibilita el estudio de los objetos sonoros pertenecientes a un gran número de títulos, la progresiva introducción de soportes de realidad aumentada y realidad virtual provocarán una necesidad de reflexión de tales planteamientos teóricos.

Así, la obsolescencia planteada en términos de espacio de juego, donde toda aseveración que se plantee en referencia a la diferenciación entre el “mundo real” y el “mundo interactivo” o “interfaz lúdica” se verá afectada de una u otra manera, dificultará enormemente el sostenimiento de las bases teóricas hasta ahora aceptadas por la comunidad académica, pues su aplicación se verá sustentada en planteamientos de realidades diacrónicas.

Quizás, la inevitable inmersión en la era digital también desemboque en la difuminación de los planteamientos establecidos entre el mundo real y la interfaz lúdica. Tras el planteamiento teórico de Johan Huizinga¹¹⁹, donde relata la posibilidad de extrapolar la magia lúdica a otras manifestaciones culturales, Salen y Zimmerman¹²⁰ acuñan el término “círculo mágico”:

El término se utiliza como una abreviatura de la idea de un espacio singular en el tiempo y en el espacio creado por el juego (...) Como círculo cerrado, el espacio que se circunscribe se encuentra separado y cerrado del mundo real (...) En su sentido más elemental, el círculo mágico es donde tiene lugar el juego.¹²¹

Juul, por su parte, delimita la aplicación del término “círculo mágico” a géneros de temática deportiva¹²², donde lo representa gráficamente con círculos concéntricos, incluyendo el mundo virtual dentro del mundo real¹²³, reflexionando sobre la bidireccionalidad narrativa y sonora entre ambos registros. En relación, sin embargo, con la concepción teórica del juego y su repercusión en estadios diferentes, las delimitaciones establecidas entre registros situacionales y espaciales no se corresponderán en absoluto con los sistemas *avant-garde* que se implementarán progresivamente en la acción del juego.

¹¹⁹ HUIZINGA, Johan: *Homo Ludens. A Study of the Play-Element in Culture*. Routledge, Londres, 1949 (Original en alemán, 1944).

¹²⁰ SALEN, Katie & ZIMMERMAN, Eric: *Rules of Play: Game design fundamentals*, The MIT Press, Cambridge MA, 2004.

¹²¹ The term is used here as shorthand for the idea of a special place in time and space created by a game (...) As a closed circle, the space it circumscribes is enclosed and separated from the real world (...) In a very basic sense, the magic circle is where the game takes place.

Ibid, p. 95.

¹²² Véase JUUL, Jesper: *Half-Real. Video Games between Real Rules and Fictional Worlds*, The MIT Press, Cambridge MA., 2005.

¹²³ *Ibid*, p. 165.

Cuando se habla de vanguardismo en el ámbito ludomusicológico, inevitablemente se tiene que hacer referencia al estudio sonoro en soportes de realidad virtual. El tratamiento ecoacústico de Mark Grimshaw ¹²⁴ supone la construcción del marco teórico, sobre el cual se sostiene el estudio sonoro en entornos virtuales e interactivos.

Los sonidos en los juegos FPS (*First Person Shooter*) tienen una indicidad virtual con los objetos y eventos del mundo virtual del juego. La síncrexis es un método que explica la conjunción perceptual con la imagen y el sonido en el contexto del juego, en tanto en cuanto emanan de diversas fuentes localizadas en el entorno del usuario.¹²⁵

Tom Garner ¹²⁶ enfatiza en la necesidad de crear marcos apropiados para el estudio del sonido en los mismos, promoviendo la holística, como eje para poder abordar el estudio de la realidad virtual de manera apropiada y aseverando que en entornos de realidad ecológica, ningún sonido existe de manera aislada.

(...) una concepción holística del marco teórico se torna apropiada para entender tanto el sonido como su eficacia en entornos de realidad virtual (...) una perspectiva inclusiva y ecológica dicta la no obligatoriedad de priorizar un sonido sobre otro dependiendo de su definición individual o su localización espaciotemporal. En su lugar, el contexto individual de su aplicación, requiere de una cuidadosa evaluación, considerando y comparando múltiples posiciones sonoras para determinar cuál tiene más relevancia para un propósito particular.¹²⁷

La prospectiva que se vislumbra con la realidad virtual pondrá en jaque a los modelos propuestos en soportes analógicos y la concepción del sonido en entornos lúdico-digitales convencionales. El grado de interacción e inmersión del usuario en los entornos virtuales brindan la oportunidad de reflexionar sobre el papel del sonido y su recepción cognitiva como agentes activos en el desarrollo del entorno digital. Quizás falte poco para poder concebir de manera inversa el *círculo mágico*, de interpretar de manera invertida la idea de inmersión y de que sea el mundo real el que se encuentre situado concéntricamente en el interior del mundo virtual.

¹²⁴ Véase GRIMSHAW, Mark: *The acoustic ecology of the first-person shooter*, Op. Cit.

¹²⁵ Sounds in the FPS game have a virtual indexicality to the game world's objects and events. Synchronesis is one method to explain the perceptual conjunction in the game environment of image and sound as they emanate from different physical locations in the user environment.

Ibid, p. 257.

¹²⁶ GARNER, Tom & GRIMSHAW, Mark (Ed.): *Echoes of Other Worlds. Sound in Virtual Reality: Past, Present and Future*, Palgrave Studies in Sound, Palgrave Macmillan, 2018.

¹²⁷ (...) a holistic conceptual framework is both appropriate for our understanding of sound and of great value for VR (...) more inclusive and ecological perspectives dictate that no singular definition or spatiotemporal localisation of sound should be prioritised over any other. Instead, the individual context of the application requires careful assessment, with comparative consideration of multiple positions on sound to determine which has the greatest relevance to the particular purpose.

GARNER & GRIMSHAW (2018) *Echoes of Other Worlds* p. 60.

No obstante, el camino que se abre en el estudio ludomusicológico con la inclusión de nuevos soportes, así como la imperativa de teorización y sustentación de la disciplina, se torna apasionante. La riqueza de materiales de reflexión que se han tratado a lo largo del desarrollo de los *Game Studies* ha posibilitado su discusión y contrastación en diferentes esferas de ocupación.

Así mismo, el creciente interés por los mimbres interdisciplinares, que brinda el objeto de estudio en cuestión, posibilita el poder definir nuevas líneas de investigación y desarrollar nuevos prototipos de análisis audiovisual, que contribuyan, no solo a enriquecer la disciplina ludomusicológica de nuevas reflexiones y modelos con los que abordar el mundo virtual, sino a contribuir en el desarrollo de las ciencias musicológicas implementando nuevos tipos de conocimiento coetáneos de la sociedad digital del presente.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor, W.: *Composición para el cine*, Ediciones Akal, Madrid, 2007 (Original en alemán, 1976). Alfredo Brotons Muñoz, Antonio Gómez Schneeklath y Breizo Viejo Viñas, trad.
- AUNER, Joseph: *La música en los siglos XX y XXI*, Ediciones Akal, Madrid, 2017 (Original en inglés, 2013). Juan González-Castelao, trad.
- BORDWELL, David & THOMPSON, Kristin: *Film Art: An Introduction*, McGraw-Hill, Nueva York, 1997.
- CHION, Michel: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Paidós, Barcelona, 1993.
- COLLINS, Karen: *Game Sound: An Introduction to the History, Theory and Practice of Video Game Music and Sound Design*, The MIT Press, Massachusetts, 2008.
- COLLINS, Karen: *Playing with Sound: A Theory of Interacting with Sound and Music in Video Games*, The MIT Press, Massachusetts, 2013.
- GARNER, Tom A. & GRIMSHAW, Mark (Ed.): *Echoes of Other Worlds. Sound in Virtual Reality: Past, Present and Future*, Palgrave Macmillan, Cham, 2018.
- GRIMSHAW, Mark: *The acoustic ecology of the first-person shooter*, VDM Verlag, Saarbrücken, 2007.
- HUIZINGA, Johan: *Homo Ludens. A Study of the Play-Element in Culture*. Routledge, Londres, 1949.
- JØRGENSEN, Kristine: *Gameworld Interfaces*, The MIT Press, Cambridge (MA) & Londres, 2013.
- JØRGENSEN, Kristine: "Time for New Terminology?: Diegetic and Non-Diegetic Sounds in Computer Games Revisited", en GRIMSHAW, Mark (Ed.): *Game Sound Technology and Player Interaction: Concepts and Developments*, IGI Global, Hershey (PA), 2011, pp. 78-97.
- JØRGENSEN, Kristine: "Audio and Gameplay: An Analysis of PvP Battlegrounds in World of Warcraft", en *Game Studies*, N 8, IT Universidad de Copenhague Ed., Copenhague, 2008. Recuperado de <http://gamestudies.org/0802/articles/jorgensen>
- JUUL, Jesper: *Half-Real. Video Games between Real Rules and Fictional Worlds*, The MIT Press, Cambridge (MA), 2005.
- KAMP, Michel, SUMMERS, Timothy & SWEENEY, Mark (Eds.): *Ludomusicology: Approaches to Video Game Music*, Equinox, Sheffield & Bristol, 2016.
- SALEN, Katie & ZIMMERMAN, Eric: *Rules of Play: Game design fundamentals*, The MIT Press, Cambridge MA, 2005.
- SCHAFFER, R. Murray: *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*, Destiny Books, Rochester, 1994.
- SUMMERS, Timothy: *Understanding Video Game Music*, Cambridge University Printing House, Cambridge, 2016.

Nuove frontiere per la metodologia di ricerca sull'esecuzione musicale: il connubio tra arte e scienza

Giusy Caruso

Pianista, Musicóloga e Investigadora de posdoctorado en IPEM
(Instituto de Psicoacústica y Música Electrónica de la Università de Gante)

Sommario. L'analisi dell'esecuzione musicale è un ambito di ricerca che oggi accomuna sempre più musicisti-ricercatori e scienziati. Se da un lato gli artisti-ricercatori discutono sulle possibilità di applicare metodi empirici, che garantiscano validità oggettiva allo studio sul processo artistico musicale, dall'altro, gli scienziati riconoscono la necessità di integrare la prospettiva artistica nell'analisi e nell'interpretazione dei dati quantitativi relativi all'esecuzione musicale, come il tracciamento del gesto e le rilevazioni audio. Nel definire il percorso che determina la trasformazione della pratica musicale in ricerca sull'esecuzione musicale, il presente articolo evidenzia le problematiche relative alla scelta dei metodi, per proporre l'approccio interdisciplinare (*performer-assistive method*) sviluppato nell'ambito degli studi sull'analisi dell'esecuzione musicale portati avanti presso l'IPEM, il dipartimento di Musicologia Sistemática, dell'Università di Ghent. Verranno presentati e discussi i vantaggi di questo metodo interdisciplinare, che vuole integrare l'approccio soggettivo/fenomenologico e l'approccio oggettivo/empirico, grazie all'ausilio della moderna tecnologia per la documentazione e l'analisi del movimento del musicista e del suono prodotto. Il dialogo tra arte e scienza, e all'implementazione della tecnologia, sostenuti nel metodo interdisciplinare proposto, aprono nuove prospettive necessarie all'arricchimento e all'innovazione di entrambi i campi di ricerca sull'esecuzione musicale.

Parole chiave. Arte e scienza, musicologia sistemática, esecuzione musicale, ricerca artistica, tecnologia musicale.

Abstract. Music performance analysis is today a shared territory of research for musicians-researchers and scientists. On the one hand, artist-researchers are discussing on the possibilities to apply empirical methods in order to give objective validity to the artistic investigation on music performance. On the other, scientists recognize the need to integrate the artistic perspective in the analysis and interpretation of the quantitative data, related to musical performance (such as the tracking gesture and the audio detections). To define the path that determines the transformation of music performance practice into a research on music performance, this article highlights the problems related to the choice of methods and proposes the interdisciplinary approach (*performer-assistive method*) developed at the IPEM, the Department of Systematic Musicology of the University of Ghent. The aim is to integrate the subjective/phenomenological approach and the objective/empirical approach to facilitate the documentation and the analysis of the performers' movements and the sound produced on the instruments. The advantages of this interdisciplinary

method, which encourages a dialogue between art and science and the implementation of technology, are presented and discussed. The aim is to open new perspectives for the enrichment and the innovation of both the artistic and scientific research on music performance.

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

1. Introducción

L'interesse per la ricerca sulla prassi esecutiva musicale, oggi, si sta evolvendo ad ampio spettro, non solo in campo strettamente artistico, ma anche in campo scientifico.

L'orientamento della area di ricerca artistica musicale predilige approcci di tipo fenomenologici¹²⁸, cioè basati su una documentazione, osservazione e valutazione soggettiva dell'esecuzione musicale, attraverso un metodo di riflessione sulla prassi¹²⁹. Questo metodo di indagine consiste nella descrizione narrativa, scritta o orale¹³⁰, delle diverse fasi di studio da parte del musicista/ricercatore, che è allo stesso tempo autore, soggetto della ricerca, e oggetto del suo studio. La problematica di questo metodo consiste nel relativismo dei suoi risultati che, riferendosi ad un lavoro di ricerca artistico individuale, viene minato da questioni riguardanti la sua validità e affidabilità, e la sua generalizzazione e disseminazione¹³¹.

In ambito scientifico, la maggior parte degli studi empirici sull'esecuzione musicale partono dai paradigmi post-cognitivisti fondati sull'*embodiment*, la teoria che considera il processo cognitivo, non solo come attività celebrare, ma come risultato dell'interazione del corpo con la realtà circostante¹³². L'attenzione sul gesto corporeo ha portato, dunque, a focalizzarsi sull'analisi dei movimenti del musicista, attraverso una tecnologia in grado di generare biofeedback e di elaborare in tempo reale dati audio/video e di *motion tracking*¹³³. L'approccio esclusivamente empirico sull'esecuzione musicale, che mira alla verifica di ipotesi e alla generazione di risultati oggettivi, non lascia però spazio alla

* Fecha de recepción 04.03.2019 / Fecha de aceptación 21.03.2019.

¹²⁸ Cf. BORGDORFF, Henk A.: *The conflict of the faculties: perspectives on artistic research and academia*, Leiden University Press, Amsterdam, 2012.

¹²⁹ Cf. SCHÖN, Donald: *The reflective practitioner*, Basic Books: New York, 1984.

¹³⁰ Cf. BRUNER, Jerome S.: *Actual minds, possible worlds*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1986.

¹³¹ Cf. COESSENS, Kathleen, CRISPIN, Darla & DOUGLAS, Anna: *The artistic turn: A manifesto. Ghent, Belgium: Orpheus Institute*, Leuven University Press, 2009.

¹³² Cf. LEMAN, Marc: *Embodied music cognition and mediation technology*, Cambridge, MA: MIT Press, 2007.

¹³³ Cf. WANDERLEY, Marcelo M. et al: «The musical significance of clarinetists' ancillary gestures: An exploration of the field», in *Journal of New Music Research*, 34(1), 2005, pp. 97–113.

dimensione individuale dell'esperienza artistica¹³⁴. In altre parole, il dato quantitativo sul movimento non viene rapportato in maniera esaustiva allo stile interpretativo ed esecutivo di ogni singolo musicista¹³⁵. Per ottenere risultati completi, gli studi empirici dovrebbero includere l'esperienza soggettiva dei musicisti e riconoscerne il loro *punto di vista*¹³⁶, cioè la loro prospettiva artistica.

Da una parte, gli artisti-ricercatori discutono sulla necessità di elaborare metodi sempre più strutturati e rigorosi al fine di ottenere una maggiore validità, credibilità e affidabilità dei risultati della ricerca sulla pratica artistica¹³⁷. D'altra parte, gli scienziati sono consapevoli del fatto che la pratica artistica è comunque un fenomeno dinamico, che implica un'azione corporea ed espressiva individuale¹³⁸.

In che modo le misurazioni oggettive del gesto e del suono possono contribuire ad offrire una panoramica completa sull'esecuzione musicale? E, viceversa, in che modo le soggettive interpretazioni artistiche possono supportare la ricerca scientifica sull'esecuzione musicale? Le prospettive di un lavoro di ricerca individuale su un prodotto artistico possono essere scientificamente disseminate e generalizzate? E' possibile interpretare i dati quantitativi facendo riferimento all'approccio interpretativo ed esecutivo individuale di ciascun musicista?

L'attuale ricerca sull'esecuzione musicale si sta sviluppando, dunque, in gran parte in maniera unilaterale, mentre un dialogo tra arte e scienza costituirebbe un terreno fertile su cui creare metodi di ricerca utili ad entrambi i domini¹³⁹. Fino ad ora, un approccio collaborativo tra i due settori, artistico e scientifico, è stato proposto solo in pochissimi studi di carattere empirico¹⁴⁰, e di carattere artistico¹⁴¹. Una reale integrazione dell'approccio artistico e empirico nella

¹³⁴ HANNULA, Mika et al.: *Artistic research: theories, methods and practices*, Academy of Fine Am, Helsinki, Finland and University of Gothenburg / ArtMonitor, Gothenburg, Sweden, 2005.

¹³⁵ CARUSO, Giusy: *Mirroring the intentionality and gesture of a piano performance: an interpretation of 72 Etudes Karntiques pour piano*, Ghent University Press, 2018.

¹³⁶ Cf. DELEUZE, Gilles: *The Fold: Leibniz and the Baroque*. Translated by Tom Conley, Athlone Press, London, 1993.

¹³⁷ Cf. HANNULA, Mika et al.: *Artistic research: theories, methods and practices*, Op. Cit.

¹³⁸ Cf. LEMAN, Marc: *The expressive moment: How interaction (with music) shapes human empowerment*, MA: MIT Press, Cambridge, 2016.

¹³⁹ Cf. LAPOINTE, François-Joseph: « On the Role of Experimentation in Art (and Science) », in *Journal of the New Media*, Caucus | ISSN: 1942-017X, V.12 N.01, 2016.

<http://median.newmediacaucus.org/research-creation-explorations/6095-2/>

¹⁴⁰ DESMET, Franc et al.: «Assessing a clarinet player's performer textures in relation to locally intended musical targets», in *Journal of New Music Research*, 41(1), 2012, pp. 31- 48; Cf. COOREVITS, Ester et al.: «Decomposing a composition: On the multi-layered analysis of expressive music performance», in ARAMAKI, M.; KRONLAND, R. & YSTAD, S. (Eds.): *Lecture notes in computer science (LNCS): 11th International Symposium on CMMR* (n.p.), Springer, Berlin, 2016.

¹⁴¹ Cf. SCHACHER, Jan C. et al.: «Movement Perception in Music Performance - A Mixed Methods Investigation», in *International Conference on Sound and Music Computing*, SMC'15, Maynooth, Ireland, 2015; DRIES, Koen: «Voyages»-Dualism in artistic research and

ricerca sull'esecuzione musicale è stata esplorata nella sperimentazione sull'analisi dell'interpretazione e esecuzione pianistica portata avanti all'IPEM (Istituto di Psicoacustica e Musica Elettronica) dell'Università di Ghent¹⁴².

Nell'affrontare il dibattito del rapporto tra arte e scienza, e un possibile loro connubio nella ricerca sull'esecuzione musicale, questo articolo presenta un metodo di ricerca interdisciplinare che combina l'approccio artistico/fenomenologico e l'approccio scientifico/empirico (*performer-assistive method*)¹⁴³. L'obiettivo è quello di mostrare come le misurazioni oggettive del gesto e del suono (i dati quantitativi) possano supportare l'indagine sull'esecuzione musicale e, allo stesso tempo, considerare come le descrizioni soggettive dell'esecuzione musicale da parte del musicista (i dati qualitativi) possano offrire nuove prospettive per l'interpretazione dei risultati empirici.

Dal punto di vista scientifico, questo approccio, che relaziona il dato quantitativo, sul gesto e sul suono, alla sua motivazione artistica, offre una visione più completa dell'indagine sull'esecuzione musicale. Dal punto di vista artistico, l'integrazione dei dati quantitativi, attraverso l'uso della tecnologia per monitorare, documentare e descrivere la prassi esecutiva, fornisce un metodo creativo, finalizzato all'innovazione della metodologia sull'indagine musicale.

Integrando l'approccio soggettivo/qualitativo e le approccio oggettivo/quantitativo, si aprono nuove frontiere che sostengono il passaggio dalla pratica alla ricerca artistica musicale.

2. Sulla pratica e sulla ricerca artistica musicale

Il lavoro di esecuzione musicale implica un processo creativo durante il quale il musicista è chiamato a intraprendere un percorso di interpretazione della partitura¹⁴⁴ che gli permetta di (ri)definire gli obiettivi espressivi e trasformarli in azione performativa (processo di *enactment*¹⁴⁵). L'azione performativa si basa su precedenti schemi cognitivi e funzioni sensomotorie, che l'esecutore assimila durante le diverse fasi di studio di una partitura (processo di *embodiment*¹⁴⁶). Il percorso artistico di interpretazione e di esecuzione di una partitura presenta, quindi, una attitudine investigativa implicita. Le conoscenze acquisite durante l'indagine artistica musicale costituiscono un *know-how* non separabile dalla pratica stessa¹⁴⁷. Ma qual è il limite tra pratica e ricerca nel contesto artistico

performance of a saxophone player. An Interdisciplinary approach, PhD dissertation, VUB, Brussels, 2017.

¹⁴² Cf. CARUSO, Giusy: *Mirroring the intentionality... Op. Cit.*

¹⁴³ CARUSO, Giusy *et al.*: «Gestures in contemporary music performance: a method to assist the performer's artistic process», in *Contemporary Music Review*, Volume 35 (4-5): Gesture-Technology Interactions in Contemporary Music, 2016, pp. 402-422.

¹⁴⁴ DANUSER, Hermann; BINKLEY, T.: *Musikalische Interpretation*, LaaberVerlag, Laaber, 1992.

¹⁴⁵ Cf. LEMAN, Marc: *The expressive moment... Op. Cit.*

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ Cf. KLEIN, Julian: «The Other Side of the Frame. Artistic Experience as Felt Framing: Fundamental Principles of an Artistic Theory of Relativity», in *Habitus in Habitat II - Other*

musicale? Cosa determina il passaggio dalla pratica alla ricerca? Qual è l'impatto della ricerca sulla prassi esecutiva?

La ricerca artistica si distingue dalla pratica artistica nell'applicazione di un metodo di studio strutturato e specifico che permetta di documentare, osservare e valutare il proprio processo artistico¹⁴⁸. L'attitudine istintiva degli artisti verso la ricerca viene così modellata su un percorso di studio consapevole e sistematico che renda esplicite le dinamiche della creazione di un'opera d'arte¹⁴⁹. Il metodo è un fattore di guida del processo artistico che da pratica intuitiva, determinata da scelte istintive, diventa una pratica cosciente, assimilata dalla riflessione del pensiero razionale (*logos*). La sistematizzazione del processo artistico porta così nella direzione di un'imprescindibile combinazione di istinto e ragione, quindi di arte e scienza (Figura 1).



Figura 1. Il Processo artistico: dalla pratica alla ricerca sistematica. Lo sviluppo del processo artistico dalla pratica intuitiva (approccio istintivo) alla pratica cosciente (approccio razionale - *logos*) e alla ricerca artistica, intesa come momento di unione di arte e scienza¹⁵⁰.

Il processo artistico, che vede questo passaggio dalla pratica alla ricerca, è determinato dalla combinazione di conoscenza pura e fattore esperienziale (la prassi). In questo senso, le fasi del processo artistico sono assimilabili al modello di *apprendimento esperienziale* di David Kolb¹⁵¹. Il modello di apprendimento di Kolb si basa sull'idea che l'acquisizione di concetti astratti arrivi dall'esperienza, dalla pratica appunto. Secondo Kolb, l'apprendimento è un processo di trasformazione dell'esperienza in conoscenza. L'apprendimento esperienziale genera una conoscenza che ha un consequenziale impatto sulla pratica stessa. Una volta esperiti e assimilati, i concetti vengono reintegrati nella pratica e in diverse situazioni circostanti. L'esperienza concreta, seguita

Sides of Cognition, edited by Sabine Flach and Jan Söffner, Verlag Peter Lang, Bern, 2010, pp. 121-137.

¹⁴⁸ Cf. BORGDORFF, Henk A.: *The conflict of the faculties...* Op. Cit.

¹⁴⁹ Cf. COESSENS, Kathleen, CRISPIN, Darla & DOUGLAS, Anna: *The artistic turn...* Op. Cit.

¹⁵⁰ Cf. CARUSO, Giusy: *Mirroring the intentionality...* Op. Cit.

¹⁵¹ Cf. KOLB, David: *Experiential Learning: Experience as the Source of Learning and Development* (1984), Pearson Education, USA, 2015.

dall'osservazione e dalla riflessione, è lo stimolo per la formazione di concetti astratti che vengono analizzati e generalizzati e, quindi, utilizzati per verificare ipotesi che migliorino le esperienze future.

In ambito musicale, allo stesso modo del modello di Kolb, il processo di apprendimento, di interpretazione e di esecuzione di un brano, consiste in una trasformazione in suono di scelte interpretative definite attraverso l'esperienza pratica sullo strumento, oltre che su studi teorici di carattere analitico. Il musicista passa da un livello concreto di esperienza, che si sperimenta durante l'esecuzione (attività performativa), a osservazioni e riflessioni, che servono a generare concettualizzazioni astratte (attività di ricerca) che, a loro volta, hanno un impatto sulla pratica artistica stessa. Si crea così un circolo vizioso, un *loop*, in cui pratica e ricerca, e quindi prassi e teoria, arte e scienza, non possono che arricchirsi a vicenda.

In un percorso di ricerca artistica, la descrizione di questo processo e la disseminazione delle conoscenze acquisite, è l'obiettivo fondamentale¹⁵². La documentazione e la collezione di dati artistici comprende non solo registrazioni audio/video delle fasi in cui si svolge l'azione performativa (come spettacoli, concerti esposizioni, mostre etc.), ma anche redazioni scritte, archiviate in diari, interviste e pubblicazioni di articoli scientifici. Per questo motivo, l'integrazione di un approccio empirico di osservazione, finalizzato al miglioramento della documentazione e della valutazione della prestazione artistica, non può che supportare il metodo di ricerca stesso.

Secondo questi presupposti, una combinazione trasversale tra osservazione fenomenologica (descrizione soggettiva) e documentazione empirica fornita dai supporti tecnologici contribuirebbe allo sviluppo di:

- a) un metodo che supporti il passaggio dalla pratica artistica alla ricerca artistica
- b) un approccio di ricerca che migliori l'osservazione del processo artistico
- c) una documentazione alternativa che faciliti l'archiviazione e la diffusione della ricerca stessa.

3. L'esecuzione musicale e metodi di analisi: un dialogo tra arte e scienza

Lo studio e l'analisi dell'esecuzione musicale si è sempre basata sull'osservazione soggettiva, i cui risultati sono stati tramandati oralmente, da insegnante ad alunno, o attraverso testimonianze scritte lasciate dai più grandi musicisti e pedagoghi, che costituiscono la letteratura sulla prassi esecutiva. Per l'esecuzione pianistica, ad esempio, ricordiamo i lavori sull'interpretazione di Chopin¹⁵³ o di Mozart¹⁵⁴. Accanto al loro valore "pedagogico", questi testi sono una dimostrazione di come possa esser articolata e disseminata una riflessione

¹⁵² Cf. COESSENS, Kathleen, CRISPIN, Darla & DOUGLAS, Anna: *The artistic turn... Op. Cit.*

¹⁵³ Cf. CORTOT, Alfred: *Corso d'interpretazione*, Alberto Curci, Milano, Edizioni Curci, 1939.

¹⁵⁴ Cf. BADURA SKODA, Paul: *L'art de jouer Mozart au piano*(1962), Buchet-Chastel, Paris, 1974.

“narrativa” sull'esecuzione musicale. Ma come comprovare e verificare empiricamente queste esperienze che derivano da un approccio puramente personale? Esiste una modalità empirica/oggettiva che possa supportare l'analisi e la valutazione soggettiva nell'esecuzione musicale?

Tra gli artisti post-romantici, la pianista, pedagoga e compositrice Marie Trautmann Jaëll (1846-1925) si distingue per aver affrontato le sue ricerche sull'esecuzione musicale, varcando i confini dell'arte e approdando a nuove sperimentazioni scientifiche. Supportata dal fisiologo francese Charles Samson Féré (1852-1907), la Trautmann conduce un studio sul tocco pianistico basato sull'osservazione empirica del coinvolgimento corporeo e la reazione fisiologica nell'esecuzione pianistica¹⁵⁵. Nell'applicare il metodo di ricerca delle neuroscienze nell'indagine sulla relazione tra gesto, tocco e suono, il lavoro della Trautmann apre prospettive completamente innovative per l'epoca, che anticipano le teorie odierne sull'*embodiment*¹⁵⁶. La Trautmann sostiene che le competenze scientifiche sulla relazione tra la mente e i movimenti della mano del pianista servano a comprendere meglio il meccanismo di articolazione corporea e a potenziare il controllo del suono durante l'esecuzione pianistica. Per effettuare le osservazioni empiriche del movimento della mano, la Trautmann si ingegna in un lavoro di montaggio sequenziale di scatti fotografici (la sola tecnologia dell'epoca); o, ancora, per analizzare in dettaglio l'approccio tattile delle dita sul pianoforte, conduce uno studio sulle tracce lasciate sulla tastiera dai polpastrelli dei pianisti, precedentemente anneriti con dell'inchiostro¹⁵⁷.

Il lavoro della Trautmann rappresenta, dunque, un interessante precedente in campo prettamente artistico riguardo all'intreccio di arte e scienza, e alla condivisione dei saperi atti a sostenere un metodo interdisciplinare nell'indagine sull'esecuzione musicale.

Dal punto di visto scientifico, la proposta di una "metodologia pluralistica", aperta all'interdisciplinarietà, viene avanzata dal filosofo Paul Feyerabend (1924-1994). Nel suo provocatorio testo *Against Method*¹⁵⁸, Feyerabend sostiene che il pensiero puro deve integrarsi alla creatività in un metodo di analisi libero da schemi rigidi poiché:

[...] la separazione tra scienza e non-scienza non è solo artificiale, ma anche dannosa per il progresso della conoscenza. Se vogliamo comprendere la natura, se vogliamo dominare il nostro ambiente fisico, allora dobbiamo usare tutte le idee, tutti i metodi, e non solo una piccola selezione di essi...

¹⁵⁵ Cf. GUICHARD, Catherine: *Marie Jaëll: The Magic Touch. Piano Music by Mind Training*, Algora Publishing, United States, 2004.

¹⁵⁶ CARUSO, Giusy: «La femme au toucher ineffable : la pianiste, pédagogue et chercheuse Marie Trautmann, épouse Jaëll», in LEJEUNE, C. (Ed.): *Cahiers internationaux de symbolisme* 143-144-145 (Genre), 2016, pp. 27-42.

¹⁵⁷ TRAUTMANN, Jaëll M., *Le mécanisme du toucher*, Armand Colin et c, 1897, p.62.

¹⁵⁸ FEYERABEND, Paul K.: *Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*. Verso, London, England, 1978, pp. 305-306.

La riflessione di Feyerabend ritorna utile nel discorso sui metodi di ricerca per l'analisi dell'esecuzione musicale. Attualmente, la maggior parte degli studi empirici sull'esecuzione musicale¹⁵⁹ si focalizzano su una analisi del coinvolgimento corporeo degli esecutori, non considerando a sufficienza l'aspetto artistico e creativo che determina il gesto musicale stesso. Molto spesso, i musicisti vengono coinvolti in questi esperimenti sull'esecuzione musicale, e nelle conseguenti analisi statistiche, solo come meri partecipanti e non come partner di ricerca attivi nella progettazione e costruzione delle ipotesi, o nell'interpretazione dei dati empirici¹⁶⁰. Considerando l'alto fattore di variabilità e soggettività dell'esecuzione musicale, ne consegue che questi esperimenti empirici non possono essere esclusivamente finalizzati ad una categorizzazione di gesti musicali¹⁶¹.

D'altro canto, la ricerca artistica sull'esecuzione musicale si focalizza prevalentemente sulla dimensione soggettiva della ricerca e questioni sulla sistematicità del metodo e la validità dei dati sono ancora oggetto di dibattito aperto¹⁶². La ricerca artistica, come qualsiasi altro tipo di ricerca, deve prefiggersi degli obiettivi (domande ontologiche), determinare il fine della conoscenza (domande epistemologiche) e fornirsi di procedure appropriate (domande metodologiche) che portino a dei risultati oggettivi.

Frayling¹⁶³ provvede ad una categorizzazione, non gerarchica, di tre ambiti di ricerca artistica:

- nell'arte (*into art*): descrizione critica e teorica del processo creativo di un'opera d'arte (ad esempio, la descrizione del processo d'interpretazione musicale)
- per l'arte (*for art*): la ricerca di mezzi e prospettive a favore della stessa pratica artistica (ad esempio, lo sviluppo di una metodologia per la prassi esecutiva)
- attraverso l'arte (*through art*): lo studio sul processo artistico e sul ruolo dell'opera d'arte come soggetto e oggetto della ricerca stessa (ad esempio lo studio del processo di ricerca nella composizione musicale)

Il tema più discusso oggi, nella ricerca artistica, riguarda proprio la strutturazione delle procedure metodologiche necessarie per studiare

¹⁵⁹ Ad esempio JAKUBOWSKI, Kelly et al.: «Extracting Coarse Body Movements from Video in Music Performance: A Comparison of Automated Computer Vision Techniques with Motion Capture Data», in *Frontiers in Digital Humanities*, 4, 2017, p. 9; FURUYA, Shinichi & ALTENMÜLLER, Eckart: «Flexibility of movement organization in piano performance», in *Frontiers in Human Neuroscience*, 7 (July), 2013, p. 173; BUCK, Bryony et al.: «The interpretive shaping of embodied musical structure in piano performance», in *Empirical Musicology Review*, Vol. 8, n. 2, 2013, pp. 92-119.

¹⁶⁰ DOĞANTAN-DACK, Mine: «The art of research in live music performance», in *Music Performance Research*, 5, pp. 34-48, 2012.

¹⁶¹ Cf. CARUSO, Giusy et al.: «Gestures in contemporary music performance... *Op. Cit.*

¹⁶² Cf. BUSCH, Kathrin: «Artistic Research and the Poetics of Knowledge», in *Art Research*, 2(2), pp. 1-7, 2009. <http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/busch.html>

¹⁶³ FRAYLING, Christopher: *Research in art and design*, Royal College of Art, London, 1993.

sistematicamente le diverse fasi del processo artistico¹⁶⁴. La difficoltà principale consiste nel dover affrontare un percorso artistico soggettivo, “minato” da verifiche oggettive, che possano supportare l'osservazione, la documentazione e la valutazione della propria pratica artistica.

Considerando le difficoltà nella ricerca sull'esecuzione musicale sia in campo scientifico che in campo artistico, un metodo interdisciplinare, basato sull'impostazione trasversale della musicologia sistematica, viene proposto in questo articolo. Dalla seconda metà del XIX secolo, la musicologia sistematica si sta sviluppando in centro Europa per promuovere un approccio multidisciplinare (interdisciplinare e transdisciplinare) che integri diverse discipline, come la psicologia, la sociologia, l'acustica, la fisiologia, la neuroscienza, le scienze cognitive e *computer science*¹⁶⁵. I musicologi sistematici studiano le fasi di interazione con la musica, sia dal punto di vista percettivo che dal punto di vista esecutivo, con una metodologia che vuole intersecare le differenti scienze e discipline¹⁶⁶. Il metodo interdisciplinare della musicologia sistematica oltrepassa la dicotomia tra arte e scienza, sostenendo la loro complementarità, soprattutto nell'indagine sul processo artistico¹⁶⁷.

Lo studio condotto dall'autore di questo articolo presso l'IPEM (istituto di musicologia sistematica) dell'Università di Ghent, ha esplorato l'efficacia del metodo interdisciplinare, che combini l'approccio quantitativo e l'approccio qualitativo, nella ricerca artistica sull'esecuzione musicale (*performer-assistive method*¹⁶⁸). L'analisi empirica si è focalizzata sui dati quantitativi, ottenuti attraverso l'applicazione delle tecnologie di registrazione audio/video e di tracciamento del gesto durante un'esecuzione pianistica. Dal punto di vista fenomenologico, l'analisi è stata rivolta ai dati qualitativi raccolti attraverso una riflessione narrativa e una valutazione soggettiva dell'esecuzione di un determinato brano musicale da parte del musicista stesso¹⁶⁹. Il feedback dei dati empirici, ottenuti dall'elaborazione delle registrazioni video/audio e di *motion tracking*, è servito da supporto per i dati qualitativi, confermandone o meno la validità e l'affidabilità, o addirittura facendo da stimolo per migliorare la prassi esecutiva stessa; viceversa, il feedback soggettivo, risultato della valutazione della propria esecuzione, è servito per interpretare e dare credibilità ai risultati quantitativi sull'audio e sul movimento. Sono stati studiati, ad esempio, la

¹⁶⁴ Cf. KLEIN, Julian: «The Other Side of the Frame... *Op. Cit.*

¹⁶⁵ Cf. ELSCHKEK, Oskár: *Die Musikforschung der Gegenwart, ihre Systematik, Theorie und Entwicklung*, Dr. E. Stiglmayr, WienFöhrenau, 1992; SCHNEIDER, Albrecht: «Systematische Musikwissenschaft: Traditionen, Ansätze, Aufgaben», in *Systematische Musikwissenschaft 1*, pp. 145-180, 1993.

¹⁶⁶ Cf. LEMAN, Marc: «Systematic musicology at the crossroads of modern music research», in SCHNEIDER, A. (Ed.): *Systematic and Comparative Musicology: Concepts, Methods, Findings*, Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, 24, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2008, pp. 89-115.

¹⁶⁷ Cf. LEMAN, Marc: *Embodied music cognition... Op. Cit.*

¹⁶⁸ Cf. CARUSO, Giusy *et al.*: «Gestures in contemporary music performance... *Op. Cit.*

¹⁶⁹ Cf. VAN DEN HAAK, Maaike J., & De Jong, Menno D.: «Exploring two methods of usability testing: Proceedings of Concurrent versus retrospective think-aloud protocols». *Professional Communication Conference, IPCC, IEEE International*, 2003, pp. 285-287.

correlazione dei dati quantitativi riguardo al coordinamento del movimento delle mani, dei gomiti, della testa in relazione al risultato sonoro (i parametri audio, quali durata ed energia) e in relazione alle impressioni soggettive, sull'interpretazione e approccio gestuale, verbalizzate dal musicista stesso.

In questo senso, l'approccio empirico serve, dunque, a sostenere i musicisti nel loro lavoro di osservazione, documentazione e disseminazione della propria prassi esecutiva; mentre l'approccio qualitativo, basato sulle riflessioni filosofiche ed estetiche del musicista stesso sulla sua pratica esecutiva, fornisce la chiave di lettura valide per motivare e dare un significato credibile ai dati quantitativi, relativi al movimento e al suono, nell'esecuzione musicale¹⁷⁰. La combinazione del metodo qualitativo e del metodo quantitativo, basato sull'analisi di dati forniti dall'applicazione delle tecnologie, si rivela utile sia per la ricerca scientifica che per la ricerca artistica rivolta all'analisi dell'esecuzione musicale. Nell'analisi dell'esecuzione musicale, lo scienziato viene spalleggiato dal musicista che partecipa attivamente agli esperimenti¹⁷¹, mentre il musicista assume il ruolo di ricercatore impegnato in un'indagine sistematica della propria prassi esecutiva¹⁷².

L'applicazione della tecnologia, utilizzata per ottenere i dati quantitativi, consente di approfondire e rendere espliciti gli aspetti più nascosti dell'esecuzione musicale stessa e agevolarne la sua analisi.

4. Tecnologia e analisi dell'esecuzione musicale

L'esecuzione musicale può essere descritta come trasformazione del gesto in suono attraverso un determinato strumento musicale¹⁷³. Ogni gesto musicale, non è un'azione meccanica fine a se stessa, ma bensì un atto volontario e intenzionale del musicista per produrre un determinato suono. In questa azione intenzionale (*goal-directed action*¹⁷⁴), lo strumento viene percepito come un'estensione naturale del corpo del musicista¹⁷⁵. Nell'analisi dell'esecuzione musicale è, dunque, fondamentale capire questa relazione tra intenzionalità del musicista e gesto prodotto sullo strumento¹⁷⁶. Come rendere esplicita questa relazione tra intenzionalità-suono-gesto e esaminarla?

Il monitoraggio dell'esecuzione musicale si è basato da sempre su osservazioni in real-time o in retrospettiva utilizzando tecnologie audio/video¹⁷⁷. Le

¹⁷⁰ Cf. CARUSO, Giusy: *Mirroring the intentionality... Op. Cit.*

¹⁷¹ Cf. COOREVITS, Ester *et al.*: «Decomposing a composition

¹⁷² Cf. CARUSO, Giusy *et al.*: «Gestures in contemporary music performance... Op. Cit.

¹⁷³ Cf. LEMAN, Marc: *Embodied music cognition... Op. Cit.*

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ Cf. NIJS, Luc, LESAFFRE, Micheline, & LEMAN, Marc: «The Musical Instrument as a natural extension of the musician», in CASTELLENGO, M. & GENEVOIS, H. (Eds): *Music and its instruments*, pp. 467-484, Editions Delatour France, Sampzon, 2013.

¹⁷⁶ Cf. CARUSO, Giusy: *Mirroring the intentionality... Op. Cit.*

¹⁷⁷ Cf. DOĞANTAN-DACK, Mine: *Artistic Practice as research in Music: theory, criticism, Practice*, ASHGATE, University of Oxford, UK, 2015; RINK, John: «The State of Play in Performance Studies», in *The Music Practitioner: Research for the Music Performer, Teacher and Listener*, Ashgate, Aldershot, 2004; CHAFFIN, Roger, IMREH, Gabriela: « Comparison of

registrazioni audio e video consentono, dunque, un'archiviazione e riproducibilità dell'esecuzione musicale. Nei primi decenni del XX secolo, l'idea di riproducibilità nell'arte ha suscitato grandi polemiche. In particolare, Walter Benjamin denuncia come essa sfoci in uno stato di omologazione, in cui si perde l'unicità dell'opera d'arte, dunque la sua *aura* intrinseca¹⁷⁸. Se da un lato il discorso di Benjamin vuole preservare l'irripetibilità dell'opera d'arte, che accade solo *hic et nunc*, dall'altro lato non considera la questione riguardante la documentazione e la trasmissione dell'arte nel corso dei secoli. L'ausilio della moderna tecnologia audio/video consente un'operazione di archiviazione e di diffusione del materiale artistico, che altrimenti verrebbe perso, contribuendo altresì alla (ri)costruzione sociale dell'*aura* e alla creazione di una sua tradizione¹⁷⁹. Da questo punto di vista, la tecnologia serve a raccogliere dati utili per un'analisi del processo artistico e per lo studio delle qualità estetiche di un'esecuzione, stimolando, così, la riflessione e la consapevolezza del processo creativo stesso.

Oggi giorno, il progresso in campo scientifico e tecnologico offre un ventaglio maggiore di dispositivi digitali utili per l'analisi dell'esecuzione musicale¹⁸⁰. Rispetto ai tradizionali mezzi audio e video, questi sistemi non permettono solo di riprodurre l'esecuzione musicale, ma forniscono misurazioni specifiche, ad esempio relative al movimento e al suono. La digitalizzazione del movimento e del suono si sta rivelando sempre più efficace nell'indagine sull'esecuzione musicale¹⁸¹.

Per quanto riguarda l'analisi del gesto, il *motion capture system*, impiegato soprattutto per la realizzazione di animazioni in 3D, costituisce oggi la tecnologia maggiormente adeguata allo studio empirico sull'esecuzione musicale. Lo strumento di cattura del movimento è un sistema di telecamere ad infrarossi che registrano il movimento del corpo del musicista, precedentemente ricoperto da marker sferici riflettenti la luce. Il sistema fornisce parametri precisi sul gesto, come la mappatura dello spostamento, della velocità, dell'accelerazione e della quantità di movimento. Contestualmente, il *motion capture* riproduce in 3D la struttura fisica dell'esecutore in un modello *avatar*.

Practice and Self-Report as Sources of Information About the Goals of Expert Practice», in *Psychology of Music*, Vol. 29, N. 1, 2001, pp. 39-69.

¹⁷⁸ BENJAMIN, Walter: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa* (1936), Einaudi, Torino, 1991.

¹⁷⁹ HEINICH, Nathalie: «L'aura de Walter Benjamin. In Notes sur L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique», in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 491983.

¹⁸⁰ THOMPSON, Marc R. and LUCK, Geoff: «Exploring relationships between pianists' body movements, their expressive intentions, and structural elements of the music», in *Musicæ Scientiæ* 16(1), pp. 19-40, 2012.

¹⁸¹ GOEBL, Werner; DIXON, Simon & SCHUBERT, Emery: «Quantitative methods: Motion analysis, audio analysis, and continuous response techniques», in D. FABIAN, D.; TIMMERS, R. & SCHUBERT, E. (Eds.): *Expressiveness in music performance - Empirical approaches across styles and cultures* (pp. 221-239), Oxford University Press, Oxford, 2014.

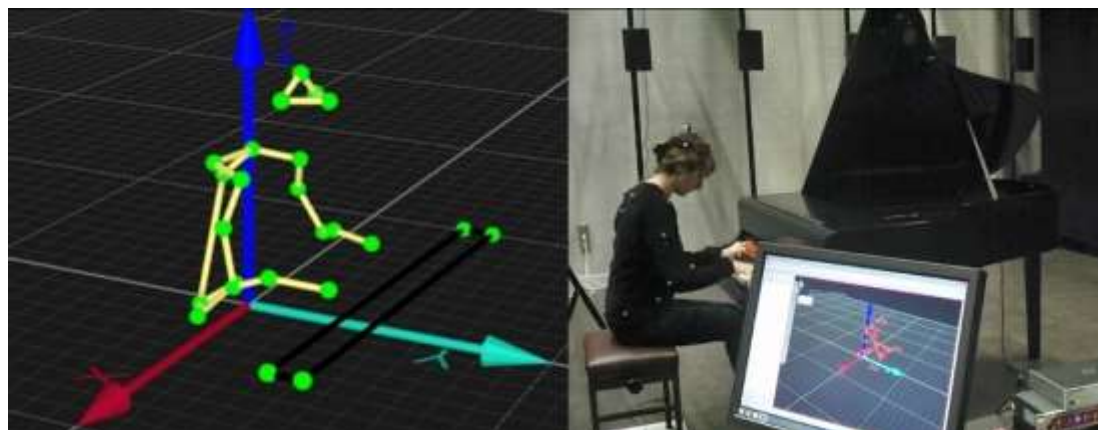


Figura 2. La riproduzione in 3D dell'*avatar* del musicista

La visualizzazione dell'*avatar* del musicista, in realtà virtuale, permette di ottenere un'osservazione minuziosa del movimento, in prospettive diverse e più dettagliate rispetto alle realizzazioni video in 2D delle normali telecamere. Ruotando l'immagine a piacimento nello spazio tridimensionale, si può vedere il movimento di un particolare punto del corpo dell'*avatar* riprodotto, attraverso la pratica di *zoom in* (focalizzazione) e di *zoom out* (ingrandimento).

Per quanto riguarda l'analisi audio, software come *Audacity* o *Sonic Visualiser* costituiscono le open source maggiormente applicate. Esse permettono di ottenere, al di là della registrazione audio, un'annotazione dei parametri sonori come la durata dei suoni, l'energia, le altezze, lo spettrogramma, ecc.

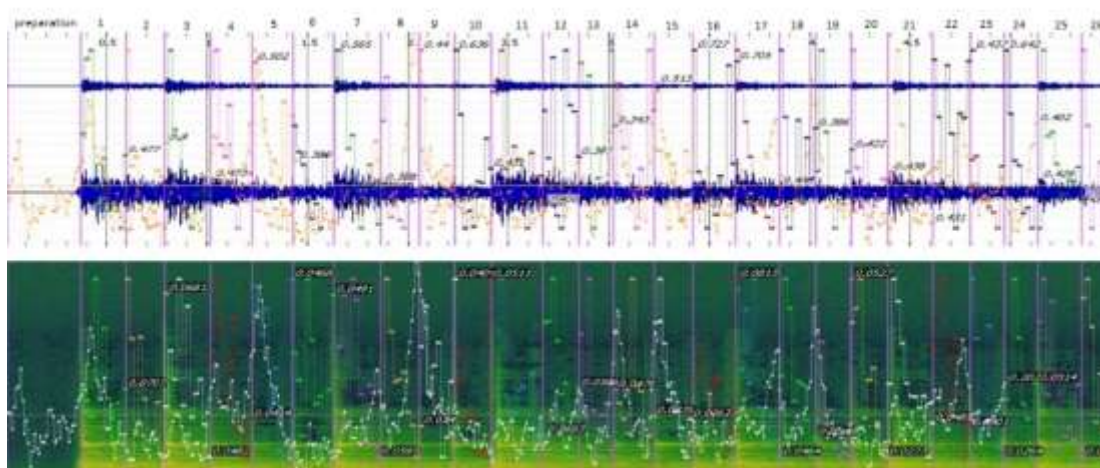


Figura 3. Spettrogramma e analisi audio in *Sonic Visualiser*

Tutti i dati quantitativi ottenuti dai software per il tracciamento del gesto e del suono costituiscono un meta-linguaggio per definire l'esecuzione musicale in parametri matematici. Se fino ad ora, l'esecuzione musicale poteva esser descritta esclusivamente sotto forma di narrazione scritta o orale, o attraverso

disegni, schizzi e rappresentazioni grafiche¹⁸², oggigiorno, è possibile analizzare aspetti più dettagliati dell'esecuzione musicale, in una nuova ottica, trasladando in terza persona, attraverso la mediazione tecnologica, l'osservazione che normalmente avveniva in prima persona¹⁸³. Le analisi eseguite sotto la lente d'ingrandimento della tecnologia aprono nuovi orizzonti di discussione e confronto per la ricerca e la comprensione dei meccanismi che riguardano la prassi esecutiva musicale. Ciò significa che le misurazioni oggettive offrono una meta-prospettiva di analisi, mediata dall'ausilio tecnologico, che come uno specchio "aumentato" (*mirroring technology*¹⁸⁴) ha la capacità di potenziare la percezione soggettiva dell'esecuzione musicale, facilitandone la comprensione e contribuendo ad accrescere la consapevolezza circa il controllo dell'articolazione del gesto in relazione al risultato sonoro.

La mediazione tecnologica nello studio sull'esecuzione musicale rappresenta un vantaggio di cui usufruire per ottenere misurazioni quantitative precise sul suono e sul gesto. Si tratta di una valida alternativa alla tradizionale osservazione e valutazione soggettiva dell'esecuzione musicale e un sostegno utile all'indagine sull'esecuzione musicale sia in campo scientifico che in campo artistico.

5. Conclusione

La discussione su un possibile dialogo e intreccio tra arte e scienza, presentata in questo articolo, ha voluto fornire spunti di riflessione e aprire nuove prospettive riguardanti l'innovazione della metodologia di ricerca sull'esecuzione musicale. Se da una parte, l'approccio scientifico contribuisce a strutturare e sistematizzare l'indagine artistica, trasformandola in ricerca, e fornisce dati quantitativi sul suono e sul movimento, che sono i parametri fondamentali nell'analisi dell'esecuzione musicale; dall'altra parte, l'approccio artistico offre informazioni necessarie per motivare e interpretare i dati quantitativi raccolti dalle misurazioni empiriche.

Il metodo interdisciplinare, desunto dall'approccio della musicologia sistematica e proposto come *performer-assistive method*¹⁸⁵, accoglie i benefici dell'integrazione dell'approccio qualitativo e dell'approccio quantitativo. In questo contesto, l'applicazione della tecnologia offre la possibilità di collezionare dei dati quantitativi come meta-prospettive con cui i musicisti possano rapportarsi nell'analisi della loro propria esecuzione musicale. L'approccio sistematico serve a strutturare la pratica musicale, mentre l'implementazione della tecnologia rivela aspetti dell'esecuzione musicale, che non risultano sempre evidenti dall'osservazione e dalla valutazione soggettiva del musicista in prima persona. In sostanza, l'approccio empirico e l'applicazione della

¹⁸² MALINS, Jiulian & GRAY, Carol: «Appropriate Research Methodologies for Artists, Designers & Craftspersons», in *Research as a Learning Process. The Centre for Research in Art & Design*, Gray's School of Art, Faculty of Design, The Robert Gordon University, Aberdeen, Scotland, UK, 1995.

¹⁸³ LEMAN, Marc: *Embodied music cognition... Op. Cit.*

¹⁸⁴ CARUSO, Giusy: *Mirroring the intentionality... Op. Cit.*

¹⁸⁵ CARUSO, Giusy *et al.*: «Gestures in contemporary music performance... Op. Cit.

tecnologia forniscono il feedback necessario con cui confrontarsi per indagare e migliorare l'esecuzione musicale, trasformando la pratica istintiva in ricerca sistematica. Contestualmente, per desumere il significato artistico del dato oggettivo ottenuto utilizzando la tecnologia, non si può prescindere dal confronto con il dato soggettivo fornito dalla riflessione dell'esecutore.

Una condivisione di saperi e di tecniche tra artisti e scienziati è, dunque, auspicabile per l'arricchimento di entrambi i domini di ricerca. L'obiettivo di musicisti/ricercatori e degli scienziati che vogliono intraprendere un percorso di ricerca interdisciplinare è quello di acquisire un linguaggio comune, nel rispetto degli ambiti di competenze tecniche della propria disciplina. Il linguaggio scientifico e l'acquisizione di protocolli empirici aiutano i musicisti a sistematizzare la loro indagine; il linguaggio artistico e l'interpretazione dei dati sulle informazioni, fornite sul percorso artistico di ciascun musicista, guidano e motivano l'analisi dei dati quantitativi sull'esecuzione musicale. Quest'ultimo aspetto risulta fondamentale per colmare quelle lacune, riscontrate in molti studi empirici, relative alla dimensione soggettiva dell'esperienza dell'esecutore, come variabile fondamentale nell'analisi empirica sull'esecuzione musicale. Pertanto, la combinazione di arte e scienza ha un notevole impatto sull'elaborazione della ricerca stessa e apre nuove frontiere per la sperimentazione di:

- approcci di analisi dell'esecuzione musicale, basati sullo studio di dati quantitativi, che agevolino la documentazione, la sistematizzazione, l'archiviazione e la diffusione della pratica artistica stessa, che si trasforma in ricerca
- pratiche innovative per il monitoraggio dell'esecuzione musicale, attraverso l'utilizzo della tecnologia, come uno specchio "aumentato" (*mirroring technology*, Caruso et al. 2016) capace di riflettere e di far venir fuori gli aspetti più taciti dell'esecuzione musicale
- linguaggi e competenze condivise tra l'ambiente artistico e scientifico

Lo scenario presentato in questo articolo mostra come il rapporto tra musicista e la propria prassi esecutiva stia cambiando in prospettiva di nuovi e creativi metodi di ricerca, che implicino l'integrazione dell'approccio fenomenologico e dell'approccio empirico, e l'uso della tecnologia. Il connubio tra arte e scienza, e l'implementazione della tecnologia nell'indagine sull'esecuzione musicale aprono nuove frontiere per la ricerca e rinnovano i metodi di monitoraggio dell'esecuzione musicale, facilitandone la documentazione e trasmissione.

Bibliografia

- BADURA SKODA, Paul: *L'art de jouer Mozart au piano*(1962), Buchet-Chastel, Paris, 1974.
- BENJAMIN, Walter: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa* (1936), Einaudi, Torino, 1991.

- BORGENDORFF, Henk A.: *The conflict of the faculties: perspectives on artistic research and academia*, Leiden University Press, Amsterdam, 2012.
- BRUNER, Jerome S.: *Actual minds, possible worlds*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1986.
- BUCK, Bryony *et al.*: «The interpretive shaping of embodied musical structure in piano performance», in *Empirical Musicology Review*, Vol. 8, n. 2, 2013, pp. 92-119.
- BUSCH, Kathrin: «Artistic Research and the Poetics of Knowledge», in *Art Research*, 2(2), pp. 1-7, 2009. <http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/busch.html>
- CARUSO, Giusy: *Mirroring the intentionality and gesture of a piano performance: an interpretation of 72 Etudes Karnatiques pour piano*, Ghent University Press, 2018.
- CARUSO, Giusy *et al.*: «Gestures in contemporary music performance: a method to assist the performer's artistic process», in *Contemporary Music Review*, Volume 35 (4-5): Gesture-Technology Interactions in Contemporary Music, 2016, pp. 402-422.
- CARUSO, Giusy: «La femme au toucher ineffable : la pianiste, pédagogue et chercheuse Marie Trautmann, épouse Jaëll», in LEJEUNE, C. (Ed.): *Cahiers internationaux de symbolisme* 143-144-145 (Genre), 2016, pp. 27-42.
- CHAFFIN, Roger, IMREH, Gabriela: « Comparison of Practice and Self-Report as Sources of Information About the Goals of Expert Practice», in *Psychology of Music*, Vol. 29, N. 1, 2001, pp. 39-69.
- COESSENS, Kathleen, CRISPIN, Darla & DOUGLAS, Anna: *The artistic turn: A manifesto. Ghent, Belgium: Orpheus Institute*, Leuven University Press, 2009.
- COOREVITS, Ester *et al.*: «Decomposing a composition: On the multi-layered analysis of expressive music performance», in ARAMAKI, M.; KRONLAND, R. & YSTAD, S. (Eds.): *Lecture notes in computer science (LNCS): 11th International Symposium on CMMR* (n.p.), Springer, Berlin, 2016.
- CORTOT, Alfred: *Corso d'interpretazione*, Alberto Curci, Milano, Edizioni Curci, 1939.
- DANUSER, Hermann; BINKLEY, T.: *Musikalische Interpretation*, LaaberVerlag, Laaber, 1992.
- DELEUZE, Gilles: *The Fold: Leibniz and the Baroque. Translated by Tom Conley*, Athlone Press, London, 1993.
- DESMET, Franc *et al.*: «Assessing a clarinet player's performer textures in relation to locally intended musical targets», in *Journal of New Music Research*, 41(1), 2012, pp. 31- 48.
- DOĞANTAN-DACK, Mine: «The art of research in live music performance», in *Music Performance Research*, 5, pp. 34-48, 2012.
- DOĞANTAN-DACK, Mine: *Artistic Practice as research in Music: theory, criticism, Practice*, ASHGATE, University of Oxford, UK, 2015.
- DRIES, Koen: «Voyages»-Dualism in artistic research and performance of a saxophone player. *An Interdisciplinary approach*, PhD dissertation, VUB, Brussels, 2017.
- ELSCHKE, Oskár: *Die Musikforschung der Gegenwart, ihre Systematik, Theorie und Entwicklung*, Dr. E. Stiglmayr, WienFöhrenau, 1992.
- FEYERABEND, Paul K.: *Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*. Verso, London, England, 1978.
- FRAYLING, Christopher: *Research in art and design*, Royal College of Art, London, 1993.
- FURUYA, Shinichi & ALTENMÜLLER, Eckart: «Flexibility of movement organization in piano performance», in *Frontiers in Human Neuroscience*, 7 (July), 2013, p. 173.
- GOEBL, Werner; DIXON, Simon & SCHUBERT, Emery: «Quantitative methods: Motion analysis, audio analysis, and continuous response techniques», in D. FABIAN, D.; TIMMERS, R. & SCHUBERT, E. (Eds.): *Expressiveness in music performance - Empirical approaches across styles and cultures* (pp. 221-239), Oxford University Press, Oxford, 2014.
- GUICHARD, Catherine: *Marie Jaëll: The Magic Touch. Piano Music by Mind Training*, Algora Publishing, United States, 2004.
- HANNULA, Mika *et al.*: *Artistic research: theories, methods and practices*, Academy of Fine Am, Helsinki, Finland and University of Gothenburg / ArtMonitor, Gothenburg, Sweden, 2005.
- HEINICH, Nathalie: «L'aura de Walter Benjamin. In Notes sur L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique», in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 491983.

- JAKUBOWSKI, Kelly et al.: «Extracting Coarse Body Movements from Video in Music Performance: A Comparison of Automated Computer Vision Techniques with Motion Capture Data», in *Frontiers in Digital Humanities*, 4, p. 9, 2017.
- KLEIN, Julian: «The Other Side of the Frame. Artistic Experience as Felt Framing: Fundamental Principles of an Artistic Theory of Relativity», in *Habitus in Habitat II - Other Sides of Cognition*, edited by Sabine Flach and Jan Söffner, Verlag Peter Lang, Bern, 2010, pp. 121-137.
- KOLB, David: *Experiential Learning: Experience as the Source of Learning and Development* (1984), Pearson Education, USA, 2015.
- LAPOINTE, François-Joseph: « On the Role of Experimentation in Art (and Science) », in *Journal of the New Media*, Caucus | ISSN: 1942-017X, V.12 N.01, 2016.
<http://median.newmediacaucus.org/research-creation-explorations/6095-2/>
(Acceso del 26/09/2017)
- LEMAN, Marc: *Embodied music cognition and mediation technology*, Cambridge, MA: MIT Press, 2007.
- LEMAN, Marc: «Systematic musicology at the crossroads of modern music research», in SCHNEIDER, A. (Ed.): *Systematic and Comparative Musicology: Concepts, Methods, Findings*, Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, 24, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2008, pp. 89-115.
- LEMAN, Marc: *The expressive moment: How interaction (with music) shapes human empowerment*, MA: MIT Press, Cambridge, 2016.
- MALINS, Julian & GRAY, Carol: «Appropriate Research Methodologies for Artists, Designers & Craftspersons», in *Research as a Learning Process. The Centre for Research in Art & Design*, Gray's School of Art, Faculty of Design, The Robert Gordon University, Aberdeen, Scotland, UK, 1995.
- NIJS, Luc, LESAFFRE, Micheline, & LEMAN, Marc: «The Musical Instrument as a natural extension of the musician», in CASTELLENGO, M. & GENEVOIS, H. (Eds): *Music and its instruments*, pp. 467-484, Editions Delatour France, Sampzon, 2013.
- RINK, John: «The State of Play in Performance Studies», in *The Music Practitioner: Research for the Music Performer, Teacher and Listener*, Ashgate, Aldershot, 2004.
- SCHACHER, Jan C. et al.: «Movement Perception in Music Performance - A Mixed Methods Investigation», in *International Conference on Sound and Music Computing*, SMC'15, Maynooth, Ireland, 2015.
- SCHNEIDER, Albrecht: «Systematische Musikwissenschaft: Traditionen, Ansätze, Aufgaben», in *Systematische Musikwissenschaft 1*, pp. 145-180, 1993.
- SCHÖN, Donald: *The reflective practitioner*, Basic Books: New York, 1984.
- THOMPSON, Marc R. and LUCK, Geoff: «Exploring relationships between pianists' body movements, their expressive intentions, and structural elements of the music», in *Musicae Scientiae* 16(1), pp. 19-40, 2012.
- TRAUTMANN, Jaëll M., *Le mécanisme du toucher*, Armand Colin et c, 1897.
- VAN DEN HAAK, Maaike J., & De Jong, Menno D.: «Exploring two methods of usability testing: Proceedings of Concurrent versus retrospective think-aloud protocols». *Professional Communication Conference*, IPCC, IEEE International, 2003, pp. 285-287.
- WANDERLEY, Marcelo M. et al.: «The musical significance of clarinetists' ancillary gestures: An exploration of the field», in *Journal of New Music Research*, 34(1), 2005, pp. 97-113.

Opus musicum angelorium :
**Quand la musique des « Invisibles » émerge aux confins du
sensible - Hommage à Giacinto Scelsi -**

Pierre Albert Castanet
Compositeur, Musicologue
Professeur à l'Université de Rouen
Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris

Resumé. L'article s'intéresse à la musique des « invisibles », c'est-à-dire à l'art sonore suggérés par la communauté des anges (entre Dieu et Satan). Se fondant sur la pensée de Boece ou d'Hanslick, de Pythagore ou d'Eliade... l'étude touche à la fois à l'esthétique et à la musicologie de partitions de musique « moderne » et « contemporaine » (Debussy, Jolivet, Scelsi, Messiaen, Stockhausen, Schnebel, Denisov, Ohana, Henry, Crumb, Grisey, Pintscher, Francesconi, Hurel...). Conçu comme un hommage à Giacinto Scelsi (poète et compositeur qui a souvent évoqué les anges dans ses poésies comme dans ses titres d'œuvres musicales), « Opus musicum angelorium » tente d'analyser les confins du sensible (à la limite de l'inaudible)...

Mots-clés. Anges, démons, mysticité, spiritualité, cosmogonie, musiques des XXe et XXIe siècles, Giacinto Scelsi, Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen.

Abstract. The article focuses on the music of the “invisible”, that is to say, the sound art suggested by the community of angels (between God and Satan). Based on the thought of Boece or Hanslick, Pythagoras or Eliade ... the study touches on both the aesthetics and the musicology of “modern” and “contemporary” music scores (Debussy, Jolivet, Scelsi, Messiaen, Stockhausen, Schnebel, Denisov, Ohana, Henry, Crumb, Grisey, Pintscher, Francesconi, Hurel ...). Conceived as a tribute to Giacinto Scelsi (poet and composer who has often mentioned angels in his poems as well as in his titles of musical works), “Opus musicum angelorium” tries to analyze the limits of the sensitive (at the limit of the inaudible)...

Keywords. Angels, demons, mysticism, spirituality, cosmogony, music of the 20th and 21st centuries, Giacinto Scelsi, Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen.

Un regard plus aiguisé
(mais tout aussi inutile)
méditant sur ce qu'il y a
de profond dans la
contemplation immobile
décèlerait sans doute

ce qui n'apparaît pas
(de) l'invisible transcendantal.

Giacinto Scelsi, *Poèmes incombustibles*¹⁸⁶

Si Arthur Rimbaud voulait raisonnablement « inspecter l'invisible et entendre l'inouï¹⁸⁷ », Yves Bonnefoy a désiré mettre l'accent sur « la part aveugle du visible, de l'image vide, du bord où elles dessinent une limite où du même geste elles désignent un invisible et peut être un illimité¹⁸⁸ ». Dans cet ordre d'idée désirant toiser l'infini, ne pourrions-nous pas évoquer « la part sourde de l'audible » et son incommensurable absoluité ?

Saurions-nous également tendre une oreille sensible à l'émergence d'une musique provenant d'espaces supérieurs inatteignables ? « Pour les pythagoriciens, la musique véritable ne s'entend pas et peut être celle produite par les astres qui se meuvent dans le cosmos selon des lois numériques et des proportions harmoniques¹⁸⁹ ». Dans le *Traité du ciel*, Porphyre de Tyr notait que Pythagore incluait dans ses études l'harmonie des sphères et des astres mouvants, « harmonie que l'insuffisance de notre nature nous empêche de percevoir¹⁹⁰ ». De plus, bien avant le *tractatus* du disciple de Plotin, le fait de l'inaudibilité de cette musique devait, d'après le principe boécien – cinq siècles avant Jésus-Christ –, néanmoins aspirer à être compris comme un *indicium perfectum*. En effet, « la musique des sphères représente la perfection de l'éternité. Si nous ne l'entendons pas, c'est que nous sommes imparfaits », a encore expliqué Raymond Murray Schaefer¹⁹¹. Entre lieux topiques et milieux utopiques, alors que Boece affirmait que la *musica mundana* relevait de « la raison et de la méditation¹⁹² », Giacinto Scelsi disait plus récemment que la « vraie musique » était « celle que te donnent les divinités¹⁹³ ».

Dans les cercles de la mysticité ou de la spiritualité, le culte des « Invisibles » se veut volontiers animiste et utopiste, parfois de culture orale (histoires brodées et ornées à foison), parfois d'obédience semblant plus concrète (figurée tangiblement par des récits ou des œuvres d'art). Par défaut donc, les

* Fecha de recepció 04.03.2019 / Fecha de aceptació 04-06-2019.

¹⁸⁶ SCELSEI, Giacinto : *Il Sogno 101* (sous la dir. de L. Martinis et A. Carlotta), Actes Sud, Arles, 2009, p. 195.

¹⁸⁷ RIMBAUD, Arthur : *Lettres de vie littéraire d'A. Rimbaud, 1870-1875*, Gallimard, Paris, 1950, p. 28.

¹⁸⁸ Propos consignés par la peintre tunisienne Maguy Seyer (*Il pleut sur la mer et ça nous ressemble*, IUFM de Haute-Normandie, Mont-Saint-Aignan, 2013, p. 87).

¹⁸⁹ FUBINI, Enrico : *Les Philosophes et la musique*, Librairie Honoré Champion, Paris, 1983, p. 18.

¹⁹⁰ D'après DIELS, Hermann et KRANZ, Walther: *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, Berlin, 1951, 31 b 129.

¹⁹¹ SCHAFFER, Raymond Murray : *Le Paysage sonore*, Lattès, Paris, p. 356 (pour la version française).

¹⁹² Propos boéciens rapportés par CORBIN, Solange : *L'Église à la conquête de sa musique*, Gallimard, Paris, 1960, p. 195.

¹⁹³ SCELSEI, Giacinto : « Poèmes incombustibles », in *L'Homme du son* (sous la dir. de L. Martinis et Sh. Kanach), Actes Sud, Arles, 2006, p. 284.

reproductions iconiques des démiurgies¹⁹⁴ et des diableries contradictoires sont d'ordre illusoire et insolite. Dans un contexte où l'omniprésence de la représentation artistique est largement de mise (certes le plus souvent à dominante visuelle¹⁹⁵), certains compositeurs ont tenté de rendre sonores – sous couvert de la métaphore – quelques échos inaccessibles provenant de cette fameuse « harmonie des sphères » si chère au traité *De Institutione Musica* de Boèce¹⁹⁶. Dans ces écrits de portée éducative, le philosophe latin posait par exemple ce genre de questions primordiales : « Comment, véritablement, le véloce mécanisme du ciel pourrait-il fonctionner en silence ?¹⁹⁷ ». Avouant ou pas un désir latent de spiritualité et donnant tantôt dans le fantastique, tantôt dans l'onirique, maints musiciens se sont exercés à rêver ce sonore inaccessible et ont travaillé à loisir dans ce qu'Édouard Hanslick a nommé jadis « l'immatériel ». Ce professeur d'esthétique autrichien écrivait en effet : « un art qui n'a aucun modèle dans le beau naturel est, à proprement parler, immatériel ; nous ne rencontrons nulle part l'archétype de la forme sensible perçue, il manque par conséquent au répertoire de nos notions »¹⁹⁸.

Changeant parfois délibérément de cap esthétique, la cristallisation poétique de la circonspection sonore est devenue de plus en plus capitale au cours du XXe siècle. Comme l'a remarqué Paul Claudel, en 1942 :

Par le moyen du son nous devenons directement sensibles à ces réalités qui autrement ne sont appréciables à notre esprit que par un rapport au monde de la dimension : la vitesse, la distance, le haut, le bas, le continu, l'interrompu, le direct, le latéral, le lourd, le léger, le simple, le composé, etc... Nous traduisons, nous créons de l'espace avec de la durée et du physique avec de l'immatériel¹⁹⁹.

Escortée tantôt par de vifs gazouillis dynamisant la gent des anges hauts en couleur (souvenez-vous du *Quatuor pour la fin du temps* d'Olivier

¹⁹⁴ Notons que dans « l'Ordre de l'Émotion », Pessoa classait en dernier, donc après les « Demi-Dieux » et les « Dieux », les « Anges » et les « Archanges » qualifiés de « Démiurges » (PESSOA, Fernando : *Le Chemin du serpent*, Bourgois, Paris, 1991, p. 504, pour l'édition en français).

¹⁹⁵ Dans le domaine multi-sensoriel, remarquons tout de même qu'Olivier Messiaen a intitulé le troisième mouvement des *Corps glorieux* (1939) pour orgue : « L'Ange aux parfums ». Ce thème à connotation olfactive provient de l'*Apocalypse* (chapitre VII, verset 17) : « La fumée des parfums, formée de la prière des saints, monte de la main de l'ange devant Dieu ».

¹⁹⁶ Cf. GEROLD, Théodore : *Histoire de la musique des origines à la fin du XIVème siècle* (sous la dir. de H. Laurens), Librairie Renouard, Paris, 1936, p. 223. Notons qu'au XIIe siècle, la bénédictine mystique Hildegarde von Bingen composa des chants réunis sous la forme d'une « symphonie de l'harmonie des révélations célestes ». Cette collection fut nommée *Symphonia harmoniae celestium revelationum* (Cf. VON BINGEN, Hildegarde : *La Symphonie des harmonies célestes* – trad. R. Lenoir et Ch. Carraud, Éd. Jérôme Million, Grenoble, 2003).

¹⁹⁷ Cette question a été posée dans *De Institutione Musica* et citée par STRUNK, Olivier : *Source Readings in Music History*, Leo Treitler General Editor, New York, 1950, p. 84 (rééd. Norton & Company, 1998).

¹⁹⁸ HANSLICK, Édouard : *Du beau dans la musique*, Christian Bourgois, Paris, 1986, p. 162, pour l'édition en français.

¹⁹⁹ CLAUDEL, Paul : « Sur la musique », in *L'Œil écoute*, Gallimard, Paris, 1946, p. 171.

Messiaen²⁰⁰...), tantôt par une cohorte de parasites agressifs illustrant la part des anges noirs (écoutez *Angel Exterminator* de Genoe von Libenstern...), la musique « contemporaine » (de la seconde moitié du XXe siècle, et après) a, en dehors de l'intime domaine de la musique de chambre²⁰¹, donné naissance à quelques pièces originales allant par exemple de la messe (*Missa de angelis* d'Alain Louvier, *Messe de la Pentecôte* d'Olivier Messiaen) à l'opéra (*Saint François d'Assise*²⁰² d'Olivier Messiaen, *Licht* de Karlheinz Stockhausen), en passant par des pièces à l'aura plurielle (écoutez la coloration très recherchée du mouvement intitulé « La figure de l'ange » inséré dans *Suppliques*, un « tombeau baroque » pour orgue écrit en 2010 par Jacques Lenot ou voyez le contexte hybride de l'oratorio de Peter Eötvös composé en 2015 et baptisé *Halleluia, oratorium balbulum*. Constitué de « quatre fragments » bâtis sur un texte de Peter Esterhazy, cet opus a été rédigé pour mezzo-soprano et ténor solo, récitant, chœur et orchestre)...



²⁰⁰ Inspirés par l'Apocalypse de saint Jean, deux mouvements de même schéma structurel figurent au sein de cette œuvre de musique de chambre écrite en 1940 pour violon, clarinette, violoncelle et piano : « Vocalise pour l'ange qui annonce la fin du temps » et « Fouillis d'arcs-en-ciel pour l'ange qui annonce la fin du temps ». En exergue au titre de l'œuvre, Messiaen a écrit : « En hommage à l'Ange de l'Apocalypse qui lève la main vers le ciel en disant : « il n'y aura plus de Temps » » (MESSIAEN, Olivier : *Quatuor pour la fin du temps*, Durand, Paris, 1942, p. I).

²⁰¹ Repérez cet ange gardien qui prépare le chemin des condamnés à la fin (section E) de *WTC* (2010), œuvre conçue pour deux quatuors à cordes et bande par Steve Reich. En relation avec l'attaque terroriste du World Trade Center, cette pièce de musique de chambre a été écrite dix ans après les tragiques événements survenus à New York, le 11 septembre 2001. Comme le révélait Cocteau, « nous abritons un ange que nous choquons sans cesse. Nous devons être gardiens de cet ange » (COCTEAU, Jean : *Le Coq et l'Arlequin*, Stock, Paris, 1979, p. 82).

²⁰² Pour la création de cet opéra écrit entre 1975 et 1983, Olivier Messiaen a exigé que le personnage de l'Ange soit ailé, habillé et coloré d'après le modèle figurant sur le célèbre tableau de l'Annonciation (Florence, Musée San Marco) peint au XVe siècle par Fra Angelico. Pour mémoire, situé à l'acte II, écoutez le cinquième tableau surnaturel consacré (durant 30 minutes) à l'Ange musicien. « L'Ange prend sa viole et joue : le chœur accompagne ce chant céleste à bouche fermée, et un solo d'onde Martenot s'élève... », a conté Messiaen (Cf. *Saint François d'Assise, L'Avant-Scène Opéra* n°223, 2004, p. 57).

Habités par des formes de conscience présentes dans les éléments concrets de la vie (le feu, l'arbre, le nuage, le fleuve, le chat...), ce que l'on nomme parfois les « **Invisibles** » met en scène des esprits annonciateurs, animés de fausse passivité et doués de rébellion chronique. En effet, ils peuvent se faire passer pour des divinités angéliques²⁰³ ou diaboliques qu'il faut aimablement solliciter ou abondamment prier afin d'approcher leurs auras et d'attirer leurs faveurs ou leurs discrédits. Alors que Mauricio Kagel se moque, dans *La Trahison orale* (1981-83), de la musicalité du diable, Harold Blumenfeld présente, dans *Ange de Flamme et de Glace* (1990) un programme louvoyant entre dieu et démon, gloire et douceur, brasiers et écumes. Composée d'après *Les Illuminations* d'Arthur Rimbaud, l'œuvre est agencée pour baryton, ensemble instrumental et bande magnétique. Ainsi, à scruter l'imaginaire sans cesse en action des artistes, l'homme est corollairement confronté, à travers la vision²⁰⁴ de sa musique, « à l'Océan, à la nuit, aux serpents, à l'œuf du monde, au chaos, à l'éther, à l'Érèbe. Ce ne sont que chimères, dragons ailés, dieux aux ailes d'or, fruits de dévorations incessantes et d'accouplements monstrueux. La musique irrémédiablement « moderne » n'a d'autre fonction que d'exhiber ces terreurs originelles »²⁰⁵, a pu ainsi décrire Hugues Dufourt.

Ces espaces improbables sont autant de lieux contextuels de cantonnement qui paraissent importants dans la part représentative des événements sonores liés aux dieux et aux diables. Élaborant les tenants d'une « théorie des systématicités discontinues » –entre données sous-jacentes et éléments émergents–, Michel Foucault a pensé que « la philosophie de l'événement devrait s'avancer dans la direction paradoxale au premier regard d'un matérialisme de l'incorporel »²⁰⁶. Entre rais de lumière et puits de ténèbres, entre *Lux aeterna* et *De profundis*, si Edison Denisov ou György Ligeti ont su illustrer musicalement une part des limbes paradisiaques, Arvo Pärt ou Hugues Dufourt, Philippe Leroux ou Raphael Cendo ont, au travers d'esthétiques parfois antinomiques, versé pour leur part dans l'illustration poétique de quelques abysses sombrement démoniaques²⁰⁷. Comme le chantait Tristan Tzara dans son poème *Eau sauvage*, « le bruit ordonné à la périphérie de la lueur est un ange »²⁰⁸.

²⁰³ À ce titre, prêtez une oreille à *Angel Eros* (1973) pour voix aiguë et quatuor à cordes de Jonathan Harvey.

²⁰⁴ Comme l'énonçait Arnold Schoenberg, en 1939, lors d'une conférence à l'université de Los Angeles : « Un créateur a une vision de quelque chose qui n'existait pas avant cette vision. Et un créateur a le pouvoir de donner vie à sa vision, le pouvoir de la réaliser » (propos cités par BERNARD, Guy : *L'Art de la musique*, Seghers, Paris, 1967, p. 125).

²⁰⁵ DUFOURT, Hugues : *Mathesis et subjectivité – Des conditions historiques de possibilité de la musique occidentale*, mf, Paris, 2007, p. 370-371.

²⁰⁶ FOUCAULT, Michel : *L'Ordre du discours*, Gallimard, Paris, 1971, p. 60.

²⁰⁷ Cf. CASTANET, Pierre Albert : « Pour une poétique musicale des profondeurs », in *Musique et littérature, Amazonie et Caraïbes. Autour d'Édouard Glissant*, Actes de la journée d'étude organisée à l'Université de Rouen en avril 2012 (sous la dir. de N. Darbon), Publications numériques du CÉRÉDI, « Actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054) », n° 9, 2014. URL: <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?pour-une-poetique-musicale-des.html>

²⁰⁸ TZARA, Tristan : *Dada est tatou. Tout est Dada*, Flammarion, Paris, 1996, p. 156.

Rendant hommage aux deux hymnes à Apollon²⁰⁹, *La Suite delphique* (1943) d'André Jolivet comporte huit mouvements dégageant une atmosphère antique, magique et incantatoire. Dans ces conditions, caractérisés par quelques intervalles essentiels de triton, « Les chiens de l'Érèbe » font entendre quelques échos des régions ténébreuses s'étendant sous terre, au-dessus de l'enfer. Dans ce deuxième mouvement, les percussions (constituées de chaînes métalliques) décorent sonorement le lieu de séjour des âmes expiatoires tandis que les ondes Martenot imitent par deux fois les aboiements agressifs des cerbères infernaux. De même, au travers de *Nemeton* (2008) pour percussion solo, Matthias Pintscher a voulu circonscrire l'emplacement « où se cristallisent les forces et les énergies [...] J'ai voulu décrire un tel « lieu » grâce au son »²¹⁰. Se référant à des actions rituelles typifiées, la pièce musicale, qui s'attache aux croyances légendaires druidiques, laisse ainsi émerger les sons²¹¹ du fait de la rencontre percussive de charges énergétiques²¹² brutes (l'instrumentarium mettant en présence des outils en métal, bois, peau sans résonance propre).

Profitant de la phénoménologie du *kairos*, entre irréel et surréel, ces déités supposées peuvent orienter le cours des choses vers la révélation ou la réalisation d'une chasse prospère, d'une fécondité généreuse, d'un océan bienveillant ou encore d'un horoscope de bon augure. En dehors du troisième des *Six épigraphes antiques* (1914) de Claude Debussy intitulé *Pour que la nuit soit propice*, nous songeons par exemple aux *Cinq incantations* (1936) pour flûte seule d'André Jolivet, ce pentateuque étant respectivement sous-titré : « Pour accueillir les négociateurs – et que l'entrevue soit pacifique », « Pour que l'enfant qui va naître soit un fils », « Pour que la moisson soit riche qui naîtra des sillons que le laboureur trace », « Pour une communion sereine de l'être avec le monde » et « Aux funérailles du chef – pour obtenir la protection de son âme ». Dans ce sillage, il faudrait écouter également *Ogloudoglou* (1969) pour voix seule s'accompagnant de percussions de Giacinto Scelsi présenté par certains commentateurs comme étant une sorte d'« incantation des esprits »²¹³ ainsi que les « Imprécations au Dieu Changô sourd aux sortilèges », neuvième mouvement d'*Avoaha* (1993) pour chœur, percussions et piano de Maurice

²⁰⁹ Néanmoins, Serge Gut a montré que « l'ivresse dionysiaque » était souvent présente dans ce mouvement instrumental (GUT, Serge : « André Jolivet », in *Le Groupe Jeune France*, Honoré Champion, Paris, 1977, p. 62).

²¹⁰ Texte de Matthias Pintscher figurant dans la présentation de la partition de *Nemeton* (Cassel, Bärenreiter, 2007). Décrire un lieu par le son sera l'apanage du compositeur de musique concrète Michel Chion. À cet égard, écoutez son *Requiem* conçu en 1973 ou son mélodrame intitulé *La Tentation de saint Antoine d'après Flaubert* composé entre 1981 et 1984 (Cf. CASTANET, Pierre Albert : « L'offre de vie et le refus d'être : à propos de *La Tentation de saint Antoine* de Michel Chion d'après Gustave Flaubert », in Colloque international *Michel Chion l'inventeur*, Mont Saint Aignan, Université de Rouen Normandie, 14 février 2019, actes à paraître).

²¹¹ S'il est permis de filer la métaphore, cette partition peut renvoyer aux travaux du philosophe des sciences Petitot (PETITOT, Jean : *Pas même un ange... (Le problème de l'émergence du descriptible hors de l'indescriptible)*, coll. Colloque de Cerisy, Patiño, Genève, 1988).

²¹² Le médecin psychiatre Carl Gustav Jung considérait le domaine des anges comme « un complexe énergétique » faisant apparaître des « images archétypiques » dans la conscience de l'homme (Cf. MACALLAN, Flora : *Les Anges – Messagers célestes*, Eley, Paris, 2013, p. 33).

²¹³ Comme le précise la percussionniste Françoise Rivalland sur son site http://www.francoiserivalland.com/?page_id=7

Ohana. On pourrait aussi étendre aux œuvres qui « importent » des musiques traditionnelles, lesquelles par définition ont toujours une dimension sacrée peuplée d'esprits, d'ancêtres, etc. (par exemple les chamaniques *Passeurs d'eau*, *Soleil Rouge*, *Symphonie du Jaguar...* de Thierry Pécou).

En dehors de toute connotation d'ordre proprement physique²¹⁴, il arrive toutefois que les Invisibles soient réclamés ou suppliés pour affaiblir, jeter un sort ou porter le malheur sur un ennemi juré²¹⁵. « Nourrie, abreuvée de libations, de chants et de danses, la divinité ne peut qu'être qu'à l'écoute des humains qui s'efforcent qu'elle soit près d'eux et disposée à satisfaire leurs prières »²¹⁶, a relevé l'anthropologue Maurice Godelier. Parmi le lot des prières chantées et des sollicitudes purement instrumentales qui émaillent l'histoire de la musique occidentale, le solo de flûte de Giacinto Scelsi intitulé *Pwyll* (1954) porte par exemple le nom d'un druide. « Ce nom peut sans doute suggérer l'image d'une prière appelant les anges au coucher du soleil », avait ainsi expliqué le compositeur italien dans la préface²¹⁷ de la partition. S'agirait-il de séraphins musiciens ? À cet effet, Pierre Jean Jouve – ami de Scelsi – a même évoqué un ange chef de chœur²¹⁸. À moins que :

La naissance de ce chant
à jamais inintelligible
épouvante l'Ange
de la muette éternité.

Giacinto Scelsi, *L'Archipel nocturne*²¹⁹

²¹⁴ L'astrologue français Camille Flammarion n'affirmait-il pas, en 1869, que la « science physique » nous enseigne « que nous vivons ainsi au milieu d'un monde invisible pour nous et qu'il n'est pas impossible que des êtres (invisibles également pour nous) vivent également sur la terre, dans un ordre de sensations absolument différent du nôtre, et sans que nous puissions apprécier leur présence, à moins qu'ils ne se manifestent à nous par des faits rentrant dans notre ordre de sensations » (propos cités dans « Camille Flammarion et le spiritisme », article présent sur le site <http://www.besoindesavoir.com/article/591679/camille-flammarion-spiritisme>).

²¹⁵ Dans *TombeauX* (2001), œuvre composée par nos soins, des oiseaux de mauvais augures font entendre à dessein quelques cris métaphoriques, cette pièce électroacoustique ayant été conçue lors des événements catastrophiques de la chute des tours jumelles du World Trade Center à New York (Cf. ROCHE, Colin : « Du sens politique dans l'utilisation des sons électroniques : *Machinations* de Georges Aperghis, in *TombeauX* de Pierre Albert Castanet et *Le grand jeu* de Bruno Mantovani », in *New Sound n°21*, Belgrade, 2003, pp. 35-44). En complément : CASTANET, Pierre Albert : « SPIRALES – de la spirale esthétique à la cyberspirale médiologique : Technique et Politique dans la « musique contemporaine » », Universidade de Aveiro (Portugal), in *Comunicarte 04*, DEZ, Aveiro, 2003, vol.1, n°4. Compulser également : ROUET, Pascale, MARCHAND, Christophe: « Pierre Albert Castanet – La spirale du sacré », in *Enquêtes sur le Sacré dans la musique d'aujourd'hui – Hommes, Œuvres, Horizons*, Delatour France, Sampzon, 2011, pp. 119-128.

²¹⁶ GODELIER, Maurice : « De l'Irréel au Sur-réel ou De l'imaginaire des religions et des régimes de pouvoirs », in *L'Imaginé, l'imaginaire & le symbolique*, CNRS Edition, Paris, 2015, p. 155.

²¹⁷ Schirmer, New York, 1975.

²¹⁸ « Ange conduis-moi le concert » (JOUVE, Pierre Jean : « L'ange conducteur », in *Diadème*, Gallimard, Paris, 1967, p. 35). De même, voyez le premier mouvement de la symphonie *Mathis le peintre* (1934) de Paul Hindemith précisément intitulé « Concert d'anges ».

²¹⁹ SCELSEI, Giacinto : « L'Archipel nocturne », in *L'Homme du son, Op. Cit.*, p. 130.

Des pensées ferventes mêlées à des gestes instinctifs ont alors initié les premiers chapitres d'une histoire d'envergure mythique²²⁰. Au travers de parcours plus ou moins labyrinthiques et d'ordre cérémoniel, l'homme qui a désiré confirmer un certain sens du sacré a, un jour, porté aux nues un regard quémendeur en invoquant avec vigueur les illuminations mystérieuses de la voute céleste²²¹. Bravant le contexte naïf des superstitions, il a alors versé dans la ritualité en échafaudant tout un monde contingent porté sur la déférence suprême. À cet égard, à l'image des dieux et des anti-dieux²²² devenus eux-aussi « mythiques », il a suscité tant dans les religions électives que dans les divertissements populaires tout un aréopage ingénu d'esprits supérieurs salutaires et salvateurs. « Les êtres humains ne sont rien que des incarnations de courants spécifiques de forces spirituelles »²²³, affirmait alors Karlheinz Stockhausen (futur auteur de la fresque opératique *Licht* –1977-2003²²⁴). De même, entre vraie haine et amour prohibé, entre passion mortelle et grossière animosité, Heiner Müller a fait chanter dans l'opéra *Quartett* (2011) mis en musique par Luca Francesconi : « Je veux libérer l'ange en vous ». Peu ou prou, ces divinités parfois révélées ont eu le pouvoir d'ordonner l'azur euphorique ou de déclencher le tonnerre destructif, de commander le jour ou la nuit, de décider de la vie ou de la mort, d'infléchir la notion de bien ou de mal. Occasionnant parfois des salves de « bruit sacré »²²⁵ (volcan, tonnerre...), elles se sont même permis de régenter à distance les domaines du *terribilis* et du *mysterium*²²⁶.

L'historien des religions, Mircea Eliade, a remarqué que le mythe induisait l'idée d'une « sacralité absolue » en ce sens qu'il racontait « l'activité créatrice des

²²⁰ Selon Mâche, l'idée de mythe émane du « fonctionnement spontané de l'esprit humain » (MÂCHE, François-Bernard : *Musique, mythe, nature ou les dauphins d'Arion*, Klincksieck, Paris, 1991, p. 41).

²²¹ Dans le chant XXVI de *L'Enfer* (8e cercle), Dante oppose les lucioles maléfiques aux lumières paradisiaques (DANTE : *L'Enfer*, Flammarion, Paris, 1985, p. 241 – trad. J. Risset). Une idée semblable de *lucioletta* se trouve également au cœur d'un poème mariniste du début du XVIIe siècle (CASONI, Guido : *La Lucciola, Opere scelte di Marinisti*, UTET, Turin, 1954, p. 472). Notons que pour la composition de *Cosmogonie* (1938), André Jolivet a fait appel à la notion d'*apocatastase* en tant que phénomène de révolution idéale : ainsi « les étoiles reprenant dans le ciel leur place primitive, le monde recommence... », narrait à ce propos Platon (Cf. *Timée*). Ce concept a été repris par Dimitri Mérejkovski dans *Les Mystères de l'Orient* en 1927, livre que connaissait assurément Jolivet (source citée par KAYAS, Lucie : *André Jolivet*, Fayard, Paris, 2005, p. 248).

²²² DANIELOU, Alain : *Mythes et dieux de l'Inde – Le Polythéisme hindou*, Champs Flammarion, Paris, 1994, pp. 217-225.

²²³ Propos figurant dans STOCKHAUSEN, Karlheinz: *Towards a Cosmic Music*, Dorset, Shaftesbury, 1989, p. 67.

²²⁴ Trente heures de musique scénique réparties en sept journées d'opéra dit de « Lumière ».

²²⁵ SCHAFER, Raymond Murray : *Le Paysage sonore, Op. Cit.*, p. 373. Faut-il noter par ailleurs que dans l'Apocalypse (chapitre 14, versets 2), il est question d'un « bruit venant du ciel » faisant songer « à des joueurs de harpe touchant leurs instruments »... ?

²²⁶ « Le *mysterium* peut être défini à partir des éléments du *tremendum* et du *fascinans* » (ALLAIN, Aurélie : « Giacinto Scelsi, une méditation rituelle du son », in *Giacinto Scelsi aujourd'hui* – sous la dir. de P.A. Castanet –, Centre de Documentation de la Musique Contemporaine, Paris, 2008, p. 75). En complément : CASTANET, Pierre Albert : « Pour un nouvel « urbanisme musical » (à propos de la nouvelle vague de « saturation » sonore revendiquée par Franck Bedrossian et Raphaël Cendo) », in *Modernité musicale au XXème siècle et musicologie critique – Hommage à Célestin Deliège*, Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 2015.

dieux » tout en dévoilant « la sacralité de leur œuvre ». En d'autres termes, « le mythe décrit les diverses et parfois dramatiques irruptions du Sacré dans le monde²²⁷ ». En tant que pratique mystique de certaines sectes chrétiennes (inspirées par l'épisode de la Pentecôte), la glossolalie²²⁸ (ou « don surnaturel des langues ») a consisté à monologuer ou à communiquer dans des langues imaginaires, censées être dictées par l'Esprit Saint. Proposée en tant qu'œuvre ouverte toujours renouvelable, *Glossolalie* (1959-1960) de Dieter Schnebel a par essence laissé émerger ludiquement et spatialement des sons et des bruits provenant d'un fonds parlé de récitants et d'instrumentistes. Selon l'expression de Simone Heilgendorff, cet opus métalinguistique présente tous les atours d'une « langue de la liberté ». Œuvre aspirant à franchir les franges du divin, cette partition schnebelienne qui a servi de référence aux grandes élucubrations libertaires des *Sixties*, figure « une musique qui se situe entre parole et musique, ni l'une ni l'autre²²⁹ », tenait à expliquer le compositeur, par ailleurs pasteur et professeur de théologie.

Le nombre des anges
dans les caves du sommeil
est selon l'espace
qui nous sépare d'eux.

Giacinto Scelsi, *Le Poids net*²³⁰

Souvenons-nous que l'historien Paul Veyne a autrefois posé une question judicieuse: « Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? »²³¹. En tout état de cause, liés finalement à des dogmes et des doctrines d'ordre transcendantal, les malheurs terrestres imposés par la figure maléfique d'un Diable complexe²³² (et de sa cour pernicieusement démente²³³) ont été confrontés par exemple à la potentialité – espérée positive, compensatrice ou réparatrice- d'un Dieu vainqueur (et de ses anges aux corps subtilement glorieux). Comme l'avait remarqué le philosophe

²²⁷ ELIADE, Mircea : *Le Sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1987, p. 86.

²²⁸ Cf. MÂCHE, François-Bernard : « Glossaire », in *Musique au singulier*, Odile Jacob, Paris, 2001, p. 301.

²²⁹ Propos de Dieter Schnebel rapportés par VON DER WEID, Jean-Noël : *La Musique au XXème siècle*, Hachette Littératures, Paris, 2005, p. 397.

²³⁰ SCELSEI, Giacinto : « Le Poids net », in *L'Homme du son, Op. Cit.*, p. 74.

²³¹ VEYNE, Paul : *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Éditions du Seuil, coll. « Des travaux », Paris, 1983.

²³² Au cœur de la tragédie de la confusion, « [...] nous appelons Diable le principe de tout ce qui en nous tend à compliquer l'innocence, et puis à brouiller cette complication elle-même, en sorte que la simplicité devienne méconnaissable [...] » (JANKELEVITCH, Vladimir : *Le Pur et l'Impur*, Flammarion, Paris, 1960, p. 164). De même, Umberto Eco mentionnait que « les diables parlent les langues de la confusion » (ECO, Umberto : *A la recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, coll. Points essais, Seuil, Paris, 1997).

²³³ Nous songeons à *Lilitu* (1962) pour voix de femme seule, partition de Giacinto Scelsi qui se réfère à une dédémone d'origine sans doute sumérienne. À propos du masculin et du féminin, le compositeur italien disait qu'il fallait « remonter aux origines, aux manifestations sur Terre, avant Eve. Il y avait Lilith, qui possédait les deux principes » (Cf. VON DER WEID, Jean-Noël : « Entretiens avec Giacinto Scelsi », in *Dissonance* n°43, février 1995, pp. 4-10). Relevons également le ton gouailleux du personnage de Lilith figurant dans *Paradise Reloaded* (2012-13) de Peter Eötvös.

Vladimir Jankélévitch (notamment à propos de *L'Heure espagnole* ou de *L'Enfant et les sortilèges* de Maurice Ravel),

[...] pour dérégler toutes les heures de toutes les horloges de l'univers, faire marcher le devenir irréversible à reculons, intervertir passé et futur, rendre simultanés les successifs et successifs les simultanés, déranger synchronisme et chronologie, brouiller le bref et le long, l'être et l'avoir été, accélérer ou ralentir la quoddité du devenir, pour détraquer, en un mot, la temporalité du temps, il faut le diable.²³⁴

S'inspirant du conte fantastique d'Edgar Allan Poe intitulé *Le Masque de la mort rouge*²³⁵ dans lequel un linceul fantomatique surmonté d'un loup rougeâtre arborait les attributs terrifiants de la Mort, André Caplet a composé, entre 1919 et 1923, une pièce de musique de chambre pour harpe et quatuor à cordes au contenu musical onirique et symbolique. À la fin de ce nocturne dramatique, peu avant minuit (les douze coups étant figurés acoustiquement), l'instrument à cordes pincées²³⁶ doit sonner le glas. Cet épisode rehaussé de chocs percussifs donnés sur la caisse de résonance de la harpe met en l'occurrence brutalement fin au bon déroulement du bal masqué. Ici, comme l'a souligné Gaston Bachelard à propos de la *primitivité du rêve* chez Edgar Poe : « Les images ne s'expliquent plus par leurs TRAITs *objectifs*, mais par leur SENS *subjectif*. Cette révolution revient à placer le rêve avant la réalité, le cauchemar avant le drame, la terreur avant le monstre, la nausée avant la chute »²³⁷.

Dans de tels contextes – touchant la réalité ténébreuse de la vie quotidienne²³⁸ comme les invraisemblables aventures de fables inventées²³⁹ –, l'homme affecté, diminué ou apeuré face à son destin fragile mais fatal²⁴⁰ s'est, au cœur de la tourmente précaire, senti pris au piège de l'étau formé par ces puissances antagonistes. De plus, le potentiel des services diaboliques et divins a pu montrer des domaines initiatiques si vastes et si inaccessibles qu'il était

²³⁴ JANKELEVITCH, Vladimir : *Le Pur et l'Impur*, Op. Cit., p. 156.

²³⁵ En dehors de nombreux films réalisés d'après ce conte, nous noterons deux musiques de ballet, l'une de 1916 signée par Nikolaï Tcherepnine, l'autre de 1932 composée par Cyril Scott.

²³⁶ En l'occurrence, selon les mots de Claude Debussy, ici la harpe « organise la terreur » (propos rapportés par Alain Poirier dans le *Guide de la musique de chambre* – sous la dir. de F.-R. Tranchefort, Fayard, Paris, p. 206).

²³⁷ BACHELARD, Gaston : *L'Air et les songes*, José Corti, Paris, 1943, p. 119.

²³⁸ Cf. *The Angel of Death* (1998-2001) de Roger Reynolds pour piano, ensemble instrumental et électronique dont le contexte sonore aspire à cerner quelques « accros hallucinatoires » portant sur le domaine « familial ».

²³⁹ Cf. *L'Apparition de l'ange* (2010-11) de Benoit Merlier pour flûte basse amplifiée et dispositif électroacoustique interactif. Le compositeur dit que sa pièce présente le « récit » d'un « voyage inéluctable, en dehors du son : délaissant peu à peu les lointaines rumeurs d'un ancien monde, l'ange venu du ciel rend son dernier souffle avant de s'incarner dans un nouvel envol » (MERLIER, Benoit : « Une poésie du souffle dans *L'Apparition de l'ange* », in *Le Souffle en musique*, sous la dir. de M. Joubert et D. Le Touzé, coll. Mélotonia, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 2015, pp. 135-136).

²⁴⁰ Faut-il rappeler que pour le philosophe Alain, l'enfer, « c'est le fatalisme, dans lequel l'esprit se jette, et pour toujours » ? (ALAIN : *Les Arts et les Dieux*, coll. La Pléiade, Gallimard, Paris, 1958, p. 1054).

inconcevable et, en tout cas, inconvenant de s'adresser directement à leurs administrés. Insondables, diverses légendes à l'horizon chimérique inventèrent alors un espace disponible pour des intermédiaires que certains appelleront bien plus tard des anges – des *firishta* (persan), des *malakhim* (hébreu), des *mala'eket* (éthiopien), des *mala'ika* (arabe)²⁴¹ – ou des sylphes, gnomes, djinns²⁴², Erinyes, follets et furies... ou des démons²⁴³. Les très nombreux dieux de l'Égypte ancienne (obéissant à des degrés hiérarchisés d'ordre primaire et secondaire) ont par exemple possédé diverses fonctions spécifiques. Ils ont pu présenter, à tous les stades administrés de la vie, des pouvoirs locaux ou de portée universelle. À l'image de la créature divine du chat, ils ont même eu la possibilité de se dévoiler au travers d'une destinée charnelle.

À l'instar du Nil et du Soleil, ils ont pu montrer une existence physique. Comme son titre l'indique, le diptyque *Anubis-Nout* (1983-1988) pour clarinette contrebasse de Gérard Grisey se réfère à un dieu à tête de chacal noir, protecteur des morts et à une déesse nue, étendue comme un arc bleuté au-dessus de l'horizon. Voûte céleste constellée d'étoiles entre l'Est et l'Ouest, elle est la mère du soleil. Ces deux déités ont finalement stimulé « une polyphonie de matériaux et de paramètres dont la mise en phase provoque les différents paroxysmes de la pièce²⁴⁴ ». Par ailleurs, en dehors du compositeur Alain Berlaud qui a écrit une œuvre « chamanique » intitulée *Nout* (2016) pour clarinette et soprano, *Le Livre des morts égyptien* (ensemble de textes sacrés écrits en 1500 avant Jésus-Christ) a donné lieu à un long « rituel/décor » sonore éponyme composé par Pierre Henry, en 1987-1988. Illustrant un des « accès à la multiplicité du divin », l'œuvre électroacoustique *Le Livre des morts égyptien* désirait livrer « une musique de la mort et de la vie »²⁴⁵ en convoquant tour à tour Osiris, Râ, Thot, Isis, Ptah²⁴⁶...

²⁴¹ ABOAB, Denis : *L'Ange invisible dans les trois religions monothéistes*, L'Harmattan, Paris, 2011.

²⁴² Cf. MERVIN, Sabrina : *Histoire de l'Islam, Fondements et doctrines*, Champs Flammarion, Paris, 2010, pp. 220-222.

²⁴³ Le « daïmon » grec englobe la notion orientale d'esprits intermédiaires entre l'homme et Dieu (GOBRY, Ivan : *Le Vocabulaire grec de la philosophie*, Ellipses, Paris, 2010, p. 48).

²⁴⁴ GRISEY, Gérard : *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, mf, Paris, 2008, p. 150. Pour mémoire, en dehors des divinités, les anges ont également influencé la musique de Grisey, sous deux formes : picturale et littéraire. D'une part, *L'Icone paradoxale* (1992-1994) pour deux voix de femmes et grand orchestre a désiré rendre hommage à la *Madonna del parto* peinte par Piero della Francesca. Ayant fasciné le musicien, ce célèbre tableau montre aux côtés de la madone centrale deux anges serviteurs. « À la fois chrétienne et païenne, ardente et paisible, vierge et déesse matriarcale », cette figure iconique était pour le compositeur l'« archétype de la naissance et de l'interrogation » (GRISEY, Gérard : *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, Op. Cit., p. 156). D'autre part, la pièce inaugurale de son dernier opus, *Quatre chants pour franchir le seuil* (1996-1998) pour soprano et ensemble, a fait appel à un texte de Christian Guez Ricord parlant des invisibles. Désignant spécifiquement et poétiquement « La mort de l'ange », ce mouvement articulé autour de trois strophes se meut au travers d'un minimalisme calme et serein (Cf. BAILLET, Jérôme : *Gérard Grisey – Fondements d'une écriture*, L'Harmattan, Paris, 2000, pp. 231-236).

²⁴⁵ Cf. Texte de présentation de l'œuvre par le compositeur dans le CD *Mantra* n° 043, 1990.

²⁴⁶ Le catalogue des œuvres musicales de Dominique Lemaître fait une large place à ces divinités (Cf. CASTANET, Pierre Albert : *À la recherche du temps suspendu – À propos de la musique de Dominique Lemaître au XXIème siècle*, Éditions Aedam Musicae, Château-Gonthier, 2018).

Sans parler des nombreux ouvrages du type de l'oratorio, de la Passion, de l'opéra, du poème symphonique ou même de l'opus électroacoustique²⁴⁷ qui ont relevé des anges mais aussi des personnages de Faust, de Satan, de Lucifer, de Lilith et de leurs associés traités métaphoriquement, ayons une fois encore à l'esprit la pensée de Giacinto Scelsi. En effet, auréolée d'une religiosité « flottante »²⁴⁸, son œuvre poétique et musicale n'a cessé d'évoquer les parts contrastées de l'angélisme et du démonisme²⁴⁹, sans oublier la référence plurale aux prophètes²⁵⁰ ou aux divinités tels que Jésus, Vishnou, Brahma, Krishna et Rada... Pour mémoire, écrit pour deux sopranos, deux contraltos, deux ténors et deux basses, le premier volet des *Tre Canti Sacri* (1958) illustre parfaitement les recherches du compositeur-poète ultramontain dans son exploration de la matière sonore. Le premier motet se rapporte à l'Annonciation et corollairement à l'Ange du seigneur, éclaireur de Dieu. Doux et transparent comme le message épisodique relaté ingénument, *Angelus* a décomposé les mots issus de l'*Angelus Domini Nuntiavit Mariae et Concept de Spiritu Sancto* en syllabes distribuées à travers les pupitres de sopranos, contraltos et ténors (comme le fera plus tard Krzysztof Penderecki dans son *Stabat Mater*).

Adeptes de la « transmolécularisation »²⁵¹, Sun Ra –jazzman gourou- a par exemple avoué que, parmi moult expériences d'ordre cosmique, sa peau noire s'est un jour transformée en rayons de lumière, d'une intense énergie : « Tandis que je priais, un ange vint, me toucha, et c'était comme si j'étais un homme neuf. [...] J'aperçus alors mon vieux corps au-dessus d'une fournaise ardente [...] »²⁵². C'est précisément ce mythique *caldarium*²⁵³ évoqué dans l'apocryphe au

²⁴⁷ De Jean-Sébastien Bach ou George Friedrich Haendel à Alain Berlaud ou Guillaume Connesson... en passant par Hector Berlioz, Ludwig Spohr, Charles Gounod, Serge Prokofiev, Claude Delvincourt, Alban Berg, Georges Migot, Franco Donatoni, György Ligeti, Sylvano Bussotti, Bernard Parmegiani, Jonathan Harvey, Mikis Theodorakis, Terry Riley, Alain Moëne, Hugues Dufourt, Gérard Grisey, Jean-Louis Florentz, Roger Reynolds, Jacques Lenot, Peter Eötvös, Richard Barrett, Philippe Schoeller, Jean-Luc Hervé, Bernhard Gander, Liza Lim... Pour mémoire, Georges Migot a convoqué bon nombre d'anges et archanges dans ses œuvres vocales. Parmi tant d'opus passablement oubliés, écoutez par exemple *Le Sermon sur la montagne* (1936-1937), *Saint Germain d'Auxerre* (1946), *La Résurrection* (1953), *La Nativité du Seigneur* (1954), la *Cantate de Pâques* (1955)...

²⁴⁸ CASTANET, Pierre Albert : « La prière dans l'œuvre de Scelsi : offrande musicale ou hiérophanie flottante ? », in *La Musique vocale en Italie après 1945* (sous la dir. de P. Michel), Millénaire III Editions, Notre Dame de Bliquetuit, 2005.

²⁴⁹ SCELSEI, Giacinto : « Art et satanisme », *Les anges sont ailleurs...* (sous la dir. de Sh. Kanach), Actes Sud, Arles, 2006, p. 219.

²⁵⁰ Les prophètes seront également honorés dans les *Vingt regards sur l'Enfant Jésus* d'Olivier Messiaen.

²⁵¹ Dans « En descendant » (pour ensemble) inclus dans *Aus den sieben Tagen*, Karlheinz Stockhausen demande à l'instrumentiste (indéterminé) de jouer – entre autres – « une vibration » au rythme de ses « molécules ».

²⁵² Propos de Sun Ra reproduits dans le livre de TCHIEMESSOM, Aurélien : *Sun Ra – Un Noir dans le cosmos*, L'Harmattan, Paris, 2004, p. 193.

²⁵³ Remarquons que Baudelaire évoquait volontiers l'image de « l'incandescence de la fournaise » en parlant des sensations éprouvées à l'écoute de la musique de Wagner (lettre adressée à Richard Wagner datée du vendredi 17 février 1860 et reproduite dans : BAUDELAIRE, Charles : *Œuvres complètes*, Robert Laffont, Paris, 1986, p. 922). Par ailleurs, fondateur de l'anthroposophie, Rudolf Steiner, qui s'occupait d'occultisme, écrivait : « lorsque

Livre de Daniel (chapitre III) qui a servi de contexte au *Gesang der Jünglinge* (1955-1956) de Karlheinz Stockhausen conçu pour voix et sons électroniques. Pionnière dans le domaine de la « musique mixte », cette œuvre s'est en fait attachée au passage qui se situe à la fin de la messe catholique. En l'occurrence, les fidèles savent que le prêtre peut, juste avant la prière finale, décider de réciter ce « Chant des adolescents dans la fournaise ardente ». Le texte du *Benedicite* s'inspire en réalité des premiers vers du *Cantique de louange* de trois adolescents devenus insensibles aux flammes par l'intervention de l'Ange de Dieu :

Bénis sois-tu, Seigneur, Dieu de nos pères,
Loué sois-tu, exalté éternellement !
Béni soit ton nom de gloire et de sainteté,
Loué soit-il, exalté éternellement !

Défendue tantôt par les évolutionnistes, tantôt par les créationnistes, cette forme de *kosmogonia*²⁵⁴ a montré la part inévitable de science imaginaire, de naïveté béate, de besoin de sacré, de nécessité d'évasion et de philosophie inconstante, le tout constituant un refuge de pensée solitaire dévolu à tout être humain, à tout artiste, lors de son passage soucieux et affairé sur terre. « Ces pensées avaient beau se produire et propager dans toute la plénitude de la sphère de la pensée, les similitudes se répondre, les contrastes se déclarer et se résoudre, et le miracle de la clarté incessamment s'accomplir, et toutes les Idées étinceler à la lueur de chacune d'entre elles, comme les bijoux qu'elles sont de la couronne de la connaissance unitive, rien toutefois qui fût de l'espèce d'un mal ne paraissait à son regard sans défaut »²⁵⁵, relatait Paul Valéry, à la fin de sa vie. Ne pariant ni sur l'humilité grégaire ni sur l'intimisme passager, Pierre Henry a par exemple joué dans *Parcours-Cosmogonie* (1976), sur le rapport à la macrophonie spatio-dynamique. Dans cette fresque haute en couleur, il « ne détache pas la figure humaine sur le fond cosmique, il met la moindre cellule vivante de plain-pied avec la plus gigantesque prolifération sonore »²⁵⁶, écrivait Michel Chion.

Dans la plupart des cas de figure relationnelle avec l'ailleurs – de la méditation profane à la prière instante, de l'oraison liturgique à la hiérophanie enthousiaste –, la croyance humaine a souvent aspiré, aux lisières de l'invisible et de l'inaudible, à l'émergence d'un relief divin, auréolé de sa constellation

l'homme, au cours de son développement, entend la musique des sphères, c'est de la musique céleste qu'il entend. Mais l'homme ordinaire n'y parvient pas. L'homme a donc le devoir de créer par ses œuvres une empreinte du monde spirituel dans le monde physique. C'est ce que Wagner et Schopenhauer ont confusément senti, voilà pourquoi ils ont attribué à la musique un rôle d'une telle importance (STEINER, Rudolf : *L'Essence de la musique. L'Expérience du son*, Editions Anthroposophiques Romandes, Genève, 1985, pp. 54-55).

²⁵⁴ Terme entendu au sens d'un système mythique expliquant la formation de l'univers. Mâche a par ailleurs questionné le rapport au rite créant le mythe : « Comment interpréter la persistance des gestes rituels au-delà de l'oubli des mythes qui les accompagnaient ? » (MACHE, François-Bernard : *Musique, mythe, nature ou les dauphins d'Arion*, Op. Cit., p. 3).

²⁵⁵ VALÉRY, Paul : *L'Ange, Fata Morgana*, Paris, 2016, pp. 19-20.

²⁵⁶ CHION, Michel : *Pierre Henry*, Fayard, Paris, 2003, p. 169.

séraphique. Ne lit-on pas dans le *Coran* (2 : 177) que « la piété consiste à croire en Dieu, au jour dernier, aux anges, au Livre et aux prophètes²⁵⁷ » ?

« Les anges musiciens
existent comme vous
Deva ?
[...]
Les anges sont ailleurs ».

Giacinto Scelsi, *Le Retour*²⁵⁸

Ainsi, « ce sont les anges – certes de l'Apocalypse – qui convoquent cuivres et percussions dans l'œuvre testamentaire » d'Olivier Messiaen, a tenu à rappeler Jacques Amblard dans un sous-chapitre portant sur « la violence des anges »²⁵⁹. Mais en dehors des « sept anges aux sept trompettes »²⁶⁰ qui retentissent au sein du sixième volet des *Eclairs sur l'Au-delà*, notons encore dans le vaste catalogue de l'ornithologue rythmicien français que si le « monde invisible » a souvent été illustré par le chant des créatures volatilisables (par exemple dans la sixième pièce de la *Nativité du Seigneur*, dans le cinquième élément des *Visions de l'Amen*, dans le troisième panneau des *Corps glorieux*, dans les deuxième et septième mouvements du *Quatuor pour la fin du temps*²⁶¹...), la « gloire de l'Église invisible » (sous couvert de la solennité de la Toussaint) a été célébrée dans l'Offrande et l'Alléluia final, dernière partition du cycle du *Livre du Saint Sacrement*...²⁶² En outre, notons que l'univers symétrique de la communauté angélique chez Messiaen est à l'évidence celui de l'oiseau (autre gent ailée). Seulement, si tous deux participent de concert de la correspondance symbolique avec un monde médiateur spatialisé, celui relatif à la cosmogonie ornithologique est par essence plus emphatiquement sonore (Messiaen prenait ces chants en dictée).

Dans cet ordre d'idée, chacun sait que le mot « religion » vient du verbe latin *religare* signifiant « relier la terre au cosmos ». À ce titre, Giacinto Scelsi, qui croyait en la réincarnation, affirmait : « Je ne suis pas un prophète, je ne suis qu'un tout petit intermédiaire. J'aimerais même que l'on me considère

²⁵⁷ Propos rapportés par MERVIN, Sabrina : *Histoire de l'Islam, Fondements et doctrines*, Op. Cit., p. 221.

²⁵⁸ SCELSEI, Giacinto: *Il Sogno 101*, Op. Cit., p. 279. Manuela Borri Renosto a raconté que Giacinto Scelsi l'avait initiée à sa propre conception de la musique, « à l'interprétation de la musique des sphères, à la musique des Anges, à la connaissance de l'évolution cosmique »... (Cf. « Manuela Borri Renosto in ricordo del Maestro Scelsi, intervista di Stefania Gianni », entretien diffusé sur le site internet de Manuela Borri Renosto, *myoga* : <http://www.myoga.it/interviste-audio/>

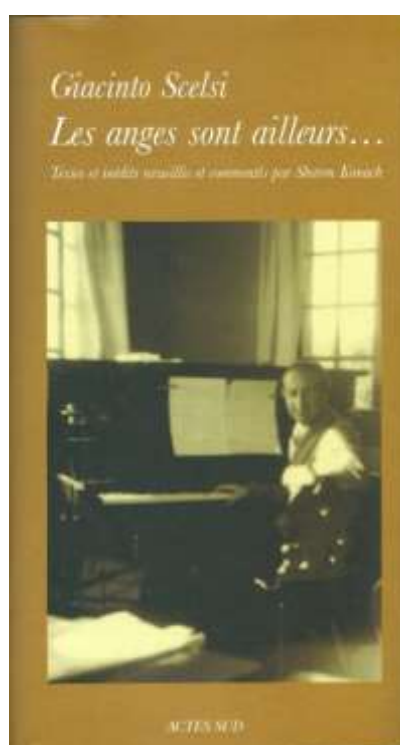
²⁵⁹ AMBLARD, Jacques : *Vingt regards sur Messiaen – une étiologie de la médiation*, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 2015, p. 210.

²⁶⁰ La « septième trompette » est également évoquée dans la douzième séquence de l'*Apocalypse de Jean*, oratorio électronique de Pierre Henry composé en 1968.

²⁶¹ Œuvre de musique de chambre pour laquelle le compositeur a revendiqué un langage musical « immatériel, spirituel, catholique » (Olivier Messiaen, *Quatuor pour la fin du temps*, Op. Cit., p. III).

²⁶² Cf. KARS, Père Jean-Rodolphe : « Spiritualité de l'œuvre d'orgue de Messiaen », in *Olivier Messiaen homme de foi*, Trinité Média Communication, Paris, 1995, p. 74.

seulement comme un « facteur », celui qui parfois reçoit des messages à transmettre, et qui va les livrer²⁶³». Jouée lors de ses funérailles, *Un adieu* pour orgue – pages écrites probablement dix ans avant – était considéré par son auteur comme un froissement d'ailes, « comme un souffle (une respiration), pas quelque chose pour le monde extérieur »²⁶⁴. Eu égard au silence circonspect des sphères scientifique et scientifique, les fidèles et les rabbins, les prêtres et les ulémas, les philosophes et les poètes, les peintres et les musiciens se sont – chacun à leur manière et avec plus ou moins de réussite – exprimés sur ce sujet utopique, tout au long des siècles. Certes, les interprétations, les évolutions, les contradictions et les divagations sont nombreuses, mais le lieu commun, voire l'enjeu doctrinaire de l'ange immatériel, semblent être collectivement admis à présent par une grande partie de l'humanité.



Parfois, fondée sur un réseau de convictions illuminées, l'élucubration peut prendre des reliefs relativement prodigieux ou fictionnels. Ainsi, dans la présentation technique de son « langage communicable », s'inspirant de la *Somme théologique* de saint thomas Daquin (livre du « Gouvernement divin », question 107 : « le langage des anges »), Olivier Messiaen n'a-t-il pas écrit que « seuls, les anges ont le privilège de communiquer entre eux, sans langage, sans convention, et, plus merveilleusement encore, sans avoir à tenir compte du

²⁶³ SCELSEI, Giacinto : « Remarques sur la composition », in *Les Anges sont ailleurs...*, *Op. Cit.*, p. 177.

²⁶⁴ Propos rapportés par la dédicataire Marianne Schroeder au travers de sa présentation d'*Un Adieu* de Giacinto Scelsi. *50 Jahre Neue Musik in Darmstadt, Internationale Ferienkurse für Neue Musik, 1946-1996*, Vol. 3, col legno, Munich, 1996, WWE CD n° 31896.

temps et du lieu. Il y a là un pouvoir qui nous dépasse complètement, une faculté de transmission presque effrayante, et Rilke a raison de dire « Tout ange est terrible ! ? »²⁶⁵. Dans cette lignée réflexive, le musicien a composé neuf *Méditations sur le mystère de la sainte trinité* (1969) pour orgue, transcrivant musicalement (grâce à un alphabet sonore personnel) des fragments simples de textes religieux. Dans ces circonstances, la courte troisième méditation a traduit une phrase se situant en conclusion du deuxième article de la question 28 du premier « Livre de la Trinité », passage trônant au cœur de la *Somme théologique* de saint Thomas d'Aquin : « La relation réelle en Dieu est réellement identique à l'essence ». Quant à Philippe Hurel, il a fait appel à un texte de Philippe Raymond-Thimonga afin d'écrire, en 1992, un mélodrame intitulé *La Célébration des invisibles*. Figurant une parabole tenant en partie de la science-fiction, cette pièce pour trois solistes vocaux, chœur, percussions spatialisées et sonorisées –avec contexte de théâtre d'ombres– tenait à cerner les thématiques du destin du monde et de l'aventure des civilisations. Placée sous l'adret et l'ubac du fabuleux et du tragique, l'œuvre aspirait *in fine* à une nouvelle forme de vie dans l'espace, croyant obstinément au légendaire rêve solaire.

Nul n'est besoin d'évoquer que, depuis des temps très reculés²⁶⁶, la figure angélique – vocaliste, instrumentiste²⁶⁷ ou pas – n'a cessé d'inspirer les artistes (maîtres du vitrail, sculpteurs, peintres... photographes, auteurs de romans de science-fiction, de bandes dessinées, de films et de jeux vidéo... aussi les interprètes de musiques actuelles, satanique, *metal*, etc., à l'angéologie inépuisable) au point que l'on pourrait même avoir à l'esprit cette notion de l'*Umwelt* fédératif signifiant, selon Jean Duvignaud, « tout invisible qui soude entre eux les membres d'une communauté »²⁶⁸. Parmi des milliers de représentations personnelles, chacun décidera de son domaine de prédilection : entre angéologie (science relative aux anges)²⁶⁹, angéolâtrie (dévotion excessive aux anges) et angélisme (refus naïf des réalités). Dans tous les cas, les anges

²⁶⁵ MESSIAEN, Olivier : texte du livret du CD *Méditations sur le mystère de la sainte trinité*, Erato ECD 71594, p. 17. Par ailleurs, dans ce sillage, Olivier Messiaen affirmait que les moyens de communication des anges étaient « presque effrayants » (SHENTON, Andrew : « Speaking with the tongues of men and of angels : Messiaen's « Langage communicable » », in *Messiaen's Language of mystical Love* – sous la dir. de S. Bruhn, Garland Publishing, London, 1998, p. 240).

²⁶⁶ On a retrouvé la plus ancienne représentation chrétienne d'anges dans les catacombes romaines de Priscilla datant du IIe siècle (Cf. MACALLAN, Flora : *Les Anges – Messagers célestes*, Op. Cit., p. 15). En complément : BRASSY, Christian : *Les Anges musiciens du Moyen Âge* (www.instrumentsmedievales.org).

²⁶⁷ Rappelons-nous les paroles latines de l'ultime mouvement intitulé « In paradisum » du *Requiem* de Gabriel Fauré (compositeur qui était athée) : « Que les anges te conduisent au Paradis. Que les Saints Martyrs t'y accueillent et te guident jusqu'à la sainte cité de Jérusalem. Que le chœur des Anges te reçoive et qu'avec Lazare, jadis si pauvre, tu connaisses le repos éternel ».

²⁶⁸ DUVIGNAUD, Jean : *K.-B. Baroque et Kitsch Imaginaires de rupture*, Actes Sud, Arles, 1997, p. 19.

²⁶⁹ Nicolas Darbon a étudié l'angéologie et l'ésotérisme présents chez les compositeurs de la Nouvelle Complexité, cf. *Les Musiques du Chaos*, L'Harmattan, Paris, 2006, 252 p. Du même auteur, *Brian Ferneyhough et la Nouvelle Complexité [La capture des forces II]*, Millénaire III Editions, Lillebonne, 2008, 380 p.

existent par myriades. Ils font montre par essence d'une vocation éternelle et universelle. C'est dire combien le sujet est vaste et combien serait ambitieuse et vaniteuse la tâche de présenter une synthèse sur l'histoire et la nature de ces idoles fétiches, si nombreuses et en fin de compte si versatiles. Face à une telle entreprise,

[...] le théologien décrirait la place que les religions réservent aux anges. L'exégète commenterait les nombreux textes où les anges sont évoqués. Le croyant évoquerait sa foi et sa relation avec ces anges. Le journaliste mènerait une enquête et reproduirait les textes et les propos qu'il aurait rapidement rassemblés. L'universitaire opposerait la thèse à l'antithèse sur la réalité abstraite de l'ange. Le psychologue expliquerait le cheminement complexe, conscient et inconscient suivi par l'homme pour qu'il arrive à croire aux anges. L'historien de l'art présenterait les divers styles et messages de leurs nombreuses représentations picturales.²⁷⁰

Dans ce cadre interprétatif différemment singulier, le musicologue tenterait alors de défendre la possibilité d'une musique de l'invisible. Entre « manifestation » et « sous-jacence »²⁷¹, que dire, par exemple, de l'Offertoire de la *Messe de la Pentecôte*²⁷² pour orgue d'Olivier Messiaen sous-titré « Les choses visibles et invisibles » ? Composée en 1949-1950, l'œuvre était destinée pour le culte public ou pour le concert²⁷³. Extraites du « Symbole de Nicée » et en rapport avec « l'Esprit de Vérité » rencontré dans l'*Évangile selon saint Jean*, les paroles mises en exergue dans le sous-titre du deuxième mouvement par le compositeur organiste lui ont fait dire dans un premier temps que l'invisible était « le domaine du Saint-Esprit ». Envahi par un émerveillement idéal et innocent, Messiaen a pesé et dosé dans un second temps, au travers de son langage musical, les formants antagoniques du « visible » et de l'« invisible », des durées « connues » et « inconnues », de l'univers « spirituel » et du monde « matériel », de la « grâce » et du « péché », des « anges » et des « hommes », des forces de « lumière » et des puissances des « ténèbres », le chant des oiseaux, la mélodie des gouttes d'eau et « les grognements noirs de la monstrueuse bête de l'Apocalypse » étant également de la partie...²⁷⁴ Comme l'a

²⁷⁰ ABOAB, Denis : *L'Ange invisible dans les trois religions monothéistes*, Op. Cit.

²⁷¹ Opposition chère au philosophe Félix Guattari (Cf. DELEUZE, Gilles : *Lettres et autres textes*, Minuit, Paris, 2015, p. 42).

²⁷² À propos de la Communion de cette messe instrumentale intitulée « Les oiseaux et les sources », Messiaen a volontiers cité les mots symboliques de Paul Éluard : « Le soir descend, invisible dans le silence... » (propos rapportés par HALBREICH, Harry : *Olivier Messiaen*, Fayard, Paris, 1980, p. 286). On peut aussi se souvenir de l'avant-dernier vers de *Voyelles*, célèbre poème d'Arthur Rimbaud : « Silences traversés des Mondes et des Anges »...

²⁷³ Compte tenu du présent contexte, le musicologue peut se demander pourquoi ce long mouvement cite par exemple un passage du premier acte (début de la scène 2) de l'opéra *Wozzeck* d'Alban Berg (d'après François Espinasse cité par Vincent Genvrin dans le livret du CD Amy, Darasse, Messiaen, CD Hortus n°025, 2002, p. 3).

²⁷⁴ Propos de Messiaen consignés dans HALBREICH, Harry : *Olivier Messiaen*, Op. Cit., pp. 283-284. Ayons également en mémoire la partition de *Vampyrotheone* (1995) pour trois solistes et trois ensembles d'Olga Neuwirth qui, par son titre singulier et sa densité bruitiste révélée, désire évoquer les lourds échos d'un *vampyrotheutis infernalis*, monstre des profondeurs

relevé Vladimir Jankélévitch, « la lumière est ce qui fait voir les corps obscurs, mais elle-même, en elle-même, ne peut pas être vue ; elle-même en elle-même est plutôt, pour parler comme l'Aréopagite, une ténèbre ; une éblouissante ténèbre ! car aucun œil n'en supporte l'éclat insoutenable ni l'incandescente pureté »²⁷⁵.

Au regard de ce vaste panthéon d'aura fantomatique, il est ainsi difficile de bien distinguer les dieux des diabolins, les génies des démons, les bons esprits des mauvais djinns. « Ces anges, ces monstres / Regarde-les plus nobles que le chacal de la nuit, / Ces machines qu'ils ont, si secrets sous leurs masques, / La vie, la vie même²⁷⁶ », chantait Pierre Jean Jouve dans son poème intitulé *L'Aile du désespoir*. Ami de Scelsi, ce poète français a beaucoup écrit sur les anges, la musique, la prière et la mort. Aux confins de ces centres d'intérêt, Karlheinz Stockhausen a opposé, au cœur du méga-opéra intitulé *Licht*, le personnage de Michael à la créature de Luzifer. Dans cet ouvrage scénique, le personnage satanique tend à régir tout esprit destructeur désirant anéantir l'homme et ses créations. C'est l'ange déchu²⁷⁷ qui nie l'existence de l'humanité désirée par Dieu. Pour le compositeur allemand, le personnage universaliste de Michael doit se montrer en maître de notre univers. C'est à ce titre qu'entre lumière et ténèbres, il doit posséder l'esprit de l'archange Michel, sujet à l'âme guerrière qui combat les forces négatives en affrontant la puissance oblique²⁷⁸ du diable campé sous l'aspect d'un dragon²⁷⁹.

Et puisque « notre monde » a été fondé en imitant l'œuvre exemplaire des dieux, la cosmogonie, les adversaires qui l'attaquent sont assimilés aux ennemis des dieux, les démons, et surtout l'archi-démon, le Dragon primordial vaincu par les dieux aux commencements des temps. L'attaque de « notre monde » est la revanche du Dragon mythique qui se rebelle contre l'œuvre des dieux, le Cosmos, et s'efforce de la réduire au néant,²⁸⁰

consigné par ailleurs par Louis Bec et Villem Flusser (Cf. DREES, Stefan : livret du CD Kairos n° 0012242 Kai, 2001, p. 25).

²⁷⁵ JANKELEVITCH, Vladimir : *Le Pur et l'Impur*, Op. Cit., p. 15.

²⁷⁶ JOUVE, Pierre Jean : *Les Noces*, Gallimard, Paris, 1966, p. 188.

²⁷⁷ Sujets diamétralement opposés à l'« Ange blanc » qui court en filigrane derrière les répliques enfantines du *Gesang der Junglinge* de Karlheinz Stockhausen, le « *Black angel* » figurant le titre d'un opus de George Crumb, l'« Ange de la mort » couronnant une partition de Roger Reynolds ou « l'Ange du chaos » qui a donné une œuvre de Frédérick Martin sont des exemples pertinents nourrissant le répertoire de la « musique contemporaine ». À ce propos, souvenez-vous de la danse de l'« Ange de la mort » figurant dans un des tableaux chorégraphiques d'*Orpheus* (1948) d'Igor Stravinsky et George Balanchine.

²⁷⁸ « Diable : c'est la puissance oblique qui nous récompense de nos lâchetés. Le diable, c'est ce que la vertu est régulièrement punie. Ainsi va le monde des forces, et l'ironie est le langage du diable » (ALAIN : *Les Arts et les Dieux*, Op. Cit., p. 1050).

²⁷⁹ Synonyme de péché pour les civilisations occidentales (et en particulier pour le christianisme), le dragon est habituellement terrassé, terminant son périple précipité dans les abîmes des enfers. Diverses hagiographies mentionnent des saints contraints d'affronter ce gigantesque reptile cracheur de feu : Georges, Marguerite, Marthe, Sylvestre, d'Antioche, Bernard de Clairvaux... C'est à ce titre que la figure de dragon souvent aperçue aux pieds de la Vierge dans l'iconographie de l'Immaculée Conception désire symboliser l'idée du mal vaincu.

²⁸⁰ ELIADE, Mircea : *Le Sacré et le profane*, Op. Cit., p. 47.

a ainsi analysé Mircea Eliade.

À noter qu'à propos de la diffusion de la bande magnétique incluse dans les *Chœurs invisibles* extraits de *Donnerstag aus Licht* (« Jeudi de lumière » – 1979) de Stockhausen, « la salle doit être plongée dans l'obscurité totale » ; le musicien préconisant²⁸¹ même de « projeter un ciel étoilé sur plafonds et murs »²⁸². Comme l'avait remarqué Bachelard, « tout vrai poète contemplant le ciel étoilé entend la course régulière des astres. Il entend « les chœurs aériens » [...] »²⁸³. Sans vouloir forcément évoquer les partitions de *Vers la voute étoilée* (1923-1939) pour orchestre de Charles Kœchlin²⁸⁴ ou de *La Nuit face au ciel* (1984) pour percussions de Hugues Dufourt, citons William Shakespeare qui, dans *Le Marchand de Venise* (acte V, scène 1), a disserté sur le voyage sonore des astres inaudibles :

Vois comme le parquet du ciel est tout incrusté de disques d'or lumineux. De tous ces globules que tu contemples, il n'est pas jusqu'au plus petit, qui, dans son mouvement, ne chante comme un ange [...] Une harmonie pareille existe dans les âmes immortelles, mais tant que cette argile périssable le couvre de son vêtement grossier, nous ne pouvons l'entendre.²⁸⁵

Un autre exemple pour illustrer l'obscur combat de forces illusoire ou réelles en musique : il s'agit de la partition de *Black Angels* (1970) pour quatuor à cordes électrifié de George Crumb qui est sous-titrée « images d'une nature sombre ». Semblable aux modèles électrifiés des formations de pop music, et obscène dans son essence, l'amplification systématique des instruments à cordes œuvre à mettre en exergue des effets hautement surréalistes, en relation stricte avec l'environnement « psychologique » et l'atmosphère « émotionnelle » de la guerre du Viêt-Nam, autant d'images sordides métaphoriques associées aux

²⁸¹ En 1971, Karlheinz Stockhausen avait déjà pris la carte étoilée d'un ciel nocturne comme partition pour réaliser en plein air le spectacle de *Sternklang*. Une verve mythique (voire mystique) similaire s'entrevoit également dans l'œuvre intitulée *Sirius* (1977). En effet, d'après le journaliste G. Masson, le compositeur allemand a affirmé que « pour les habitants de Sirius, la musique est la forme la plus élevée de toutes les vibrations ; elle est la discipline la plus développée et la plus parfaite. Chaque composition est liée aux rythmes des constellations, des saisons, aux moments de la journée, aux divers états des êtres vivants » (propos consignés par KELKEL, Manfred : *Musique des mondes – Essai sur la métamusique*, Vrin, Paris, 1988, p. 121).

²⁸² Cf. STOCKHAUSEN, Karlheinz: livret du CD *Unsichtbare Chöre*, Deutsche Grammophon n°419 432 2, 1986, p. 4.

²⁸³ BACHELARD, Gaston : *L'Air et les songes*, Op. Cit., p. 61.

²⁸⁴ À noter qu'universel, le thème de l'ascension spirituelle est présent dans bon nombre d'œuvres de musique contemporaine : de *Des canyons aux étoiles* (1971-1974) d'Olivier Messiaen à *Luna* (2016) de Camille Pépin, en passant par le *Requiem* (1980) ou *Des ténèbres à la lumière* (1995) d'Edison Denisov, *De profundis – Psaume 129* (1997) de Brice Pauset... Par ailleurs, Klaus Huber ne présentait-il pas les esquisses de son Deuxième quatuor à cordes ... *Von Zeit zu Zeit...* (1984-1985) par ces mots ? : « Y a-t-il encore un recommencement ? ! Faire sortir le (dernier) sens brillant, comme une « nouvelle naissance » ; une naissance émergeant d'une totale obscurité... ».

²⁸⁵ SHAKESPEARE, William : *Le Marchand de Venise*, Garnier Flammarion, Paris, 1999 (pour la traduction en français).

affects proprement vécus par les Américains, au tournant de la décennie 1970²⁸⁶. Auréolée par les distorsions électriques, la parasitose sonore de cette page de musique de chambre dénonce alors un univers chagrin, malsain, sordide et sali à dessein. Le mot ange vient du latin *angelus* qui, lui-même, vient du grec *aggelos* voulant dire « émissaire ».



À ce titre, intermédiaires entre le royaume des ténèbres et le paradis des lumières²⁸⁷, les quartettistes jouent alternativement sur le contraste du pur et de l'impur. En dehors de leurs propres instruments à cordes frottées, ils doivent emblématiquement jouer des maracas, tam-tams et autres water-tunes. Au sein de cette performance peu commune, ils ont également à chuchoter et à crier. Dans ce contexte hétéroclite, la pièce n°7 située au strict milieu du cycle condense un thrène –un chant de deuil- en hommage à ces créatures maléfiques, l'image de « l'ange noir » restant un moyen conventionnellement

²⁸⁶ Cf. CASTANET, Pierre Albert : « Musique contemporaine & « conscience politique » : quelques thrènes cosmopolites au regard de la Guerre du Viêt-Nam », in *Musique et Politique*, Colloque international et pluridisciplinaire, Boulogne sur Mer, Université du littoral - Côte d'Opale, 7 novembre 2009 et « Musique contemporaine et conscience politique: quelques thrènes symboliques au regard de la guerre du Viêt-Nam », in *ITAMAR. Revista de Investigación Musical : Territorios para el Arte*, N. 4, Université de València, València 2011-2018, pp. 374-386. Disponible sur <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/index>

²⁸⁷ Parmi le riche catalogue du compositeur finlandais Einojuhani Rautavaara, certaines pièces sont intégralement dédiées aux anges. Dans ce cadre, écoutez notamment *Anges et visitations* (1978), *Anges du crépuscule* (1980 – concerto pour contrebasse) et surtout la *Septième symphonie* (1994) sous-titrée *Angel of Light*. « Ma conviction est que la musique est belle si l'auditeur parvient à saisir une étincelle d'éternité par la fenêtre du temps », confiait le compositeur (« Einojuhani Rautavaara – À la mémoire d'un ange », in *Diapason* n°649, septembre 2016, p. 45).

utilisé pour symboliser l'ange renégat, ayant perdu toute superbe et tout rayonnement²⁸⁸. Car si la symbolique de l'ange candide promeut la pureté d'un ordre hiérarchique spirituel²⁸⁹, celle de l'ange rebelle veut contrecarrer le message divin et faire des signes avant-coureurs du Sacré, une constatation du fléau terrestre.

Il te faut des sujets sombres et violents
Où l'ange des douleurs vide ses noirs calices,
Où la hache s'é moussse aux billots ruisselants.

Théophile Gautier, « Ribeira », *España*, 1845²⁹⁰

L'opus chambriste de Crumb a été présenté sous la forme d'une « parabole de notre monde contemporain tourmenté ». Les nombreuses allusions quasi-programmatiques de la partition sont extrêmement symboliques, « bien que la polarité essentielle –Dieu contre Satan²⁹¹- implique plus qu'une simple réalité métaphysique »²⁹², a expliqué le compositeur américain. La figure diabolique des anges est présente au niveau de l'intervalle de triton (*Diabolus in Musica*) ainsi que dans la figure stylistique du trille, faisant référence au célèbre *Trillo di diavolo* de Tartini²⁹³. En revanche, celle de Dieu sera confortée par des effets de pureté d'harmonica de verre (jeu d'archet sur une série de verres en cristal accordés modalement et par un fond coloré en si bémol majeur). Il existe plusieurs allusions à la musique tonale : une citation du quatuor de Franz Schubert *La jeune fille et la mort*, une *Pavane Lachrymae*, une *Sarabande*... Sans parler des références à la séquence latine du *Dies Irae* (signifiant « Jour de colère »). Cette musique virtuose du Diable qui est confiée principalement au violon 1 jouant le personnage de la « *Vox Diaboli* » est suivie d'une Danse macabre « grotesque » et « satirique ». Accompagnée par des quartettistes jouant parfois de la percussion, la « *Musique du Diable* » aura son pendant dans la « *Musique de Dieu* », calme et sereine, interprétée par le violoncelle solo, escorté par un trio homorythmique de verres en cristal. Traitée comme un

²⁸⁸ Dans ce registre, on peut songer au livre d'Hénoch mentionnant par exemple Remiel et Sariel comme étant des anges de la mort portant des ailes de la couleur des ténèbres.

²⁸⁹ Paul Valéry évoquait l'univers angélique de la « substance spirituelle merveilleusement pure, où toutes les idées vivaient également distantes entre elles et de lui-même, et dans une telle perfection de leur harmonie et promptitude de leurs correspondances, qu'on eût dit qu'il eût pu s'évanouir » (VALÉRY, Paul : *L'Ange*, *Op. Cit.*, p. 21).

²⁹⁰ Gallimard, Paris, 1981.

²⁹¹ Remarquons que pour Scelsi, « Satan veut toujours contrefaire Dieu, c'est sa raison d'être. Le Verbe chez l'homme ne peut conserver sa puissance créatrice. Satan le transforme en puissance magique. L'homme, depuis la faute originelle, est un petit démon qui veut singer Dieu » (SCELSI, Giacinto : « Art et satanisme », in *Les Anges sont ailleurs...*, *Op. Cit.*, p. 223). En complément, lire BOHAK, Gideon : « Anges et démons », in *Magie – Anges et démons dans la tradition juive*, Flammarion, Paris, 2015, p. 27-38.

²⁹² CRUMB, George : livret du CD Elektra Nonesuch 7559-79242-2.

²⁹³ Le « Trille du diable » est également un des mouvements de l'*Office des oracles* (1974), auto sacramental pour 3 groupes vocaux, ensemble instrumental, mimes et danseurs de Maurice Ohana.

pamphlet satirique, la « Danse macabre » qui suit demandera le complément de sifflet et de maracas²⁹⁴.

Dans tous ces contextes insolites et complexes, l'ange est contraint d'assumer une fonction plénipotentiaire comme l'est celle d'un ministre ou d'un ambassadeur. Pour les juifs, les anges sont à la fois les messagers²⁹⁵ et les protecteurs de Dieu²⁹⁶, ils sont membres d'une organisation hiérarchisée que d'aucuns vont jusqu'à nommer l'armée céleste. Beaucoup sont bons, d'autres sont pernicioeux, ces derniers étant regroupés autour de leur chef, Satan²⁹⁷. La religion chrétienne a aménagé cette thèse juive qu'elle a développée au travers des Évangiles jusqu'à l'épisode sordido-réjouissant de l'Apocalypse de Jean. Du reste, le mot « évangile » confronte l'ange à sa propre étymologie : en grec, *evangelion* signifie « heureux message »²⁹⁸. Ici, la musique électroacoustique de Pierre Henry intitulée *l'Apocalypse de Jean* datant de 1968 (avec récitant) peut être un bon exemple pour illustrer sonorement les diverses péripéties de la fin des temps de la terre en vue d'une rencontre avec un nouveau monde. Au travers de cette fresque particulièrement fiévreuse, le cri des âmes et les harpes de Dieu, les affres de l'horreur et les jubilatons de l'éblouissement sont au programme de l'acousmaticien. Selon la prophétie de Jean, sous la direction de l'archange Michel, les cohortes de l'enfer vont être vaincues par les légions du ciel. Acoustiquement parlant, « on trouve dans *l'Apocalypse* des sons-attentes, des sons-éblouissements, des sons-cataclysmes, des sons-silences, et aussi un des sons fétiches de l'auteur, le krr... de la mort²⁹⁹ », a mentionné Michel Chion.

Nous l'avons entrevu, dans l'imaginaire des théologiens comme des musiciens, des érudits comme des non instruits, les anges sont considérés comme des médiateurs entre des puissances supérieures et la société des hommes, mais ils ne sont ni Dieu (qui pour les monothéistes est supposé « unique »), ni êtres à forme humaine. Michel Serres a écrit que « certains anges se comportent comme des puissances, comme des potentiels, des virtuels. Donc aussi indéfinis, blancs, universels et totipotents que la Musique en puissance »³⁰⁰. Au travers de la *fabula*, de la légende ou de la croyance, les sujets bienheureux – souvent

²⁹⁴ Cf. CASTANET, Pierre Albert : « Pour une histoire sociale de la musique de George Crumb dans les années 1970 », in *Intersections n°29 / 1*, Société de musique des universités canadiennes, Montréal, 2009.

²⁹⁵ Nous songeons à *L'Âme ailée* (1973) pour violon de Giacinto Scelsi (partition dédiée à Sainte Thérèse d'Avila) qui fait a priori référence au contexte de l'« extase de la chair » (d'après PORTA, Enzo : « Considerazioni tecnico-esecutive sulle composizioni per violino solo e per violino e orchestra di Giacinto Scelsi », in *Giacinto Scelsi. Viaggio al centro del suono* – sous la dir. de P. A. Castanet et N. Cisternino –, Lunaeditore, La Spezia, 1993 – 2^e éd. aug. 2001 + CD) – p. 244).

²⁹⁶ Parfois même, les dieux sont pourvus d'ailes. À cet égard, écoutez « Mercure, le messenger ailé », troisième mouvement des *Planètes* (1914-1917) de Gustav Holst, représenté sous la forme d'un *scherzo* orchestral au relief dynamique.

²⁹⁷ « Gloire et louange à toi, Satan, dans les hauteurs / Du Ciel, où tu régnes, et dans les profondeurs / De l'Enfer, où, vaincu, tu rêves en silence ! » (BAUDELAIRE, Charles : « Prière », in *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes, Op. Cit.*, p. 93).

²⁹⁸ Pour le philosophe Alain, l'ange reste « l'heureux messenger, l'attendu, le bienvenu » (ALAIN : *Les Arts et les Dieux, Op. Cit.*, p. 1032).

²⁹⁹ CHION, Michel : *Pierre Henry, Op. Cit.*, p. 122.

³⁰⁰ SERRES, Michel : *Musique*, Le Pommier, Paris, 2014, p. 71.

musiciens –auraient le pouvoir de voir Dieu en face. Privilégiés et triés sur le volet, ils peuvent alors communiquer, lui parler et l'écouter directement. Leur rôle reconnu de diplomate entre le très haut et la masse du très bas préjuge alors de leur adaptabilité (qu'ils aient quelque chose de semblable à Dieu et quelques points communs avec les hommes ou qu'ils soient proches du divin, sans être trop éloignés de l'humain).

L'ange est là
qui mourait de soif
il faudra qu'on le touche
comme un cadavre nu.

Giacinto Scelsi, *Le Poids net*³⁰¹

Toujours est-il qu'ambiguë par essence, la réception particulière de l'hybride ailé (et de sa congrégation bipolaire articulée autour du bien et du mal) n'a laissé insensibles ni les religieux ni les philosophes, ni les peintres³⁰² ni les poètes³⁰³. À cet égard, Giacinto Scelsi, multi-artiste, trouvait que l'art était « un instrument de perception a priori des essences, un moyen de communication intuitive avec les puissances de l'Au-delà »³⁰⁴. Aux confins du sensible, cette modeste étude (non exhaustive) a désiré montrer, au centre du cénacle artistique savant, que les musiciens européens « contemporains » n'étaient aucunement en reste vis-à-vis de la représentation sonore du phénomène angélique ou diabolique, somme toute invisible aux yeux des rhéteurs compétents comme des doux rêveurs innocents. En 1931, Olivier Messiaen n'écrivait-il pas à son confrère Jean Langlais : « Plus je travaille la musique plus je suis indigné de ma nullité devant cet idéal insaisissable ? »³⁰⁵.

³⁰¹ SCELSEI, Giacinto : « Le Poids net », *L'Homme du son*, *Op. Cit.*, p. 106.

³⁰² Parmi moult cas sensiblement pertinents, remémorez-vous par exemple l'œuvre de Jérôme Bosch (cf. Chris Will, *Jérôme Bosch – Entre ciel et enfer*, Amsterdam, Stockerkade, 2014).

³⁰³ « Je suis une sorte de spécialiste des anges et de l'angélisme », écrivait Cocteau à la fin des années 1950 (Jean Cocteau, *Écrits sur la musique*, Paris, Vrin, 2016, p. 552).

³⁰⁴ Giacinto Scelsi, « Art et satanisme », *Les Anges sont ailleurs...*, *Op. Cit.*, p. 230. Remarquons que dans son long poème intitulé *Il Sogno 101. II Parte. Il ritorno* (*Op. Cit.*), le musicien italien n'a pas manqué d'évoquer sa propre expérience d'une musique de l'au-delà.

³⁰⁵ Lettre datée du 17 septembre 1931 reproduite dans *Olivier Messiaen, le livre du centenaire* (sous la dir. d'A. Lesure et C. Samuel), Symétrie, Lyon, 2008, p. 38.

Como el viento, para piano, en su enunciado poético

Rosa María Rodríguez Hernández
Compositora

Universitat de València

<https://www.rosamariarodriguezhernandez.net>

Resumen. El acercamiento a la obra pianística *Como el viento* adopta una orientación particular, que obedece a la pretensión de destacar sus aspectos poéticos. Los diversos temas y lugares comunes nos aproximan a delimitar sus rasgos definitorios. Identificaremos los diferentes tipos de escenarios que aparecen en las 14 piezas, cuya relación radica en el estado de ánimo, en su sonido, su orientación hacia las cuestiones básicas de la existencia. Lo vivido y anhelado es el nexo que une a los distintos elementos.

Palabras clave. *Como el viento*, Piano, Poética, Literatura.

Abstract. The approach to the piano work *Como el viento* adopts a particular orientation, which obeys the pretense of highlighting its poetic aspects. The various themes and common places approach us to delimit their defining features. We will identify the different types of scenarios that appear in the 14 pieces, whose relationship lies in the state of mind, in its sound, its orientation towards the basic questions of existence. The lived and longed for is the nexus that unites the different elements.

Keywords. *Como el viento*, Piano, Poetics, Literature.

Como el viento es un conjunto de 14 piezas³⁰⁶ nacidas, cada una de ellas, a partir de un poema o pensamiento de un escritor o escritora, en su mayoría hispanos (Gabriela Mistral, Octavio Paz, Vicente Huidobro, Gioconda Belli, entre otros). Los títulos de las 14 obras: *Citara, Como el viento, Desequilibrio danzante, Hojas huidas, Húmeda nostalgia, Idilio de un rumor, Levedad, Linde, Luz inédita, Manera de ser aire, Resoles, Sobre el agua, Sombras, Vacilaciones* están vinculados a la fuerza vital, que emana de un impulso nacido desde la activa oscuridad de la conciencia individual.

* Fecha de aceptación 05.04.2019; 20.04.2019.

³⁰⁶ *Como el viento* ha sido grabado en CD en Miami, interpretado por Ana Lourdes Rodríguez, producido por José Domenech, Felipe Carvajal y Rosa M^a Rodríguez Hernández; grabación, mezcla y mastering a cargo de Waldy Domínguez en Wavesound Studios, Miami (Florida, USA); fotografía de Pepe Romero. El estreno absoluto de las 14 piezas en su conjunto ha tenido lugar en el Miami International Festival of the Arts (MIFA) 2019, el 14-03-2019, interpretado por Ana Lourdes Rodríguez. <https://spoti.fi/2EXwlgH>
https://m.youtube.com/watch?v=rC_VFWYMqjg

La contemplación de la naturaleza y la fugacidad de la existencia son los dos grandes temas que sustentan a las 14 piezas: mar, sol, ecos de una ola tropezándose, silbido del viento, playas, arena limada por el agua, luz, espejismos, dolor, fugacidad, inquietud, memoria, sosiego, silencio, búsqueda..., el Sonido enlazado a los sentidos desde el espíritu. Un paisaje, que profundiza en la belleza íntima y su palpito existencial, eleva hacia regiones espirituales, hacia esferas expresivas, cuyo contenido roza lo místico. El poeta procede inquietantemente a semejanza de Dios, dice Steiner. Comienza una gran Luz.

El viento, como elemento de la naturaleza, es el mensajero de la fugacidad; junto a su sonido son los medios de expresión de la temporalidad. Las imágenes musicales se yuxtaponen sumergidas en íntimas sensaciones, dejando pasar las melodías, los ritmos, las armonías.

Los textos fusionan la experiencia cotidiana y una profunda penetración filosófica que constituye el impulso predominante en las composiciones.

Es primordial la recepción de la obra en el oyente, ya que personifica el deleite de la voluntad, los logros y el dominio de la técnica. Alan P. Merriam explica que para D. W. Gotshalk una obra de arte es “la sólida ilusión de una realidad alcanzada. Aparece ante sus ojos como la alentadora señal del desarrollo de su talento, como símbolo del poder que alcanzará, y como una victoria de su yo como fuerza creativa que supera enormes obstáculos y dificultades”³⁰⁷. La función del goce estético debe darse no sólo en el oyente sino también en el creador, alentado por materializar una obra única.

Aunque María Zambrano no es una de las escritoras que ha generado la creación de alguna de las 14 piezas para piano, sí nos apoyamos en su pensamiento³⁰⁸. Éste nos acerca filosofía y espiritualidad, es una búsqueda del alma que Occidente ha perdido, por tanto, el mundo y la tierra persisten sin alma. Salvar el alma del hombre contemporáneo es la tarea de la filosofía, la más inapelable. Su pensamiento se descubre como un poder, saber y amor. Para Zambrano los pitagóricos rescataron el alma y su salvación, pero no así con el hombre íntegro y real. Para Aristóteles el alma ya no es mediadora. Zambrano trasciende a éstos junto con Nietzsche y Heidegger –entre otros-, ya que crea un nuevo humanismo, en el que el hombre vuelve a ser la cuestión. Zambrano con sus razones (integradora, misericordiosa, mediadora y poética) pretenderá llegar a un logos con el sentir que son, para ella, la raíz misma de una razón total y de su capacidad para conformar e integrar al hombre.

Su alternativa a la razón discursiva tradicional se ofrece como razón poética, que podemos interpretar como razón musical, la razón mediadora es la música.

El «salvar las apariencias» platónico lo convierte, Zambrano, en un descenso de la razón hasta la sombra vinculada a la más íntima experiencia de la vida, que

³⁰⁷ MERRIAM, Alan P.: “Usos y funciones”, en CRUCES, Francisco *et al.* (ed.): *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Editorial Trotta, CIUDAD, 2001, pp. 275-296.

³⁰⁸ Véase ZAMBRANO, María: *La razón en la sombra. Antología crítica*, Siruela, Madrid, 2004.

no ha sido descifrada por la cultura occidental. La sombra –y la luz- adquiere en su pensamiento diversos caminos y significados.

Dentro de esta diversidad, nos apoyamos en su idea en la que el poeta busca la palabra; la palabra tiene sonido, pero no vale cualquier sonido, éstos deben callar, silenciar, nos hallamos en una sombra, en una oscuridad cuyo camino en la noche temporal debe llevarnos al silencio, a la luz donde emerge la palabra llena de luz, la palabra que da comienzo a la razón, a la unión del sentir con la razón. Bajo esta mirada, María Zambrano, habla de una sombra enigmática llena de luz. La palabra es el fin y su sonido vence a la sombra y la luz³⁰⁹.

Diótima de Mantinea dice: “Escogí la oscuridad como parte”³¹⁰. Zambrano hace dos conexiones con la luz. En una primera, lo oscuro, lo diáfano, el horizonte de visibilidad, las penumbras, la órbita conducen a la razón mediadora, centrada en la Piedad como saber tratar con lo otro. En una segunda, saber tratar con lo otro y sus diferencias supone saber tratar lo oscuro como oscuro, sin dominar o imponer un foco de claridad de la pura razón discursiva. Conecta la nítida claridad de la conciencia con lo velado y borroso.

Los pitagóricos advertían que la integridad del alma detenta una imagen o la motiva. En la sombra residía la proyección del alma al introducirse en el cuerpo.

Desde el punto de vista musical, *Como el viento* concentra influencias de la música académica europea, ritmos latinos y afro-cubanos fusionados con ritmos de jazz. El cuidado rítmico, el lirismo de los temas y la armonización expresan su estética contemporánea.

Como el viento, ha sido galardonado con dos Silver Medal en los Global Music Awards, en las categorías de Composition/Composer y Álbum; Junio 2019, California, USA.

Veamos, seguidamente, cada una de las piezas.

CITARA³¹¹

Se genera a partir del siguiente texto:

...conviene que tal vez el velo
alcéis, y descubráis esa luz pura
que nos pone del cielo en el camino.

Sacra Minerva, Miguel de Cervantes

Estos versos pertenecen a un soneto compuesto a finales de 1615, publicado en la colección de villancicos intitulada *Minerva sacra*, escritos por Miguel Toledano. En su portada, se muestra un retrato de la monja dedicataria Alfonsa

³⁰⁹ Véase JANÉS, Clara: *María Zambrano. Desde la sombra llameante*, Siruela, Madrid, 2010.

³¹⁰ ZAMBRANO, María: *La razón en la sombra. Antología crítica*, Siruela, Madrid, 2004, p. 22.

³¹¹ Fue estrenada el 25-05-2017. Interpretada por Isabel Pérez Dobarro, con motivo del 400 aniversario de Cervantes. Mujeres en Música presentó nuevas obras compuestas por socias de la Asociación de Mujeres en la Música de España y New York Women Composers, de Estados Unidos, con el respaldo de la Embajada de los Estados Unidos en Madrid para la realización de este proyecto, realizado en el Instituto Internacional (Madrid) Paraninfo.

González de Salazar, de tan solo diecinueve años de edad, tocando la lira y cantando las palabras *In conspectu Angelorum psallam tibi*. El versículo, en particular, parece ser una alusión a la asociación que se solía hacer entre el cantar de las religiosas y la música celestial cantada por los ángeles.

Además de ser poetisa –contribuyó al volumen con una décima y un soneto de exaltación a Toledano–, prestaba su agraciada voz para cantar y leer villancicos. A ella le dedicó Miguel de Cervantes la última de sus poesías, aparecida en una obra ajena. Sin duda, Cervantes tenía con ella parentesco por su mujer doña Catalina de Palacios y Salazar. Este hecho hizo que el autor insertase dicho soneto dirigido a la religiosa clarisa; es un elogio a su hermosura y a su destreza en el canto.

El título de la obra, *Citara*, significa ladrillo, muro. No solo es una referencia al convento donde se hallaba doña Alfonsa o un guiño al instrumento que tañe – una lira o un arpa. *Citara*, en árabe, implica la idea de algo oculto, y por extensión, “velo”³¹². Es una invitación a reflexionar sobre cómo escapar de la simple apariencia y hallar la realidad profunda en la búsqueda de la Luz y la Verdad.

COMO EL VIENTO

*Hay un Ángel Guardián
que te toma y te lleva como el viento.*

*El Ángel Guardián*³¹³, Gabriela Mistral

El viento aparece unido al tema de la luz con carácter amoroso, del Ángel, de los arcanos, del afán del hombre por un desarrollo inalcanzable y la realización de los sueños.

Son estos los elementos que permean de tristeza toda su poesía, pero esta tristeza no es agobiadora, es luminosa. La vida es un rápido deslizar hacia la nada. Los estímulos recogidos por los sentidos, puede que existan, puede que se sueñen, pero hay que apegarse a algo.

Los objetos y los sitios, el mundo inanimado, sirven de nexo entre generación y generación, dándole al que medita sobre ellos una sensación de continuidad. Esta sensación y habitual actitud humana, Bousoño la recoge y la transforma en un instrumento de salvación y alivio.

DESEQUILIBRIO DANZANTE

*Recorrerme es huírse de todos los senderos...
Soy el desequilibrio danzante de los astros.*

Para hallarte esta noche..., Julia de Burgos

³¹² HOZ ONRUBIA, Jaime; MALDONADO RAMOS, Luis; VELA COSSIO, Fernando: *Diccionario de construcción tradicional: tierra*, Ed. Nerea, San Sebastián, 2003, p. 91.

³¹³ MISTRAL, Gabriela: *Ternura*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, Chile, 2004, p. 199.

Julia de Burgos es una de las cuatro grandes poetisas de Puerto Rico de fama internacional, forma parte del llamado posvanguardismo, iniciado hacia 1918. “Había que encontrar la mejor forma para que los poetas pudiesen sacar sus versos del alma, a través de la poesía pura, la metafísica, lo personal y lo social, creando así una literatura distinta, renovadora y nueva”³¹⁴.

La poeta puertorriqueña nos habla de su experiencia erótica desde la madurez de su vida. A pesar de la fugacidad del tiempo, su enfoque no es nostálgico, al contrario, vive con pasión el momento actual, ya que el paso de los años han servido para dejar atrás todo lo negativo e iniciarse en una nueva búsqueda, en compañía de alguien a quien ella considere estar a su altura.

Siendo la sexualidad una parte fundamental en la poesía, lo que de Burgos ansía es la plenitud de su vida, que no solo incluya una pareja, sino el gozo de una vida intelectual, artística y creativa compartida con un amante que procure esplendor a la etapa vital de la escritora.

HOJAS HUIDAS

*Lo que se vio una vez ya no se vuelve
a ver igual, dicen las hojas secas.*

*Preguntas a la hora del té,
“Poemas y antipoemas”³¹⁵, Nicanor Parra*

“Un fenómeno se nos presenta como original cuando despierta en nosotros el eco o el recuerdo de una idea”³¹⁶.

Los antipoemas procuran la reflexión del lector para crear una conciencia crítica mediante el «distanciamiento», como hiciera Bertold Brecht. El aspecto social es lo primero, por ello, debe hacerse una revisión histórica para plantearse nuevas estructuras sociales. Su lenguaje es más didáctico e informativo que expresivo.

En este poema, Parra es insistente ante las incógnitas y las apariencias de la sociedad actual; su enajenación conduce a la materialidad y al maltrato de la naturaleza. La alusión al pasado enlazada a la imagen de unas hojas secas personificadas nos da idea del paso del tiempo y la destrucción.

Sus mensajes se cubren de palabras y elementos cotidianos para describir su realidad. Su capacidad de denuncia social se alcanza gracias a su sensibilidad humana, que le permite rastrear la injusticia y el padecimiento del pueblo. Para Nicanor Parra, la poesía es análoga a la naturaleza, a la sociedad y a los problemas del ser humano en un ámbito globalizador.

³¹⁴ QUILES, Liliana de la Luz: “Aproximación cronológica a la obra poética de la puertorriqueña: Julia de Burgos”, en AMARILIS COTTÓ, Ruth (Coord.): *La mujer puertorriqueña en su contexto literario y social*, Ed. Verbum, Madrid, 2002, pp. 133-144.

³¹⁵ PARRA, Nicanor: *Poemas y Antipoemas*, Ed. Nascimento, Santiago de Chile, 1945.

³¹⁶ MOSÈS, Stéphane: *El ángel de la historia. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Frónesis Càtedra Universitat de València, Madrid, 1997, p. 114.

HÚMEDA NOSTALGIA

Mojada de lágrimas con el pelo chorreándome nostalgia.

*Conjurios de la memoria*³¹⁷, Gioconda Belli

La identidad se fundamenta en la memoria y ésta tiene un papel sumamente importante en el discurso. La memoria individual de la artista nos da cuenta de sus emociones y vivencias personales más íntimas.

La escritura que define a Gioconda Belli³¹⁸ es la asunción poética de un erotismo casi militante –carnal, solidario o panteísta- así como la acechanza de una muerte robada, asaltada en la disputa del instante pleno de la dicha y también en el de la rebeldía social.

En todos sus poemarios, una personal mirada femenina configura una sensualidad subversiva. La mujer, como protagonista de los textos de Belli, propone su enfoque del mundo desde su propio ámbito.

Incide en un amor gozoso exento de tabúes y la dolorosa conjunción de Eros y Thanatos confluye en la institución del amor como emblema de la libertad. La celebración del cuerpo de la mujer y el desecamiento de los tabúes impuestos por las convenciones, así como la confluencia de lo amoroso y testimonial, tienen intención transgresora en la poesía femenina. La obra de Belli es el paradigma de estas actitudes, no sólo por su lograda madurez sino también por la institucionalidad del imperio de Eros en todas sus vertientes.

La escritura es depositaria de la voz colectiva de las mujeres, habilita un lugar para la denuncia de las desigualdades, para testimoniar sus inquietudes y sentimientos, para promover el debate político que conquiste una transformación social.

IDILIO DE UN RUMOR

Qué dulce es al oído el rumor con que giran los planetas del agua.

*Arde el mar*³¹⁹, Pere Gimferrer

³¹⁷ BELLI Gioconda: *Esto es amor: poesía erótica reunida, 1970-2005*, Anama Ediciones Centroamericanas, Nicaragua, 2005, p. 37.

³¹⁸ Véanse LAGO GRAÑA, Josefa: “Melisandra y las Amazonas: Utopismo feminista en Waslala de Gioconda Belli”, en *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, Publicación Semestral, ISSN-0377-628X Volumen 41 - Número 2 Julio - Diciembre 2015, pp. 69-81. Y las siguientes tesis doctorales: LAFITA FERNÁNDEZ, Valeria: *Latinoamérica con voz de mujer. Un análisis de la identidad latinoamericana y femenina en cuatro novelas de Gioconda Belli*, Universidad Autónoma de Barcelona. Facultad de Letras. Departamento de Filología Española, Noviembre 2015. AVENTÍN FONTANA, Alejandra María: *Insurrecciones del verbo en la posmodernidad: la voz poética de Gioconda Belli y Ana Istarú*, Universidad Autónoma de Madrid. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Filología Española. Lectura 27-11-2009.

³¹⁹ GIMFERRER, Pere: *Arde el mar*, Cátedra, Madrid, 1994.

Arde el mar comprende dieciséis poemas escritos entre 1963 y 1965. Fue publicado en 1966 y a sus 21 años le supuso el Premio Nacional de Poesía. Sorprendió a la crítica por su renovación estética y rupturista.

“La poesía es ante todo palabra e imagen, no idea”³²⁰, declara Gimferrer. En *Arde el mar* se articula la propia poesía, en sí misma y en relación con el poeta. En su exterioridad se advierte la presencia de una vida, de su relato verdadero o novelado, resonancias, evocaciones, nostalgia. Promueve una búsqueda de identidad en continua disolución, solo se alcanza entidad en su dimensión estética. No obstante, en su grado más profundo, es una crítica a la poesía. Gimferrer apunta que los artistas plásticos y los compositores revelan a través de su obra no tan solo condiciones inherentes a su lenguaje, sino que la información que aportan las obras artísticas otorgan, además, conocimiento para el receptor sobre sí mismo y, por tanto, “pueden tener implicaciones reales para la vida”³²¹.

José Luis Rey, en un notable monográfico sobre la poesía de Gimferrer concreta:

Este poema es la expresión de esa aventura, la del mundo de la belleza poética sosteniendo, como una nota única, su hechizo en el tiempo; pero el límite de esa nota sostenida sólo puede ser el silencio; en él se desintegra la obra de arte. Hay que llegar, pues, a los últimos poemas de *Arde el mar* para entender que el viaje del hombre recorre tres territorios: el mundo, el arte y el silencio.³²²

El arte ansía vencerse sobre el mundo, en tanto que el silencio culmina los tres territorios. Sólo el silencio logra subsistir.

Mediante la evocación del pasado en el presente y su escenificación se acentúa la tensión temporal. Juan José Lanz entiende un tiempo reconstruido por el poeta desde su memoria como pérdida. Abrigamos una nostalgia de la poesía, ya perdida, desde múltiples voces ajenas; y la propia, como extraña³²³.

³²⁰ ELGUERO, Ignacio: “Pere Gimferrer”, en *Mercurio*, Número 127, Enero 2011, p.10. [En línea]. Disponible en: http://www.revistamercurio.es/images/pdf/mercurio_127.pdf (última consulta: 5/02/2019).

³²¹ CAPLLONCH, Begoña: “Modos de leer a Góngora: el poeta y sus espejos. (El aliento gongorismo en la andadura de Gimferrer)”, en *AnMal Electronica* 38, 2015, pp. 133-147.

³²² REY, José Luis: *Caligrafía del fuego: la poesía de Pero Gimferrer, 1962-2001*, Pre-Textos, Valencia, 2005, p. 95.

³²³ LANZ, Juan José: *Nuevos y novísimos poetas: En la estela del 68*, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2011, p. 177.

LEVEDAD

Levedad se inspira en el siguiente verso:

Es solo silbo, flor, menos que eso:
susurro, levedad.

*Palabras dichas en voz baja*³²⁴, Carlos Bousoño

En la obra de Bousoño la sensibilidad es el elemento definitorio de “lo poético”. Para Borges, lo poético es tanto un objeto verbal como la sensación emotiva que éste provoca.

Levedad, siguiendo la teoría de dinamismo de la expresión sintáctica, mediante observaciones mitad gramaticales y mitad psicológicas, elaborada por Bousoño, responde al dinamismo negativo³²⁵. El verso del enunciado no contiene formas personales, su lectura es lenta, tiende a lo bajo, al descenso.

Vicente Aleixandre, en 1947, afirmó que “Poesía es comunicación”³²⁶, será Carlos Bousoño quien elabore una teoría sobre esta idea³²⁷, en la que manifiesta que el lector debe aceptar el contenido del poema. “Frente al poeta encasillado en su torre de marfil, se proponía el modelo del escritor integrado en la colectividad de hombres a quienes dirige su palabra, como partícipe de sus problemas”³²⁸.

El eje de su poesía es lo existencial: Bousoño es un poeta existencial. “Lo que el hombre es y significa, el vacío en que lo sume su falta de fe, su angustia existencial van a ser el objeto preferente de su reflexión”³²⁹. La incertidumbre del destino del hombre provoca angustia, la toma de conciencia del tiempo añade interrogantes acerca de la muerte, del poder sobrenatural, del destino de los seres en la tierra. Algunos, hallan respuesta en la fe en Dios; otros, en la fraternidad.

LINDE

*Una obra irreductible a las nubes, a los espejismos,
a los mensajes, a los usos, a los sufragios, a los estragos...*

*El libro de los márgenes I*³³⁰, Edmond Jabès

³²⁴ BOUSOÑO, Carlos: *Primavera de la Muerte: Poesías Completas (1945-1998)*, Tusquets Editores, Barcelona, 1998, p. 517.

³²⁵ DOMINGUEZ CAPARRÓS, José: *Análisis métrico y comentario estilístico de textos literarios*, UNED, Madrid, 2012, p. 107.

³²⁶ Véase ALEIXANDRE, Vicente: “Poesía, comunicación”, en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1968.

³²⁷ Véase BOUSOÑO, Carlos: “El poema como comunicación”, en *Teoría de la expresión poética*, Gredos, Madrid, 1970.

³²⁸ HERVÁS FERNÁNDEZ, Gloria: *Sociedad española en su literatura. Selección y análisis de textos de los siglos XVIII, XIX y XX*. Vol. II: siglo XX, UCM Ed. Complutense, Madrid, 2010, p. 168.

³²⁹ FRANCO CARRILERO, María Francisca: *La expresión poética de Carlos Bousoño*, Universidad de Murcia, 1992, p. 11.

³³⁰ JABÈS, Edmond: *El libro de los márgenes I. Eso sigue su curso*, Arena, Madrid, 2004, p. 81.

Edmond Jabès articula a lo largo de su obra el tema del yo, respaldando la significación de la obra frente al autor. Inicia, en los años 60, una larga reflexión sobre el tema del libro, éste es el «lugar sagrado del lenguaje»; la sociedad capitalista lo ha desacralizado, cosificado y convertido en mercancía³³¹. “El libro tiene, como llave lo neutro”³³². El tema del libro interviene como entidad portadora de un lenguaje simbólico en beneficio del poeta, de su mundo sensible para, como reflejo, reconocernos en su verdad.

Un tema insistente como la búsqueda de sentido se convierte en una obsesión en su obra. Para Jabès, la relación con el texto debe ser instintiva, nuestros límites radican en las fronteras del lenguaje.

Su poética se mueve entre silencios y vacíos, dando lugar a un lenguaje esfumado, en su esencia «el silencio une» y nos puede abocar a una poética del dolor. “Las palabras lo atropellan todo, quieren, una tras otra, convencer. El verdadero diálogo humano, el de las manos, el de las pupilas, es un diálogo silencioso”³³³. Versos en tono difuminado y misterioso penetrado por la duda. Carácter contemplativo, en un ambiente de límites borrosos, de entresueño y realidad. Sin embargo, al mismo tiempo, es un despertar de los sentidos a la realidad del mundo tangible.

LUZ INÉDITA

*...Y seríamos caminantes perdidos,
y el mundo irradiaría una luz inédita,
y volaríamos como pájaros buscando el mediodía...*
Égloga del naufragio, Germán Bleiberg

Desde la tierra, el camino perdido se torna luminosidad enlazada con un tono de frenesí y libertad. Una luz iluminadora que actúa de guía espiritual, vinculada a las revelaciones. Desde la «harapienta tristeza del mundo» nos facilita el ascenso hacia el verdadero camino.

Es la naturaleza quien permite conservar y fortalecer la confianza en la vida, a pesar de los sufrimientos. El deseo de irrumpir en la vida hasta alcanzar el mediodía es lo primordial del ser. La naturaleza, en Bleiberg, se intelectualiza para hacernos pensar en la emoción de los deseos cumplidos.

MANERA DE SER AIRE

*El que se va se lleva su memoria,
su modo de ser río, de ser aire,
de ser adiós y nunca.*
Amor³³⁴, Rosario Castellanos

³³¹ Véase BARTHES, Roland: La preparación de la novela, Siglo XXI Editores, México, 2005.

³³² JABÈS, Edmond: *El libro de los márgenes I. Eso sigue su curso*, Arena, Madrid, 2004, p. 17.

³³³ JABÈS, Edmond: *El libro de las preguntas*, Siruela, Madrid, 1990, p. 69.

³³⁴ CASTELLANOS, Rosario: *Obras II. Poesía, teatro y ensayo: Poesía, teatro y ensayo*, Fondo de Cultura Económica, México, 2014.

La obra innovadora de Rosario Castellanos³³⁵ (México 1925, Tel Aviv 1974) es expansiva para la enseñanza de los procesos humanos. Comenta la escritora: “yo tuve un tránsito muy lento de la más cerrada de las subjetividades al turbador descubrimiento del otro y, por último, a la ruptura del esquema de la pareja para integrarme a lo social, que es el ámbito en que el poeta se define, se comprende y se expresa”³³⁶.

Recurrió al humor y la ironía como recursos fundamentales, para poder expresarse en una época y sociedad en la que mostrarse como mujer y sentirse libre entrañaba serias dificultades.

La condición femenina, tanto en tiempos pasados como en ciertos ambientes actuales, subyugada al varón, padecida por la propia Rosario, se convierte en temática de su obra. Articula y refleja libremente temas como el dolor, la muerte, la vida, el amor, el desamor, dejando espacio para el masoquismo vital de la autora³³⁷.

La novela *Balún Canún* es, reconocida por la propia escritora, autobiográfica, pero es en su lírica donde Castellanos se muestra más íntima y personal.

En “Amor” la voz poética, referida al amante, discurre en tercera persona del singular para imprimir la distancia que los separa; él se marcha desprendiéndose de todo lo vivido entre ambos, el sentimiento y la pasión no han logrado impedirlo. En este poema, el otro, tiene una doble alusión: por una parte, actúa como amante dentro de la relación fracasada que se delinea; por otra parte, es en la última estrofa cuando, por un tercero, sufre él el abandono.

En consecuencia, planea la circularidad en cuanto a las relaciones erótico-amorosas. En todas ellas, por un lado, actuaría un dominador y un dominado y, por otro, los roles e ilaciones se pueden ver transformadas cuando se cambia de pareja. La cosificación se establece en el plano carnal, si bien se puede deducir que es reflejo de una relación fallida.

RESOLES

*Mi espejo, corriente por las noches,
se hace arroyo y se aleja de mi cuarto.*

El espejo de agua, Vicente Huidobro

En 1916, Vicente Huidobro publica nueve poemas breves bajo el título de “El espejo de agua”. El título se inscribe en el lenguaje de la tradición modernista.

³³⁵ GÓMEZ GLEASON, María Teresa: “Rosario Castellanos”, en *Escritoras mexicanas vistas por escritoras mexicanas*. México, Representación en México de la Asociación de Literatura Femenina Hispánica Internacional/Depto. Lenguas Modernas e Instituto Estudios Étnicos Universidad de Nebraska-Lincoln, 1887, pp. 44-54.

³³⁶ CASTELLANOS, Rosario: *Mujer que sabe latín...*, FCE/SEP, México, 1973, p. 203.

³³⁷ FRANCO, María Estela: *Rosario Castellanos. Semblanza psicoanalítica*, Plaza y Janés, México, 1984.

Para Huidobro: “El artista obtiene sus motivos y sus elementos del mundo objetivo, los transforma y combina, y los devuelve al mundo objetivo bajo la forma de nuevos hechos”³³⁸. Con estas palabras nos ayuda a comprender dichas transformaciones. El espejo de agua nos remonta al espejo original, al mito de Narciso. Es una réplica de la naturaleza de la cual se ha apropiado de su esencia, transformando una entidad en otra.

Huidobro interpreta que: “toda la historia del arte no es sino la historia de la evolución del Hombre-Espejo hacia el Hombre-Dios, y que al estudiar esta evolución, uno veía claramente la tendencia natural del arte a separarse más y más de la realidad preexistente para buscar su propia verdad”³³⁹. El mundo tangible se convierte en constante fluir como mero transcurso. La esencia de la realidad de las cosas se intuye como luz. En “El espejo de agua”, el reflejo de su espejo no es un juego de simples repeticiones, los objetos del “cuarto”, lugar limitado, marchan con la esencia de lo que ya existe y que se aleja de toda limitación en su “corriente”, en su fluir.

El título del poema menciona dos términos eficaces para reflejar: el espejo y el agua. La movilidad y la estabilidad van en paralelo, el espejo, al ser de agua puede alejarse; su reflejo no es estático, sino que contiene movimiento, es activo. El arroyo se hace devenir con la posibilidad de alejarse. Por otra parte, con el cuarto, hallamos límites, denota enmarcamiento, espacio limitado por murallas.

El espejo del que hablamos solo refleja como “corriente” “por las noches”, precisamente en el momento en el que el reflejar es un imposible, porque no hay luz, la luz es el elemento necesario para que el espejo refleje. Es un espejo transmutado, objeto distinto al de la realidad, objeto creado. La psiquis del poeta vive un momento especial “por las noches” y activa porque “se hace” y “se aleja”. Es una psiquis que no refleja pasivamente lo que le es dado, sino lo que ella quiere reflejar.

SOBRE EL AGUA

*me voy borrando todo,
me voy haciendo un vago signo sobre el agua,
espejo de un espejo.*

Pregunta, en “Libertad bajo palabra”, Octavio Paz

El hombre actual, ciego por la razón, ha perdido su imagen. La imagen clara del mundo se ve reemplazada por desconfianza. Para Paz, la poesía sirve para dar una visión del mundo, sustentada por la imaginación para alcanzar el sentido y el discernimiento de ese mundo. En *El arco y la lira* escribe: “La significación ha dejado de iluminar el mundo; por eso hoy tenemos realidad y no imagen. Giramos en torno a una ausencia y todos nuestros significados se anulan ante esta ausencia”³⁴⁰.

³³⁸ HUIDOBRO, Vicente: *Obras Completas*, 2 tomos, Ed. Zig-Zag S.A., Santiago, 1963, p. 659.

³³⁹ *Ibid.*, p. 658.

³⁴⁰ PAZ, Octavio: *El arco y la lira*, FCE, México, 1986, p. 282.

El espejo guarda especial relación con la realidad y a su reacción ante ella. En *Libertad bajo palabra*, trata la visión del espejo como un objeto que sugiere ausencia de límites; “espejo de un espejo” repetición sin fin de dos espejos que se reflejan mutuamente, a Paz le sirve, además, para hablarnos de la violencia asociada, cuando en una sola imagen no se ve, de ahí la importancia de su repetición. La infinitud de las imágenes asociadas procuran numerosos caminos de indagación, desde la subjetividad, el poeta debe alcanzar una objetiva visión de la realidad. No lograrla supone un sentimiento de frustración y angustia, así ocurre cuando el sujeto advierte que gobierna una realidad fuera de su alcance. El espejo debe otorgar un reflejo verdadero, que logre llegar al corazón de las cosas.

SOMBRAS

*La sombra es un pedazo que se aleja
camino de otras playas*

Poemas árticos, Vicente Huidobro

La sombra lleva implícita un carácter introspectivo, una mirada al interior. Dada su naturaleza enigmática, la sombra suele tener una lectura negativa, sin embargo, sí es posible ver en ella su potencial creativo, ya que se acomoda a la encarnación de atisbos tan sutiles como son los sentimientos. La sombra nos posee y nos pertenece, y por ser inmaterial, se adentra en nuestra naturaleza interna y sensible.

Las sombras, partiendo de una simbolización mística, llega a significar el sino misterioso de la existencia humana. El poeta debe calmar y cantar la permanencia y renovación de las cosas. La playa es la luminosidad del día naciente, su luz se contrapone a la congoja de la sombra y la oscuridad. Igualmente, se contrapone lo intangible (sombra) con lo tangible (playa). Entendemos la necesidad de agarrarnos a las cosas para sentir que existimos, para escapar del sentimiento de duda e incertidumbre.

VACILACIONES

*Una memoria intacta,
con sus silencios y vacilaciones,
reproduce un paisaje que jamás transitó.*

El sueño de origen y la muerte, Jenaro Talens

Las obras de Jenaro Talens escritas entre 1988 y 2001 fueron “hacia una escritura más sincrética, superadora de las contradicciones precedentes, que se cuestiona los límites de la escritura y la formulación de un sujeto como construcción de un sentido enfrentado a la *otredad*, pero que asume los vestigios de la memoria”³⁴¹.

³⁴¹ LANZ, Juan José: “Veinte años de poesía española”, en GRACIA, Jordi; RÓDENAS DE MOYA, Domingo (eds.): *Más es más. Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*, Iberoamericana, Vervuert, Madrid, 2009, p. 220.

Como poeta, Talens habla en su obra desde él y no de él. El propósito es alcanzar el discernimiento de la experiencia vital para presentarla desde las muchas miradas del poeta, ecos del desdoblamiento en la visión y memoria del otro, que, en definitiva, es el autor.

El tema de la muerte es una constante en la obra de Talens, como realidad inherente a la condición humana, y la vida es la memoria, con sus silencios y vacilaciones. En sus poemas, Talens siempre crea paisajes, en este caso, son paisajes soñados, nunca transitados.

*
* *

Breves aspectos musicales

En la actualidad, entra en consideración pensar en la cultura como determinada por la tradición. María Zambrano convierte esta idea en categoría antropológica: la cultura propone al individuo una probabilidad de alcanzar su propia sensibilidad y convivir con la esperanza. La existencia se ve afectada por la tradición e incrementada por la aceptación y resistencia. “Que la tradición sea vista como aceptación y resistencia indica que no todo lo que se vincula con ella es el resultado de una aceptación pasiva de su caudal. La tradición se reinventa, se regenera, y en su forma más creativa, se resuelve en motivo de la acción. La tradición tiene oquedades y sólo bajo esta condición es que puede transmutarse para ir más allá de sí misma”³⁴².

Como indicamos al principio, *Como el viento* concentra diferentes influencias de la música académica europea, ritmos latinos y afro-cubanos, fusionados con ritmos de jazz. Antes de finalizar, muy brevemente, destacaremos algunos aspectos.

1. Desde el punto de vista formal, la mayoría de las piezas responden a un esquema ternario ABA; otras, presentan un tema cuyo devenir lo transforma. Jankélévitch considera con respecto a la repetición: “La segunda vez, la frase musical informe se hace orgánica, y lo arbitrario y lo insólito adquieren un sentido más profundo”³⁴³. Nunca hay dos veces iguales, porque en cada lugar su significado cambia.

2. La repetición no solamente se da en la macroforma de algunas piezas, como acabamos de indicar, sino en la evolución de los diferentes temas de la obra, a modo de repetición exacta o variaciones. Vemos, como ejemplo, el paradigma del tema principal de *Idilio de un rumor*:

³⁴² PINEDA, Víctor Manuel: “Padecer y comprender. (Reflexiones sobre la filosofía de María Zambrano)”, en *Biblioteca de México “José Vasconcelos”*, Número 69, Mayo-Junio 2002, pp. 25- 29.

³⁴³ JANKÉLÉVITCH, Vladimir: *La música y lo inefable*, Alfa Decay, Barcelona, 2005, p. 49.

The image displays a musical score for a piano piece. It consists of ten staves of music, each labeled with a measure number: c. 1, c. 6, c. 9, c. 15, c. 24, c. 39, c. 36, c. 43, c. 64, and c. 69. The music is written in a single treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and triplets. Some measures have a '3' above them, indicating a triplet. The score is presented in a clean, black-and-white format.

Ejemplo 1. Paradigma de *Idilio de un rumor*

3. El tema de los espejos, que como hemos visto aparece en varias de las piezas, se muestra expuesto en *Resoles* a modo de espejo. Observamos en el siguiente ejemplo, entre los compases 33-38, cómo la última corchea del compás 35 se presta para acabar y comenzar el reflejo en ambas manos.



Ejemplo 2. *Resoles*, cc. 33-38

4. Ritmo Afro-Cuban³⁴⁴: *Resoles*

“Y el ritmo, sustancia misma de la vida, si la vida la tuviera, sería polirrítmico, entrecruce de ritmos diferentes nacidos en distintos lugares y en distintos momentos...”³⁴⁵.

El ritmo Afro-Cuban, bajo una estructura de cuatro compases, aparece en los cc. 10-13; cc. 14-17; cc. 39-42; cc. 43-46; cc. 59-62; cc. 112-115; cc. 116-119 y en la mano izquierda de los cc. 47-50. Veámoslo en el ejemplo 3:



Ejemplo 3. *Resoles*, cc. 10-13

5. Variaciones rítmicas: *Hojas huidas*

“El hombre está ligado fuerte e infinitamente a lo que no dura más que un segundo, o sucede una sola vez”³⁴⁶.

³⁴⁴ MALABE, Frank; WEINER, Bob: *Afro-Cuban Rhythms for Drumset*, Manhattan Music Inc., New York, 1990. PÉREZ-FERNÁNDEZ, Rolando Antonio: *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*, Ed. Casa de las Américas, La Habana, 1987.

³⁴⁵ Cita recogida en ZAMBRANO, María: *La razón en la sombra. Antología crítica*, Siruela, Madrid, 2004, p. 51.

Conclusión

La poesía abraza el conocimiento de los límites racionales para abordarlos. Las revelaciones poéticas privilegian los misterios de la condición humana, difíciles de mostrar a la razón.

Como el viento vive en múltiples voces líricas, su poética es reflexiva, musical, rica en sugerencias, en sensaciones que se entrecruzan mediante distintos tránsitos y escenarios diversos.

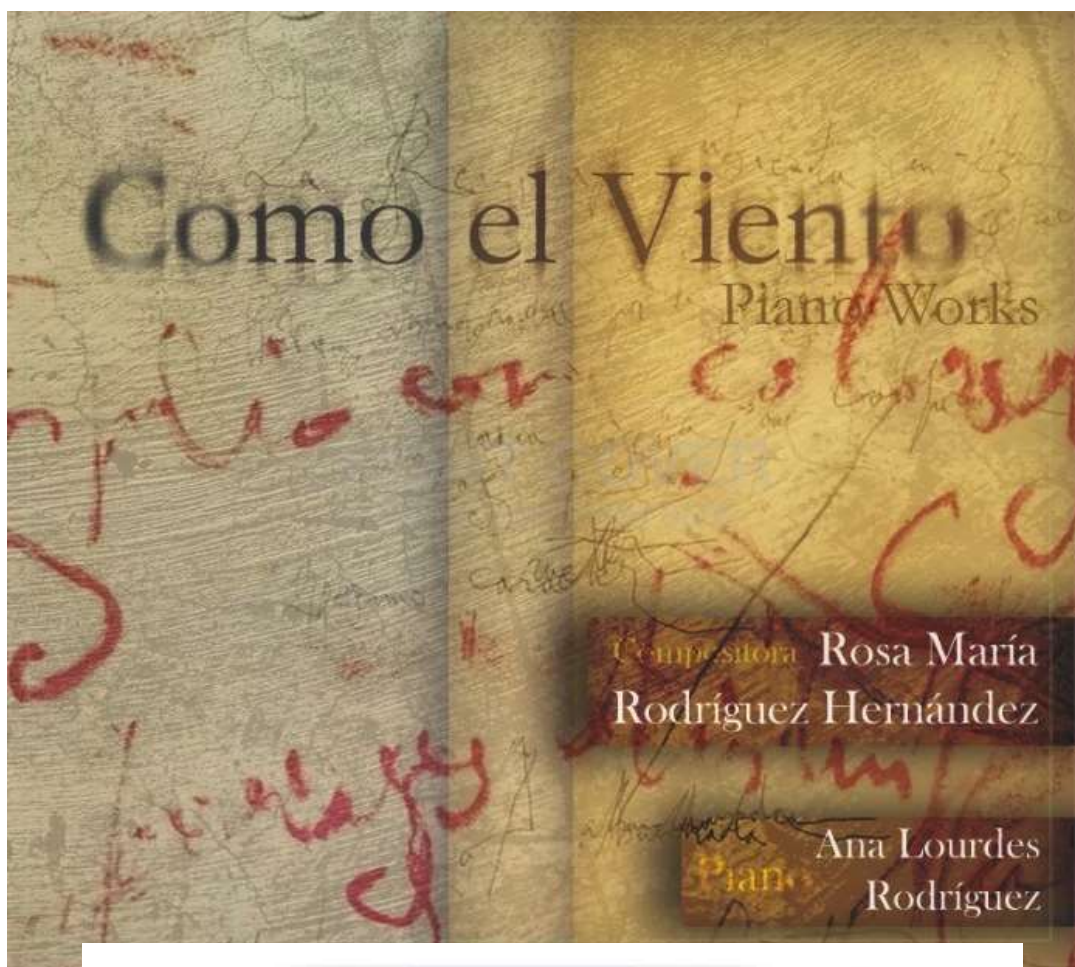
En definitiva, *Como el viento* es un espejo sonoro de otro espejo hecho de palabras, que, a su vez, refleja la multiplicidad del Ser. Un Ser que no solo se refiere al artista frente a su obra, sino que, como intuyó Gimferrer, nos envuelve a todos.

Valernos de los textos ha brindado, como ficción, una rica amplitud de posibilidades para vivir otras experiencias más allá de nuestro mundo, aunque siempre acaben imbricados ambos universos, el propio y el ficticio.

Podemos concluir diciendo que *Como el viento* nació con la proyección de lo inefable, en palabras de Jankélévitch: "... donde la palabra falta, allí comienza la música"³⁴⁷.

³⁴⁶ JANKÉLÉVITCH, Vladimir: *La música y lo inefable*, Alfa Decay, Barcelona, 2005, p. 183.

³⁴⁷ *Ibid*, p. 118.



Composition/Composer
June 2019



Álbum "Como el viento"
June 2019



Jean-Claude Risset, Apollon et l'artiste postchaman

Nicolas Darbon
Maître de conférences HDR en Musicologie
Président de Millénaire III éditions
Aix-Marseille Université

Résumé. Le compositeur et scientifique français Jean-Claude Risset (1938-2016) est connu pour ses travaux de pionnier sur la synthèse sonore et ses compositions électroacoustiques et instrumentales intégrant certains modèles tels que les effets de descentes infinies ou les théories du chaos. Cependant, au-delà d'une analyse de sa musique « en soi », voire « en nous », et de ses composantes technologiques, cet article propose une approche des aspects apolliniens, euphoniques, transcendants de sa musique, dont le compositeur a lui-même parlé. Un autre domaine important et rarement traité est celui du rapport aux cultures extra-européennes dans le contexte postcolonial à travers des œuvres telles que *Mokee* (hommage aux peuples amérindiens depuis 1492) et *Otro* (qui reprend cet hommage et médite sur la notion d'altérité). Cette analyse repose sur l'hypothèse émise par le socio-anthropologue Edgar Morin de l'artiste contemporain comme postchaman, qui, au moment du processus de création, se trouve dans un état de semi-transe conjugué à un état de conscience. Cet état poétique s'oppose à l'état prosaïque de nos vies quotidiennes. Les tractations de Risset avec l'au-delà (jouant sur les dialectiques entre visible et l'invisible, le présent et l'absent, la vie et le mort, etc.) sont perceptibles dans *Invisibles* (jeu entre la voix réelle et la voix enregistrée), *Oscura* (pièce vocale sur le poème d'amour mystique de San Juan de la Cruz), *Pentacle* (aux dimensions ésotériques). Risset faisait sienne la parole de Platon : « Il y a trois sortes d'hommes : les vivants, les morts et puis ceux qui vont sur la mer ». Artiste post-chaman, il fait partie des passeurs permettant, par la musique, le voyage vers de nouvelles Atlantide.

Mots-clés. Jean-Claude Risset, Edgar Morin, Apollon, chaman, amérindien, post colonialisme, altérité, invisible, euphonie, transcendance, ésotérisme, mort, *Mokee*, *Otro*, *Invisibles*, *Oscura*, *Pentacle*.

Abstract. The French composer and scientist Jean-Claude Risset (1938-2016) is known for his pioneering work on sound synthesis, and for his electroacoustic and instrumental musical works integrating models such as the effects of infinite descents or chaos theories. However, beyond an analysis of his music “in itself”, or even “in us”, and its technological components, this article proposes an approach to the apollonian, euphonic, transcendental aspects of his music, of which the composer himself has spoken. Another important and rarely dealt with area is the relationship to native cultures in the post-colonial context through works such as *Mokee* (tribute to the Amerindian peoples since 1492) and *Otro* (who takes up this tribute and meditates on the notion of otherness). It is based on the hypothesis put forward by the socio-anthropologist Edgar Morin of the contemporary artist as a post shaman, who, at the time of the

creative process, finds himself in a state of semi-transe combined with a state of consciousness. This poetic state contrasts with the prosaic state of our daily lives. Risset's dealings with the « *au-delà* » (playing on the dialectics between the visible and the invisible, the present and the absent, life and the dead, etc.) are perceptible in *Invisibles* (between the real voice and the recorded voice), *Oscura* (vocal piece on San Juan de la Cruz's mystical love poem), *Pentacle* (with esoteric dimensions). Risset adopted Plato's words: “*There are three kinds of men: the living, the dead and then those who go to the sea*”. As a post-chaman artist, he is one of the smugglers who, through music, allowed people to travel to new Atlantis.

Keywords. Jean-Claude Risset, Edgar Morin, Apollon, chaman, Amerindian, post colonialism, otherness, invisible, euphonic, transcendental, esoterism, death, *Mokee*, *Otro*, *Invisibles*, *Oscura*, *Pentacle*.

*Écoute : quelque chose ici n'est point de ce monde.*³⁴⁸

Cet article aurait pu s'intituler « Risset et l'au-delà ». L'au-delà dont il sera question évoque les territoires inaccessibles qui dépassent l'immanence de la composition musicale. La mort et son royaume, l'étranger fantomatique, le peuple exotique, la résurgence d'un monde ancien, l'invisible auquel le visible fait écho... L'usage veut en effet que Risset soit abordé dans sa matière sonore « en soi » ou « en nous », et en relation avec la technologie et les sciences physiques et informatiques. Le compositeur a très longuement écrit sur ces sujets, et en général ses exégètes suivent le ton neutre de ses articles. Le « hors de nous » et l'émotion sont comme exclus pour des raisons académiques et esthétiques.

Et pourtant, ce compositeur exerce la fonction ancestrale de passeur ; il mène l'auditeur sur une mer scintillante, allant d'un point vers un autre au moyen des sons. Mon hypothèse est que ce qui fascine, plaît, captive dans la musique de Risset, est certes la rationalité de sa composition, de sa mise au point technologique ou encore la dimension scientifique légendaire qui entoure ce pionnier de la synthèse sonore. Mais il s'agit surtout d'une substance qui dépasse ces données, substance magique, apollinienne ; elle est cause de son euphonie (du grec *eu*, « bon » et *phōné*, « voix », « son ») : combinaison harmonieuse et agréable de sa musique – en insistant sur le mot musique qui n'est pas simplement synonyme d'art sonore.

Cette dimension spirituelle sera ici décrite dans son rapport à un au-delà des sons : à la transcendance, au mystère, à la mort, dont il est un médiateur initié et surdoué. Pour cela, je partirai de l'analyse d'Edgar Morin (*Sur l'esthétique*). Dans son chapitre relatif à « l'artiste comme postchaman », le socio-

* Fecha de recepción 06.06.2019 / Fecha de aceptación 16.06.2019.

³⁴⁸ Extrait de KOWALSKI, Roger : « L'Autre face », *Le Silencieux*, Guy Chambelland, Paris, 1961, cité in RISSET, Jean-Claude : note de programme de son œuvre *L'autre face*.

anthropologue explique en effet que l'artiste contemporain, le peintre, le musicien, héritiers d'*homo sapiens* et d'une histoire multimillénaire, possède, au moment de l'acte créatif, le double état d'extrême conscience et d'inspiration en demi-transe. Cette dialectique permettra de comprendre l'état de poésie qui baigne les musiques de Risset.

Avec ou sans drogue, mais dans un état second d'inspiration ou demi-transe, l'artiste chaman dispose d'une voie de connaissance analogique qui permet la capacité mimétique de reproduire admirablement un animal par identification psychique, je dirais même par possession psychique, et l'on peut supposer que chez eux comme chez les peintres des civilisations ultérieures, l'état second de transe ou demi-transe est accompagné d'un contrôle conscient. Dans un sens je dirais : tous les artistes peintres sont des postchamans, aux pouvoirs concentrés sur leur art et ayant le don de faire collaborer un état de transe non convulsive ou demi-transe avec la régulation et la correction que donne la conscience de veille.³⁴⁹

La profondeur archaïque, la mort - *Mokee*

Alors que le terme d'inspiration est rarement employé pour la génération atonale, pour *Mokee*, c'est bien l'inspiration qui le prit, qui jaillit dans un flux ; « je ne sais pourquoi » déclare-t-il, il écrivit avec une incroyable facilité et la musique qui lui vint « spontanément »³⁵⁰. C'est suffisamment rare dans la démarche génésique de Risset pour être signalée comme un élément complémentaire du processus post-chamanique que l'on retrouve dans cette musique aux allures plus expressives et dramatiques qu'à l'accoutumée. « On a longtemps parlé d'inspiration, remarque Morin, puis ce terme est devenu banal a été abandonné. A tort, pensons-nous. Car il évoque comme un souffle ou un esprit qui viendrait à l'intérieur de l'artiste lui donner la capacité créatrice »³⁵¹. Il faut également rappeler que Risset pratiquait le piano chaque jour, que pour lui « la pratique musicale est à la fois physique, corporelle, et mentale, cérébrale et affective »³⁵², et que dans son enfance, il était davantage littéraire que scientifique³⁵³. Dernière précision, Risset, qui a reçu une éducation poussée et rigoureuse en musique classique, s'opposait à une conception dionysiaque dans laquelle il plaçait le plaisirs faciles et immédiats des musiques actuelles et commerciales. Se trouve dans les archives du Fonds Risset³⁵⁴ un texte de 2002 en forme de notes et de fragments de pensées pour une émission Radio intitulée

³⁴⁹ MORIN, Edgar : *Sur l'esthétique*, Laffont, Paris, 2016, p. 43.

³⁵⁰ RISSET in GUILLOT, Mathieu : *Du songe au son, entretien avec Jean-Claude Risset*, L'Harmattan, Paris, 2008, chap. « *Mokee* (1996) ».

³⁵¹ MORIN, Edgar : *Op. Cit.*, pp. 39-40.

³⁵² RISSET, Jean-Claude : « Éléments pour l'entretien « Comment je suis devenu physicien », fascicule dans le Fonds des archives Risset, p. 1. Cf. NICOT, Fabrice : *Comment je suis devenu physicien*, Le Cavalier Bleu, Paris, 2008, pp. 143-156.

³⁵³ *Ibid.*

³⁵⁴ Le Fonds Risset est l'ensemble des cartons et matériels contenant les partitions, esquisses, articles, documents, bandes son, etc. que le compositeur a rassemblé avant sa mort en 2016. Ce Fonds se trouve en 2018-2019 à Marseille dans le laboratoire Perception représentations image son musique (PRISM). Les partitions et articles cités dans cet article sont issus pour une grande partie de ce Fonds.

étant « Désir, plaisir, joie »³⁵⁵. Il y expose une part intéressante de sa vision socio-esthétique. Campant fermement sa position apollinienne, il cite une amusante épigramme de Daniel Kastler³⁵⁶ : « Un jour Bacchus invita Apollon au bistrot de l'Olympe dans l'intention de le saouler. Mais Apollon lui fit sous la table avec sa seringue ésotérique une secrète injection de poésie qui fit que Bacchus se sentait tout drôle : il n'avait jamais senti d'ivresse aussi subtile »³⁵⁷.

Cette position, qui est extrêmement forte chez Risset, rejoint l'impératif poïétique exposée par Edgar Morin, que celui-ci oppose à « l'état prosaïque » : « Aujourd'hui, normalisation et standardisation veulent prendre commande de nos vies, pour reprendre Cornelius Castoriadis, nous subissons la montée de l'insignifiance. De lourds obstacles s'opposent à l'épanouissement de la poésie de la vie. (...) La résistance nécessite des oasis de poésie »³⁵⁸.

« La mort » – *mokee* en langue Hopi- est le titre d'une pièce assez courte de 1996 pour chant et piano³⁵⁹. Parfois appelés Moqui, les Hopis sont une tribu de l'Arizona. Risset est allé plusieurs fois, avec son épouse Rozenn, dans les réserves indiennes, notamment les Hopis. « Les Hopis, dit-il, sédentaires sur leurs *mesas* enclavées dans la vaste réserve Navajo, ont gardé un mode de vie dur et frugal, soucieux d'harmonie avec le monde, malgré les pressions de la société de consommation »³⁶⁰. Les *mesas* sont des plateaux très plats qui se détachent au milieu du désert, sur lesquels se trouvent les villages Hopis, peuple d'agriculteurs aux rites très secrets.

Mokee est écrit à la mémoire des « peuples, tribus et nations d'Amérique du Nord et du Sud qui ont disparu ou sont sur le point de disparaître depuis que Colomb a débarqué dans le nouveau monde en 1492, il y a cinq cents ans »³⁶¹. La musique retient du poème la liste macabre d'une cinquantaine de noms ; sur la fig. 1, on repère les annotations du compositeur, indiquant certains vers retenus. Risset classe d'ailleurs la pièce dans ses œuvres instrumentales, car la bande se limite à quelques sons percussifs et motifs de piano multipliés selon le processus établi pour *Duo pour un pianiste*. Les mots sont très longs au début du poème de Joseph Sheppherd³⁶² écrit en 1992 ; par exemple « *Matinecock Caposepock Quasohamaock Quiyonghcohannock Susquehannock* » (1^{er} vers) ; puis : « *Powhatan Payuguan Pampean Monacan Michoacan Mazatlan Lucayan Aruan* » (2^e vers).

³⁵⁵ Ces feuillets sont intitulés : « JCR. Aix 2 juillet 2002. Désir, plaisir, joie – bonnes ou mauvaises réponses à la crise ? », notes pour *Les grand débats de Radio France*, Aix-en-Provence, 2 juillet 2002.

³⁵⁶ « épigramme » est le terme utilisé par Risset.

³⁵⁷ *Ibid*, p. 3.

³⁵⁸ MORIN, Edgar: *Op. Cit.*, p. 126.

³⁵⁹ Avec bande magnétique optionnelle, réalisée sur ordinateur, qui intervient 1 minute environ sur les 9 minutes de l'œuvre. *Mokee* est écrite pour basse et piano mais peut aussi être chanté par un baryton (ainsi que Risset l'explique à Pierre Divenyi dans un mail du 11 avril 2011, Fonds Risset, Marseille).

³⁶⁰ RISSET in GUILLOT, Mathieu : *Op. Cit.*

³⁶¹ Citation de Joseph Sheppherd en exergue au poème.

³⁶² Sheppherd était professeur au James College à l'Université d'York en Grande-Bretagne.



Figure 1. Joseph Shepperd, *Quincentenary of extinction*

Nous l'entendons : chacun des vers change de texture phonétique (les mots du 1^{er} vers finissent en « ock », ceux du 2^e vers en « an »). Progressivement, la longueur des vers diminue : « *Achire Guire Quiriquire* » par exemple. Et tout à la fin, il ne subsiste qu'un mot par vers : « *Yura* », « *Yahi* », puis une seule syllabe : « *Xi* ». Bien sûr, le procédé répétitif tend à visualiser, si l'on peut dire, l'extinction progressive, jusqu'à un vide final et abyssal. Au départ, *Mokee* s'appelait *Extinction* comme l'indiquent les esquisses. Le poème se nomme quant à lui *Quincentenary of extinction*. (Fig. 1 : le poème) Je signale par parenthèse que cet article est écrit au moment où le journal *Le Monde* annonce que les chercheurs prévoient une 6^e Extinction sur la planète terre suite aux désastres écologiques...

La musique de *Mokee* n'est pas imitative mais elle n'est pas purement abstraite non plus ; sons percussifs, figures, réminiscences. Risset cite les mélismes d'Yma Sumac entendus dans sa jeunesse. Yma Sumac est la descendante du treizième et dernier empereur inca Atahualpa assassiné en 1533. Cette chanteuse péruvienne a construit son style vocal, couvrant un ambitus de 4 octaves, en imitant le chant aigu des oiseaux amazoniens. Nonobstant, *Mokee* reste selon Risset une pièce occidentale contemporaine même si des sons de tambours évoquent des musiques rituelles indiennes. Cet hommage prend donc la forme d'une litanie de noms, les traitant comme s'ils avaient une âme. Il existe une dimension militante que Risset souhaitait prolonger un jour en utilisant des matériaux phonétiques d'autres langues disparues - pièce qu'à ma connaissance il n'a pas réalisée. Il faisait alors le projet d'utiliser l'achuar et le quechua du Pérou, ou d'autres langues recueillies dans la banque de données établie par l'anthropologue Austin Joel Sherzer. Cette collecte de langages autochtones de moins en moins parlés est accessible sur le site internet de l'anthropologue³⁶³.

Risset préfère les formes évolutives aux structures symétriques ; toutefois, si cette musique se transforme sans cesse, le principe général est l'alternance de deux types de passage (fig. 2). Dans le premier, le piano, sur une métrique 5/4, enchaîne des accords descendants à la main droite, figurant certainement la déchéance (p. 1, système 3). Dans le second, la voix énumère les noms de peuples disparus, sur des notes assez conjointes – graves, plutôt ascendantes – avec le soutien du piano (p. 1, système 4). Auparavant, une introduction avec la bande met lentement les rythmes en place ; les paroles hors poèmes résument l'idée : « extinction », « Amérique », « cinq siècles » (p. 1, systèmes 1 et 2). Deux grandes parties sont similaires (p. 1-4, 5-7) ; la seconde utilise des triolets. Le dernier mot « Xi » est mis dramatiquement en relief par le silence. La page suivante (p. 8, 2 minutes environ) est optionnelle, dédiée à la bande seule. Le dernier moment (p. 9) est une longue vocalise atonale sur « a » avec de larges intervalles et un accompagnement très discret du piano dans le grave. Dans le silence grandissant, le dernier mot est « om »... La bande peut alors intervenir et achever l'œuvre.

³⁶³ <https://ailla.utexas.org/es/islandora/object/ailla%3A124436>



Figure 2. *Mokee* de Jean-Claude Risset, partition manuscrite, p. 1. Fonds Risset déposé au laboratoire PRISM, Marseille en 2019. Ensemble de feuillets photocopiés et annotés « *Mokee, Notes GMEM 19-03-2001* »

La puissance élémentaire, le miroir – *Otro (L'autre)*

Otro (L'autre) (2011), utilise également des noms de tribus éteintes ; elle les mêle à des chants populaires espagnols. Et pas seulement : la voix entonne des fragments de Parménide, de Dante Alighieri, de John Keats... Ce sont des références propres à Risset qui ne se trouvent pas dans la première nouvelle intitulée aussi *Otro* tirée de *Le Livre de sable*³⁶⁴ de Jorge Luis Borgès, nouvelle qui inspire cette pièce. Quant à Borgès, il cite parmi ses lectures marquantes des auteurs de tous horizons : Miguel de Cervantès, Joseph Conrad, Rubén Darío, Fiodor Dostoïevski, Héraclite, Victor Hugo, Rivera Indart, Álvaro Melián Lafinur, Tacite, Paul Verlaine, Walt Whitman...

Dans la nouvelle de Borgès, l'écrivain, que je nommerai (a), rencontre un jeune homme (b) qui n'est autre que lui-même des dizaines d'années auparavant. Dans la musique de Risset, cet effet de miroir est rendu en faisant dialoguer la voix réelle de Nicholas Isherwood avec une musique acousmatique

³⁶⁴ BORGÈS, Jorge Luis: *El libro de arena*, 1975, rééd. Alianza, Madrid, 1998.

comprenant la voix de ce chanteur. La transdiction³⁶⁵ entre littérature et musique opère en quatre étapes :

- Borgès est (a) et (b), il se met met en scène, discutant avec lui-même ;
- Risset âgé (b) le transpose en se mettant lui-même en scène : d'où ces références personnelles et des matériaux sonores anciens utilisés par Risset plus jeune (a) ;
- outre la bande, le personnage supposé être Risset est en fait Nicholas Isherwood : la voix réelle (a) et son double (b) ;
- enfin, il existe une pièce nommée *L'Autre Isherwood* qui est la version acousmatique, sans donc la voix réelle : (b) seul.

Ce passage de la nouvelle contient les éléments clefs de la musique de Risset, que je souligne ci-dessous et que j'expliquerai par la suite :

J'étais *allongé* sur un banc, face à la *rivière* Charles. A environ cinq cents mètres à ma droite se trouvait un grand bâtiment dont j'ignorais le nom. Les eaux grises transportaient de gros morceaux de glace. Inévitablement, la rivière m'a fait penser au *temps*. L'image millénaire d'Héraclite. J'avais bien dormi (...). J'ai soudain senti l'impression (qui selon les psychologues correspond à des états de fatigue) que j'avais *déjà vécu* ce moment. À l'autre bout de mon banc, *quelqu'un* s'était assis. J'aurais préféré être seul, mais je ne voulais pas me lever tout de suite, pour ne pas manquer de civilité. *L'autre* avait commencé à *siffler*.³⁶⁶

1. Le premier fait remarquable est le *sommeil* : Borgès est allongé, il a dormi, le monde des songes peut se déployer. *Otro* de Risset commence de façon très douce et se termine de même. Si le sommeil est synonyme de mort, alors relève de ce champ sémantique la citation des peuples amérindiens disparus à la manière de *Mokee* (p. 5). Certainement cela a-t-il aussi à voir avec les résurgences de la mémoire, le passé qui hante le présent, le labyrinthe du temps : résurgence de *Mokee* dans *Otro* ; permanence des fautes de notre société encore colonialiste - car les peuples souffrent et meurent toujours dans l'indifférence.

2. Ensuite le narrateur est près d'une rivière : élément *liquide*. Certainement cet élément a-t-il été le déclencheur de l'endormissement et du rêve – au sens psychique mais aussi imaginaire : l'archétype de l'eau, qui peut être associé à

³⁶⁵ Pour plus de détails sur la notion de transdiction, cf. DARBON, Nicolas : *Musique et Littérature en Guyane. Explorer la transdiction*, Garnier Classiques, Paris, 2018.

³⁶⁶ « *Yo estaba recostado en un banco, frente al río Charles. A unos quinientos metros a mi derecha había un alto edificio, cuyo nombre no supe nunca. El agua gris acarrearba largos trozos de hielo. Inevitablemente, el río hizo que yo pensara en el tiempo. La milenaria imagen de Heráclito. Yo había dormido bien (...). Sentí de golpe la impresión (que según los psicólogos corresponde a los estados de fatiga) de haber vivido ya aquel momento. En la otra punta de mi banco alguien se había sentado. Yo hubiera preferido estar solo, pero no quise levantarme en seguida, para no mostrarme incivil. El otro se había puesto a silbar.* » C'est moi qui traduis.

celui de l'air. Ces éléments sont liés au rêve comme le suggère Gaston Bachelard dans *L'eau et les rêves* et *L'air et les songes*. L'élément noté « flux » sur la partition mêle le liquide et l'aérien « vent » ; il se matérialise dans la bande ainsi que par le souffle de la voix (« ah » en inspirant). Le son électronique se transformant en « eau » puis en « torrent » (p. 8). (Fig. 3).

3. L'eau en mouvement est aussitôt associée au *temps* qui coule, avec une référence évidente à Héraclite. Ce dernier n'a-t-il pas dit : « nous descendons et nous ne descendons pas dans ce fleuve, nous y sommes et nous n'y sommes pas »³⁶⁷ ? L'impression d'être / ne pas être est perceptible au niveau de la forme musicale qui conjoint deux pôles. D'un côté le ralentissement sans fin, des épisodes de silence, de temps suspendu, de souffles et de vocalises. D'un autre : des flots d'énergie, des changements multiples, des phases d'errance, de sérénité. Au début (pp. 1-2), la bande fait entendre un *perpetuum mobile* (une succession de lignes descendantes tuilées), sur le *Poème* de Parménide. Le propos est de savoir ce qu'est l'Être et le non-Être : « ...immobile dans les limites de larges liens, [l'Être] est sans commencement, sans fin, puisque naissance et perte ont été au loin rejetées tout à fait »³⁶⁸. (Parménide) La voix (a) cite cet auteur : « Sans fin... Tissant le temps... (répété)... *Die Zeit...* » ; ainsi que la voix (b) : « Commencement... sans fin (répété)... Puisque naissance et perte sont dans l'essence au loin... »

4. Cet endormissement est mis à mal lorsque le narrateur se demande s'il n'est pas victime du phénomène de « déjà vu » : dans ce cas, il est conscient, mais sous le coup d'un état particulier de conscience, une paramnésie, voire une connexion métapsychique. Nous entrons dans les arcanes labyrinthiques de la narration qu'affectionne Borgès. Aimant également jouer avec la perception et les paradoxes, Risset peut enclencher ce genre d'impressions chez l'auditeur en réutilisant des matériaux musicaux qu'il a déjà utilisés, par exemple pour *Mokey*. *Otro* présente deux éléments de *Mokey* : le matériau phonique et la forme.

5. Alors, le narrateur se rend compte que quelqu'un est là ; technique habituelle du fantastique, intrusion d'un élément surnaturel dans une trame réelle. Surnaturel par son *apparition*, mais surtout, par les propos qu'il tiendra ensuite. Il l'appelle « l'autre » de façon plus ou moins péjorative, mais aussi pour installer le champ sémantique de l'altérité qui sera brodé par la suite avec le thème de la mêmété (l'alter ego) : il est moi mais il est autre.

6. Enfin, cet autre *siffle* ; ce faisant, il fait une intrusion dans l'univers du narrateur, et l'oblige à venir à lui. La musique est donc le deuxième déclencheur : celui de la communication mais aussi de la mémoire, à la façon de Proust. Qui siffle ? L'autre. Mais dans la phrase suivante, on apprend que c'est le narrateur : « Ce que je sifflais (...) était le style créole de *La Tapera* d'Elías

³⁶⁷ HÉRACLITE : *Fragments*, cité in FOUILLÉE, Alfred : *Extraits des grands Philosophes*, Librairie Delagrave, Paris, 1938, p. 25.

³⁶⁸ PARMÉNIDE : *Poème*, « fragment VIII », trad. Diels-Kranz.

Regules »³⁶⁹. Par ce court-circuit, Borgès installe une identité schizophrénique entre l'autre et le moi. Il cite alors des noms de « voix chères qui se sont tues », pour reprendre le vers de Paul Verlaine. L'univers de Borgès est une recherche d'identité entre ce que l'on est, ce que l'on a été et ce que l'on aimerait être. L'intérêt n'est pas tant l'altérité, finalement, que la mêmeté dans l'altérité. Risset ne reprend pas cette histoire à la lettre, la discussion entre (a) et (b) est évacuée, sur ce principe même : une voix est « en écho » avec l'autre, sur les mêmes thèmes. Supposons que (b) incarne la musique, c'est la voix et l'univers électroniques (ineffable, irréaliste, l'autre-monde, le sublime) *versus* la voix réelle.

Chez Risset, le temps, la mémoire, le fleuve s'imbriquent ; alternent la voix réelle incarnant le personnage (a) et la voix électronique incarnant le personnage (b). On lit sur la partition page 8 : « *Fled... enfouie... is that music... cette voix... Do wake... or sleep le temps... Zeit... Un fleuve qui m'emporte...³⁷⁰ ?* » - Je mets en italiques la voix (b). - Si l'on commence par un entremêlement de courants fluviaux à la partie électronique, les tout derniers moments sont un effacement dans la mort associé à un désir / un regret de la Lumière : « Autour de la terre... Day and Night... Licht... cherchant sans cesse... les rayons de soleil... *Noches... muerte... death... lumière d'ailleurs... empire d'ombre* ».

Succède un épisode glorifiant le « feu » (p. 8, fin ; p. 9, début) ; puis des sonorités électroniques débouchent sur une figuration des étoiles (« à revoir les étoiles ») : « *E quindi uscimmo a riveder le stelle* (« Et dès lors, nous sortîmes revoir les étoiles »), qui est le dernier vers de « l'Enfer » de Dante (*La Divine Comédie*, 1321). Et enfin des nappes enlacées de sons étales, avec des émergences harmoniques, le tout sur une scansion irrégulière de type souffle / flûte ; une longue tenue de note ultra-grave de la basse.

En somme, *Otro* exploite au moins trois des quatre éléments d'Empédocle, que Risset utilise dans d'autres œuvres : *Elementa* (2001) : « aquae », « aer », « focus », « terra » ; dans *Sud* (1985) : la mer, etc. ; dans *Kaleidoscope* (2010), en particulier : « vents », « rivières descendant vers la mer », « feu », « Eole » ; dans *Passages* (1992) pour flûte et bande : le souffle.

Après ce cycle, Risset réalisera une dernière œuvre : *Réflexions* (2012) pour piano acoustique MIDI et ordinateur, poursuivant la série des *Duos pour un pianiste* (*Huit esquisses*, 1989, *Trois études* 1991), où il exprime cette approche en miroir : « La musique me ramène à moi-même, elle me fait dialoguer avec moi-même ». Duo pour un pianiste. Le dialogue musical avec un autre passe par la qualité musicale, et donc les schèmes, des archétypes au plus profond de soi-même »³⁷¹.

³⁶⁹ « *Lo que silbaba (...) era el estilo criollo de La tapera de Elías Regules* ». C'est moi qui traduis.

³⁷⁰ « *Was it a vision, or a waking dream ? / Fled is that music : — Do I wake or sleep ?* » (« Était-ce une vision, un songe éveillé ? / La musique a disparue : suis-je réveillé, est-ce que je dors ? ». KEATS, John : *Ode to a Nightingale*, 1819, derniers vers. C'est moi qui traduis.

³⁷¹ RISSSET, Jean-Claude : « Désir, plaisir, joie... », *Op. Cit.*, p. 6.

L'invisible et l'éсотérisme – *Invisibles, L'autre face, Oscura, Pentacle*

Cette intrusion de l'irréel dans le réel, d'une voix d'En-haut (ou d'ailleurs) avec une voix d'En-bas (en face de nous, sur scène), d'un personnage de synthèse dialoguant avec son « double illusoire »... avait déjà été traité, et de façon très binaire, dans *L'autre face* (1983) pour soprano et sons de synthèse. Le double que l'on rencontre souvent chez Risset peut être relié à la mort, qui débouche dès le paléolithique sur la vie (la survie) et les monde des esprits ; outre les ombres, les reflets, « le double peut encore se manifester dans l'écho (reflet auditif) », explique Morin³⁷⁴. Notons qu'à l'opéra, il s'agit d'une technique ordinaire que de faire intervenir une voix off, souvent simplement enregistrée et diffusée ; par exemple Betsy Jolas fait dialoguer Andromaque et l'invisible Messagère dans *Schliemann* (1983). Peter Dayan a montré que *L'autre face* s'inscrit dans une tradition faisant émerger une voix fantomatique de la substance physique de l'œuvre³⁷⁵. Il faut se rappeler qu'en 1983, le traitement synthétique de la voix n'était pas si ancien. *L'autre face* s'inspire de *Phoné* (1981) de John Chowning qui avait mis au point avec Mike McNabb l'apparition d'une voix chantée par une sorte de vibrato sur un son périodique³⁷⁶. *L'autre face* repose, comme *Mokee* et *Otro*, sur un poème³⁷⁷. D'un côté le poème est chanté « dans un style lyrique et expressionniste »³⁷⁸ convoquant une palette de techniques vocales telles que des sons inhalés, des voix divisées en multiphoniques. D'un autre côté, la « voix » synthétique est réalisée à partir de sons purement électroniques, sonnante parfois comme une voix humaine ; elle s'offre comme un « clone », une « contrepartie »³⁷⁹. *L'autre face* commence par un contrepoint entre la voix et la bande ; et termine par un entremêlement de lignes et des dimensions réelles et virtuelles. Le terme de *contrepoint* est d'ailleurs régulièrement utilisé pour désigner ce type d'oppositions par Risset, qui développe une pensée dialogique au sens d'antagonisme-complémentarité des notions. La mort et la vie, la technologie et le génocide, le progrès et la destruction, l'entropie et la négentropie...

Lors d'un colloque de 2016, Jacques Sapiéga a bien expliqué le rapport de la musique de Risset avec le monde de l'image. Les entretiens et correspondances que le cinéaste a eus avec le compositeur portaient sur des changements de paradigmes tels que la perspective du XVe s. remise en question par la multiplicité actuelle des points de vue et de perceptions. Le visible ne provient plus d'un point ; d'où ce que Risset appelle les « *tractations* de la perception

³⁷⁴ *Ibid*, p. 152.

³⁷⁵ DAYAN, Peter: « Voices From Beyond Paper : Risset's and Kowalski's *L'autre face* », in *Contemporary Music Review*, vol. 34, n° 5-6, 2015, pp. 406-415.

³⁷⁶ Cf. RISSET, Jean-Claude : « Musique et parole : de l'acoustique au numérique », in DEHAENE, Stanisla ; PETIT, Christine : *Parole et musique. Aux origines du dialogue humain*, Paris, Odile Jacob, 2009, pp. 315-329.

³⁷⁷ KOWALSKI, Roger : *L'Autre face, Op. Cit.*

³⁷⁸ RISSET, Jean-Claude : note de programme de l'œuvre.

³⁷⁹ Cf. RISSET, Jean-Claude: propos recueillis in « Composing the expressive qualities of music. Interviews with Jean-Claude Risset, Brian Ferneyhough, and Carter Burwell », in COCHRANE, Tom; FANTINI, Bernardino; SCHERER, Klaus R.: *The Emotional Power of Music : Multidisciplinary perspectives on musical arousal, expression, and social control*, Oxford Scholarship, septembre 2013, chap. 3, pp. 23-40.

avec l'objet ». Les univers fini / infini, ici / au-delà, visible / invisible, ou de manière générale, les catégories telle que musical / pictural ont besoin l'un de l'autre pour exister, même si leurs contours sont reliés et complexes. « Pas besoin de lunettes pour entendre le relief³⁸⁰ » déclarait Risset. Les tableaux de Véronèse montrant un monde qui se réfléchit en lui-même, font penser à la parabole de Wang Wei : « les choses doivent être à la fois présentes et absentes³⁸¹ ». Dans un article intitulé « Quelques point de vue sur l'invisible³⁸² », Risset cite ces vers de Paul Valéry qui réunit bien tous ces éléments :

Comme le fruit se fond en jouissance
Comme en délices il change son absence
Dans une bouche ou sa forme se meurt...³⁸³

La dialogique absence / présence, prolongement des dialectiques mort / vie, non-Être / Être transparait dans les relations entre texte et musique. Elle bien expliquée dans son article « The influence of text – present or absent – in my music³⁸⁴ ». Dans quelle mesure le texte est-il présent dans une musique sans parole ? Dans quelle mesure le texte de Pierre Halet est-il – sans y être – « dans » la pièce électronique *Computer Suite for Little Boy* (1968) ? Ce passage d'un Dit à un autre Dit, cette transdiction, pour *Little Boy*, nous savons bien qu'elle provient du dramaturge lui-même, qui souhaitait une « mise en condition visuelle et sonore »³⁸⁵, qu'il avait en tête un voyage fantasmagorique, le délire du pilote chargé de larguer la bombe Hiroshima. *Little Boy* est coincé entre réalité et fantôme. Partant du principe boulézien que le chant est *transmutation*³⁸⁶, Risset ne supprime tout de même pas l'intelligibilité des paroles, ou de certaines d'entre elles, en faveur d'une écoute noyée de l'Idée. Il préfère « jouer » avec la compréhension. Il ne noie pas le texte, mais il ne fait pas que musicaliser un texte.

Oscura (2005) pour soprano et sons fixés sur support, sauvegarde le poème de San Juan de la Cruz, en langue espagnole, entre voix réelle et voix chantée avec un traitement informatique³⁸⁷. S'il y a un « jeu » au sens de décalage, il débouche sur ce que Risset appelle des aspects théâtraux, mais ici ce sont plutôt des entrelacements, une polyphonie à deux voix, lesquelles disent assez clairement l'intégralité du poème d'amour mystique. Ainsi, la strophe 1 remplit la page 1 de

³⁸⁰ RISSET, Jean-Claude : cité par Jacques SAPIÉGA : conférence pour la journée d'étude sur Risset réalisée à la Faculté des Arts et Lettres d'Aix-en-Provence sous la direction de Nicolas Darbon le 21 novembre 2016.

³⁸¹ Cité par Risset dans la note de programme des *Invisibles*.

³⁸² RISSET, Jean-Claude : « Quelques points de vue sur l'invisible », feuillet envoyé le 27 janvier 2005, Fonds Risset, p. 1.

³⁸³ VALÉRY, Paul : *Le cimetière marin*, Nouvelle Revue Française, Paris, janvier 1920. 5^e strophe.

³⁸⁴ RISSET, Jean-Claude : « The Influence of Text - Present or Absent - in my Music », in *Contemporary Music Review*, vol. 34, n° 5-6, 2015, p. 395-405.

³⁸⁵ RISSET, Jean-Claude : note de programme de l'œuvre.

³⁸⁶ BOULEZ, Pierre : « Son et verbe », *Relevés d'apprenti*, Le Seuil, Paris, 1966.

³⁸⁷ Les sons préenregistrés contiennent la voix de Pilar Jurado. « La soprano dialogue soit avec une bande, soit avec un système interactif muni du logiciel MaxMSP. » RISSET, Jean-Claude : note de programme de l'œuvre.

la partition, pendant 1 minute. Tantôt le texte se répartit aux deux voix, l'une répète l'autre (cf. le mot « *oscura* », p. 2), avec des figuralismes, par exemple la montée vers l'aigu en vocalise, p. 2 qui évoque « l'échelle secrète » ; tantôt la voix narrative est confiée à la bande, et la voix réelle effectue des textures complémentaires, par exemple pp. 4-5, strophe 3 : ce sont des petits motifs piqués, épars (évoquant la joie dans la nuit), puis une envolée lyrique (le cœur qui brûle). Les figurations existent aussi dans l'électronique, ce sont notamment des « mouvements ascensionnels un peu semblables à des fumées ou des nuages »³⁸⁸. La forme musicale qui suit la narration strophe par strophe mêle la forme madrigal –succession de strophes-textures- et le processus évolutif.

Ce poème décrit la purification des sens, de l'esprit, et l'élévation de l'âme. La nuit obscure est la nuit spirituelle qui permet la contemplation et le désir de la Lumière. Cette entreprise est solitaire, et cette Lumière est celle qui brûle au fond du cœur, même s'il existe bien un désir de l'Autre / de Dieu : « ...où m'attendait / moi je savais bien qui... »³⁸⁹. Il suit le principe initiatique présent aussi bien dans l'univers amérindien, chrétien, maçonnique, etc. de la purification et de la transformation passant par la « mort du vieil homme »³⁹⁰ et allant vers un état supérieur où se trouve la Lumière.

Le monde invisible est aussi important que le monde visible, il est même contenu en lui. La série des *Invisibles* se présente comme *Otro* en plusieurs versions avec ou sans électronique. Deux pièces avec soprano, l'une de 1994 qui dure 30', l'autre de 1996 qui est deux fois plus courte ; celle pour bande seule de 1995 dure 12' et s'appelle *Invisible Irène*. Si elle s'inspire du livre d'Italo Calvino, *Les Villes invisibles* (1972) elle repose sur la poésie taoïste de Tchouang-tseu et contient un riche intertexte (Dante, etc.) comme *Otro*, et file les préoccupations dialogiques du temps qui passe *vs* les schèmes profonds, la physicalité instrumentale *vs* la virtualité synthétique, cette dernière jouant par son infinie subtilité avec la perception. Nous sommes ainsi transportés, sens premier du mot *métaphore*, d'un état sonore et auditif vers un autre, jouant ainsi avec les paradoxes, les illusions, les simulacres (termes largement utilisés par Risset et ses exégètes), mais aussi la théâtralité, le vraisemblable, concepts pensés depuis l'Antiquité. À l'âge classique, l'on voyait les poulies de l'univers dans la tragédie lyrique, la technologie était aussi importante que l'art, comme miroir du monde, et mode de connaissance³⁹¹. Ce qui renvoie selon moi aux conceptions qu'oppose Risset : d'une part, la nature horlogère et objective du monde, Pythagore affirmant que les nombres gouvernent le monde ; d'autre part, une nature relative et dépendant de l'homme, celle d'Aristoxène, la musique étant dans l'oreille³⁹² ; ce qui fait penser à la complexité sonore « en soi » et la complexité

³⁸⁸ RISSET, Jean-Claude : in GUILLOT, Mathieu : *Op. Cit.*, chap. « *Oscura* ».

³⁸⁹ « ... *dónde me esperaba / quien yo bien sabía...* »

³⁹⁰ Jésus-Christ à Nicodème : « En vérité, en vérité je te le dis, si un homme ne naît de nouveau il ne peut voir le Royaume », in Évangile de *Jean* 3, vs 3-4.

³⁹¹ Cf. KINTZLER, Catherine : *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Minerve, Paris, 2011.

³⁹² FABRE, Thierry ; BAZZOLI, François : « Jean-Claude Risset », in *La pensée de midi*, vol. 2, n° 2, Paris, 2000, pp. 66-73.

sonore « en nous » que Risset a développées dans le livre *Música y Complejidad* 393,

Dans un entretien avec Thierry Fabre, à la question de savoir qu'il nous faut retenir, *in fine*, de sa démarche et de sa musique, il répond :

- la musique doit *suggérer* un monde,
- ce monde doit être *attirant*,
- le compositeur doit impliquer l'auditeur dans un *jeu*.

Le compositeur Risset s'envisage donc comme un *porteur* qui, par son *art musical*, permet à l'auditeur de *découvrir un monde* inouï, un monde qui va *attirer l'auditeur et l'impliquer*, dans lequel l'auditeur sera actif. L'activité créatrice est pour reprendre ses termes « immanente et transcendante », elle « invoque » et elle « vivifie les réseaux perceptifs », elle « transgresse » par son intensité et son étendue les schémas prosaïques d'ici-bas³⁹⁴. C'est une Nouvelle Atlantide que peut réaliser l'artiste en inventant des sons extraordinaires qui transportent l'auditeur. (*La Nouvelle Atlantide* est le nom d'une de ses œuvres de 1988 qui cherche par l'électronique « ...à donner l'apparence de présence et d'identité à des êtres sonores irréels, illusoire, immatériels... »³⁹⁵).

Risset cite Marcel Proust pour qui l'art permet de « sortir de nous » et d'entrer dans la vision d'un autre, celle de l'artiste, qui devient un monde sublimé.

Ce travail de l'artiste, de chercher à apercevoir sous de la matière, sous de l'expérience, sous des mots quelque chose de différent, c'est exactement le travail inverse de celui que, à chaque minute, quand nous vivons détournés de nous-même, l'amour-propre, la passion, l'intelligence, et l'habitude aussi accomplissent en nous, quand ils amassent au-dessus de nos impressions vraies, pour nous les cacher entièrement, les nomenclatures, les buts pratiques que nous appelons faussement la vie.³⁹⁶

Voilà exactement ce qu'Edgar Morin appelle le poétique qui s'oppose au prosaïque. La position apollinienne n'enlève en rien une forme d'expressivité incluse dans l'euphonie. « Subjectivité – mais il y a un fonds commun d'intersubjectivité : d'où une communion – re-ligare – qui explique le rôle de la musique dans certaines sociétés³⁹⁷. » (Risset) Comme il est dit plus haut, la musique procure bien une *ivresse*, une exaltation, mais celle-ci passe par l'écriture ; en cela sa mission est proche de l'expérience religieuse. Il fait sienne cette citation de Iannis Xenakis tirée de *Musiques formelles* (1963, p. 15) :

³⁹³ Cf. RISSET, Jean-Claude, in DARBON, Nicolas (dir.) : *Musica y Complejidad*. En torno a Jean-Claude Risset y Edgar Morin, Valencia, Rivera editores, 2014, rééd. Comunidad Editorial Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina. En prensa.

³⁹⁴ RISSET, Jean-Claude : « Perception, environnement, musique », in *InHarmoniques* n° 4, « *Musique et perception* », Paris, IRCAM, mars 1988, p. 40.

³⁹⁵ RISSET, Jean-Claude : note de programme de l'œuvre.

³⁹⁶ RISSET, Jean-Claude : « Désir, plaisir, joie », *Op. Cit.*, p. 6.

³⁹⁷ *Ibid.*

L'art (et surtout la musique) a bien une fonction fondamentale qui est de catalyser la sublimation qu'il peut apporter par tous les moyens d'expression. Il doit viser à entraîner par des fixations-repères vers l'exaltation totale dans laquelle l'individu se confond, en perdant sa conscience, avec une vérité immédiate, rare, énorme et parfaite. (...) C'est pourquoi l'art peut conduire aux régions qu'occupent chez certains la religion.³⁹⁸

Le voyage auquel Risset nous convie est parfois simplement matériel, au sens de transmutation d'un imaginaire dans une matière sonore ; par exemple les processus chaotiques du monde dans une partition orchestrale telle que *Phases* (1988) pour orchestre. Mais aussi, toujours dans un langage contemporain atonal avec tout de même des pôles, des champs harmoniques, des cycles et des répétitions, ce voyage peut être une plongée dans l'univers des sociétés celtes, grecques antiques, orientales ou africaines. Accompagnée d'une bande, Luräi, 1992, pour harpe celtique, utilise le chant du menure superbe, oiseau-lyre des forêts australiennes. La harpe est « voisine d'instruments de diverses civilisations, de Sumer à la Grèce antique, l'Afghanistan, l'Uganda ou le Paraguay ». *Échappées* (2004) est typique du métissage sonore entre le traditionnel (archaïque et actuel) et le contemporain (harmonique et technologique), puisque le compositeur utilise un accord non octaviant qui correspond à un mode de cinq sons, ceux-ci échappant à l'alphabet musical que le compositeur « atonal » utilise habituellement.

L'aspiration à une connaissance ésotérique est envisageable chez Risset dans la mesure où ce dernier ne se satisfait pas d'une explication « en soi », reconnaissant la nécessité de l'expérience sensible (couplée à l'approche rationnelle) ainsi que la valeur transcendante de l'art. Cette aspiration est éloignée de la religion, qu'il ne mentionne presque jamais ; le texte de saint Jean de la Croix sera plutôt qualifié de mystique. Sans y trouver de relations explicites, il faut tout de même évoquer *Pentacle* (2006), pour clavecin et sons fixés sur support. « Le titre évoque l'étoile à cinq branches (fig. 4), mais le terme Pentacle a bien d'autres connotations ésotériques, de Sumer à Pythagore et au grand œuvre médiéval³⁹⁹. » Dédiée à la claveciniste Elisabeth Chojnacka, cette pièce repose sur un symbole qui « évoque en particulier l'inspiration et l'énergie féminine⁴⁰⁰. » Il renvoie également à l'« Homme de Vitruve » de Léonard de Vinci (fig. 5). Cet artiste qui n'est pas sans rappeler Risset qui déclare que la création artistique « se rapproche de l'activité de l'ingénieur, pour qui Léonard de Vinci [qui était aussi musicien] devrait être une figure tutélaire »⁴⁰¹. Même si, s'empresse-t-il d'ajouter « le recours à une démarche scientifique ou technologique ne justifie en rien la valeur d'une musique, qui doit parler pour elle-même ».

³⁹⁸ Cité par Risset in *ibid.*, p. 4.

³⁹⁹ RISSET, Jean-Claude : note de programme de l'œuvre.

⁴⁰⁰ *Ibid.*

⁴⁰¹ RISSET, Jean-Claude : « La portée d'une recherche », in *Alliage*, n°40, revue en ligne, 6 septembre 2012, p. 2. Consulté le 31 mai 2019.

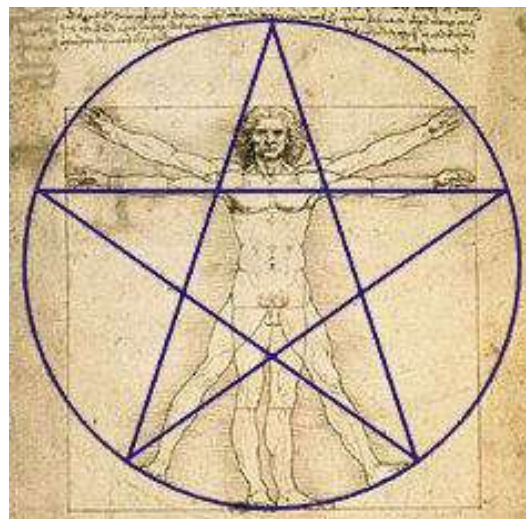


Figure 4 et Figure 5. Pentacle, étoile à cinq branches. VINCI, Léonard de : « Homme de Vitruve », Carnets, dessin à la plume, ca 1490

Pentacle est en cinq mouvements :

- « **Portique** » ou propylée musical dont la fonction est de séparer le monde sacré du monde profane, enchaîne des accords arpégés imposant la verticalité de colonnes à l'entrée d'un temple ; le terme portique peut aussi évoquer les piliers ésotériques des *Correspondances* ou de *La Vie antérieure* de Charles Baudelaire...
- « **Accords** » : l'harmonie reposant sur les rapports entre les notes, et non seulement des masses timbrées, correspond à l'approche apollinienne de Risset, ou euphonique ;
- « **Volutes** » : une fois entré dans le temple, l'acoustique change, la salle est grande, les sons se dispersent, ils se font échos d'un endroit à l'autre et se répandent de façon circulaire ;
- « **Résonances** » : l'échange entre le clavecin et les résonances se fait cette fois de manière plus frontale, les sons venant de la scène ;
- « **Vers le chaos** » : une descente en forme de giration implacable « qui se perd dans des ténèbres chaotiques » ; le morceau termine tout de même par un recentrement sur la scène autour d'une résonance du clavecin.

Quel sens donner à cette œuvre ? Une interprétation serait que ce « pentacle » représente cinq étapes d'une cérémonie maçonnique, sous ses aspects temporels et acoustiques. « Portique » pour l'entrée dans le temple, « Accords » et « Volutes » pour l'ouverture des travaux, « Résonances » pour les travaux et « Vers le chaos » pour la fermeture des travaux et la sortie du temple. Verticalité du son en relation avec les colonnes d'entrée, mouvement circulaire du son via les coups de maillet et la parole qui circule, mouvement vers l'Orient

pour les échanges centraux, et retour au monde chaotique et profane. Cela dit, cette interprétation maçonnique⁴⁰² n'est soutenue par aucune preuve formelle ; rien, dans les cinquante cartons du Fonds Risset dont j'ai réalisé le pré-inventaire, ne signale un intérêt du compositeur pour ce type d'approche initiatique. Il est possible que Risset ait simplement cherché un symbole en relation avec la féminité pour rendre hommage à la claveciniste.

Concernant le chaos, plutôt que de l'opposer à l'ordre et à la nature, il peut avantageusement être perçu comme un principe créateur car, comme je l'ai dit dans mon livre *Les musiques du Chaos*⁴⁰³ préfacé par Risset, les théories du chaos que le compositeur utilise à l'envi ont contribué à changer notre vision du monde : le beau n'est plus dans l'abstraction rationaliste ; il rejoint le monde tel qu'il est – il est chaos. Bien qu'élevé dans la « foi » cartésienne transmise par son maître de jeunesse Jean Perrin selon lequel la science cherche à « substituer au visible compliqué de l'invisible simple⁴⁰⁴ », l'importance des interactions et l'évolution générale des sciences, de la géométrie à l'acoustique, ce que Morin appelle la pensée complexe, l'amènent à dire que la musique est au-delà des réductions et de la dimension matérielle : « La musique creuse son espace. Invisible »⁴⁰⁵.

*

Se dressant frontalement contre le consumérisme et le matérialisme de certaines musiques et du monde économique qui nous entoure, dans lequel l'art se dissout, Risset circonscrit un espace que je qualifierais de sacré. Chimiste méticuleux et alchimiste inspiré⁴⁰⁶, il souhaitait que notre écoute de l'œuvre musicale nous jette hors du temps. Ceux qui font le voyage utopique de la musique sont semblables aux marins, aux voyageurs, nous menant d'un bord vers un autre, conscients et inconscients, proches et éloignés, ils sont hors du temps. Accomplissant sa tâche d'artiste postchaman, Risset nous aide dans ce voyage, dont il invente et le navire et les flots. Il fait penser à cette parole de *l'Atlantide* de Platon que le compositeur aimait citer : « Il y a trois sortes d'hommes : les vivants, les morts et puis ceux qui vont sur la mer »⁴⁰⁷.

⁴⁰² LIGOU, Daniel (dir.) : *Dictionnaire de la Franc-Maçonnerie*, PUF, Paris, 2006.

⁴⁰³ DARBON, Nicolas : *Les musiques du Chaos*, L'Harmattan, Paris, 2006.

⁴⁰⁴ RISSET, Jean-Claude : « Éléments pour l'entretien « Comment je suis devenu physicien », feuillets cités, p. 3. Ou « Quelques points de vue sur l'invisible », feuillets cités, p. 10.

⁴⁰⁵ *Ibid.*

⁴⁰⁶ Pour reprendre les termes de François-Bernard Mâche et de Michel Decoust, conférences prononcées lors du colloque *Pour un monde sonore virtuel. Hommage à Jean-Claude Risset*, www.cdmc.asso.fr/fr, CDMC, Paris, 23 novembre 2018.

⁴⁰⁷ PLATON : *Critias* ou *Sur L'Atlantide*. Évoqué par Jean-Claude Risset in FABRE, Thierry : *Op. Cit.*

De Platon à Dodecahedron : les apports des textures ligétiennes et de la musique électronique chez un groupe de Metal extrême

Camille Béra
Musicologue
Université de Rouen

Résumé : Dans cette réflexion, nous mettons en avant l'idée selon laquelle le Metal extrême, à la recherche du renouvellement de son langage quelque peu stagnant depuis la fin des années 2000, tente de s'appropriier, ou du moins d'adapter à son discours, quelques-uns des codes de la musique savante contemporaine. Dans le cadre de cette hypothèse, nous proposons d'illustrer par des exemples choisis dans le répertoire du groupe Dodecahedron, la grande variété de procédés mis en œuvre au sein d'un album récent (2017). Il sera question dans cet article de la fusion entre la thématique des solides de Platon, des textures empruntées à György Ligeti, ou encore de la musique électronique.

Mots-clés. Metal Extrême, Textures ligétiennes, Solides de Platon, musique électronique, musique contemporaine, Black Metal.

Abstract. In this reflection, we will develop the idea that Extreme Metal, in search of the renewal of its somewhat stagnant language since the end of the 2000s, tries to appropriate, or at least adapt to its discourse, some of contemporary art music's codes. As part of this hypothesis, we propose to illustrate, with examples chosen from the repertoire of the band Dodecahedron, the wide variety of processes implemented in a recent album (2017). This article will discuss the merger between Plato's solids, textures borrowed from composer György Ligeti, and electronic music.

Keywords. Extreme Metal, Ligetian textures, Plato's Solids, electronic music, contemporary music, Black Metal.

1. Depuis la seconde moitié du XX^e siècle, les frontières entre musiques dites « populaires » et « savantes » se font de plus en plus poreuses. Les répertoires romantiques et baroques séduisent toujours davantage les groupes de Heavy Metal, qui puisent dans les œuvres les plus emblématiques pour enrichir leur langage. Les *guitar heroes*, tels que Yngwie Malmsteen, s'appliquent à composer des suites orchestrales inspirées par Vivaldi, où leur virtuosité à la guitare est mise à l'épreuve ; les formations de Metal Symphonique remplacent leurs claviers, n'hésitant plus désormais à s'offrir, à l'occasion d'un concert ou même d'une tournée, les services de petits ensembles, voire même de grands

orchestres. De leur côté, les auteurs de musique savante incorporent, ici et là, une guitare électrique ou une batterie⁴⁰⁸.

Du côté « savant », nous retenons tout particulièrement l'œuvre du français Frédéric Martin (1958-2016). Cet amateur de Metal, consacra quelques-unes de ses compositions à cet univers qu'il affectionnait, spécialement les pièces aux titres évocateurs telles que *Veine de Métal* pour violoncelle (op. 24, 2000) ou encore *Codex Metal* pour alto et mandoline(s) (op. 110, 2008-2013). Il n'hésita pas à faire entrer la guitare électrique et la formation instrumentale Rock/Metal dans sa musique scénique avec *Black Sab* pour guitare électrique (op. 134, 2011), *Le Rêve de Mashots*, pour récitant, guitare électrique et deux assistants informaticiens (op. 70, 2002) et l'opéra de chambre *Docteur Jekyll et Mister Hyde* (op. 106, 2007-2008) où l'on retrouve un ensemble guitare, basse électrique et batterie. Notons de surcroît qu'il fut l'auteur des premières pages musicales et musicologiques en français dédiées au Black Metal, avec *Eunolie, conditions d'émergence du black metal*⁴⁰⁹ en 2003.

Néanmoins, il demeure une certaine imperméabilité entre certaines branches de ces deux mondes. Elle réside principalement dans les domaines où les auditeurs doivent être les plus aguerris à une écoute attentive et parfois analytique, afin d'en apprécier toute la signification : le Metal extrême et la musique « contemporaine⁴¹⁰ ». Dans les deux cas, plusieurs barrières se dressent entre l'objet musical et l'auditeur : le cachet sonore de l'un rebute, car il est bruyant, violent et agressif ; la complexité de l'autre, quant à elle, intimide et décourage le néophyte.

Pourtant, il existe des parallèles entre ces deux formes d'expression aux dehors extrêmes. Dans cette réflexion, nous tenterons de mettre à jour certaines de ces similitudes, en montrant la perméabilité de la pensée musicale dite contemporaine chez un groupe de Metal extrême. Ici, nous verrons comment la formation néerlandaise Dodecahedron utilise les solides platoniciens comme thématique principale pour composer l'un de ses albums et s'inspire librement de l'écriture de György Ligeti ou encore de la musique électronique sur certaines plages musicales.

Afin de comprendre au mieux Dodecahedron, nous avons utilisé plusieurs méthodes d'analyse différentes : tout d'abord, nous nous sommes employés à délimiter rigoureusement les structures de chaque titre, lesquelles nous renseignent grandement sur les événements sonores marquants, puis nous

* Fecha de recepción 27.03.2019 / Fecha de aceptación 11.05.2019.

⁴⁰⁸Cf. CASTANET, Pierre Albert : « Le médium mythologique du Rock'n'roll et la musique contemporaine », in *Intersections*n°32/1-2 2012, Société de musique des universités canadiennes, Montréal, 2013, pp. 83-116. Du même auteur, « Du rock dans la musique contemporaine savante », in *Focus sur le rock en France – Analyser les musiques actuelles* (sous la dir de Ph. Gonin), Delatour France, Sampzon, 2014, pp. 77-89.

⁴⁰⁹Cf. MARTIN, Frédéric: *Eunolie, les légendes du black metal*, Musica Falsa, Paris, R/2006.

⁴¹⁰ Bien que toute musique soit contemporaine à l'époque dans laquelle elle est composée, jouée et écoutée, nous reprenons ici le terme car il englobe, dans la pensée populaire, les formes et les expressions non-tonales, sérielles, électro-acoustique, concrète etc.

avons employé l'acousmographie, afin d'observer les textures et sons électroniques.

1.1. Le Metal extrême et ses codes

Afin de remettre en contexte une telle description, précisons que le Metal extrême est, comme son nom l'indique, une branche esthétiquement radicale issue du Heavy Metal. Durant les années 1980, ce dernier entame une phase de fragmentation⁴¹¹, en particulier décrite par la sociologue Deena Weinstein dans son ouvrage *Heavy Metal : The Music and its Culture*. La fragmentation voit initialement le genre se diviser en deux courants antagonistes : l'un subissant d'un côté l'influence de groupes dits *mainstream*, connaissant un succès croissant et rapidement assimilés à la musique populaire ; de l'autre, une voie dite « fondamentaliste », plutôt attachée au caractère *underground*. Suite à cette scission stylistique, le fondamentalisme, selon le sociologue Keith Kahn-Harris, « implique un dégoût vis-à-vis de la décadence (dans ce cas la décadence du « pop » Metal) et un désir de retourner à un perceptible état antérieur de pureté⁴¹². » L'état antérieur de pureté mentionné par Kahn-Harris est intimement lié à la qualité *underground* que la branche dissidente recherche. De manière similaire à l'apparition du Punk en réaction aux modèles rock trop convenus, ou à leur versant progressif s'égarant dans une virtuosité parfois excessive, perdant ainsi de leur énergie subversive, le Metal extrême fait son apparition au sein d'un univers musical qui serait encore trop *mainstream*, en d'autres termes : trop accueillant et confortable.

Les trois genres principaux de Metal extrême (ils ont eux-mêmes de nombreux sous-genres et déclinaisons) sont le Thrash Metal, le Death Metal et le Black Metal. C'est à ce dernier que Dodecahedron est le plus souvent relié. Cependant, si la filiation entre le groupe et le Black Metal est considérable sur bien des aspects, il est pourtant éloigné des canons stylistiques du genre comme nous aurons l'occasion de le voir plus loin. En effet, bien qu'en constante évolution, le Black Metal demeure ancré dans des valeurs fondamentalistes. De plus, il est très codifié, tant du point de vue de l'écriture musicale, que de son iconographie, ou de ses thèmes de prédilection, limitant la marge de manœuvre des formations désireuses de mener à bien leurs expérimentations.

Pour présenter de façon succincte le Metal extrême, mentionnons les modes de jeux instrumentaux et procédés compositionnels que nous retrouvons invariablement au sein des œuvres⁴¹³. Tout d'abord, on appelle *riff* les éléments harmonico-mélodico-rythmiques qui composent un morceau. Ceux-ci sont exposés sans considération pour les formes narratives classiques de la musique populaire, la structure couplets-refrains est donc le plus souvent évitée. Les riffs sont fréquemment séparés par des *breaks* ou « ruptures », permettant de

⁴¹¹ WEINSTEIN, Deena: *Heavy Metal: The Music and its Culture*, Da Capo Press, New York, R/2000, p. 48.

⁴¹² KAHN-HARRIS, Keith: *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*, Berg, Oxford, New York, 2007, p. 2.

⁴¹³Cf. BÉRA, Camille : *Le Black Metal : un genre musical entre transgression et transcendance*, thèse de doctorat en musicologie dirigée par P. A. Castanet, Université de Rouen, 2018.

redynamiser le discours. En ce qui concerne l'harmonie, on ne rencontre que peu d'accords, les *power-chords* (accords incomplets faisant entendre une fondamentale, sa quinte et parfois son octave) sont privilégiés. Les enchaînements mélodiques mineurs et diminués sont préférés. Les tempi sont quasi-invariablement élevés, en particulier dans le Death Metal (souvent au-delà de 200 bpm). Pour les modes de jeux instrumentaux, les techniques du *blast beat*⁴¹⁴ à la batterie et du *tremolo picking*⁴¹⁵ à la guitare sont les plus plébiscitées. La voix est, dans la majeure partie des titres, criée, soit dans le registre aigu (Black Metal principalement) soit sous forme de *growl*⁴¹⁶. Le terme « chanteur » étant aux antipodes de ces types de vocalité, nous lui préférerons invariablement le mot « vocaliste » emprunté à l'anglais, beaucoup plus en adéquation avec les diverses formes d'extra-vocalité⁴¹⁷ (ou hors *bel canto*). Le facteur « son » est également primordial, car il permet bien souvent de différencier les sous-genres. Un cachet sonore « sale » sera donc inmanquablement associé au Black Metal, alors que le Death Metal préférera une production plus « propre ». Enfin, en ce qui concerne les thèmes abordés par les paroles et l'iconographie, les formations placent au centre de leurs inspirations la mort et le macabre en général, la religion⁴¹⁸ (souvent entre fascination et rejet), la mythologie et l'identité.

1.2. Dodecahedron, une formation Metal atypique dans un paysage musical codifié

Dodecahedron se constitue à Tilburg dans la région du Brabant Septentrional aux Pays-Bas en 2011⁴¹⁹. En raison de ses influences, de son langage musical et de son esthétique, l'ensemble néerlandais paraît parfois difficile à catégoriser dans un genre en particulier pour la presse spécialisée. Conscient de son caractère résolument différent, la formation se décrit ainsi : « DODECAHEDRON est un groupe de metal extrême contemporain originaire des Pays-Bas, créant une menace atmosphérique et agressive au standard du genre »⁴²⁰.

Cette auto-description, simple et efficace, a le mérite de nous renseigner directement sur la posture prise par Dodecahedron vis-à-vis de ses pairs : si le caractère « atmosphérique » est plutôt associé au Black Metal (recherche d'un son particulier, visant à créer des ambiances spécifiques), l'idée de

⁴¹⁴ Technique de batterie visant à aménager un fond sonore dense, en associant à la grosse caisse un flot régulier de valeurs courtes (le plus souvent double-croches) aux cymbales et à la caisse claire en alternance sur les temps et/ou demi-temps.

⁴¹⁵ Technique de guitare consistant à jouer le plus rapidement possible une ligne mélodique ou un *power-chord* sous forme fragmentée, en double-croches, en effectuant un aller-retour sur la/les cordes avec un plectre.

⁴¹⁶ Vocalité gutturale, typique du Death Metal.

⁴¹⁷Cf. BERA Camille : « La Voix au-delà des mots : de l'extra-vocalité dans le genre Black Metal », communication présentée le 16 avril 2016 au conservatoire de Plaisir, lors du colloque *MUTTUM, MUTMUT, MU, MUSIQUE Les mots tressés par les sons et les images* (actes à paraître).

⁴¹⁸Cf. WALZER, Nicolas : *Satan profane : portrait d'une jeunesse enténébrée*, Desclée de Brouwer, Paris, 2009.

⁴¹⁹ Page du groupe sur le site encyclopédique participatif *Metal Archives*.

⁴²⁰ Description issue de la page Facebook officielle de Dodecahedron.

« menace technique » explicitée est à relier au monde du Death Metal, au sein duquel les groupes tendent à rivaliser en termes de célérité, de complexité, et en matière de « lourdeur » sonore⁴²¹ pour l'écriture de leurs riffs. La formation se place donc, pour reprendre son propre terme, comme une « menace » à l'ordre établi par les deux genres, et souhaite manifestement illustrer tous les superlatifs : le plus malsain, le plus technique et complexe. Ils surenchérisent : « Nous voulions repousser les limites du genre black metal en général; y ajouter quelque chose qui pourrait montrer que l'agressivité, le savoir-faire et l'atmosphère du style n'avaient pas encore été complètement approfondis »⁴²².

L'un des paramètres qui font de Dodecahedron une formation atypique, est l'abandon de tout type de pensée tonale ou modale. Bien que les musiciens de Metal extrême, en particulier de Death Metal, ne fondent pas leur écriture sur ces paramètres, mais plus sur les sensations auditives produites par les intervalles utilisés⁴²³, peu d'ensembles vont aussi loin dans l'emploi de dissonances, en faisant presque une constance de leur langage musical.

Notons au demeurant que le groupe ne renie aucunement son attachement au Black Metal, puisque ses membres reconnaissent parmi leurs influences majeures Mayhem, l'un des précurseurs du genre, et les Français de Deathspell Omega⁴²⁴.

L'effectif de Dodecahedron est classique: un vocaliste (William van Der Voort depuis 2017), deux guitaristes dont l'un en charge de la production d'éléments sonores électroniques⁴²⁵ (Michel Nienhuis et Joris Bonis), un bassiste (Ype Terwisscha van Scheltinga) et un batteur (Jasper Barendregt). Cependant, la composition des albums est le fruit du travail de Michel Nienhuis, les autres membres intervenant uniquement en tant qu'interprètes⁴²⁶ comme le confirme le guitariste : « J'ai eu l'idée de ce groupe et j'écris toute la musique »⁴²⁷.

Enfin, soulignons que le nom choisi indique implicitement à l'auditeur averti que le contenu musical diffère des productions coutumières. Dodecahedron, en français « dodécaèdre », renvoie à la fois aux mathématiques et à la géométrie, à

⁴²¹ L'idée de « lourdeur sonore » renvoie inmanquablement à l'épithète « Heavy » qui dans le jargon consacré est associé à la puissance sonore ou encore à l'amplitude des productions.

⁴²² FARREL, Mike Interview de NIENHUIS, Michel: « When metal goes avantgarde: An Interview with Dodecahedron », in *Four over Four*, 31 Octobre 2017.

⁴²³ Dans le langage Black et Death Metal, les modes et tonalités, même s'ils sont parfois reminiscents, ne sont que rarement utilisés sciemment. L'écriture se conforme soit à une mélodie, soit au contraire à des impressions auditives générées par tel ou tel intervalle. Par exemple, la quinte diminuée est particulièrement plébiscitée pour sa sonorité connotant le « mal » ou provoquant une référence diabolique.

⁴²⁴FARREL, Mike : *Op. Cit.*, 2017.

⁴²⁵ Effectif détaillé du groupe, sur le site de leur maison de disques Season of Mist.

⁴²⁶ Même si Michel Nienhuis est parfois mentionné en tant que « lead songwriter » (auteur principal) par la presse dédiée au Metal, il apparaît sous le titre de « songwriter » dans les crédits de l'album et sur le site de la maison de disques. Nous pouvons donc le considérer en tant qu'unique auteur de Dodecahedron.

⁴²⁷ FARREL, Mike : *Op. Cit.*, 2017.

la philosophie, à l'astrophysique (mentionnons qu'une théorie assez récente dans ce domaine évoque la possibilité selon laquelle notre univers ne serait pas infini et plat mais aurait la forme d'un dodécaèdre⁴²⁸) et plus particulièrement à la cosmologie de Platon. En effet, si la théogonie et la cosmogonie présentent une part importante dans les thèmes abordés par les musiciens de Black Metal, le versant scientifique de la conception des origines n'est que rarement abordé dans les paroles. Le mythe, rappelons ceci, est un matériau séduisant aux yeux des groupes.

Dans la partie suivante, nous nous attacherons à montrer comment Dodecahedron utilise, comme source d'inspiration pour l'écriture de son second album, le sujet des solides platoniciens, et comment le résultat de cette démarche atypique présente, selon nous, une lecture contemporaine originale d'une thématique ancrée dans la pensée philosophique et scientifique depuis de nombreux siècles.

2.

2.1. Les solides de Platon

Afin de mieux comprendre comment le concept de Platon est introduit par Michel Nienhuis dans le deuxième album de Dodecahedron, tentons tout d'abord d'établir le lien entre philosophie platonicienne issue de l'influence des Pythagoriciens et musique, et présentons les cinq solides dont il est question. Comme le souligne Marie-Louise Mallet : « La musique est avec l'architecture l'un des deux seuls arts qui très tôt, dès l'aube de la philosophie, ont fait l'objet de théories mathématiques »⁴²⁹.

L'intérêt que lui porte Platon est constant, notamment dans *Timée*, où le philosophe introduit son idée « d'harmonie des sphères » et nous présente ses cinq solides. Dans son introduction à *Timée*, Luc Brisson note : « Ayant admis que l'harmonie musicale est régie par des lois mathématiques, Platon conclut [...] que les corps célestes [...] ont les mêmes rapports mathématiques que ceux qui "fonctionnent" si bien en musique »⁴³⁰.

Il n'est donc pas surprenant que les théories du philosophe aient fait l'objet, au cours des siècles, de multiples interprétations musicales considérant son attachement à cet art.

Dans sa vision des origines, Platon associe les quatre éléments à des formes géométriques, plus précisément des polyèdres. Il en fait une longue description mathématique avant de leur accorder, à chacun, une symbolique propre. Dans *Timée*⁴³¹, il se consacre d'abord à l'étude géométrique des solides (53c à 55b) :

⁴²⁸ DUMÉ, Belle: « Is the Universe a Dodecahedron? », in *Physics World*, Octobre 2003.

⁴²⁹ MALLET, Marie-Louise : « La musique, un "objet" troublant pour la philosophie ? », in Séminaire du Cdmc – Centre de Documentation de la Musique Contemporaine (Paris) - 2003-2004, *La Musique au XX^{ème} siècle : l'hypothèse de la continuité* (sous la direction de Martin Kaltenecker).

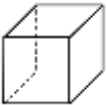
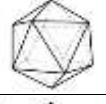
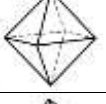

⁴³⁰ PLATON : *Timée, Critias*, présentation et traduction par Luc Brisson, Garnier Flammarion, Paris, 6/1992, p. 39.

⁴³¹ *Ibid*, p. 155 à 158.

combien d'angles montrent-ils, de quels types, comment les obtenir ?, etc. Il entame son exposé par le tétraèdre et chemine jusqu'à l'hexaèdre pour terminer par le cinquième solide. A propos du dodécaèdre qu'il place quelque peu en retrait, il écrit : « Il restait une seule construction, la cinquième ; le dieu s'en est servi pour l'univers, lorsqu'il peignit des figures animales »⁴³².

La figure du Dodécaèdre revêt une importance particulière chez le philosophe. Il lui consacre également un passage dans *Phédon*⁴³³, où il l'associe cette fois-ci à la Terre : « Pour commencer, camarade, reprit Socrate, on dit que cette terre-là, vue d'en haut, offre l'aspect d'un ballon à douze bandes de cuir »⁴³⁴. Ce portrait correspond à la construction d'un dodécaèdre, composé de douze pentagones réguliers, offrant par ailleurs la forme la plus proche de celle d'une sphère.

Platon accorde donc, à chacun des quatre premiers solides, une symbolique propre. Ainsi, du plus « difficile à mouvoir⁴³⁵ » au plus mobile, il désigne l'hexaèdre ou cube comme représentant l'élément « terre », l'icosaèdre à l'eau, l'octaèdre à l'air et le tétraèdre (ou pyramide) au feu.

dénomination	polyèdre	sommets	arêtes	Symbole de Schläfli ⁴³⁶ {p, q}	faces	symbolique chez Platon
Hexaèdre ou cube		8	12	{4, 3}	6 carrés	Terre
Icosaèdre		12	30	{3, 5}	20 triangles équilatéraux	Eau
Octaèdre		6	12	{3, 4}	8 triangles équilatéraux	Air
Tétraèdre		4	6	{3, 3}	4 triangles équilatéraux	Feu

⁴³² *Ibid*, p. 158. Dans ses notes, Luc Brisson avance que les « figures animales » auxquelles Platon fait référence sont probablement les douze signes du Zodiaque.

⁴³³ PLATON : *Apologie de Socrate, Criton, Phédon*, traduction, notices et notes par Emile Chambry, Garnier Flammarion, Paris, 1965.

⁴³⁴ *Ibid*, p. 171.

⁴³⁵ PLATON : *Op. Cit.*, 6/1992, p. 159.

⁴³⁶ Le symbole de Schläfli (en honneur du mathématicien Ludwig Schläfli) est utilisé pour décrire les polyèdres réguliers de manière concise. Ainsi, la valeur p représente le nombre de côtés par polygone composant le solide, et la valeur q est celle du nombre de faces se rencontrant à chaque sommet d'où la formule $\{p, q\}$.


Dodécaèdre		20	30	{5, 3}	12 pentagones réguliers	Univers dans <i>Timée</i> La Terre dans <i>Phédon</i>
------------	---	----	----	--------	-------------------------	--

Figure 1. Les cinq solides de Platon et leurs caractéristiques, classés selon leur ordre de « mobilité » décrit dans *Timée* (55a à 56d)

En plus de leurs attributs mathématiques et esthétiques soulignés par Platon « quatre genres de corps qui se distinguent par leur beauté⁴³⁷ », ainsi que l'importance que leur accordèrent le philosophe et les Pythagoriciens avant lui, ces polyèdres ont également suscité à travers les siècles l'intérêt des penseurs, dans diverses disciplines. Évoquons tout particulièrement l'association des cinq solides réalisée par l'astronome Johannes Kepler (1571-1630). Tout au long de sa vie, ce polymathe se consacra à diverses recherches dans les champs de l'astronomie, des mathématiques de l'optique, de la physique, de l'histoire, mais aussi de la théorie musicale⁴³⁸. Kepler fut le premier à franchir le pas entre cosmologie et astronomie. Dans son ouvrage *Mysterium Cosmographicum* (1596), il émit la théorie selon laquelle les solides platoniciens « étaient la clef du nombre et de l'espacement des sphères planétaires⁴³⁹ », lesquelles seraient mues par une harmonie musicale⁴⁴⁰, idée à laquelle il dédie de nouveaux écrits dans *Harmonices Mundi* publié en 1619. Le fait que cette théorie ait par la suite été invalidée n'a pas empêché Kepler de marquer les esprits, spécifiquement des compositeurs des XX^e et XXI^e siècles, puisque Philip Glass lui consacre un opéra intitulé *Kepler* (créé à Linz en 2009).

2.2. *Kwintessens* : une lecture contemporaine de la cosmologie platonicienne

Les sciences laissent de plus en plus leur empreinte dans les œuvres contemporaines, notamment par le biais de collaborations inattendues. En effet, comme l'écrit l'astrophysicien Jean-Pierre Luminet : « Depuis les années 1960, un nombre croissant de compositeurs se sont rapprochés de la recherche scientifique et ont tenté d'incorporer leur compréhension de divers modèles et théories dans leurs travaux musicaux⁴⁴¹. » Le scientifique a d'ailleurs collaboré avec Gérard Grisey à l'élaboration de son œuvre *Le Noir de l'étoile*⁴⁴² (créé à Bruxelles en 1991).

Considérant l'attrait qu'ont développé les compositeurs du XX^e siècle pour les sciences, il n'est pas surprenant de voir aussi des musiciens de Metal extrême se

⁴³⁷ PLATON: *Op. Cit.*, 6/1992, p. 155.

⁴³⁸ STEPHENSON, Bruce: *The Music of the Heavens: Kepler's Harmonic Astronomy*, University Press, Princetown, 1994, p. 3.

⁴³⁹ *Ibid*, p. 4.

⁴⁴⁰ *Ibid*, p. 3.

⁴⁴¹ LUMINET, Jean-Pierre : « Gravitational Music », 2018.

https://www.researchgate.net/publication/324584683_Gravitational_Music

⁴⁴² *Ibid*.

pencher sur le sujet. Dodecahedron fait partie de ces groupes qui vont jusqu'à écrire un album autour d'un concept scientifique. C'est le cas de *Kwintessens*⁴⁴³.

En ce qui concerne la première production éponyme de Dodecahedron, Michel Nienhuis déplore l'aspect sonore disparate en raison de la période de cinq ans sur laquelle son élaboration et sa sortie se sont étalées⁴⁴⁴. Il s'agit en effet plus d'une compilation de morceaux écrits, enregistrés et produits à des moments différents, sans qu'un lien suffisamment fort et significatif ne les unisse. Il en sera donc différemment pour *Kwintessens*. La deuxième œuvre est, selon son auteur, pensée comme un tout, visant à « créer plus de cohésion et de corrélations⁴⁴⁵ ». En effet, lorsque nous questionnons le musicien au sujet du choix centré sur les solides de Platon comme base d'inspiration pour cet album concept, il nous répond :

Ces formes, au même titre que le nombre d'or, ou la suite de Fibonacci, peuvent toutes être interprétées de multiples façons, on les retrouve dans les univers de la philosophie, la géométrie, la religion, le symbolisme, la physique, etc. Donc ce concept nous a donné beaucoup d'angles différents sur lesquels travailler. Je pense que pour nous, les interprétations artistiques de ces types de concepts sont les plus intéressants. Parce que ces formes sont composées par des nombres, j'étais convaincu de pouvoir trouver un moyen de les interpréter musicalement.⁴⁴⁶

Ici, Nienhuis exprime clairement sa volonté de travailler « en contrainte » en respectant, pour chacun des solides, les propriétés numériques qui leurs sont associées. Cette démarche n'est pas sans rappeler l'exercice presque mathématique que représente l'écriture sérielle⁴⁴⁷. Cette déclaration nous éclaire en outre sur l'importance que revêt le symbolisme chez le compositeur, spécialement sur le plan des rapports numériques, avec le nombre d'or et la suite de Fibonacci. Pour ce faire, il emploie la méthode suivante :

Musicalement, j'ai utilisé trois nombres par forme qui peuvent être interprétés musicalement de différentes manières. Cela me pousse à être aussi créatif que possible avec ces informations. Par exemple: un "3" peut me pousser à écrire la chanson en trois parties, faire des divisions rythmiques en trois, faire des mélodies qui montent et descendent par sauts de trois, créent des harmonies avec des tierces majeure et mineure, etc. Lorsque vous avez trois nombres par forme, vous avez d'innombrables possibilités, ce qui peut être une recherche difficile de temps en temps. Mais

⁴⁴³ DODECAHEDRON: *Kwintessens*, Season of Mist, 2017.

⁴⁴⁴ FARREL, Mike : *Op. Cit.*, 2017.

⁴⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁴⁶ Extrait de notre correspondance du 4 au 9 mars 2019 avec Michel Nienhuis.

⁴⁴⁷Rappelons que, sans être dodécaphonique, la partition d'*Atmosphères* de György Ligeti montre certains rapports mathématiques approximés ou déformés par les soins du compositeur. (Cf. HARALD, Kaufmann : « Strukturen im Strukturlosen », texte figurant sur la pochette du disque Wergo n°60 022). En outre, « l'art commence où la géométrie, la mathématique, la spéculation s'arrêtent », avouait le compositeur hongrois (propos ligétiens rapportés par MICHEL, Pierre : *György Ligeti, compositeur d'aujourd'hui*, Minerve, Paris, 1985, p. 180).

armé de ces chiffres, de mon intuition et d'une idée générale de la façon dont ce titre devrait sonner, j'ai réussi à monter cet album.⁴⁴⁸

Nous savons que c'est tout d'abord le concept des solides qui a intéressé le groupe (la preuve en est le choix du nom « Dodecahedron »). Ainsi, comme Nienhuis le confirme, les titres des pistes ont formé la base de l'écriture de *Kwintessens*⁴⁴⁹.

Dans un premier temps, si nous nous intéressons aux éléments paraphonographiques, plus particulièrement *extra modaux*⁴⁵⁰, les références aux solides de Platon sont déjà nombreuses, et indiquent l'importance qu'ils revêtent dans le discours musical.



Figure 2. Pochette de l'album *Kwintessens* (©Season of Mist)

La pochette de *Kwintessens* (« quintessence » en néerlandais) est très sobre et ne montre aucune iconographie sauf les polygones représentés dans un cercle à la manière des matriochkas. Cette simplicité n'est pas coutumière des groupes de Black Metal, qui préfèrent généralement multiplier les symboles et allusions⁴⁵¹. Le sous-titre *through bodies measureless to man* (que nous pourrions traduire par l'expression « à travers des corps/éléments dont la mesure échappe à l'homme ») est un nouveau renvoi aux solides et à leur interprétation cosmique.

Au dos de la pochette, les titres ne sont pas numérotés de un à huit, comme c'est parfois le cas pour servir de guide à l'auditeur, mais sont accompagnés, pour les pistes comportant le nom d'un solide, par le chiffre romain correspondant :

⁴⁴⁸ FARREL, Mike : *Op. Cit.*, 2017.

⁴⁴⁹ *Ibid.*

⁴⁵⁰ Cf. LACASSE, Serge : « La musique pop incestueuse : une introduction à la transphonographie », in *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 18, n° 2, 2008, pp. 11-26.

⁴⁵¹ Cf. BÉRA, Camille : Thèse de doctorat, *Op. Cit.*

PRELUDE
IV TETRAHEDRON – *the culling of the unwanted from the earth*
VI HEXAHEDRON – *tilling the human soil*
INTERLUDE
VIII OCTAHEDRON – *harbringer*
XII DODECAHEDRON – *an ill-defined air of otherness*
FINALE
XX ICOSAHEDRON – *the death of your body*

Figure 3. Titres tels qu'ils sont présentés au dos de la pochette de *Kwintessens*

De plus, les cinq morceaux sont accompagnés de sous-titres sans rapport apparent si ce n'est le mot « soil » (sol ou terre) que l'on retrouve dans « HEXAHEDRON – *tilling the humansoil* » (associé à l'élément terre chez Platon).

Trois entrées supplémentaires ont été insérées : un prélude, interlude et finale, termes présentant une connotation savante. Selon Michel Nienhuis, ces pistes ont été ajoutées car cinq morceaux ne suffisaient pas pour un album *full-length*⁴⁵², de plus, si « *Prelude* » sert d'introduction, étant donné que « les deux titres qui suivent sont assez intenses », le compositeur a pensé « qu'il serait bon d'avoir un interlude qui est plus facile à écouter⁴⁵³. » Le *finale* intervient juste avant la dernière plage.

En ce qui concerne l'illustration musicale des solides, celle-ci est réalisée, comme nous l'explique par exemple Nienhuis pour le titre « DODECAHEDRON – *an ill-defined air of otherness* », par l'exploitation de valeurs numériques, appliquées aux paramètres de hauteur, structure et rythme. Ainsi, comme nous pouvons le voir dans la figure 4, le morceau est composé de trois sections correspondant aux trois arêtes par sommet pour le dodécaèdre. L'octave est utilisée comme intervalle principal car il correspond au nombre douze (douze demi-tons font une octave) et que le polyèdre comporte douze faces en forme de pentagones réguliers. Les quintes en strates ont été volontairement ajoutées car Nienhuis souhaitait pour ce titre « un aspect plus consonnant⁴⁵⁴ ». Enfin, pour l'entrée de la batterie complète (seconde répétition de l'épisode **a**), la rythmique que l'on entend jouée par les tomes et la grosse caisse est basée sur les valeurs trois et cinq (symbole de Schläfli que le musicien utilise sans le savoir⁴⁵⁵). Précisons qu'au sein de chacune des trois sections, respectivement « introduction et riff d'ouverture », « immersion » et « climax », s'opère une division en deux sous-sections, comprenant elles-mêmes deux épisodes distinctifs. Soit un total de douze épisodes pour le titre complet.

⁴⁵²Le terme *full-length* (ou parfois *long-play*) désigne un album de durée classique (de plus de trente minutes) en opposition à *extended-play* (enregistrement de moins de trente minutes).

⁴⁵³FARREL, Mike : *Op. Cit.*, 2017.

⁴⁵⁴*Op. Cit.*, correspondance avec Michel Nienhuis, 2019.

⁴⁵⁵*Ibid.* Michel Nienhuis affirme « ne pas avoir l'esprit mathématique » et n'a pas connaissance du symbole de Schläfli, il l'utilise cependant dans chaque titre en prenant en compte les valeurs *p* et *q* comme référents.

sections	I - « introduction et riff d'ouverture ⁴⁵⁶ »			
remarques	1 ^{ère} phase du titre, textures constantes, pas de bouleversements notables			
Sous-sections	A		A'	
Événements	Présentations des instruments, entrée à chaque répétition du riff		Couplet. Les motifs joués par les instruments restent constants	
Episodes	a	a	a'	a'
remarques	Nappes 8 ^{ves} // + 5 ^{tes} cymbales seules	Nappes 8 ^{ves} // + 5 ^{tes} Entrée batterie (tomes et g. caisse) sur rythmique 3+5	Nappes 8 ^{ves} // + 5 ^{tes} Voix criée	Nappes 8 ^{ves} // + 5 ^{tes} Voix criée Batterie plus présente
nuances	<i>mf</i> ————— <i>f</i> <i>ff</i> <i>ff</i>			
temps	0'00"	0'35"	1'11"	1'45"
II - « immersion ⁴⁵⁷ »				
Accalmie générale, place aux textures électroniques et effets vocaux				
B		C		
Phase de décroissance progressive		Textures électroniques et voix		
b	b'	c	c'	
Nappes électroniques Batterie moins présente (sans cymbales)	Décroissance nette Batterie dim. Voix parlée	Sons électroniques seuls Voix murmurée (indistincte)	Jeux de textures électroniques	
<i>mf</i> ————— <i>mp</i> <i>p</i> <i>pp</i> <i>ppp</i> <				
2'21"	2'55"	3'30"	4'08"	
III - « climax ⁴⁵⁸ »				
Climax avec le retour des instruments et décroissance progressive jusqu'à leur disparition				
D		A		
Passage typique Metal extrême		Retour de a et départ progressif des instruments		
d	d'	a	a''	
Climax instrumental soudain Blast beat et tremolo picking Voix criée	Intensification des éléments électroniques	Retour aux éléments présentés dans la 1 ^{ère} section, riff a	Disparition progressive des instruments. Voix de plus en plus distante. Éléments électro. en conclusion.	
<i>fff</i> <i>fff</i> <i>ff</i> <i>f</i> < <i>fff</i>				
4'40"	5'15"	5'49"	6'25"	

Figure 4. Structures et éléments marquants du titre
« DODECAHEDRON – an ill-defined air of otherness »

⁴⁵⁶ *Op. Cit.*, correspondance avec Michel Nienhuis, 2019.

⁴⁵⁷ *Ibid.*

⁴⁵⁸ *Ibid.*

Dans ce titre, nous remarquons de nombreux éléments compositionnels assez inhabituels. En effet, bien loin de se cantonner au *riffing*⁴⁵⁹ foisonnant mais somme toute assez standard chez les formations de Black ou de Death Metal, Dodecahedron emploie un réservoir thématique assez réduit, mais dont l'agencement, la transformation et l'association à des sons électroniques, donne une impression d'arrangements beaucoup plus complexes, voire même parfois une sensation d'écriture en « textures », héritées de la musique savante européenne et électro-acoustique.

Sections	I			II				III		IV	V		
Riffs	a	a	a	b	b'	b	b'	c	c	d	e	e'	e''
Mesures	3	3	3	2	2	2	2	4	4	4	4	/	/
Temps	0'00"			1'07"				2'07"		2'56"	3'40"		

Figure 5. Structures et éléments du titre
« ICOSAHEDRON – *the death of your body* »

Dans le tableau ci-dessus, nous constatons que dans « ICOSAHEDRON – *the death of your body* » qui intervient à la fin de l'album, le symbole de Schläfli associé à l'icosaèdre {3, 5} est respecté. Nous avons donc cinq sections différentes qui sont clairement délimitées grâce aux changements perceptibles de formules (riffs) ainsi que de mesures et d'instrument. Les titres « HEXAHEDRON – *tilling the human soil* » et « OCTAHEDRON – *harbringer* » se plient également aux symboles qui leur sont dévolus.

Dans la partie suivante, nous démontrerons les rapports musicaux qu'entretient la formation avec ces musiques. Nous commencerons par l'influence de György Ligeti revendiquée par Michel Nienhuis, puis nous verrons l'impact produit sur le compositeur par les innovations de son compatriote Jaap Vink.

3

3.1. Dodecahedron et les textures ligétiennes

György Ligeti (1923-2006), après avoir émigré depuis la Hongrie en 1956, découvre la musique électronique au Studio de Cologne⁴⁶⁰. Pourtant, l'écriture pour bande magnétique, à laquelle il s'adonne, ne comble pas ses attentes :

Cette expérience allait cependant l'influencer de façon significative : il s'agissait à présent de transposer dans la musique instrumentale et vocale les subtiles transformations de timbre et la superposition de nombreuses couches sonores que permettait l'électronique. [...] Avec *Apparitions* (1960), *Atmosphères* (1961) et *Lontano* (1967), œuvres pour orchestre, [...] Il élabore un langage musical nouveau, non plus basé sur l'ordre mélodique et harmonique, mais plutôt sur une perception macroscopique du matériau sonore. Il construit des surfaces statiques qui se modifient

⁴⁵⁹ Ecriture sous forme de riffs.

⁴⁶⁰ MASSIN, Brigitte et Jean : *Histoire de la musique occidentale*, Fayard, Paris, R/1985, p. 1235.

imperceptiblement. [...] [Il] suggère l'espace par des associations de timbres.⁴⁶¹

Le musicologue Joseph Delaplace considère Ligeti comme « l'un des créateurs de sa génération le plus souvent cité comme modèle par les jeunes compositeurs, toutes orientations confondues⁴⁶². » Il avance également que la multiplicité d'influences et la diversité remarquable qui nourrissent le travail du Hongrois, ont « valu à sa musique une audience qui déborde largement le cercle restreint des amateurs de "musique contemporaine"⁴⁶³. » A l'origine, la présence des pièces *Requiem* (1963-1965), *Lux Aeterna* (1966), *Atmosphères* et *Aventures* (1962) dans le film *2001 Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick (1968) a inauguré la place du maître dans la culture populaire (et même dans le contexte élitiste).

En effet, Michel Nienhuis va jusqu'à revendiquer l'influence de Ligeti sur son processus d'écriture. L'œuvre ayant eu le plus d'impact sur sa musique est *Atmosphères*, bien qu'il cite même l'importance de *Lontano*⁴⁶⁴ et du *Requiem*⁴⁶⁵. De plus, le guitariste confirme avoir étudié la musique contemporaine et ses méthodes de compositions⁴⁶⁶.

Dans le champ terminologique relatif à l'analyse de la musique contemporaine, on rencontre bien souvent le terme de « textures ». Selon Silvio Ferraz, on peut concevoir :

[...] la texture comme la sensation produite par le dynamisme des éléments présents dans un flux sonore spécifique. Elle est qualitative de par sa nature, et ne saurait être mise en paramètres qu'à partir de ses éléments complexes : densité verticale et horizontale, surface et profil, dynamisme et statisme, et sensation de vitesse [...] en s'écartant [...] de la présence de la mémoire et de la reconnaissance [...] Pour bien saisir la texture dans sa nature, il fallait la séparer de la mélodie et du geste qui tendent toujours à la dominer dans l'analyse. Ces derniers, au contraire de la texture, ne sont pas de « pures sensations » qualitatives ; ce sont bel et bien des formes de pensée fondées sur des degrés d'analogie et de similarité, et sur l'idée d'un temps réversible.⁴⁶⁷

Mais qu'en est-il de cette idée de « texture » chez Dodecahedron ? Bien entendu, la richesse de ce « tissage »⁴⁶⁸ musical comme véhiculé par Ligeti dans

⁴⁶¹ CAO, Hélène : *Atmosphères*, note du programme du concert *ManiFeste 2012*, Salle Pleyel Paris, 1 juin 2012.

⁴⁶² DELAPLACE, Joseph : *György Ligeti : Un essai d'analyse et d'esthétique musicales*, Presses Universitaires, Rennes, 2007, p. 17.

⁴⁶³ *Ibid*, p. 7.

⁴⁶⁴ Cf. LIGETI, György : « D'Atmosphères à Lontano », in *Musique en jeu*, n°15 Seuil, Paris, 1974.

⁴⁶⁵ *Op. Cit.*, correspondance avec Michel Nienhuis, 2019.

⁴⁶⁶ FARREL, Mike : *Op. Cit.*, 2017.

⁴⁶⁷ FERRAZ, Silvio : « Sémiotique et musique : une approximation supplémentaire », in *Applied Semiotics / Sémiotique appliquée*, n°6/7, vol. 3, 1999, p. 356.

⁴⁶⁸ Cf. BEFFA, Karol : « Tisser sa trame – Apparitions et Atmosphères - 1959-1961 », in *György Ligeti*, Fayard, Paris, 2016, pp. 119-133.

Atmosphères pourrait difficilement être transposée à l'échelle d'une formation Metal, ne serait-ce que pour une question de timbre instrumental (malgré les quasi-infinies possibilités offertes par les pédales d'effets et le mixage). Si le « pur déploiement d'une nappe de sons dont tout rythme est aboli, dont la forme est celle de l'écoulement, de la stase, puis de l'évaporation silencieuse⁴⁶⁹ » présenté par « 89 instruments et autant de parties réelles⁴⁷⁰ » est incontestable dans *Atmosphères*, il nous apparaît clairement, dans une version « réduite » dans certains titres de l'album *Kwintessens*.

Dans la figure 6, nous pouvons voir un exemple de déploiement en canon dans la plage *Interlude*. Si la basse et la batterie ne font leur entrée qu'à 0'15", stagnant sur une ligne mélodique sans grand déplacement, de nombreuses pistes de guitares se superposent dans un long mouvement descendant, alternant hauteur fixe en tremolo-picking et *glissandi* progressif dès 0'10" pour former une texture toute particulière où chaque voix paraît vouloir se rejoindre, sans y parvenir. Nienhuis, en composant cet *interlude*, suit selon nous ce que Marc Chemillier appelle « la logique des textures » :

Les textures de Ligeti sont formées de petits groupes de hauteurs qui sont répétés de façon systématique, en changeant progressivement les hauteurs qui les composent. Ces textures sont construites sur des principes de transformation rigoureux formant une "logique des textures", qui s'exprime à travers l'action de trois opérateurs appliqués aux groupes de hauteurs (affaïssement, effacement, permutation).⁴⁷¹

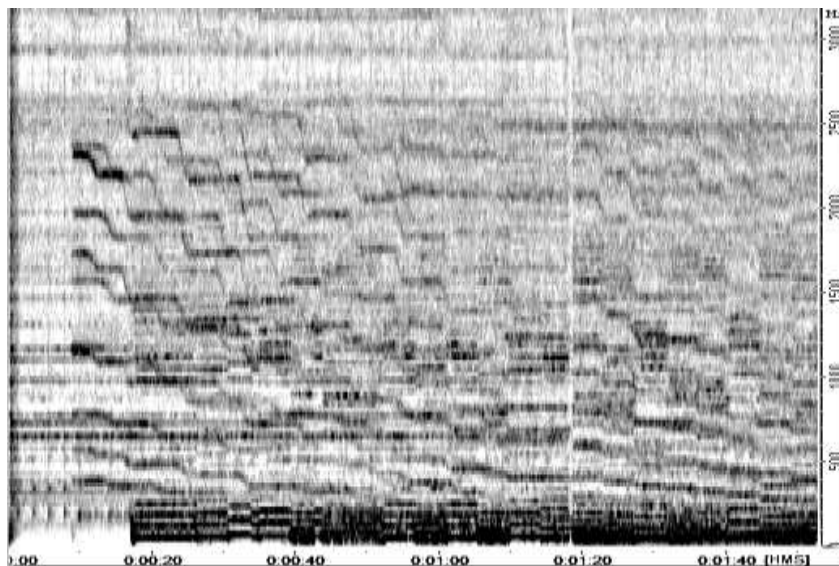


Figure 6. Acousmographie de la 1^{ère} section de l'*Interlude*

⁴⁶⁹ Marc Texier, note de programme pour *Atmosphères*. Voir également György Ligeti, « Notice de présentation pour *Atmosphères* », Programme du Festival de Donaueschingen du 22 octobre 1961.

⁴⁷⁰ *Ibid.*

⁴⁷¹ CHEMILLIER, Marc : « György Ligeti et la logique des textures », in *Analyse musicale*, n°38, SFAM, Paris, 2001, p. 75.

Nous remarquons chez Dodecahedron un usage inédit des nuances. Comme nous pouvons le voir dans l'exemple du titre « DODECAHEDRON – *an ill-defined air of otherness* » (tableau figure 4), de nets changements d'intensité apparaissent, plus particulièrement remarquables au niveau des instruments dans la première section dite d'introduction et de présentation du riff principal (et non des éléments électroniques plus largement employés dans la deuxième section). Or, d'ordinaire, si des nuances interviennent parfois dans les titres de Metal, c'est plutôt par effet de rupture : par exemple entre l'alternance subite d'un passage « chargé » d'éléments sonores (tremolo-picking rapide, voix criée sur des durées courtes et rapprochées, *blast beat* à la batterie remplissant le « fond » etc.) et une section « calme » (guitares au son non-distordu, jouant des arpèges, batterie moins complète etc.). Ainsi, le langage coutumier procède davantage par des rapports d'addition/soustraction, favorisant l'impression d'intensité sonore élevée, et moins par transformation de la logique de texture de manière à produire de réelles nuances. Dodecahedron utilise certes ce type de *riffing* en rupture, mais en apportant également une grande importance à l'idée d'« effacement ». Si le terme de « polyphonie d'intensités⁴⁷² » ne prend pas sa pleine mesure comme c'est le cas dans *Atmosphères*, nous entendons cependant quelques passages où Nienhuis tente d'explorer cette idée, notamment grâce aux jeux de timbres et de nuances entre les instruments et l'électronique de Joris Bonis.

En effet, si au même titre que l'influence de György Ligeti, les incursions de l'électronique dans la musique de Dodecahedron sont si fréquentes, c'est que la formation et son compositeur nourrissent une grande admiration pour le travail de leur compatriote Jaap Vink. Dans la dernière partie, nous en apprendrons un peu plus sur ce pionnier ainsi que sur son impact sur le quintette de Tilburg.

3.2. La musique électronique et l'influence de Jaap Vink chez Dodecahedron

Dans les années 1960, alors que l'expérimentation autour des musiques électroniques est en plein essor, des studios de recherche et de composition apparaissent dans les grandes métropoles européennes. Aux Pays-Bas, c'est à Utrecht que naît, en 1964, l'un des plus importants studios de musique électro-acoustique⁴⁷³. Le STEM⁴⁷⁴ de l'Université d'Etat de la ville d'Utrecht, est mené par Gottfried Michael Koenig (1926-) et devient trois ans plus tard l'institut de Sonologie⁴⁷⁵. Jaap Vink (1930-) est alors technicien au studio, aux côtés de Koenig, il assure la maintenance de l'équipement, assiste les artistes en

⁴⁷² GUIGUE, Didier : « Analyse d'*Atmosphères* », vidéo 2012. Au sujet de l'historique, du traitement de la forme, de l'espace-temps, du timbre et de la sonorité, lire BAYER, Francis : « *Atmosphères* de György Ligeti : éléments pour une analyse », in *Instantanés*, Millénaire III, Lillebonne, 2003, pp. 157-172. Sur l'articulation de la pièce en 21 parties, voir MICHEL, Pierre : *Op. Cit.*, pp. 194-203.

⁴⁷³ MASSIN, Brigitte et Jean : R/1985, *Op. Cit.*, p. 1271.

⁴⁷⁴ Studio for Electronic Music.

⁴⁷⁵ Histoire du Studio sur son site officiel.

Pour conclure cette réflexion, disons que Dodecahedron a en effet construit dans son langage de nombreux rapports avec la musique contemporaine. Le compositeur principal du groupe s'attache à lancer des passerelles entre théories physiques, mathématiques mais aussi philosophiques, afin de leur donner une nouvelle identité sonore. Cet attrait pour l'expérimentation et l'écriture « sous contrainte » est un bon exemple de la volonté du Néerlandais de repousser les frontières du Metal extrême, en tendant vers une sémantique plus complexe, et non-explorée jusqu'ici par ses pairs. Ces barrières esthétiques sont aussi franchies grâce à l'utilisation d'une écriture empruntée aussi bien à un compositeur révérend comme György Ligeti, qu'à un acteur de l'ombre du développement de la musique électronique en la personne de Jaap Vink.

Si, à cette enquête, nous avons adjoint des analyses de riffs ou encore de paroles, notre conclusion en aurait été inchangée : l'exemple de Dodecahedron nous invite indéniablement à reconsidérer les parallèles entre genres musicaux *a priori* esthétiquement distants, voire antagonistes. Les idées évoquées dans cet exposé pourraient en effet être transposées à de nombreuses formations de Metal extrême (dans la veine du quintette de Tilburg, citons les Australiens de Portal, ou encore les Canadiens de Mitochondrion), tout comme à de multiples artisans des musiques des XX^e et XXI^e siècles, comblant ainsi un fossé finalement plus idéologique que musical et/ou esthétique.

Sources

- BAYER, Francis : *Instantanés*, Millénaire III, Lillebonne, 2003.
- BEFFA, Karol : *György Ligeti*, Fayard, Paris, 2016.
- BERA, Camille : Correspondance avec Michel Nienhuis, mars 2019.
- BERA, Camille : *Le Black Metal : un genre musical entre transgression et transcendance*, thèse de doctorat en musicologie dirigée par P. A. Castanet, Université de Rouen, 2018.
- BERA, Camille : « La Voix au-delà des mots : de l'extra-vocalité dans le genre Black Metal », communication présentée le 16 avril 2016 lors du colloque *MUTTUM, MUTMUT, MU, MUSIQUE Les mots tressés par les sons et les images*, Conservatoire de Plaisir / Université de Rouen (actes à paraître).
- CAO, Hélène : *Atmosphères*, note du programme du concert *ManiFeste 2012*, Salle Pleyel Paris, 1 juin 2012. <http://brahms.ircam.fr/works/work/10053/>
- CASTANET, Pierre Albert : « Le médium mythologique du Rock'n'roll et la musique contemporaine », in *Intersections* n°32/1-2, 2012, Montréal, Société de musique des universités canadiennes, 2013.
- CASTANET, Pierre Albert : « Du rock dans la musique contemporaine savante », in *Focus sur le rock en France – Analyser les musiques actuelles* (sous la dir de Ph. Gonin), Delatour France, Sampzon, 2014.
- CHEMILLIER, Marc : « György Ligeti et la logique des textures », in *Analyse musicale*, n°38, 2001, 75-85.
- DELAPLACE, Joseph : *György Ligeti : Un essai d'analyse et d'esthétique musicales*, Presses Universitaires, Rennes, 2007.
- DODECAHEDRON : *Kwintessens* (pochette figure 2) avec l'autorisation de la maison de disques Season of Mist.
- DODECAHEDRON : sur le site de Season of Mist.
<http://www.season-of-mist.com/bands/dodecahedron>.
- DODECAHEDRON : Liste de lecture *Kwintessens*, Season of Mist.
https://www.youtube.com/playlist?list=PLArAJlC1y55_Avzru_AS1kNp_oMC4ctC

- DUME, Belle : « Is the Universe a Dodecahedron? », in *Physics World*, Octobre 2003.
<https://physicsworld.com/a/is-the-universe-a-dodecahedron/>
- FARREL, Mike: Interview de Michel Nienhuis, « When Metal Goes Avant Garde: An Interview With Dodecahedron », in *Four over Four*, 31 Octobre 2017.
<http://www.fouroverfour.jukely.com/artist/dodecahedron-band-interview/>
- FERRAZ, Silvio : « Sémiotique et musique : une approximation supplémentaire », in *Applied Semiotics / Sémiotique appliquée*, n°6/7, vol. 3, 1999, 354-372.
- GUIGUE, Didier : « Analyse d'Atmosphères », vidéo, 2012.
<https://www.youtube.com/watch?v=JWlwCRLVh7M>.
- HARALD, Kaufmann: « Strukturen im Strukturlosen », texte figurant sur la pochette du disque Wergo n°60 022.
- ISTITUTE OF SONOLOGY, site officiel : <http://www.sonology.org/news/introduction-to-sonology>.
- ISTITUTE OF SONOLOGY : Etude réalisée au Studio de Sonologie, vidéo, 2018.
<https://www.youtube.com/watch?v=epTR5YgTuZI>
- KAHN-HARRIS, Keith : *Extreme Metal: "Music and Culture on the Edge*, Oxford, New York, Berg, 2007.
- KULK, Hans : *Jaap Vink*, 2017. http://telesoniek-atelier.nl/ta_relay_03.html
- LACASSE, Serge : « La musique pop incestueuse : une introduction à la transphonographie », in *Circuit : musiques contemporaines*, n° 2, vol. 18, 2008, p. 11-26.
- LIGETI, György : « Notice de présentation pour *Atmosphères* », in Programme du Festival de Donaueschingen du 22 octobre 1961.
- LIGETI, György : « D'Atmosphères à *Lontano* », in *Musique en jeu*, n°15, Seuil, Paris, 1974.
- LUMINET, Jean-Pierre : « Gravitational Music », 2018.
https://www.researchgate.net/publication/324584683_Gravitational_Music
- MALLET, Marie-Louise : « La musique, un "objet" troublant pour la philosophie ? », in *La musique au XX^{ème} siècle : l'hypothèse de la continuité*, Séminaire du Cdmc (Paris) - 2003-2004, sous la direction de Martin Kaltenecker.
<http://www.cdmc.asso.fr/fr/actualites/saison-cdmc/musique-xxe-siecle-musique-objet-troublant-philosophie>
- MARTIN, Frédéric : *Eunolie : les légendes du black metal*, Musica Falsa, Paris, R/2009.
- MARTIN, Frédéric : page Cdmc consacrée au compositeur.
www.cdmc.asso.fr/fr/ressources/compositeurs/biographies/martin-frederick-1958-2016
- MASSIN, Brigitte et Jean : *Histoire de la musique occidentale*, Fayard, Paris, R/1985.
- MICHEL, Pierre : *György Ligeti, compositeur d'aujourd'hui*, Minerve, Paris, 1985.
- OSKAMP, Jacqueline: *Onderstroom: geschiedenis van de elektronische muziek in Nederland*, Ambo, Amsterdam, 2011.
- PLATON : *Timée, Critias*, présentation et traduction par Luc Brisson, Garnier Flammarion, Paris, 6/1992.
- PLATON : *Apologie de Socrate, Criton, Phédon*, traduction, notices et notes par Emile Chambry, Garnier Flammarion, Paris, 1965.
- STEPHENSON, Bruce: *The Music of the Heavens: Kepler's Harmonic Astronomy*, University Press, Princetown, 1994.
- TEXIER, Marc : Note de programme pour *Atmosphères*.
<http://brahms.ircam.fr/documents/document/21515/>
- WALZER, Nicolas : *Satan profane : portrait d'une jeunesse enténébrée*, Desclée de Brouwer, Paris, 2009.
- WEINSTEIN, Deena: *Heavy Metal: The Music and its Culture*, Da Capo Press, New York, R/2000.

La curaduría, el arte sonoro y la intermedia en México

Manuel Rocha Iturbide
Profesor titular Universidad Autónoma Metropolitana (UAM)
Departamento de Artes y Humanidades
Ciudad de México

Resumen. Se define y avala la utilización de los conceptos de intermedia y transdisciplina en las artes, y se examina el acontecer del arte intermedial en México a partir de los años sesenta del siglo veinte. Se destacan la curaduría y la gestión cultural como disciplinas inmejorables para acercar las distintas disciplinas artísticas y dar lugar a nuevas creaciones de carácter híbrido, y se hace una crítica a la incapacidad de las instituciones culturales por difundir este tipo de arte, analizando por otro lado distintos casos de gestión cultural independiente de carácter alternativo que han dado lugar a proyectos curatoriales de carácter intermedial. Se visualiza también el papel del curador como artista, y el del artista como curador, y al desarrollo del arte sonoro en México como un caso específico de arte intermedial. Se concluye que la curaduría puede ser una herramienta digna, no tan solo para crear flujos nuevos de creación artística que permitan la circulación de este tipo de arte, sino también para hacer interactuar a los artistas de las distintas disciplinas, para crear igualdad social, y para acrecentar la comunicación entre los distintos grupos sociales.

Palabras clave. Curaduría, Arte Contemporáneo, Arte Sonoro, Música, Intermedia, Transdisciplina.

Abstract. The concepts of intermedia and transdiscipline are defined and their application in the arts realm is endorsed. Intemedia art in Mexico is examined from the sixties of the twentieth century to the present. Curatorship and cultural management are highlighted as unbeatable disciplines to bring closer the different artistic disciplines and to give place to new hybrid natured creations, and a criticism is made to the incapacity of the cultural institutions to diffuse this kind of art by way of analyzing different cases of alternative and independent cultural management that have given place to interesting intermedia curatorial projects. Also, the roles of curator as artist and artist as curator are widely abalyzed. Curatorship can be a worthy tool, not only for creating new flows of artistic creation that will allow the circulation of this type of art, but also to bring interaction between artists from different disciplines, to create social equality, and to increase communication between different social groups.

Keywords. Curatorship, Contemporary Art, Sound Art, Music, Intermedia, Transdiscipline.

I. Introducción

El objeto de este ensayo no es intentar probar la aparición de un nuevo campo en el arte, la intermedia, ni tampoco la certeza absoluta de que un ámbito curatorial de carácter intermedia pueda existir. La palabra intermedia se ha utilizado en el arte desde mediados de los años sesenta, pero se ha puesto de moda apenas en la última década. Sin embargo, este concepto me es útil como herramienta, como un punto central de reflexión, debido a su complejidad y a su capacidad para desdoblarse y comprender fenómenos nuevos en el arte que, en realidad, se vienen gestando desde la aparición de las primeras vanguardias del siglo XX. El concepto de curaduría lo exploro desde varios lados, principalmente en relación a la difusión de estas formas de arte todavía no entendidas a fondo por las instituciones culturales, así como por el mercado del arte, pero también desde el lado conceptual y discursivo. Es posible que exista una curaduría de carácter intermedia que en sí misma constituya una obra de arte intermedial⁴⁸¹? Es necesario el apoyo y la difusión del arte de carácter intermedia, un campo ambiguo no bien definido cuyas obras son en general no solo difíciles de enmarcar y de entender, sino también de ser promovidas por las instituciones culturales y comercializadas por el mercado del arte? Estas son algunas de las preguntas importantes que exploro aquí.

Intermedia significa algo que está entre dos o más disciplinas distintas, no es una disciplina nueva, es un fenómeno de hibridez que además puede cambiar constantemente de forma. Las nuevas manifestaciones de arte de carácter híbrido han dado lugar a nuevos lenguajes artísticos que solo pueden ser entendidos desde una lectura simultánea a partir de las distintas disciplinas que los conforman, la instalación tiene que entenderse en relación a la arquitectura; el performance en relación al teatro, a la música y a la danza; la escultura sonora en relación a las artes visuales, a la música y a la física acústica.

La intermedia trabaja con la interconexión de los campos artísticos y por lo tanto funciona también como motor para generar permeabilidad social, manifestaciones artísticas inclusivas, con el potencial de descubrir y promover a artistas emergentes desconocidos, creación de redes transversales cruzadas, etc. Intermediar es la comunicación entre dos o más personas, pero en donde la discusión y sus reflexiones culminan en ideas nuevas fusionadas y no en determinar qué grado de razón le corresponde a cada uno de los agentes involucrados⁴⁸². Mi sujeto de investigación, la relación, la interconexión y la dialéctica entre los conceptos de curaduría e intermedia, se decanta en un análisis resumido de lo que ha acontecido en México en los últimos cincuenta años, para poder entender el presente y vislumbrar el futuro. En este ensayo,

* Fecha de recepción 02.04.2019 / Fecha de aceptación 21.04.2019.

⁴⁸¹ La palabra intermedial la tomé de del ensayo HIGGINS, Hanna: "Intermedial Perception or Fluxing Across de Sensory", in *Convergence*, Vol.8, No.4, 2002, en donde presenta el mapa intermedia de su padre Dick Higgins, innovador del uso de este término en el arte, utilizada para relacionar a los movimientos de arte que tienen un mismo origen histórico.

⁴⁸² Véase ESPINOZA GALINDO, Alejandro: *El espacio inter-medio. Consideraciones sobre el concepto de arte intermedia, a partir de los postulados teóricos de Dick Higgins*. Tesis de grado para obtener el título de Magister en Artes con mención en Teoría e Historia del arte. Universidad de Chile. Facultad de Artes, Chile, 2010, p. 138.

hablaré de obras mexicanas de carácter intermedia (particularmente de obras que tienen que ver con el sonido), del artista como curador, del curador como artista, y del papel en general del curador independiente (sea este artista o curador) en la sociedad mexicana, sus modelos autogestivos, su manera de mediar con otros artistas, con las instituciones culturales públicas y privadas, y con otros curadores o espacios alternativos.

Privilegiar el arte y a la producción de muestras de arte intermediales no significa invalidar el arte disciplinario. Sin disciplinas no puede haber oficio y maestría. Las disciplinas son necesarias para la intermedia, para poder situarnos en distintos puntos entre ellas y generar experiencias nuevas. Ahora bien, el artista de hoy y del futuro haría bien en esforzarse por aprender otros lenguajes y oficios artísticos, o si no, cuando menos intentar entenderlos e interesarse por ellos, para así poder enriquecer su percepción estética. El pintor mexicano se siente hoy excluido de las modas del arte no objetual en boga, el artista conceptual desprecia a veces al pintor o al escultor y el artista sonoro se siente ajeno a las prácticas musicales tradicionales.

Esta investigación intenta proponer distintas maneras de difuminar y permear estas fronteras, creadas a causa de la nueva categorización de las áreas creativas. Espero que el desarrollo teórico de estos aspectos así como su interrelación pueda contribuir para la gestación de las bases de un campo conceptual de reflexión intermedial en México. Este espacio podría coadyuvar a la generación de flujos transversales, en el que los artistas de las diversas disciplinas se conecten más con el público, entre ellos mismos, con las instituciones públicas y privadas del arte, así como con los curadores y los espacios independientes.

II. La Curaduría

1. Origen del término

La raíz de la palabra curador viene del latín *cura*, el que se ocupa de algo. En Roma, la palabra curador tenía una aplicación doble: era el título del comisionado de estado con un alto rango y de un agente civil legal, que ayudaba a asegurar el tesoro público en relación a los contratos privados. Los curadores eran emisarios del emperador. “El carácter dual del curador romano nos ilumina y sugiere una manera para pensar la sutilidad del poder curatorial contemporáneo como una combinación de una función pública de mantenimiento y experiencia sobre una tarea del estado, y un rol de mediador y garantizador de negociaciones culturales y sociales”⁴⁸³.

La figura del curador en el arte surgió en los museos del siglo XIX como el encargado de resguardar y preservar una colección, para poder transmitirla a generaciones futuras, se trataba del *conservateur*⁴⁸⁴ del museo. La curaduría,

⁴⁸³ MEDINA, Cuauhtémoc: *From Museology to Curatela*, en: *Are Curators Unprofessional?* Symposium, The Banff International Curatorial Institute, Banff, Alberta (Canadá), sábado 13 de noviembre de 2010, p. 5.

⁴⁸⁴ En Francia se utiliza la palabra *conservateur* (conservador), que se refiere a la persona encargada de conservar una colección, un patrimonio.

como la conocemos actualmente en México, fue un fenómeno lento que tardó años en evolucionar. El concepto de curador⁴⁸⁵ se logró desarrollar bajo el paraguas de las instituciones Inglesa y Norteamericanas, entendido como un cuerpo público no departamental, basado en la iniciativa de la sociedad civil en vez de en el poder ejecutivo moderno. Las instituciones culturales de estos países tienen la necesidad de mediar entre académicos, patrones, estructuras de gobierno, cuerpos profesionales y estructuras de mercado, y por esto sus patrones así como sus curadores están constantemente involucrados en negociaciones políticas, antes que estar ajustados al tipo burocrático ideal con funciones especializadas, sujeto a autoridades elegidas y a estructuras de partido⁴⁸⁶.

2. El curador institucional y el curador como autor

Algunos de los primeros curadores de exposiciones vinieron de otras áreas del conocimiento, mientras que otros fueron historiadores del arte sin ninguna especialización en curaduría. La curaduría de exposiciones se fue gestando lentamente, gracias al trabajo creativo de estos actores. En México, la primera escuela de curaduría, restauración y museografía fue establecida en 1968, dado a una necesidad institucional de otorgarle al campo un valor y estatus académicos⁴⁸⁷. Tres años antes, el consejo internacional de museos en Nueva York (ICOM) estableció que los curadores de todos los museos de los Estados Unidos tendrían, a partir de ese momento, que recibir un entrenamiento de posgrado en una Universidad o escuela técnica, cubriendo a la museología en general. Esta decisión afectó la función artística del curador: la realización de exhibiciones y su presentación ante el público, lo que hizo que éste aspecto de por sí tan poco cuidado de la profesión entrara en crisis⁴⁸⁸.

En el mundo del arte contemporáneo, el curador institucional⁴⁸⁹ es un mediador entre el museo y el público. Su tarea es la de resguardar, analizar y presentar un patrimonio cultural, enriqueciéndolo a través de la adquisición de obras contemporáneas, una función que le da un papel en el mercado del arte mediante la selección de objetos y nombres. El curador tiene la obligación ética

⁴⁸⁵ En España utilizan la palabra *comisario* en vez de curador al igual que en Francia (*comissaire*). En México adoptamos la palabra latina adoptada por los anglosajones debido probablemente a nuestra cercanía con los Estados Unidos.

⁴⁸⁶ Véase MEDINA, C: *Op. Cit.*, p. 17.

⁴⁸⁷ La Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete” (ENCRyM) fue fundada entre 1966 al 1968, despegó con estudios formales de cinco años, y siendo aceptados por la Secretaría de Educación Pública obtuvo el reconocimiento en el año de 1977 por parte de la Dirección General de Profesiones (SEP).

⁴⁸⁸ “Al tener grados académicos cada vez más altos en historia del arte, los curadores tradicionales actuales tienden a montar exposiciones que son de naturaleza erudita y dispuesta museísticamente de manera lineal e histórica”: ACORD, Sophia Krzys: “Beyond the Head: The Practical Work of Curating Contemporary Art”, in *Qualitative Sociology* 33 (4), 2010, pp. 447-467. ISSN: 0162-0436 (Print) 1573-7837 (Online), p. 448. Este fenómeno ha socavado a la figura del curador como autor, en algunas de las instituciones culturales importantes del primer mundo.

⁴⁸⁹ Con curador institucional me refiero al curador tradicional, encargado de resguardar una colección así como de seguir nutriéndola, pero también al curador que trabaja en museos o espacios de arte gubernamentales o privados, encargado de producir las exposiciones de los recintos.

y moral de resistirse a las modas del momento⁴⁹⁰. Tradicionalmente el curador organizaba, elegía las obras del artista y decidía como instalarlas, pero, a partir de finales de los años 60, fue siendo poco a poco desplazado por el artista prominente, que curaba sus propias exposiciones con el apoyo de su galería. Las instituciones culturales se fueron sometiendo así al mercado del arte, que privilegiaba la relación artista-tratante de arte-coleccionista. El curador se convirtió en un cómplice de esa relación de mercado, perdiendo completamente su independencia, su autoría y su contribución personal al mundo del arte⁴⁹¹. Hoy en día, la situación no es muy distinta: los curadores con una carrera académica siguen siendo contratados por museos no solamente públicos sino también privados, principalmente, para legitimar el arte en boga que se encuentra en poder de los coleccionistas importantes.

La crisis en el mundo de la curaduría institucional ha desarrollado poco a poco la figura del curador autor, un curador que “conjura una figura importada desde otras disciplinas”⁴⁹² ya que, al estar dentro de una institución, entra en contradicción con su rol antiguo: el trabajador de un museo no puede ser al mismo tiempo un autor, una especie de artista de la curaduría. El papel del curador, como figura individual y con un valor autorial, que se presenta ante el público, solía ser una tarea menos importante en la institución, pero en las dos últimas décadas del siglo XX (incluso en los museos de arte moderno y contemporáneo de alta envergadura), la figura del curador como autor se pudo desarrollar, gracias a la gran cantidad de exposiciones que se realizaron cada año en esos recintos. Los críticos especializados y la prensa comenzaron a darle mucha importancia a los aspectos escenográficos de las muestras, no contentándose con discutir el sujeto de la exhibición, sino contemplando a la muestra como un objeto en sí mismo, citando con más frecuencia al *autor* (curador) de ésta. La expansión de exposiciones, junto con el desarrollo de la figura de curador como autor, abrió la posibilidad de que cualquier persona pudiera convertirse en uno, de este modo “académicos, filósofos, críticos, directores artísticos, directores de teatro y cine, etc. tuvieron la oportunidad de actuar como curadores de exhibiciones”⁴⁹³.

Estas nuevas figuras curatoriales siempre han trabajado con estas instituciones por fuera, de manera independiente. Esta nueva práctica ha enriquecido enormemente al medio del arte. Un antropólogo social, por ejemplo, que también tenga conocimientos importantes en el campo de la estética, es capaz de realizar un discurso curatorial completamente distinto al de un curador académico, fincado solamente en la práctica del arte contemporáneo. En años recientes, se puso de moda invitar a artistas contemporáneos a curar muestras en las grandes bienales, como en la de Venecia o en la Documenta de Kassel. Puedo citar dos que involucran a creadores mexicanos, el primero fue la

⁴⁹⁰ HEINICH, Nathalie & POLLAK, Michael: “From Museum Curator To Exhibition Auteur. Inventing a singular position”, en GREENBERG, Reesa; FERGUESON, Bruce W. y NARINE Sandy (eds.): *Thinking About Exhibitions*, Routledge, Londres, 1996, p. 233.

⁴⁹¹ Véase ALLOWAY: 1975, p. 223.

⁴⁹² HEINICH, H. & POLLAK, M.: *Op. Cit.*, p. 235.

⁴⁹³ *Ibid*, p. 237.

exposición *Every day altered* en la 50a Bienal de Venecia de 2003. El director de la Bienal (el curador italiano Francesco Bonami) invitó a varios artistas internacionales de renombre a ser curadores de la muestra, entre ellos al mexicano Gabriel Orozco, que produjo una exposición en la que participaron los artistas mexicanos Abraham Cruz Villegas, Damián Ortega, Daniel Guzmán y Fernando Ortega. Según Orozco, su práctica curatorial se limitó tan solo a establecer las reglas del juego: “no muros, no pedestales, no vitrinas, no video y no fotografías”⁴⁹⁴ (Orozco, lo que refleja claramente no solo que se trataba de una curaduría de autor, sino de una especie de obra de arte que en sí misma podría ser el resultado de la curaduría). Orozco explica:

El juego mismo está basado en la transformación de objetos cotidianos. Su decisión por elegir a estos artistas está justificada en que su trabajo - a través de la "ironía del pensamiento, el gesto inmediato, la fragilidad de lo íntimo y lo meticuloso de la violencia que transforma a lo familiar - es relevante para la comprensión de una tendencia poderosa en la práctica artística del presente.⁴⁹⁵

De esto hablaré de manera más extendida más adelante, del artista curador fusionando su discurso curatorial con su propio lenguaje artístico. El segundo caso es el escritor peruano-mexicano Mario Bellatín, quien fue invitado en 2012 a formar parte del comité curatorial de la *Documenta 13* de Kassel en Alemania, uno de los eventos más importantes de arte contemporáneo internacional del arte. El hecho de que Bellatín, sea escritor y no artista, denota el interés en incremento de los directores artísticos de estas muestras por generar discursos curatoriales híbridos nuevos, es decir, de carácter intermedial.

3. El curador independiente

Con el surgimiento de las nuevas vanguardias en el arte del siglo XX, en los años sesenta y setenta (minimalismo, conceptualismo, arte acción, etc.), los artistas se vieron forzados a romper con las normas tradicionales de los espacios de arte institucionales. Para ello, necesitaron a una nueva figura curatorial rebelde que los acompañara en el camino, a veces organizando las muestras en espacios independientes, a veces mediando con los espacios institucionales dispuestos a aceptar los nuevos paradigmas. El caso más connotado de este proceso lo podemos observar en la relación que tuvo la escritora estadounidense Lucy Lippard, con los artistas de estos movimientos en Nueva York. Lippard conoció primero a los minimalistas en 1960 y, más tarde, a los artistas no objetuales que fundarían el movimiento del arte conceptual, a los cuales acompañó y promovió desde 1966 hasta 1972, realizando una serie de exposiciones (algunas de ellas portátiles) con sus obras⁴⁹⁶. Lippard se convirtió en su amiga, en su cómplice, en

⁴⁹⁴ Véase OROZCO, Gabriel: *The Everyday Altered*, in *Universe in Universe*, 50th Venecia Biennale, 15 junio de 2003. Consultado el 28 de Marzo de 2019 en: <http://universes-in-universe.de/car/venezia/bien50/cotidiano/english.htm>

⁴⁹⁵ *Ibid.*

⁴⁹⁶ Varias de estas obras consistían simplemente en una instrucción que ella tenía que llevar a cabo, y otras incluso atentaban con la propia noción autoral de una obra de arte. El movimiento conceptualista constituyó un resurgimiento importantísimo de una idea espiritual y política del arte no ligada al mercado.

curadora, e incluso inauguró por accidente las bases de un nuevo género de curaduría de carácter intermedial gracias a lo innovador de su propuesta.

A mediados de los 70, surge la figura del curador independiente. Éste va a romper con la mediación económica política institucional y privada, para convertirse en un agente constante de interferencia, de discursos sociales y de demandas artísticas. Su función será más compleja y amplia e involucrará más intereses que antes. En ese momento, el curador se convierte en un agente de negociación de fuerzas artísticas y sociales.

III. La Intermedia

1. Origen de la utilización de la palabra intermedia en el arte

A finales de los años cincuenta, John Cage impartió una clase de música experimental en la New School of Social Research en Nueva York, a la que asistieron varios artistas que tenían la necesidad de escaparse de la práctica tradicional del arte. George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins y Allan Kaprow fueron algunos de los creadores que varios años después fundarían el colectivo Fluxus, un grupo post dadaísta, que no intentaba definir un nuevo lenguaje artístico, sino simplemente encontrar un espacio nuevo en el arte para poder practicar distintas maneras de hacerlo⁴⁹⁷. El nombre Fluxus fue adoptado por otros artistas extranjeros en Alemania y, de ese modo, se creó una comunidad internacional de artistas, músicos y poetas que comulgaban a partir del precepto Arte = Vida.

El término intermedia fue acuñado por el poeta inglés Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) en 1814, para definir obras que caen conceptualmente entre medios ya conocidos. El artista Inglés Dick Higgins (1938-1998), miembro del movimiento Fluxus, descubrió el término y lo utilizó en distintas conferencias y discusiones desde finales de los años cincuenta, antes de escribir su ensayo *Sinestesia and inter-senses: Intermedia*, que fue escrito en 1965 y publicado un año más tarde, en su editorial Something Else Press (1964-1974)⁴⁹⁸. La editorial creada por el autor era en sí misma una nueva forma de arte híbrido, un espacio ideado para expandir las artes nuevas, pero también para presentar trabajos de artistas anteriores como Gertrud Stein, los dadaístas o incluso de compositores de vanguardia como Henry Cowell.

Para Higgins, el término intermedia significa estar entre dos o más disciplinas artísticas, pero ese lugar, ese punto intermedio, es difuso. Intermedia podría también significar estar en otro lugar, tal vez más allá, en un lugar desconocido, o bien el encuentro con un vacío que se crea cuando las fronteras entre las

⁴⁹⁷ Como el happening, el cine, el teatro y la danza experimentales.

⁴⁹⁸ El ensayo fue publicado 10,000 veces y luego fue reimpresso varias veces de distintas formas, lo que nos habla de la gran repercusión que tuvo en el medio del arte (Higgins, D, 1966-2001).

disciplinas se desvanecen. “El concepto en sí mismo se entiende mejor por lo que no es, más que por lo que es”⁴⁹⁹.

El mundo del arte, artistas, críticos, teóricos y académicos se fueron apropiando del concepto intermedia. Éste ha sido confundido muchas veces por el de medios mixtos (mix media) o por el de multimedia. En una ópera, por ejemplo, los roles de las distintas partes involucradas (guión, puesta en escena, música) se pueden separar de manera clara, a pesar de intentar ser y conformar una obra de arte total, la famosa idea de Richard Wagner (El *Gesamtkunstwerk*). Podríamos pensar que una pintura que incluye algún texto literario es intermedia, dice Higgins, “pero aquí está muy claro qué es qué. En la intermedia, en cambio, la pintura se fusionaría con la palabra como en algunas poesías visuales o concretas”⁵⁰⁰.

En una publicación posterior del ensayo que venimos citando, con una adenda, Higgins explica que su intención no fue la de presentar un modelo para hacer obras de arte nuevas y excepcionales: “El término no es prescriptivo...el fracaso de entender esto nos llevaría al error de pensar que la intermedia está fechada en el tiempo y que tiene raíces en un movimiento de arte de los años sesenta. Un movimiento intermedia no existió ni puede existir”⁵⁰¹.

Para Higgins la intermedialidad fue posible desde tiempos antiguos, ya que cualquier intento por fusionar dos medios distintos representó un intento en ese sentido. La intermedialidad en sí no hace a una obra de arte buena, pero como concepto nos sirve en cambio para poder entender este tipo de obras así como a sus múltiples significados⁵⁰². “Para poder ir más lejos en el entendimiento de cualquier obra determinada, uno tiene que mirar hacia otro lado, hacia todos los aspectos de la obra y no tan solo hacia sus orígenes formales, así como hacia los horizontes que implican la creación para poder encontrar un proceso hermenéutico apropiado y ver la obra en su totalidad en nuestra propia relación con ella”⁵⁰³.

Sin embargo, en 1995 Higgins volverá a retomar el concepto de intermedia, a partir de la creación de una ilustración gráfica en la que intersecta distintas disciplinas, pero no solo eso, crea incluso disciplinas nuevas intermediales como Música Objetual (Escultura sonora?) y Música Acción (Performance basada en el sonido?). ¿Habrá escuchado Higgins acerca del concepto de arte sonoro?

⁴⁹⁹ HIGGINS, Dick: “Synesthesia and Intersenses: Intermedia”, in *Something Else Newsletter* 1, No. 1, Something Else Press, 1966 y “Synesthesia and Intersenses: Intermedia”, Reimpreso con un Apéndice de Hannah HIGGINS en *Leonardo*, Vol.34, No.1, 2001, pp. 49-54.

⁵⁰⁰ *Ibid*, p. 50.

⁵⁰¹ *Ibid*, p. 51.

⁵⁰² En la adenda, Higgins critica la idea del arte de vanguardia como una única vía, para él un poeta conservador podría ser por lo menos moralmente vanguardista al moverse en la dirección de obtener una integridad mayor y cada vez más pura. Véase HIGGINS, Dick: “Synesthesia and Intersenses: Intermedia”, con apéndice de Hannah HIGGINS en *Leonardo*, Vol.34, No.1, 2001, pp.49-54.

⁵⁰³ *Ibid*, p. 53.

¿Habrá repensado que era necesario crear nombres nuevos, que representaran la hibridez de estos nuevos campos transdisciplinarios?

2. Incidencia de la intermedia en la teoría del arte contemporáneo actual

El punto de reflexión de este ensayo es la intermedia, no como una ciencia ni como una nueva disciplina en el arte. El concepto de intermedia nos sirve para relacionarnos, para centrarnos no en el objeto, sino en el sujeto y sus procesos. A pesar de que Higgins nunca quiso crear un nuevo campo artístico, hoy en día existen más de una decena de programas académicos, en los departamentos de arte de distintas Universidades del mundo, que ofrecen una formación basada en esta supuesta disciplina. Lo más curioso es que sus diseños pedagógicos parecen estar centrados en una multidisciplinaria puramente formal en vez de en una filosofía intermedial, que pudiera tal vez aportar procesos creativos nuevos⁵⁰⁴.

Distintos creadores y pensadores del medio artístico han intentado rescatar la idea de la intermedialidad en los últimos veinte años, no para encontrar refugio en una supuesta categoría nueva, sino para reflexionar e intentar entender la complejidad en la creación artística contemporánea. Para el investigador alemán de arte digital Jurgen Müller, la “intermedialidad no significa añadir diferentes conceptos mediales ni situarse entre los medios de obras separadas, sino en una integración de conceptos est ticos de medios separados en un nuevo contexto medial”⁵⁰⁵. El artista de performance Bartolomé Ferrando (uno de los instigadores de la experimentación en el arte en Espa a⁵⁰⁶) no se define a sí mismo como un artista intermedia. No obstante, en 2003 publicó el libro: *El arte intermedia. Convergencias y puntos de cruce*. En el prefacio de su ensayo dice:

No he tratado de incidir más que en algunas de las áreas denominadas arte intermedia por el Fluxus Dick Higgins en 1966 [...] creo que habría que considerar y tratar este ensayo tan sólo como una aproximación o acercamiento a un modo mucho más amplio de hacer el arte, del que resalto

⁵⁰⁴ La escuela más antigua en los EUA que ofrece un programa de arte intermedia es el Colegio de Artes Liberales y Ciencias de la Universidad de Iowa, que desde 1968 ha estado comprometida con el arte experimental y con las prácticas hibridas, a través de la investigación creativa. El programa comprende video, sonido, performance, instalación, nuevos medios y prácticas sociales basadas en la comunidad. Sin embargo, los programas más nuevos de otras universidades parecen estar diseñados de un modo oportunista. Incluyen diversas áreas de estudio más por una razón de mercado, que por un interés real en querer encontrar los puntos intermedios entre esas disciplinas.

⁵⁰⁵ OOSTERLING, Henk: “Sens(a)ble Intermediality and Interesse, Int rmedialit s”, in *Revue interm dialit s* No.1, Presses de l’Universit  de Montréal, 2003, p. 36.

⁵⁰⁶ El primer movimiento importante de experimentación en el arte español fue paralelo a Fluxus. El grupo ZAJ, constituido por Juan Hidalgo, Esther Ferrer y Walter Marchetti, se concentró en producir obras no objetuales de carácter intermedia. Esta corriente tuvo una gran influencia en un grupo de la generación posterior conformado por artistas y teóricos que convergían en la idea de la intermedialidad. Algunos de los artistas son Bartolomé Ferrando, Llorens Barber y Fátima Miranda. Los dos teóricos importantes que han rescatado al arte de carácter intermedia son Juan Antonio Sarmiento y Miguel Molina.

tan solo ciertas prácticas que para mí fueron y siguen siendo estimulantes y sorprendentes.⁵⁰⁷

Ferrando hace así un recorrido muy interesante de las distintas manifestaciones artísticas del siglo XX, que tuvieron cruces interesantes, como el uso del azar en los dadaístas, los primeros *ready mades* de Duchamp, la pintura fílmica de Hans Richter y Viking Eggling, utilizando el procedimiento constructivo de los dibujos animados en las obras *Rythmus 21* y *Diagonal Symphonie* (1923), la *Urs Sonata* de Kurt Schwitters (1924), que exploró la intersección entre música y poesía, o el teatro interdisciplinar de Antonin Artaud (1926), para quien “el criterio del valor del arte residía en la conexión de éste con la vida, es decir, con todo aquello que sucedía y ocurría en el hecho cotidiano, incluyendo en ese todo a todas las demás artes”⁵⁰⁸.

De este modo, podemos ver que aunque exista una reticencia por definir un nuevo lenguaje artístico (la intermedia), existe sin embargo en la actualidad una fascinación tanto teórico conceptual como estética de sus inagotables posibilidades. El principio conceptual intermedial no solo ha permeado al dominio del arte, sino, también, aunque sea de una manera tangencial, a la ciencia y a la filosofía.

3. La intermedia, la transdisciplina, la filosofía y lo social

El físico subatómico francés Basarab Nicolescu se interesó desde los inicios de los años 80 en desarrollar una manera nueva de entender el mundo. Del mismo modo que Higgins rescató el concepto de intermedia de un poeta que lo antecedió, Nicolescu, tomó prestada la palabra transdisciplina del filósofo, psicólogo y pedagogo Norteamericano John Dewey, quien la utilizó como una herramienta para desarrollar ideas nuevas en sus prácticas psicoanalíticas y pedagógicas.

El término transdisciplina al igual que el de multidisciplina e interdisciplina son empleados en las ciencias exactas así como en las artes⁵⁰⁹, desde hace ya algunos años, pero Nicolescu ha abierto y desdoblado el concepto transdisciplinar hacia esferas que tocan muy de cerca no solo a la complejidad en la ciencia, sino también al pensamiento de algunos filósofos como el del Alemán Edmund Husserl y el del francés Edgar Morín⁵¹⁰:

⁵⁰⁷ FERRANDO, Bartolomé: *El arte intermedia. Convergencias y puntos de cruce*. Editorial Universidad Politécnica de Valencia, Colección letras humanas, Valencia, 2003, p. 3.

⁵⁰⁸ *Ibid*, p. 39.

⁵⁰⁹ Podemos encontrar una concepción tradicional de lo que es la transdisciplina en un libro reciente acerca del arte digital y la transdisciplinariedad: "Transdisciplinariedad implica un nivel de conexión directa y de cruzamiento entre medios: el artista se convierte también en ingeniero, el ingeniero en artista, y cuando colaboran tienen en general suficiente conocimiento del campo del otro para poder dirigir intereses en el cruce de los medios e incluso en el cruce de las disciplinas (RANDY, Adams; STEVE, Gibson; STEFAN, Müller: *Transdisciplinary Digital Art. Sound Vision and the new screen*, Springer, New York, 2008, p. 1). El arte digital es intrínsecamente interdisciplinario debido al cruzamiento íntimo de los distintos campos que se cruzan: tecnología, ciencia, matemáticas aplicadas, imagen fija, video, sonido, etc.

⁵¹⁰ Véase NICOLESCU, Basarab: *Transdisciplinarity: Basarab Nicolescu Talks with Russ Volckmann*, Integral Review, Arina Publishing House, USA, Issue N° 4, 2007, p. 21. Edmund

Transdisciplinariedad concierne aquello que está al mismo tiempo entre las disciplinas, a través de las distintas disciplinas, y más allá de las distintas disciplinas...su objetivo es comprender el mundo presente, del cual uno de los imperativos es la unidad del conocimiento.⁵¹¹

Para poder entender el mundo a partir de la transdisciplina es necesaria una metodología que utiliza tres axiomas: 1. El *ontológico* establece que en el conocimiento de la naturaleza y de la sociedad existen diferentes niveles de realidad del objeto y del sujeto. 2. El *lógico* dice que el pasaje de un nivel de realidad al otro está asegurado por la lógica del 'en medio' incluido. 3. El *complejo* estipula que la estructura de la totalidad de niveles de la realidad o percepción es una estructura compleja: cada nivel es lo que es porque todos los niveles existen al mismo tiempo⁵¹².

La transdisciplina de este filósofo actúa tanto en el nivel individual como en el social: “La transdisciplinariedad no es neutral, involucra valores, específicamente valores humanistas que están generados por la interacción de estos tres axiomas”⁵¹³. Le he dado a este pensador contemporáneo un espacio importante en este ensayo, debido justamente a la relevancia del tema del arte en relación a la curaduría, el curador es el mediador, el punto intermedio del que nos habla Nicolescu entre el artista y la sociedad, y las ideas transdisciplinarias de este investigador se acercan mucho a la idea original de la intermedia en relación con el arte de Dick Higgins.

Cabría todavía en este inciso hablar del concepto filosófico postestructuralista de la intertextualidad, ya que éste atañe de nuevo a la complejidad del flujo energético conector y comunicador del ir y venir entre una cosa y otra: “[...] nosotros llamaremos intertextualidad a esa interacción textual que se produce en el interior de un sólo texto; [...] para el sujeto conocedor, la intertextualidad es una noción que será el índice de la manera en la que un texto lee la historia y se inserta en ella”⁵¹⁴.

4. El arte de carácter intermedia

Lo híbrido en el encuentro de dos medios es un momento de verdad y revelación del cual una nueva forma nace, ya que el paralelo entre dos medios nos detiene en las fronteras entre formas que nos sacan de la narcosis de Narciso. El momento del encuentro de medios es un momento de liberación del trance ordinario y del entumecimiento impuestos por nuestros sentidos.⁵¹⁵

Husserl es el filósofo que concibió la fenomenología, una manera reduccionista y directa de percibir el mundo. En cuanto a Edgar Morín, Nicolescu se refiere a sus *sistemas generales de la teoría, una aproximación sistémica*.

⁵¹¹ *Ibid*, p. 22.

⁵¹² Véase NICOLESCU, Basarb: “Methodology of transdisciplinarity-levels of reality, logic of the included middle and complexity”, en *Transdisciplinary Journal of Engineering & Science*, Vol: 1, N.1, Diciembre, 2010, pp. 19-38, p. 24.

⁵¹³ *Ibid*, p. 82.

⁵¹⁴ Véase KRISTEVA, Julia :“Narration et transformation”, en *Semitocia* no.1, 1969, p. 443.

⁵¹⁵ MCLUHAN, Marshall: *Understanding Media. The Extensions of Man*, MIT Press, Cambridge and London, 1964 [1999], p. 55).

Hemos visto que aunque no me propongo validar la existencia de una nueva disciplina artística intermedia, si me interesa en cambio detectar algunas formas nuevas de arte que se pueden explicar desde este concepto. Para estudiar un caso concreto, privilegiaré al arte sonoro, un campo surgido en los años ochenta pero que a la fecha sigue sufriendo en su propio intento por definirse.

Arte sonoro tiene que ver en general con obras artísticas que utilizan el sonido como vehículo principal de expresión, que lo convierten en su columna vertebral. La mayor parte de estas obras son de carácter *intermedia*, es decir, que utilizan distintos lenguajes artísticos que se entrecruzan e interactúan dándole una dimensión temporal a la experiencia plástica –en el caso de obras sonoro visuales.⁵¹⁶

El arte sonoro surge desde las primeras vanguardias del siglo XX, donde los futuristas Giacomo Valla y Fortunato Depero realizaron esculturas cinético sonoras⁵¹⁷. Los dadaístas inventaron por su parte la poesía fonética y la poesía visual⁵¹⁸. A lo largo del siglo XX, se siguieron gestando obras de arte híbridas en las que el sonido era protagonista, pero que no podían enmarcarse dentro del campo de la música. En los años ochenta, aparece el término *arte sonoro*, debido a una necesidad de rescatar y entender estas obras de carácter intermedia. Se realizan varias exposiciones en museos importantes de los EUA (e incluso en Europa) y, a partir de ese momento, el concepto de *arte sonoro* seguirá evolucionando. Hoy en día la definición de este término sigue siendo ambigua, probablemente debido a que es imposible delimitarlo como una nueva disciplina.

Este fracaso del sonido por intentar construir una categoría distintiva en sí misma se ha convertido de hecho en una ventaja, dado que las categorías al final se vuelven restrictivas y que el trabajo circunscrito se marginaliza. Entonces, a pesar de la frecuencia con que el sonido se ha utilizado dentro de los trabajos de varios artistas, sigue estando remarcablemente libre de asociaciones a priori, y no depende de precedentes históricos o del peso de la tradición. El sonido ha proveído incluso un ingrediente y una estrategia adicionales para el artista, el potencial de dirigirse e informar a los sentidos que no son visuales.⁵¹⁹

El problema con estas manifestaciones es que hoy en día los críticos y los curadores del arte siguen sin entenderlas, debido a que no tienen ninguna formación musical, no saben nada acerca del sonido. Por esta razón, el arte sonoro no ha podido penetrar todavía en las bienales de arte, en los museos y en las galerías, salvo en el caso de muy pocos artistas legitimados por las instituciones y el mercado, que han incursionado en este tipo de expresión

⁵¹⁶ ROCHA ITURBIDE, Manuel: “¿Qué es el arte sonoro?”, 2005b, p. 1.

www.artesonoro.net/artesonoroglobal/QueEsElArteSonoro.html

⁵¹⁷ Véase ROCHA ITURBIDE, Manuel: “La escultura y la instalación sonora”, en *El eco está en todas partes*, Editorial Alias, Colección Antítesis, México DF, 2013, p. 110.

⁵¹⁸ El futurista Tomasso Marinetti fue también uno de los primeros artistas en realizar poesías visuales.

⁵¹⁹ FURLONG, Williams: *Audio Arts, discourse and practice in contemporary art*. Academy Editions, UK, 1994.

artística⁵²⁰. Por otro lado, las manifestaciones de *arte sonoro* son complejas y las obras difíciles de coleccionar. Es por esto que se vuelve de fundamental importancia el que el curador actual contemporáneo conozca, estudie y tome en cuenta a estas manifestaciones, ya que es la única salida para que ellas puedan continuar su desarrollo.

El arte sonoro mexicano ha tenido la suerte de desarrollarse bajo el paraguas de algunas instituciones culturales del gobierno, que le han podido dar cabida, pero esto no ha sido suficiente, ya que no existen curadores especializados de este campo en México, que puedan mediar y permitir para que estas obras formen parte de las grandes colecciones de arte de los museos y de los coleccionistas privados⁵²¹.

IV. La curaduría y la intermedia

1. La curaduría como herramienta para potenciar nuevas formas de arte híbridas

No debemos olvidar nunca que el concepto de intermedialidad se desdobra en un contexto social e histórico específicos. Por un lado, está relacionado de manera cercana con formas de acción artísticas, materiales, comunicativas y relacionadas con los medios; por el otro lado, debe siempre vislumbrarse en el contexto de la producción de significados, que crece a partir de estas acciones destinadas a una audiencia particular o a usuarios históricos. La intermedialidad está entrelazada de manera cercana con las prácticas sociales e institucionales. Uno de los factores esenciales que podría ser explorado en el futuro será seguramente el factor social de la intermedialidad.⁵²²

La curaduría ligada a la intermedia nos sirve entre otras cosas para crear nuevas realidades complejas en el arte, así como redes, inclusión de distintos niveles de realidades artísticas, etc. ¿Por qué no se han comprendido las obras de carácter intermedia (o incluso a los artistas intermediales) en la academia y en el mercado del arte? Tal vez porque los patrones, gestores, críticos y curadores no han podido categorizarlas. En la actualidad, existen muchos artistas en México que no se formaron en la academia de las artes plásticas: hay músicos, arquitectos y escritores, por citar tres ejemplos. La permeabilidad actual ha permitido en que, en algunos casos, estos artistas híbridos hayan logrado incursionar en el medio del arte, como es el caso de Pedro Reyes, arquitecto de origen que hoy en día es un artista mexicano reconocido a nivel mundial. Pero esta validación se da solamente en casos excepcionales y muchos artistas

⁵²⁰ En los países del primer mundo puedo citar a la canadiense Janet Cardiff y al suizo Christian Marclay. Recientemente en México varios artistas legitimados por el medio del arte han incursionado también en el arte sonoro, algunos de ellos son Gustavo Artigas, Pedro Reyes, Carlos Amoraes y Pablo Vargas Lugo.

⁵²¹ Este fenómeno es exactamente igual en otros países del mundo, incluso en los desarrollados. Los artistas sonoros surgidos en los años 70 y 80 nunca pudieron vivir de sus obras y hasta el día de hoy son desconocidos por el *status quo* del arte. Algunos ejemplos son: Paul Panhuysen (Holanda), Terry Fox (EUA) y Rolf Julius (Alemania).

⁵²² MÜLLER, Jürgen E.: "Intermediality and Media Historiography in the Digital Era", en *Acta Universitatis Saptientiae, Film and Media Studies*, Vol.2, 2010, pp. 15-39, p. 15.

alternativos con estas características, sin una galería que los represente, siguen encontrándose en una especie de limbo.

La idea de desarrollar curadurías de carácter intermedia podría ser una de las soluciones para permitir que este tipo de expresiones no desaparezca y pueda circular en el medio del arte de nuestro país. Una prueba de ello fue la exposición *La Resurrección del San Martín*, curada por Guillermo Santamarina, en 1997, en la ciudad de México. La exposición tuvo lugar en un edificio *art decó* del parque México, que iba a ser remodelado. El inmueble fue intervenido por artistas visuales, así como por otros que venían de la arquitectura o de la música. Seis de los artistas invitados produjeron instalaciones, esculturas o intervenciones sonoras⁵²³. Este tipo de intervenciones de espacios no museísticos se ha puesto en boga desde ese entonces y han servido en muchas ocasiones para invitar a artistas sonoros, a explorar los espacios arquitectónicos por medio del sonido.

Recientemente la galería *House of Gaga* presentó en Julio de 2014 la muestra *Todos los originales serán destruidos*, constituida por doce poetas y artistas⁵²⁴. “La muestra surge a partir de una serie de discusiones sobre sistemas y economías. La soledad y las crisis del mundo del arte y de la poesía, la distancia que las separa y lo mucho que, pese a las apariencias, se necesitan cada vez más la una a la otra”⁵²⁵. Lo interesante de esta exposición fue que el director de la galería se haya arriesgado a invitar a varios poetas que nunca habían exhibido como artistas, validando un discurso de carácter intermedia para vender las obras de creadores todavía no legitimados por el sistema. Este interesante intento realizado por una de las galerías comerciales más importantes del DF, abre canales y crea flujos nuevos intermediales. Independientemente de que las obras hayan sido malas o buenas, la validación de discursos artísticos realizados por poetas no formados en el campo del arte visual ha generado ya una interconexión importante entre las distintas artes y el público.

2. El curador como artista y el artista como curador

Desde los años sesenta, han existido fenómenos curatoriales en los que la distinción entre curador, exhibición y artistas integrantes parece difuminarse. En 1969, la escritora y crítica de arte Lucy Lippard organizó la exposición *557,087*, en el pabellón del museo de arte de Seattle. En una crítica de la prestigiosa revista *Art Forum* Peter Plagens escribió: “[...] hay un estilo total en

⁵²³ Los artistas que realizaron instalaciones sonoras fueron Kenneth Bostock, Antonio Fernández Ros, Pedro Reyes, Manuel Rocha Iturbide, Francisco Xavier Rodríguez y Alexis Ruiz. De estos, algunos de ellos han dedicado una parte de su proceso creativo al arte sonoro, principalmente Manuel Rocha Iturbide, pero también Antonio Fernández Ros (compositor) y Pedro Reyes (Arquitecto que ahora se dedica al arte). Pienso que esta muestra marca el comienzo de una nueva era de la intermedia en México.

⁵²⁴ Los poetas y artistas involucrados fueron Luigi Amara, Luis Felipe Fabre, Rodrigo Flores Sánchez, Inti García Santamaría, Enrique González Martínez, Maricela Guerrero, Sergio Loo, Mónica Nepote, Xitlalitl Rodríguez Mendoza, Daniel Saldaña París, Jorge Solís Arenazas, Alejandro Tarrab, e Ismael Velázquez Juárez.

⁵²⁵ HOUSE OF GAGA: “Todos los originales serán destruidos”, 2014.

http://www.houseofgaga.com/34_todos-los-originales-seran-destruidos.php

la muestra tan dominante, que nos sugiere que Lucy Lippard es de hecho la artista y que su medio son los demás artistas”⁵²⁶. La exposición *La Resurrección del San Martín* antes citada es otro ejemplo. Guillermo Santamarina estudió comunicación y se formó como artista y curador de manera autodidacta, pero es en la actualidad uno de los curadores más importantes del país. En la exposición mencionada, el puro hecho de haber concebido una muestra, realizada a partir de intervenciones en un edificio *art déco* abandonado, convirtió a la exposición en algo que pocas veces se había visto en México. Para mí, esta muestra fue en sí una obra de arte de carácter intermedia, dado que incluso la gran parte de los artistas que participaban trabajaban entre medios.

A principios de los años noventa, el compositor interdisciplinar⁵²⁷ Norteamericano John Cage trabajó con Julie Lazar en el Museo de Arte Contemporáneo de Los Angeles, para poder producir una exposición que resultaría una especie de composición intermedial: “Rolywholyover: A Circus”, que se inauguró en 1994, en el Museo Guggenheim de Nueva York, transformado el recinto en una plataforma que cambiaba de manera constante. Se presentaron performances, cine, video, lecturas y programas especiales. Se exhibieron al mismo tiempo obras de arte, que cambiaban de localización de manera constante, gracias a las operaciones de azar basadas en el libro Chino *I Ching*, que ejecutaba una computadora. Este proyecto rompió con las formas tradicionales de exhibición de un museo. Para Cage, la idea básica de la exposición era cambiar las cosas y eventos todo el tiempo, de modo que si uno visitaba la muestra por segunda vez sería incapaz de reconocerla. *Rolywholyover: A Circus* generó encuentros azarosos interesantes y nuevos, presentando a artistas, músicos, coreógrafos, etc., con los que Cage trabajó durante toda su vida, pero también a aquellos creadores que admiraba. La crítica de arte del New York Times Roberta Smith escribió:

En sus agrupaciones azarosas y constante flujo, esta exposición transmite un extraordinario sentido de la riqueza de la vida y pensamiento de Cage, así como del medio en el que pudo florecer. Se trata de un retrato del artista como exhibición. Pero tal vez es incluso más valiosa la manera en la que le devuelve al arte un sentido de autonomía y vida que la mayoría de las veces queda sofocado en las configuraciones de un museo.⁵²⁸

El artista curador surge aquí, no como un promotor o mecenas de otros artistas, sino como alguien al que la idea curatorial le puede servir como una forma de hacer arte. ¿Podríamos decir que mientras la idea curatorial del curador como artista, o de un artista curador, se salga más de la idea estática de la caja blanca

⁵²⁶ LIPPARD, Lucy: *Six Years: The dematerialization of the art object*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 2002, p. XIV.

⁵²⁷ John Cage (1912-1994) fue un compositor post dadaísta, que fundó su pensamiento en el azar y en la interdisciplina. Escribió poemas, libros, hizo arte visual, estudió filosofía y fue seguidor del pensamiento Budista Zen. Cage abrió la música hacia nuevos horizontes y su vida en sí fue un fenómeno que podría contemplarse desde la intermedialidad.

⁵²⁸ SMITH, Roberta: “Review/Art; Aspects of John Cage, for the Eye”, en *The New York Times*, Mayo 6, 1994. *Universes in Universe. The everyday Altered*. <http://universes-in-universe.de/car/venezia/bien50/cotidiano/english.htm>

de una galería, de un museo, ésta podría acercarse tal vez más a una idea curatorial que pudiera ser de carácter intermedia? El arte conceptual así como otras formas no objetuales del arte, que se pueden confundir fácilmente con el paisaje o con la arquitectura, comenzaron a salirse de los espacios artísticos habituales desde los años 60. En su famoso ensayo “Sculpture in the expanded field”, la crítica de arte Rosalind Krauss explica la necesidad de definir un nuevo campo expandido conformado por un triángulo en el cual sus vértices son la escultura, el no paisaje y la no arquitectura. Una obra de arte en el campo expandido puede así encontrarse en cualquier punto intermedio del área de este triángulo⁵²⁹. En la figura 2, hago una reinterpretación del triángulo, en el que coloco en área interior tanto a las obras de arte intermedias, así como a las curadurías de carácter intermedia.



Figura 1. Reinterpretación del triángulo de Rosalind Krauss

En el año 2010, el artista mexicano Abraham Cruz Villegas crea *La Galería del Comercio*, un espacio de exhibición, acciones, eventos artísticos, música, etc., que se encuentra en un lugar público del que el artista se ha apropiado. Se trata de la esquina de la calle Comercio con la calle Progreso, en la colonia Escandón de la ciudad de México. El manifiesto del funcionamiento de la galería de Cruz Villegas dice:

La galería presenta proyectos que se conciben de acuerdo al espacio, a su contexto físico, social, urbano, económico y político [...] existe momentáneamente [...], ocurre en el espacio de la calle y ocasionalmente incluye las paredes, personas, animales, vegetales u objetos que lo habitan. Su tiempo es permanentemente momentáneo y/o simultáneo.⁵³⁰

Esta idea curatorial parece constituir en sí misma una obra de arte del creador. Durante casi cuatro años, el espacio presentó más de 50 proyectos de distintos campos del arte, gracias al trabajo en equipo con varios coordinadores, sin los que hubiera sido imposible realizar el proyecto. Entonces, ¿qué es la curaduría de carácter intermedial? ¿Potenciar la colaboración creativa entre distintos agentes? ¿Un artista que se apropia de la obra de otros artistas pertenecientes a

⁵²⁹ KRAUSS, Rosalind: “Sculpture in the expanded field”, in *October* Vol. 8, MIT Press, Nueva York, Spring, 1979, pp. 30-44, p. 36.

<http://www.onedaysculpture.org.nz/assets/images/reading/Krauss.pdf>

⁵³⁰ CRUZ VILLEGAS, Abraham: “La Galería de Comercio”, 2010.

www.lagaleriadecomercio.org/index.php?/project/declaración/

otros campos del arte? ¿Un artista cuya obra consiste en la creación recíproca con un artista de otra disciplina, creando como resultado una obra híbrida cuya autoría desconocemos?

En el año de 1993, Gabriel Orozco realizó su primera exposición en la galería Chantal Crousel en París (Francia), para la que me invitó a colaborar, con una obra que sería concebida y desarrollada por ambos. El trabajo que hicimos se sitúa entre varias ideas conceptuales, la escultura y el sonido. El resultado fue la obra sonora *Línea de abandono*, acerca de la que escribí un texto al que titulé “Convergencia entre la música y la escultura a partir de un proceso de colaboración intermedia y el uso de la tecnología digital en la creación de la pieza sonora *Ligne d’abandon*”⁵³¹. De no ser por el interés de Orozco por producir una obra híbrida y de autoría mixta, concebida entre estas disciplinas, yo jamás hubiera podido imaginar una con estas características. ¿Podríamos decir que la iniciativa de Orozco tiene un carácter curatorial mediador? En un cierto sentido sí, ya que en esta época yo no estaba posicionado como artista sonoro, sino como músico. Actualmente, soy reconocido también como artista y ésta fue una de mis primeras experiencias profesionales, que me dieron confianza para continuar realizando obras en el ámbito de las artes plásticas y conceptuales.

En 2015 el artista mexicano Mario García Torres realizó la exposición *Me sueña a aislamiento*, en el espacio de *La Tallera* de Cuernavaca Morelos, que pertenece a la Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS) del INBA. Su muestra está constituida por distintos materiales (fotografías, cartas, discos, una transmisión radial, etc.), ligados a la obra del compositor norteamericano-mexicano Conlon Nancarrow (1912-1997), quien vivió más de la mitad de su vida en la ciudad de México, casi siempre recluido en su casa en la colonia Las Águilas, en el sur del DF. Nancarrow fue un revolucionario en el uso de la pianola con la cuál realizó obras de gran complejidad, imposibles de tocar por un pianista. Nancarrow fue desconocido hasta los años 80, cuando el compositor Húngaro György Ligeti lo dio a conocer al mundo. En México, Nancarrow todavía continúa siendo un compositor desconocido y ésta es probablemente la razón por la cual García Torres se interesó por difundir su obra. Según Torres, “no se trataba de una muestra biográfica, sino en dar a conocer a un músico no convencional que cuestionaba las estructuras del arte al tiempo que componía una pieza”⁵³². En este caso, García Torres presenta una obra como artista, que en realidad funciona como una exposición acerca de un músico, que ni siquiera es artista visual. Torres funge como mediador entre una figura desconocida en el medio del arte mexicano: un compositor. La curaduría y la autoría se confunden.

El último caso que me gustaría discutir en este inciso es el del proyecto *ALIAS*, del artista mexicano Damián Ortega. Se trata de una editorial creada por él en el año de 2006. Su primera publicación fue encargarle la traducción del libro *Conversando con Marcel Duchamp*, de Pierre Cabanne, a distintos amigos.

⁵³¹ ROCHA ITURBIDE, Manuel: “La escultura y la instalación sonora”, *Op. Cit.*, p. 65.

⁵³² MATEOS, Mónica: “Descubrir a Conlon Nancarrow 'desde o', sugiere artista”, en *La Jornada. Cultura*, Jueves 25 de Enero de 2015.

Ortega había leído la versión en inglés y decidió que era importante dar a conocerla en español. Además, decidió dejar las traducciones de sus amistades sin corregirlas y con las tipografías originales de cada una de ellas, arguyendo que se trataba de un libro nuevo con distintas interpretaciones del original. *ALIAS* se convirtió en una obsesión para Ortega y, hasta la fecha, lleva publicados más de 40 libros, la mayor parte traducciones de escritos de artistas internacionales redactados “en puño y letra” por ellos. Hace 4 años, Damián comenzó una nueva serie de su editorial llamada Antítesis, generando libros completamente nuevos, en los que ha trabajado de cerca con varios artistas mexicanos importantes, pero que por alguna razón han pasado desapercibidos en las grandes esferas del arte. Para mí, *ALIAS* es uno de los proyectos más importantes de Damián⁵³³, ya que su interés por difundir y dar a conocer el pensamiento de otros artistas, que se encuentran en su imaginario de acción conceptual, lo convierten en un mediador y potenciador del *pensamiento artístico*, sacándolo fuera de los templos del arte y permeándolo en un nuevo espacio: el de la circulación de los libros.

V. Historia breve de la curaduría de carácter intermedia en México

1. Antecedentes

El arte de carácter intermedia en México tiene una historia rica en nuestro país. Los Estridentistas en los años 20 exploraron la creación de obras de arte para la radio. Alejandro Jodorowsky realizó acciones pánicas en distintos recintos del DF a principios de los años 60, en donde el teatro, la performance, la música y la poesía se mezclaban⁵³⁴. Juan José Gurrola produjo un LP en 1970 (del que solo conocemos tres copias), de una música híbrida que fluctuaba entre el free jazz, la música pre-colombina, el rock progresivo y la *spoken word*⁵³⁵. Felipe Ehrenberg realizó varias acciones sonoras a principios de los 70, Arnaldo Coen colaboró con el compositor Mario Lavista a mediados de esta misma década, produciendo varias obras en donde la autoría y las disciplinas visuales y sonoras se fundían. Ulises Carrión produjo el casete “The Poets Tongue” en 1977, con varias obras sonoras de carácter conceptual. No hay espacio aquí para hablar en detalle de todos estos fenómenos ligados a una ruptura con las artes tradicionales, que fueron más allá de la multidisciplina y de la interdisciplina. Baste decir que estos creadores rebeldes sentaron las bases para que en los años 80 surgiera una nueva generación de artistas que, de manera natural, comenzaron a trabajar de forma intermedial con sus demás colegas.

⁵³³ *ALIAS* podría ser en sí la obra más importante y original de Damián Ortega en cuanto a que lo distingue claramente de todos los demás artistas mexicanos actuales.

⁵³⁴ JODOROWSKY, Alejandro: *Teatro Pánico*, Ediciones Era. *Colección Alacena*, México DF, 1965, p. 72.

⁵³⁵ El disco en cuestión es *En busca del silencio/Escurpión en Ascendente*. En el disco Gurrola toca el órgano, improvisa y declama con su voz. Los amigos que participaron en esta grabación fueron: Víctor Fosado (instrumentos prehispánicos), Roberto Bustamante (guitarra eléctrica), Mauricio Vázquez (piano) y Eduardo Guzmán (trompeta y cornetín) (ROCHA ITURBIDE, Manuel: 2006, p.70).

2. El arte sonoro, un caso específico

Los artistas sonoros que han realizado trabajo curatorial tienen la capacidad de trabajar con el espacio de una manera más orgánica, que un curador que no es artista instalador. La instalación en el arte en sí, es un fenómeno complejo que hasta la fecha no ha podido ser estudiado y definido con exactitud, ya que se relaciona de manera íntima con el espacio, con la arquitectura, con la acústica, e incluso con el paisaje.

En los años 80, varios artistas y músicos de distintos países tuvieron que crear espacios independientes nuevos, para poder generar obras intermediales que oscilaban entre lo visual y lo sonoro. Un ejemplo fue *Het Apollohuis*, proyecto generado por el artista visual y sonoro Paul Panhuysen (1934-2015) en 1980 y que funcionó hasta mediados de los 90. Este espacio produjo en sus primeros cinco años 80 instalaciones y exhibiciones, 120 conciertos y performances y 32 actividades alternas como conferencias, proyecciones de transparencias y tours guiados⁵³⁶.

Es difícil encontrar un caso parecido al de este espacio autogestivo. Panhuysen fue un gran promotor del arte sonoro durante toda su vida, y siempre vivió modestamente y sin ser conocido en las grandes esferas del arte. En México, la actividad del arte sonoro y la música experimental fue en comparación incipiente, pero los años 80 fueron importantes, porque vieron la existencia de artistas que se acercaron en muchos casos a un arte de carácter intermedia, gracias al trabajo interdisciplinario con artistas de otros campos⁵³⁷. Varios ejemplos son: *Atentamente la dirección*, formado por el compositor Vicente Rojo Cama y por los artistas Eloy Tarcisio, Mario Rangel y María Guerra; *Música de Cámara*, integrado por los fotógrafos Ángel Cosmos y JJ. Díaz Infante y por el compositor Arturo Márquez; *Centro Independiente de Investigación Musical y Multimedia*, integrado por Antonio Russek y por Vicente Rojo Cama.

Todos estos creadores (además de otros que participaron en proyectos específicos, como el de *La Sonora Industrial* o *La Olleta*) generaron obras de arte sonoro de carácter intermedia sin saberlo, ya que en esa época no existía esa noción de este nuevo campo, que se desarrollaba entonces en los EUA y en Europa. Uno de los eventos que marcó un referente importante en el surgimiento del arte sonoro en México fue *Ámbito Sonoro*⁵³⁸, en el Museo de Arte moderno del DF en 1984, donde se presentaron durante dos días (18 y 19 de Mayo) esculturas e instalaciones, conciertos, una exposición fotográfica y de partituras de compositores, la exhibición de instrumentos electrónicos y varias conferencias. *Ámbito Sonoro* fue de algún modo una extensión del *Foro de*

⁵³⁶ Véase PANHUYSEN, Paul: *HET APOLLOHUIS 1980-1985*, Apollohuis, Eindhoven (Holanda), 1985, p. 7.

⁵³⁷ Véase ROCHA ITURBIDE, Manuel: “El arte sonoro en México”, en *Revista Curare*, No. 25, 2005^a, p. 81.

⁵³⁸ RUSSEK, Antonio: “Breve historia de la música electrónica”, en *Programa de mano de las jornadas “Ámbito Sonoro”*, realizadas en el MAM el 18 y 19 de Mayo de 1984.

Música Nueva, dirigido por Manuel Enríquez, y estuvo apoyado institucionalmente por el CENIDIM, el INBA y por el centro de Russek (El CIIMM).

¿Podemos decir, entonces, que las instituciones culturales públicas han jugado un papel importante en la generación de curaduría y obras de carácter intermedia en México? Pienso que sí. En 1992, se crea el museo de arte Ex-Teresa Arte Actual, a instancias del artista Eloy Tarcisio, en colaboración con el INBA, para producir arte no objetual así como un festival de performance. En 1999, el director en turno, Guillermo Santamarina, crea el primer festival internacional de arte sonoro en Iberoamérica. El festival durará solo cuatro años, pero constituyó la base de la generación de muchos proyectos actuales de arte sonoro en el país⁵³⁹. Este festival fue muy importante también, porque privilegió la creación de instalaciones sonoras en diversos espacios de la ciudad de México. Yo, como director artístico del festival, tuve que aprender a realizar curadurías al lado de un equipo de artistas del museo. La práctica me convirtió en un artista curador y la experiencia de trabajar en distintos espacios me dio un oficio que me ha servido para producir la obra de arte sonoro, que he generado en todos estos años.

3. La curaduría colectiva

¿Podríamos decir que una curaduría colectiva es intermedial? Posiblemente no, pero el hecho de trabajar en grupo genera ideas y experiencias, que no podrían suceder en el ámbito de lo individual. A finales de los años 80, los artistas Héctor y Néstor Quiñones rentaron varios espacios de una gran casa heredada a sus amigos artistas cercanos. Diego Toledo, Rubén Ortiz, Claudia Fernández y Mónica Castillo trabajaban cotidianamente en sus estudios (al lado de los Quiñones) y no tardaron en comenzar a realizar distintos eventos en un nuevo espacio independiente al que llamaron *La Quiñonera*. El espacio llegó a albergar varias exposiciones importantes, curadas por el artista Rubén Bautista, pero se desactivó rápidamente en 1990. No obstante, hace unos 5 años *La Quiñonera* resurgió con nuevas curadurías independientes, como es el caso de la muestra de arte sonoro curada por Salvador Cañas en 2013 (*Oído Enfático*). En 1993, surge el espacio *Temístocles 44*. Se trata de una casa que iba a ser remodelada, pero su dueña Haydee Roviroso decidió adaptarla durante algún tiempo como espacio de intervenciones artísticas. Las muestras y sus curadurías fueron relegadas a un grupo de estudiantes de arte de la ENAP, Abraham Cruz Villegas, Eduardo Abaroa y José Miguel Gonzáles Casanova, pero también a otros creadores que se encontraban fuera del ámbito académico, como Damián Ortega y el joven arquitecto Mauricio Rocha, que participaron en ellas. *Temístocles 44* se ha convertido en un hito en la creación artística de carácter no objetual en México, ya que los artistas tuvieron a su disposición el espacio durante varios años. Al conocerlo de manera tan íntima, se generaron proyectos muy interesantes vinculados con las características arquitectónicas y espaciales del recinto.

⁵³⁹ Véase *Ibid.*

4. La autogestión y los espacios independientes. El artista como gestor y mediador

A lo largo de este ensayo, he mencionado los casos más interesantes del artista que se convierte en curador, ya sea como gestor y mediador o como alguien a quien le interesa la curaduría como una forma de arte. El artista como gestor y mediador tuvo su origen en México en el movimiento de la ruptura en contra del muralismo en los años 50. Los artistas emergentes tuvieron que crear sus propios espacios para poder sobrevivir, aunque usando la infraestructura que hasta en ese entonces conocían, el espacio galerístico. La galería *Prisse* (1952) de Vlady, Enrique Echeverría y Alberto Gironella y la galería *Proteo* (1954), de Manuel Felguérez, Lilia Carrillo y Rufino Tamayo fueron un ejemplo⁵⁴⁰. Este fenómeno se ha ido reproduciendo desde ese entonces, de manera cada vez más pronunciada. Artistas, que de algún modo han estado relegados del medio de las altas esferas del arte y que no tienen una galería que los represente de manera comercial, se han convertido en ocasiones en curadores independientes, pero no para intentar vender su obra o la de sus colegas, sino para crear ámbitos paralelos fuera de los circuitos institucionales y comerciales del poder. Estos artistas curadores son mediadores entre el grupo de artistas emergentes al que apoyan y un público culto, que ha optado también por salirse de aquellos circuitos. La mayor parte de ellos crearon sus espacios de exhibición en sus propias casas. Doy algunos ejemplos: Eloy Tarcisio realizó varias exposiciones en su hogar, en el centro histórico del DF, a mediados de los 80, a donde invitaba a sus amigos a realizar acciones y performances. Santiago Sierra creó en su morada el *Espacio Alternativo Regina, 51, 3er. Piso* en 1998, pero solo hizo unas cuantas muestras. Más recientemente, el artista electrónico Arcángel Constantini reservó un cuarto de su casa para generar una decena de exposiciones de arte electrónico y sonoro, el espacio se llamó *1/4* y funcionó de 2010 a 2011. Estos casos y algunos otros versan sobre un arte que está entre lo privado y lo público. El espacio privado íntimo, la casa en donde vive un artista, se abre a un público desconocido. Estas experiencias han creado efectos de carácter intermedia, generando energía y flujos nuevos.

En los últimos 10 años, han surgido un número sorprendente de espacios independientes, principalmente en el DF, pero también en otras ciudades del país como Guadalajara y Oaxaca. ¿A qué se debe esto? Tamara Ibarra es una joven artista egresada de la escuela de arte La Esmeralda en el CENART. En 2013, comenzó un proyecto de investigación llamado *Tomar la ola. Presente de los espacios independientes*. Para Tamara y para muchos otros jóvenes, las deficientes políticas culturales gubernamentales los han impulsado a crear espacios alternativos que, por cierto, no están casados con salirse de manera total de los circuitos oficiales, sino que están interesados en negociar, en mediar, en pedir becas y apoyos de las distintas instituciones culturales públicas

⁵⁴⁰ Véase MAYER, Mónica: “Las galerías de autor en México: ¿Trampolines o síntoma de desesperación?”, en *La Pala. Revista Virtual de Arte Contemporáneo*, 2006. Consultado en: <http://www.la-pala.com/articulos/item/139-las-galer%C3%ADas-de-autor-en-m%C3%A9xico%C2%BFtrampolines-o-s%C3%ADntoma-de-desesperaci%C3%B3n.html>
<http://www.pintomiraya.com/pmr/monica-mayer/bio-monica-3/15-textos-pmr/textos-de-monica/52-galerias-de-autor>

(FONCA) o privadas (PAC, Colección Jumex, Fundación BBVA Bancomer, etc). Tamara generó un nuevo proyecto este año llamado *Boomerang Red*, para crear flujos de comunicación entre los espacios independientes gestionados por artistas. Los espacios principales con los que esta artista ha trabajado son: *Cráter Invertido* de Yóllotl Alvarado, *Luz y Fuerza* de Magda Luz, *RAT* de Sergio González y Danna Levin, Euri González, Jimena Schlaepfer y Tania Ximena, *Neter* de Mónica Castillo y *La Curtiduría* en Oaxaca de Mónica Villegas. Tamara habla en una entrevista de estos proyectos:

[...] podemos hablar de la autogestión y la colaboración por donde hay que empezar a aprender para entender aquello en lo que vayamos derivando. En ese punto estamos practicando la transdisciplina, al usar y distorsionar a conveniencia de todas las prácticas a nuestro alcance, sin que podamos predeterminedar la forma que adquirirá [...] La autogestión y los formatos experimentales de exhibición no son nuevos como prácticas, conocemos toda la historia detrás, y sin embargo, acudimos a ellas como punto de partida, hay un sentido de continuidad, no buscamos empezar de ceros, tal vez porque no se ha terminado de decir algo que se inició en otra década o porque, de modo subconsciente, sabemos que la idea de continuidad es en sí una postura antisistémica.⁵⁴¹

El proyecto de Tamara Ibarra coincide con el postulado que he venido desarrollando en este ensayo, el concepto intermedia nos sirve no solo para contemplar, estudiar, percibir y entender nuevas formas de arte, sino también como una herramienta para generar conectividad, interconexión, así como ámbitos nuevos de creación individual y colectiva complejos y orgánicos, capaces de mejorar y mediar la comunicación y el flujo del arte entre los artistas y la sociedad. Lo alternativo hoy en día ya no es restrictivo y pragmático, sabe que existe una sociedad civil autónoma del poder, sabe que aunque los partidos políticos no sirvan, el estado sin embargo tiene que representar nuestros intereses individuales y sociales; por eso no tiene miedo de crear vínculos con las distintas instituciones culturales y privadas que hay en el país. Resta, sin embargo, romper más trabas entre las hegemonías del poder y las prácticas cotidianas, de hacer un arte que no depende de las leyes del mercado, para poder generar así la inclusión en vez de la exclusión de las mayorías. Para terminar, en la figura 3 hago una carta inspirada en la que hizo Higgins en 1995, donde analizo como se intersectan los distintos públicos, las instituciones de arte públicas y privadas, los museos de arte contemporáneo, las galerías, las muestras internacionales (bienales), los espacios autogestivos y alternativos, los curadores institucionales, independientes y los críticos de arte. Las líneas transversales que atraviesan las distintas instancias que no se intersectan representarían éste intento por crear una plataforma de carácter intermedia para crear consciencia, teoría, acciones para generar conectividad y para educar públicos a todo lo largo del espectro social.

⁵⁴¹ IBARRA, Tamara: “Entrevista en Gastv”, 2015. <http://gastv.mx/entrevista-tamara-ibarra/>

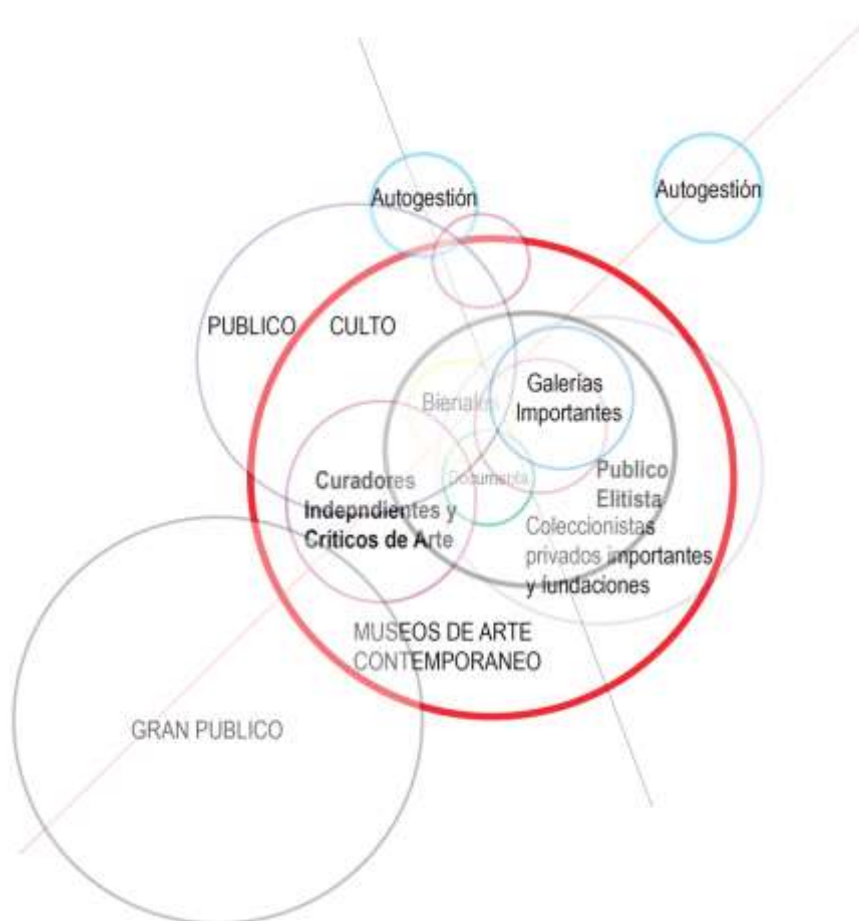


Figura 2. Carta representativa de las distintas actividades curatoriales del arte contemporáneo que se llevan a cabo las distintas realidades sociales en las que vivimos

VI. Conclusiones

Hemos visto que, aunque no nos interesa validar la posibilidad de un nuevo lenguaje artístico intermedia, el concepto nos ha servido sin embargo para generar distintas reflexiones, en torno a una nueva manera de entender distintos fenómenos artísticos que, por su complejidad, difícilmente podrían ser estudiados desde una sola disciplina. También advertimos que el arte de carácter intermedia es más difícil de entender, debido a la dificultad de categorizarlo, pero también porque traspasa las fronteras entre las distintas artes e incluso salta hacia otros dominios del conocimiento, como las ciencias sociales, las ciencias exactas y la filosofía. Por esta causa, este tipo de obras han tenido una gran dificultad para encontrar un espacio en las exposiciones de galerías y museos, así como en el mercado del arte. Los artistas intermediales han quedado entonces un poco reclusos de los circuitos institucionales del arte.

En este ensayo hemos propuesto que la curaduría puede ser una herramienta digna, no tan solo para crear flujos nuevos de la creación artística que permitan la circulación de este tipo de arte, sino también para crear más igualdad social así como para acrecentar la comunicación entre los distintos agentes sociales. También hemos visto que la curaduría en sí puede convertirse en una obra arte

de carácter intermedia, cuando artistas y curadores le dan más preponderancia a la suma de las partes que a la individualidad de las obras. Que quede claro que no impugnamos por la abolición de las disciplinas artísticas, por la desaparición de la pintura, la música, el teatro, etc. El arte disciplinar sigue siendo la base de la creación, pero debemos reconocer que varias de las nuevas formas del arte han necesitado situarse entre medios y que por lo tanto, requieren de teorías e ideas nuevas para poder desarrollarse en el futuro. Quedaría por plantear no tan solo una práctica en la producción y curaduría de obras de carácter transdisciplinar, sino también de nuevos modelos pedagógicos de educación que tienen ya sus bases en las experiencias llevadas a cabo por John Dewey y otros pensadores. Tal vez el concepto intermedia pueda servir para gestionar una educación artística más integral, que permita no solo a los artistas, sino al público en general, acercarse más a una práctica cotidiana de la percepción estética del mundo y del arte.

Bibliografía

- ACORD, Sophia Krzys: "Beyond the Head: The Practical Work of Curating Contemporary Art", in *Qualitative Sociology* 33 (4), 2010, pp. 447-467. ISSN: 0162-0436 (Print) 1573-7837 (Online).
- ESPINOZA GALINDO, Alejandro: *El espacio inter-medio. Consideraciones sobre el concepto de arte intermedia, a partir de los postulados teóricos de Dick Higgins*. Tesis de grado para obtener el título de Magíster en Artes con mención en Teoría e Historia del arte. Universidad de Chile. Facultad de Artes, Chile, 2010.
- FERRANDO, Bartolomé: *El arte intermedia. Convergencias y puntos de cruce*. Editorial Universidad Politécnica de Valencia, Colección letras humanas, Valencia, 2003.
- FURLONG, Williams: *Audio Arts, discourse and practice in contemporary art*. Academy Editions, UK, 1994.
- HEINICH, Nathalie & POLLAK, Michael: "From Museum Curator To Exhibition Auteur. Inventing a singular position", en GREENBERG, Reesa; FERGUESON, Bruce W. y NARINE Sandy (eds.): *Thinking About Exhibitions*, Routledge, Londres, 1996.
- HIGGINS, Dick: "Synesthesia and Intersenses: Intermedia", in *Something Else Newsletter* 1, No. 1, Something Else Press, 1966. Reimpreso con un Apéndice de Hannah HIGGINS en *Leonardo*, Vol.34, No.1, 2001, pp.49-54.
- HIGGINS, Hanna: "Intermedial Perception or Fluxing Across de Sensory", in *Convergence*, Vol.8, No.4, 2002.
- HOUSE OF GAGA: "Todos los originales serán destruidos", 2014.
http://www.houseofgaga.com/34_todos-los-originales-seran-destruidos.php
- IBARRA, Tamara: "Entrevista en Gastv", 2015. <http://gastv.mx/entrevista-tamara-ibarra/> 2015.
- JODOROWSKY, Alejandro: *Teatro Pánico*, Ediciones Era. Colección Alacena, México DF, 1965.
- KRAUSS, Rosalind: "Sculpture in the expanded field", in *October* Vol. 8, MIT Press, Nueva York, Spring, 1979, pp. 30-44.
- KRISTEVA, Julia : "Narration et transformation", en *Semitocia no.1*. 1969. P. 443.
- LIPPARD, Lucy: *Six Years: The dematerialization of the art object*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 2002.
- MAYER, Mónica: "Las galerías de autor en México: ¿Trampolines o síntoma de desesperación?", en *La Pala. Revista Virtual de Arte Contemporáneo*, 2006. Consultado en: <http://www.la-pala.com/articulos/item/139-las-galer%C3%ADas-de-autor-en-m%C3%A9xico%C2%BFtrampolines-o-s%C3%ADntoma-de-desesperaci%C3%B3n.html>
<http://www.pintomiraya.com/pmr/monica-mayer/bio-monica-3/15-textos-pmr/textos-de-monica/52-galerias-de-autor>
- MCLUHAN, Marshall: *Understanding Media. The Extensions of Man*, MIT Press, Cambridge and London, 1964 [1999].
- MATEOS, Mónica: "Descubrir a Conlon Nancarrow 'desde o', sugiere artista", en *La Jornada. Cultura*, Jueves 25 de Enero de 2015.

- MEDINA, Cuauhtémoc: *From Museology to Curatela*, en: *Are Curators Unprofessional?* Symposium, The Banff International Curatorial Institute, Banff, Alberta (Canadá), sábado 13 de noviembre de 2010.
- MÜLLER, Jürgen E.: "Intermediality and Media Historiography in the Digital Era", en *Acta Universitatis Saptientiae*, Film and Media Studies, Vol.2, 2010, pp. 15-39.
- NICOLESCU, Basarb: "Methodology of transdisciplinarity-levels of reality, logic of the included middle and complexity", en *Transdisciplinary Journal of Engineering & Science*, Vol: 1, N.1, Diciembre, 2010, pp. 19-38.
- NICOLESCU, Basarb: *Transdisciplinarity: Basarb Nicolescu Talks with Russ Volckmann*, Integral Review, Arina Publishing House, USA, Issue N° 4, 2007.
- OOSTERLING, Henk: "Sens(a)ble Intermediality and Interesse, Intérmedialités", *Revue intermedialités* No.1, Presses de l'Université de Montréal, 2003.
- OROZCO, Gabriel: *The Everyday Altered*, in *Universe in Universe*, 50th Venecia Biennale, 15 junio de 2003. Consultado el 28 de Marzo de 2019 en: <http://universes-in-universe.de/car/venezia/bien50/cotidiano/english.htm>
- PANHUYSEN, Paul: *HET APOLLOHUIS 1980-1985*, Apollohuis, Eindhoven (Holanda), 1985.
- RANDY, Adams; STEVE, Gibson; STEFAN, Müller: *Transdisciplinary Digital Art. Sound Vision and the new screen*, Springer, New York, 2008.
- ROCHA ITURBIDE, Manuel: "La escultura y la instalación sonora", en *El eco está en todas partes*, Editorial Alias, Colección Antítesis, México DF, 2013.
- ROCHA ITURBIDE, Manuel: "El Zen Jazz de Juan José Gurrola", en *Revista Pauta*, N. 100, Octubre Diciembre, 2006, p. 70.
- ROCHA ITURBIDE, Manuel: "El arte sonoro en México", en *Revista Curare*, No. 25, 2005^a, p. .
- ROCHA ITURBIDE, Manuel: "¿Qué es el arte sonoro?", 2005b.
www.artesonoro.net/artesonoroglobal/QueEsElArteSonoro.html
- RUSSEK, Antonio: "Breve historia de la música electrónica", en *Programa de mano de las jornadas "Ámbito Sonoro"*, realizadas en el MAM el 18 y 19 de Mayo de 1984.
- SMITH, Roberta: "Review/Art; Aspects of John Cage, for the Eye", en *The New York Times*, Mayo 6, 1994. *Universes in Universe. The everyday Altered*. <http://universes-in-universe.de/car/venezia/bien50/cotidiano/english.htm>
- CRUZ VILLEGAS Abraham: "La Galería de Comercio", 2010. Consultado el 28 de Marzo en: www.lagaleriadecomercio.org/index.php?/project/declaración/

Théâtre musical et matérialisme : *Atomtod* de Giacomo Manzoni

Pietro Milli
Musicologue

Chercheur associé au laboratoire Grhis (Université de Rouen)
Professeur certifié d'éducation musicale

Résumé. L'article est consacré à *Atomtod* (1964), troisième œuvre scénique de Giacomo Manzoni, abordant le thème de l'armement atomique et de ses enjeux politiques et sociaux. Après avoir évoqué le contexte historique dans lequel l'œuvre a été composée, nous avons étudié quelques aspects emblématiques de son livret, de sa musique et de sa mise en scène ainsi que ses analogies avec *Intolleranza* de Luigi Nono. Basé sur des documents d'archives (esquisses, articles de presse, une correspondance inédite), l'article vise plus particulièrement à illustrer en quoi cette œuvre relève de la poétique matérialiste du compositeur.

Mots-clés. Matérialisme, Giacomo Manzoni, *Atomtod*, théâtre musical italien, Luigi Nono.

Abstract. This article deals with *Atomtod* (1964), Giacomo Manzoni's third stage work, which addresses the theme of atomic weapons and its political and social issues. After evoking the historical context in which it was conceived, we studied some emblematic aspects of *Atomtod's* libretto, focusing on music and staging as well as its analogies with *Intolleranza* by Luigi Nono. Based on archival documents (sketches, press articles, an inedited correspondence), the present article specifically aims at illustrating to what extent this work refers to the composer's materialistic poetics.

Keywords. Materialism, Giacomo Manzoni, *Atomtod*, Italian music theatre, Luigi Nono.

Si nombre de musicologues ont souligné le caractère matérialiste de l'univers musical de Giacomo Manzoni⁵⁴² (Milan, 1932), évoquant à la fois ses

* Fecha de recepción 27.03.2019 / Fecha de aceptación 04.06.2019.

⁵⁴² Voir notamment SANTI, Piero : « La materia di Manzoni », in *Nuova rivista musicale italiana*, vol. XX, n° 1, janvier-mars 1986, pp. 81-93 ; PESTALOZZA, Luigi : *Musique, rupture*, traduit de l'italien par Ludmila Acone, Éditions Delga, Paris, 2012, pp. 294-295 ; FENEYROU, Laurent : « Musiques informelles, musiques négatives. Sylvano Bussotti, Aldo Clementi, Franco Donatoni, Giacomo Manzoni, Franco Evangelisti », in DONIN, Nicolas et FENEYROU, Laurent (dir.) : *Théories de la composition musicale au XXe siècle*, Symétrie, Lyon, 2013, vol. I, pp. 735-776.

expérimentations et son engagement en tant qu'intellectuel organique au sein de la société italienne, et si le compositeur lui-même a qualifié l'une de ses phases créatrices (1962-1972) de « matiériste »⁵⁴³, rares sont les études qui ont analysé ce concept à même l'œuvre⁵⁴⁴. Dans cette étude, nous tenterons non pas de jauger la pertinence de cette catégorie pour l'œuvre que nous allons présenter, mais de comprendre en quoi *Atomtod* représente un moment crucial dans la réflexion du compositeur sur le matiérisme, conçu comme adhésion au matérialisme issu de la pensée marxiste et comme philosophie de l'art⁵⁴⁵.

Contexte

Atomtod (1964) a été créé à la Piccola Scala de Milan le 27 mars 1965 sous la direction de Claudio Abbado. L'œuvre a vu le jour dans un contexte national et international qu'il est important de préciser, afin de mieux comprendre la manière dont elle s'inscrit dans la pensée politique et musicale de Manzoni.

Dans *La Bombe atomique et l'avenir de l'homme*⁵⁴⁶, publié en 1958, le psychiatre et philosophe allemand Karl Jaspers consacre près de cinq cents pages au sujet des risques d'une guerre nucléaire, mais aussi aux enjeux d'une paix universelle, s'inscrivant ainsi dans la tradition kantienne de *La Paix perpétuelle*. Plus particulièrement, Jaspers souligne l'importance d'une prise de conscience politique, notamment de la part de l'Organisation des Nations Unies, afin de répondre de manière globale aux menaces encourues. Sa réflexion cible un point crucial. La course aux armements a des implications liberticides, les différents états n'ayant que le choix de se ranger du côté des détenteurs de la bombe, se soumettant ainsi à leurs volontés, ou de la produire eux-mêmes, pouvant alors constituer une menace pour l'humanité toute entière :

Pour que l'homme ne perde pas sa liberté, il ne faut pas dissimuler la possibilité que dans un proche avenir il soit nécessaire de se décider à choisir entre la domination totalitaire ou la bombe atomique. L'alternative possible entre totalitarisme et bombe atomique ou entre destruction de la liberté de vivre une vie digne de l'homme et disparition possible de l'humanité entière doit être envisagée.⁵⁴⁷

Atomtod, dont le titre allemand signifie « mort atomique », instaure implicitement un parallèle entre les victimes du génocide nazi et celles des bombes atomiques à Hiroshima et Nagasaki. Le totalitarisme, comme l'utilisation de la bombe atomique, mène à la négation la plus cruelle des libertés humaines. Il en ressort ainsi une critique de l'image édulcorée des

⁵⁴³ MANZONI, Giacomo : *Musica e progetto civile. Scritti e interviste* (1956-2007), sous la direction de Raffaele Pozzi, Le sfere, Milan, 2009, p. 464.

⁵⁴⁴ Voir par exemple FENEYROU, Laurent : « ...la révolution ne renie pas la beauté... Musique et marxisme dans l'Italie d'après 1945 », in *Résistances et utopies sonores*, sous la direction de Laurent Feneyrou, CDMC, Paris, 2005, pp. 149-180.

⁵⁴⁵ Pour une étude sur le concept de matiérisme chez Giacomo Manzoni, voir MILLI, Pietro : *Giacomo Manzoni : son œuvre et sa poétique*, thèse soutenue à l'Université de Rouen en 2018 sous la direction de Pierre Albert Castanet et de Laurent Feneyrou.

⁵⁴⁶ JASPERS, Karl : *La Bombe atomique et l'avenir de l'homme*, traduit de l'allemand par Edmond Saget, Buchet/Chastel, Paris, 1958.

⁵⁴⁷ *Ibid*, pp. 134-135.

États-Unis, vus exclusivement comme libérateurs généreux par une partie de la population dans l'Italie de l'après-guerre⁵⁴⁸. À ce propos, le choix de créer *Atomtod* vingt ans après le bombardement des deux villes japonaises est significatif.

En 1962, la crise des missiles de Cuba ne fait que rendre plus tangible le risque d'une guerre nucléaire. Le Parti communiste italien se range ouvertement derrière Cuba, invitant à la grève et aux manifestations contre la politique américaine. Avec Luigi Nono, Luigi Pestalozza, Franco Donatoni et Piero Santi, Manzoni sollicite le Président du Conseil Amintore Fanfani pour que l'Italie prenne position dans le cadre de l'ONU. Quelques jours avant le début de la crise, et pendant toute sa durée, se déroule le Second Concile œcuménique du Vatican, moment capital dans le processus de renouvellement engagé par l'Église catholique. Les enjeux, militaires ou religieux, sont désormais d'ordre planétaire : ces deux instances sont incarnées dans *Atomtod* par les personnages du général et du prêtre, faisant partie de l'élite de privilégiés qui échapperont au désastre nucléaire.

Si 1963 inaugure une période de détente entre les deux blocs, qui se concrétise par l'installation d'une communication directe entre la Maison Blanche et le Kremlin, et par le traité de Moscou, et si l'exhortation à la paix se manifeste également par l'encyclique *Pacem in Terris* de Jean XXIII, l'année suivante suscitera un foisonnement culturel né d'une profonde remise en question sociétale et destiné à laisser une trace durable. La publication de *L'Homme unidimensionnel* (1964) de Herbert Marcuse, sous-titré *Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, constituera un point de repère incontournable pour de nombreux militants de gauche. Marcuse analyse les aspects coercitifs des sociétés capitalistes, étudie l'appauvrissement de la pensée et du langage de l'homme unidimensionnel, subjugué par les nouveaux médias, condamne les abus de la raison instrumentale, aboutissant à une coïncidence factice entre réel et rationnel, diagnostique le mauvais état de la critique, absorbée et annihilée par l'ordre en place, et revient ponctuellement sur l'un des symptômes de cette société : la mode des abris anti-atomiques, censés garantir la survie aux quelques personnes pouvant se le permettre. Le passage suivant, par exemple, évoque les principaux enjeux d'*Atomtod* :

Les forces antifascistes qui ont battu le fascisme sur les champs de bataille se sont servis par la suite avec grand profit des savants, des généraux et des ingénieurs nazis : elles ont eu l'avantage d'être les héritières historiques du fascisme. Il y a eu d'abord l'horreur des camps de concentration et maintenant on entraîne les hommes à des conditions de vie anormales – à une existence souterraine, à absorber tous les jours une nourriture radio-

⁵⁴⁸ Virginio Puecher, metteur en scène d'*Atomtod*, affirme avoir « écarté l'idée que l'œuvre devait être nécessairement anti-américaine (cela pour éviter les interprétations trop restrictives) », PUECHER, Virginio : « La mise en scène d'*Atomtod* et le travail de Svoboda », BABLET, Denis (dir.) : *Josef Svoboda, L'Âge d'homme*, Lausanne, 1970, p. 250. Cependant, il nous semble qu'une critique de l'impérialisme américain est implicite dans toute l'œuvre, même si celle-ci ne se déroule pas aux États-Unis.

active. Un prêtre chrétien déclare que l'on ne va pas à l'encontre des principes chrétiens si l'on empêche par tous les moyens possibles notre voisin d'entrer dans notre abri atomique. Un autre prêtre chrétien déclare au contraire qu'on doit le faire entrer dans l'abri. Qui a raison ? De nouveau la rationalité technologique se situe en dehors et au-delà de la politique et de nouveau elle se situe faussement, car dans les deux cas, elle sert la politique de la domination.⁵⁴⁹

Deux jours après le premier essai nucléaire chinois (16 octobre 1964), Günther Anders achève ses *Discours sur les trois guerres mondiales*. À la fois hommage aux morts des guerres mondiales et admonestation sur les dangers des armes nucléaires, cet écrit étudie les liens entre le développement de l'armement nucléaire à l'échelle planétaire et les logiques du capitalisme. La bombe atomique, comme les autres produits de consommation, serait le résultat d'un processus incessant de perfectionnement, ayant pour conséquence une obsolescence rapide des marchandises. Dès lors, la nécessité de consommer au plus vite tout produit, quelle qu'elle soit sa nature, ne ferait pas d'exception : « La tâche de toute industrie est d'assurer et de stimuler, voire de fabriquer, la demande et la consommation de ses produits : par exemple, la tâche de l'industrie des boissons est, grâce à la publicité, de soulager notre soif, ou tout simplement de la stimuler. Ce principe s'applique à tout, y compris aux engins d'anéantissement⁵⁵⁰. » Le rôle de la publicité dans les dynamiques belliqueuses a retenu également l'attention de Manzoni. Évoquant la genèse d'*Atomtod*, le compositeur mentionne l'apparition d'une mode des abris anti-atomiques aux États-Unis :

Dans l'Italie des années 1960, on discutait beaucoup de la mode des refuges anti-atomiques qui avait éclaté depuis peu aux États-Unis. Dans ce pays, ceux qui en avaient les moyens n'hésitaient pas à se faire construire des refuges, dans lesquels ils étaient persuadés –grâce à la publicité envahissante des sociétés de production – de sauver leur peau en cas de guerre atomique.⁵⁵¹

1964 est aussi l'année de publication de *Pour comprendre les médias*⁵⁵² de Marshall McLuhan. La célèbre maxime – « le médium, c'est le message » – présente dans cette étude sur la communication, et plus généralement sur les « prolongements technologiques de l'homme », s'adapte parfaitement à *Atomtod*. Avant que la bombe atomique explose, et alors qu'un grand écran est projeté sur scène, la voix du speaker rassure les personnes qui n'ont pas pu se réfugier dans les abris : « Écoutez-moi / tout alarmisme est injustifié / on

⁵⁴⁹ MARCUSE, Herbert : *L'Homme unidimensionnel* (1964), traduit de l'anglais par Monique Wittig et l'auteur, Les Éditions de Minuit, Paris, 1968, pp. 103-104.

⁵⁵⁰ ANDERS, Günther : « La Mort. Discours sur les trois guerres mondiales » (1964), traduit de l'allemand par Ariel Morabia, *Hiroshima est partout*, Le Seuil, Paris, 2008, p. 488. Nous tenons à rappeler que Luigi Nono a mis en musique des textes de cet auteur dans *Canti di vita e d'amore* (1962), pour soprano, ténor et orchestre.

⁵⁵¹ MANZONI, Giacomo : *Parole per musica*, L'Epos, Palerme, 2007, p. 43.

⁵⁵² MCLHUAN, Marshall : *Pour comprendre les médias*, traduit de l'anglais par Jean Paré, Le Seuil, Paris, 1977.

recommande le calme / aucun danger ne nous menace »⁵⁵³. Le contenu de ces phrases est non seulement faux, car la bombe atomique va bien exploser, mais aussi inutile. Bien plus que le sens véhiculé par les mots, c'est la présence rassurante de cette voix et de cet écran sur lesquels les plus démunis peuvent s'entendre et se voir représentés qui constitue le message du médium. Pour démasquer le faux-semblant des médias et pour critiquer la nature idéologique du message virtuel, les auteurs ont prévu deux indications de mise en scène : « La scène vide commence lentement à s'illuminer pendant que sur le fond apparaît un point de lumière qui s'agrandit peu à peu, jusqu'à atteindre, à la fin de la scène, les dimensions d'un énorme écran de télévision sur l'ouverture de scène »⁵⁵⁴, puis : « Sur l'écran apparaît flou, fluctuant, le visage d'un speaker qui acquiert graduellement netteté et relief »⁵⁵⁵. Insister sur le moment où le médium prend forme, sur la transition du réel au virtuel, signifie précisément mesurer l'écart entre données objectives et discours idéologisant :

Il s'agit ici d'une genèse de l'image télévisée du Speaker, qui met en relief la nature médiatisée de l'image elle-même, sa construction artificielle. Le fait que le visage du Speaker apparaît de plus en plus nettement indique que l'image elle-même [...] acquiert une présence, une propriété de *hic et nunc*, une agentivité écrasant la réalité dans laquelle elle est projetée. Par conséquent, le visage du Speaker, agissant dans le réel, l'envahit entièrement et devient complètement réel, tout en étant d'origine et de nature virtuelle.⁵⁵⁶

À propos de l'utilisation critique des médias, et plus particulièrement du cinéma, il est important de rappeler que le 29 janvier 1964 apparaît dans les salles américaines le film *Docteur Folamour ou comment j'ai appris à ne plus m'en faire et à aimer la bombe* de Stanley Kubrick, inspiré librement du roman *Two Hours to Doom* (1958) de Peter George. Le film, qui se déroule au cours de la Guerre froide, tourne en dérision la classe politique et militaire, responsable malgré elle de la destruction de l'humanité toute entière. Sorti dans les salles italiennes en avril 1964, ce film a probablement été vu par Manzoni avant la création d'*Atomtod*, même si le projet de son œuvre remonte à 1963, voire à 1962⁵⁵⁷.

Certaines analogies entre les deux œuvres sont en tout cas frappantes. Premièrement, dans les deux œuvres, il y a un parallèle entre l'utilisation de la bombe atomique et le génocide nazi, que ce soit par l'utilisation du titre allemand *Atomtod*, ou, chez Kubrick, par l'intermédiaire du personnage du

⁵⁵³ Livret d'*Atomtod*, MANZONI, Giacomo : *Parole per musica, Op. Cit.*, p. 204.

⁵⁵⁴ *Ibid*, p. 203.

⁵⁵⁵ *Ibid*, pp. 203-204.

⁵⁵⁶ ALBERT, Giacomo : « *Atomtod*: interazioni drammaturgiche tra testo, musica, scena e proiezioni », in *Giacomo Manzoni: pensare attraverso il suono*, Mudima, Milan, 2016, p. 106.

⁵⁵⁷ La commande de l'œuvre date de 1963, mais Luigi Nono demande à Manzoni s'il a déjà commencé à y travailler dans une lettre manuscrite de 1962. Voir ALBERT, Giacomo : « *Atomtod*: interazioni drammaturgiche tra testo, musica, scena e proiezioni », in *Giacomo Manzoni: pensare attraverso il suono, Op. Cit.*, p. 86.

Docteur Folamour, scientifique nazi suggérant aux hommes politiques de ne mettre à l'abri de la bombe atomique que quelques représentants de l'humanité. Deuxièmement, la contradiction, visuelle et sonore, est utilisée comme outil critique à la fois par Kubrick et par Manzoni. Dans *Atomtod*, des matériaux musicaux hétérogènes (air d'opéra, chant grégorien, jazz, etc.), représentant différentes classes, entrent en opposition avec le langage musical plus avancé pour reproduire les conflits existants dans la société. De plus, le décor souligne le contraste entre l'intérieur des abris anti-atomiques, où règne un luxe effréné, et tout ce qui se trouve au-dehors, espace de la catastrophe imminente. Dans *Docteur Folamour*, la contradiction est présente dans certaines images à l'effet comique, comme celle d'un panneau affichant la phrase « La paix est notre profession », juste au-dessus d'une escouade de militaires prêts à tirer. Mais la musique aussi se fait porteuse de significations politiques dans l'œuvre de Kubrick : alors que l'attaque atomique contre les Russes a été lancée, le capitaine Mandrake entre dans le bureau du général Buck en lui annonçant avec surprise que toutes les stations radios émettent de la musique jazz. La scène acquiert un ton satirique, voire tragi-comique, puisque le capitaine Mandrake dit peu après au général paranoïaque : « Si les Russes nous attaquaient, il n'y aurait pas d'émission civile. » Pourtant, il est trop tard : le général a déjà donné l'ordre de lancer une attaque nucléaire.

La démarche de Manzoni et de Kubrick est pourtant différente à bien des égards : les personnages d'*Atomtod* sont des idéal-types, comme l'indiquent leurs noms (Femme I, Homme I, etc.) et leurs costumes, et non pas des individus bien déterminés, comme dans le film de Kubrick ; dans *Docteur Folamour*, l'attaque atomique est déclenchée par un général psychotique, en proie à un délire persécutoire, alors que dans *Atomtod*, cette responsabilité ne pèse pas sur un sujet, mais sur la classe dominante toute entière, qui a créé les conditions pour que la bombe soit inventée et utilisée ; enfin, le caractère humoristique du film de Kubrick semble absent dans l'œuvre de Manzoni, du moins en ce qui concerne sa musique⁵⁵⁸. La critique adressée à la société de l'époque a par conséquent une portée différente. *Atomtod* dénonce, de manière peut-être plus abstraite et plus amère, les mécanismes de domination entre classes sociales, comme le démontre ce passage :

TOUS
l'éléphant se cache
dans la tanière du renard
// c'est bien
CHŒUR
// c'est bien
TOUS
et le renard s'installe
dans un œuf de poule
// c'est bien
CHŒUR

⁵⁵⁸ Virginio Puecher évoque la recherche d'un « équilibre entre la satire, la polémique et le paradoxe », voir PUECHER, Virginio : « La mise en scène d'*Atomtod* et le travail de Svoboda », in BABLET, Denis (dir.) : *Josef Svoboda, Op. Cit.*, p. 250.

// c'est bien
la poule s'enterre
dans la fourmilière parfaite
// c'est bien
CHŒUR
// c'est bien
(Le prêtre aussi)
et où ira la fourmi ?
(Tous sauf le prêtre)
// cela ne nous intéresse vraiment pas⁵⁵⁹.

Au contraire, il nous semble que *Docteur Folamour* montre, avec davantage d'humour et d'ironie, l'absurdité du fait que des choix individuels, réalisés par une toute petite élite, peuvent avoir des implications désastreuses pour l'humanité toute entière.

Comme nous l'avons évoqué, *Atomtod* est présenté aux spectateurs de la Piccola Scala le 27 mars 1965. La veille de sa création, le critique musical Rubens Tedeschi affirme dans les pages de *L'Unità* que l'œuvre relève de la « fantapolitique » : « Fantapolitique, et non pas science-fiction, puisque – comme dans *Docteur Folamour* – l'explosion de la bombe atomique et la destruction de l'humanité est présentée sous la forme d'une parabole actuelle et engagée »⁵⁶⁰. Puis, après la création, Tedeschi définit *Atomtod* comme « une admonestation lucide contre la bombe », se réjouissant de l'accueil du public, en dépit de quelques contestations :

Le succès a été très vif [...]. Bien évidemment, un petit groupe de nostalgiques du vieux temps (musical et non musical) a crié et braillé. Mais même cela a contribué au succès, car la plupart du public a été ainsi incitée à multiplier les manifestations de consensus⁵⁶¹. » Comme l'a remarqué Angela Ida De Benedictis, cette création a aussi représenté pour Claudio Abbado le commencement de sa carrière à la Scala et « son début dans le monde de l'avant-garde.⁵⁶²

1958 : publication de *La Bombe atomique et l'avenir de l'homme* de Karl Jaspers.
1960 : composition de *Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima*, pour cinquante-deux instruments à cordes, de Krzysztof Penderecki.
1962 : crise des missiles de Cuba ; Concile Vatican II.
1963 : « téléphone rouge » entre la Maison Blanche et le Kremlin ; traité de Moscou, interdisant partiellement les essais nucléaires ; encyclique *Pacem in Terris* de Jean XXIII ; assassinat de John Fitzgerald Kennedy à Dallas.
1964 : publication de *L'Homme unidimensionnel* de Herbert Marcuse ; publication des *Morts. Discours sur les trois guerres mondiales* de Günther Anders ; publication de

⁵⁵⁹ Livret d'*Atomtod*, MANZONI, Giacomo : *Parole per musica, Op. Cit.*, p. 202-203.

⁵⁶⁰ TEDESCHI, Rubens : « “Fantapolitica” alla Piccola Scala », *L'Unità*, samedi 27 mars 1965. L'article a été rédigé la veille de la création.

⁵⁶¹ *Ibid.*

⁵⁶² DE BENEDECTIS, Angela Ida : « “Intelletto e amore... e intenzion nell'arte”. Un viaggio nell'arcipelago scaligero di Abbado », *Claudio Abbado alla Scala*, Milan, Rizzoli, 2008, p. 29.

Livret

Pour Emilio Jona, avocat, poète, romancier et l'un des fondateurs du groupe *Cantacronache* à la fin des années 1950, *Atomtod* représente la deuxième collaboration avec Manzoni. En 1960, il avait en effet rédigé le livret de *La sentenza*, œuvre mettant en scène un épisode de la guerre sino-japonaise. Du point de vue dramaturgique, nous pouvons distinguer deux influences majeures dans le livret d'*Atomtod* : le théâtre expressionniste de Schoenberg et le théâtre épique de Brecht.

Dans *La Main heureuse* de Schoenberg, Manzoni voit les prodromes d'une conception théâtrale qui sera développée par la suite chez Meyerhold, Piscator, Brecht et Burian. Avec cette œuvre, Schoenberg s'est écarté selon lui du modèle wagnérien, et plus particulièrement de l'idée du *Gesamtkunstwerk* comme produit de l'esprit d'un seul individu, et a en même temps ouvert la voie à un théâtre engagé, pouvant critiquer, transfigurer ou sublimer les problématiques de la société :

En se servant du mythe, il a détruit le mythe ; en se glissant dans l'exaspération expressionniste d'un climat dont il s'était nourri, il l'épuise en indiquant les moyens pour dépasser la crise ; en concevant un drame engagé, à tous les niveaux, dans la mise au point d'une seule idée génératrice, il indique les chemins que devra parcourir le théâtre musical après *La Main heureuse*.⁵⁶³

L'influence brechtienne s'inscrit dans le sillage schoenbergien. Comme Brecht, Manzoni conçoit le spectacle théâtral comme la résultante d'apports différents (librettiste, compositeur, metteur en scène, costumier, etc.) s'intégrant dans une démarche commune. Le théâtre de Brecht naît en effet de « l'apport de la compétence de chacun à la réalisation d'un spectacle accompli dans chacune de ses parties », et vise à ce que « chaque parole, chaque geste, chaque son et chaque vision constituent la tesselle d'une mosaïque compacte⁵⁶⁴ ». Il serait donc fallacieux de scinder les influences esthétiques présentes chez le librettiste et chez le compositeur, car elles s'inscrivent, du moins dans les grandes lignes, dans une conception commune. Le théâtre de Brecht constitue un point de départ non seulement quant au principe de collaboration étroite entre différents professionnels, mais aussi sur le plan des contenus et des finalités de l'œuvre : « Avec Brecht, Manzoni recherche un théâtre critique, rationnel, dialectique, idéologique, engagé sur des questions brûlantes de société, scientifiquement construit, attentif aux rapports avec les autres⁵⁶⁵. » La portée critique de cette œuvre n'a sans doute pas d'égal dans la production de Manzoni. Si, dans *La sentenza* (1960) et dans *Per Massimiliano Robespierre* (1974), l'engagement du compositeur est médiatisé par une mise à distance géographique et temporelle, *Atomtod* prend pour cible l'actualité sans aucun

⁵⁶³ MANZONI, Giacomo : « *La Main heureuse*, un drame-laboratoire » (1967), in *Écrits*, textes réunis, traduits et annotés par Laurent Feneyrou, Basalte, Paris, 2006, p. 89.

⁵⁶⁴ MANZONI, Giacomo : « Brecht », in *Écrits*, *Op. Cit.*, p. 358.

⁵⁶⁵ FENEYROU, Laurent : « *Dopo Brecht* », in *Musique et Dramaturgie*, Publications de la Sorbonne, Paris, 2003, p. 239.

filtre, mis à part le caractère anonyme et universel des personnages. Nous pouvons donc y repérer sans aucune difficulté une critique cinglante du capitalisme, du consumérisme et du rapport dominant/dominé, mais aussi du rêve américain et des dérives potentiellement destructrices de la science.

Comme pour d'autres œuvres théâtrales, Manzoni met ici en musique un livret constitué de matériaux textuels différents. Cependant, à la différence de *Per Massimiliano Robespierre* (1974), les textes cités ne sont pas indiqués dans le livret. Jona s'est servi notamment de citations de l'Ancien Testament, d'un décalogue distribué à l'armée italienne pour faire face à une éventuelle guerre nucléaire, bactériologique ou chimique et de *Tropique du Cancer* d'Henry Miller, dont la phrase « Se noient abattoirs d'amour⁵⁶⁶ ». Publié pour la première fois à Paris en 1934, ce roman avait été censuré aux États-Unis jusqu'en 1961, car il transgressait la morale de l'époque par ses contenus sexuels explicites. En 1962, l'éditeur italien Feltrinelli le publie, mais l'impression est réalisée en Suisse et la quatrième de couverture indique que le livre est destiné uniquement aux marchés étrangers. Ce n'est qu'en 1967 que le roman est officiellement publié en Italie. La portée subversive du livret de Jona, annonciatrice de l'exigence de plus grandes libertés exprimée en mai 1968, apparaît donc encore plus importante : non seulement l'auteur du livret s'approprie un texte censuré, mais il met sur le même plan l'évocation de l'obscène, le discours religieux et l'alarmisme militaire. Une démarche analogue est présente dans la partition d'*Atomtod*. Alors que Jona mêle des matériaux textuels contrastants, Manzoni utilise des matériaux musicaux hétérogènes, visant à créer des contradictions dialectiques.

⁵⁶⁶ Voici le texte original de Miller : « On m'a éjecté du monde comme une cartouche. Un brouillard épais s'est installé, la terre est barbouillée de graisse figée. Je peux sentir la ville palpiter, comme si elle était un cœur extrait à l'instant même d'un corps tiers. Les fenêtres de mon hôtel sont infectées, il y a une puanteur aigre et lourde, comme si brûlaient des produits chimiques. Je regarde dans la Seine, et je vois boue et désolation ; les réverbères se noient, hommes et femmes meurent d'étouffement, les ponts sont couverts de maison, abattoirs de l'amour », MILLER, Henry : *Tropique du Cancer*, traduit de l'anglais par Paul Rivert, Denoël, Paris, 2000, pp. 78-79.

Première partie	Le constructeur surveille des ouvriers travaillant à l'abri anti-atomique, puis échange avec le propriétaire à propos du confort et du prix de l'abri.
	Le propriétaire choisit les personnes qui l'accompagneront dans l'abri anti-atomique parmi une foule venue l'admirer. Il s'agit d'un général, d'une femme séduisante (Slam), d'un serviteur et d'un prêtre. Ensemble, ils entonnent un chant pour célébrer l'abri.
	Femme I et Homme I montrent de l'inquiétude quant à leur avenir. Apparaît progressivement sur scène un grand écran, d'où le Speaker rassure les personnes restées en dehors de l'abri. Ensuite, Femme II et Homme II cherchent à en savoir davantage sur leur situation. Une escouade de soldats s'avance en chantant contre l'ennemi. Puis, les quatre individus s'unissent à un chœur dans un chant aux tonalités apocalyptiques.
Seconde partie	Des objets abandonnés indiquent que la plupart de ceux qui sont restés en dehors de l'abri ont fui. Un abri en forme de sphère apparaît sur scène. Homme II et Femme II cherchent à y rentrer, sans succès, alors qu'Homme I les observe. D'autres personnes s'approchent de la sphère, mais Homme II et Femme II finissent par arrêter leurs tentatives.
	À l'intérieur de la sphère, chacun occupe son temps différemment : le général et le constructeur jouent aux cartes pendant que le serviteur remplit leurs verres, le propriétaire cherche effrontément à séduire Slam et le prêtre fait des sermons. Entre-temps, le Speaker donne des instructions à la population pour qu'elle puisse survivre à l'explosion atomique.
	La bombe a dévasté la terre et semé la mort. Femme I, Homme I, Femme II et Homme II disparaissent les uns après les autres de la scène.
	D'autres abris sphériques apparaissent sur scène. Les personnes ayant survécu ressemblent à des automates et ont tous un sourire stéréotypé. Ils chantent tous ensemble, mais ils sont interrompus par des bruits de plus en plus fréquents.

Atomtod : structure et résumé des deux parties

Une autre caractéristique saillante de ce livret réside dans le style de langue utilisé. À la différence de *La sentenza* (1960), dont le livret est d'une grande lisibilité, *Atomtod* est constitué d'un texte rédigé dans un italien décousu,

fragmenté, presque toujours paratactique et riche en allusions. Le paroxysme est atteint dans la dernière scène, une fois la bombe explosée :

TOUS
oh soleil je vis enfin resplendissant
je vis oh terre enfin à nouveau née...
parce que moi et pas eux Mons... je vis
si nous tous sommes... je vis égaux dans...
oh ciel enfin je vi... azuré
oh soleil enfin radieux... je vis...
le créé tu vois la souverain... je vis beauté du créé
la beauté de l'homme... toutefois je vis...
seul Dieu est immort...
...omme son image... je vis... et semblable
en croupe au monde op là... n'est pas mort⁵⁶⁷...

Le message est clair. La langue des privilégiés ayant survécu à la bombe atomique est à l'image de la société qu'ils ont produite : broyée, divisée et dépourvue de sens. À Adorno d'affirmer en 1962 que « les artistes authentiques du présent sont ceux dont les œuvres font écho à l'horreur extrême »⁵⁶⁸.

Si *Atomtod* s'inscrit dans le présent, ce n'est pas seulement parce qu'elle porte le souvenir de cette horreur. Son actualité réside aussi dans le fait qu'elle suggère un avenir où les cataclysmes humains du passé pourraient se reproduire, sans doute à plus large échelle. L'auteur du livret, par l'utilisation d'une langue où les contradictions s'aplatissent jusqu'à s'effacer, rend plus palpable la possibilité de cet avenir catastrophique. Marcuse, en 1964, dénonce ouvertement toutes les techniques mises en œuvre par les pouvoirs dominants afin de lisser toute forme de pli dans le tissu social :

L'envahissement et l'efficacité de ce langage témoignent du triomphe de la société sur les contradictions qu'elle contient ; ces contradictions se renouvellent sans faire éclater le système social. Et c'est la contradiction franche et criante qui est transformée en formule de discours et en slogan publicitaire. La syntaxe de la réduction réconcilie les opposés en les accolant ensemble dans une structure solide et familière. J'essaierai de montrer que la « bombe propre » et que « les retombées atomiques inoffensives » ne sont que les créations extrêmes d'un style habituel.⁵⁶⁹

Parsemé de ces contradictions, le livret d'*Atomtod* s'approprie la langue des médias et la rhétorique du capitalisme florissant. « Une vie assurée / et hop là la guerre », affirme le propriétaire de l'abri anti-atomique, ce à quoi le constructeur lui répond : « parfait, slogan publicitaire »⁵⁷⁰.

⁵⁶⁷ Livret d'*Atomtod*, MANZONI, Giacomo : *Parole per musica*, Op. Cit., p. 228.

⁵⁶⁸ ADORNO, Theodor W. : « Les fameuses années vingt » (1962), *Modèles critiques*, Paris, Payot, 2003, p. 59.

⁵⁶⁹ MARCUSE, Herbert : *L'Homme unidimensionnel*, Op. Cit., p. 114.

⁵⁷⁰ Livret d'*Atomtod*, MANZONI, Giacomo : *Parole per musica*, Op. Cit., p. 197.

Les personnages de ce livret ont été savamment choisis pour représenter les logiques de domination inhérentes à cette société, mais aussi pour montrer que ses contradictions ne disparaîtront pas après une éventuelle guerre atomique. S'ils font partie d'une élite, les rescapés sont loin de former une société d'égaux : ils appartiennent inévitablement à la catégorie des dominants (propriétaire, général, prêtre, incarnant respectivement le pouvoir économique, politico-militaire et spirituel) ou des dominés (constructeur, Slam, serviteur). La spécificité de ces derniers consiste cependant dans le fait qu'ils ont consenti de plein gré à se soumettre, monnayant leur liberté avec leur survie. Ce choix a été aussi celui d'Homme 2 et de Femme 2, à la différence qu'ils n'ont pas pu, eux, se soustraire à la mort. Les derniers mots prononcés par Homme 2 témoignent d'une prise de conscience trop tardive, qui veut être aussi un enseignement moral pour le spectateur :

ma faute s'appelle
avoir supporté
avoir subi
s'être tu
avoir obéi
avoir accepté...⁵⁷¹

Ni théâtre de propagande, ni incitation à la révolution, *Atomtod* indique par la négative un chemin à parcourir vers davantage de liberté.

Musique et mise en scène

Comme nous l'avons évoqué, *Atomtod* s'inscrit pleinement dans la période de la carrière de Manzoni dite « matiériste », selon l'expression du compositeur lui-même. Cette phase, qui s'ouvre en 1962 avec *Studio per 24*, pour orchestre de chambre, et qui se termine au début des années 1970, est caractérisée notamment par des expérimentations sur le plan timbrique, mais aussi par une recherche de nouvelles solutions dans l'exploitation phonétique du texte mis en musique.

Dans la partition de l'œuvre, des matériaux musicaux hétérogènes s'imbriquent dans une trame constituée par un langage qui, tout en s'inspirant de la *koiné* postsérielle⁵⁷², relève davantage de l'idiolecte du compositeur. Pour éclairer les finalités de la démarche de Manzoni, qui rejoint à bien des égards celle du librettiste, nous citerons longuement Laurent Feneyrou :

Cherchant à éveiller notre vigilance, Manzoni ouvre la voie à des expériences sur la modification de la notion de matériau phonique, absorbant le bruit de la langue et les sons d'origine verbale. [...] La matière parlée, ses qualités expressives et sémantiques, mais aussi ses propriétés

⁵⁷¹ *Ibid*, p. 227.

⁵⁷² Voir ALBERT, Giacomo : « Some Remarks about Serialism in *Atomtod* by Giacomo Manzoni », in *Archival Notes*, n. 2, 2017, p. 105-127.
https://www.researchgate.net/publication/320625599_Some_Remarks_about_Serialism_in_Atomtod_by_Giacomo_Manzonei

phonétiques et timbriques donnent le sens de la construction et favorisent la continuité des matières vocales, instrumentales et électroniques [...]. *Atomtod* finalise les techniques utilisées au début des années 1960 : densités variables, blocs sonores et rapports de masse. Mais l'œuvre, explicitement indifférente à l'orthodoxie sérielle, amalgame chant grégorien, *songs* à la Weill, danses à la mode, récitatifs caricaturaux, tradition lyrique italienne, mélodies sirupeuses, expressionnisme, menus croquis brechtiens, techniques schoenbergiennes dans leur veine sardonique, rares, mais décisives interventions électroniques sur scène et dans la salle, mais aussi dans les galeries, sous la scène, au-dessus du plafond et dans les corridors... Dans leur désarticulation et leur broiement, ces éléments de parodie dénoncent la société qui les produit pour les réifier avant de les anéantir, mais non pour les utiliser comme moyen de communication. Leur maniement n'est donc pas issu d'une volonté d'éclectisme, mais obéit à une fonction symbolique, qui trouve dans la réalité même du fait linguistique et musical son immédiateté et sa justification, et met ainsi à nu, rigoureusement, la vie de consommation et sa trame de mort. La multiplicité des poétiques et des langages, unifiée toutefois dans la série, suggère l'incommunicabilité, le marasme et le consensus d'une société divisée.⁵⁷³

Par sa conception musicale, *Atomtod* est un point de départ pour d'autres expérimentations de même nature chez le compositeur, tout en restant un *unicum* dans son œuvre, et témoigne – voire anticipe – des enjeux du débat entre la poétique moderniste et postmoderne. Quatre ans avant *Sinfonia* (1968) de Luciano Berio, Manzoni soulève le questionnement sur la fonction de l'hétérogénéité des matériaux musicaux dans une œuvre, se situant, par sa musique avant ses écrits, à l'opposé de toute forme de poétique néoclassique et néo-tonale et de tout retour en arrière nostalgique. Dans *Atomtod*, le matériau musical a en somme une valeur politique : il signifie le clivage entre classes et invite à une réflexion critique sur la société, faisant abstraction d'une écoute hédonique.

Cependant, cette démarche ne faisait pas l'unanimité parmi les compositeurs italiens engagés dans le Parti communiste italien. Comme cette correspondance l'atteste, Luigi Nono s'est montré dubitatif envers les choix adoptés par Manzoni dans cette œuvre :

Cher Giacomo [...]. Réfléchis bien : à la façon actuelle d'indiquer la dissolution d'un monde. Tu penses, avec des airs-duos du XVIII^e – un monde nouveau, est-il possible aujourd'hui ? [...] Ici comme toujours le problème – réfléchis-y vraiment – chacune de tes scènes, chaque mesure, doit être la tienne, de ta nature actuelle et vit dans l'aujourd'hui – dans notre lutte continue – certes, chacun résout et fixe comment elle est et comment il le peut et se rend compte – mais ce serait splendide, si chacun d'entre nous inventait pour tout le monde.⁵⁷⁴

⁵⁷³ FENEYROU, Laurent : « *Dopo Brecht* » *Op. Cit.*, pp. 241-242.

⁵⁷⁴ Lettre manuscrite du 10 juillet 1964, Archivio Luigi Nono, Venise. Voir ALBERT, Giacomo : « *Atomtod: interazioni drammaturgiche tra testo, musica, scena e proiezioni* », in *Giacomo Manzoni: pensare attraverso il suono*, *Op. Cit.*, p. 111.

Plus enclin au purisme stylistique, Nono croyait dans un engagement musical s'exprimant dans d'autres formes et de manière plus directe. Mais Manzoni, tout en tenant compte des remarques de son ami, avait déjà précisé les enjeux politiques et musicaux de cette œuvre dans cette lettre inédite, datant du 16 mars 1964 :

Cher Gigi,

Je voulais te dire que ta participation à mes problèmes avec la partition d'*Atomtod* (ce sera presque certainement le titre : que cela reste absolument entre nous) m'avait revigoré et aidé à voir clair ; et que j'avais eu de tes mots d'approbation et de critique une aide déterminante, qui produira sans aucun doute des résultats.

Je suis content que le livret t'ait plu : je pensais, à vrai dire, qu'un sujet de ce type ne t'aurait pas tout à fait plu, à cause de cette sorte de symbolisme, de ce caractère emblématique, qui généralisait, voire rendait abstraits, de nouveaux problèmes.

Le fait que tu aies été impressionné si positivement m'a confirmé au contraire dans ma conviction d'être juste⁵⁷⁵ : je pense vraiment qu'avec ce thème on a touché un problème central de la vie actuelle, bien qu'à travers une vision génériquement pacifiste, plus qu'expressément engagée. D'autre part, c'est le cas, je crois, où l'engagement se manifeste, plus qu'avec les mots dits ouvertement et les slogans, à travers le fait même de mettre l'homme face à un dilemme précis et lancinant, à propos duquel il doit prendre un choix, prendre conscience.

Je ne sais naturellement pas jusqu'à quel point la musique correspondra à ces intentions, seule la création pourra le dire. [...] Tes critiques à propos de 1700 sont justes : ce sera un élément parmi d'autres, comme d'ailleurs je l'avais déjà pensé.

Et toi ? Je suis persuadé que tu avances bien, et que quelque chose d'important se prépare. Il est vraiment temps d'intervenir avec des œuvres, des faits, des actions, des positions : et je crois que chacun de nous deux cherche à agir selon ses possibilités et sa sensibilité. Au revoir Gigi, et j'espère te voir bientôt, avec des résultats atteints et des idées pour l'avenir.⁵⁷⁶

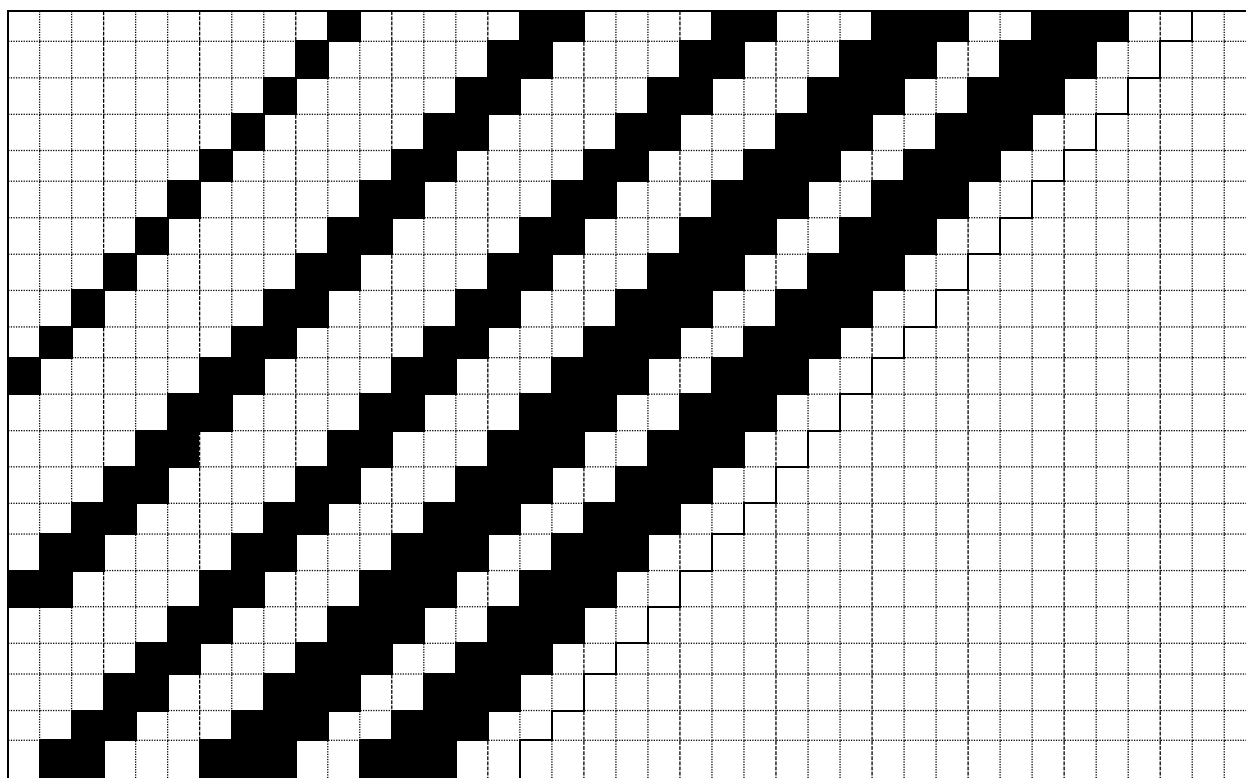
Dans cette lettre, Manzoni inscrit *Atomtod* dans une « vision génériquement pacifiste, plus qu'expressément engagée », ce qui pourrait sembler surprenant, compte tenu des enjeux que nous avons évoqués. Cependant, c'est par rapport au contexte bouillonnant de l'époque et au destinataire de cette lettre qu'il faut saisir la signification de cette phrase. Manzoni, comparant sa démarche à celle de Nono et à d'autres militants de l'époque, sous-estime sans doute la portée politique de son œuvre. *Atomtod* est bien une œuvre engagée, mais cet engagement n'apparaît pas de manière aussi virulente que dans *Intolleranza 1960* (1961) ou dans *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* (1966).

L'approche matérialiste du compositeur se manifeste non seulement par l'utilisation de langages musicaux différents, mais aussi par certaines techniques compositionnelles. À ce propos le Final orchestral de la première partie nous

⁵⁷⁵ Les mots soulignés sont de l'auteur.

⁵⁷⁶ MANZONI, Giacomo : lettre à Luigi Nono du 16 mars 1964, Archivio Luigi Nono, Venise.

semble emblématique. Manzoni conçoit cette section d'abord sous une forme graphique (Figure 4) : le matériau musical, représenté par des carrés ou des rectangles noirs, est réparti dans deux coordonnées, celle du temps (dans une mesure à 3/4) et celle du timbre. Se dessinent ainsi cinq diagonales qui diffèrent en longueur absolue, en taille des tasseaux (un, deux ou trois temps) et en écart relatif dans l'axe vertical ou horizontal. Le fait que la cinquième diagonale commence au moment où la première se termine indique une logique spiralaire. Comme chaque niveau sur l'axe vertical représente un instrument ou une famille instrumentale différente, la diversité timbrique est maximale. L'effet matiériste de ce Final consiste donc à la fois dans le processus de spatialisation du son, aboutissant à un étirement progressif et en forme de spirale de la matière sonore, mais aussi dans la diversité des couleurs orchestrales utilisées : il s'agit « d'une conception sculpturale de la composition, qui lance le développement d'une multiplicité de techniques de modélisation de la matière sonore à travers une forme graphique »⁵⁷⁷.



Atomtod : reproduction d'une esquisse du Final de la première partie

Concernant les aspects scéniques de cette œuvre, nous nous bornerons à évoquer quelques éléments pouvant éclairer notre propos, des études très approfondies ayant déjà été consacrées à ce sujet⁵⁷⁸. La scénographie (Josef

⁵⁷⁷ ALBERT, Giacomo : « *Atomtod*: interazioni drammaturgiche tra testo, musica, scena e proiezioni », *Op. Cit.*, p. 103.

⁵⁷⁸ Voir PUECHER, Virginio : « La mise en scène d'*Atomtod* et le travail de Svoboda », in BABLET, Denis (dir.) : *Josef Svoboda, Op. Cit.*, pp. 249-263 ; JONA, Emilio : *sans titre, Autunno musicale trevigiano 1981*, Trévise, 1981 ; FENEYROU, Laurent : « *Dopo Brecht* », in

Svoboda), la mise en scène (Virginio Puecher) et les projections filmiques (Cioni Carpi) ont été conçues en coopération étroite avec le compositeur et le librettiste. Cette conception théâtrale, qui « résulte d'une modification des catégories de l'opéra traditionnel »⁵⁷⁹, car le travail d'équipe se substitue au travail « en chaîne » du librettiste, du compositeur et du metteur en scène, reflète à la fois la volonté de créer la plus grande cohésion entre les différentes composantes du spectacle et de remettre en question, marxistement, le principe de la division du travail. Par conséquent, la densité de signification de l'œuvre réside principalement dans l'interaction constante entre éléments visuels et sonores. L'un des fondements de cette interaction, et sans doute le plus important, est constitué par l'idée d'atome, réalisée scéniquement par l'utilisation d'une sphère faisant office d'abri anti-atomique :

Cette sphère n'était que le premier élément d'un ensemble d'images prises dans notre monde occidental : la structure de l'atome, qui dominait comme un fétiche l'Expo de Bruxelles, certains accessoires didactiques avec lesquels on explique à l'école, réduite à un mécanisme élémentaire, la structure de l'univers physique, des images d'astrolabes en rotation, des sphères célestes de l'univers ptoléméen...⁵⁸⁰

Les projections renforcent ce symbolisme par des « images abstraites [...] reproduisant la chute de gouttes [...] qui parviennent à simuler l'idée d'atome »⁵⁸¹. Mais l'œuvre, comme nous l'avons évoqué, est aussi un assemblage de matériaux musicaux et textuels hétérogènes représentant une société atomisée : *Atomtod* véhicule ainsi une réflexion transversale sur la notion d'atome et plus généralement sur le concept de matière.

Atomtod* et *Intolleranza 1960

Avant d'étudier le caractère matiériste de cette composition, il n'est pas inutile d'évoquer quelques analogies entre *Intolleranza 1960*⁵⁸² et *Atomtod*, composées à distance de trois ans.

Du point de vue musical, Raymond Fearn souligne que « dans l'œuvre de Manzoni et dans celle de Nono [...], on peut voir une tentative remarquable de créer un théâtre musical en mesure de répondre au besoin d'une compréhension

Musique et Dramaturgie, Op. Cit., pp. 239-243 ; ALBERT, Giacomo : « *Atomtod*: interazioni drammaturgiche tra testo, musica, scena e proiezioni », *Op. Cit.*, p. 85-111.

⁵⁷⁹ FENEYROU, Laurent : « *Dopo Brecht* », *Op. Cit.*, p. 239.

⁵⁸⁰ PUECHER, Virginio : « La mise en scène d'*Atomtod* et le travail de Svoboda », in BABLET, Denis (dir.) : *Josef Svoboda, Op. Cit.*, p. 251.

⁵⁸¹ MADESANI, Angela : « Cioni Carpi: artista e cineasta in CAMEL, Luciano et MADESANI, Angela (dir.) : *Luigi Veronesi e Cioni Carpi alla Cineteca Italiana*, Il Castoro, Milan, 2002, p. 137.

⁵⁸² « Composé de décembre 1960 au 7 mars 1961, *Intolleranza 1960*, action scénique en deux parties d'après une idée originale d'Angelo Maria Ripellino, est créé, avec scandale, le 13 avril 1961 à La Fenice (Venise), sous la direction de Bruno Maderna, mise en scène de Vaclav Kaslik, décors et costumes d'Emilio Vedova, scénographie de Josef Svoboda », FENEYROU, Laurent : « *Dopo Brecht* », *Op. Cit.*, p. 230.

critique des problèmes contemporains »⁵⁸³. Cette exigence d'un théâtre engagé s'allie chez les deux compositeurs à l'utilisation du langage musical hérité de l'école de Vienne. Cependant, comme nous l'avons montré, Nono, défendant une position puriste quant au choix du matériau musical, s'est montré sceptique vis-à-vis des emprunts stylistiques réalisés par Manzoni.

Le livret, davantage fragmentaire dans l'œuvre de Nono, présente dans les deux œuvres un caractère profondément dramatique, comme la référence à Hiroshima le souligne : dans *Intolleranza 1960*, c'est la compagne de l'émigrant qui évoque les affres de la bombe atomique (II, 2) ; dans *Atomtod*, c'est le sujet même de l'œuvre qui s'inscrit dans ce souvenir. Toutefois, si *Intolleranza 1960* met en scène un drame individuel, *Atomtod* représente un drame à portée universelle, comme le thème et les personnages choisis par Manzoni (Femme I, Homme I, etc.) le mettent en exergue. Quant à la scénographie, confiée à Josez Svoboda, nous pouvons remarquer la présence dans les deux œuvres du dispositif scénique de la sphère et l'utilisation d'écrans et de projections, même si les représentations d'*Intolleranza 1960* ont changé en fonction des lieux de création⁵⁸⁴. Nono et Manzoni ont cherché ici à fusionner les éléments musicaux et visuels, visant à créer des liens cohérents entre différentes formes artistiques.

***Atomtod* et le matérialisme**

À la lumière des éléments musicaux, dramaturgiques et scénographiques que nous avons évoqués, il est sans doute plus aisé de comprendre en quoi *Atomtod* relève d'une pensée matérialiste. Cinq dimensions du matérialisme sont ici convoquées : philosophique, politique, historique, scientifique et esthétique.

Premièrement, les auteurs déploient une critique cinglante de l'idéologie. Celle-ci se manifeste sous différentes formes (idéologie religieuse, militaire et capitaliste), mais présente au moins deux caractéristiques fondamentales : elle est expression de rapports de domination et elle vise à créer une vision trompeuse de la réalité, que Marx illustre à travers l'image inversée qui se produit dans une *camera oscura*. Dans *Atomtod*, ces deux éléments font l'objet d'une critique que l'on peut qualifier de matérialiste, dans la mesure où elle montre que les rapports de domination ne sont pas donnés naturellement, car ils ont une base matérielle (celle du système capitaliste) et que l'idéologie vise à perpétuer ses mécanismes. Ce type de critique s'emploie donc à mettre en évidence toutes les contradictions inhérentes au système dominant, non pas en les dénonçant directement, mais plutôt en exacerbant leurs caractéristiques. À ce propos, Virginio Puecher a affirmé que tout le spectacle était caractérisé par un « climat de travestissement idéologique »⁵⁸⁵. Le luxe des abris anti-atomiques

⁵⁸³ FEARN, Raymond : *Italian Opera since 1945*, Harwood Academic Publishers, Amsterdam, 1997, p. 82.

⁵⁸⁴ Lors de la création à Venise, des projections de tableaux d'Emilio Vedova remplacent les témoignages visuels sur l'oppression colonialiste en Afrique et en Corée prévus initialement par Nono. À Boston, « l'image cinématographique d'un réseau de télévisions en circuit fermé, relié à deux ateliers, à la salle et à la scène, se substitua aux diapositives vénitiennes », FENEYROU, Laurent : « *Dopo Brecht* », *Op. Cit.*, pp. 231-232.

⁵⁸⁵ PUECHER, Virginio : « La mise en scène d'*Atomtod* et le travail de Svoboda », *Op. Cit.*, pp. 254.

et le désespoir de ceux qui n'y ont pas accès, ou le discours sécurisant des médias et la catastrophe imminente, sont des exemples des contradictions que l'idéologie vise à masquer.

Deuxièmement, dans les intentions des auteurs, *Atomtod* est une œuvre qui doit s'inscrire dans le présent politique national et international : « Dans un certain sens l'œuvre voulait être un avertissement, mais elle voulait aussi démystifier ce climat d'angoisse et d'attente inéluctable propre aux années de la guerre froide, de culture en crise et en voie de désengagement, de gaullisme et de kennedysme »⁵⁸⁶.

Si l'histoire récente est évoquée indirectement par l'allusion au génocide nazi, et si le souvenir d'Hiroshima est présent à l'esprit des auteurs, c'est l'actualité politique la plus récente qui constitue le véritable matériau de départ pour la conception de l'œuvre. Mais nous pouvons affirmer, inversement, qu'*Atomtod* se propose d'agir sur les infrastructures matérielles qui l'ont elle-même déterminée. À la différence de *Per Massimiliano Robespierre* (1974), où la distance dans l'espace et dans le temps crée une rupture par rapport à l'actualité que l'on veut tout de même solliciter, *Atomtod* établit une circularité directe dans le présent musical et politique.

Troisièmement, par ses enjeux universels, cette œuvre est également une réflexion sur l'histoire, ou plus précisément sur la fin de l'histoire que l'homme pourrait provoquer par une mort atomique, comme l'évoque le titre de la composition. Comme *Atomtod* le montre, cette histoire est avant tout celle du rapport entre dominants et dominés. Dès lors, deux voies sont indiquées au spectateur par le biais de deux couples de personnages (Homme 1 et Femme 1 et Homme 2 et Femme 2) : soit accepter l'état des choses tel qu'il est, renoncer à sa liberté et se soumettre à la classe dominante, soit s'engager pour renverser les rapports de domination et faire ainsi avancer l'histoire. Son cheminement est d'ailleurs illustré par les emprunts stylistiques employés par le compositeur, qui vont du Moyen Âge à l'époque contemporaine. Écouter *Atomtod* signifie alors parcourir ce chemin pour réfléchir à sa poursuite.

Quatrièmement, l'idée d'atome, omniprésente dans cette œuvre, conduit le spectateur à réfléchir en même temps sur les structures matérielles de la société et sur le concept de matière comme entité physico-chimique. La fission nucléaire permettant l'explosion de la bombe atomique devient en quelque sorte une métaphore. Elle illustre d'une part les implications du progrès technique sur les rapports entre les hommes, d'autre part elle symbolise le fait qu'une société scindée, tel un atome, ne peut que conduire à sa propre destruction. Pour transcrire cette idée dans l'œuvre, le matériau musical et textuel doit lui-même s'atomiser, ce qui explique qu'*Atomtod*, tout en étant régie par une logique unitaire solide, apparaît au premier abord dans sa fragmentation.

⁵⁸⁶ *Ibid*, p. 250.

Enfin, quant aux techniques musicales relevant de la poétique matiériste du compositeur, nous avons déjà évoqué l'utilisation d'emprunts stylistiques, la spatialisation du matériau musical et l'exploitation des phonèmes du texte comme éléments musicaux. Manzoni a précisé aussi que *Studio 2* (1962-1963), pour orchestre, dont les matériaux ont été adaptés dans *Atomtod*, a constitué un moment clé de sa carrière, car le sérialisme laisse ici la place à une nouvelle conception du son :

Je pense que la première œuvre ayant représenté un tournant clairement repérable a été *Studio 2* pour orchestre, où j'ai jeté en l'air ces concepts de paramètres fixes et où je suis parti d'un concept de matière bien plus libre et abstrait, en construisant ce morceau par des superpositions, des contrastes, des combinaisons de matériaux timbriques, de masses, ce que l'on retrouvera dans les œuvres ultérieures pour quelques années.⁵⁸⁷

Ces expérimentations musicales, liées à une réflexion sur la politique, la société, l'histoire et la science, font donc de cette œuvre l'une des plus emblématiques de la conception matiériste du compositeur.

⁵⁸⁷ MANZONI, Giacomo : « Musica nuova per una nuova società. Colloquio con Giacomo Manzoni di Raffaele Pozzi », in *Musica e progetto civile. Scritti e interviste (1956-2007)*, Op. Cit., p. 448.

El teatro lírico valenciano: trayectoria histórica

Fernando Torner Feltrer
José Salvador Blasco Magraner
Francisco Carlos Bueno Camejo
Universitat de València

Resumen. La inauguración del Palau de les Arts Reina Sofía supuso en Valencia una oportunidad inmejorable para dar a conocer la producción escénica de los compositores nacidos en la Comunidad Valenciana. Sin embargo, tras un estudio de las programaciones y difusión de las mismas, no parece que haya surtido el efecto esperado. Pero, ¿podemos decir que la producción escénica de compositores valencianos ha sido prolífica? Para ello es necesario analizar desde un punto de vista histórico la riqueza del patrimonio lírico valenciano y así poder ver qué oportunidades ofrece para su difusión. Por eso en este artículo realizamos un repaso a la trayectoria histórica del teatro lírico valenciano.

Palabras clave. Ópera, teatro, lírico, compositores.

Abstract. The inauguration of the Palau de les Arts Reina Sofía in Valencia was an unbeatable opportunity to publicize the scenic production of composers born in the Valencian Community. However, after a study of the programming and dissemination of the same, it does not seem to have had the expected effect. But can we say that the scenic production of Valencian composers has been prolific? For this it is necessary to analyze from a historical point of view the richness of the Valencian lyrical heritage and thus be able to see what opportunities it offers for its dissemination. That is why in this article we review the historical trajectory of the Valencian lyrical theater.

Keywords. Opera, theater, lyric, composers.

1. Un rico patrimonio lírico, de Ópera y Zarzuela, en la Comunidad Valenciana

Ciertamente, ya desde la segunda mitad del siglo XV se representa el *Misteri d'Elx*, drama sacro, asuncionista, (sobre la Dormición, Asunción a los Cielos y Coronación de la Virgen María), que se pone en escena los días 14 y 15 de julio en la Basílica de Santa María de Elche. No obstante, quisiéramos llamar la atención sobre otras obras que han quedado relegadas a un segundo plano. Así, la *Visitatio Sepulchri*, a mediados del siglo XVI (1550), instituido por San Francisco de Borja, IV Duque de Gandía, otro drama sacro en el que se escenifica el Santo Entierro y la Resurrección de Jesucristo. Como es lógico, se ponía en escena los Viernes Santo y Domingo de Resurrección. Hacia 1865 el arzobispo de Valencia, Mariano Barrio Fernández, suprimió la representación. No obstante, tras un intento fallido de recuperar la *Visitatio Sepulchri* en 1996,

de la que se había olvidado gran parte, pudo llevarse a cabo su reconstrucción para su representación en 1998 y continuar así con su tradición. Otra contribución interesante, asimismo de temática religiosa, es la ópera de cámara compuesta por José Pradas Gallén, *Ópera al Patriarca San Joseph*, a comienzos del siglo XVIII (1718). Es una ópera curiosa porque describe el sueño de San José, quien no entiende cómo la Virgen ha engendrado un hijo, a pesar de la avanzada edad de ambos. Atribulado por una posible infidelidad de la Virgen María, se alcanza un *lieto fine* cuando el Ángel le anuncia el Misterio: «*Verbum caro factus est*». Por último, y ya que hemos mencionado a la ciudad ducal, en Gandía hubo una notable tradición de representación de *belenes*, una especie de “intermedios” u óperas de bolsillo, de temática navideña. Destacó, en este cometido, el jesuita Rvdo. P. Felis, en el tránsito del siglo XIX al XX⁵⁸⁸.

2. El primer compositor valenciano importante de ópera en el orbe internacional

Sin duda ninguna, Vicente Martín y Soler es el compositor valenciano más importante del siglo XVIII⁵⁸⁹. Su dedicación a la ópera ya le vino de juventud, pues a sus 21 años estrenó para la corte borbónica carlotercista *Il tutore burlato*, en el Palacio de San Ildefonso de La Granja (Segovia). Fue el compositor más popular de su tiempo, en el capítulo de la ópera bufa italiana, en tanto que autor de origen no italiano en Viena, antes de reubicarse en San Petersburgo. Con más de 30 óperas, fue más aplaudido en su tiempo que el propio W. A. Mozart. Destacan entre sus óperas *Una cosa rara* (1786) y *L'arbore di Diana* (1787), con un gran sentido del ritmo dramático y una fina paleta de color orquestal. *La festa del villaggio* de Vicente Martín y Soler fue programada en el Palau de les Arts en la temporada 2006/7, en el que fue su estreno en tiempos modernos, como homenaje al músico valenciano al cumplirse 200 años de su muerte. Dentro de los actos de esta conmemoración, también se pudo escuchar las óperas *Una cosa rara* y el ballet trágico en cinco actos *Didone abandonée*, ambas obras interpretadas por Estil Concertant, bajo la dirección de Juan Luís Martínez; *La madrileña* por la Capella de Ministrers, dirigida por Carles Magraner y *El caballero fanfarrón* por la Orquesta Martín y Soler bajo la dirección de Roberto Forés. Además, el día 4 de junio de 2008, en el marco del *III Festival del Mediterrani*, se inauguró la sala que lleva el nombre del compositor con un concierto en el que se estrenó una obra del propio Martín y Soler: *Philistei a Jonatha dispersi*⁵⁹⁰.

3. Compositores valencianos de ópera importantes que median entre Vicente Martín y Soler y Salvador Giner Vidal

En la primera mitad del siglo XIX, destaca sobremanera José Melchor Gomis Colomer, un autor de trayectoria paralela a Vicente Martín y Soler, es decir, el

* Fecha de recepción 04.03.2019 / Fecha de aceptación 22.03.2019.

⁵⁸⁸ Véase BUENO CAMEJO, F. C.: *Música i crítica a Gandia (1881-1936)*, CEIC Alfons El Vell, Gandía (Valencia), 2002, pp. 39 y ss.

⁵⁸⁹ GALBIS LÓPEZ, V.: “La música escénica. Los compositores valencianos”, en *Palau de les Arts Reina Sofía. Concerts de inauguració*, Palau de les Arts Reina Sofía, Valencia, 2005, p. 184.

⁵⁹⁰ R.V.M; Levante-EMV, 26/04/2008.

éxito le sobrevino en Europa, especialmente en París, después de un exilio por causas políticas. Es una pena que a este autor de Ontinyent se le conociera en España más por su autoría del Himno de Riego que por ser el autor de óperas como *Le Diable à Sevilla* o *Le Revenant*. Compositor de una precisa instrumentación y gustos por los ritmos y caracteres de inspiración española, fue admirado por autores como Berlioz o Rossini. Miquel Àngel Múrcia define de manera modélica la imagen europea de Gomis proyectada en la bibliografía, apartado de las etiquetas identitarias oficiales:

Quasi un segle després, les referències bibliogràfiques europees continuaven dedicant cròniques de la història del talentós compositor de l'òpera còmica *Le Diable à Sevilla*, l'exòtic escriptor d'himnes liberals espanyols exiliat a París i Londres, el contradictori compositor d'himnes religiosos a la Catedral de València; amb uns avatars artístics i biogràfics lleugerament disparats, llunyans i bàrbars. Hereu de la tradició polifònica hispànica, compositor d'himnes liberals al trienni revolucionari, exiliat i compositor d'òperes còmiques, reconegut pedagog, creador de cançons líriques de moda a l'Europa del primer terç del XIX, sempre havia estat massa perifèric, contradictori i heterodox per a encarnar l'oficial identitat musical espanyola i valenciana.⁵⁹¹

El principal compositor valenciano que trabajó en el ámbito de la música escénica de manera local en la primera mitad del siglo XIX fue Josep Valero Peris⁵⁹², fallecido en 1868. Sus óperas *Ángelica* (1839) y *La esmeralda* (1843) tuvieron tanto éxito en el Liceu Valencià, que provocaron que se representaran en Madrid y otros teatros.

Otro compositor valenciano que trabajó en el ámbito local fue Carles Llorens y Robles⁵⁹³. Destacan sus óperas *El cuerno de oro* (1850) y la ópera *Federico II el Grande* (1854), posiblemente su obra de mayor envergadura.

En la segunda mitad del XIX, el compositor alcoyano Josep Espí y Ulrich⁵⁹⁴ (1849-1905) estrenó en Madrid su ópera *El recluta* (1887), música de gran riqueza en detalles, armonía atrevida y muy colorista.

Como no, destacar la aportación operística del gran compositor villenense Ruperto Chapí, con las óperas *Roger de Flor* (1878), *Circe* (1902) y culminada con *Margarita la Tornera* (1909). Todas ellas de orquestación muy elaborada, con claras reminiscencias a Richard Strauss, inexistencia de formas cerradas y un preciso tratamiento musical de los personajes.

⁵⁹¹ MÚRCIA I CAMBRA, M. À.: *Josep Melcior Gomis i la cançó lírica de saló. Una aportació valenciana al primer romanticisme musical europeu*, Alfons El Magnànim, València, 2017, pp. 15-16.

⁵⁹² GALBIS LÓPEZ, V.: "La música escénica. Los compositores valencianos", *Op. Cit.*, p. 186.

⁵⁹³ *Ibid*, p. 187.

⁵⁹⁴ Véase Gran enciclopedia catalana, <https://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0024912.xml>.

4. Salvador Giner Vidal

En la última década del siglo XIX, asistimos a uno de los intentos más serios de conseguir lo que se podría denominar “ópera valenciana”, y lo llevó a término Salvador Giner Vidal (1832-1911). Con sus óperas, este compositor realizó un auténtico esfuerzo reconocido por la sociedad valenciana, para crear una tradición creativa de ópera valenciana. Incluso con este esfuerzo, no le fue fácil triunfar. El día 13 de diciembre, el periódico *El Correo* publicaba una carta enviada por el director de orquesta Vicente Sánchez Torralba, solicitando el apoyo de este rotativo para abrir un abono de 30 funciones de ópera con la finalidad de estrenar las óperas de Salvador Giner:

Para estrenar en esta capital las tres grandes obras de nuestro ilustre patriarca musical, mi querido maestro D. Salvador Giner, tituladas “El soñador”, “Morel”, y “El fantasma” -esta última de costumbres valencianas, letra y música del mismo-, más una reprise de su gran ópera histórica “Sagunto”, puesta en escena con la debida propiedad que le faltó en su primera representación, lo que equivaldría a un nuevo estreno.⁵⁹⁵

Torralba consiguió su objetivo y el día 10 de abril de 1901 se estrenó la primera: *El soñador*. Todo fue un éxito y la prensa no tardó en calificarlo como un “acontecimiento glorioso” de la lírica valenciana.

Estas óperas, “*Sagunto*” (1890), “*El fantasma*” (1901), y “*El sonador*” (1901), siguieron programándose con cierta asiduidad hasta la temporada 1904/05, para luego caer en el olvido.

Desde entonces, no se programaría otra obra de Giner hasta la estrenada en el año 2013, *L'indovina* (1870), que es una ópera de juventud. Su otra ópera, *Morel* (1901), procede de un original zarzuelístico. Fue amigo de Bretón y de Barbieri, entre otros. Giner destacó también por su papel como *factórum*, pues tuvo un merecido papel en la fundación del Conservatorio de Música de Valencia, en 1879. De hecho, entre los años 1894 y 1909, —fecha de su muerte—, fue director vitalicio del conservatorio valenciano. También auspició la creación de la Banda Municipal de Valencia, en el año 1903. *Sagunto* es una ópera histórica, como lo fue también *Roger de Flor*, de Ruperto Chapí. El libreto es obra de un destacado miembro de la *Renaixença* valenciana: Luís Cebrián Mezquita.

En el año 2013, se estrenó en versión concierto su ópera *L'indovina*, obra que había permanecido más de 150 años sin estrenarse y que, gracias a la labor en la recuperación de esta partitura del Instituto Complutense de Ciencias Musicales y el Palau de la Música, constituyó un éxito su estreno bajo la batuta del

⁵⁹⁵ Véase BUENO CAMEJO, F. C.: *La ópera en Valencia y su representación según la crítica de arte: De la monarquía de Alfonso XIII a la II República Española (1900-1936)*, Federico Doménech/Generalitat Valenciana/Diputació de València-SARC, Valencia, 1997, pp. 41-47.

prestigioso y reconocido internacionalmente director valenciano Cristóbal Soler⁵⁹⁶.

5. Producciones operísticas de compositores valencianos puestas en escena en Valencia en el siglo xx

La gran novedad, en el último cuarto de siglo, fue la puesta en escena de *El árbol de Diana*, los días 14 y 16 de mayo de 1983 con la Orquesta Municipal de Valencia, que inauguró el ciclo. Dicha ópera, del compositor valenciano Vicente Martín y Soler, amigo del también libretista de Mozart, Lorenzo da Ponte, fue la primera ópera de un compositor valenciano que se representaba en el Teatro Principal de su ciudad desde el 24 de abril de 1943, en la que se estrenó *La venta de los gatos* del maestro José Serrano.

Al fundarse en el penúltimo día de 1986 el Instituto Valenciano de Artes Escénicas, Cinematografía y Música (IVAECM), aprobado por las Cortes Valencianas, se crean ayudas y subvenciones para desarrollar distintas actividades artísticas. Por ello, Javier Casal Novoa, director del área de música de IVAECM, puso en marcha el ciclo de Ópera 88⁵⁹⁷. Para finalizar la programación de este Ciclo, se apostó por una innovadora ópera del polifacético Carles Santos, *Tramuntana Tremens*, en coproducción con el Mercat de les Flors y el IVAECM, que después de estrenarse en los aledaños del Montjuic, se interpretó el 1 y 4 de febrero de 1990 en Valencia.

La Comunidad Valenciana no quiso quedarse al margen de todos los eventos que se iban a celebrar en España durante 1992, por lo que desarrolló un proyecto muy ambicioso con el nombre de Encuentro Internacional de las Culturas y Expresiones Musicales, con un programa trienal (1990, 1991 y 1992), al cual se denominó Música 92. En este ciclo, se pusieron en escena la reposición de la ya representada en el Teatro Principal *Tramuntana Tremens* (Santos), *Una cosa rara* (Martín y Soler) y el estreno mundial de la ópera valenciana *El triomf de Tirant* (Blanquer). Con el proyecto de Música 92 se pretendía ampliar la cultura musical de la Comunidad Valenciana con la puesta en marcha de creación y mejora de infraestructuras de oferta cultural, así y como Festivales de Música.⁵⁹⁸

Tras la desaparición de Música 92, hubo una contracción importante del género lírico, ya que, en 1993, solamente se interpretaron óperas en versión de concierto en el Palau de la Música, con la Orquesta y Coro de Valencia. Tan solo, el estreno absoluto de la ópera *El mar de las Sirenas*, del valenciano José Bàguena Soler, bajo la batuta de su titular el Maestro Galduf.

En los años sucesivos, y hasta la inauguración del Palau de les Arts, el Palau de la Música y el Instituto Valenciano de la Música han intentado mantener la actividad y creación operística. En el Palau de la Música, se han seguido haciendo interpretaciones de ópera, como los estrenos de *Maror* de Manuel

⁵⁹⁶ Véase J.R.S; Levante-EMV, 1/03/2013.

⁵⁹⁷ Véase VANÓ BACETE, M^a P.: *La creación operística en la segunda mitad del S. XX: Maror y El triomf de Tirant*, Valencia, Universitat de València, Tesis Doctoral, Inédita, 2014.

⁵⁹⁸ El Asesor Musical de Música 92 fue Francisco Carlos Bueno Camejo.

Fernando Torner Feltre
José Salvador Blasco Magraner
Francisco Carlos Bueno Camejo

Palau y *L'Indovina* de Salvador Giner. Desde ENSEMS, la composición y representación de óperas de los siglos XX y XXI, *Ricardo i Elena* de Carles Santos, la cual se representó en el Teatro Principal con una coproducción del IVM.

6. Compositores valencianos más importantes del siglo xx

Después del Patriarca Giner (llamado así por ser el introductor del nacionalismo valenciano, de raíces románticas verdianas), la ópera pasa por Manuel Palau Boix⁵⁹⁹ con *Maror* (1953-1956), Matilde Salvador Segarra, con *La filla del rei barbut* (1941) y *Vinatea* (1973) y Amando Blanquer Ponsoda, con *El Triomf de Tirant* (1992), como sus representantes más señeros. Un caso curioso fue *El Gato Montés*, ópera taurina de Manuel Penella Moreno, estrenada en el Teatro Principal de Valencia el día 22 de febrero de 1917. Penella fue el compositor valenciano que más dinero ganó con una ópera. Debemos mencionar que la *ópera buffa Don Gil de Alcalá*, le granjeó gran reconocimiento a Manuel Penella y que, además, hay que sumar a su larga lista de obras líricas sainetes, entremeses, zarzuelas y operetas como *La niña mimada*, *el viaje de la vida*, *galope de amor...*

Maror, de Manuel Palau, es una ópera dramática valenciana, en tres actos, con libreto de Xavier Casp, cuyo texto está en valenciano. Se estrenó en versión de concierto el 23 de mayo de 2002 en el Palau de la Música, bajo la dirección del Maestro Enrique García Asencio y la versión escénica, en el Palau de les Arts Reina Sofía por el Maestro Manuel Galduf Verdeguer, el 24 de abril de 2014.

Matilde Salvador Segarra⁶⁰⁰ (Castellón de la Plana, 23 de marzo de 1918 - Valencia, 5 de octubre de 2007) compuso varias obras escénicas de las que destacamos sus dos óperas. En primer lugar, la ópera de títeres *La filla del rei barbut*, basada en el cuento de Tomba-Tossals de Josep Pascual Tirado, siendo estrenada en Castellón, bajo la dirección de Vicente Asencio, el 31 de marzo de 1943. Su obra más importante fue *Vinatea* (1973), ópera histórica valenciana desarrollada en 1333, en tres actos. Fue estrenada en Barcelona el 19 de enero de 1974, en el Gran Teatro del Liceo. Empuñó la batuta el Maestro Gerardo Pérez Busquier, mientras que la dirección escénica corrió a cargo de José María Morera. La escenografía fue diseñada por otro valenciano, el pintor Joaquín Michavila. La orquestación fue realizada por su esposo y compositor Vicente Asencio Ruano.

Amando Blanquer Ponsoda⁶⁰¹ (Alcoy, 5 de febrero de 1935- Valencia, 7 de julio de 2005) cuenta con un amplísimo catálogo de obras, pero dentro del campo escénico, tan solo compuso una cantata: *El Tríptic de Tirant lo Blanc*, la cual sirvió como cabecera para la composición de su única ópera: *El triomf de*

⁵⁹⁹ Véase VAÑÓ BACETE, M^a P.: *La creación operística valenciana en la segunda mitad del siglo XX: Maror y El triomf de Tirant*. Valencia, Universitat de València, Tesis Doctoral, inédita, 2014, pp. 22 y ss.

⁶⁰⁰ GALBIS LÓPEZ, V.: "La música escénica... *Op. Cit.*", p. 201.

⁶⁰¹ Véase VAÑÓ BACETE, M^a P.: *La creación operística en la segunda mitad del S. XX... Op.Cit.*

Tirant. Se trata de una ópera caballerescas valenciana, en dos actos. Se estrenó en el Teatro Principal de Valencia el 7 de octubre de 1992, bajo la batuta del Director de Orquesta, Manuel Galduf Verdeguer. El libreto es de los hermanos Rodolf y Josep Lluís Sirera.

Óscar Esplá Triay (Alicante, 5 de agosto de 1889 - Madrid, 6 de enero de 1976) escribió varias óperas. La mayoría de ellas quedaron inacabadas, como, por ejemplo, *La balteira*. *La fôret perdue* (La bella durmiente del bosque) fue compuesta en 1909 y revisada en 1943. Dicha ópera quedó sin finalizar y glosaba de la escenificación del famoso cuento de Perrault, *La bella durmiente del bosque*. Por último, *Plumas al viento*, ópera en un acto y escrita en 1941. La única ópera estrenada es *El pirata cautivo*, escrita en 1974. Después de componer dicha obra, se cree que retomó el trabajo de la composición con *La Celestina y Calixto y Melibea*, otra ópera inconclusa.

Carles Santos Ventura (Vinaroz (Castellón), 1 de julio de 1940—*ibidem*, 4 de diciembre de 2017), artista polifacético (pianista, compositor, pintor, escultor y performer, estudió en España y Francia. Compuso varias óperas que bien podrían definirse como espectáculos líricos. En este campo, podríamos hacer una división entre, ópera, ópera de cámara y ópera circo, según el número de intérpretes y estilo. Su catálogo operístico comprende:

Ópera: *Tramuntana Tremens* (1989), *L'adéu de Lucrecia Borja* (2001), *El barbero de Sevilla* (2005)

Ópera de Cámara: *Asdrúbila* (1996), *La Pantera Imperial* (1997), *Ricardo i Elena* (2000), *Sama Samaruk*, *Suck Suck* (2002), *La meua filla soc jo* (2005)

Ópera Circo: *Lisístrata* (2003)

Tramuntana Tremens (1989) ha sido sin duda su ópera más importante y más representada. Es una obra realizada por el encargo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea del Ministerio de Cultura y producida por el Teatre del Mercat de les Flors de Barcelona, junto al Área de Música del IVAECM. El Coro de Valencia fue el encargado de dar vida a esta obra, de la mano de la coreógrafa Gracel Meneu. El compositor exprime al máximo todos los recursos vocales en ella, siendo los únicos personajes el coro y el propio compositor.

Asdrúbila (1992) es una ópera mitológica y dramática que se estrena en 1992, dentro de los actos de la Olimpiada Cultural de Barcelona, los cuales se realizaron en torno a los Juegos Olímpicos de 1992, bajo la dirección artística de Carles Santos y la escénica de Pere Portabella.

7. Compositores actuales valencianos de ópera

En la actualidad, María de los Ángeles López Artiga, (Massamagrell, 10 de abril de 1939) cuenta con un amplio catálogo de obras. Su estilo compositivo es muy propio y diverso. *El adiós de Elsa* (1999), ópera en un acto, estrenada en

Fernando Torner Feltre
José Salvador Blasco Magraner
Francisco Carlos Bueno Camejo

Broadway, Nueva York, el 10 de octubre de 1999, en *The Miranda Theatre*, fue un encargo del dramaturgo y libretista Eduardo Quiles a López Artiga. La ópera está basada en la obra de teatro homónima de Eduardo, la cual estaba escrita para un solo personaje: Elsa.

Ramón Pastor Gimeno, de resonancias *neowagnerianas*, es autor de la ópera infantil en dos actos, *L'Última llibreria* (1991). Fue estrenada en la Sala Escalante de Valencia el 6 de noviembre de 1991. El libreto es de Vicent Vila, a la sazón director de ese proscenio.

Tras repasar a los compositores valencianos que han compuesto ópera durante el período 1950-2000, es conveniente destacar que, teniendo en cuenta el abultado número de autores valencianos que están englobados en este periodo, hemos de convenir que la creación operística valenciana es escasa. Desde el punto de vista lingüístico, únicamente son cuatro el número de óperas escritas en valenciano de las diez compuestas. Por otro lado, sólo han sido interpretadas en Valencia *Maror*, *El triomf de Tirant*, *Tramuntana Tremens* y *L'última llibreria*.

El gran compositor actual, una promesa hecha realidad, es Francisco Coll García⁶⁰². Con 33 años, este músico valenciano de proyección internacional recibe encargos y compromisos tan importantes con teatros como la Royal Opera House de Londres, orquestas como la London Symphony y directores como Simon Rattle. Coll estrenó el pasado mes de mayo del año 2016 su ópera *Kafé Kafka*, en el Palau de Les Arts Reina Sofía. Previamente, en el año 2014, fue estrenada en el Royal Opera House de Londres. Es una ópera que descubre el desasosiego en el que vivimos en la actualidad.

Roderic de Borja se estrenó en la ciudad de origen de los Borja, la familia de la que surgieron los dos únicos papas españoles: Xàtiva. Los autores de la obra han sido el periodista Vicent Soriano, que ha escrito el libreto de la obra, y del compositor Miquel Juan. Estrenaron el montaje el 16 de noviembre de 2013, en el Gran Teatro de Xàtiva.

El pasado febrero se estrenó en Madrid *El Pintor*, ópera del compositor alcireño afinado en Los Ángeles, Juan José Colomer⁶⁰³, que retrata los claroscuros y contradicciones de Pablo Picasso, tal vez el mayor icono del arte del siglo XX.

Entanglement: An Entropic Tale, la primera ópera del compositor moncadense Daniel Blanco Albert⁶⁰⁴, se estrenó con una doble función el pasado 26 y 27 de abril, con motivo de la inauguración del nuevo edificio del Royal Birmingham Conservatoire.

⁶⁰² Véase <http://www.franciscocoll.com/es/biografia/>.

⁶⁰³ Véase Furones, Laura; <https://www.osm.es/actividades/calendario/el-pintor/juan-jose-colomer/391/temporada/>.

⁶⁰⁴ Véase <https://www.danielblancoalbert.com>.

Destacar también la obra ganadora del Primer Concurso Internacional de Composición de Ópera, *Los viajes de Gulliver*, del compositor valenciano Gabriel Urrutia Benet, promocionada por Opera XXI (Asociación de Teatros, Festivales y Temporadas estables de Ópera de España), un grupo de trabajo formado por los responsables de los archivos musicales del Teatro Real de Madrid, el Liceu de Barcelona y el Palau de les Arts de Valencia. Dicho grupo está estudiando cómo poner en escena esta ópera.

8. Grandes compositores valencianos de zarzuela

Los tres géneros líricos del siglo XIX son la ópera, la zarzuela y el género chico. La zarzuela es la variedad española del teatro musical hablado y cantado, equivalente al *singspiel* alemán, a la ópera-comique francesa o a la *ballad-opera* inglesa⁶⁰⁵.

A partir de 1830 la zarzuela heredada del siglo XVIII había prácticamente desaparecido⁶⁰⁶. Tras los fallidos intentos de crear una ópera nacional española, la nueva zarzuela del siglo XIX se separa de la zarzuela ilustrada y comienza a recoger el ideario romántico, existiendo una preferencia por aquellas zarzuelas de temáticas históricas y melodramáticas. La zarzuela grande, de dos o tres actos, está basada en temas dramáticos o cómicos de complicada acción. El desarrollo de la zarzuela grande entre las décadas de 1850-1870 es el acontecimiento musical más destacado de la vida musical española. Debemos añadir que en la temporada 1856-57 se edificó el Teatro de la Zarzuela, primer coliseo dedicado en exclusiva al género⁶⁰⁷.

Género chico es la denominación que se asigna en exclusiva a las zarzuelas con un único acto y muy específicamente a aquellas que pertenecen al repertorio denominado “teatro por horas”, que se puso de moda en el último cuarto del siglo XIX. Es común hallarlas también con el nombre de zarzuela chica en contraposición a la zarzuela grande de dos o tres actos. El género chico se apartaba de la imitación de la ópera que hacía la zarzuela grande, tanto por sus formas breves como por la popularización del género⁶⁰⁸. No obstante, el género chico no debe ser considerado como una modalidad teatral de calidad artística inferior a la zarzuela grande. Según Barrera, incluso en los casos de menor profundidad, que suele llevar asociado un fuerte pintoresquismo, este tipo de piezas poseen una humanidad indudable, por lo que son dignas de toda consideración⁶⁰⁹.

Tal como explica, Emilio Casares Rodicio conforme avanza la década de 1880 los pequeños géneros lírico-teatrales que integraban el género chico comenzaron a tener diversas clasificaciones por sus autores: juguete,

⁶⁰⁵ Véase ALIER, R.: *La Zarzuela*. Ma non troppo, Barcelona, 2002, p. 11.

⁶⁰⁶ Véase GALIANO ARLANDIS, A.: *Contexto histórico y literario de la Zarzuela. Valencia 1832-1860*. Universitat de València, Tesis Doctoral, 2008.

⁶⁰⁷ Véase CASARES RODICIO, E.: *La música española en el siglo XIX*. Universidad de Oviedo, 1995.

⁶⁰⁸ Véase ALIER, R.: *La Zarzuela, Op. Cit.*

⁶⁰⁹ Véase BARRERA MARAVER, A.: *Crónicas del género Chico y de un Madrid divertido*, El Avapiés, S. A. Madrid, 1992.

apropósito, disparate, humorada, fantasía, gacetilla, revista, etcétera. Existen más de 379 calificaciones que, desde luego, no conllevan diferencias musicales⁶¹⁰.

Sin duda, los más grandes compositores valencianos de zarzuela son el villenense Ruperto Chapí Lorente, quien compaginó la zarzuela grande (*La tempestad*, 1882; *La bruja*, 1887) con el género chico (*La revoltosa*, 1897), y el suecano José Calixto Serrano Simeón, prolífico autor dedicado al género chico (*La canción del olvido*, 1916; *La dolorosa*, 1930), quien fue autor de una ópera estrenada *post-mortem*: *La venta de los gatos* (1943)⁶¹¹. Otros compositores de menor enjundia, pero muy dignos, son Vicente Peydró Díez, autor —entre otras— de *Les barraques* (1899), *Carceleras* (1901) y *Rejas y votos* (1907)⁶¹² o el compositor de Carcaixent Juan Bautista Vert Carbonell que, junto con el gallego Reveriano Soutullo, compuso zarzuelas de éxito como *La leyenda del beso y La del Soto del Parral*.

En Madrid obtuvo un gran éxito el compositor torrentino Vicent Lleó Balbastre (1870-1922). Su obra *La corte de Faraón* (1910) consiguió la nada desdeñable cifra de 772 representaciones, recorriendo con gran éxito todos los escenarios de España y América⁶¹³.

En Barcelona, triunfó el compositor de Ontinyent Rafael Martínez Valls con la zarzuela *Cançó d'amor i guerra* (1926). También Leopold Magenti obtuvo gran repercusión popular con sus zarzuelas *El ruiseñor de la huerta* (1946) y *La cotorra del mercat* (1946).

Salvador Giner⁶¹⁴ compaginó también el esfuerzo para intentar crear una ópera valenciana con una dedicación a la zarzuela, con un tratamiento de temas populares valencianos en las más importantes de ellas. De todas las zarzuelas escritas en valenciano destacaríamos *iFoch en l'era!* (1900), donde podemos observar el tratamiento del contrapunto y de las voces.

Los últimos grandes compositores valencianos de zarzuelas son Ernesto Pérez Rosillo (1893-1968) que compuso gran cantidad de obras como *La maja de oriente*, en colaboración con José Serrano, y Joan Martínez Báguena (1897-1986), quien en 1945 compuso la pieza *La de la falda de céfiro*, título que

⁶¹⁰ BLASCO MAGRANER, J.S.: “Teatro, tradición y educación: un análisis de las zarzuelas de Vicente Peydró Díez”, en *Quadriuvium. Revista Digital de Musicología*, 2013, p. 1.

⁶¹¹ Véase MIRAVET LECHÁ, J.: *La vida musical en Valencia durante la Guerra Civil, Percepción de la vida musical valenciana a través de la prensa y otras fuentes documentales*, Tesis doctoral no publicada, Universitat Politècnica de València, 2017.

⁶¹² BLASCO MAGRANER, J. S.: *Vicente Peydró Díez y las primeras zarzuelas del cine español*, Sociedad Latina de Comunicación Social, Cuadernos de Bellas Artes nº 16, Colección Música, La Laguna, (Tenerife), 2013, p. 315.

⁶¹³ Véase BLASCO MAGRANER, J.S.: *Los inicios del erotismo en la escena teatral lírica madrileña*. Sociedad Latina de Comunicación Social, Cuadernos de Bellas Artes nº 34, Colección Música, La Laguna, (Tenerife), 2014.

⁶¹⁴ GALBIS LÓPEZ, V.: “La música escénica... *Op. Cit.*”, p. 203.

evocaba un verso de *La revoltosa* de Chapí. De esta última obra se llevaron a cabo más de 800 representaciones en Buenos Aires. En todo caso, ninguno de ambos compositores logró detener la caída de un género agotado y combatido por el cine musical. Solo en Madrid se ofrecían zarzuelas unos pocos meses al año. La zarzuela tan solo consiguió sobrevivir en el campo discográfico, donde se realizaron versiones antológicas dirigidas por maestros como Ataulfo Argenta y Frübeck de Burgos e interpretadas por cantantes de la talla de Teresa Berganza, Alfredo Kraus, Plácido Domingo y Montserrat Caballé.

9. Conclusión

Después de repasar la trayectoria de los compositores valencianos en los últimos siglos, podemos observar que los compositores valencianos nacidos durante los reinados de Alfonso XII⁶¹⁵ y Alfonso XIII no escribieron ninguna ópera. Prefirieron cultivar el repertorio sinfónico, vocal e instrumental. Dentro del campo escénico, predominaban fundamentalmente las composiciones de zarzuelas.

Durante los siguientes periodos, se siguió prácticamente en la misma línea, ya que no corresponde la cantidad de compositores valencianos emergentes con las óperas compuestas, demostrándose así que el género operístico no ha sido el más relevante para nuestros compositores⁶¹⁶.

Por otro lado, el estudio realizado muestra la escasa relación entre la vida operística en Valencia y la creación de ópera valenciana durante la segunda mitad de la pasada centuria, ya que, durante esos 50 años, se llegaron a escuchar aproximadamente unas 143 óperas –contabilizadas de entre las versiones escenificadas y de concierto en Valencia–, de las que solamente cuatro fueron de compositores valencianos. Tres de ellas, por cierto, fueron compuestas durante dicho periodo.

De los tres géneros del teatro lírico, –ópera, zarzuela y género chico–, sólo ha sobrevivido la ópera. El género chico perdió su protagonismo a favor de la zarzuela grande a principios del siglo XX. Asimismo, la zarzuela grande también sufrió el desprestigio de intelectuales y críticos del periodo comprendido entre los años 1930-1950. En la década de 1960 la decadencia del género de la zarzuela era total. Las nuevas generaciones de compositores líricos se dedicaron de forma escasa a la ópera, género que gozaba de innegable prestigio. Tal como afirma Alier⁶¹⁷, los aficionados a la zarzuela se habituaron a vivir con un repertorio establecido y, al igual que sucedía con la ópera, anquilosado. Hoy ya no existen compositores valencianos que se dediquen a la composición de zarzuelas.

⁶¹⁵ Véase TORNER FELTRER, F.: *La ópera durante la Restauración Alfonsina Valencia, 1875-1885*, Sociedad Latina de Comunicación Social, Cuadernos de Bellas Artes nº 56, Colección Música, 2017.

⁶¹⁶ Véase MIRAVET LECHÁ, J.: *La vida musical en Valencia durante la Guerra Civil, Percepción de la vida musical valenciana a través de la prensa y otras fuentes documentales*, Tesis doctoral no publicada, Universitat Politècnica de València, 2017.

⁶¹⁷ Véase ALIER, R.: *La Zarzuela, Op. Cit.*

Fernando Torner Feltrer
José Salvador Blasco Magraner
Francisco Carlos Bueno Camejo

Bibliografía

- ALIER, R.: *La Zarzuela*, Ma non troppo, Barcelona, 2002.
- BARRERA MARAVER, A.: *Crónicas del género Chico y de un Madrid divertido*, El Avapiés, S. A., Madrid, 1992.
- BLASCO MAGRANER, J.S.: *Los inicios del erotismo en la escena teatral lírica madrileña*. Sociedad Latina de Comunicación Social, Cuadernos de Bellas Artes nº 34, Colección Música, La Laguna, (Tenerife), 2014.
- BLASCO MAGRANER, J. S.: *Vicente Peydró Díez y las primeras zarzuelas del cine español*, Sociedad Latina de Comunicación Social, Cuadernos de Bellas Artes nº 16, Colección Música, La Laguna, (Tenerife), 2013.
- BLASCO MAGRANER, J.S.: “Teatro, tradición y educación: un análisis de las zarzuelas de Vicente Peydró Díez”, en *Quadriuvium. Revista Digital de Musicología*, 2013.
- BUENO CAMEJO, Francisco Carlos: *La ópera en Valencia y su representación según la crítica de arte: De la monarquía de Alfonso XIII a la II República Española (1900-1936)*, Federico Doménech/Generalitat Valenciana/Diputació de València-SARC, Valencia, 1997.
- BUENO CAMEJO, Francisco Carlos: *Música i crítica a Gandia (1881-1936)*, CEIC Alfons El Vell, Gandia (Valencia), 2002.
- CASARES RODICIO, E.: *La música española en el siglo XIX*. Universidad de Oviedo, 1995.
- GALBIS LÓPEZ, VICENT: “La música escénica. los compositores valencianos”, en: PALAU les Arts Reina Sofía. *Concerts de inauguració*, Palau de les Arts Reina Sofía, Valencia, 2005.
- GALIANO ARLANDIS, A.: *Contexto histórico y literario de la Zarzuela. Valencia 1832-1860*. UNIVERSITAT DE VALÈNCIA, TESIS DOCTORAL, 2008.
- MIRAVET LECHÁ, J.: *La vida musical en Valencia durante la Guerra Civil, Percepción de la vida musical valenciana a través de la prensa y otras fuentes documentales*, Tesis doctoral no publicada, Universitat Politècnica de València, 2017.
- MÚRCIA I CAMBRA, M. À.: *Josep Melcior Gomis i la cançó lírica de saló. Una aportació valenciana al primer romanticisme musical europeu*, Alfons El Magnànim, València, 2017.
- TORNER FELTRER, F.: *La ópera durante la Restauración Alfonsina Valencia, 1875-1885*, Sociedad Latina de Comunicación Social, Cuadernos de Bellas Artes nº 56, Colección Música, 2017.
- VANÓ BACETE, M^a PILAR: *La creación operística en la segunda mitad del S. XX: Maror y El triomf de Tirant*, Universitat de Valencia, Tesis Doctoral, 2014.

Webgrafía

- <http://www.franciscocoll.com/es/biografia/>
- FURONES, Laura. <https://www.osm.es/actividades/calendario/el-pintor/juan-jose-colomer/391/temporada/>
- <https://www.danielblancoalbert.com>
- J.R.S; Levante-EMV, 1/03/2013
- R.V.M; Levante-EMV, 26/04/2008
- Gran enciclopedia catalana. <https://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0024912.xml>

Rasgos generales de la ópera en Valencia durante la monarquía de Alfonso XII

Fernando Torner Feltrer
José Salvador Blasco Magraner
Francisco Carlos Bueno Camejo
Universitat de València

Resumen. En el presente artículo, se ha llevado a cabo una pormenorizada investigación de los elementos artísticos gestantes y los elementos receptores del espectáculo operístico en la ciudad de Valencia, durante la monarquía de Alfonso XII. El objetivo de este estudio ha sido conocer de primera mano los rasgos generales de esta modalidad teatral en la capital levantina, en el breve reinado del monarca. Aunque durante este periodo la ópera en Valencia muestra más luces que sombras, no es menos cierto que la década comprendida entre los años 1875-1885 supondrá el anticipo de un aumento en la actividad operística, que alcanzará durante la Regencia de María Cristina de Habsburgo-Lorena y la monarquía de Alfonso XIII el momento de plenitud.

Palabras clave. Ópera, Valencia, Alfonso XII, Teatro.

Abstract. In the present article a detailed investigation of the pregnant artistic elements and the receiving elements of the operatic spectacle in the city of Valencia during the monarchy of Alfonso XII has been carried out. The objective of this study has been to know firsthand the general features of this theatrical modality in the Levantine capital during the brief reign of the monarch. Although during this period the opera in Valencia shows more lights than shadows, it is no less true that the decade between the years 1875-1885 will be the anticipation of an increase in operatic activity that will reach during the Regency of Maria Cristina de Habsburgo-Lorena and the monarchy of Alfonso XIII the moment of fullness.

Keywords. Opera, Valencia, Alfonso XII, Theater.

1. Introducción

En cualquier representación de ópera se han de tener en cuenta dos grandes grupos. El primero está constituido por los elementos gestantes del espectáculo teatral, esto es, cantantes, orquesta, coros, directores de orquesta, maestros de coros, cuerpo de baile, maestros de baile, directores de escena, escenógrafos, directores artísticos, vestuarios y luminotecnia. El segundo está conformado por los elementos receptores de dicha actividad teatral: el público y la crítica musical. Tal como afirma Bueno Camejo⁶¹⁸, los cantantes son los elementos

* Fecha de recepción 14.05.2019 / Fecha de aceptación 05.06.2019.

⁶¹⁸ BUENO CAMEJO, F. C.: *Historia de la Ópera en Valencia y su representación según la crítica de arte: De la monarquía de Alfonso XIII a la Guerra Civil Española*, Federico Doménech, Generalitat Valenciana, Diputació de València – SARC, Valencia, 1997, p. 13.

primordiales del primer grupo, especialmente en aquellos países, como España, en los que la concepción musical de la ópera italiana y su forma de representatividad se impone sobre cualquier otra.

Durante la monarquía de Alfonso XII, que alberga el breve periodo de tiempo comprendido entre los años 1875-1885, la ópera no vivió un momento de esplendor, al menos en lo que a la ciudad de Valencia se refiere. Las temporadas operísticas de la capital levantina se sucedían una tras otra con escaso interés y con una calidad media, que bien podría calificarse de mediocre, tal y como podemos comprobar en los textos periodísticos, firmados por los críticos musicales valencianos. A pesar de ello, la ópera italiana siguió gozando del favor del público de la capital del Turia, que estaba acostumbrado a escuchar las óperas de Verdi en el Teatro Principal, así como las representaciones belcantistas de Donizetti. También la *Grand Opéra* francesa fue muy apreciada, en especial Meyerbeer, quien se convirtió en el compositor más escuchado por los espectadores valencianos en el último cuarto de la centuria decimonónica.

En el presente artículo, se muestran de forma pormenorizada los elementos artísticos gestantes y los elementos receptores del espectáculo operístico, en la ciudad de Valencia, durante la monarquía de Alfonso XII. El resultado de nuestro estudio demuestra que nos hallamos en un periodo gris y anodino para la ópera que no mejorará hasta el brillante decenio 1901-1911, momento en que se impondrá la escuela verista, con Puccini presidiendo el podio de la popularidad.

2. Rasgos generales

Los cantantes

Durante la monarquía de Alfonso XII, las subtipologías vocales no estaban aún totalmente pergeñadas, dentro de la correspondiente división por cuerdas. Esta indefinición se mantuvo hasta la monarquía de Alfonso XIII⁶¹⁹.

En la cuerda de sopranos –denominación que aún alternaba con la más antigua de *tiple-*, existe ya la soprano *ligera*, esto es, la soprano de coloratura o *d'agilità*, encargada de las acrobacias aéreas en las gamas agudas y sobreagudas, y la soprano *dramática*, una voz carnosa, corpulenta, que abarcaba con solvencia las gamas graves. Ésta última, frecuentemente asociada con la denominación de *soprano absoluta*, era un cajón de sastre, una soprano de amplio espectro que abarcaba el repertorio lírico-dramático. La *soprano absoluta* era la primera cantante de la compañía. No existe, pues, una *soprano lírica* propiamente dicha, ni tampoco otros subtipos: *lírico-spinto* y *lírico-dramática*. Todos ellos quedan englobados dentro de la soprano *dramática o absoluta*. Cuando en una lista de la compañía se incluyen otras sopranos, sin especificar, siempre como segundas voces, se trata de sopranos líricas, sin mayor relieve tipológico.

⁶¹⁹ *Ibid*, pp. 19-22.

Rara vez existe una distinción entre las *mezzosopranos* y las *contraltos*. Éstas eran escasas. En una compañía sólo existía una única *mezzosoprano*, que figuraba en la lista como *mezzosoprano y contralto*, frente a tres o cuatro sopranos.

Los papeles eran intercambiables en el siglo XIX. En el caso de las óperas de Rossini, cuyos *roles* estelares femeninos estaban confiados a mezzosopranos, a menudo eran interpretados por sopranos. También existen algunos casos opuestos, en los que la mezzosoprano se hace cargo de papeles de soprano.

Tampoco existe una gradación tipológica en las cuerdas masculinas. El tenor ofrece tan sólo una subdivisión, doble: el *tenore di grazia*, que es el tenor *ligero*, *rara avis* en Valencia, y el tenor *dramático*, a veces definido como *tenore assoluto*. Las circunstancias en este caso son análogas a las sopranos: no existe el tenor lírico, ni el *lírico-spinto* –o simplemente *spinto*–, ni el tenor lírico-dramático. De manera que, al igual que las sopranos, el tenor dramático, *assoluto* o *d'obbligo* es el primer tenor de la compañía, dado su amplio espectro. Los segundos y terceros tenores de una *troupe* pueden considerarse como *líricos*.

En la cuerda de los barítonos no existe especificación alguna, como ocurre hoy en día, entre los barítonos líricos y los dramáticos.

El caso de los bajos es más peculiar. Existe, individualizado, un *basso caricato*, que es el bajo cómico o *bufo*, habitual en la ópera bufa italiana del siglo XVIII y los herederos de la misma, sobre todo Rossini. La prensa valenciana también distingue entre el *basso cantante* –un bajo de amplio espectro, que abarca todo tipo de papeles *a piacere*, con comodidad, excepto el *bajo profundo*, que acomete con cierta dificultad- y el *bajo profundo*. Éste último, rocoso, transita por las gamas de ultratumba, en los dominios plutónicos. Este subtipo vocal, ya de por sí escaso, no existió en las compañías que visitaron los teatros valencianos y de ello se lamenta en diversas ocasiones la prensa valenciana.

Dado el avasallador predominio de la ópera italiana –y de las compañías italianas-, los cantantes españoles de bajo rango acostumbraban a italianizar sus apellidos hispanos. Un buen ejemplo de ello es el bajo Ángel Alsina, cuyo nombre artístico era Angelo Alzina.

En general, estamos en condiciones de afirmar que –salvo notorias excepciones que indicaremos a continuación- los cantantes que actuaron en Valencia eran voces de segundo orden, ora por su mediocridad ora noveles. Hemos podido rastrear los currículums de muchos de ellos, gracias a la prensa foránea y, sobre todo, merced a la bibliografía.



El tenor español Julián Gayarre⁶²⁰

No obstante, por Valencia transitaron algunos grandes cantantes. El más emblemático de todos, el *divo* por antonomasia, fue el español Julián Gayarre. El tenor de Roncal actuó en Valencia en tres temporadas, verdaderamente memorables. Casi puede aseverarse que la Historia de la Ópera en Valencia, durante la monarquía de Alfonso XII, está asociada a la presencia del navarro en el proscenio del Teatro Principal. Basta con leer la primera crítica que Ignacio Vidal hizo en El Mercantil Valenciano de su primera función el Teatro Principal, para darnos cuenta de la importancia que tuvo este tenor para la ciudad de Valencia:

GAYARRE EN <LA FAVORITA>

Maravilloso acontecimiento que no se borrará nunca de la memoria de cuantos lo presenciaron fue la presentación por primera vez en la escena del teatro Principal de ese brillante astro del mundo musical llamado Julián Gayarre. Nuestra tosca pluma apenas si puede describir con toda la verdad y colorido el magnífico aspecto que presentaba dicho coliseo la noche del domingo último. Sería necesario registrar sus más brillantes páginas para encontrar algo parecido y análogo a lo que presenciemos la citada noche. Con decir que los palcos estaban henchidos de hermosas damas que lucían sus mejores atavíos, y que el resto de las localidades las llenaba un público al que le cuadraban muy bien los obligados calificativos de numeroso y escogido, está dicho todo.

⁶²⁰ Imagen tomada de la Web: operasiempre.es

Si quisiéramos una prueba fehaciente del inmenso poder que tiene el arte, la tendríamos muy elocuentísima con lo que pasa en Valencia de algunos días a esta parte. En la calle, en el paseo, en el seno del hogar doméstico, en suma, allí donde se reúnen dos personas, no se habla otra cosa que de Gayarre, de señalar sus excepcionales aptitudes, de su historia, de sus triunfos, y hasta de su amor al progreso y a la libertad de los pueblos.

Y es natural: no se trata de un potentado que derramando el oro a manos llenas y dispensando mercedes satisface hasta los menores caprichos de la turba de ambiciosos que le rodea, ni tampoco de un general vencedor que se presenta a la muchedumbre ansioso de recoger los laureles de la victoria: se trata simplemente de un hombre que nacido en humilde cuna, ha logrado con el esfuerzo de su inteligencia y mediante las privilegiadas dotes que la natura le ha concedido, colocarse en la cúspide de la gloria, desde la cual ejerce avasallador, sí, pero dulce y suave dominio sobre los que buscan en las manifestaciones de la belleza el bálsamo que cure y restañe las heridas producidas por su contacto con la grosera realidad. ¡Bendito sea el arte que tales dulzuras contiene en sus entrañas!

Pero abandonemos esta clase de consideraciones, y pasemos a exponer lisa y llanamente el concepto que nos merece el artista eminente que se ha dignado darnos a conocer los maravillosos secretos de su garganta, en la interpretación de su obra <favorita>, como da en decir la fama.

Bien pudiéramos evitarnos un análisis detenido de las facultades que adornan a nuestro insigne compatriota, con solo decir que en él se funden de un modo admirable el arte y la naturaleza, expresión que en sentir nuestro sintetiza la personalidad de Gayarre: la naturaleza en una voz que por el número de condiciones que presenta, todas ellas de primer orden, raya en lo increíble y toca en los límites de lo sobrenatural, y el arte por medio de una maravillosa intuición fecundada y abrigada con el estudio.

Pero con esta síntesis no quedarían satisfechas las exigencias de la crítica, ni acaso los deseos de nuestros lectores, ni mucho menos las propias condiciones que debe reunir un trabajo de esta índole.

La voz de Gayarre es potente, robusta, vibrante, ágil y de una frescura y nitidez incomparables. En ella se unen en misteriosa conjunción la dulzura con una fuerza expansiva que en determinados momentos adquiere un sello de grandeza excepcional. No hay para decir que verifica con una facilidad pasmosa los pasos del fuerte al piano y viceversa por medio de una gradación insensible, sin violencia, natural, lo que produce un verdadero asombro. Agréguese a estas grandes facultades una emisión fácil y espontánea que le permite recorrer sin esfuerzo alguno todos los registros, sin que por ello mengue en lo más mínimo el valor de los sonidos.

Entre el canto y la voz existe una verdadera correlación y armonía: aquí se nos ofrece con un estilo puro, correcto y elegante, sin que alteren estas cualidades que son el resultado de una escuela superior, los arranques fogosos y enérgicos que las palabras exigen; el fraseo es amplio y claro,

sin que se pierda ni una sola sílaba, y la media voz deliciosa y llena de encantos irresistibles.

La acción de Gayarre es sobria, pero inteligente y distinguida, lo cual avalora su personalidad artística.

Cuando Gayarre apareció en la escena, fue saludado con expresivas muestras de cariño, que fueron pronto reprimidas. La ansiedad por oírle era grande, y así que el tenor dejó oír su voz admirable, expresando con los acentos más dulces el sentimiento amoroso que embargaba su alma, en la romanza de salida <É una vergine, un angel di Dio>, grandes aplausos resonaron en el teatro, admirando todos las sorprendentes facultades que antes hemos precisado.

Estas manifestaciones se reprodujeron en el dúo con la tiple del mismo acto, siendo llamado Gayarre a la escena varias veces, en unión de la Srta. Colonna.

El público temeroso de perder una nota de las que vertía Gayarre con singular pureza, estuvo silencioso en demasía al escuchar la magnífica frase que precede al concertante del acto tercero, la cual fue dicha con una amplitud y energía dramática según reclamaba la situación.

Pero el momento excepcional, extraordinario de la representación de la <Favorita>, fue aquel en que interpretó la bellísima e inspirada romanza del <Spirto gentil>. No exageramos nada diciendo que no es posible expresar por medio de la palabra la sublime ejecución que dio a este trozo de música nuestra compatriota Gayarre, quien en vez de cantarlo con una entonación igual, aunque dulcísima, como lo hicieron otros tenores eminentes, la canta con más variedad de tonos que, sin estar exentos de suavidad y dulzura, siguen el sentido de las palabras. De esta manera Gayarre quita a su acabadísimo trabajo la monotonía que resulta del primer modo de ejecución, imprimiéndole más vida, más color, sin desvirtuar por ello el carácter que predomina en la romanza.

El público, fascinado por los inimitables acentos de la voz de nuestro compatriota, reprimía con fuerza las múltiples y fuertes emociones que experimentaba al oírle, y solamente se escuchaba de vez en cuando un rumor semejante a un quejido, no bastando el esfuerzo humano para sofocarlo.

A las últimas notas de la romanza, siguió una atronadora y prolongada salva de aplausos. En este instante ocurrió un incidente digno de mención: los espectadores, como movidos por un resorte, dirigieron sus miradas hacia un anciano de tostado rostro, surcado de arrugas, pero de aspecto simpático y venerable, que ocupaba un asiento de delantera de platea. Era el padre de Gayarre, a quien no abandona nunca. Y es la mejor compañía.

El eminente artista repitió la romanza y se repitieron también por parte del público las demostraciones de entusiasmo.

Y nosotros también llevados de él hemos dado unas proporciones demasiado largas a esta reseña; de manera que con el objeto de que aparezca en el número de hoy, nos vemos obligados a andar muy aprisa, a fin de recorrer el no escaso trayecto que falta todavía para dar cima a nuestro trabajo.

La Srta. Colonna no defraudó nuestras esperanzas: ya en las líneas que consagramos a esta distinguida artista cuando se dio a conocer en la parte de <Amneris>, pusimos de relieve las condiciones de su órgano vocal, que no es tan superior como sus cualidades dramáticas, que son muy recomendables. De donde se infiere sin grande esfuerzo la interpretación que dio a la protagonista de la ópera. El público descartando lo que tiene la Srta. Colonna de deficiente, y aplaudiendo lo que posee de meritorio, hizo justicia a la bella artista, que cantó con exquisita pureza y acentos expresivos el tierno andante <O mio Fernando>, y expresando en el acto cuarto con mucha verdad las torturas que sufría su corazón al verse rechazada por su amante.

Una indisposición repentina nos ha impedido oír al barítono Sr. Putó en la interpretación de Alfonso XI. Pero afortunadamente se encontraba en esta ciudad el simpático Sr. Fárvaro (Don Pedro), quien haciéndose cargo del compromiso en que se hallaba la empresa, no vaciló a las primeras indicaciones de ésta en aceptarlas. Con la maestría que le es peculiar, cantó el andante de su aria de salida, a cuya terminación fue aplaudido; pero en donde estuvo a notable altura fue en la romanza <A tanto amor>, del acto tercero, en cuya ejecución utilizó excelentes matices.

El Sr. Ulloa estuvo bien en el desempeño de <Baltasar>.

Los coros desafinados, y la orquesta no estuvo exenta de defectos, hasta el punto de que resultara fría la escena final del acto tercero. Sobre todo hay necesidad de hacer comprender a las señoras del coro que no son estatuas, sino personajes de carne y hueso y que contribuyen en la medida de su papel al desarrollo de la acción. Veremos si se enmiendan en lo sucesivo.

Terminaremos, no por ser obligados, sino porque a ello nos mueve el reconocimiento, felicitando a la empresa por la venida de Gayarre, hecho que por sí solo bastaría a la gratitud de cuantos ansiaban conocer al artista eminente, gloria de nuestra patria.

Ignacio Vidal⁶²¹

En una categoría inferior a Gayarre, pero buenos cantantes, *segundos espadas* de la lírica, existe un pequeño ramillete de artistas. En la cuerda de las sopranos, las italianas Anna Romilda Pantaleoni y Amelia Conti-Foroni. Por parte de los tenores, en primer lugar, el italiano Roberto Stagno, al que perfectamente podríamos equiparar a Gayarre. En un segundo plano, el ovetense Lorenzo Abruñedo y el zaragozano Antonio Aramburo Abad. En la cuerda de los bajos, el mallorquín Uetam. Existe un tercer nivel de buenos cantantes: las sopranos Bianca Donadío, Isabella Galletti Gianoli y Teresina Singer; los barítonos

⁶²¹ El Mercantil Valenciano, 5 de abril de 1881.

Fernando Torner Feltrer
José Salvador Blasco Magraner
Francisco Carlos Bueno Camejo

Massimo Ciapini, el alicantino Manuel Carbonell Villar y el valenciano Pedro Fárvaro y, finalmente, el bajo italiano Augusto Fiorini.

No quisiéramos acabar este apartado sin mencionar a los comprimarios y partiquinos. Aunque en la práctica se confunden, pues hoy en día se denominan comprimarios a todos ellos, existía una diferencia sutil entre ambos tipos de cantantes *in illo tempore*. El comprimario interpretaba un papel de tercer orden, muy secundario, aunque no por ello tuviese menor valor. Por su parte, la participación del partiquino queda reducida casi al de un figurante que canta unas pocas frases durante toda la ópera. Todos ellos, comprimarios y partiquinos, eran cantantes locales, valencianos. Uno de los que más veces pisó el proscenio fue Liberato González. En la prensa hubo una polémica entre un partiquino anónimo y el crítico del diario Las Provincias, “Elecé”, en las postrimerías de la monarquía de Alfonso XII⁶²².

Los Directores de Orquesta

No abundaron las grandes batutas en los teatros valencianos. Costantino dall’Argine fue un gran conocedor del mundo teatral, amén de compositor. Es una lástima que su temprano fallecimiento le privara continuar trabajando desde el foso.

Riccardo Boniccioli, un director batallador, también fue compositor. Incluso se estrenó en Valencia una ópera breve, salida de su pluma. Al igual que Costantino dall’Argine, conocía el universo de las bambalinas. Desempeñó un notable papel en las últimas temporadas de la monarquía de Alfonso XII. Sin embargo, la mediocridad de los cantantes con los que contó deslució su labor al empuñar la batuta desde el podio.

El alicantino José Valls desempeñó, asimismo, una labor incansable, pero siempre como segundo director. Dado que en las funciones teatrales, los críticos no recogían su actuación, es probable que su cometido fuese el de batuta en los ensayos, trabajando al lado de los directores titulares.

Guillermo Cereceda es un caso peculiar. Se trata de un director de zarzuela que llegó a ser empresario del Teatro Principal. Pero su conocimiento del mundo de la zarzuela no le garantizó que supiese escoger buenos cantantes de ópera. Como batuta, su actuación fue muy discreta. Y como empresario, también.

Las Orquestas, Coros y Cuerpos de Baile

No hubo en Valencia una orquesta estable de ópera, que se dedicase por entero a este supremo género del teatro lírico. Los profesores de orquesta eran escasos, por lo que, en ocasiones, su plantilla tenía que ser reforzada con efectivos humanos procedentes de Madrid y Barcelona. El caso anecdótico de una niña tocando el arpa en el foso del Teatro Apolo es un claro ejemplo del raquitismo

⁶²² Véase TORNER FELTRER, F: *Historia de la ópera en Valencia. La monarquía de Alfonso XII*, Tesis Doctoral, Universitat de València, 2015.

numérico de los instrumentistas. Al tratarse de contrataciones ocasionales, por *bolos*, a menudo las ejecuciones de los músicos en el foso dejaba mucho que desear, según constata la crítica valenciana. En los albores del siglo XIX, los profesores de orquesta se agruparían en el Ateneo.

Aunque sí existían plantillas corales y cuerpo de baile en la ciudad del Turia, lo bien cierto es que hubieron de ser reforzados con coristas procedentes del Teatro Real de Madrid. Otro tanto puede decirse del cuerpo de baile, aunque en este caso la crítica nos procura una información muy exigua⁶²³.

Escenografías, Pintores Escenógrafos y Escenarios

La escenografía y vestuarios constituyen la *cenicienta* de la representación operística, durante la monarquía de Alfonso XII. La escenografía era tan vetusta y anacrónica, que en ocasiones provocaba la burla por parte del crítico. Otro tanto puede decirse de los vestuarios. Especialmente mordaz fue, en las últimas temporadas, el crítico “Elecé”, musicógrafo del diario Las Provincias. Sin embargo, en ocasiones se trajeron telones procedentes de Barcelona, o bien de Milán. En este último caso, cuando la compañía era *prette a porter*, venía con todo el material escénico incorporado.

Entre los grandes escenógrafos catalanes, que visitaron el proscenio del Teatro Principal, destaca sobremanera Francesc Soler i Rovirosa, el capitán de la escuela escenográfica romántico-realista catalana. Valencia era la principal ciudad clientelar de la escenografía catalana, por delante de Alicante y Palma de Mallorca, dentro del área lingüística común, según Isidre Bravo⁶²⁴. Otro escenógrafo catalán que visitó la ciudad del Turia fue José Planella y Coromina. El italiano Achille Amato fue el escenógrafo extranjero que menciona la prensa valenciana, en el Teatro Principal.

La familia Alós, la mejor saga valenciana de escenógrafos, trabajó durante esta época, pero vinculados a la maquinaria escénica y la luminotecnia. Ramón Alós era el maquinista habitual del Teatro Principal. Por su parte, Ricardo Alós, –quien años después sería el pintor escenógrafo de las óperas de Salvador Giner– se encargó de la Luz Drumond. La luz de calcio o Luz Drumond se utilizó en los coliseos decimonónicos⁶²⁵. Así lo expresa Marie Salgues: “Al lado del pintor escenógrafo, del peluquero o del sastre, este profesional hace su salida al mundo del espectáculo, por ejemplo en 1876–1877, cuando se nombra a Miguel Rodríguez, encargado de las «luces Drumond», para el teatro Martín”⁶²⁶. La Luz Drumond se instaló en los teatros por aquellos años, a fines del Sexenio

⁶²³ Véase TORNER FELTRER, F: *Historia de la ópera en Valencia*, Op. Cit.

⁶²⁴ Véase BRAVO, I.: *L'Escenografia Catalana*, Diputació de Barcelona, Barcelona, 1986, p. 347.

⁶²⁵ Es un tipo de luz de escenario que funciona cuando una llama de oxihidrógeno se proyecta sobre una malla cilíndrica de cal viva, que puede llegar a alcanzar la temperatura de 2572° C antes de fundirse. Genera una iluminación de alta intensidad.

⁶²⁶ SALGUES, M.: *Teatro patriótico y nacionalismo en España: 1859-1900*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2010, p. 88.

Democrático y comienzos de la monarquía de Alfonso XII. Así, por ejemplo, en el Teatro Principal de Zaragoza se instaló en 1874⁶²⁷.

Aún no trabajaba la sastrería de la familia valenciana Peris, como sí lo hará luego durante la monarquía de Alfonso XIII. La prensa recoge la participación de la sastrería de Ramón Mora, vinculada al Liceo de Barcelona, así como la sastrería hispano-italiana de Vasallo y Malatesta⁶²⁸.

Compañías y Empresarios

No hubo en Valencia un auténtico empresario de ópera. El caso de Guillermo Cereceda es el de un director de orquesta de zarzuela metido a empresario, pero con pocas luces, a tenor de los resultados artísticos y de la programación de los repertorios.

Los empresarios arrendaban el Teatro Principal a la Diputación de Valencia. Por obligación contractual, debían ofrecer una temporada de ópera y destinar parte de la recaudación de la misma al Hospital Provincial. Solían encargar a un director de orquesta el *ajuste* –término decimonónico con el que se denominaba a la contratación de cantantes. Así se conformaba la compañía. Luego venían las contrataciones de los profesores de orquesta, los coros, el cuerpo de baile y banda de música en escena, cuando era necesario. El director de orquesta –a cuyo nombre figuraba la compañía- ofrecía un programa de óperas de acuerdo con los repertorios de los primeros cantantes contratados, en la mayoría de los casos. Con todo, había una gran improvisación. Si a este hecho unimos las abundantes indisposiciones de salud de los cantantes, –a menudo rescindían los contratos o, simplemente, no venían-, el resultado era que las óperas anunciadas en el cartel se cambiaban por otras con precipitación, con los lógicos resultados deficientes.

Como los empresarios solían arrendar el Teatro Principal por una temporada teatral, no había margen de tiempo para poder trabajar con calma y *amarrar* a los cantantes, contrariamente a lo que sucede en los proscenios operísticos, que trabajan con mucha más antelación y reservan las agendas de los artistas canoros. Por eso, los empresarios valencianos debían esperar a que los grandes coliseos españoles, el Teatro Real de Madrid y el Liceo de Barcelona, finalizasen sus temporadas, o bien, a que los cantantes contratados en esos magnos coliseos estuviesen libres. Otro tanto puede decirse de los cantantes contratados en Milán, al paio del Teatro Alla Scala o de otros proscenios itálicos. Esta constante supeditación provocó quebraderos de cabeza a los empresarios valencianos y fue una de las principales causas de la baja calidad artística de las temporadas operísticas en el Teatro Principal.

⁶²⁷ Véase GARCÍA GUATAS, M.: *La España de José Martí*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2014, p. 113.

⁶²⁸ Véase TORNER FELTRER, F: *Historia de la ópera en Valencia*, Op. Cit.

Empresarios que tuviesen una mentalidad abierta hubo muy pocos. José de la Calle fue un empresario enérgico, valiente, audaz, que resolvía los problemas con celeridad. Es probable que las constantes tribulaciones, que aquejaban a la contratación de cantantes en el Teatro Principal, fuese una de las causas de su traslado a Valladolid, en donde De la Calle había establecido contactos. Su craso error fue la racanería a la hora de invertir en la plantilla canora, reducida, y en las escenografías. Por su parte, Elías Martínez fue un empresario ambicioso; aunque, a nuestro humilde entender, su política fue errónea. Se hizo con el monopolio teatral de la ciudad de Valencia, al tener en sus manos, simultáneamente, los Teatros Principal, Apolo y Princesa. Sin embargo, pretender que los tres coliseos ofreciesen a la vez ópera, zarzuela y dramaturgia, en lugar de *especializar* a cada uno, no dio los resultados apetecidos. Provocó una cierta confusión y, lo que es más grave, tenía que dividir la plantilla de los profesores de orquesta entre las funciones de ópera y las de zarzuela, resintiéndose así la calidad artística de las representaciones de ópera, al disponer de unas raquíticas plantillas instrumentales en el foso.

En el orbe de las compañías, hemos de destacar al italiano Agostino dell'Armi, con función de empresario agente, que contrataba a cantantes transalpinos. Junto a él, Achille Babacci, quien también formó *troupes*. El barítono itálico Vincenzo Quintilli-Leoni formó asimismo una compañía, pero sus resultados no fueron sobresalientes.

El sistema, pues, de contratación era el *bolo*, algo tan valenciano e hispánico: constituir una compañía para una temporada o unas determinadas funciones. Los *bolos* solían reforzarse con la presencia de algún gran cantante, como broche final a la anualidad teatral. Así se contrató a Julián Gayarre. A pesar del *bolo*, hemos podido rastrear la supervivencia de algunas *troupes*, quienes transitaban a otras ciudades con parte de los cantantes que habían actuado en Valencia. Amén de la dependencia con Madrid y Barcelona, algunas compañías se desplazaron a ciudades de menor entidad demográfica: Valladolid – seguramente por la relación con José de la Calle-, Murcia, Alicante y Alcoy. De manera que Valencia estaba dentro de un circuito de segunda categoría, supeditada al *hinterland* conformado por el Teatro Alla Scala de Milán, el Teatro Real de Madrid y el Liceo de Barcelona.

Precios, Localidades y Tipos de Funciones

Las funciones se agrupaban en tres categorías: las del turno *par*, el turno *impar* y las funciones *a beneficio*. El abono de la temporada, que acostumbraba abonarse en dos plazos, permitía ser adquirido sólo por mitades; es decir, abonarse únicamente a un turno, el *par* o el *impar*. Por supuesto, existía también la modalidad de abonarse a toda la temporada por completo. En este último caso, el público adquiriente contemplaba las mismas óperas dos veces cada una, en el doblete de las funciones. Eso explica las repeticiones de las óperas. Cuando una partitura era novedosa o el empresario sabía que gozaba de gran predicamento entre el público, entonces se realizaban varias funciones más de la misma ópera.

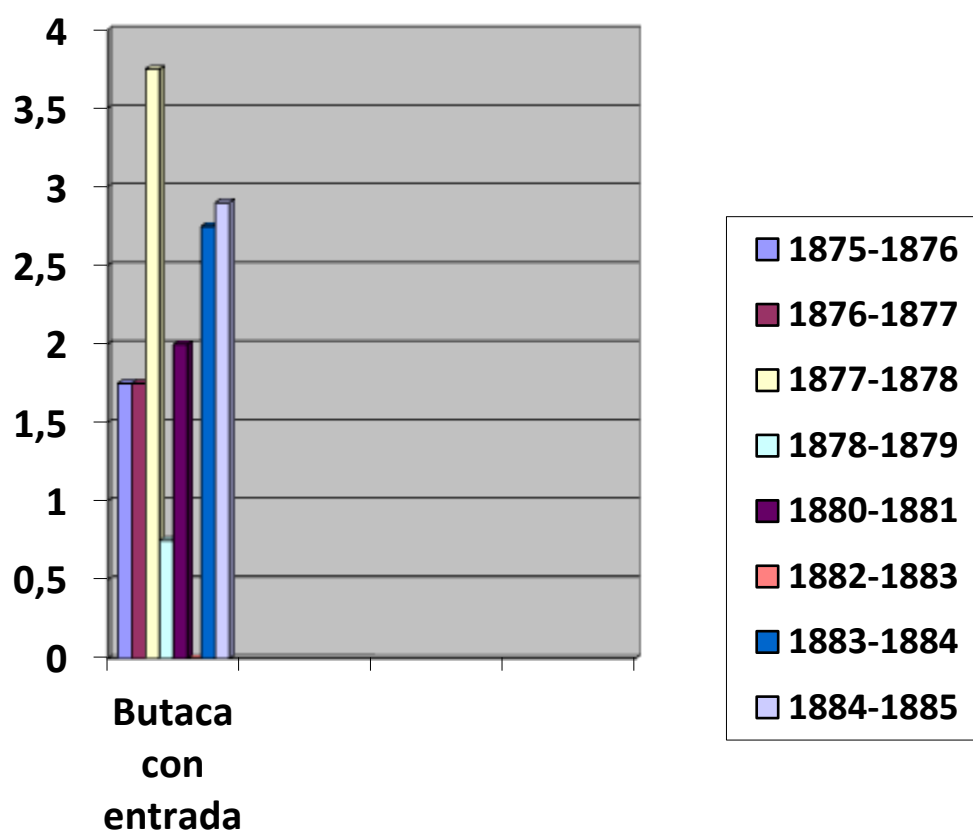
Las funciones *a beneficio* se llevaban a cabo en las postrimerías de la temporada. Su recaudación iba destinada a los bolsillos de los primeros cantantes, quienes escogían la ópera o una miscelánea de actos sueltos de varias óperas, para su *beneficio*. Era como una suerte de gratificación extraordinaria. En estas funciones, el cantante *beneficiado* recibía asimismo dádivas en especie, a menudo objetos de oro, plata y, en el caso de que la beneficiada fuese una cantante femenina, abalorios con piedras preciosas. En algunas ocasiones la prensa hace una lista de los regalos. Obviamente, los más cuantiosos fueron los donados a Julián Gayarre. En el caso del *divo* navarro, la prensa dedicó una columna especial del texto del periódico para detallar con prolijidad las dádivas, así como los donantes de los mismos.

Las localidades estaban estratificadas en orden de precios, las cuales estaban en sintonía con la importancia social de sus ocupantes. Estaban en razón directamente proporcional a la cercanía al escenario y a su ubicación en altura del coliseo, comenzando por la planta baja, dentro de una disposición italiana, en herradura. Las más caras eran los palcos de platea y de proscenio. Las butacas eran algo más económicas. La más barata era la “Entrada General”, en el *gallinero o loggione*.

No es fácil establecer un análisis comparativo y evolutivo de los precios de las localidades. Debemos tener en cuenta que la presencia de cantantes de primera fila, con un *cachette* elevado, aumentaba los importes de las entradas, hecho que, lógicamente, molestaba a los espectadores.

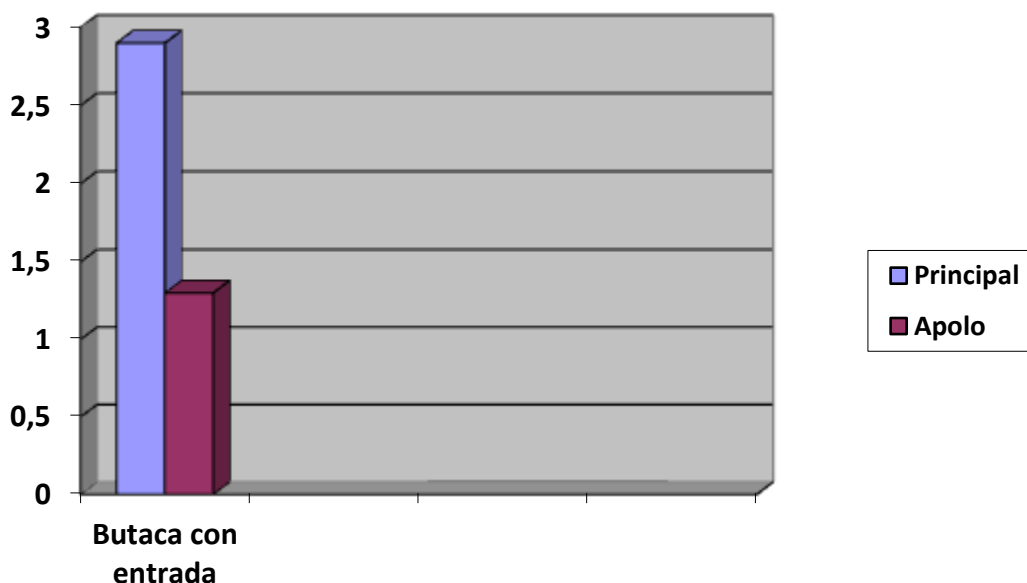
Para poder bosquejar una panorámica mínimamente rigurosa, hemos tenido en cuenta el número de funciones del abono, dividiendo el precio total del abono de las localidades por la cantidad de representaciones que incluía el abono. Hemos escogido la localidad de “butaca”, por ser harto emblemática. Aquí, es necesario hacer otra aclaración: dado que los precios se ofrecieron en reales de vellón hasta la temporada 1882-1883, inclusive, y a partir de la temporada siguiente, 1883-1884, se anunciaron en pesetas, hemos tenido que dividir por 4 las tarifas expresadas en reales de vellón, para homogeneizar todas las cantidades en pesetas. En algunas temporadas no tenemos datos: 1879-1880 y 1881-1882. Todos ellos están referidos al Teatro Principal⁶²⁹.

⁶²⁹ Véase TORNER FELTRER, F: *Historia de la ópera en Valencia, Op. Cit.*



La temporada 1877–1878 es la que registró los precios más elevados. Ello se debe a que las dos sopranos estelares, Bianca Donadío e Isabella Gianetti-Gianoli cobraban unos *cachettes* elevadísimos. En el caso de la última función de Bianca Donadío, el precio de la butaca se disparó a los 22 reales de vellón, esto es, *iiii5'5* pesetas!!!!. No podemos apreciar, en las tarifas del Teatro Principal, el impacto de las actuaciones de Julián Gayarre, pero todo parece indicar que los precios eran menores al de las cantantes transalpinas. En general, se observa una evolución al alza de las tarifas de la localidad de butaca, sobre todo a partir de la temporada teatral 1880-1881.

Si comparamos los precios de la localidad de butaca del Teatro Principal con los del Teatro Apolo, vemos como éste último coliseo muestra unas tarifas sensiblemente más baratas, reduciéndose en un 47 %. Los datos pertenecen a la última temporada, 1884-1885.



El Público

El público valenciano tenía un comportamiento relativamente indulgente. Sin embargo, cuando la ópera interpretada arrojaba unos malos resultados canoros, protestaba airadamente, teniendo en cuenta los precios que había pagado por la función. En ocasiones perdía las formas, como bien lo prueba el comportamiento ante la soprano Paulina Rossini. Aunque hubo conatos en contra de un determinado cantante, en apariencia injustificados y premeditados –la célebre *claque de alabarderos* posterior-, no puede afirmarse que hubiere una *claque* constituida, estable; ni, por ende, tampoco una *anti-claque* o *claque de alabarderos*. En todo caso, la *claque* es episódica, ocasional.

El aficionado valoraba en grado sumo las grandes voces. Si Julián Gayarre no cantaba en una ópera determinada, entonces el público se retraía, con una asistencia menor a la función. Si la ópera no era excesivamente popular dentro del repertorio, como es el caso de *Lucrecia Borgia*, tampoco se llenaba el aforo. Los valencianos asistentes al Teatro Principal eran muy generosos en sus manifestaciones de aprobación, con estruendosos aplausos, que obligaban a los cantantes a *bisar* o repetir las arias más célebres. Acostumbraban a lanzar flores al proscenio, o bien, pequeñas tarjetas con dedicatorias. Tenían poco respeto por el espectáculo, pues cuchicheaban durante la representación. Tan sólo cuando intervenía Julián Gayarre, el silencio era sepulcral.

El público local profesaba feligresía hacia la ópera italiana *belcantista* y verdiana, pero también sentía una gran estima hacia las óperas de Meyerbeer y el resto de los compositores de la *Grand Opéra* francesa. En suma, gustaban del repertorio al que estaban acostumbrados.

La Crítica Musical y Los Musicógrafos

De acuerdo con Román de la Calle, los parámetros del discurso crítico se enmarcan en cuatro funciones, a saber: la mediática, la interpretativa, la evaluativa y la autocrítica⁶³⁰. La crítica musical valenciana excluyó la última de ellas. Tan sólo Ignacio Vidal Teruel esboza mínimamente algún juicio sobre sus valoraciones críticas, pero no llega a replantearse la misión del crítico, desde un punto de vista *metacrítico*. De las restantes, son las funciones interpretativas y evaluativas aquellas en las que más se prodigaron.

La función evaluativa fue, sin duda, la principal. El núcleo de la crítica musical era el hecho canoro. Se centraban en los cantantes y su evaluación. Tan sólo Ignacio Vidal Teruel traza un análisis evaluativo de las condiciones de los cantantes y su actuación en el proscenio. Y lo hace con prolijidad, conociendo con profundidad las técnicas musicales de los cantantes. No en vano, Ignacio Vidal Teruel era profesor de música. Al valorar la labor de los cantantes, como es lógico, se centraban en los primeros papeles. Los papeles secundarios recibían escuetos comentarios. Los comprimarios y partiquinos eran nombrados sólo cuando su actuación era muy mala. Ya hemos adelantado que el crítico del diario Las Provincias, “Elecé”, fue especialista en señalar los errores de los partiquinos.

La crítica musical valenciana también abundaba en la función interpretativa, pero lo hacía con menor frecuencia. Aquellos que abordaban esta misión eran los críticos concedores del mundo operístico, en particular Ignacio Vidal Teruel, Veité –por parte del diario El Mercantil Valenciano- y Elecé –por parte del periódico Las Provincias. Eran un tanto parcos en esta función interpretativa, pues se limitaban a señalar si la interpretación se ajustaba a la ópera francesa o al *belcantismo* italiano, sobre todo.

En la función mediática, el crítico pontificaba con frecuencia sobre los repertorios y la política teatral de los empresarios arrendadores. Consciente de la influencia de la prensa, sus opiniones en alguna ocasión fueron escuchadas y así se recogió en los periódicos. Como en la prensa italiana, se atrevían a ejercer una influencia mediadora, de opinión, sobre los lectores y aficionados, recomendando unas partituras determinadas y denostando otras obras que estaban ya demasiado manoseadas, por repetirse incesantemente. Las óperas de Verdi anteriores a *Aida*, en particular la tríada compuesta por *La Traviata*, *Il Trovatore* y *Rigoletto* era censurada por su hastío y caducidad. *Aida* es la obra más apreciada de Verdi, valorada por su novedad y también porque se acerca a la *Grand Opéra* francesa.

Sorprende, en cambio, que las óperas del *belcantismo* italiano eran muy apreciadas por la crítica musical. No obstante, sin duda, las más veneradas en aquél tiempo eran las óperas de Meyerbeer. Son frecuentes los párrafos elogiosos hacia el compositor alemán afincado en Francia. Incluso cuando, entre el rifirrafe acaecido entre un partiquino y “Elecé”, este crítico del diario Las

⁶³⁰ Véase DE LA CALLE, R.: *Estética y Crítica*, Edivart, Valencia, 1983, p. 47.

Provincias se defiende admitiendo que él también valora mucho al máximo exponente de la *Grand Opéra* francesa.

Cuando las críticas eran anónimas, muchas veces reducidas a *sueños*, seguramente redactadas por un periodista de la redacción, más o menos familiarizado con el teatro lírico, el texto tiene una orientación gacetillera, que no rebasa la mera crónica, aunque hay un mínimo de enjuiciamiento crítico evaluativo⁶³¹.

Los textos críticos se estructuraban en cuatro bloques bien diferenciados. Si la obra no era muy conocida, o bien, llevaba años sin subir a los proscenios valencianos, solía incorporarse un bloque *propio*, en el que se explicaba el argumento de la ópera y las circunstancias de la composición de la misma. En ocasiones, este bloque *propio* era enriquecido con valoraciones sobre el compositor.

Los tres bloques restantes conforman el *ordinario* de la crítica. El primero, con frases a modo de muletillas, como, por ejemplo, “el teatro ofrece un brillante aspecto” y las “toilettes de las damas”, se detiene en observar al público de los palcos de platea, proscenios y butacas. Cuando hay una personalidad relevante de las autoridades civiles y militares, se recoge su presencia o bien, su ausencia. Este primer bloque contempla la ópera como un acto social y, en cierto sentido, no ha dejado nunca de serlo.

El segundo bloque es el corazón del texto musicográfico. Es el más largo de todos, el que consume más párrafos de los periódicos. Está dedicado íntegramente a los cantantes, comenzando por los papeles estelares y prosiguiendo por los secundarios. Raramente se menciona a los comprimarios y partiquinos. Cuando un cantante ha actuado en Valencia anteriormente, se recuerda su paso en anualidades anteriores. No existe un orden determinado en el análisis de los cantantes: ora se establece por la pareja canora principal, ora se distribuye por sexos, ora por la importancia de los cantantes *per se*. Es en este bloque en donde el crítico musical suministra todo tipo de detalles. A veces el análisis sigue el orden argumental de la trama, desde el Acto I hasta el último, un recurso empleado por algunos musicógrafos del diario Las Provincias.

El tercer bloque es el consagrado al director de orquesta, los coros, la orquesta, el cuerpo de baile y la banda de música. El director de orquesta merece más atención. Entre los profesores de orquesta en el foso, rara vez se menciona a algún instrumentista con cometido solista. A los coros se les dispensa un mayor interés sobre el cuerpo de baile o la banda de música en escena. En conjunto, este bloque es breve.

El cuarto y último bloque, opcional, es el dedicado a la escenografía, atrezzo y vestuarios. Sólo se glosa muy someramente cuando se renueva la escenografía, o

⁶³¹ Véase TORNER FELTRER, F: *Historia de la ópera en Valencia, Op. Cit.*

bien para censurar los viejos telones. Otro tanto puede decirse de los vestuarios, apropiados o anacrónicos. No hay, pues, un análisis artístico, desde el punto de vista de la historia del arte, de los escenarios ni la vestimenta teatral.

La lista de críticos musicales es relativamente abundante. Por el diario El Mercantil Valenciano, destaca sobremanera Ignacio Vidal y Teruel. El doctor Rafael Polanco Olmos analiza la figura de Ignacio Vidal, pero ya durante la monarquía de Alfonso XIII, entre 1912 y 1917⁶³². De acuerdo con Rafael Polanco Olmos, Ignacio Vidal inició su carrera periodística de la mano de Francisco Peris Mencheta, fundador del diario La Correspondencia de Valencia. Por consiguiente, no puede tratarse de la misma persona, primero por una cuestión cronológica y segundo, porque Ignacio Vidal y Teruel ya trabajaba en El Mercantil Valenciano con anterioridad. Nos cuesta creer, asimismo, que Ignacio Vidal y Teruel ejerciese la crítica musical durante cuatro décadas. Sí que es posible, en cambio, que quizás la persona de Ignacio Vidal que recoge Rafael Polanco Olmos fuese hijo de Ignacio Vidal y Teruel. Además de *heredar* el mismo nombre y el primer apellido, el estilo de las críticas de ambos es bastante similar. Para el doctor Polanco Olmos, las críticas de Ignacio Vidal son las más exigentes “y su cometido lo realizaba con solvencia y ponderación”⁶³³. En efecto, las críticas de Ignacio Vidal y Teruel, durante la monarquía de Alfonso XII, son escrupulosas, y las escribía con profundo conocimiento de la técnica canora y del teatro lírico, amén de sus contenidos musicales. Todo cuanto hemos podido saber de Ignacio Vidal y Teruel es que era profesor de música. El Mercantil Valenciano contó con un segundo crítico, que firmaba como “Veyté”. Su participación en la tribuna del rotativo liberal registra una asiduidad menor que la de Ignacio Vidal y Teruel. No obstante, era también un musicógrafo bastante meticuloso, aunque con una calidad levemente inferior a Ignacio Vidal y Teruel, en lo tocante a los aspectos intrínsecamente musicales.

Por su parte, el diario Las Provincias contó con una nómina más abultada. El trío de críticos anónimos que se cobijan bajo las siglas “G”, “A.A.C.” y “A. LL.”, ofrecen una calidad bastante uniforme, por debajo de los musicógrafos de El Mercantil Valenciano. En el caso del firmante con la letra “G”, nuestras dudas son mayores. De nuevo, Polanco Olmos analiza el cometido de Enrique González Gomá, a quien descubre en los años de 1912 y 1913. González Gomá también rubricaba sus críticas con la inicial “G”, correspondiente a su segundo apellido. Enrique González Gomá ejerció la crítica en el Diario de Valencia, La Voz de Valencia y Levante⁶³⁴. Un cometido posterior a la monarquía de Alfonso XII y, además, bien metido en el siglo XX, fue cuando El Mercantil Valenciano fue rebautizado como “Levante”. También nos resulta difícil creer que se trate del mismo autor. Aquí la cronología aún resulta más abultada. El mencionado trío de críticos, “G”, “A.A.C.” y “A. LL.”, es buen conocedor de las óperas que

⁶³² POLANCO OLMOS, R.: *La crítica musical española en los albores del siglo XX*. Op. Cit., p. 70.

⁶³³ *Idem*.

⁶³⁴ *Ibid*, p. 80.

suben al proscenio, pero no parece que sean músicos o musicólogos; por cuanto los aspectos intrínsecos musicales son elididos o comentados sucintamente.

Un caso peculiar es otro crítico del diario Las Provincias: “Elecé”. En este caso está claro que no es un músico profesional ni musicólogo. Eso sí: un gran aficionado, buen conocedor del teatro lírico. Sus textos no dejan títere con cabeza, cuando considera que hace falta. No excluye la sátira, ni tampoco la fina ironía. Nada hay que no censure cuando es necesario: cantantes, director, coros, cuerpo de baile, escenografías y vestuarios. Es el crítico que más se detiene en comentar los anacronismos de los vestuarios y las vetustas escenografías, que, reutilizadas, no casaban con la ambientación ni el argumento de una ópera determinada.

Los Repertorios y Los Teatros

Como ya hemos establecido en la breve Historia de la Ópera en Valencia, la ciudad del Turia es un solar bien abonado para la ópera italiana. De hecho, a menudo las *troupes* que actuaban en Valencia se bautizaban ellas mismas como “compañía de ópera italiana”. El decenio que le tocó reinar a Alfonso XII, 1875-1885, aproximadamente, no constituyó una excepción.

En el diagrama de barras que hemos elaborado a continuación, puede apreciarse cómo Giuseppe Verdi fue el compositor más representado en Valencia. Al compositor de Busseto se le dedicaron ciento setenta y cuatro funciones de un abanico muy variado de óperas, desde las compuestas en época temprana, *-I Lombardi alla Prima Crociata-*, hasta la más reciente *-Aida-*. Dentro del orbe itálico, el *belcantismo* sale bien parado. Las óperas de Donizetti, el segundo autor en importancia, subieron a la escena en setenta y ocho ocasiones. La distancia entre el compositor bergamasco y el siciliano Vincenzo Bellini es considerable, pues aquél dobla a éste en cuanto al número de representaciones. Se llevaron a cabo treinta y tres funciones de obras de Bellini, reducidas a la tríada formada por *La Sonnambula*, *Norma* e *I Puritani*. Con un solo título, su ópera de cabecera, *Saffo*, Pacini ocupa un digno lugar en el *póker de ases belcantista*, con 10 representaciones. Por el contrario, no fue la monarquía de Alfonso XII una época en donde brillara Rossini: sólo se produjo la *mise en scène* de una ópera bufa, *Il Barbiere di Siviglia*, y lo hizo en siete ocasiones. De las óperas serias del Cisne de Pésaro tan sólo *Otello* (dos representaciones) subió a la escena del Teatro Principal. No se celebraron otras óperas bufas como *La italiana en Argel*, *El turco en Italia* o *La Cenerentola*. Las óperas de Giuseppe Saverio Mercadante no fueron representadas nunca. Completa el menú italiano la ópera *Ruy Blas*, de Filippo Marchetti, con once funciones, de vida efímera, asociada precisamente a la monarquía de Alfonso XII, y que desaparecería de la escena poco después, y *Mefistofele*, de Arrigo Boito, representada en dos ocasiones.

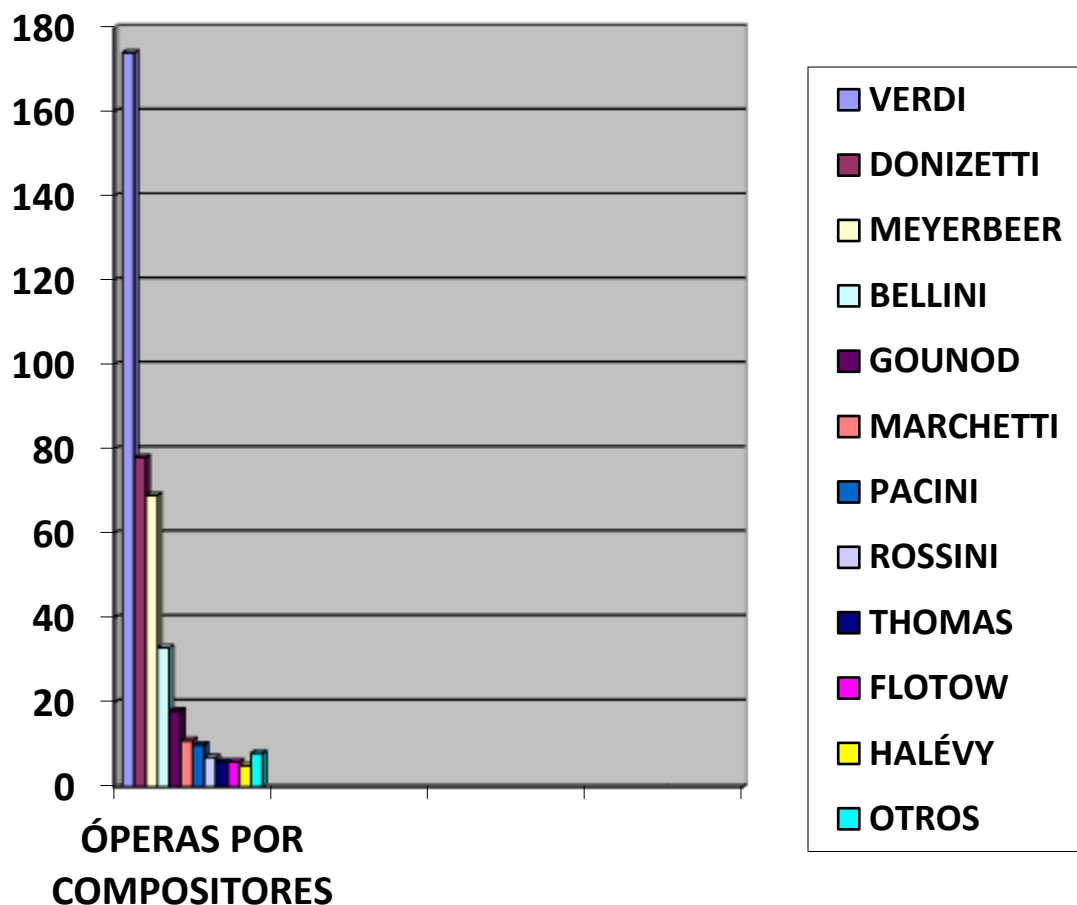
La ópera francesa ocupa el segundo lugar en el podio, pero fue una ópera muy querida, tanto por la prensa como por el público. En conjunto, las óperas galas resisten el paso del tiempo, al menos durante este decenio 1875-1885.

Meyerbeer es, con mucho, el compositor de la *Grand Opéra* francesa más representado: en sesenta y nueve ocasiones. De entre sus títulos, destacaron especialmente sus *capolavori*: *Los Hugonotes* y *La Africana*. Charles Gounod está muy bien colocado, con una única ópera, *Faust*, que se representó dieciocho veces. Tanto Ambroise Thomas como Halévy sólo vieron subir un título al proscenio, como Gounod, respectivamente: *Mignon* (seis representaciones) y *La Juive* (cinco representaciones).

En la ópera germánica, únicamente figura Friedrich Von Flotow, con *Marta*, representada en seis ocasiones. Era una obra popular, querida por las compañías de ópera y, sobre todo, de zarzuela. Aunque alemán, sin embargo el modelo que sigue Von Flotow en su obra de cabecera es el francés de Auber. Ninguna de las óperas de Wagner se estrenó en Valencia durante el decenio. Habrá que esperar a la Regencia de María Cristina de Habsburgo-Lorena y a la monarquía de Alfonso XIII, para que el germano pueda ver cómo se estrenan sus títulos en Valencia.

La ópera española es testimonial, residual, quedando reducida a *Guzmán el bueno* (tres representaciones), que no se consolida en el repertorio, y a una esporádica *Marina* (una representación), que –aunque bien asentada en los menús de los teatros- subía a la escena en la versión de zarzuela, por lo que el formato operístico que Arrieta le dio posteriormente era más caro de ver: la versión operística sólo se produjo en una ocasión. El resto son partituras de algunos directores de orquesta, compositores, que aprovecharon su paso por el Teatro Principal de Valencia para representar sus obras: Boniccioli y Reparaz representaron sus respectivas óperas de cabecera en una ocasión cada uno.

Durante el decenio 1875-1885, el Teatro Principal mantiene la vida operística prácticamente en solitario. El Teatro Apolo apenas consigue hacerle sombra, con funciones de ópera aisladas, muy esporádicas. No obstante, a partir del verano de 1884, en donde el coliseo de la calle Don Juan de Austria celebró una temporada estival, y, sobre todo, con el arribo de la temporada teatral 1884-1885, el Teatro Apolo comenzó a rivalizar con el Teatro Principal, con un abono de veinte funciones. El Teatro Princesa fue siempre un proscenio de zarzuela –por lo que al teatro lírico respecta-, aunque celebró algunas funciones de ópera, con un valor meramente anecdótico, durante las temporadas 1878-1879 (cuatro funciones) y 1882-1883 (dos funciones).



3. Conclusiones

La historia de la ópera en Valencia durante la monarquía de Alfonso XII es un periodo con más luces que sombras. Podemos afirmar que, durante todo aquel periodo, los coliseos eran concebidos como auténticos cajones de sastre, donde tenían cabida todo tipo de manifestaciones escénicas, desde los varietés a los espectáculos de ópera y zarzuela⁶³⁵.

En la capital del Turia, el Teatro Principal era prácticamente, a excepción del Apolo, el único coliseo en el que se representaban óperas con asiduidad. Tal como afirma Torner⁶³⁶, no hubo nunca un genuino empresario de ópera, ni una compañía operística estable, así como tampoco ninguna orquesta que se especializara en este tipo de teatro lírico, con lo que la calidad del espectáculo

⁶³⁵ TORNER FELTRER, F. *et al.*: “La ópera en Valencia durante la monarquía de Alfonso XIII”, en *Itamar. Revista para la investigación musical: Territorios para el Arte*, N. 4, Universidad de Valencia-Rivera Editores, Valencia, 2010, p. 136. Disponible en: <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/index> (ARCHIVOS)

⁶³⁶ *Ibid.*

fue en ocasiones ínfima y las temporadas teatrales de poca calidad⁶³⁷. Las óperas se escenificaban con premura, escasez de ensayos y con una escenografía tan vetusta que en ocasiones provocaba la carcajada de los espectadores. No obstante, también fue la década en la que tuvieron lugar las brillantes actuaciones del divo navarro Julián Gayarre, que tanto deslumbraron a prensa y público. Asimismo, Valencia siguió siendo una plaza fuerte de la ópera italiana. En este sentido, el público valenciano estaba familiarizado con las obras verdianas y con el estilo *belcantista*, representado este último por la figura de Donizetti. También la *Grand Opéra* francesa, con Meyerbeer como compositor destacado, se impuso en las carteleras de los coliseos valencianos a finales del siglo XIX. En los últimos años del reinado de Alfonso XII el Teatro Apolo comenzó a programar óperas en sus temporadas de teatro lírico. Este último hecho significaría el inicio de la recuperación de la actividad operística de la ciudad que alcanzaría su mayor apogeo en la primera década del siglo XX.

Bibliografía

- BRAVO, Isidre: *L'Escenografia Catalana*, Diputació de Barcelona, Barcelona, 1986.
- BUENO CAMEJO, Francisco Carlos: *Historia de la Ópera en Valencia y su representación según la crítica de arte: De la monarquía de Alfonso XIII a la Guerra Civil Española*. Valencia, Federico Doménech, Generalitat Valenciana, Diputació de València SARC, 1997.
- DE LA CALLE, Roman: *Estética y Crítica*, Edivart, Valencia, 1983.
- TORNER FELTRER, F: *Historia de la ópera en Valencia. La monarquía de Alfonso XII*. Tesis Doctoral, Universitat de València, 2015.
- TORNER FELTRER, F; BLASCO MAGRANER, J, S; BUENO CAMEJO, F, C: “La ópera en Valencia durante la monarquía de Alfonso XIII”, en *Itamar. Revista para la investigación musical: Territorios para el Arte*, Universidad de Valencia-Rivera Editores, Valencia, 2010.
- GARCÍA GUATAS, Manuel: *La España de José Martí*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2014.
- POLANCO OLMOS, Ramón: *La crítica musical española en los albores del siglo XX. El paradigma de la crítica musical valenciana*, Sociedad Latina de Comunicación Social, Cuadernos de Bellas Artes nº 17, Colección Música, La Laguna, (Tenerife), 2013.

⁶³⁷ TORNER FELTRER, F: *Historia de la ópera en Valencia. Op. Cit.*, pp. 524-525.

La preparación pedagógica del músico-profesor: historia, retos y perspectivas

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

Resumen. Este artículo aborda la importancia de la preparación pedagógica de aquellos que se dedican a los procesos formativos de los futuros músicos profesionales, a través de la docencia de las diversas disciplinas y asignaturas de la enseñanza musical especializada. En tal sentido, esta preparación debe adecuarse a los objetivos y contenidos de la enseñanza musical especializada en cada uno de sus perfiles, lo que la hace distintiva y dúctil, en contraposición a una formación pedagógica relacionada con otras disciplinas o asignaturas, tomando en consideración que se trata de una manifestación artística que resulta compleja y abarcadora de desempeños profesionales multifacéticos, lo que caracteriza sus procesos formativos y que depende en alto grado de las aptitudes de los sujetos de aprendizaje. Así mismo, mostramos las experiencias obtenidas, a través del Programa de Maestría en Procesos Formativos de la Enseñanza de las Artes (Universidad de las Artes, ISA (La Habana, Cuba), como vía para el perfeccionamiento de las habilidades psicológicas, pedagógicas y metodológicas de los profesores del subsistema de enseñanza artística, graduados del Instituto Superior de Arte (ISA), entre los que se encuentran los músicos que se dedican a la docencia de los diferentes perfiles musicales; intérpretes, compositores, musicólogos, entre otros. Esta modalidad de postgrado ha sido organizada por el Departamento de Pedagogía-Psicología de la Universidad de las Artes, desde el año 2011 y ha desarrollado hasta el momento tres ediciones.

Palabras Clave. Procesos formativos del músico profesional, preparación pedagógica de los formadores de los músicos, Maestría en Procesos Formativos.

Abstract. This article addresses the importance of the pedagogical preparation of those who dedicate themselves to the formative processes of the future professional musicians, through the teaching of the diverse disciplines and subjects of the specialized musical education. In this sense, this preparation must be adapted to the objectives and contents of specialized musical education in each of its profiles, which makes it distinctive and flexible, as opposed to a pedagogical training related to other disciplines or subjects, taking into consideration that it is an artistic manifestation that is complex and encompassing of multifaceted professional performances, which characterizes its formative processes and that depends to a high degree on the aptitudes of the subjects of learning. Moreover, we show the experiences obtained, through the

Master Program in Training Processes of the Teaching of the Arts (University of Arts, ISA (Havana, Cuba), as a way for perfection of the psychological, pedagogical and methodological abilities of the teachers of the subsystem of artistic education, graduates of the Higher Institute of Art (ISA), among which are the musicians who are dedicated to the teaching of the different musical profiles; interpreters, composers, musicologists, among others. This modality of postgraduate has been organized by the Department of Pedagogy-Psychology of the University of the Arts, since 2011 and has developed three editions so far.

Keywords. Formative processes of the professional musician, pedagogical preparation of the formators of the musicians, Masters in Formative Processes.

Tal y como refirió el educador brasileño Paulo Freire, en su libro *Pedagogía de la autonomía*⁶³⁸, la enseñanza implica rigurosidad, respeto de los saberes de los educandos, investigación, reflexión crítica, asunción de lo nuevo, riesgo⁶³⁹, conciencia de lo inacabado, aprehensión de la realidad, humildad, alegría y esperanza en los actos de enseñar y aprender, indisolublemente unidos⁶⁴⁰. Estos postulados, junto con la visión de este educador acerca de los roles del formador y el formado⁶⁴¹ en el proceso de enseñanza-aprendizaje, constituyen las ideas rectoras que asumo como puntos de partida en este artículo para, de este modo, comprender la importancia de la preparación pedagógica de los formadores y su notable influencia en la calidad de los procesos formativos, a la luz del diálogo y el trabajo concertado entre instituciones docentes, profesores y estudiantes.

Como es conocido, a la educación le ha correspondido modelar el tipo de ser humano que se desea formar, de acuerdo con la impronta de los diferentes contextos geográficos, socioculturales, históricos y didácticos en los diversos tiempos culturales. El pedagogo cubano Carlos M. Álvarez de Zayas, en su texto *La escuela en la vida*, hizo alusión a que: “la preparación de los ciudadanos de un país es una de las necesidades más importantes a satisfacer en cualquier sociedad, lo que se convierte en un problema esencial de la misma” y “en

* Fecha de recepción 18.05.2019 / Fecha de aceptación 28.05.2019.

⁶³⁸ Véase FREIRE, Paulo: *Pedagogía de la autonomía y otros textos*, Caminos, La Habana, 2010.

⁶³⁹ De manera coincidente con Paulo Freire, el compositor y pedagogo canadiense Robert Murray Schafer precisó entre sus máximas para educadores: “enseñe al borde del peligro”, resaltando de este modo, el carácter transgresor de la enseñanza artística. Véase SCHAFER, Robert Murray: *El rinoceronte en el aula*, Ricordi, Buenos Aires, 1984, p. 14.

⁶⁴⁰ Según Paulo Freire, “Todo acto de aprender está precedido por el acto de aprehender. No es posible aprehender el objeto, el contenido que se enseña, si no se aprehende la comprensión profunda del contenido”: FREIRE, Paulo: “Educación popular y procesos de aprendizaje”, en: *¿Qué es la educación popular?*, Caminos, La Habana, 2008, p. 99.

⁶⁴¹ La autora suscribe el criterio que, con un sentido dialéctico, expresó el educador brasileño, Paulo Freire: “quien forma se forma y reforma al formar y quien es formado se forma y forma al ser formado”, más adelante refiere que: “quien enseña aprende al enseñar, y quien aprende enseña al aprender”; “enseñar no es transferir conocimientos, sino crear posibilidades de su producción o de su construcción”: FREIRE, Paulo: *Pedagogía de la autonomía y otros textos*, Caminos, La Habana, 2010, pp. 21-22.

consecuencia, la formación es el proceso cuya función es la de preparar al hombre en todos los aspectos de su personalidad”⁶⁴².

Por tanto, este proceso agrupa, como una indivisible unidad dialéctica, tres dimensiones relacionadas con los planos instructivo, educativo y desarrollador⁶⁴³. La Didáctica ha reconocido la existencia de un proceso formativo, que tiene como finalidad la preparación de los profesionales de cualquier campo del saber, siempre tomando en consideración sus especificidades y las tres dimensiones antes referidas.

En esta línea de pensamiento se trata, entonces, de precisar para qué, cómo y qué tipo de especialista se desea formar, en correspondencia con las exigencias del sistema educacional, tipo de institución docente, concepciones que se tengan acerca de los roles de la enseñanza-aprendizaje y, de este modo, delinear la misión y visión⁶⁴⁴ de los procesos formativos en la escuela.

Es necesario puntualizar que los procesos formativos inherentes al campo artístico-pedagógico implican la aplicación de didácticas especiales, en la que se conjugan la técnica y la expresión sobre las bases de la espiritualidad⁶⁴⁵, la artísticidad y la sensopercepción del sujeto, que debe aprender de manera creativa, dúctil y flexible.

En particular, la escuela de música –como academia con perfil especializado- ha tenido la misión de formar a los músicos profesionales que engrosan el campo artístico, en consonancia con el desarrollo del arte musical y el de esta institución docente-musical, aunque no siempre exista una correspondencia biunívoca entre el desarrollo respectivamente alcanzado por una y por otro.

⁶⁴² Véase ÁLVAREZ DE ZAYAS, Carlos M.: *La escuela en la vida* (Didáctica), La Habana, 1994, p. 13. (Texto digitalizado).

⁶⁴³ Según el Dr. Álvarez de Zayas en el texto antes citado, el proceso formativo está integrado por la dimensión educativa, que implica la formación del hombre para la vida; la instructiva, directamente relacionada con la formación del hombre como trabajador, para vivir; y la desarrolladora centrada en la formación de sus potencialidades funcionales o facultades. Amplía lo anteriormente referido a esta última dimensión, la Dra. C. Doris Castellanos y otros autores, cuando plantean que: “se reconoce entonces, siguiendo a Vigotsky, que una educación desarrolladora es la que conduce al desarrollo, va delante del mismo: guiando, orientando, estimulando. Es también aquella que tiene en cuenta el desarrollo actual para ampliar continuamente los límites de la zona de desarrollo próximo o potencial, y por lo tanto, los progresivos niveles de desarrollo del sujeto”: CASTELLANOS SIMONS, Doris; CASTELLANOS SIMONS, Beatriz (*et al*): *Hacia una concepción del aprendizaje desarrollador*, Colección Proyectos, Instituto Superior Pedagógico “Enrique José Varona”, La Habana, 2001, p. 27. (Texto digitalizado).

⁶⁴⁴ La misión define el objeto y objetivos de trabajo que desarrolla la institución, en este caso los procesos formativos del músico profesional y la visión se refiere a la proyección futura de los objetivos previstos con un sentido de perfeccionamiento cualitativo.

⁶⁴⁵ Consúltense la conferencia del Maestro César Pérez Sentenat “La Pedagogía en el arte musical”, incluida en la sección “Memorias”, que forma parte del texto RODRÍGUEZ CORDERO, Dolores F. y BARCELÓ, Nadiesha T.: *Pensamiento musical pedagógico en Cuba: historia, tradición y vanguardia*, Adagio/ Cúpulas, La Habana, 2009.

Como institución académica especializada, la escuela de música debe responder también, en el proceso de formación, a las mismas interrogantes planteadas acerca de qué y cómo se enseña, a qué tipo de músico(s) se desea formar para, de este modo, precisar cuál es su misión y, con un carácter proyectivo, cuál su visión, de acuerdo con los planos académico, laboral e investigativo. A ello se añade, como aspecto esencial, que los profesores de música no solo brindan información especializada acerca de sus respectivas disciplinas sino que, además, plantean ideas, formas de actuar y ver el mundo, e indudablemente contribuyen a la formación y descubrimiento de los valores en sus estudiantes, lo que también se incluye como parte sustancial de los procesos formativos de estos futuros profesionales.

Los procesos formativos en estas instituciones docentes tienen como agentes principales a los maestros, músicos que no solo enseñan sino que, en su gran mayoría, hacen arte en la práctica o en la teoría y a los que le hemos denominado músicos-pedagogos, e igualmente a los estudiantes que, con sus actitudes creativas, aún en su fase de aprendizaje desde las edades más tempranas, van legitimando paulatinamente la calidad de su ejercicio profesional y a las propias escuelas de música.

En nuestro país, así como en otras naciones, la doble condición del músico como artista-pedagogo ha sido históricamente una característica distintiva de los claustros de las escuelas de música y de otras instituciones del sistema de enseñanza artística, lo cual ha influido, sin lugar a dudas, en los procesos formativos de los estudiantes⁶⁴⁶. Ello ha propiciado que los profesores transmitan diversas experiencias y saberes, vivenciados en el campo artístico en cuestión, de acuerdo con la naturaleza específica del escenario artístico-pedagógico y en dependencia de sus conocimientos acerca de una metodología de enseñanza, que debe ajustarse a las aptitudes musicales de los estudiantes, particularidades psicológicas de sus edades y niveles académicos en que estos se encuentran.

A su vez, para los estudiantes, los profesores que ejercen como artistas se convierten en paradigmas a seguir, lo que resulta lógico, dado sus éxitos profesionales en el campo artístico. En consonancia con ello, en muchas ocasiones se infiere, especialmente por parte de los directivos y docentes de las instituciones académicas⁶⁴⁷ antes referidas, que el dominio de los saberes

⁶⁴⁶ RODRÍGUEZ CORDERO, Dolores F.: “Estrategias de enseñanza y aprendizaje en la preparación del músico como pedagogo. Una mirada desde la disciplina Pedagogía Musical”, ponencia presentada en el *Congreso Internacional Universidad*, La Habana, 2010 y RODRÍGUEZ CORDERO, Dolores F.: “La formación del músico como pedagogo. Una mirada desde la Universidad de las Artes en Cuba”, en *Itamar. Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte*, N. 3, Universidad de Valencia-Rivera Editores, España, 2010, pp. 47-70, en formato papel, y 2018, pp. 47-62, en formato digital. Disponible en <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/index> (ARCHIVOS)

⁶⁴⁷ Acerca de la institución académica como agente del campo artístico pedagógico coincido con el enfoque de las preguntas formuladas por la profesora Cecilia Fierro en su libro: *Transformando la práctica docente*, asumidas por Yamileth Pérez Mora en su artículo: “Análisis crítico sobre el quehacer docente de los músicos”, tales como: ¿Quiénes integramos la escuela?, ¿qué ambiente de trabajo hemos construido?, ¿qué tipo de dificultades se presentan

conceptuales técnicos asegura y equivale a un éxito pedagógico seguro de estos profesores⁶⁴⁸. Desconocen, pues, que se trata de competencias profesionales diferentes: la artística y la pedagógica, y no siempre tienen que propiciar un resultado satisfactorio en el desempeño de los profesionales, ya que para el artista que ejerce la docencia, resulta imprescindible no andar a tientas, ni trabajar de modo intuitivo, sino hacer suyas las herramientas psicopedagógicas que le posibiliten la elevación cualitativa de los procesos formativos de sus estudiantes, desde los planos instructivo, educativo y desarrollador⁶⁴⁹.

En correspondencia con lo abordado, coincido con Pérez Mora⁶⁵⁰, cuando refiere las características de la dimensión personal del profesor como parte de su práctica docente⁶⁵¹, alertando que en esta: “No debe fijarse en el personalismo o el individualismo. La instauración del “maestrocentrismo” y del “métodocentrismo” en la formación musical, resulta perjudicial para el educando porque le brinda panoramas cognitivos cerrados y excluyentes”⁶⁵².

Indudablemente, la formación profesional de los músicos en Cuba ha sobresalido por su solidez en el desarrollo de las competencias profesionales y por los éxitos nacionales e internacionales alcanzados por sus estudiantes y graduados, todo lo cual, sin duda alguna, constituye una significativa fortaleza del sistema de enseñanza artística. Sin embargo, aún subsisten debilidades que dependen en buen grado de la insuficiente preparación y del desconocimiento psicopedagógico de una parte de sus profesores y directivos, que no son conscientes de la importancia de estos saberes para sus respectivos desempeños profesionales.

entre los integrantes de esta colectividad musical que comparten experiencias educativas?, ¿qué tipo de dificultades se presentan?, ¿de qué forma se les hace frente a esas dificultades?, ¿existe trabajo colectivo en esta escuela?, todos estos interrogantes deben formar parte de los pilares esenciales para encontrar cadencias consonantes en el proceso de construcción del conocimiento formador. Véase FIERRO, Cecilia: *Transformando la práctica docente*, Paidós Mexicana, S.A, México, 1999 y PÉREZ MORA, Yamileth: “Análisis crítico sobre el quehacer docente de los músicos”, en “Actualidades investigativas”, en *Educación*, revista electrónica publicada por el Instituto de Investigaciones en Educación, Universidad de Costa Rica, vol. 7, no. 1, ene.-abr. 2007.

⁶⁴⁸ Corroboran estas palabras, los planteamientos del Maestro César Pérez Sentenat en su conferencia “La pedagogía en el arte musical” (1935): “Para nosotros el profesor de música tiene que ser antes que nada artista. Luego, no basta con que sepa su arte; tiene que tener facultades especiales que le permitan saber enseñarlo. Hay el falso prejuicio de creer que saber es sinónimo de saber enseñar”. Véase RODRÍGUEZ CORDERO, Dolores F. y BARCELÓ, Nadiesha T.: *Pensamiento musical pedagógico en Cuba*, *Op. Cit.*, p. 202.

⁶⁴⁹ Véase RODRÍGUEZ CORDERO, Dolores F.: “Para no andar a tientas. Investigación y Pedagogía Musical en el ISA”, en *Clave*, a. 4, no. 2, La Habana, 2002.

⁶⁵⁰ PÉREZ MORA, Yamileth: “Análisis crítico sobre el quehacer docente de los músicos”, *Op. Cit.*

⁶⁵¹ Según plantea la pedagoga mexicana, Cecilia Fierro en el libro citado, retomado por la músico-pedagoga costarricense Yamileth Pérez Mora, en el artículo antes referido, ideas que también suscribo, la práctica docente tiene entre sus principales dimensiones: la personal, institucional, interpersonal, social, didáctica y valorativa, y presenta tres grandes planos: conceptual, reflexivo y práctico. Véase DÍAZ BARRIGA, Frida y HERNÁNDEZ ROJAS, Gerardo: *Estrategias docentes para un aprendizaje significativo. Una interpretación constructivista*, Editorial McGraw-Hill, México, 1999.

⁶⁵² PÉREZ MORA, Yamileth: “Análisis crítico sobre el quehacer docente de los músicos”, *Op. Cit.*, p. 8.

En el funcionamiento académico de las escuelas de música, persisten como debilidades: la insuficiente integralidad de los saberes técnicos y humanísticos, dado que los programas docentes y el funcionamiento de las cátedras se desarrollan de manera fraccionada, a modo de compartimentos estancos –lo que se refleja en las exigencias académicas a los estudiantes-, la aplicación de modelos didácticos tradicionales y anquilosados, que se encuentran en franca desventaja con el vertiginoso desarrollo de las posturas teórico-metodológicas más renovadoras y creativas de los procesos formativos del músico profesional, la falta de sistematicidad en la superación y preparación metodológica de los docentes, en cuanto a sus conocimientos sobre didáctica, psicología y las metodologías aplicables a sus especialidades profesionales, la desmedida preocupación por la competición en los resultados de los estudiantes, en desmedro de la calidad de los procesos y estrategias de enseñanza-aprendizaje⁶⁵³ que lo sustentan académicamente, todo lo cual revela que, a pesar de los saberes técnicos acumulados por los docentes, la mayor parte actúa de manera intuitiva, en relación con los saberes didácticos, que les son imprescindibles en su labor docente como formadores de los músicos profesionales.

Las causas que originan estas dificultades en gran medida se deben a la inestabilidad que ha tenido la formación psicopedagógica especializada –representada por la psicología, la didáctica y las metodologías especiales- en los planes de estudio, que han recibido en su etapa de estudiantes, los graduados del nivel medio-superior de las escuelas de música que ejercen como profesores en los centros docentes, así como en los enfoques generalizadores e insuficientemente articulados del ciclo de disciplinas psicopedagógicas con las metodologías –fundamentalmente antes de 1997-, problema que aún no ha sido totalmente resuelto.

Indudablemente, la enseñanza y aprendizaje musical especializado de los ejecutantes ha privilegiado más el desarrollo de las habilidades técnicas e interpretativas⁶⁵⁴ –que, desde luego, resultan imprescindibles para este desempeño profesional-, en desmedro de la concientización de los procesos cognitivos y metacognitivos que intervienen en el estudio y ejecución musical. Al respecto, el destacado músico-pedagogo argentino Orlando Musumeci refiere que:

[...] la Comisión para la Educación del Músico Profesional de la Sociedad Internacional de Educación Musical (ISME) se ha pronunciado desde hace

⁶⁵³ Los esfuerzos más importantes del docente y sus estudiantes deben quedar plasmados más en el proceso y no tanto en el resultado final. Según el pedagogo español Juan Ignacio Pozo, los tres componentes de toda situación de aprendizaje son: los resultados (qué se aprende), los procesos mediante los que se aprende y las condiciones que favorecen la puesta en marcha de esos procesos. Véase POZO, Juan Ignacio; SCHEUER, Nora (*et al*): *Nuevas formas de pensar la enseñanza y el aprendizaje*, Colección Crítica y Fundamentos. Barcelona, Grao, 2006.

⁶⁵⁴ La autora de este artículo coincide con lo expuesto por Pérez Mora, cuando refiere que: “desde el punto de vista psicopedagógico, la instrucción musical ha tenido primordialmente un enfoque conductual”: PÉREZ MORA, Yamileth: “Análisis crítico sobre el quehacer docente de los músicos”, *Op. Cit.*, p. 4, aunque también vale aclarar, que se han introducido otras posturas psicológicas del aprendizaje como el constructivismo y el enfoque socio-histórico-cultural, por parte de algunos docentes.

varios años, en la idea de considerar al músico como ser humano”, alentando la discusión de trabajos que prioricen esos aspectos de la formación, “desde el desarrollo de técnicas de estudio que permitan reducir el *stress* y aumentar la concentración durante la práctica y los conciertos, la prevención de lesiones físicas derivadas de la ejecución, hasta la relación de los estudiantes de instrumento con sus maestros y cómo esto influye en la formación de las identidades profesionales y personales de ambos [...] esto significa ofrecer una formación que prepare a los músicos adecuadamente para su trabajo, ya que es bien sabido que solo una pequeña minoría de los graduados del conservatorio va a poder realizar carreras profesionales como ejecutantes solistas. El mundo laboral posmoderno del músico profesional ha traído diversidad, globalización, nuevos mercados culturales, y dependencia de la tecnología y de las habilidades comunicacionales mediáticas y personales.⁶⁵⁵

De manera general, en la preparación de los teóricos de la música, en ocasiones, se ha potenciado más el aprendizaje reproductivo, más bien mecánico y poco productivo, que el aprendizaje significativo, desarrollador y estratégico.

Los problemas detectados determinan que, en el nivel de pregrado en la formación del Licenciado en Música en el ISA, con la presencia de las asignaturas Psicología, Didáctica aplicada a la Música y las metodologías especiales, se ofrezcan respuestas concretas a las necesidades de aprendizaje de los músicos, desde el rol profesional del docente. Esto debe quedar reflejado en una educación y aprendizaje desarrollador, que potencie estrategias de enseñanza y de aprendizaje renovadoras⁶⁵⁶, que promuevan aprender a *aprender y a pensar por sí mismos* mediante un estilo consciente, orientado, independiente y autorregulado, lo que se reflejará de manera más profunda y amplia con la futura apertura del nuevo perfil de profesorado de las disciplinas históricas y teóricas de la música, que se prevé exista en el ISA.

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

⁶⁵⁵ MUSUMECCI, Orlando: “Los conservatorios desde una perspectiva sociocultural y su relación con los individuos. El dilema del sobreviviente: un músico de conservatorio en el posmodernismo”, publicado en español e inglés en *Actas de la Conferencia Internacional de Educación Musical de la ISME*, Tenerife, 2004 (en CD), y *Actas de las 3ras. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación Artística y Musicológica*, Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, 2006, p. 13. (Texto digitalizado).

⁶⁵⁶ Véase BENNETT, Dawn: *La música clásica como profesión. Pasado, presente y estrategias para el futuro*, Colección Crítica y fundamentos. Serie Didáctica de la Educación Musical, Editorial Grao, Barcelona, 2010.

Se reconoce que la necesidad de la preparación psicopedagógica del músico que ejerce la docencia y la necesidad de la preparación pedagógica de sus formadores constituyen problemáticas universales, debatidas por la vanguardia artístico-pedagógica cubana y de otros países, así como por las organizaciones internacionales como la Sociedad Internacional de Educación Musical (ISME, por sus siglas en inglés) y las revistas especializadas nacionales e internacionales. Resulta evidente que este profesional, para su desempeño como docente, no solamente debe dominar los saberes artísticos, sino también actualizarse en los saberes inherentes a la didáctica aplicada a la música, la psicología general y del desarrollo, así como en las metodologías especiales, lo que le permitirá, en consecuencia, tomar conciencia de la necesidad de elevar a planos cualitativos superiores los procesos formativos de los músicos profesionales, que dirige como formador en los diferentes niveles académicos.

Los antecedentes históricos de esta problemática han sido legados, en primer lugar, mediante el rico pensamiento de nuestros más experimentados músicos-pedagogos cubanos que, desde finales del siglo XIX hasta nuestros días, han reflejado en su ideario una proyección de vanguardia, en relación con su posición a cómo debe ser la enseñanza musical y cuáles son las necesidades de aprendizaje del músico, en funciones docentes.

Diversos han sido los espacios de intercambio académico e investigativo, generados mediante la propia práctica artístico-pedagógica, que han enriquecido las ideas en torno a la enseñanza musical y, en particular, acerca de las estrategias de enseñanza y aprendizaje, que resultan eficientes en los procesos formativos de los músicos profesionales.

Al ampliar esta línea de pensamiento, puede verse cómo las aportaciones de los diferentes Encuentros Latinoamericanos y Caribeños sobre Enseñanza Artística –celebrados en la capital desde 1986 hasta el año 2000, en talleres y conferencias impartidos por especialistas de alto nivel profesional- posibilitaron profundizar en la trascendencia de la enseñanza especializada de las artes y el papel del profesor como formador de los músicos profesionales, en estos centros especializados.

Este espacio académico e investigativo propició el intercambio cultural, artístico y pedagógico entre los educadores cubanos y los de las regiones geográficas antes referidas. A su vez, favoreció el crecimiento mutuo, humano y profesional y ha sido uno de los antecedentes más importantes, tomados en consideración para la concepción de la Maestría en procesos formativos de la enseñanza de las artes.

De igual modo, en diversos ejercicios académicos e investigativos, llevados a cabo en el Instituto Superior de Arte, tales como las conferencias científicas, defensas de tesis de Maestría y Doctorado, se han resaltado las particularidades del campo artístico pedagógico, caracterizado por una identidad propia, en la que a través de una docencia dúctil y vivencial, signada por una relación cognitiva-afectiva más estrecha entre maestro-discípulo, se debe proyectar la

visión de los procesos formativos del músico profesional y la necesidad de la preparación pedagógica de sus formadores.

Inmersos en la solución de estas problemáticas, el departamento de Pedagogía-Psicología del Instituto Superior de Arte ha tenido como centro principal de atención –especialmente desde 1997– la concreción práctica en los planes de estudio C y D en el nivel de pregrado de las asignaturas Pedagogía Musical (plan C), posteriormente Didáctica aplicada a la Música (plan D) y Psicología, así como en el nivel de posgrado desarrolló dos Diplomados dirigidos a profesores, uno de ellos el de Pedagogía y Psicología en el Arte, impartido por espacio de diez años –declarado como Proyecto de la UNESCO, 2001- y el de Pedagogía Musical que se impartió desde el 2004 hasta el 2007.

Estos posgrados constituyeron importantes antecedentes para la apertura y desarrollo del programa de Maestría en Procesos Formativos de la Enseñanza de las Artes⁶⁵⁷, con dos menciones: una en Música y otra en Danza, que inició su primera edición el 14 de marzo de 2011, con un acto inaugural celebrado en la Casa de las Tejas Verdes, y que culmina en el mes de junio de 2013, con la defensa de las tesis de los maestrantes. La realización de esta maestría –primera que se diseña para los profesores de música y danza del sistema de enseñanza artística, con posibilidades en futuras ediciones de ser ampliada a otras menciones de diversas manifestaciones del arte- ha sido una vieja aspiración del Departamento de Pedagogía y Psicología, en coordinación con las facultades de Música y Arte Danzario del Instituto Superior de Arte.

Auspiciada por la Vicerrectoría de Investigaciones y Postgrado, profesores del Departamento y expertos de diferentes áreas del ISA, la estructura curricular de este Programa de Maestría se construyó paulatinamente durante dos cursos escolares. En mayo de 2010, se presentó el proyecto ante el Consejo Científico del ISA y luego, ante la Comisión de Postgrado del Ministerio de Educación Superior, quien lo aprobó en el mes de octubre del citado año.

La convocatoria comenzó a divulgarse en noviembre de 2010 y recibió una significativa demanda por parte de los docentes de las escuelas de Música y los especialistas de Danza. Se presentaron como aspirantes de esta manifestación casi cien músicos y profesores. El ingreso fue resultado de una rigurosa selección, llevada a cabo por el Comité Académico. Además del currículo de los aspirantes, se tuvo en cuenta la realización de una prueba de inglés, entre otros idiomas, y de informática básica para los aspirantes que no poseían título que los avalara en tal sentido, ya que estos constituyen requisitos de ingreso a la maestría. Se contó con la responsable participación de los profesores de los departamentos de Estudios Lingüísticos y Computación, para la realización de los exámenes correspondientes.

⁶⁵⁷ Véase INSTITUTO SUPERIOR DE ARTE: Programa de Maestría en Procesos Formativos de la Enseñanza de las Artes, Instituto Superior de Arte (ISA), La Habana, 2010 (Primera Edición).

La Maestría en Procesos Formativos de la Enseñanza de las Artes constituye una modalidad de posgrado dirigida fundamentalmente a los docentes de la enseñanza artística especializada en las menciones de Música y Danza, que requieren perfeccionar sus estrategias y habilidades psicopedagógicas para elevar, cualitativamente, los procesos de enseñanza-aprendizaje, que se llevan a cabo en los diferentes niveles académicos de estas escuelas. Toma como punto de partida, y satisface de manera estratégica, las necesidades de aprendizaje de los docentes en torno a su desempeño pedagógico especializado, en las aulas en las que se lleva a cabo el proceso formativo de los futuros músicos y bailarines.

En la concepción pedagógica de esta maestría se han tenido en cuenta diversas experiencias como antecedentes. Se han considerado como puntos de partida, las herencias y legados del rico pensamiento artístico-pedagógico cubano en la enseñanza musical y danzaria, reflejo del ideario de significativos maestros que, como parte de la vanguardia intelectual, vivieron y proyectaron sus ideas de avanzada, durante la república neocolonial y durante la etapa revolucionaria.

A su vez, durante todos estos años, las investigaciones propiciadas por los Diplomados en Pedagogía y Psicología del Arte, Pedagogía Musical, Maestría en Arte (en las menciones Música y Danza), Maestría en Educación por el Arte y el Doctorado en Ciencias sobre Arte, llevados a cabo por diversos profesores e investigadores de nuestra Universidad, han permitido desvelar las necesidades del reconocimiento del campo artístico-pedagógico⁶⁵⁸ y de su vanguardia en diferentes tiempos culturales, lo que se ha podido constatar por la riqueza de la memoria histórica, reflejada en la investigación de las herencias y legados de sus personalidades, instituciones, estilos de enseñanza aportados y determinación de las necesidades de aprendizaje psicopedagógico especializado de los profesores de arte.

Como resultado de estas investigaciones se evidencia que una de las necesidades más cruciales, de los artistas que ejercen como docentes, es lograr una preparación psicopedagógica especializada, de acuerdo con la naturaleza de la práctica artística en que se vinculen los contenidos referentes a la Didáctica, la Estética, la Psicología del arte y la creación, la Psicología del desarrollo y la Metodología de la investigación, aplicada a la enseñanza-aprendizaje de cada una de las artes.

El desarrollo de esta Maestría ha propiciado la participación de otras instituciones del sistema de enseñanza artística y de la cultura en general. Particularmente, su claustro está integrado, en el plano nacional, por profesionales del Instituto Superior de Arte, el Centro Nacional de Escuelas de Arte, la Fundación “Fernando Ortiz”, de la Universidad de La Habana, la Orquesta Sinfónica Nacional, el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, el Museo Nacional de la Música, el Centro Nacional de Música de Concierto, el Ballet Nacional de Cuba y el Consejo Nacional de las Artes Escénicas.

⁶⁵⁸ Véase PERAMO CABRERA, Hortensia: *El campo artístico-pedagógico*, Adagio, La Habana, 2011.

En el ámbito internacional, se ha podido contar con el aporte bibliográfico y el intercambio académico de especialistas provenientes de las universidades de Jaén (España), Cuyo, Mendoza, Nacional de la Plata, Argentina y Ecuador, entre otras, que en calidad de profesores invitados han impartido cursos de posgrado en la maestría, considerados como parte de las actividades extracurriculares.

Por otra parte, vale destacar que el objeto de esta maestría no puede desvincularse de las tensiones entre la enseñanza artística y las características de la producción artística contemporánea, signada por un recorrido que trasciende las divisiones entre los diferentes lenguajes artísticos.

Las premisas básicas para su propuesta tienen como punto de partida la interrelación entre creación, interpretación e investigación, y su tributo al campo artístico-pedagógico. El proceso formativo de la enseñanza de las artes se sustenta en los discursos de las prácticas artísticas, en las que el sujeto está directamente implicado, desde la interrelación teoría-técnica-práctica, en los ambientes educativos artísticos.

La enseñanza artística debe asumir la pluralidad de habilidades y capacidades que las diferentes prácticas exigen, al favorecer la reflexión alrededor de la propia creación y el sentido profesional-personal de los que en ella se involucran, tomando en consideración los pilares de la educación del siglo XXI, que hacen posible aprender a conocer, a hacer, a convivir y a ser.

El modelo pedagógico de este tipo de enseñanza exige una concepción curricular lo suficientemente flexible, que abarque las especificidades de cada ámbito de creación de acuerdo con las necesidades y saberes de los participantes. A esta exigencia se suma un necesario enfoque interdisciplinario, que permita la confluencia de conocimientos que pudieran, incluso, parecer alejados del quehacer artístico y de los procesos de enseñanza-aprendizaje involucrados.

La concepción en que se fundamenta este programa de maestría propicia una actitud investigadora en torno al hecho artístico-creativo, que implique problematizar sus espacios de enseñanza-aprendizaje, lo que significa que de la práctica artística y artístico-pedagógica, se desgajan las experiencias más enriquecedoras, que luego son llevadas al ámbito teórico de las ciencias pedagógicas, devueltas, entonces, por éstas, hacia esa práctica en crecimiento continuo.

Los procesos formativos de la enseñanza de las artes contemporáneas demandan investigaciones que no se centren únicamente en aspectos de carácter teórico, sino también en la propia práctica artística, al legitimarla en su carácter profesional. Las líneas investigativas de esta maestría se refieren a temas relacionados con los procesos formativos tales como: memoria histórica de la enseñanza artística cubana y latinoamericana, enfoques contemporáneos y modelos didácticos de la enseñanza musical, proyectos de perfeccionamiento e innovación educativa, vínculos entre la didáctica general y las didácticas

aplicadas de la música y la danza, práctica artística y pedagógica: sus vínculos con la enseñanza musical y danzaria, la integración de los lenguajes artísticos y sus interrelaciones con la docencia.

Estos principios rectores del programa, deben concretarse en una metodología de trabajo, que favorezca la unidad entre la teoría y la práctica artístico-pedagógica, la teoría y práctica de las artes, así como su integración con las didácticas aplicadas.

Dicha Maestría propicia las bases teórico-prácticas de la enseñanza artística especializada, según la mención de los maestrantes, los que aplicarán de forma creadora y holística, los conocimientos y habilidades adquiridas en los módulos concebidos: obligatorio, de especialidad y electivo.

El módulo obligatorio quedó compuesto por un ciclo de siete posgrados e incluyó, al final, la Metodología de la investigación aplicada a la enseñanza artística. Su función principal reside en propiciar el desarrollo de las habilidades psicopedagógicas e investigativas, para la mejor comprensión del módulo de la especialidad, y de la elaboración de la tesis de Maestría, forma en que culmina esta modalidad de posgrado⁶⁵⁹.

Los posgrados que se desarrollaron en este primer módulo fueron: Proceso Grupal, Estética –vinculada a la práctica artístico-pedagógica–, Antropología Pedagógica, Psicología del Arte y la Creación, Psicología del Desarrollo, Teorías y Teóricos de la Enseñanza Artística y Procesos Curriculares de la Enseñanza Artística. El desarrollo de este módulo fue complejo y difícil, sobre todo para los profesores de las asignaturas de prácticas musicales que, en su mayoría, no poseían actualizadas bases teóricas, realizaban sus prácticas como docentes de manera intuitiva, no contaban con las habilidades para la redacción de textos científicos, por lo que, ante tales dificultades se incorporó, como parte de las actividades extracurriculares del programa de maestría, el Taller de Redacción y Estilo y se enfatizó en una atención individualizada en la Metodología de la Investigación que, en su mayoría, no habían recibido como parte de su plan de estudio de pregrado, a excepción de los graduados del perfil de Musicología.

Como culminación del módulo, los maestrantes presentaron por escrito un ejercicio integrador evaluativo a partir de un tema, que se encuentra en correspondencia con las líneas de investigación de la maestría y que ha sido el origen de su tema de tesis. Este ejercicio fue defendido ante tribunales de especialistas, integrados tanto por los profesores que impartieron el módulo obligatorio como por los de la especialidad.

El segundo módulo, dirigido a la especialidad en el caso de la mención Música, abarcó posgrados relacionados con las principales problemáticas, que se presentan en la actualidad en los procesos formativos de los músicos

⁶⁵⁹ Véase COLECTIVO DE AUTORES: “Selección de lecturas del postgrado Teoría y Teóricos de la Enseñanza Artística”, en *Maestría en Procesos Formativos de la Enseñanza de las Artes*, Instituto Superior de Arte, La Habana 2012.

profesionales, tales como: enfoques contemporáneos de la enseñanza musical, modelos didácticos, innovación educativa y perfeccionamiento, higiene de la práctica musical y filosofía y didáctica de la obra musical. Este módulo se encuentra en correspondencia con el obligatorio y las líneas de investigación de la maestría, a las cuales responden los temas de las tesis de los maestrantes. En esta segunda parte del programa de maestría, se intercalaron dos de los tres seminarios de evaluación final, estrechamente vinculados con la Metodología de la Investigación y con el tema de la tesis.

En fecha próxima, realizaremos el último encuentro lectivo de la maestría con el desarrollo del Seminario de Evaluación III y los cursos y talleres electivos, seleccionados por los maestrantes, relacionados con los temas de: Comunicación Escénica, Expresión Corporal para Músicos, Musicoterapia y Método Grupal. La elaboración final y la defensa de la tesis resultan las principales metas, lo que demandará aplicar de manera integradora los conocimientos recibidos y demostrar las habilidades investigativas de los maestrantes, en el campo artístico-pedagógico de su especialidad.

En el transcurso del desarrollo de la maestría, se ha podido apreciar el paulatino crecimiento profesional de sus estudiantes en las habilidades investigativas, en el campo psicopedagógico especializado. Es preciso destacar, como logro significativo, que las dificultades detectadas en el proceso de enseñanza-aprendizaje se han ido solventado a través de posgrados habilitados para tal fin, al atender las diferencias individuales de los maestrantes, como por ejemplo: la realización del Taller de Redacción y Estilo, además de lo previsto en la estructura curricular, con respecto a la atención individualizada en la Metodología de la Investigación y los seminarios de evaluación final, derivados de este importantísimo posgrado, eje central de la maestría.

El grupo de maestrantes de la mención Música cuenta con veintiún integrantes, entre los que se encuentran personalidades relevantes de la cultura musical de nuestro país, junto con otros docentes de edades intermedias y más jóvenes, procedentes de las escuelas de música del país.

Los profesores de la Maestría son doctores y másteres en sus respectivas especialidades y docentes de una vasta experiencia pedagógica, lo que resulta determinante en la calidad de los posgrados ofrecidos, muchos de los cuales se han impartido por vez primera en el país y en el ISA. Otro aspecto significativo ha sido la integración del grupo y la participación conjunta de los maestrantes en diferentes eventos, en los que han sido reconocidos con premios nacionales e internacionales.

Las palabras pronunciadas por la Dra. C. Graciela Fernández Mayo en su magistral conferencia “Terpsícore y Euterpe: un correlato poético-pedagógico para la creación artística”⁶⁶⁰, en el acto inaugural de la Maestría en Procesos

⁶⁶⁰ Véase FERNÁNDEZ MAYO, Graciela: “Terpsícore y Euterpe: un correlato poético-pedagógico para la creación artística”, Conferencia inaugural de la Maestría en Procesos

Formativos de la Enseñanza de las Artes, retoman la esencia de los objetivos de la maestría, que se reflejan en el crecimiento profesional de nuestros maestrantes, quienes deberán ser capaces de transformar cualitativamente los procesos formativos, que llevan a cabo con sus discípulos, futuros artistas que en la actualidad reciben sus enseñanzas.

Una maestría como la que hemos creado se propone desmontar los procesos formativos que sustentan las formas artísticas de la música y la danza, para que los desarrollos del conocimiento fundamentados en su gnoseología expresen sus respectivos enfoques pedagógicos y manifiesten, junto a los caracteres y aspectos históricos y contemporáneos, los rasgos de su episteme y permanente desarrollo, las variaciones que en su transcurso temporal y cultural, despliegan como una malla, que ya apresa o criba la redada, con el fin de espulgarla y retener los atributos inconfundibles de la “unidad espiritual y cultural” resultantes de la crisis o ruptura de un estadio anterior –como le llamara Mario de Micheli- y se vuelquen hacia una nueva dimensión del pensamiento.

Bibliografía

- ÁLVAREZ DE ZAYAS, Carlos M.: *La escuela en la vida* (Didáctica), La Habana, 1994 (Texto digitalizado).
- BENNETT, Dawn: *La música clásica como profesión. Pasado, presente y estrategias para el futuro*, Colección Crítica y fundamentos. Serie Didáctica de la Educación Musical, Editorial Grao, Barcelona, 2010.
- CASTELLANOS SIMONS, Doris; CASTELLANOS SIMONS, Beatriz (*et al*): *Hacia una concepción del aprendizaje desarrollador*, Colección Proyectos, Instituto Superior Pedagógico “Enrique José Varona”, La Habana, 2001. (Texto digitalizado)
- COLECTIVO DE AUTORES: “Selección de lecturas del postgrado Teoría y Teóricos de la Enseñanza Artística”, en *Maestría en Procesos Formativos de la Enseñanza de las Artes*, Instituto Superior de Arte, La Habana 2012.
- DÍAZ BARRIGA, Frida y HERNÁNDEZ ROJAS, Gerardo: *Estrategias docentes para un aprendizaje significativo. Una interpretación constructivista*, Editorial McGraw-Hill, México, 1999.
- FERNÁNDEZ MAYO, Graciela: “Terpsícore y Euterpe: un correlato poético-pedagógico para la creación artística”, Conferencia inaugural de la Maestría en Procesos Formativos de la Enseñanza de las Artes, en *Cúpulas*, n. 2, Nueva Época, Instituto Superior de Arte, La Habana, 2011.
- FIERRO, Cecilia: *Transformando la práctica docente*, Paidós Mexicana, S.A, México, 1999.
- FREIRE, Paulo: “Educación popular y procesos de aprendizaje”, en: *¿Qué es la educación popular?*, Caminos, La Habana, 2008.
- _____. *Pedagogía de la autonomía y otros textos*, Caminos, La Habana, 2010.
- INSTITUTO SUPERIOR DE ARTE: Programa de Maestría en Procesos Formativos de la Enseñanza de las Artes, Instituto Superior de Arte (ISA), La Habana, 2010 (Primera Edición).
- MUSUMECCI, Orlando: “Los conservatorios desde una perspectiva sociocultural y su relación con los individuos. El dilema del sobreviviente: un músico de conservatorio en el posmodernismo”, publicado en español e inglés en *Actas de la Conferencia Internacional de Educación Musical de la ISME*, Tenerife, 2004 (en CD), y *Actas de las 3ras. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación Artística y Musicológica*, Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, 2006. (Texto digitalizado)

Formativos de la Enseñanza de las Artes, en *Cúpulas*, n. 2, Nueva Época, Instituto Superior de Arte, La Habana, 2011.

- PERAMO CABRERA, Hortensia: *El campo artístico-pedagógico*, Adagio, La Habana, 2011.
- PÉREZ MORA, Yamileth: “Análisis crítico sobre el quehacer docente de los músicos”, en “Actualidades investigativas”, en *Educación*, revista electrónica publicada por el Instituto de Investigaciones en Educación, Universidad de Costa Rica, vol. 7, no. 1, ene.-abr. 2007.
- POZO, Juan Ignacio; SCHEUER, Nora (et al): *Nuevas formas de pensar la enseñanza y el aprendizaje*, Colección Crítica y Fundamentos. Barcelona, Grao, 2006.
- RODRÍGUEZ CORDERO, Dolores F. y BARCELÓ, Nadiesha T.: *Pensamiento musical pedagógico en Cuba: historia, tradición y vanguardia*, Adagio/ Cúpulas, La Habana, 2009.
- RODRÍGUEZ CORDERO, Dolores F.: “Para no andar a tientas. Investigación y Pedagogía Musical en el ISA”, en *Clave*, a. 4, no. 2, La Habana, 2002.
- ____ “Estrategias de enseñanza y aprendizaje en la preparación del músico como pedagogo. Una mirada desde la disciplina Pedagogía Musical”, ponencia presentada en el *Congreso Internacional Universidad*, La Habana, 2010.
- ____ “La formación del músico como pedagogo. Una mirada desde la Universidad de las Artes en Cuba”, en *Itamar. Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte*, N. 3, Universidad de Valencia-Rivera Editores, España, 2010, pp. 47-70 (formato papel) y 2018, pp. 47-62, en formato digital. Disponible en <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/index> (ARCHIVOS)
- SCHAFFER, Robert Murray: *El rinoceronte en el aula*, Ricordi, Buenos Aires, 1984.

Música escrita para el arpa de pedales por compositores colombianos. Segunda mitad del siglo XX

Mónica Milena Gallego López
Musicóloga, Compositora e Intérprete del arpa de pedales
Profesora asociada de la Universidad de Burgos

Resumen. El presente texto, el cual forma parte de un extenso trabajo de investigación, sobre la historia del arpa de pedales en Colombia, da a conocer a manera de catálogo cronológico, las obras escritas para este instrumento por los compositores colombianos, de la segunda mitad del siglo XX. Incluye información detallada de las mismas: fechas de estrenos, edición y/o grabación; y como aporte pedagógico y musical, brinda un breve análisis y detalla el nivel de dificultad de algunas de las obras. Es un trabajo pionero, al ser el primer catálogo elaborado para este instrumento en el país, y contribuye al enriquecimiento de la literatura del arpa, no solo en Iberoamérica, sino a nivel mundial. Como aporte musicológico, es importante porque refleja la identidad musical del país a través del instrumento y comparte el legado histórico de este arte, de los músicos, intérpretes y compositores.

Palabras clave

Arpa de pedales, composición musical, compositores, música, siglo XX.

Abstract. This text, which is part of an extensive research work on the history of the pedal harp in Colombia, presents as a chronological catalogue, the musical works written for this instrument by Colombian composers, in the second half of the twentieth century. It includes detailed information of the musical pieces: release dates, editing and/or recording and as a pedagogical and musical contribution, it provides a brief analysis and the level of difficulty of some of the pieces. It is a pioneering work, being the first catalogue developed for this instrument in the country and contributes to the enrichment of the literature of the harp, not only in Ibero-America, but at world level. As a musicological contribution, it is important because it reflects the musical identity of the country through the instrument and shares the historical legacy of this art, of the musicians, interpreters and composers.

Keywords. Pedal Harp, Musical compositions, Composers, Music, Twentieth century.

Introducción

Las primeras obras escritas para el arpa de pedales en Colombia surgen, en primer lugar, de la motivación que suscitan los primeros recitales de solistas e intérpretes internacionales del arpa que visitan el país, en la primera mitad del siglo XX y, más adelante, ante la necesidad de los propios intérpretes nacionales, que formados por maestros extranjeros, requieren ampliar el repertorio para el instrumento, tanto a nivel solista, como sinfónico y de cámara.

En la primera mitad del siglo XX, sobresalen los nombres de Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), Antonio María Valencia (1902-1952), Pedro Biava Ramponi (1902-1973), Adolfo Mejía Navarro (1905-1973)⁶⁶¹, Carlos Posada Amador (1908-1993), Roberto Pineda Duque (1910-1977), Santiago Velasco-Llanos (1915-1996), Fabio González Zuleta (1920- 2011) y Blas Emilio Atehortúa Amaya (n. 1943). Todos destacados músicos, con excelente formación profesional, tanto en nivel nacional como internacional, prominentes intérpretes, pioneros en la composición y en la creación y dirección de las principales instituciones de música del país. Asimismo, sobresalen en el ámbito de la educación musical, al ser excelentes maestros, forjadores de la siguiente generación de compositores del siglo XX.

De los compositores antes mencionados, figura un total de 26 obras, escritas para el arpa de pedales. La mayoría, escritas para el arpa y otros instrumentos, entre los que sobresalen, la flauta, el violín y el violonchelo, forman parte de la música de cámara. Otras, en menor cantidad, están escritas para el arpa y la voz, el arpa sola y sobresalen los primeros conciertos escritos para el instrumento.⁶⁶²

No son muchos los compositores colombianos que han escrito para el arpa, instrumento hacia el que parece tenerse bastante respeto, pero es importante destacar la labor de creación que viene realizando la nueva generación de compositores en el país, que poco a poco se van involucrando de manera más activa, gracias a la labor del arpista, quien ha sido y seguirá siendo el primer protagonista en promover y llamar la atención de los compositores en pro de nuevas obras, estilos y quizás otros géneros, que puedan ampliar el repertorio del arpa de pedales. Dentro de la nueva generación de compositores colombianos que han escrito para el arpa de pedales, se encuentran jóvenes talentos ganadores de premios nacionales, arpistas-compositores, maestros con interesantes trayectorias y estudios realizados en el país y en el exterior, con interesantes obras para arpa sola, dúos, ensambles o agrupaciones de cámara – la mayoría escritas por encargo de arpistas u otros músicos. Algunas de ellas han sido editadas y estrenadas tanto en nivel nacional como internacional y otras, merecedoras de premios nacionales.

* Fecha de recepción 07.04.2019 / Fecha de aceptación 20.04.2019.

⁶⁶¹ Figura como el primer compositor colombiano que escribió para el arpa clásica una obra acompañada por orquesta.

⁶⁶² Véase GALLEGO, LÓPEZ, Mónica M.: *El Arpa de Pedales en Colombia. Evolución instrumental, de la creación musical y de la formación de arpistas*. Tesis Doctoral, Universidad de Burgos, Burgos, 2017. Disponible en <http://riubu.ubu.es/handle/10259/4777>

Lo que sigue es la citación de estas obras a manera de catálogo cronológico. Ha sido tomada, en su mayor parte, del contacto directo con los compositores y del catálogo electrónico RLPA⁶⁶³. En la primera parte, abordamos la figura del compositor Mauricio Nasi Lignarolo, por ser el compositor más prolífico. En la segunda parte, continuamos nuestro catálogo con el resto de compositores colombianos de la segunda mitad del siglo XX.

1. Mauricio Nasi Lignarolo (n. 1949)

1.1. Su obra para el arpa de pedales

Hablar del maestro colombo-italiano Mauricio Nasi es hacer referencia al compositor colombiano, que más obras ha escrito para el arpa de pedales. Su catálogo alcanza casi el centenar de obras. Arpista y organista hábil en la improvisación, fue compositor y creador incansable de obras para el arpa. Su estilo, que hace revivir el tonalismo tradicional y los modos antiguos, deja ver las claras influencias romántico-impresionistas, que incluye síncopas rítmicas de derivación llanera en sus últimas exuberantes tocatas, a las que me refiero más adelante. En sus obras, ocasionalmente recurre a instrumentos antiguos y extraños, creando mezclas tímbricas inusitadamente originales. Con clara preferencia hacia los instrumentos de teclado, además del arpa, ha realizado tanto obras originales para este formato, como también muchas transcripciones de gran efecto y originalidad. En relación a la obra *Antifonal No.1 (Diálogos infantiles)* para órgano y arpa, el autor comenta: “En esta obra encontramos un cándido e infantil intercambio sonoro entre arpa y órgano. Con efectos antifonales, al ubicar los instrumentos convenientemente a distancia”⁶⁶⁴. Evidentemente en la partitura se indica la ubicación de los instrumentos, como requerimiento para lograr la sonoridad deseada.

Algunas de sus composiciones (en interpretación de diversos solistas y agrupaciones o actuando el propio compositor al arpa, órgano, piano o clavecín) se han presentado en festivales, en Colombia, Venezuela, México, Francia, Suiza, Austria, Polonia, Eslovaquia, Alemania, Turquía, Japón, Finlandia y España. En éste último, su obra *Pavana IV y final llanero* ha sido interpretada por la arpista española Mirian del Río⁶⁶⁵ y estrenada en festivales de música, entre los que figuran: V Festival internacional de música del siglo XX, Salamanca (1995), III Jornadas de música del siglo XX, Ciudad de Segovia, (1996) y Atardeceres Siglo XX, Valdediós, Asturias (2001).

Recientemente, algunas de sus *Tocatas* (No. 30 y 27) han sido interpretadas en importantes salas de Colombia, entre ellas, el *Auditorio Olav Roots* del Conservatorio de Música de Bogotá, el 30 de mayo de 2017. Este concierto,

⁶⁶³ Véase GONZÁLEZ, Marisela: *Repertorio Latinoamericano para Arpa de Pedales*, RLAP, Fundación Vicente Emilio Sojo, Caracas, 2007.

⁶⁶⁴ Entrevista personal con el compositor. Bogotá, diciembre, 2016.

⁶⁶⁵ Arpista solista de la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias.

denominado *Encuentro de Instrumentos y Acoples Insólitos*, fue organizado por el compositor, que además interpretó al arpa y al órgano. También su *Tocatta en estilo llanero* (2001) formó parte de “4th Spring Organ Series 2017”, celebrado en Atenas en el mes de abril, con la participación de la organista colombiana Ana María Ospina. Dentro de sus obras, *La Pavana No. 1, Op. 3*, para arpa y flauta, escrita en 1978, sobresale por sus reiterativas interpretaciones, no solo por arpistas colombianos, sino también por arpistas internacionales, entre ellas, la arpista española antes mencionada.

El catálogo integral para arpa de Mauricio Nasi abarca desde la música vocal, con 4 obras que incluyen el instrumento, 5 obras concertantes que dejan ver la versatilidad del arpa de pedales acompañada por la orquesta, 49 obras de música de cámara –de las cuales 6 ofrecen diferentes adaptaciones instrumentales-, 24 obras para arpa sola y 10 para ensamble de arpas. El conjunto de obras se convierte, sin lugar a dudas, en un gran aporte para el repertorio del instrumento⁶⁶⁶.

El catálogo, que forma parte de un extenso trabajo de investigación, elaborado por la autora⁶⁶⁷, viene a llenar un vacío en la literatura específica del instrumento. Pensando en la utilidad pedagógica incuestionable, que puede tener este catálogo para los maestros, estudiantes, compositores y demás personas interesadas en esta música, se incluye en el catálogo el nivel o grado de dificultad de las obras, clasificado por medio de letras, como se cita a continuación: I (inicial), M (medio) y A (avanzado), trabajo realizado en conjunto con el compositor⁶⁶⁸.

La obra del maestro Nasi llama la atención por la gran cantidad de composiciones (92), tanto a nivel solista, como vocal, orquestal y de cámara que incluyen el arpa. Su trabajo se convierte en un gran aporte para el repertorio del arpa, al ser uno de los pocos compositores colombianos que continúa escribiendo para este instrumento. Partiendo de mi interés personal como arpista hacia la obra del maestro Nasi, me he nutrido de las referencias de mi biblioteca musical, del catálogo electrónico de *Compositores Colombianos*, del “RLAP” –ya mencionado- y de la información recibida de manos del propio compositor, éste último, sin lugar a dudas, el aporte más valioso.

1.2. El Arpa en las Toccatas de Mauricio Nasi

El maestro Nasi, hábil intérprete del órgano, siempre ha sentido una gran fascinación hacia algunas toccatas virtuosas para órgano, del tardío romanticismo francés. Dentro de sus compositores favoritos figuran *Widor* (1844-1937), *Vierne* (1870-1937) y *Mulet* (1878-1967), de las que resalta cómo

⁶⁶⁶ Como referencia del catálogo integral de obras para el arpa de pedales de Mauricio Nasi, véase: GALLEGO, LÓPEZ, Mónica M.: *El Arpa de Pedales en Colombia, Op. Cit.*, y GALLEGO, LÓPEZ, Mónica M.: “Música escrita para el arpa de pedales por los compositores colombianos. Segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del siglo XX”, en *Revista “AMV” Antonio María Valencia*, Instituto Departamental de Bellas Artes, 5 Ed, 2018. ISMN: 2323-0568.

⁶⁶⁷ *Ibid*, p. 311

⁶⁶⁸ Agradezco al compositor Mauricio Nasi por su calurosa acogida en su casa en Bogotá, su disponibilidad y Amistad, y por sus comentarios que enriquecen el presente texto.

en sus obras “florecen emotivos temas, generalmente en los bajos del pedalero, sobre luminosos y veloces tejidos armónicos”⁶⁶⁹ Motivado por el legado de éstos compositores, el creador colombiano, haciendo uso de su habilidad compositiva, lleva al arpa, de forma magistral, elementos de los modos lidio y mixolidio e incluye muchas veces síncopas rítmicas de efecto impactante. La instrumentación usual contempla arpa y/o uno o más instrumentos de teclado.

Dentro de las Toccatas del compositor Nasi, nos llama la atención la No. 18 *Toccata en ritmos llaneros* o “llanera”, por ser una de las más requeridas por los arpistas; de las ocho versiones existentes, cuatro de ellas incluyen el arpa, tal como lo describe el arpista y compositor:

Retomando el tema de la Toccata No.18 (Llanera), es interesante mencionar que su buena acogida me impulsó a realizar muy diversas versiones, muchas de las cuales estrené yo mismo (solo o en conjunto con otro(s)); los diferentes formatos son: *órgano, tres arpas, orquesta sinfónica, arpa y piano, arpa y guitarra, piano, órgano y piano, arpa y ensamble de guitarras*. Ocasionalmente y por circunstancias del momento, presenté también interpretaciones adicionales en *clavecín y en dueto de piano y guitarra*. La primera de todas las versiones (para órgano) fue interpretada, además de Colombia, en otros nueve países.⁶⁷⁰

La *Toccata No. 25*, otra de las preferidas por el autor, será incluida como final de la próxima fantasía concertante para arpa y orquesta que él está escribiendo. En relación a esta Toccata y otras más, el compositor comenta:

La Toccata 25 presenta numerosos elementos temáticos, armónicos y rítmicos, icónicos en la producción de obras virtuosas del autor, destacándose algunas partes un tanto desafiantes, en cuanto requieren la ejecución de rápidos trinos a cargo de la mano derecha.

Las Toccatas 26 (arpa y celesta) y 28 (arpa y clavecín), de inspiración particularmente fluida, conjugan las síncopas rítmicas de derivación llanera con un cándido aunque exuberante romanticismo temático-armónico, valorizado al extremo por el inter-juego tímbrico de estos instrumentos muy preferidos por el autor. Estrenos ambos en 2015, con el autor al arpa y Juan Felipe Salazar a la celesta (para la 26); en la 28, el autor al arpa y Tami Rueda al clavecín. Ambos estrenos en el conservatorio de la Universidad Nacional de Bogotá.

La Toccata 29 (versión dos arpas). Derivada de la primera versión para órgano (estrenada por mí en la catedral primada de Bogotá, el 25 de septiembre de 2016, para el ciclo internacional de Música Sacra), esta versión sincretiza apoteósicamente el acostumbrado neo-romanticismo con un ímpetu rítmico de irresistible fogosidad.⁶⁷¹

En la *Toccata para arpa y órgano 1*, predilecta primogénita de su creador, siendo opus 1, el naciente estilo de Nasi va floreciendo con énfasis en su original

⁶⁶⁹ Entrevista personal con el compositor. Bogotá, diciembre , 2016.

⁶⁷⁰ *Ibid.*

⁶⁷¹ *Ibid.*

neo-romanticismo. Esta obra tuvo dos estrenos: la primera versión (1997), en la capilla del Gimnasio Moderno de Bogotá, con el autor al órgano y Bibiana Ordóñez al arpa. La nueva versión, muy mejorada y reciente (2015), en el conservatorio de la Universidad Nacional de Bogotá, con el autor al arpa y Juan Felipe Salazar al órgano.

El cuadro que se incluye a continuación, permite la mejor interpretación, a manera de catálogo, de las Toccatas que incluyen el arpa y que forman parte del catálogo integral de obras para el instrumento, elaborado por la autora.

Toccatas No.	Instrumentación
1	Arpa y órgano
2	Arpa, órgano y celesta
3	Arpa
5	Versión: Dos Arpas Versión: arpa, órgano y celesta
6	Arpa
9	Versión: Arpa y teclado múltiple
10	Arpa
11	Arpa
15	Arpa
16	Arpa y orquesta de cuerdas
17	Versión: Arpa y órgano Versión: dos arpas
18	Versión: Arpa y piano Versión: Arpa y guitarra Versión: Arpa y ensamble de guitarras Versión: Tres Arpas
19	Arpa
21	Arpa y órgano
22	Arpa
24	Arpa, celesta, clavecín y órgano
25	Arpa
26	Arpa y celesta
27	Arpa y piano
28	Arpa y clavecín
29	Versión: Dos Arpas
31	Arpa

1.3. Instrumentos insólitos en las obras para arpa de Mauricio Nasi

La inquietante búsqueda de nuevas sonoridades y la formación de acoples insólitos, son características también presentes en la obra para el arpa, a lo largo

de la carrera del compositor Mauricio Nasi, quien comenta:

La destacada búsqueda de timbres originales me ha llevado ocasionalmente a incorporar uno que otro instrumento insólito (medieval, renacentista, oriental, folclórico) al orgánico instrumental de algunas obras. En mis orquestaciones tiendo siempre más a evitar una excesiva pesadez de los vientos y de la percusión, aligerando también el volumen de los arcos, dando así más espacio a las cuerdas pulsadas, a los teclados y a eventuales medios fónicos extraños a los acoples usuales: es así posible apreciar mucho más la extrema variedad de coloridos tímbricos.⁶⁷²

Dentro de los grandes formatos orquestales del maestro Nasi, sobresale un gran número de obras que incluye instrumentos insólitos. En los más reducidos, el arpa también está presente, sobresaliendo, en algunos casos por sus sonoridades extremas, al hacer uso de los registros más altos y más graves; en otros, evoca los sonidos más sutiles con el uso de los armónicos, sonidos éstos que en conjunción con los otros instrumentos, proyectan momentos de gran belleza armónica, tal como lo expresa el propio compositor, al referirse a los siguientes ejemplos:

En la *Fantasia No.2* (Op.16), el arpa interactúa con una expresiva armónica de boca (dulzaina); el resultado es muy poético, creándose atmósferas de dulce poesía. Está también presente una fuga, en la cual el arpa recurre curiosamente a los extremos grave y agudo de su amplia tesitura.

La *Barcarola* (Op.28) reúne arpa, acordeón, tiple y fagot: como de costumbre, hago que todos los integrantes del conjunto tengan igual importancia temática, realizando continuos diálogos.

La *Berceuse* No.12 (Op.128) asocia el arpa a las cristalinas sonoridades (casi clavecinísticas) del tiple, además con la aún más extraña participación de la tanpura hindú: este instrumento, frecuentemente asociado a la música mística de oriente, posee generalmente cuatro cuerdas de afinación fija (no hay trastes en el mástil), cuyos roces con los largos canales del puente característico proporcionan curiosos y prolongados zumbidos, ricos de vibrantes y casi hipnóticos armónicos. La sola presencia de este instrumento parece proyectar una obra musical hacia un mundo en cierta forma sobrenatural.⁶⁷³

Cabe anotar, que la *Fantasia Concertante para arpa y orquesta* (Op.156) –que el compositor empezó a escribir en agosto del 2016–, sobresale por una instrumentación llena de gran riqueza y colorido tímbrico. Nasi utiliza las delicadas sonoridades de las flautas dulces, que suplantando las traveseras, hace uso de la ya mencionada tanpura y de algunos teclados y vibráfonos; pero lo que más llama la atención es la utilización de la bombardita y el cornetto medieval, instrumentos descritos por el compositor como: “un simpático oboe medieval/renacentista” y un “muy versátil instrumento sin sucesores actuales!”⁶⁷⁴.

⁶⁷² Entrevista personal con el compositor. Bogotá, diciembre, 2016.

⁶⁷³ *Ibid.*

⁶⁷⁴ *Ibid.*

La utilización de instrumentos insólitos y la riqueza armónica que proporcionan las diferentes combinaciones sonoras, bien sea acopladas a la música del arpa u otras, da muestra del continuo trabajo creativo del compositor y sobresale dentro de otros creativos, ya que son muy pocas las muestras existentes de este tipo de música en América, en Europa y en el mundo, en general.

1.4. Análisis musical breve de algunas obras de Mauricio Nasi

Dentro de mi experiencia personal como intérprete, maestra y compositora, quiero resaltar las obras que del autor he ejecutado en diferentes ocasiones. Comparto así, un breve análisis –elaborado en conjunto con el autor- de estas composiciones, las cuales considero que son un aporte importante, tanto para los estudiosos del arpa como para los encargados de impartir la enseñanza del instrumento. Hago mención del estreno e interpretación de las obras, como también del nivel de ejecución.

- *Pavana No. 1, para arpa y flauta. Op. 3 (1978)*

Es una de sus primeras obras escritas ese año. Posee un lenguaje musical claro y armonioso entre los dos instrumentos. Ha sido interpretada por varios arpistas colombianos y por la arpista española Mirian del Río.

Estreno: Mauricio Nasi (arpa) y Gilberto Arnedo (flauta).

Galería Diálogo. Bogotá, Colombia, 1978.

Interpretaciones de la obra: Mónica Gallego (arpa) y Carlos Marín (flauta).

Sala Múltiple, Banco de la República. Manizales, Colombia, 1999.

Bibiana Ordoñez (arpa) y Fabio Londoño (flauta)

VII Festival Música de Cámara. Medellín, Colombia, 2009.

Nivel: Medio.

- *Canción, para arpa y violín. Op.58 (1995)*

Sencilla expresión melódica, en un ambiente de suave sentimentalismo.

Estreno: Mauricio Nasi (arpa) y Juan Sebastián Castillo (violín).

Fundación Gilberto Alzate Avendaño. Bogotá, Colombia, 1995.

Interpretación de la obra: Mónica Gallego (arpa) y Guillermo Gómez (violín).

Sala Múltiple, Banco de la República. Manizales, Colombia, 1999.

Nivel: Medio.

- *Policromías, para arpa y orquesta de cuerdas. Op.69 (1996)*

Esta pequeña suite consta de cuatro movimientos. Los primeros dos (Recuerdos y Polaridades) no ameritan muchas explicaciones, desarrollándose en un típico ambiente de reflexivo romanticismo: meditativo el primero y vigoroso el segundo. El tercero aporta la novedad de breves y creativas intervenciones improvisadas, por parte del solista, todas ellas introducidas por pequeños episodios de la orquesta de cuerdas, asentándose cada vez la armonía para dichas improvisaciones. Culmina con una ingenua y brillante Toccata (la No.16).

Estreno: Mauricio Nasi, Orquesta de cámara Colombo-Europea.

Auditorio San Luis Bertrán, Convento de Santo Domingo. Bogotá, Colombia, 2009.

Interpretaciones de la obra: Bibiana Ordoñez (arpa) y Mauricio Nasi (piano-

reducción orquesta)⁶⁷⁵.

Sala Olav Roots-Conservatorio de la Universidad Nacional. Bogotá, 1997.

Mónica Gallego. Orquesta de Cámara de Caldas. Fondo Cultural Cafetero de Manizales, Colombia, 2000.

Julián Cárdenas, Camerata del Conservatorio de la Universidad Nacional. Bogotá, Colombia, 2012⁶⁷⁶.

Nivel: Avanzado.

- *Miniatura moderna, para arpa. Op.75 (1997)*

Pequeña creación libre, que utiliza diversos recursos técnicos efectistas, propios de la escritura contemporánea para este instrumento, rasgo que el autor no suele preferir, salvo raros casos.

Estreno: Mónica Gallego. Tercer Encuentro Latinoamericano de Arpa-TELDA. Caracas-Venezuela, 1998.

Nivel: Medio.

- *Danza indígena, para arpa y corno inglés. Op.76 (1997)*⁶⁷⁷

El sombrío solo de corno inglés conduce a una base rítmica de carácter primitivo, casi preanunciando el comienzo de un oscuro ritual de alguna tribu misteriosa. Un tema sencillo y meditabundo se manifiesta y se repite luego con variaciones, hasta que aparece una oscura coda que acelera ominosamente, llevando casi al paroxismo y al abrupto acorde final.

Estreno: Tracy Russell (corno inglés) y Mauricio Nasi (arpa). Auditorio de Confamiliares. Manizales, 1997.

Interpretaciones de la obra: Mónica Gallego (arpa), Tracy Russell (corno inglés), Guido Caciagli y Frank Ruíz (percusiones). Auditorio "Fondo Cultural Cafetero". Manizales, 1998.

Nivel: Medio.

- *Diálogos infantiles (Antifonal No.1), para arpa y órgano. Op. 73 (1997)*

Cándido intercambio musical entre arpa y órgano, favoreciéndose la distancia locativa entre tales instrumentos.

Estreno: Mauricio Nasi (órgano) y Bibiana Ordóñez (arpa).

Capilla de la Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 1997.

Interpretación de la obra: Bibiana Ordóñez (arpa) y Mauricio Nasi (órgano).

Capilla Monasterio El Rosal. Bogotá, 1997 y Mónica Gallego (arpa) y César Cañón (órgano). Festival Internacional de órgano de Morelia. México, 2010.

Nivel: Medio.

- *Fantasia frankiana o Diapente, para dos arpas. Op.78a (1999)*

Adopta atmósferas sonoras que recuerdan el mundo musical propio de Cesar

⁶⁷⁵ Ejecución parcial de la versión reducida –por el compositor- para arpa y piano.

⁶⁷⁶ Interpretación sin la toccata final.

⁶⁷⁷ Esta obra ha sido tocada por el autor repetidas veces, en versiones ocasionales y con instrumentos disponibles de acuerdo a cada circunstancia.

Franck (1822- 1890). La primera parte envuelve con claroscuros nostálgicos impregnados de cromatismos, culminando luego en una breve toccata de austera y sombría emotividad.

Estreno: Mónica Gallego y Eugenia Espinales. Cuarto Encuentro Latinoamericano de Arpa –CELDA. México, 2000.

Nivel: Medio.

- Vitrales góticos, arpa y órgano (Op. 72a); versión para dos arpas Op.72b (2000)

El contemplativo comienzo y la fuga sucesiva (retomada posteriormente por el autor, en su Scherzo Elegiaco para orquesta) asientan una base de tranquila introspección, tras lo cual florece la *Tocata No. 17* (Fulgores polícromos), emotiva en la ingenuidad de los temas y con énfasis en tiernas progresiones armónicas.

Estreno: Mónica Gallego (arpa) y Mauricio Nasi (órgano). Capilla de la Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 2000.

Versión dos arpas de la Toccata final “Fulgores Polícromos”: Estreno en México, interpretada por Mara Tamayo y Mónica Gallego. IV Encuentro Latinoamericano de Arpa. Antiguo Palacio Arzobispal, Ciudad de México, 2000.

Nivel: Avanzado.

-Égloga pentafónica (antifonal No. 3), para arpa, clavecín, celestiano y órgano. Op. 105 (2006)

Elaborado intercambio dialogado entre todos estos instrumentos, que el autor prefiere por encima de los demás.

Estreno: Camilo Suárez (arpa) y estudiantes del Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 2015.

Nivel: Medio.

2. Otros Compositores

2.1. Andrés Fonseca Murillo (n. 1955)

- El musiu en la Macareña, para dos arpas (1995)

Obra dedicada al Segundo Encuentro Latinoamericano de Arpa “Al SELda” y estrenada el mismo año de composición de la obra, por las arpistas venezolanas Isabel Santos y Annette León, en el Teatro Clavijero de Veracruz, México. En el catálogo RLAP -ya mencionado- el compositor describe la obra de la siguiente manera:

En los llanos orientales de Colombia, los riscos de la montaña Macareña se extienden de manera majestuosa y solitaria. Es un lugar de suspicacia y magia, al igual que un lugar para especies raras. Es una inmensa roca flotando en el mar de los llanos. Magia del seis por ocho... el arpa, puente de las razas, llegó hacia varios siglos y se quedó en el medio de los campos de yerbas altas, los hurones y los estuarios... Una fiesta del Bembé, magia del seis por ocho, ritmo que mantiene su conjuro, ritmo que construye pero no declara... allí, tres compases mozartianos son llevados a través de la visión

del trópico. Ellos se convierten en una danza. Son... Baile.⁶⁷⁸

- ***Mi lamido relamido corazón, para marimba y dos arpas*** (1996)

Estrenada el mismo año de composición de la obra, por los músicos mexicanos Lidia Tamayo, Martha González (arpas) y Ricardo Gallardo (marimba), en la Galería El Ángel, México, D. F.

- ***Recado cortés a un ausente, para arpa sola*** (1997)

Dedicada a Lidia Tamayo y estrenada por la propia arpista el mismo año de la creación (24 de julio), en el Centro Cultural Universidad de San Nicolás de Hidalgo. Morelia, Michoacán- México.

- ***Un pequeño paisaje escondido, para arpa sola*** (1997). Obra inédita de un movimiento.

2.2. Claudia Calderón (n. 1959)

- ***El galeón sumergido, para flauta, arpa y violonchelo*** (1985-1996, revisión)

Obra en dos movimientos: I. Introducción-Allegro plácido, II. Scherzo galeónico. Estrenada por los músicos venezolanos Marisela González (arpa), Luis Julio Toro (flauta) y Paul Desenne (violonchelo), en la Sala de Conciertos C. A. La Electricidad de Caracas (1992).⁶⁷⁹ Obra editada en 1996.

2.3. Johann Hasler (n. 1972)

- ***La bailarina mecánica, para arpa sola*** (1993)

Arreglo para arpa de la pieza número 1 de las *Diez Piezas Fáciles para Piano*, Op.1 (1990). Estrenada por la arpista Bibiana Ordoñez, el 30 de septiembre de 1993, en la sala Olav Roots del Conservatorio Nacional de Bogotá.

- ***Tres piezas para percusión, arpa, celesta y piano***, Op.9 (1993-1994)

Obra en tres movimientos: I. Nebulosas, II. Hí (Ella), III. Antífona y dedicada al percusionista colombiano Mario Sarmiento. Obra ganadora del premio Nacional de Cultura en la categoría de “Jóvenes compositores” (Dic- 1994).

Estrenada el 22 de octubre de 1995 en la Sala Luis Ángel Arango de Bogotá, por el Grupo de Percusión del Departamento de Música de la Universidad Nacional, con la participación de la arpista Bibiana Ordoñez y la pianista Natalia Córdoba. Editada en 1995-6 y grabada en 2005⁶⁸⁰.

- ***Otras tres piezas para percusión, arpa, celesta y piano***, Op.14 (1995)
Existe grabación de la obra aún sin estrenar (2005).⁶⁸¹

- ***Tabla de Esmeralda de Hermes Trismegistos para coro masculino***, contratenor, arpa, copas de cristal y órgano (2005-2006).

Obra estrenada el 17 de febrero de 2007 en la sala Sage Gateshead (Inglaterra).

Estreno en Colombia el 11 de noviembre de 2015, en la sala de Conciertos Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá, con la participación de la arpista Martha Bonilla.

⁶⁷⁸ Como referencia de la obra del compositor véase: GONZÁLEZ, M.: *Repertorio Latinoamericano para Arpa de Pedales*, RLAP, Op. Cit.

⁶⁷⁹ Obra editada por Harposphère, HSA 11503, París, 1996.

⁶⁸⁰ La edición de la obra fue realizada por Tercer Mundo Editores 1995-6 y la grabación por Sur Editorial Musical, Bogotá, 2005.

⁶⁸¹ Grabación por Sur Editorial Musical, Bogotá, 2005.

Esta obra forma parte del trabajo de tesis doctoral del compositor, quien la describe como una obra que “transmite el mensaje filosófico del texto clásico de la alquimia hermética a través de dos principales enfoques: lo simbólico y lo especulativo”⁶⁸². Simbólico porque los significados de ciertas relaciones en el texto y en la música tienen una correspondencia y han sido “conscientemente enfatizados por el compositor”⁶⁸³. Y especulativo por la elección misma de los sistemas de entonación, los intervalos, las tonalidades, los métodos de modulación, las escalas y demás, es decir, porque el material ha sido “seleccionado, adaptado o creado de acuerdo con el mensaje que se quiere transmitir”⁶⁸⁴.

2.4. Mónica Gallego (n. 1974)

Editadas por la compositora en el mismo año con el título ***Bambucos, Pasillo y Son***:

- *Bambuco, para arpa sola*
- *25 de Marzo, para arpa sola*
- *Estudio, para arpa sola*
- *Melancolía, para dos arpas de pedal*
- *Instinto y Sombra, para flauta, arpa y violonchelo*
- *Nova, para flauta, arpa y violonchelo*
- *Son para dos Arpas, para arpa de pedal y arpa folklórica*

Todas estas piezas fueron compuestas en el año 2002, como parte del trabajo de creación artística –beca otorgada por el Gobierno de México.

Ediciones en México: Primera (2002) y segunda (2003).

Edición en Colombia: Programa Editorial Universidad del Valle (05-3-2012)⁶⁸⁵

Grabadas en la Sala Blas Galindo de México (2002) y estrenadas por los músicos mexicanos Juan Duarte (flauta), Rodrigo Duarte (violonchelo), Carlos Barradas (arpa Folk), Mara Tamayo (arpa) y por la arpista colombiana Mónica Gallego.

Todas las obras han sido estrenadas e interpretadas en varios países de Sur América, Norte América y Europa.

2.5. Alexandra Cárdenas (n. 1976)

- ***Palíndromos, para cuatro arpas*** (1997)

Obra en un movimiento. Mención Honorífica del Concurso de Composición: Tercer Encuentro Latinoamericano de Arpa, Telda (1998). Obra estrenada en Bogotá por las arpistas Mónica Rincón, Diana Arias, María Grozdanova y Bibiana Ordoñez, en la Biblioteca Luis Ángel Arango.

- ***Trema, para clarinete bajo, dos percussionistas y arpa*** (1998)

⁶⁸² Como referencia sobre la obra de este autor véase HASLER, Johann: *Towards Hermeticist Grammars of Music: A proposal for Systems of Compositions Based on the Principles of the Hermetic Tradition, with Musical Demonstrations*, PhD Thesis, Multimedia items accompanying this thesis to be consulted at Robinson Library, University of Newcastle, 2011. Disponible en <https://theses.ncl.ac.uk/dspace/bitstream/10443/1318/1/Hasler%2011.pdf>

⁶⁸³ *Ibid.*

⁶⁸⁴ *Ibid.*

⁶⁸⁵ Como referencia sobre la obra de la autora véase GALLEGO-LÓPEZ, Mónica M.: *Bambucos, Pasillo y Son*. Obras para Arpa. Editorial Universidad del Valle, Cali, 2012.

2.6. Pedro Sarmiento (n. 1977)

- ***Danza y Coral, para arpa sola*** (1992) –sin estrenar.

- ***Saudade, para arpa sola*** (1998)

Obra en un movimiento. Dedicada a Bibiana Ordoñez –sin estrenar.

- ***Tres Canciones, para soprano, flauta, corno y arpa*** (2002)

- ***Seis piezas, para flauta, viola y arpa*** (2009)

Estrenadas el siguiente año en la Universidad Nacional de Colombia, con la participación de la arpista Bibiana Ordoñez, Felipe García (flauta) y Juan Sebastián Castillo (viola). Las *Seis piezas* fueron grabadas en 2016 y forman parte del disco “Legados”⁶⁸⁶.

- ***Concierto para Arpa y Orquesta de Vientos*** (2011)

Estreno mundial (2012) en el Teatro Del Libertador General San Martín, Córdoba- Argentina, por la arpista Gabriela Russo.

- ***Sarta, para arpa sola*** (2013) –sin estrenar.

2.7. Hans Betancourth (n. 1977)

- ***Arcoíris, para arpa sola*** (2012)

Obra dedicada a la arpista Mónica Gallego. En palabras del compositor: “Arcoíris, es una pieza modal. Va de brillante a oscuro, pasando por los siete modos: Lidio, jónico, mixolidio, dórico, eólico, frigio y locrio. Empieza sin alteraciones y termina con siete bemoles, de F lidio a F locrio. Está compuesta sobre ritmos tradicionales colombianos”⁶⁸⁷.

2.8. Ricardo Gallo (n. 1978)

- ***Chirimías Imaginarias, para flauta, viola y arpa*** (2004)

Obra en seis movimientos: I. Introducción, II. Chirimía imaginaria I, III. Chirimía imaginaria II, IV. Chirimía imaginaria III, V. Chirimía imaginaria IV, VI. Chirimía imaginaria V.

Estreno: 19 de agosto del mismo año en el Conservatorio Nacional de Bogotá, con la participación de la arpista Bibiana Ordoñez, el flautista Rafael Rodríguez y el violista Juan Sebastián Castillo.

Interpretaciones de la obra: - 5 de noviembre de 2009 en el VII Festival Música de Cámara Colombiana (Medellín), por la arpista Bibiana Ordoñez y los músicos colombianos Fabio Londoño (flauta) y Marcela Ospina (viola). - En 2013, el grupo “Linos Trío” de Colombia, conformado por: Laura Del Sol Jiménez (flauta), María Clara Alarcón (arpa) y David Merchán (viola), realizó interpretación de la obra en dos ocasiones: la primera el 23 de mayo, en el Santuario de San Ignacio de Tunja, y la segunda, el 30 de mayo, en la Sala de Conciertos Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá.

2.9. Damián Ponce de León (n. 1980)

- ***El sol que está adentro*** (2013)

Obra dedicada a Linos Trío de Colombia. Interpretada el 2 de julio de 2015 en la

⁶⁸⁶ SARMIENTO, Pedro: *Legados*, Música de Cámara [CD], Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2016.

⁶⁸⁷ Entrevista personal con el compositor, Barcelona, noviembre, 2016.

Sala de Conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá.

2.10. Alexandra Ivonne López (n. 1984)

- ***Lejos, para dos arpas*** (2004)

- ***Padeciendo, para arpa, violín y contrabajo*** (2004)

Obras estrenadas por la arpista Alexandra Ivonne López, en el Cuarto Encuentro Latinoamericano de Arpa Celda, México-Veracruz (2004).

2.11. Felipe Tovar-Henao (n. 1991)

- ***Hypnos, para clarinete, violonchelo y arpa*** (2012)

Obra ganadora en la Categoría I de la Convocatoria del Ministerio de Cultura (2012). Premios para el Fomento de la Creación Artística –Banco Virtual de Partituras. Asimismo, fue seleccionada por convocatoria nacional en el 2014-2015 por el grupo de investigación Nueva Música de Cámara de Medellín⁶⁸⁸. Esta obra ha tenido varias interpretaciones en Colombia desde que se estrenó, en el 2013, por La Sociedad de Música de Cámara de Bogotá, con la participación de la arpista Bibiana Ordoñez, y fue interpretada en el mes de septiembre de 2016, por el Ensamble Periscopio de la Universidad EAFIT, que dirige el compositor Víctor Agudelo.

- ***La Mirada del Ouroboros*** (2017). Concierto para Arpa y Sinfonietta

Obra ganadora de la beca para la Creación de Música Contemporánea (2017), otorgada por el Ministerio de Cultura de Colombia. Dedicada a la arpista Bibiana Ordoñez. El Ouroboros –palabra que proviene del griego- corresponde a un símbolo antiguo de la cíclica y el infinito, representado por una serpiente comiéndose su cola. En palabras del autor, la obra es descrita de la siguiente manera:

La inclinación circular y auto devoradora es, en esencia, la fuerza que impulsa “La Mirada del Ouroboros”. La traducción de este símbolo al sonido se lleva a cabo a través de la idea de repeticiones amputadas, en las que los materiales musicales aparecen iterativamente en presentaciones cada vez más incompletas, dando así una sensación de agotamiento inminente.⁶⁸⁹

Conclusiones

Son casi 100 obras que incluyen el arpa dentro del extenso catálogo del compositor colombo-italiano Mauricio Nasi. El catálogo integral de su obra, que abarca desde la música vocal con 4 obras que incluyen el instrumento, 5 obras concertantes que dejan ver la versatilidad del arpa de pedales acompañada por la orquesta, 49 obras de música de cámara –de las cuales 6 ofrecen diferentes adaptaciones instrumentales-, 24 obras para arpa sola y 10 para ensamble de arpas, se convierten sin lugar a dudas en un gran aporte para el repertorio del instrumento. Cada una de ellas, escrita con un profesionalismo musical y gran versatilidad instrumental, llamarán la atención no solo de los arpistas sino

⁶⁸⁸ Como referencia sobre la obra mencionada véase: TOVAR-HENAO, Felipe: *Nueva Música de Cámara*, [CD], Vol. 3, Universidad EAFIT, Medellín, 2016.

⁶⁸⁹ Entrevista personal con el compositor, Bogotá, Diciembre, 2016.

también de los músicos interesados en la interpretación de nuevas creaciones musicales.

La música escrita para el arpa de pedales, por los compositores colombianos, en la segunda mitad del siglo XX, nos permite tener una idea del devenir artístico y musical en Colombia, así como también, conocer las obras escritas para el instrumento, material este, de gran valor para el repertorio del arpa y que bien merece la pena rescatar, llevándolo al proceso de copia y digitalización, para que pueda ser trabajado por los intérpretes del instrumento, interesados en la música de los compositores colombianos. Quiero resaltar la grata experiencia personal, de comunicación y trabajo continuo con el compositor Mauricio Nasi, quien continúa musicalmente muy activo, escribiendo música para el arpa. Asimismo, la loable labor de todos los compositores actuales, quienes permiten que el repertorio para el instrumento crezca cada día. De todos estos grandes compositores, esperamos que se interprete más su música, en Iberoamérica y en el mundo.

Bibliografía

- BETANCOURTH, Hans: Entrevista personal. Barcelona, noviembre, 2016.
- CALDERÓN, Claudia: “El galeón sumergido, para flauta, arpa y violonchelo”. [Partitura]. Harposphère, HSA 11503, París, 1996.
- GALLEGO-LÓPEZ, Mónica M: *Bambucos, Pasillo y Son*. Obras para Arpa. Editorial Universidad del Valle, Cali, 2012.
- _____. *El Arpa de Pedales en Colombia. Evolución instrumental, de la creación musical y de la formación de arpistas*. Tesis Doctoral, Universidad de Burgos, Burgos, 2017. Disponible en: <http://riubu.ubu.es/handle/10259/4777>
- _____. “Música escrita para el arpa de pedales por los compositores colombianos. Segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del siglo XX”, en *AMV. Revista de investigación musical*, Instituto Departamental de Bellas Artes, 5 Ed, 2019. ISMN: 2323-0568.
- GONZÁLEZ, Marisela: *Repertorio Latinoamericano para Arpa de Pedales*, RLAP, Fundación Vicente Emilio Sojo, Caracas, 2007.
- HASLER, Johann: *Towards Hermeticist Grammars of Music: A proposal for Systems of Compositions Based on the Principles of the Hermetic Tradition, with Musical Demonstrations*, PhD Thesis, Multimedia items accompanying this thesis to be consulted at Robinson Library, University of Newcastle, 2011. Disponible en <https://theses.ncl.ac.uk/dspace/bitstream/10443/1318/1/Hasler%2011.pdf>
- _____. *Tres piezas para percusión, arpa, celesta y piano* [Partituras], Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1995.
- _____. *Tres piezas para percusión, arpa, celesta y piano*, Sur Editorial Musical, Bogotá, 2005.
- NASI, Mauricio: *Obras Musicales para Arpa* [Partituras], Archivo personal, Bogotá, 2016.
- _____. Entrevista personal, Bogotá, Diciembre, 2016.
- SARMIENTO, Pedro: *Legados*, Música de Cámara [CD], Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2017.
- TOVAR-HENAO, Felipe: *La Mirada del Ouroboros. Nueva Música de Cámara*, [CD], Vol. 3, Universidad EAFIT, Medellín, 2016.
- _____. Entrevista personal, Bogotá, Diciembre, 2016.

Musicología de guerrilla

Leticia Armijo

Compositora, musicóloga y gestora cultural
Directora General del Colectivo de Mujeres en la Música A.C.
Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte

Resumen. En los últimos años los estudios de género en la música han despertado el interés del medio musical contribuyendo a la integración de la labor artística de las mujeres en la vida musical de México y el mundo. Este despertar no solo a la profesionalización de la labor individual de las compositoras, musicólogas e intérpretes, sino también a las conquistas alcanzadas por el movimiento feminista y las asociaciones civiles, en materia de derechos humanos de las mujeres en busca de la igualdad. En contraposición, han surgido reacciones encontradas de críticos y personalidades del medio musical que consideran que las desigualdades no existen o el oportunismo de algunos sectores, que han aprovechado los beneficios de estas luchas en beneficio personal e incluso una vía para perpetrar el acoso sexual. Lo anterior ha impulsado el surgimiento de un movimiento militante de musicólogas profesionales, compositoras e intérpretes, en busca de justicia a través de su brillante pluma guerrillera.

Palabras clave. Música y mujeres, Musicología de guerrilla, Estudios de género en la música.

Abstract. In recent years, gender studies in music have aroused the interest of the musical medium, contributing to the integration of women's artistic work in the musical life of Mexico and the world. This awakening not only to the professionalization of the individual work of composers, musicologists and performers, but also to the achievements made by the feminist movement and civil associations, in terms of women's human rights in search of equality. In contrast, there have been mixed reactions from critics and personalities of the musical medium, who consider that inequalities do not exist or the opportunism of some sectors that have taken advantage of the benefits of these struggles for personal benefit and even a way to perpetrate sexual harassment. This has prompted the emergence of a militant movement of professional musicologists, composers and performers, in search of justice through their brilliant guerrilla feather.

Keywords. Music and women, Guerrilla musicology, Gender studies in music.

En los últimos años los estudios de género en la música han despertado el interés de críticos, intérpretes e investigadores, los cuales han contribuido a la integración de la labor artística de las mujeres en la vida musical de México y el mundo. Este despertar no solo a la profesionalización de la labor individual de las compositoras, musicólogas e intérpretes, sino también a las conquistas alcanzadas por el movimiento feminista y las asociaciones civiles, en materia de derechos humanos de las mujeres en busca de la igualdad.

Los esfuerzos colectivos de las feministas en México inician en 1916, tras la realización del Primer Congreso Feminista celebrado en Yucatán, curiosamente convocado por el gobernador Salvador Alvarado (1880-1924). Sus demandas giraron en torno al derecho al voto, a la educación laica y el acceso a cargos públicos. Destacó el discurso inicial “La mujer en el porvenir”, de Hermila Galindo (1886-1954), en la cual aboga por la igualdad de la mujer frente al hombre y los mismos derechos políticos y sexuales⁶⁹⁰.



Primer Congreso Feminista

En el 2016, a cien años de su realización, el Frente Feminista Nacional, asociación independiente que agrupa a los colectivos y feministas independientes de México, otorgó por primera vez el reconocimiento Hermila Galindo a 101 mujeres destacadas por sus aportaciones en la conquista de los derechos de las mujeres, reconocimiento en el que por primera vez se galardonó mi labor al frente de El Colectivo de Mujeres en la Música y la Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte.

* Fecha de recepción 07.04.2019 / Fecha de aceptación 21.04.2019.

⁶⁹⁰ ROCHA ISLAS, Martha Eva: “Las mujeres en la Revolución mexicana: un acercamiento a las fuentes históricas”, en Patricia Galeana de Valadés: *Universitarias latinoamericanas: liderazgo y desarrollo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1990, p. 65.

Esperanza Pulido fue pionera en la elaboración de una obra relativa al tema de la música compuesta por mujeres en México: *La mujer mexicana en la música*, que se publicó originalmente en el año de 1958 por el Instituto Nacional de Bellas Artes. La importancia de este trabajo reside, en principio, en el hecho de que por primera vez existe una fuente de la cual partir, para informarnos acerca de la labor de las mujeres en México como intérpretes, musicólogas y compositoras. Además, proporciona un panorama general del papel de la mujer en la música mexicana desde el período prehispánico hasta 1930⁶⁹¹. Es por ello que la obra de Esperanza Pulido ha sido punto de partida de otras investigaciones como la recientemente publicada por Fernando Carrasco Vázquez, sobre una de las compositoras referidas en la obra de Pulido. Se trata de la compositora María Garfías (1849-1918)⁶⁹².

Por su parte, el terreno de la musicología y de la crítica musical no fue ajeno del todo a las mujeres. Existen antecedentes como el de Alba Herrera y Ogazón (1885-1903), que en 1920 publicó el libro *Puntos de vista: un ensayo de crítica*⁶⁹³, y el de la propia Esperanza Pulido. En esta misma década las investigaciones de musicólogas comienzan a proliferar⁶⁹⁴. Un ejemplo son los títulos publicados por las investigadoras Yolanda Moreno⁶⁹⁵(1937-1994) y por Ángeles González y Leonora Saavedra⁶⁹⁶ (1956).

En 1975, año Internacional de la Mujer, un ejemplo de esperanzador reconocimiento hacia las compositoras fue el que se produjo cuando el Gobierno del Estado de Michoacán realizó un homenaje dedicado a la compositora mexicana Gloria Tapia (1927-2008), la cual fue nombrada promotora nacional de actividades musicales.

Durante ese mismo año de 1975, el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), organizó el Primer concurso de composición para las creadoras, bajo la dirección del compositor Fernando Cataño (1928), Coordinador Nacional de Música y Coros del IMSS. El jurado estuvo integrado por Blas Galindo, Antonio Tornero (1945), Carlos Vázquez (1945) y Humberto Sanoli, quienes declararon desierto el primer lugar, cuyo Premio ascendía a \$ 20,000 pesos. El segundo fue otorgado a la compositora Alicia Urreta, quién rechazó el premio⁶⁹⁷. Para revocar la decisión del jurado, Fernando Cataño habló con Griselda Álvarez, jefa de bienestar social del IMSS, sin éxito alguno⁶⁹⁸.

⁶⁹¹ PULIDO, Esperanza: *La mujer mexicana en la música*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, p. 41.

⁶⁹² CARRASCO VÁZQUEZ, Fernando: *María Garfías (1849-1918). Una fugaz presencia de la música mexicana decimonónica*, Musicología casera, México, 2018.

⁶⁹³ HERRERA Y OGAZÓN, Alba: *Puntos de vista: un ensayo de crítica*, Secretaría de Gobernación, Dirección de Talleres Gráficos, México, 1920.

⁶⁹⁴ Cfr. los artículos de Clara MEIEROVICH en la revista *Heterofonía*, nº 19, 22 y 23.

⁶⁹⁵ De su producción destacan *Rostros del Nacionalismo*.

⁶⁹⁶ GONZÁLEZ, Ángeles; SAAVEDRA, Leonora: *Música Mexicana contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.

⁶⁹⁷ *Primer concurso de composición para compositoras latinoamericanas. Convocatoria*. México, Instituto Mexicano del Seguro Social, 1975.

⁶⁹⁸ ARMIJO, Leticia: *Hombres verdaderos*, entrevista inédita con Fernando Cataño, México, 2007.

Aunque el Año Internacional de la Mujer ponderó el reconocimiento hacia las compositoras, predominó una sutil resistencia del medio musical masculino, como lo confirma el citado concurso. Esta resistencia es también confirmada por el testimonio de Esperanza Pulido con respecto a las casas editoras, que se negaban a publicar la obra de las compositoras bajo el argumento de que las obras compuestas por mujeres eran obras menores⁶⁹⁹. En mi opinión, no existen razones musicales que justifiquen la ausencia de la obra de las compositoras mexicanas dentro de las fuentes documentales. Probablemente, como Esperanza Pulido mencionó en su libro⁷⁰⁰, al igual que las casas editoras de música, la crítica musical también consideraba las obras de las compositoras obras menores.

En 1984, la compositora estadounidense Jeannie Paul, Directora de *The Internacional Congress on Women in Music*, fundado en Los Ángeles, California, organizó en México del 22 al 25 de marzo de 1984, el Tercer Congreso Internacional de Mujeres en la Música, el cual se llevó a cabo en el Palacio de Bellas Artes y Hotel del Prado de la Ciudad de México, y del 26 al 1º de abril en el estado de Zacatecas.⁷⁰¹

En 1994 fundé el Colectivo de Mujeres en la Música A. C. ⁷⁰², con el propósito de llenar el vacío de información existente en torno a la labor musical de las mujeres. Más tarde se integran a esta agrupación la compositora Claudia Herreras (1962); la primera directora de orquesta graduada en el *Mozarteum* de Salzburgo, Isabel Mayagoitia (1962-2003); las pianistas Gabriela Rivera Loza (1970) y Gabriela Pérez Acosta (1974), y la cantante Amparo Cervantes (1953).

Para cumplir con su propósito, el Colectivo inició diversas actividades que fueron conquistando la integración de la obra musical y artística de las creadoras en la vida nacional.

El primero de sus logros fue registrado a través de la serie radiofónica *Murmullo de Sirenas: un espacio para sentir y entender la creación musical de las mujeres* (1995), en colaboración de Radio Educación de México, transmitiendo 34 programas en torno a la labor de intérpretes, investigadoras, musicólogas y directoras de orquesta⁷⁰³.

El segundo logro fue la creación de un encuentro que diera cuenta de la labor artística de las creadoras en el campo de la música, artes visuales, danza, literatura, medios de comunicación, cine, gestión y promoción del arte, que se celebraría en el marco del Día Internacional de la Mujer. Desde sus inicios, la convergencia de las diversas disciplinas del arte descansó en las ciencias de su interpretación, vistiendo al encuentro de un profundo sentido académico.

⁶⁹⁹ PULIDO, Esperanza: *La mujer mexicana en la música*, Op. Cit, p. 41.

⁷⁰⁰ *Ibid*, p. 33.

⁷⁰¹ POOL, Jeannie G.: "The third Internacional Congreso: Focus in Latinoamérica", en *Silent no more*, Chapter 9, Los Angeles, California, 2005, pp. 150 a 176.

⁷⁰² RIVERA LOZA, Gabriela: *El Colectivo de Mujeres en la Música. Una perspectiva de género en la música*, artículo inédito, México, 2004.

⁷⁰³ Cfr. Fonoteca de Radio Educación de México.

Desde 1999, la necesidad de dejar testimonio escrito nos dio pauta para impulsar la creación de editoriales, como la canadiense *ARLA Music Publishing Company*, dirigida por la pianista Alicia Romero (1970)⁷⁰⁴, que publicó la obra inédita de las compositoras mexicanas Graciela Agudelo (1945) Lucía Álvarez (1948), Gabriela Ortiz (1962), María Granillo (1962), Leticia Armijo, Cecilia Medina (1958), Claudia Herrerías y Mariana Villanueva (1964), las cuales se presentaron en el marco de los encuentros que celebra el Colectivo de Mujeres en la Música A. C., en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes⁷⁰⁵.

De la misma forma en el 2003, el Colectivo impulsó la creación de *Punto F, Ediciones Musicales*, bajo la dirección de Marian Yélamos, que publicó la obra inédita de la compositora cubana María Matilde Alea (1928-2006).

Ese mismo año, el compositor español José Buenagu (1935), otorgó los derechos del préstamo de la partitura y particellas de su orquestación a la *Sinfonía en Do* (1776) de la compositora austriaca Mariana Martínez (1774-1812), interpretada en diversas ocasiones en España y estrenada en México por la Orquesta Sinfónica del Instituto Politécnico Nacional.

En el año 2000, tuvo lugar la firma de un Convenio de Colaboración con el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, dirigido por el doctor Gerardo Estrada (1946), para la celebración anual del encuentro, dando un impulso sustantivo al arte en movimiento.

A partir de ese mismo año, se sumaron a los encuentros destacados solistas, coros y orquestas como el Coro Solistas Ensemble, dirigido por Rufino Montero, el Cuarteto de Bellas Artes, el Cuarteto Carlos Chávez, dirigido por Alain Durbecq, y los concertistas de Bellas Artes. Destaca el papel de la Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la dirección de Enrique Diemecke (1957), que incluyó en su programación el estreno de la obra musical de las compositoras Alma Mahler (1819-1896), Fanny Hensel Mendelssohn (1805-1847), Leticia Armijo y Alejandra Odgers (1967), entre otras, dentro de sus programas regulares de concierto⁷⁰⁶.

En el 2006, destacó el reconocimiento a connotados compositores por su labor en beneficio de las compositoras. Tal fue el caso del Homenaje dedicado al compositor oaxaqueño Leonardo Velázquez (1935-2004), con motivo de su fallecimiento el 20 de julio de 2004 en Varadero, Cuba, evento que tuvo lugar del 22 al 27 de noviembre en la Ciudad de la Habana. Participaron la Orquesta Sinfónica de Cuba, bajo la dirección de Anarelys Garriga (1963), el Ensemble Coral Nexus, el pianista Adrián Velázquez y las pianistas Gabriela Rivera Loza y Monique Rasetti. Esta última interpretó el *Concierto No. 1* para piano de

⁷⁰⁴ GAMBOA, Nicolás: "Editorial canadiense lanza serie de música de compositoras contemporáneas", en el periódico *Uno más uno*, sábado 18 de Septiembre, México, 1999, p. 34.

⁷⁰⁵ BAUTISTA, Virginia: "Ofrecen obras inéditas de compositoras", en el periódico *Reforma*, Cultura, México, jueves 23 de Septiembre, México, 1999.

⁷⁰⁶ VARGAS, Ángel: "Por segunda vez consecutiva la Sinfónica Nacional comienza su temporada con Mahler", en el periódico *La Jornada*, Cultura, México, viernes 19 de Mayo, México, 2000, p. 37.

Gonzalo Curiel (1904-1958), contribuyendo a la integración de la música mexicana de concierto que ha sido olvidada.

En el año de 2007, destaca el apoyo ejemplar de la Secretaría de Cultura del Distrito Federal, a cargo de Elena Cepeda de León, que dio continuidad al Foro de Mujeres en el Arte más importante de Latinoamérica.

En el 2008, el Instituto Politécnico Nacional, bajo la dirección del maestro Daniel Leyva, además de acoger la exposición de artistas visuales, facilitó la Orquesta de esa casa de estudios, conducida por la directora mexicana Gabriela Diaz-Alatriste, para realizar un concierto especial el 8 de marzo, en honor a las mujeres políticas.

Como hemos visto, el reconocimiento de la actividad de las compositoras ha ido en aumento en los últimos años y recientemente se ha producido un cambio generalizado dentro de la comunidad de músicos de concierto e instituciones culturales de México, que ha favorecido tanto la participación de las compositoras dentro de la vida cultural de nuestro país, así como la difusión de sus obras. En este proceso intervienen varios factores: en primer lugar, la creciente participación de las mujeres en áreas que no eran consideradas como propias de su condición,⁷⁰⁷ como es la composición musical; en segundo, la calidad de sus obras ganó aceptación en el medio musical; en tercero, la preocupación de las propias compositoras no sólo por componer sino también por difundir su trabajo y, en cuarto, las aportaciones del movimiento feminista y de los grupos autónomos de mujeres en la música y en el arte que, como el Colectivo de Mujeres en la Música A.C. y la Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, han impulsado el rescate y difusión de sus obras.

Las mujeres dedicadas a la música han inventado una rica gama de formas de organización, a través de las cuales han podido dar a conocer a la sociedad el producto de su trabajo, tal es el caso de los archivos de Kassel en Alemania, de la organización de encuentros por el Colectivo *Femmage* dirigido por Manuela Schreibmaier (1965)⁷⁰⁸ y de la Orquesta de Mujeres de Viena fundada por Brittie Ratz (1927)⁷⁰⁹. Es importante agregar que también en Michigan, Estados Unidos, se realiza un festival anual de mujeres dedicadas a la música⁷¹⁰. Lo anterior significa para las mujeres dedicadas a este arte un doble esfuerzo: el de realizar su trabajo profesional y el de que dicho trabajo sea reconocido como tal por la sociedad en su conjunto.

⁷⁰⁷ LETICIA, Armijo: *La mujer en la composición musical del México de la segunda mitad del siglo XX: la obra de Gloria Tapia, Lilia Vázquez y María Granillo*. Tesis de licenciatura inédita, Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1997, p. 15.

⁷⁰⁸ Manuela Schreimmaier es fundadora y actual integrante del grupo *Femmage*, colectivo cuyo principal objetivo es el de impulsar el trabajo de las mujeres dedicadas a la música en Austria.

⁷⁰⁹ Proveniente de familia de músicos, ya que su padre fue alumno de A. Schönberg, Brigitte Ratz nació en Viena. Es fundadora y actual presidenta de la Frauen-Kammer orchester von Österreich.

⁷¹⁰ Michigan Women's Music Festival, 10,11, 12, 13 & 14, Programa de mano, agosto, Estados Unidos, 1988.

Internacionalmente, destacan también la creación de asociaciones, alianzas internacionales y congresos, como la Congress on Women in Music (ICWM), fundado en 1979 por la estadounidense Jenni Pool, la asociación American Women Composers, fundada en 1976 por Tommie Ewart Carl, y la Internacional Alliance for Women in Music, fundada 1995 por Nancy Van de Vate, a través de las cuales se ha impulsado la difusión de la obra musical de las mujeres, la celebración de concursos, publicaciones e investigaciones de gran relevancia, como los fundamentos de la teoría musical feminista desarrollados por Marcia J. Citron (1946), en *Gender and the Musical Canon* (1991), presentados durante el IIº Congreso Internacional Alliance for Women in Music y el 5º Congreso sobre teoría feminista y música, celebrados en Londres en 1999 de forma simultánea⁷¹¹.

En el ámbito europeo destaca la labor de la cantante y musicóloga italiana Patricia Adkins Chiti⁷¹² (¿-2018), al frente de la asociación Donne in música, creada en 1978, que impulsó a nivel mundial la organización e investigación de las mujeres en la música de los cinco continentes, consiguiendo su representación en el Consejo Internacional de la Música de la UNESCO y la difusión de su obra.

Fueron impulsadas por ella la investigación sobre 4000 años de la música de las mujeres, realizada por la pianista venezolana afincada en Viena Rosario Marciano, el libro *Con música, textos y presencia de mujer. Diccionario de mujeres notables de la música cubana*⁷¹³, de la musicóloga cubana Alicia Valdés, fundadora de la asociación “La bella Cubana”, que nos ofrece un panorama general de la aportación de las mujeres en todos los campos de la música cubana, y la adenda de carácter biográfico “Las compositoras españolas”, escrita por la fundadora del grupo español “Mujeres en la Música”, la compositora María Luisa Ozaíta (1939-2017), que recopila la biografía de algunas compositoras españolas de los dos últimos siglos, entre otras.

En el cono sur, destaca la publicación de la musicóloga chilena Raquel Bustos Balderrama (1936): *La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno*⁷¹⁴.

La creación de grupos y de foros especiales ha sido una necesidad constante de los artistas en la historia de la música mexicana del siglo XX, quienes se han agrupado para dar a conocer su obra, representar corrientes estéticas o ideas vanguardistas como el “Grupo de los Cuatro” integrado por Chávez, Galindo, Contreras y Ayala e impulsado por Chávez, o el “Foro de Música Nueva Manuel

⁷¹¹ BOFILL, Anna: “Apuntes para una reflexión”, en *Cuadernos de Veruela*, Zaragoza, No. 4, 2003, pp. 53-66.

⁷¹² OZAÍTA, María Luisa: “Las compositoras españolas”, en ADKINS CHITI, Patricia: *Las mujeres y la música*, Alianza Música, Madrid, 1995, pp. 399-434.

⁷¹³ VALDÉS, Alicia: *Con música, textos y presencia de mujer. Diccionario de mujeres notables de la música cubana*, Ediciones UNIÓN, Cuba, 2005.

⁷¹⁴ BUSTOS VALDERRAMA, Raquel: *La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno*, Ediciones UC, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2012.

Enríquez”⁷¹⁵. De esta misma forma, las mujeres en la música hemos generado en el mundo el surgimiento de grupos autónomos, que han creado foros especiales para la difusión, rescate y revalorización de su obra, los cuales se han vinculado con las universidades para la creación de programas de estudios de género, brindando el soporte teórico para la creación de políticas culturales a nivel nacional e internacional. En contraposición a estos logros, el feminismo –siendo una de las principales revoluciones del siglo XX- ha despertado consigo reacciones encontradas, como la Marcha de los hombres por la dignificación del orgullo masculino, encabezada por Lorenzo de Firenze, autor de libro *La conspiración feminista* y líder de la agrupación Circulo Masculino⁷¹⁶, en México.

El movimiento de mujeres en la música, como el feminismo, ha dejado al descubierto que la misoginia no es un mal privativo de los varones, ya que existen compositoras que aseguran que la discriminación no existe para ellas, como lo hemos visto en los testimonios recogidos por la musicóloga Clara Meierovich (1952), en su libro *Mujeres en la creación musical de México*⁷¹⁷, poniéndose en contra de sus propias colegas, tal como lo señala la compositora española Anna Bofill (1944): “Estas mujeres, según Judit Feterry, han sufrido un proceso de “inmasculinisation” (masculinización), es decir, que han adoptado el punto de vista de los hombres y se han identificado en contra de las mujeres”⁷¹⁸.

Lo anterior también ha sido padecido por los propios compositores latinoamericanos, cuya obra es escasamente incluida en los programas de concierto. Por ello, hemos reconocido la valía de aquellos seres humanos que han apoyado la promoción de la música libremente, coadyuvando en la creación de una sociedad incluyente y plural.

La piedra angular: Seminario Internacional de Estudios de Género la Música, en el Arte y la Ciencia

Uno de los principales aciertos del Colectivo de Mujeres en la Música A. C. y de la Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte, fue el de cimentar su movimiento en las investigaciones de género en el arte, dando noticia de los avances académicos en la materia, a nivel internacional.

Dicho seminario pretende formar parte de los planes y programas de estudio de los conservatorios, escuelas y universidades del mundo. Para ello, hemos impulsado la firma de un acuerdo de colaboración entre el Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y la Universidad Autónoma de Madrid (UAM). Dicho acuerdo descansa en el convenio de colaboración existente entre la UNAM y la UAM y el firmado por el Doctor Gerardo Estrada, entre el Reino de

⁷¹⁵ MORENO RIVAS, Yolanda: *La composición en México en el siglo XX*. Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994, p 75.

⁷¹⁶ MUÑOZ RIVAS, Patricia: “Marcha de los hombres por la dignificación del orgullo masculino”, en el periódico *La Jornada*, México, 21 de marzo de 2005.

⁷¹⁷ MEIEROVICH, Clara: *Mujeres en la creación musical de México*, Cuadernos de Pauta, CONACULTA, México, 2001.

⁷¹⁸ BOFILL, Anna: “Apuntes para una reflexión”, *Op. Cit.*, p. 56.

España y los Estados Unidos Mexicanos, en materia de cooperación cultural.

En el 2007, el Seminario Internacional de Estudios de Género en el Arte fue acogido por Instituto Politécnico Nacional, enriqueciendo su perspectiva con la visión y experiencia de las mujeres politécnicas y, en el 2019, por el Programa de género de la Universidad Autónoma de Querétaro.

Abriendo surcos: los espacios del arte

Como hemos mencionado con anterioridad, partiendo de las bases que las investigaciones de Género en el Arte y de la experiencia adquirida desde el feminismo, el Colectivo de Mujeres en la Música A. C. y ComuArte han dado a conocer la labor musical y artística de las mujeres, a través de la realización anual de encuentros internacionales, que se celebran en el mes de marzo en el marco del Día Internacional de la Mujer, teniendo como sedes los principales espacios del arte en México, como son el Palacio de Bellas Artes, el Teatro de la Ciudad, el Centro Cultural Universitario y el Instituto Politécnico Nacional.

Al interior del país, se han incorporado a nuestra propuesta mujeres de las comunidades de indígenas, quienes han conformado ComuArte/Chiapas, bajo la dirección de la tejedora Verónica Gómez López (1964) y la artista visual Gabriela Mendoza Carrillo (1961), y la reciente filial de ComuArte/Morelia, dirigida por la coreógrafa Erandi Fajardo (1976). En el Distrito Federal, la reciente creación del Coro de los Pueblos y Barrios Originarios de la Ciudad de México.

La proyección internacional de nuestro movimiento se debió a la celebración de los *Encuentros Iberoamericanos de Mujeres en el Arte*, desde el 2002. El primero se llevó a cabo en la Ciudad de México, el segundo en la Casa de América y en la Universidad de Alcalá de Henares en España; el tercero en la Ciudad de México, y en el cual firmamos un convenio con el Instituto Canario de la Mujer dirigido por Rosa Dávila Mamely, para la celebración del quinto en las Islas Canarias en el 2005; el cuarto en la Ciudad de la Habana, en Cuba; el quinto fue acogido por el Municipio de Agüimes, en las Palmas de la Gran Canaria en España; el sexto en el Conservatorio de Barakaldo en Bilbao y el séptimo en Madrid y en Almagro, ambos en el mes de noviembre de 2007.

Uno de los avances reconocidos internacionalmente fue el hecho de que las instituciones de México, España, Cuba, Estados Unidos y Chile se hayan sumado de forma decidida a los encuentros, que además de difundir la obra de las creadoras, históricamente marginadas, se han propuesto la transformación de su realidad, analizado su problemática desde un punto de vista académico.

Durante los encuentros han participado más de mil artistas de España, Italia, Ecuador, Portugal, Argentina, Cuba, Chile, República Dominicana, Brasil, Bolivia, Uruguay, Estados Unidos, Alemania y México.

La constitución de ComuArte/España, dirigido por Cecilia Piñero (1962) doctora en Historia y Ciencias de la Música de la UAM, y por Eulalia Piñero

(1959) doctora en letras y profesora titular de Literatura de la UAM; de ComuArte/Cuba, fundado por la pianista Mercedes Estévez, Vicedecana del Instituto Superior de Arte de Cuba; de ComuArte/Chile, creado por las compositoras agrupadas en Resonancia y de ComuArte/Estados Unidos, conducido por la compositora Carla Lucero (1964), nos ha permitido promover el respeto a los Derechos Humanos de las artistas y su verdadera representación a nivel mundial.

ComuArte en la UNESCO

Desde 1995, nuestra organización forma parte del Comité de Honor de la Fundación *Adkins Chiti: Donne in musica* y del Consejo de la Música en México, ambos con representación en la UNESCO. Del 1 al 5 de octubre de ese mismo año, el Colectivo tuvo presencia internacional, a través de mi participación como directora general en el *World Forum of Music*, celebrado en los Ángeles, California, y organizado por el Consejo Internacional de la Música de la UNESCO, en la Mesa redonda *The Future of Music: Women in Music*.

Pulso vital de las organizaciones de mujeres en el arte

A pesar de los logros obtenidos, los encuentros, a diferencia de los festivales, las organizaciones de mujeres en el arte son algo más, porque quienes participamos en ellas buscamos transformar las relaciones de poder.

Nuestro reto frente a los conflictos personales, que generalmente se derivan de la competencia, envidia y liderazgos mal entendidos, han podido ser resueltos gracias a las puntuales observaciones de la Asociación Española en Contra del Acoso Laboral, las cuales nos han dado herramientas para comprender que las relaciones entre las personas deben fundarse en el respeto y admiración mutua, recuperando el carácter colectivo primigenio del arte y su fuerza transformadora.

El reconocimiento, aceptación y valoración de nuestras capacidades es un arte, que con creatividad, entrega y pasión hemos podido resolver.

Notifem...

La Agencia Informativa de la Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte

En el año 1999, tras percibir la escasa o nula importancia que los medios informativos daban a los encuentros de mujeres en el arte, la voz de las mujeres dedicadas a organizar los encuentros antes citados, hallaron un canal de expresión a través de la creación de la Agencia Informativa *Notifem*, que nace con el propósito de contribuir al proceso de democratización de los medios masivos de comunicación y de crear puntos de encuentro entre la sociedad y las mujeres.

Es importante señalar que hemos conseguido el apoyo y reconocimiento de destacados medios de comunicación televisivos, radiofónicos e impresos en México, España y Cuba, a los que agradecemos todo el apoyo que nos han brindado para difundir nuestras actividades.

Mecenazgos para las mujeres

Creamos la Primera Sociedad Filarmónica de Mujeres en la Música y en el Arte “Isabel Mayagoitia”. Con el propósito de impulsar la labor musical de las mujeres y de crear mecenazgos que históricamente no han existido para ellas, la Sociedad Filarmónica de Mujeres en la Música y en el Arte “Isabel Mayagoitia” tiene la misión de crear condiciones que mejoren el desarrollo profesional de intérpretes, compositoras, directoras de orquesta, investigadoras y artistas de todas las áreas, a través de la creación de becas y diversas actividades culturales que contribuyan a su desarrollo profesional.

El nombre de esta sociedad es un homenaje póstumo a la primera mujer graduada en el mundo como directora de orquesta en el *Mozarteum* de Salzburgo, la mexicana Isabel Mayagoitia.

La fundación de la primera Sociedad Filarmónica fue presidida por la compositora Consuelo Velásquez y Anne Hill, madre de Isabel, en su representación. Esta sociedad está integrada por las socias, colaboradoras y miembros honoríficos del Colectivo de Mujeres en la Música A.C., así como por Mecenas que integran un Patronato constituido por personas, grupos o instituciones que deseen aportar algún apoyo, ya sea económico o en especie, que coadyuve al cumplimiento de nuestra misión. Dichas aportaciones son reconocidas en el marco de las actividades que realizamos y, en su caso, es expedido un recibo deducible de impuestos.

Han sido acreedoras a esta Beca María Isabel Rebeca Strauss Mayagoitia (2002), hija de Isabel, y las compositoras Diana Syrse Valdéz (1984) y Sabina Covarrubias (1977).

Premios y reconocimientos

La inexistencia de Premios y reconocimiento para las artistas en México nos motivó a la creación de galardones alusivos a deidades prehispánicas. Las figuras son obra de las artistas plásticas Yolanda González (1961) y Catherine Gilbert (1969), herederas de la tradición alfarera del mundo prehispánico.

También hemos tomado el nombre de destacadas mujeres con el propósito de inmortalizarlas a través de la creación de premios y reconocimientos, que aluden a su infatigable labor cultural.

Estos premios están acompañados de un recurso económico, cuya gestión inicial otorgó el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), de México.

A partir del año 2000, instituímos el Premio *Coatlícue*, máximo galardón que otorga la Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte para las artistas que han enaltecido con su obra el arte a la cultura universal, siendo otorgado en el área de música a las compositoras Gloria Tapia (1927-2008), Rosa Guraieb (1935-2014), Graciela Agudelo⁷¹⁹ (1945-2018), Isabel Mayagoitia y con mención

⁷¹⁹ BOFILL, Anna: “Apuntes para una reflexión”, *Op. Cit.*, p 56.

especial a Consuelo Velázquez (1920-2004), agradeciendo especialmente a quienes confiaron poniendo en mis manos la síntesis de su vida en tiempo presente y que ahora rescribo en pasado repasando la luz de su camino.



Premio Coatlice

El Premio *Xochipilli*, deidad de la música y la danza, fue destinado a aquellas personalidades del medio artístico que con su labor han contribuido a la difusión de la obra de las creadoras. En el ámbito musical, han sido merecedores de este reconocimiento el Director de la Orquesta, Enrique Diemecke, el Director de Solistas Ensemble, Rufino Montero, y la cantante Amparo Cervantes.

En el área de *Mujer y medios de comunicación* este premio ha sido otorgado a las periodistas Lidia Cacho (1963), Carmen Aristegui (1964) y Ana Lilia Pérez (1976), quienes se han destacado en la defensa de los derechos humanos en México.

Han sido galardonadas con el Premio de investigación musical *Rosario Marciano* (1956-1998)⁷²⁰, la musicóloga Clara Meierovich por su investigación

⁷²⁰ ARMIJO, Leticia: *La mujer en la composición musical*, Op. Cit., p. 18.

Nació en Caracas, Venezuela, y radicó en Viena desde el año de 1962. Rosario Marciano dio su primer recital de piano a los 6 años y su primer concierto con la orquesta a los 9. Además de haber sido una destacada pianista, su labor en el campo de la musicología como escritora, diseñadora de programas y conferencias sobre la mujer compositora, le valió numerosas condecoraciones en Austria y en Venezuela. Durante sus últimos años de vida, se vinculó al

*Mujeres en la composición musical de México*⁷²¹ y la italiana Patricia Adkins, directora de *Fundacion Donne in musica* y autora del libro *Mujeres en la música*⁷²².

Premio Estrella Casero (1960-2003)⁷²³

Este reconocimiento fue inspirado en la artista española que revolucionó la danza, al haber introducido la Licenciatura en Danza en la Universidad de Alcalá de Henares. Fue otorgado a la pianista Victoria Espino (1954) y a la investigadora Margarita Tortajada (1959).

Premio Internacional a la misoginia

Con el propósito de dar a conocer a la sociedad civil todas aquellas conductas que contribuyan al deterioro de la imagen de las mujeres, que impidan su desarrollo profesional y que demeriten su labor, se instituyó el Premio Internacional a la Misoginia. Podrán ser acreedores todas aquellas instituciones o personas (hombres o mujeres) que hayan impedido el desarrollo justo y equitativo de las mujeres en el arte y la difusión de su obra.

El Premio consiste en dar a conocer internacionalmente, a través de todos los medios de comunicación a nuestro alcance, aquellas actitudes constitutivas de una forma de violencia sistemática, en contra de las mujeres dedicadas al arte. Para asignar este premio deberán presentar expediente acerca del caso específico de misoginia. El primero en ser galardonado fue el ya citado Lorenzo de Firenze por su libro *La conspiración feminista*.

Murmullo de sirenas: un proyecto de empoderamiento de las mujeres en la música

En marzo del 2005, a diez años de su realización radiofónica, *Murmullo de sirenas: un espacio para sentir y entender la labor musical de las mujeres* vio emerger sus primeros cuatro volúmenes. La importancia de dicha producción, a través de nuestro propio sello discográfico, representa una alternativa frente al poder absoluto de las empresas de este ramo y un proyecto de empoderamiento de las mujeres en la música, porque ha puesto en las manos de intérpretes, compositoras e investigadoras de distintas latitudes los medios de producción.

Colectivo de Mujeres en la Música A.C. para organizar el Primer Encuentro Nacional de Mujeres en la Música en México, país que nunca conoció.

⁷²¹ MEIEROVICH, Clara: *Mujeres en la creación musical de México*, Op. Cit.

⁷²² ADKIS CHITTI, Patricia: *Las mujeres y la música*, Alianza Música, España, 1995.

⁷²³ Estrella Casero, fue profesora de Danza Española titulada por la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid, y obtuvo Beca en el Ballet Nacional Español. Realizó su Doctorado por la Universidad de Surrey, en Gran Bretaña, con la Tesis *Women, Fascism and Dance. Coros y Danzas 1937-1977*. Fue miembro del Consejo de Trabajo para las equivalencias de las titulaciones de danza y el desarrollo de la LOGSE, asesora de la comisión Fulbrighth y del Ministerio de Educación y Cultura de España. Fundó el Aula de danza en la Universidad de Alcalá de Henares. Impulsó la creación de la Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte/España y, durante su último año de vida, organizó las gestiones para la celebración del II Encuentro Iberoamericano de Mujeres en el Arte, que se llevó a cabo en España en marzo de 2002, el cual le fue dedicado.

El contenido de la colección discográfica ha sido seleccionado con una visión integradora, reconociendo el valor de la obra de las compositoras de diversos períodos de la historia de la música, como la alemana Fanny Mendelssohn, hilo conductor de la serie en homenaje a los 200 años de su nacimiento, de Clara Schumann, de Germaine Taillefer (1892-1983) y Emiliana de Zubeldía (1888-1897), junto a la de compositoras contemporáneas de diversas partes del mundo, como la española Marisa Manchado, la argentina Alicia Terzián, la estadounidense Carolyn Davenport y las mexicanas Lucía Álvarez, Leticia Armijo, Guadalupe Cervantes y Alejandra Odgers. La interpretación ha estado a cargo de concertistas, que han colaborado y formado parte del Colectivo de Mujeres en la Música A. C., como las pianistas Monique Rasetti (1963), Mar G. Barrenechea (1962), Victoria Espino, Gabriela Rivera Loza, la violoncelista Fabiola Flores y el violinista Carlos Egry (1960).

El equipo de producción ha sido integrado por destacadas personalidades del medio musical, como la investigadora española Carmen Cecilia Piñero, el ingeniero en sonido Humberto Terán (1957), la diseñadora Karime Rendón y la fotógrafa Clarissa Rodríguez (1977), quienes han aportado su trabajo de forma altruista.

A veintitrés años de labor, es importante reflexionar en torno a la supervivencia de un movimiento incipiente, de mujeres emergiendo entre la barbaridad y el caos de una humanidad despellejada por la guerra en el poder.

Poder legislativo

El murmullo de las sirenas que emergiendo constante e incansablemente, al igual que el feminismo, ha generado reacciones encontradas, como el rechazo de algunas compositoras que aseguran que la discriminación no existe para las compositoras en México o el acoso institucional que hemos padecido en las facultades, conservatorios y el medio musical, por difundir y defender la música y la causa de las mujeres.

Lo anterior nos hizo transitar hacia el ámbito legislativo en el año 2000, año en el que presentamos un Pliego petitorio y Declaración de los Derechos Humanos de las Mujeres en el Arte, en la Comisión Bicameral de Equidad y Género de la H. Cámara de Diputados. Sendos documentos solicitaban la integración de la obra artística de las creadoras en la vida nacional, desde los programas regulares de concierto de las orquestas y grupos artísticos del país, así como su exhibición en espacios públicos, museos y galerías.

En el 2006, se aprobó en México el Marco Jurídico Nacional de los Derechos de las Mujeres en materia cultural, el cual postula que es obligación del Gobierno Federal y de sus instituciones la adopción de políticas públicas inclusivas, para garantizar la igualdad de oportunidades y el acceso a una vida libre de violencia. Al respecto, decir que hemos solicitado al actual gobierno, encabezado por el Lic. Andrés Manuel López Obrador, su implementación en materia cultural.

Destacar del mencionado Marco Jurídico, el Artículo 18.- Violencia Institucional

que dice a la letra:

Son los actos u omisiones de las y los servidores públicos de cualquier orden de gobierno que discriminen o tengan como fin dilatar, obstaculizar o impedir el goce y ejercicio de los derechos humanos de las mujeres, así como su acceso al disfrute de políticas públicas destinadas a prevenir, atender, investigar, sancionar y erradicar los diferentes tipos de violencia.

En este mismo sentido, el campo de la crítica musical en México no ha sido ajeno a dichas reacciones, como nos ha dejado ver la crítica al Concierto del Día Internacional de la Mujer publicada por el cineasta Arturo Brennan (1955), para quien la obra de las compositoras no tiene nada que aportar frente al referente masculino, evidentemente superior. Sin embargo, la musicología feminista ha comenzado a internacionalizarse. Como ejemplo de ello, la respuesta de la Dra. Cecilia Piñero, publicada en la *Revista Notas de sirena* en la búsqueda de la profesionalización de la crítica musical, acorde a los avances académicos de la musicología a nivel mundial. Este acto de justicia y reivindicación constituye el surgimiento latinoamericano de la *musicología de guerrilla*⁷²⁴.

Igualmente, referir que hemos trabajado ininterrumpidamente a lo largo de las últimas décadas, agrupadas colectivamente, por lo que nos parece indispensable revisar la Ley de Organizaciones civiles en México, para que se cumpla con los estándares internacionales de calidad y nos permita cumplir con nuestra misión y el cuidado de la obra artística de las mujeres, de todos los tiempos.

En los últimos años, los derechos conquistados vuelven a ser vulnerados, como lo muestra el aumento de feminicidios y la escasa programación de la obra de las compositoras en los programas regulares de grupos artísticos, coros y orquestas, situación que es necesario revertir.

En la última década, ha existido un interés generalizado por incluir la perspectiva de género en todos los ámbitos del conocimiento, sin embargo, en muchas ocasiones, la organización de Foros especiales en manos del estado o de asociaciones interesadas en obtener los recursos etiquetados para este fin, no ha tenido en cuenta la labor pionera, científica y especializada de las artistas, investigadoras y luchadoras sociales, que han creado éstos movimientos, como fue el caso del II Congreso Internacional “La experiencia intelectual de las mujeres en el siglo XXI⁷²⁵” organizado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes durante la gestión de Consuelo Saizar, realizado en el Palacio de Bellas Artes en el 2012.

Otro caso de abuso de poder y hostigamiento sexual fue el perpetrado presuntamente por el compositor Boris Alvarado (1962), quien después de la valiente denuncia de las integrantes del Coro Universitario a su cargo, de

⁷²⁴ HIGGINS, Paula: “Women in Music, Feminist Criticism, and Guerrilla Musicology: Reflections on Recent Polemics” en *19th-Century Music*, Vol. 17, No. 2 (Autumn, 1993), University of California Press, 1993, pp. 174-192.

⁷²⁵ II *Congreso Internacional* “La experiencia intelectual de las mujeres en el siglo XXI”, Programa, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2012.

compositoras e intérpretes, así como de la acción concertada del Comité de Género del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, del grupo de compositoras que integran Resonancia/ComuArte-Chile y de ComuArte Internacional, fue destituido de su cargo de profesor y director del Coro Femenino de dicha universidad, por abuso de poder y hostigamiento sexual ejercido desde la docencia. Los casos anteriores representan la punta del iceberg de un fenómeno históricamente silenciado que hoy se comienza a romper.

Por último, referir el caso de la Orquesta Sinfónica Juvenil Femenina de Guatemala Alaide Foppa (1914-1980), dirigida por Manuel Toribio, cuya actitud paternalista impide la libre expresión de sus integrantes y la interpretación de las obras de las mujeres y compositoras guatemaltecas.

Sea esta publicación un noble espacio de difusión y de denuncia, que consolide las redes de apoyo que hemos creado no sólo para difundir la labor de las mujeres en la música, sino también, para limpiar a nuestras sociedades de acosadores, impunidad y abuso de poder.

Los verdaderos cambios son aquellos que emergen desde la profundidad interior de quienes con esperanza comprendemos que la integridad humana supone humildad y compasión, para escuchar y entender a la otredad, integrándola al todo generosamente, como la tierra que soporta a todos los seres que la habitan, sin importar su condición.

Bibliografía

- ADKIS CHITTI, Patricia: *Las mujeres y la música*, Alianza Música, España, 1995.
- ARMIJO, Leticia: *Hombres verdaderos*, entrevista inédita con Fernando Cataño, México, 2007.
- ARMIJO TORRES, Leticia Araceli: *Graciela Agudelo. Una compositora del siglo XXI*, Tesis inédita de Licenciatura, Escuela Nacional de Música de la Universidad Autónoma de Chihuahua, México, 2010.
- ARMIJO TORRES, Leticia Araceli: *La mujer en la composición musical del México de la segunda mitad del siglo XX: la obra de Gloria Tapia, Lilia Vázquez y María Granillo*. México, Tesis inédita de Licenciatura, Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- ARMIJO, Leticia: *OIKABETH, Sinfonía Guerrera en un movimiento*, partitura, en Editorial ComuArte, México, 2010 y ensayo *OIKABETH. (Olin Ikis pan Katuntah Bebezah Thot). Movimiento de mujeres guerreras que esparcen flores. Sinfonía Guerrera en un movimiento* en INIESTA MASMANO, Rosa (ed.): *Mujer versus Música. Itinerancias, incertidumbres y lunas*, Rivera Editores, Valencia (España), 2011, pp. 307-346.
- BERNAL JIMÉNEZ, Miguel: *El Archivo Musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María Valladolid*, Sociedad de Amigos de Música, Ediciones de la Universidad Michoacana de San Nicolás, Michoacán México, 1939.
- BUSTOS VALDERRAMA, Raquel: *La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno*, Ediciones UC, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2012.
- BOFILL, Anna: "Apuntes para una reflexión", en *Cuadernos de Veruela* No. 4, Zaragoza, 2003. pp. 53-66.
- CARRASCO VÁZQUEZ, Fernando: *María Garfias (1849-1918). Una fugaz presencia de la música mexicana decimonónica*, Musicología casera, México, 2018.
- CITRON, Marcia J.: *Gender and the Musical Canon*, University of North Carolina, Carolina, 2000.
- Compositores de América*, Organización de las Naciones Unidas, New York, Vol. 19, 1979.

- HIGGINS, Paula: "Women in Music, Feminist Criticism, and Guerrilla Musicology: Reflections on Recent Polemics", en *19th-Century Music*, Vol. 17, No. 2 (Autumn, 1993), Published by: University of California Press, 1993.
- CHAVARRÍA, Rosa María: "Fortalece Históricas sus áreas de investigación", en *Gaceta* n° 3, Universidad Nacional Autónoma de México, México, No. 3400, 2 de octubre de 2000, p. 2.
- DOMÍNGUEZ PRAZ, Pilar: *Voces del exilio. Mujeres españolas en México 1939-1950*, Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid, Dirección General de la Mujer, Madrid, 1986.
- ESTRADA RODRÍGUEZ, Luis Alfonso: *Diccionario de compositores mexicanos del siglo XX*, INBA, Dirección de Música, manuscrito inédito, México, 1984.
- GARCÍA BONILLA, Roberto: *Visiones sonoras. Entrevistas con compositores, solistas y directores*, Siglo XXI Editores, CONACULTA, México, 2002.
- GONZÁLEZ, María de los Ángeles y SAAVEDRA, Leonora: *Compositores exicanos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984.
- GRIAL, Hugo: *Músicos Mexicanos*, Editorial Diana, [1ª ed. 1965], México, 1970.
- GUTIÉRREZ BARRENECHEA, Mar: "Luces y sombras de la música en vivo", en MURPHY Tony R. (comp.): *Sector Cultural no industrial y creación femenina*, Gobierno de Canarias, Instituto Canario de la Mujer, 2003, pp. 81-100.
- HERRERA Y OGAZÓN, Alba: *Puntos de vista: Ensayos de crítica*, Secretaría de Gobernación, Dirección de Talleres Gráficos, México, 1920.
- Marco Jurídico Nacional e Internacional de los Derechos de las Mujeres, Derechos humanos de las mujeres*, Comité del Centro de Estudios para el Adelanto de las Mujeres y la Equidad de Género y el Centro de Estudios para el Adelanto de las Mujeres y la Equidad de Género, Cámara de Diputados, México, 2007.
- MEIEROVICH, Clara: *Mujeres en la creación musical de México*, Cuadernos de Pauta, CONACULTA, México, 2001.
- MORENO RIVAS, Yolanda: *La época de oro de la radio, el cine y el teatro: los inolvidables de la Radio*, Editorial Promexa, México, 1979.
- MORENO RIVAS, Yolanda: *La composición en México en el siglo XX*, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994.
- OZAÍTA, María Luisa: "Las compositoras españolas", en ARIDKINS CHITI, Patricia: *Las mujeres y la música*, Alianza Música, Madrid, 1995, pp. 399-434.
- PULIDO, Esperanza: "La mujer mexicana en la música", en *Heterofonía*, n° 104-105, México, Noviembre - Diciembre, Vol. XXII, [1ª ed. Revista de Bellas Artes, 1958], 1991.
- RIVERA LOZA, Gabriela: *El Colectivo de Mujeres en la Música. Una perspectiva de género en la música*, México, artículo inédito, 2004.
- ROCHA ISLAS, Martha Eva: "[Las mujeres en la Revolución mexicana: un acercamiento a las fuentes históricas](#)", en GALEANA DE VALADÉS, Patricia: *Universitarias latinoamericanas: liderazgo y desarrollo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1990.
- VALDÉS, Alicia: *Con música, textos y presencia de mujer. Diccionario de mujeres notables de la música cubana*, Ediciones UNIÓN, Cuba, 2005.

Programas

II Congreso Internacional "La experiencia intelectual de las mujeres en el siglo XXI", Programa, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2012.

III Muestra Internacional de Música de Mujeres, Programa de mano, Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid, Dirección de la compositora Marisa Manchado, Madrid, del 17 al 20 de mayo de 2000.

Primer concurso de composición para compositoras latinoamericanas. Convocatoria. México, Instituto Mexicano del Seguro Social, 1975.

Tercer Congreso Internacional de Mujeres en la Música, Programa de mano, Palacio de Bellas Artes, México, del 22 al 25 de marzo de 1984.

TERRITORIOS PARA EL ARTE

TERRITORIOS DOCTORADO

Entre violence et non-violence : L'exemple des Beatles

Antoine Santamaría
Doctorant Université de Rouen (France)

Résumé. Les Beatles, considérés comme le groupe le plus populaire de tous les temps, ont su, au travers de leur carrière, parler au nom d'une jeunesse qu'ils représentaient, cristallisant ainsi les aspirations sociales de leur époque. Or, leur carrière est jalonnée d'étapes, et le groupe a muté entre ses débuts, à l'aube des années soixante, et leur période psychédélique, notamment (entre 1965 et 1967). De prime abord, il semble y avoir une dichotomie radicale entre leur période hambourgeoise, pleine de rock pur, d'amphétamines, de violence, et celle de 1967, s'abreuvant des courants zen, de méditation transcendante, de LSD. Autres produits, autres pratiques, changements musicaux. De l'époque de la force sauvage du rock, les Britanniques bifurquent vers la non-violence, l'introspection (au moins provisoirement). Mais ne faut-il pas y voir à l'œuvre, à l'instar du comportement de toute une frange de la jeunesse contestataire, une logique dialectique ? Une première étape remettrait en cause le fondement hiérarchique des sociétés, allant briser les cadres d'existence tout entier, révolte ontologique de l'être, tandis qu'une seconde consacrerait l'individu comme son propre fondement, la source de sa propre transcendance, qui émergerait des décombres de l'ordre ancien anéanti. C'est une lecture symbolique possible, et le schéma qui la sous-tend serait alors peut-être susceptible d'être appliqué à d'autres œuvres, courants, ou biographies de personnalités.

Mots-clés. Beatles, Hambourg, *Revolver*, *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*, Marshall MacLuhan, Alan Watts, Timothy Leary, Angry Young Men, amphetamines, LSD, antinomisme, existentialisme, mysticism.

Abstract. The Beatles, considered the most popular group of all time, have, through his career, spoken on behalf of a youth they represented, thus crystallizing the social aspirations of their time. But their career is marked by stages, and the group has moved between its beginnings, at the dawn of the sixties, and their psychedelic period, especially (between 1965 and 1967). At first sight, there seems to be a radical dichotomy between their Hamburg period, full of pure rock, amphetamines, violence, and that of 1967, absorbing of Zen currents, transcendental meditation, LSD. Other products, other practices, musical changes. From the time of the wild force of rock, the British branch off towards non-violence, introspection (at least temporarily). But should not it be seen in action, in imitation of the behavior of a whole in imitation of the behavior of a whole fringe of anti-establishment youth, a dialectical logic? A first step would call into question the hierarchical foundation of societies, going to break the frameworks of existence, an ontological revolt of being, while a second would consecrate the individual as his own foundation, the source of his own transcendence, which would emerge from the rubble of the old order

annihilated. It is a possible symbolic reading, and the schema that underlies it may then be capable of being applied to other works, currents, or biographies of personalities.

Key words. Beatles, Hamburg, *Revolver*, *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*, Marshall MacLuhan, Alan Watts, Timothy Leary, Angry Young Men, amphetamines, LSD, antinomism, existentialism, mysticism.

Si l'on songe aux grands groupes de rock qui ont marqué les années cinquante, puis les années soixante, il faut constater le fait qu'ils sont porteurs d'une violence générationnelle, une réaction agressive face à un cadre de vie sociale perçu comme un carcan, qui bride la liberté plutôt qu'il n'y prépare. Ainsi The Who, groupe britannique, symbole des *mods*, cultive cette image de rébellion, de puissance, d'émancipation vis-à-vis de toute forme d'oppression culturelle « bourgeoise » (selon une terminologie largement utilisée à cette époque).

Dans le cadre de notre article, nous nous bornons seulement à étudier durant la première partie, la période durant laquelle les Beatles ont forgé leur style à Hambourg, alors qu'ils n'étaient pas encore connus et révéres du grand public tels qu'ils le seront quelques années plus tard. À cette époque, c'est-à-dire dès la fin de l'année 1960, les Beatles débarquent à Hambourg, avec l'ambition d'y faire leurs premières armes, quitte pour cela à se produire dans des locaux pas forcément accueillant. Nous aborderons ensuite une période plus tardive de l'œuvre des Beatles, celle s'étalant durant les années 1966-1967. À cette époque, le quatuor semble avoir évolué, au point d'avoir produit une rupture avec leur attitude de jeunesse, étant passés de l'agitation *rock* à la posture plus intériorisée des Hippies. Mais dans quelle mesure s'agit-il d'une rupture ? N'y aurait-il pas un lien logique entre ces deux moments paradigmatiques de la carrière du groupe ?

1. Les Beatles, porteurs d'une violence générationnelle

Abordons d'abord le contexte. Alors que les Beatles vont inspirer la génération des années soixante, pour parvenir à lui conférer une unité culturelle (c'est sûrement là un des hauts faits majeurs de l'histoire du groupe), la période dans laquelle ils évoluent n'est pas, en dépit des apparences économiques, des plus apaisées. Si la décennie annonce un regain de prospérité, dû aux manœuvres économiques du Royaume-Uni, conjointement aux décisions américaines, l'angoisse demeure présente chez nombre de jeunes, qui pour n'avoir pas connu directement la guerre, du moins le front et les bombardements, connaissent en retour une peur démultipliée par le retour possible d'un avenir apocalyptique. Pourtant, la naissance d'une classe *middle way*, construite de toutes pièces par l'économie britannique, aurait pu signifier un apaisement des tensions internes qui pouvaient exister dans la société. Même si la reconstruction s'est avérée difficile, et qu'elle suivait l'héroïque demande « de sang, de labeur, de sueur et de larmes » qui résumait l'effort de guerre, la bonne direction économique suivie par le Royaume-Uni n'a pas détendu les esprits, ne leur a pas apporté la

tranquillité nécessaire à un épanouissement serein. L'État ayant investi dans le long terme, développe son industrie automobile, celle du pétrole, ainsi que les industries électriques et agro-alimentaires⁷²⁶.

Entre 1945 et 1964, les Britanniques ont vécu une véritable révolution silencieuse. En une vingtaine d'années, la société anglaise est devenue plus prospère, plus uniforme et plus acculturée. Ce changement fondamental s'est opéré sur la base d'un triple consensus. Consensus sociétal d'abord qui s'est établi dès 1942-1943 : la population tout entière exige que, pour prix de l'effort exceptionnel accompli pendant la guerre, des réformes soient accomplies pour instaurer définitivement la démocratie sociale. Consensus interpartisan ensuite : Conservateurs et travaillistes ont manifesté la même volonté de mettre en œuvre le « pacte de la victoire » et d'en assurer la gestion pour le bien commun. Consensus entre les partenaires sociaux enfin : les pouvoirs publics, les syndicats, le patronat et les organes de socialisation ont accepté de coopérer pour réaliser le passage de la société de l'austérité à la société de l'abondance.⁷²⁷

Le plan Marshall avait pourtant également déversé la *pax americana*⁷²⁸, tentant, au pur profit de l'économie américaine, d'uniformiser un marché culturel au sens large, qui eût instauré le règne de valeurs et de symboles commun entre l'Europe et l'Amérique. Après le débarquement des troupes depuis la Manche en juin 1944, le débarquement du Coca-Cola et d'Hollywood, et dans ce sillage, du *rock'n'roll* qui, si il est toujours, particulièrement en Amérique, suspecté de léser les bonnes mœurs, n'en représente pas moins un juteux commerce. Annoncé le 5 juin 1947 et appliqué dès le 3 avril 1948, ce n'est pas moins de 3,3 milliards de dollars qui sont accordés à l'économie du Royaume-Uni, contre l'accord de vente de produits en provenance exclusive des États-Unis. La formation d'une culture commune, sous l'impulsion du capitalisme américain, a néanmoins suscité des réactions négatives. Certains intellectuels, critiquaient de nouvelles émissions télévisuelles et radiophoniques arrivées en droite ligne des États-Unis, « pour avoir ôté tout sens critique et nivelé par le bas l'éducation populaire »⁷²⁹, ou encore parce qu'ils « stérilisaient les émotions et standardisaient les comportements de millions de spectateurs »⁷³⁰. Toutefois, le cinéma, le jazz, les bandes-dessinées et encore le *rock'n'roll*, distribués par des firmes exclusivement américaines, exerçaient sur la jeunesse « une véritable fascination »⁷³¹. Et donc se dessinaient, se renforçaient, s'unissaient les liens culturels de la modernité entre la Grande-Bretagne et les États-Unis. Mais en retour de cette unité dans la modernité qui

⁷²⁶ MOUGEL, François-Charles : *Histoire du Royaume-Uni au XXe siècle*, PUF, Paris, 1996, pp. 366-368.

⁷²⁷ *Ibid*, pp. 422-423.

⁷²⁸ Voir notamment l'emploi critique du terme par Yves-Henri NOUAILHAT, *Les États-Unis et le monde au XXe siècle*, Paris, Armand Colin, 2000, p. 161. Ce terme fait évidemment pendant à la *Pax romana*, période de paix intérieure qu'a connue l'Empire romain durant les trois premiers siècles de notre ère.

⁷²⁹ PIRE, Alain : *Anthropologie du rock psychédélique anglais, Contre-culture, drogue et musique*, Camion Blanc, Paris, 2011, p. 545.

⁷³⁰ *Ibid*, p. 545.

⁷³¹ *Ibid*, p. 537.

se composait, c'est une angoisse commune qui fut également partagée. En 1945 avait éclaté la première bombe à hydrogène de l'histoire à Hiroshima, suivie par celle de Nagasaki. La construction de l'arme atomique succédait à une guerre dont les moyens de destruction avaient éliminé soixante millions de personnes. Et, de l'unité culturelle et linguistique qui se créait du côté occidental, comprenant l'Europe de l'Ouest et l'Amérique du Nord, tant que du côté oriental, avec le bloc de l'URSS, chaque bloc qui se renforçait resserrant le désir d'unité de l'autre, il en germa une unité de la crainte. D'un côté comme de l'autre du Rideau de fer, il suffisait qu'une manœuvre soit enclenchée pour éventuellement rayer toute forme de vie de la planète. En plus de cette crainte globale, s'activait également son pendant, une crainte individuelle ; l'homme ne risquait de n'être plus qu'un rouage solitaire d'une grande machine unique, grand système belliqueux et déshumanisé, et les médias n'étaient pas des plus rassurants à ce sujet⁷³²... Le philosophe anglais Bertrand Russel s'était mobilisé pour que d'autres fassent de même, en organisant la CND, la *Campaign for Nuclear Disarmament*⁷³³. Faisant suite à l'explosion de la première bombe nucléaire britannique le 15 mai 1957 (et permise seulement par l'aide technologique apportée par les États-Unis), la CND lutte pour le désarmement, quitte à utiliser le principe de la désobéissance civile⁷³⁴. L'incertitude quant à l'avenir est telle que Russel peut déclarer : « J'écris dans une période sombre et il est impossible de savoir si la race humaine va survivre entre le moment où j'écris et celui où je serais publié »⁷³⁵. Mais l'initiative ne rencontre que peu de succès, ce qui pousse la jeunesse à chercher une autre voie, et ce sera alors celle de la « célébration hédoniste de l'existence »⁷³⁶. Celle-ci s'accorde avec le fait que, fait nouveau, depuis la relance économique, la jeunesse est « riche »⁷³⁷. La publicité est également présente pour détourner la contestation initiale vers une nouvelle façon de résoudre le problème de l'angoisse existentielle :

Déjà, la publicité est partout en cette fin des années cinquante et son développement rend la philosophie du bonheur de plus en plus consumériste : être heureux, c'est acquérir des biens matériels, tel est le message de l'*acquisitive society*. Tout produit est argument publicitaire, non seulement les objets, mais aussi les idées politiques.⁷³⁸

C'est de ce même esprit de contestation à l'ordre établi que naîtra le mouvement dit des « *angry young men* », des « jeunes gens en colère », dont l'expression issue de la presse désigne un courant d'abord d'auteurs de romans et de théâtre, avant de s'étendre à une frange plus large de la jeunesse et de la population⁷³⁹. Cette initiative est le signe d'un profond malaise de société, qui s'enfonce vers

⁷³² TURNER, Fred : *Aux sources de l'utopie numérique, De la contre-culture à la cyberculture, Stewart Brand, un homme d'influence*, C&F, Caen, 2012, pp. 54-55.

⁷³³ PIRE, Alain : *Anthropologie du rock psychédélique anglais, Op. Cit.*, p. 532.

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 532.

⁷³⁵ RUSSEL, Bertrand: *Has Man a Future ?*, Unwin, Londres, 1961, p. 127, cité in PIRE, Alain : *Anthropologie du rock psychédélique anglais, Op. Cit.*, p. 532.

⁷³⁶ *Ibid.*, p. 533.

⁷³⁷ LEMONNIER, Bertrand : *L'Angleterre des Beatles, Une histoire culturelle des années soixante*, Kimé, Paris, 1995, p. 39.

⁷³⁸ *Ibid.*

⁷³⁹ *Ibid.*, pp. 45-46.

une mauvaise direction, conservatrice, engluée dans l'*establishment* (le terme apparaît à ce moment), et remet en cause « l'évolution politique, sociale et culturelle du pays »⁷⁴⁰. C'est ainsi que les *angry young men* s'en prennent aux institutions dans lesquelles ils distinguent de l'hypocrisie (surtout morale), à savoir, rien moins que la constitution anglaise, les institutions du pays, et donc dans cette ligne les responsables politiques, religieux, ainsi que de la presse, situés dans la mouvance conservatrice, qui dirigent en ce temps le pays⁷⁴¹.

La musique des Beatles, en 1960, se situe donc au carrefour d'un renouveau de l'abondance matériel qui commence au milieu d'un climat d'angoisse, et également d'une rébellion profonde par rapport au cadre existentiel, politique et social, lequel agite la société anglaise. Or, ces différents éléments de contexte influencent *a priori* fortement la musique des débuts du quatuor anglais, témoins de leur génération, notamment tandis qu'ils se produisent en Allemagne, à Hambourg. À cette époque, petit groupe local de Liverpool, les Beatles ne sont pas encore connus comme ils le deviendront quelques années plus tard, et pour lancer leur carrière, et se forger à la discipline de leur vocation, acceptent de jouer dans divers clubs de la ville⁷⁴². À Hambourg, et particulièrement dans le quartier mondialement connu de Sankt-Pauli, il existait un milieu, qui, tel un écosystème naturel, évoluait à partir des différents individus et institutions qui pouvaient rétroagir les uns sur les autres. Aux marins en bordées (parfois souvent ivres), maquereaux, prostituées (que l'on pouvait voir en vitrine), club de strip-tease (avec nu intégral), trafiquants, bandits, « loubards », cinémas pornographiques⁷⁴³... venaient s'ajouter depuis quelques années un nouvel élément de distraction : les clubs de rock 'n roll⁷⁴⁴. La jeune génération allemande de la ville avait adopté le rock d'Elvis Presley qui sévissait alors, et qui, à l'instar des Teddy Boys anglais, « leur permettait là aussi d'exprimer leur révolte »⁷⁴⁵. Car indéniablement, c'est l'esprit de révolte qui séduit et fascine, la transgression des limites, la prise de risque qui peut être fatale, le centrage sur l'instant vécu qui vise à atteindre une intensité maximum, quitte à être pulvérisé en ce même instant. C'est cette philosophie aux abords nihilistes, confluent avec l'existentialisme sartrien (et dans le même sens avec la pensée situationniste) qui irrigue les productions rock alors en vogue auprès de ceux qui cherchent à s'affranchir des repères sociaux que leur donnait en héritage l'ancien monde. Des films comme *La Fureur de vivre* ou *L'Équipée sauvage* illustrent et représentent la mentalité qui apparaissait alors chez certains ; une féroce envie d'en découdre avec la banalité du quotidien qui est enchâssée dans un respect des hiérarchies et des conventions que les dernières décennies (comprenant deux guerres mondiales) avaient décrédibilisées. Cette même philosophie avait été analysée brièvement par Hans Jonas comme un

⁷⁴⁰ *Ibid*, p. 46.

⁷⁴¹ *Ibid*, pp. 46-47.

⁷⁴² DISTER, Alain : *Les Beatles*, Albin Michel, Paris, 1972, pp. 32-33.

⁷⁴³ LEIGH, Spencer : *Les Beatles à Hambourg, Comment tout a commencé*, Fetjaine, Paris, 2011, not. pp. 14-15, 48-49.

⁷⁴⁴ *Ibid*, pp. 31-32.

⁷⁴⁵ *Ibid*, p. 32.

refus radical du monde, une opposition à la « tyrannie cosmique »⁷⁴⁶, qui s'exprimait dans un rejet radical du corps, de la matière, et de la réalité matérielle, au profit de l'expérience existentialiste. C'est ainsi que Jonas a pu considérer le sous-bassement de la philosophie de son ancien maître Heidegger, quant à la condition « d'être-jeté-dans-le-monde », et c'est également le fondement de la lecture qu'il fait de Jean-Paul Sartre⁷⁴⁷.

À Hambourg, les Beatles jouent une musique dont le moins que l'on puisse dire est qu'elle dégage de l'énergie. En accord avec le milieu qui les accueille, les Anglais poussent leurs prestations au point que, loin d'être un simple moment de musique, tel que l'Europe les avait codifiés depuis quelques siècles sous la forme du concert, dont l'expression la plus paroxystique se révélait dans le récital, la musique retrouvait quelque chose de tribal. Elle poussait les auditeurs plus encore que les musiciens vers un état nerveux extrême. En régime tribal, la fin de ce processus conduit à la transe⁷⁴⁸. En milieu rock, le même état de fait a également pu être constaté⁷⁴⁹, bien que, dans ce milieu, la fonction de la musique, sa codification et sa signification quant à l'introduction dans la société induite par le rituel diffère forcément. Néanmoins, le fait est que des effets similaires sont observés, dans la perte de repère, l'abandon de conscience, la spontanéité d'un certain type de danse, et la sensation d'avoir franchi une barrière de compréhension symbolique. Les Beatles ont été confrontés à ce type de rapport à la musique et au son, quitte à ce que les instants durant lesquels ils s'exécutèrent aient pu avoir l'air « primitifs » (faussement – nous avons à faire à des « jeunes gens de bonnes familles », qui utilisent du matériel technique apparaissant depuis peu sur le marché, sans parler des considérations que nous avons évoquées quelques lignes plus tôt) :

Les conditions de travail étaient assez dures. Ils devaient jouer de très longs sets, chaque morceau durant au moins vingt minutes ou une demi-heure. Il n'était plus question, comme à Liverpool, d'interpréter tranquillement une chanson pendant quelques minutes, puis de passer à autre chose. Il fallait donc qu'ils trouvent une nouvelle manière de se présenter sur scène. Ils commencèrent à jouer très fort, en accentuant encore plus le tempo binaire. Plus le son était puissant, plus le public appréciait ; il adorait particulièrement être assommé par la masse sonore. [...] Tout leur était permis, on les encourageait même vivement à se défouler, à faire exactement ce qu'ils voulaient, à se laisser aller complètement. Les « demi-durs » [Halb-Starcken, surnom donné aux jeunes rockers en Allemagne] et les rockers venaient de plus en plus nombreux les écouter, dansant, participant à leur show. Ils semblaient très loin des contraintes de Liverpool, comme si, chaque soir, ils se libéraient un peu plus de tout ce qui traînait dans leur tête.⁷⁵⁰

⁷⁴⁶ JONAS, Hans : *La Religion gnostique, Le message du Dieu Étranger et les débuts du christianisme*, Flammarion, Paris, 1978, p. 69.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, pp. 418-419.

⁷⁴⁸ Voir ROUGET, Gilbert : *La Musique et la transe, Esquisse d'une théorie générale des rapports de la musique et de la possession*, Gallimard, Paris, 1990.

⁷⁴⁹ PIRE, Alain : *Anthropologie du rock psychédélique anglais*, *Op. Cit.*, p. 370.

⁷⁵⁰ DISTER, Alain : *Les Beatles*, *Op. Cit.*, pp. 34-35.

Une telle dépense d'énergie était a priori au-dessus des facultés physiques de quatre jeunes hommes normalement constitués. Pour les Beatles comme pour d'autres, la solution au problème qu'est la limitation naturelle du corps humain se trouvait dans les pilules⁷⁵¹. Celles-ci avaient une longue histoire avec la musique *rock*, et de fait, il semble que celle-ci ne soit pas née sans celles-là⁷⁵². Et les Beatles à Hambourg étaient capables de tenir le choc physique en utilisant de façon « fonctionnelle », pour ne pas dire « professionnelle » les pilules de Preludin⁷⁵³. Il se trouve qu'à cette période, quand bien même les Beatles se servent de ce produit dans le but d'assurer leurs prestations sans être limités par l'épuisement, l'amphétamine, en général, a une signification particulière dans l'univers du *rock*, notamment chez les *mods*. La drogue leur apporte énergie, puissance, et confiance en eux. Or, cette énergie ressentie n'est pas créée par la drogue, mais celle-ci sert à puiser au fonds des réserves de l'organisme, en extrayant la vitalité de l'organisme. C'est ce qui rend la substance si néfaste pour le corps⁷⁵⁴. Dans le cas des *mods*, cette utilisation corporellement destructrice de la drogue pour le corps se surajoute à une philosophie existentielle nourrie de Camus et de Sartre notamment, conjuguée à une pulvérisation du corps également par la drogue. Les *mods*, très à cheval sur la tenue vestimentaire dandy et sophistiquée, représentent particulièrement cet « homme vers le bruit »⁷⁵⁵ qu'est l'adepte du *rock*, celui qui exprime par son dépassement des limites les plus intimes, celles de son corps, le rejet du monde l'environnant, rejet alors plus profond qu'une simple contestation politique ou sociale. Ainsi, il y a conjugaison de cette attitude avec celle, entre autres, de l'existentialisme, qui opère une transformation ontologique de l'être humain, « jeté dans le monde »⁷⁵⁶. L'antinomisme du *rock* le rapproche de l'antinomisme existentialiste, rejet du réel, au point de défier la matière inerte, jusqu'à celle de son propre corps : « Le désir de bruit fait donc clairement signe vers une révolte de l'être tout entier. Ainsi appréhendé, il s'offre alors comme une sorte de piqûre qui nous rappelle des choses essentielles sur le désir humain et nous appelle à réarmer la notion d'utopie »⁷⁵⁷.

De fait, si les Beatles montrent un exemple de violence de la musique *rock*, et par-delà la musique, cristallisation sonore d'un état, la violence existentielle de l'attitude *rock*, la contestation qui y est contenue se doit de déboucher sur une pensée de type utopique, telle une deuxième phase dans une entreprise de repositionnement de l'être humain dans l'univers.

⁷⁵¹ LEIGH, Spencer : *Les Beatles à Hambourg, Op. Cit.*, pp. 56-57.

⁷⁵² Voir SHAPIRO, Harry: *Waiting for the man, Histoire des drogues et de la pop music*, Camion Noir, Paris, 2008.

⁷⁵³ *Ibid*, p. 202.

⁷⁵⁴ *Ibid*, p. 194.

⁷⁵⁵ BISCHOFF, Jean-Louis : *Tribus musicales, spiritualité et fait religieux, Enquête sur les mouvances punk,skinhead, gothique, hardcore, techno, hip-hop*, L'Harmattan, Paris, 2007, p. 46.

⁷⁵⁶ « Puisque le transcendant fait silence, dit Sartre, puisqu'il n'y a pas de signe dans le monde, l'homme, le « délaissé », le laissé-à-lui-même, revendique sa liberté, l'homme n'étant « rien d'autre que sa vie », que son propre projet, et tout lui est permis. Que cette liberté soit d'un genre désespéré, et que, tâche sans bornes, elle inspire l'effroi plutôt que l'exaltation, c'est une autre affaire. » : JONAS, Hans : *La Religion gnostique, Op. Cit.*, pp. 432-433.

⁷⁵⁷ BISCHOFF, Jean-Louis : *Tribus musicales, Op. Cit.*, p. 50.

2. Les Beatles abandonnent la violence

Si les Beatles sont parvenus au début de leur carrière à représenter, même brièvement et à moitié, la violence du rock, comme contestation brutale de l'ordre établi, la deuxième période de leur œuvre à laquelle nous allons nous intéresser semble, de prime abord, en rupture avec leur musique « de jeunesse ». En effet, certains sommets des Beatles de 1966-1967 (nous pensons particulièrement à *Within You Without You*) se dirigent tout droit vers une apologie de la non-violence, évoquant ce qui a pu exister avec Gandhi, ou plus proche des Beatles, de Martin Luther King. Le quatuor britannique, dès 1965, et surtout en 1966-1967, évolue en pleine période psychédélique. Tandis qu'en 1967, les quatre Anglais étaient tous initiés au LSD⁷⁵⁸, la musique qu'ils enregistrent s'en ressent fortement. Elle cristallise la décennie des *sixties*, qui se veut être l'enfant pacifique du rock plus violent (bien que les manifestations de violence soient au plus fort durant les *sixties*, notamment durant les concerts des Rolling Stones).

Les années soixante sont une période d'effervescence, d'expérimentation, de découverte, et également de contestation. Durant ce contexte de guerre froide, les remises en cause de l'ordre social et politique, déjà amorcées la décennie auparavant, sont célèbres. Des mouvements de protestations éclatent en Amérique, contre la guerre du Vietnam. En réalité, derrière les mouvements de révolte de l'ordre politico-social se dissimule un objectif plus profond, et qui avait déjà commencé son travail de sape de la société occidentale, particulièrement anglo-saxonne : une nouvelle définition de la perception. Cet objectif, nous le voyons déjà exposé au début du siècle, au travers du courant dadaïste-surréaliste. André Breton souhaitait par exemple « crever le tambour de la raison »⁷⁵⁹, lui qui a toute sa vie défendu l'idée de créer de l'art de façon non-rationnelle, par le biais de procédés psychiques évitant la réflexion mentale, flirtant davantage avec les arcanes du monde occulte. Parallèlement, on peut, très rapidement, constater que les avancées scientifiques des années trente-quarante, aboutissant et culminant dans la cybernétique (courant épistémologique qui a pour fondation l'interdisciplinarité, la collaboration, la création d'un langage scientifique commun, contre la spécialisation et le cloisonnement étriqué des différentes branches scientifiques), touchaient et secouaient déjà les fondements de l'esprit occidental. Ces fondements, il s'agit de la raison, de la logique, du paradigme réductionniste, de la rationalité cartésienne et de la pensée mécanique héritée de Newton, ainsi que le mot, brique de base de notre rationalité occidentale. Ces colonnes se voient rejetées par une partie de la jeunesse issue du baby-boom qui, même si elle n'a pas connu l'horreur de la guerre, les accusera d'y avoir mené tout droit. Les racines

⁷⁵⁸ PIRE, Alain : *Anthropologie du rock psychédélique anglais*, Op. Cit., p. 247.

⁷⁵⁹ Le surréalisme est en fait un précurseur de premier ordre de la philosophie de la contre-culture. Voici un exemple de son esprit, tel qu'explicité par son représentant le plus connu et le plus influent, André Breton : « J'ai pu vérifier à distance que la définition du surréalisme donnée dans le premier *Manifeste* ne fait, en somme, que « recouper » un des grands mots traditionnels qui est d'avoir à « crever le tambour de la raison raisonnée et en contempler le trou », ce qui mène à s'éclairer les symboles jusqu'alors ténébreux » : BRETON, André : in « *Medium*, nouvelle série, n°4, janvier 1955 », cité in SEBBAG, Georges : *Manifestes Dada-surréalistes*, textes réunis et présentés par Georges Sebbag, Jean-Michel Place, Paris, 2005, p. 142.

de notre perception d'individus occidentaux sont accusées d'être un filtre posé sur l'esprit humain, lequel nous empêcherait de prendre conscience de l'interrelation de toutes choses, et du lien de continuité transformant les éléments de notre réalité quotidienne en une monade organique à laquelle nous nous rattacherions tous.

C'est ainsi que les années soixante verront l'éclosion d'un courant artistique, philosophique, voire mystique, qui sera à même de combattre contre les bases de la société que nous avons relevées, celles-là même qui cimentent nos sociétés de fondement judéo-chrétien : le psychédéisme. Dans ce mouvement se trouve le catalyseur qui permettra de condenser tous les jalons qui participent de la refondation de la perception, pour aboutir à ce qui a été proclamé comme la « transformation de la conscience ». Tout ce qui est susceptible d'être intégré dans le « système » psychédélique se voit repris. On peut y trouver pêle-mêle le bouddhisme zen, la méditation transcendantale, le tantrisme, le soufisme, le yoga, la magie, le *y-ching*... Mais tous ces aspects ne trouvent une cohérence qu'autour du fait qu'il s'agit en premier lieu de changer radicalement et fondamentalement la façon de percevoir le monde d'une génération. C'est pour cette raison que l'outil phare de ce changement sera les drogues psychédéliques, et notamment le LSD. L'acide est la technologie principale du changement de la perception.

Durant cette époque, plusieurs auteurs influents se répandent parmi la jeunesse. C'est ainsi que sont notamment diffusés les écrits de Marshall McLuhan, d'Aldous Huxley, d'Alan Watts, de Timothy Leary, ou encore, de Carl Gustav Jung, dont le développement de la notion de « processus d'individuation »⁷⁶⁰ s'accorde bien avec l'idée d'auto-transcendance des années soixante. John Lennon sera particulièrement convaincu par ce concept, fondement du psychédéisme⁷⁶¹. En fait, John Lennon et Paul McCartney comptent parmi les premiers lecteurs des écrivains des années cinquante-soixante, ce qui se ressent dans leur production postérieure à 1965, particulièrement *Revolver* et *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*, mais dont on peut déjà commencer à sentir l'effet sur *Rubber Soul*.

Il vaut la peine de s'arrêter un instant sur quelques auteurs cités et sur leurs textes si l'on veut saisir l'impulsion créatrice de cette période des Beatles, davantage caractérisée par un esprit de non-violence que ce que le groupe avait pu exécuter à Hambourg. Entre temps, est arrivée l'idée motrice du psychédéisme, la « transformation de la conscience » du lecteur, ou de l'auditeur, autrement dit, transformer sa perception. Et cette doctrine trouvera son intégration en musique, atteignant naturellement la forme musicale, la construction mélodique, harmonique, rythmique, et de façon encore plus importante, la constitution du son. À cet égard, à Bob Dylan qui insistait auprès

⁷⁶⁰ On pourrait dire que ce processus consiste en la connaissance de soi comme révélation, permise par la compréhension profonde des productions de notre inconscient que sont les fantaisies, les rêves, et dans une autre mesure les symboles universels du genre humain. Voir JUNG, Carl Gustav : *L'Homme et ses symboles*, Robert Laffont, Paris, 2002.

⁷⁶¹ GOULD, Jonathan: *Cant buy me love, The Beatles, Britain and America*, Three Rivers Press, New York, 2006, p. 318.

de John Lennon sur l'importance du texte en musique, Lennon lui répondit qu'il préférerait « le son, la globalité », et lui cita l'axiome « le message, c'est le médium »⁷⁶². Cette citation est issue d'un auteur que les Beatles, au moins Lennon et McCartney, avaient lu : Marshall McLuhan. Celui-ci, au travers de son livre *La Galaxie Gutenberg*⁷⁶³ et surtout de *Pour comprendre les médias*⁷⁶⁴, oppose la culture occidentale de l'imprimé qui prévaut depuis le XVI^e siècle à la culture orale, quelle qu'elle soit et où qu'elle se situe. Pour McLuhan, l'une ou l'autre culture façonne tout le champ de la perception de l'individu. D'un côté, l'imprimé qui structure le langage en phrases, elles-mêmes composées de mots, eux-mêmes formés de caractères typographiques assemblés et délimités par la ponctuation, façonne, fondamentalement notre perception. De là serait issue notre appréhension euclidienne de l'espace, ainsi que notre logique aristotélicienne de catégorisation. L'alphabet phonétique et l'imprimé auraient modifié les formes de l'expérience et des attitudes mentales, les formes de pensée, et d'organisation sociale et politique⁷⁶⁵. « L'âge de l'électronique, qui succède à l'âge typographique et mécanique des cinq cents dernières années, nous met face à de nouvelles formes et à de nouvelles structures d'indépendance humaine qui empruntent une forme « orale » même quand les éléments de la situation sont non-verbaux »⁷⁶⁶.

McLuhan voit alors dans ce nouvel état de fait, non sans quelques réserves, les conditions de la paix globale, puisque l'âge électronique réunit l'espèce humaine en une grande famille, assemblée dans un « village global »⁷⁶⁷. Et tout cela parce que, selon McLuhan, le XX^e siècle voit la résurrection de la culture orale, même si celle-ci est recréée par le biais de l'électricité et des nouveaux médias, étant donc purement artificielle. Elle laisse place à une compréhension intuitive du monde.

Mais McLuhan n'est pas le seul auteur à considérer que notre perception n'est qu'une construction de l'esprit. Les années 1960 sont le théâtre d'une bataille qui a pour but rien moins que la redéfinition même de l'essence de la réalité. De là le grand intérêt pour les philosophies mystiques, contemplatives, les religions orientales, ou encore les drogues psychédéliques. Intéressé par ces différents domaines, Aldous Huxley écrit en 1954 *Les Portes de la perception*⁷⁶⁸, livre phare des années psychédéliques, Huxley étant considéré comme un saint de

⁷⁶² McDONALD, Ian : *Revolution in the head, Les enregistrements des Beatles et les sixties*, Le Mot et le Reste, Marseille, 2010, p. 43. L'auteur ajoute que « de par leur personnalité, collective comme individuelle, les Beatles étaient de parfaits disciples de McLuhan. » : *Ibid*, p. 45.

⁷⁶³ Voir McLUHAN, Marshall : *La Galaxie Gutenberg, La genèse de l'homme typographique*, Gallimard, Paris, 1977.

⁷⁶⁴ Voir McLUHAN, Marshall : *Pour comprendre les médias*, Seuil, Paris, 1964.

⁷⁶⁵ McLUHAN, Marshall : *La Galaxie Gutenberg, Op. Cit.*, p. 15. Et encore, pour signifier le passage d'un monde à un autre (dans la vision paradigmatique de McLuhan) : « L'esprit formé à l'école de l'imprimé, libéral et individualiste, est en proie à des influences qui le poussent vers des valeurs privées, personnelles, individuelles, c'est là ce que lui a appris la fréquentation des livres. Or, la nouvelle technologie de l'électricité lui impose la nécessité d'une interdépendance globale », p. 290.

⁷⁶⁶ *Ibid*, p. 24.

⁷⁶⁷ *Ibid*, p. 73.

⁷⁶⁸ Voir HUXLEY, Aldous : *Les Portes de la perception*, Pygmalion, Paris, 1979.

cette époque (on voit l'auteur en photo sur la pochette de *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* des Beatles, paru en 1967). À l'instar de McLuhan, Huxley considère également que la perception est une construction de l'esprit, qu'il s'agit de redéfinir. C'est ainsi que dans cet ouvrage, le romancier philosophe décrit de façon systématique son état d'esprit après la prise de mescaline, drogue psychédélique à base de champignons hallucinogènes. Ce qu'affirme Huxley, subjugué par cette expérience, c'est que les rapports spatiaux perdent leur intérêt, tandis qu'il perçoit désormais le monde l'environnant comme « rapporté à autre chose qu'à des catégories spatiales »⁷⁶⁹. Il en va de même à son rapport au temps, sous mescaline, il affirme vivre « une expérience d'une durée infinie », « vivre dans un perpétuel présent constitué par une révélation unique et conditionnellement changeante »⁷⁷⁰. Il lui semble plutôt percevoir les choses dans leur essence, et lorsqu'il observe un bouquet de fleurs, ce n'est plus un simple bouquet qu'il voit mais alors « l'être de la philosophie platonicienne »⁷⁷¹, les fleurs émanant leur propre lumière, irradiant sa perception visuelle de leur beauté. De la même façon que George Harrison dit de sa première expérience du LSD : « J'avais un tel sentiment de bien-être que je sentais la présence de Dieu, je le voyais dans chaque brin d'herbe. C'était comme si j'avais gagné des centaines d'années d'expérience en une douzaine d'heures. J'en ai été complètement transformé, sans possibilité de retour »⁷⁷².

Un autre personnage clé présente une influence de taille pour les Beatles, lui qui considérait que les Beatles étaient « quatre évangélistes »⁷⁷³ de la nouvelle conscience qui devaient déferler et transformer le monde. Timothy Leary, puisque c'est de lui qu'il s'agit, a marqué considérablement l'esprit des Beatles au travers de ses ouvrages, et également de rencontres personnelles. Tout comme le groupe anglais, en particulier Paul McCartney et John Lennon, Leary faisait partie de la clique de la contre-culture (c'est-à-dire au sens sociologique un ensemble de personnes qui sont toutes en réseau de relation), ami de Huxley, ami également de Alan Watts, proche de Marshall McLuhan, d'Allen Ginsberg... Timothy Leary, psychologue de formation, travaillant à Harvard, suite à son expérience des drogues psychédéliques qui a commencé alors qu'il voulait mettre en évidence le caractère enthéogène⁷⁷⁴ de ces substances, est devenu probablement le plus grand prosélyte des drogues psychédéliques dans les années soixante. Surnommé le « pape du LSD », Leary, comme Huxley, était convaincu que la drogue psychédélique permettait de transformer à jamais la perception d'un individu, pour *in fine* reconnaître le caractère irréductiblement divin de l'individu éveillé. C'est une doctrine que John Lennon partageait avec le psychologue défroqué. Lennon avait déclaré ne pas croire dans le Tout-Puissant en tant que « vieux bonhomme qui règne dans le ciel, mais que le Tout-Puissant est une étincelle qui existe en chacun de nous »⁷⁷⁵. C'est du moins ainsi que

⁷⁶⁹ *Ibid*, p. 17.

⁷⁷⁰ *Ibid*, p. 18.

⁷⁷¹ *Ibid*, p. 15.

⁷⁷² HERTSGAARD, Mark: *L'Art des Beatles*, Stock, Paris, 1995, p. 236.

⁷⁷³ DISTER, Alain : *Les Beatles*, Op. Cit., p. 171.

⁷⁷⁴ C'est-à-dire la capacité de la drogue à plonger l'utilisateur dans une authentique expérience mystique.

⁷⁷⁵ GOULD, Jonathan: *Cant buy me love*, Op. Cit., p. 346.

John Lennon s'excusa de ses propos de 1966 qui avaient enflammé l'Amérique, lorsqu'il avait déclaré à la journaliste Maureen Cleave que les Beatles étaient devenus plus populaires que Jésus. Timothy Leary résumait l'essentiel de sa doctrine dans ce slogan : « *Turn on, tune in, drop out* », ce qui signifie en substance « prends du LSD, mets-toi au diapason de la contre-culture, et mets-toi en dehors de la société », ou encore, selon Steven Jezo-Vannier, « se connecter aux bonnes vibrations du soi, se mettre en accord avec le cosmos, et se laisser porter par le *trip* »⁷⁷⁶. Leary avait écrit deux ouvrages majeurs dans les années soixante, *La Politique de l'extase*⁷⁷⁷, et surtout *L'Expérience psychédélique*⁷⁷⁸, qui est une réécriture du *Livre des morts* tibétain, avec intégration du LSD dans les processus rituels du livre. C'est de cet ouvrage qu'est issu le texte de la chanson des Beatles que l'on peut entendre sur l'album *Revolver* (paru en 1966), *Tomorrow Never Knows*.

Ce titre est aussi expérimental sur les plans sonore, compositionnel et technique, il se veut le reflet de l'expérience intérieure du soi. Il s'avère que ce *song*, sans aucun doute le plus novateur de *Revolver*, eut un impact social fort lors de sa sortie, du fait de sa nouveauté totale et déconcertante. Comme nous l'avons évoqué plus haut, ce morceau se fonde sur un texte issu du livre de Timothy Leary et de son collègue Richard Alpert, *L'Expérience psychédélique*, lui-même construit sur le *Livre des morts* tibétain. Ce dernier ouvrage est censé être lu à voix basse au mourant pour lui permettre de franchir les états « intermédiaires » que, dans le bouddhisme tibétain, l'agonisant est censé traverser entre deux réincarnations successives⁷⁷⁹. Le livre de Leary et Alpert, lui, doit être lu au voyageur en plein *trip*, c'est-à-dire au cœur de l'expérience mystico-chimique induite par la drogue, qui est considérée à l'époque par Leary, Huxley ou encore par Alan Watts comme une panacée sociale en puissance.

Si, d'après ses adeptes, la révolution psychédélique permet à l'être humain de communiquer avec la nature et, par l'intermédiaire de l'amour, d'entrer avec l'énergie première, source de vie, on ne doit pas oublier la dimension sociale de l'expérience. [...] Watts ajoute qu'une telle sensation partagée serait un excellent fondement pour une société harmonieuse faite d'amour et d'ordre.⁷⁸⁰

C'est ainsi qu'en janvier 1966, John Lennon s'adonne une nouvelle fois au *trip* (il n'en est pas à son coup d'essai), avec l'intention de plonger au cœur de lui-même, dans un voyage à la découverte de son soi. Il commence alors par enregistrer l'extrait du *Livre des morts* tibétain contenu dans l'ouvrage de Leary sur un magnétophone, puis repasse la bande alors que la drogue commence à faire son effet. Le résultat intérieur, psychique, sera très puissant sur Lennon, qui considère alors avoir vécu une authentique expérience d'illumination. Très

⁷⁷⁶ JEZO-VANNIER, Steven : *San Francisco, l'utopie libertaire des Sixties*, Le Mot et le Reste, Marseille, 2011, p. 82.

⁷⁷⁷ LEARY, Timothy : *La Politique de l'extase*, Fayard, Paris, 1979.

⁷⁷⁸ LEARY, Timothy : *L'Expérience psychédélique*, Edilivre, Paris, 2012.

⁷⁷⁹ McDONALD, Ian : *Revolution in the head*, *Op. Cit.*, p. 266.

⁷⁸⁰ SAINT-JEAN-PAULIN, Christiane : *La Contre-culture, États-Unis années 60, La naissance de nouvelles utopies*, Autrement, Paris, 1997, p. 142.

rapidement, il s'empressera de créer une chanson qui sera fondée sur l'expérience vécue, l'expérience de dissolution de sa personne dans ce que Jung appelle la « conscience océanique », le grand Tout universel, image culminant dans les formes religieuses panthéistes, holistes, et monistes du courant *New Age*, qui s'affilie lui-même à l'ère des années soixante. La chanson, par l'entremise de son texte, nous commande d'abord de nous en remettre au vide (*Lay down all thought, Surrender to the void* - « Déposez toutes vos pensées, remises au vide). Nous pouvons noter que nous avons ici par ailleurs le principe de base de la méditation transcendantale, à laquelle se rattacheront les Beatles, et particulièrement John Lennon, dès 1967. Lennon ajoute plus loin l'idée très psychédélique d'« écouter la couleur de ses rêves » (*But listen the color of your dreams*). Mais surtout, les premiers mots qui ouvrent la chanson sont *Turn of your mind, relax and float down stream*, traductible par « éteignez votre esprit, détendez-vous et suivez le courant », phrase qui appelle sans ambiguïté à se défaire de l'intelligence rationnelle sensible, au profit d'une dépersonnalisation qui nous plongerait dans l'intersubjectivité totale.

Musicalement, le bourdon de Do est joué par la basse, le tempura et le sitar, deux instruments indiens (nous reviendrons plus loin sur l'élément indien). Le bourdon ici sert à créer un effet flottant, qui ne s'appuie ni sur ce qui le précède, ni sur ce qui lui succède, à l'encontre de tous les principes mélodiques et harmoniques de la musique occidentale depuis, au moins, la fixation de la tonalité, c'est-à-dire du XVII^e siècle. Tandis qu'en général, la musique en Occident se structure sur un parcours de sons qui s'agencent de façon hiérarchique, chacun tirant sa force sensible de son organisation relative à tous les autres, permettant ainsi par le biais de phrases de créer un discours articulé et segmenté par des cadences, dans *Tomorrow Never Knows*, nous avons une des premières productions de musique *pop/rock* qui fait fi de ces procédés, apportant ainsi une rupture musicale symbolique de la rupture d'avec la pensée rationnelle occidentale. L'impression ressentie en 1966 à l'écoute de ce bourdon qui émerge dès les premières mesures, était celle de se retrouver connecté avec une fréquence spirituelle nouvelle. Le compositeur américain La Monte Young avait déjà utilisé un bourdon indien, durant certaines de ses improvisations de piano, bourdon qui se voulait Dieu sous forme de son. Young en parlait ainsi : « Entrez dans le Son : le Son est Dieu : je suis le Son qui est Dieu »⁷⁸¹. Les sons étranges qui ponctuent le morceau tout au long de son développement, sont la plupart du temps des enregistrements divers, parfois le rire de Paul McCartney, parfois un solo de sitar, qui sont passés en accéléré, et desquels on modifie également la hauteur. On peut aussi entendre le solo d'une autre chanson du disque, *Taxman*, passé à l'envers et baissé d'un ton. La voix de John Lennon est traitée par le truchement d'un ADT, un *automatic double tracking*, effet qui double sa voix avec un très léger décalage, lui donnant une impression de réverbération, cela pour la première moitié de la chanson. Durant la seconde moitié, la voix de Lennon passe par une cabine Leslie, amplificateur censé être pour orgue électrique, donnant cet étrange son à la voix de Lennon. Le souhait

⁷⁸¹ YOUNG, La Monte : *Conférences 1960*, Eolienne, Paris, 1999.

originel de Lennon était que « son chant évoque le Dalai-Lama et des milliers de moines tibétains psalmodiant au sommet d'une montagne »⁷⁸².

La redéfinition de la perception s'avère donc être le socle de la construction d'une société d'amour et d'ordre, qui semble s'associer aux mouvements de non-violence tels qu'ils ont pu être développés par Gandhi, Martin Luther King ou encore, Henry David Thoreau, qui développe l'idée de désobéissance civile. Une chanson des Beatles est particulièrement à même d'illustrer cette idée. *Within You Without You*, parue sur *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*, en 1967, s'appuie justement sur le rejet de la violence que l'on affirme puiser en Extrême-Orient, pour délivrer un message universaliste mystico-pacifique. L'esthétique du morceau est d'ordre contemplatif, et, à l'instar de *Tomorrow Never Knows*, le développement harmonique est absent au profit d'une modalité suspensive. Le titre est construit sur un bourdon omniprésent, il n'y a qu'une tonalité (ou plutôt une modalité), en l'occurrence Do. George Harrison a fait le choix de ne s'appuyer que sur le mode mixolydien, faisant ressortir, par rapport au Do, la tierce majeure (Mi) et la septième mineure (Mi bémol).

Le but du morceau est de témoigner du souhait de la fusion entre Orient et Occident. En effet, si l'essentiel de la musique s'appuie sur une instrumentation indienne (sitar, tempuras, dilrubas, swarmandal, tablas⁷⁸³), elle bâtit sa couleur sonore sur une palette puisée en Occident également. C'est ainsi que, plutôt que d'utiliser les instruments classiques du *rock* (guitare électrique, basse électrique, claviers, batterie notamment), ce sont plutôt les symboles du classicisme européen qui prédominent (les violons et violoncelles qui interprètent un arrangement de George Martin). Nous avons affaire à un dialogue organisé entre les sensibilités occidentales et indiennes, qui appelle le monde anglo-saxon à se tourner vers la spiritualité orientale. Il y a au cœur de ce titre une invitation à se brancher spirituellement à la conscience universelle humaine, pour ainsi atteindre la libération, le *nirvana*, réalisé dans l'amour universel, au sens *New Age* du terme. De façon intrinsèque, la libération est l'apanage du global, et passe alors par la remise en cause de la division, au profit d'une conception universelle faisant fi des frontières et préférant les sublimer pour réaliser cette interconnexion universelle, thème central des années hippies (« *And the time will come when you see, we're all one, and life flows on within you and without you* » - « Et le temps viendra quand tu verras que nous ne faisons qu'un et que la vie coule en nous et à l'extérieur de nous »). Ce qui est parfaitement représentatif des aspirations spirituelles contre-culturelles en général.

3. Dialectique de la violence et de la non-violence

Concluons notre article en réalisant un constat : la violence et la non-violence des Beatles, telles qu'aperçues au travers de notre lecture, loin de s'opposer, s'expliquent l'une à partir de l'autre. Car, à l'instar d'un mouvement de société plus large, dont les quatre Anglais se font, qu'ils le souhaitent ou non, les symboles, une période à l'attitude plus agressive a précédé une autre qui a mis

⁷⁸² McDONALD, Ian: *Revolution in the head*, Op. Cit., p. 274.

⁷⁸³ *Ibid*, p. 350.

l'accent davantage sur les processus intérieurs. Bien sûr, les années soixante ne voient pas disparaître la violence du rock, c'est plutôt le contraire, toutefois, durant une période surtout comprise entre 1964 et 1969, c'est la musique prônant l'exploration intérieure qui marque le plus l'histoire du rock. Alors que les *rockers* semblaient dans leur attitude opérer le rejet existentiel de leur condition d'homme, la génération qui leur succède, dans une large part, continue ce rejet, mais par le moyen de la « transformation de la conscience ». Les aînés rejettent le corps et le cadre de vie social qui les façonne, déconstruisant l'univers des normes et de la matière (par son dépassement), tandis que les cadets déconstruisent eux l'univers mental, pour laisser place à la naissance d'un auto-engendrement de soi. Ainsi, c'est un processus en deux grandes étapes qui s'accomplit, en continuité bien davantage qu'en rupture. Il en va là avant tout d'une interprétation symbolique de deux étapes socio-historiques, et il est clair que beaucoup d'acteurs ayant participé à ces courants n'ont pas cherché à mettre en place une telle philosophie. Néanmoins, on peut déceler sous ces moments sociaux et musicaux une cohérence qui est propre à davantage expliquer la force de fascination qu'ils ont exercé jusqu'à présent, car en les lisant de cette manière, nous ne diffamons pas l'esprit qui a animé la musique *rock* des années cinquante-soixante, quand bien même cette logique, qui donne sa cohérence et sa puissance à la musique, pouvait ne pas être réalisée en pleine conscience. C'est aussi ce qui explique que beaucoup de musiciens ayant enregistré et exécuté de la musique psychédélique ont pris appui sur leurs aînés des années cinquante notamment, sans jamais rejeter ou renier leur héritage. L'exemple des Beatles, qui au début de leur carrière achèvent musicalement les années cinquante, avant de provisoirement compter parmi les plus grands musiciens psychédéliques que les années soixante aient portées, est là pour nous le rappeler.

Bibliographie

- BISCHOFF, Jean-Louis : *Tribus musicales, spiritualité et fait religieux, Enquête sur les mouvances punk, skinhead, gothique, hardcore, techno, hip-hop*, L'Harmattan, Paris, 2007.
- DISTER, Alain : *Les Beatles*, Albin Michel, Paris, 1972.
- GOULD, Jonathan : *Cant buy me love, The Beatles, Britain and America*, Three Rivers Press, New York, 2006.
- HERTSGAARD, Mark : *L'Art des Beatles*, Stock, Paris, 1995.
- HUXLEY, Aldous : *Les Portes de la perception*, Pygmalion, Paris, 1979.
- JEZO-VANNIER, Steven : *San Francisco, l'utopie libertaire des Sixties*, Le Mot et le Reste, Marseille, 2011.
- JONAS, Hans : *La Religion gnostique, Le message du Dieu Étranger et les débuts du christianisme*, Flammarion, Paris, 1978.
- JUNG, Carl Gustav : *L'Homme et ses symboles*, Robert Laffont, Paris, 2002.
- LEARY, Timothy : *L'Expérience psychédélique*, Edilivre, Paris, 2012.
- _____*La Politique de l'extase*, Fayard, Paris, 1979.
- LEIGH, Spencer : *Les Beatles à Hambourg, Comment tout a commencé*, Fetjaine, Paris, 2011.
- LEMONNIER, Bertrand : *L'Angleterre des Beatles, Une histoire culturelle des années soixante*, Kimé, Paris, 1995.
- MCDONALD, Ian : *Revolution in the head, Les enregistrements des Beatles et les sixties*, Le Mot et le Reste, Marseille, 2010.

- McLUHAN, Marshall, *La Galaxie Gutenberg, La genèse de l'homme typographique*, Paris, Gallimard, 1977.
- McLUHAN, Marshall : *Pour comprendre les médias*, Seuil, Paris, 1964.
- MOUGEL, François-Charles : *Histoire du Royaume-Uni au XXe siècle*, PUF, Paris, 1996.
- NOUAILHAT, Yves-Henri : *Les États-Unis et le monde au XXe siècle*, Armand Colin, Paris, 2000.
- PIRE, Alain : *Anthropologie du rock psychédélique anglais, Contre-culture, drogue et musique*, Camion Blanc, Paris, 2011.
- ROUGET, Gilbert : *La musique et la transe, Esquisse d'une théorie générale des rapports de la musique et de la possession*, Gallimard, Paris, 1990.
- SAINT-JEAN-PAULIN, Christiane : *La contre-culture, États-Unis années 60, La naissance de nouvelles utopies*, Autrement, Paris, 1997.
- SEBBAG, Georges : *Manifestes Dada-surréalistes*, textes réunis et présentés par Georges Sebbag, Jean-Michel Place, Paris, 2005.
- SHAPIRO, Harry : *Waiting for the man, Histoire des drogues et de la pop music*, Camion Noir, Paris, 2008.
- TURNER, Fred : *Aux sources de l'utopie numérique, De la contre-culture à la cyberculture, Stewart Brand, un homme d'influence*, C&F, Caen, 2012.
- YOUNG, La Monte : *Conférences 1960*, Eolienne, Paris, 1999.

Pour un concept d'improvisation dans la réception de la musique

Arthur Dutra
Doctorant Université de Rouen (France)

Résumé. À partir d'une idée d'action dans la réception des arts, soutenue par des auteurs comme Hans Robert Jauss et Jacques Rancière, et de l'expérience de l'improvisation libre dans les années 1960, nous arriverons à une idée de l'instant d'audition, qui entraînera à son tour à une caractérisation de la réception des musiques improvisées, particulièrement celle issue de l'improvisation libre. Cela accordera à la réception musicale le caractère d'un « échange entre cultures d'audition », qui doit à son tour conduire à une réception accueillant l'imprévisibilité du prochain son, qui ne se révélerait qu'à l'écoute « prête à la participation ».

Mots-clés. Réception de la musique, création, audition, improvisation libre.

Abstract. Based on an idea of action in the reception of the arts, supported by authors such as Hans Robert Jauss and Jacques Rancière, and the experience of free improvisation in the 1960s, we will come to an idea of the listening moment, which in turn, it will lead to a characterization of the reception of improvised music, in particular, the result of free improvisation. This will give the musical reception the character of an "exchange between cultures of hearing", which in turn should lead to a reception that accommodates the unpredictability of the next sound, which would only be revealed to the listening "ready to participation".

Key words. Reception of music, creation, audition, free improvisation.

Lorsque Liszt interprétait Beethoven pour un public qui attendait la musique d'un compositeur inconnu, ou quand il exécutait le morceau d'un auteur anonyme au lieu du chef d'œuvre prévu du génie allemand⁷⁸⁴, il illustre –à travers la réaction respectivement froide et chaleureuse du public– une forme de réception conditionnée par des formalités et conventions, où l'auditeur semblait reproduire avec des applaudissements l'échelle de valeurs consacrée par la tradition culturelle européenne. Mais comment situer historiquement la situation décrite, dont l'audition paraissait avoir été cristallisée en une réaction automatique au nom de Beethoven, en dépit de la musique proprement dite ?

⁷⁸⁴ BLANNING, Tim: *O triunfo da música: A ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*, Companhia das letras, São Paulo, 2011, p. 116.

Une autre question découle de ce fait : qu'est-ce que cette situation a à nous apprendre sur la phénoménologie de la réception musicale ?

Le cas cité peut être mieux compris à la lumière des transformations produites à la réception de la musique du compositeur allemand. Martin Kaltenecker, qui a analysé l'évolution des discours sur l'écoute musicale entre le XVIII^{ème} et le XIX^{ème} siècle, a pu parler d'une césure située à la fin de l'ère classique :

Décrite pour une large part grâce aux notions empruntées à la rhétorique, donc à l'art de persuader, une œuvre musicale doit au XVIII^{ème} siècle chercher l'auditeur, le convaincre, l'atteindre grâce à des affects qu'il pourra aisément saisir et une disposition formelle intelligible sur le champ. À partir de Beethoven en revanche, c'est à l'auditeur de faire un effort et de régler son écoute sur une œuvre éventuellement trop complexe pour être saisie sur l'instant.⁷⁸⁵

Au lieu d'une idée de modification de l'œuvre en raison de la réception, il apparaît celle d'une adaptation de l'écoute à l'œuvre. L'audition continue d'une pièce de Beethoven permettrait, ainsi, la transformation de la propre écoute. Et cette transformation aurait tendance à retirer de l'instant d'audition la légitimité du jugement définitif sur l'œuvre, verdict qui pourrait promouvoir une multiplication des écoutes dans le sens d'une *compréhension* progressive de l'œuvre.

Néanmoins, parler d'une adaptabilité de l'écoute à l'œuvre ne correspond pas à dire que les études sur la réception aient acquis un niveau lié à la prépondérance. Comme nous montre Carl Dahlhaus :

Ce n'est qu'à partir du moment où on abandonne l'idée d'une substance factuelle et d'une vérité intérieure données objectivement *a priori*, c'est-à-dire au moment où l'on admet la possibilité d'une transformation du sens des œuvres lui-même, et non seulement de la nature et du degré de pertinence des différentes tentatives pour se rapprocher de ce sens, que les prémisses historiques de changements que l'on observe dans les modes de réception d'une œuvre deviennent un aspect essentiel et substantiel de l'histoire. L'instance historique décisive ne sera alors plus la notion d'œuvre, dont l'historien de la réception (*Rezeptionshistoriker*) nie l'existence, mais la notion de l'instant historique qui conditionne la réception.⁷⁸⁶

Entre les années 1960 et 1970⁷⁸⁷, Dahlhaus constate une recrudescence d'intérêt pour l'histoire de la réception⁷⁸⁸ et écrit les *Fondements de l'histoire de la*

⁷⁸⁵ KALTENECKER, Martin : *L'Oreille Divisée*, Éditions MF, Paris, 2010, pp. 8-9.

⁷⁸⁶ DAHLHAUS, Carl : *Fondements de l'Histoire de la Musique*, Actes Sud/Cité de la Musique, Paris, 2013, p. 231.

⁷⁸⁷ Bien que publiés pour la première fois en livre en 1977, les textes de Dahlhaus ont été écrits à partir des années 1960, selon ce qui est dit dans le guide de lecture qui précède la traduction française de l'œuvre.

⁷⁸⁸ L'auteur cite non seulement l'histoire de la réception (*Rezeptionshistoriker*), mais aussi l'histoire de l'influence (*Wirkungsgeschichte*), étant donné que le premier met l'accent sur « le public visé », et le second sur « l'objet dont émane le processus ». DAHLHAUS, Carl : *Fondements de l'Histoire de la Musique*, Op. Cit., p. 229.

musique sous l'influence de la théorie de la réception de Hans Robert Jauss⁷⁸⁹. Entre les aspects qui rapprochent les deux auteurs, il y a certainement le fait que Dahlhaus ait été très sensible aux deux aspects qui doivent guider tout récit historique, c'est-à-dire la « structure dialogique et intersubjective »⁷⁹⁰ dont l'effet de l'œuvre et sa réception s'articulent en un dialogue entre un sujet présent – dans ce cas-là de la musique, l'auditeur-, et la forme de « discours » présent dans l'œuvre, qui a la fonction et le sens modifiés d'une époque à l'autre⁷⁹¹. Selon Marie-Hélène Benoit-Otis, la question centrale qui avait occupé Dahlhaus dans l'élaboration des *Fondements* aurait été la double nature de l'œuvre musicale, entre l'historicité et le caractère esthétique, à savoir, comme document historique reconstruit comme « fragment du passé », et comme musique qui existe « au présent de nos vies »⁷⁹², et qui par conséquent est capable de nous émouvoir n'importe où nous soyons.

Donc, on peut parler d'une transformation ou évolution du sens de « l'instant d'audition » qui, du lieu d'attraction que l'œuvre doit exercer sur le public, pourrait ensuite être caractérisée comme doublement *historique* : historique premièrement pour l'auditeur, dans le sens d'une écologie de l'écoute. Parce qu'il a une place préalable dans le contexte culturel de chacun et doit composer la trajectoire d'apprentissage que l'auditeur fait par rapport à une œuvre ou à un ensemble d'œuvres, afin de rendre possible son appréciation. Secondement, *historique* conformément à Dahlhaus, parce que le sens des œuvres lui-même, ainsi que la possibilité de sa communication avec le public, sont transformés d'une époque à l'autre. D'une certaine façon, on peut dire que la littérature spécialisée a inclus cette notion de moment d'audition à travers l'idée d'une *action* qui serait mise en œuvre par l'auditeur au moment de l'écoute. Si à certains moments, Jauss tend même à aborder la réception sans mentionner qu'une action spécifique devrait être attribuée à elle (mais seulement une « réceptivité »⁷⁹³ parallèle à une « action de l'œuvre ») ; dans d'autres cas, il admet l'existence d'un rapport autant réceptif qu'actif de la part du public⁷⁹⁴.

Mais ce sont surtout les études sur l'improvisation qui nous mènent à une importante reconsidération dans la caractérisation de l'instant d'audition. Après tout, quelle action serait mise en œuvre par l'écoute des musiques improvisées,

⁷⁸⁹ « (...) Hans Robert Jauss (1921-1997), historien de la littérature dont la théorie de la réception a exercé sur le contenu des *Fondements* une influence beaucoup plus grande que les quelques rares références explicites de Dahlhaus ne le laissent supposer ». Préface à l'édition française, par Marie-Hélène Benoit-Otis, p. XX. L'auteur cite aussi HEPOKOSKI, James : « The Dahlhaus Project and Its Extra-musicological Sources », in *19th-Century Music*, 14, pp. 221-246, en particulier, pp. 234-237.

⁷⁹⁰ DAHLHAUS, Carl : *Fondements de l'Histoire de la Musique*, *Op. Cit.*, p. 233. Dahlhaus cite ici le texte de Jauss.

⁷⁹¹ Dahlhaus cite la « redécouverte de Bach », c'est-à-dire, le « processus dans lequel des œuvres dont la fonction résidait à l'origine en dehors d'elles-mêmes ont pu être fructueusement réinterprétées comme des *exempla classica* [exemples classiques] de structures musicales refermées sur elles-mêmes ». DAHLHAUS, Carl : *Fondements de l'Histoire de la Musique*, *Op. Cit.*, p. 50.

⁷⁹² BENOIT-OTIS in DAHLHAUS, Carl : *Fondements de l'Histoire de la Musique*, *Op. Cit.*, p. XI.

⁷⁹³ JAUSS, Hans Robert : *Pour une Esthétique de la Réception*, Éditions Gallimard, Paris, 1978, p. 269.

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 284.

plus spécifiquement de l'improvisation libre⁷⁹⁵, dont l'amplitude historique est abrégée par une création simultanée à l'interprétation ? En effet, comme dit Matthieu Saladin au sein de *Processus de création dans l'improvisation*, le rapport avec le public dans l'improvisation libre doit être « marqué par la vertu de l'attention ». L'improvisateur, « à l'instant du jeu, est habité par les autres, il n'est pas en mesure de maîtriser une totalité, il ne peut que réagir »⁷⁹⁶. En parlant du travail des musiciens comme d'une « réaction », Saladin montre à quel point est actif et présent le « support de création » figuré dans l'atmosphère de l'espace du concert, par le public et par les autres musiciens. On peut donc penser à une action créative présente dans la réception de la musique. Cette conception se distingue du sens commun, qui tend à traiter l'audition par le biais de la passivité et du confort d'une attitude reliée au jugement de goût ; une simple constatation et réponse à une grande œuvre et à une bonne interprétation ; le signe d'une sensibilité artistique capable de privilégier le beau, et un discernement capable d'apercevoir les nuances de la représentation. Toujours d'après Saladin, comme l'*improvisateur libre* ne peut prévoir ses résultats, de ce fait, il se confond au processus, qui est surtout un rapport à l'autre. Celui « qui reçoit les sons » ne doit pas être seulement « toléré », c'est-à-dire « admis parce qu'inévitable ». Il s'agissait, pour reprendre les termes de Guattari concernant la musique, de « l'accepter, de l'aimer pour elle-même »⁷⁹⁷. De plus, il faut noter qu'au moment de l'improvisation « les musiciens et les auditeurs sont ensemble dans l'action, comme s'il s'agissait d'un contrat, d'une acceptation commune ayant pour but l'échange implicite d'émotions »⁷⁹⁸. La sphère d'échange et de création collective a été sans doute catalysée par des groupes d'improvisation libre où les auditeurs et auditrices étaient appelés à participer à la création avec les musiciens et les musiciennes. Il s'agissait de réaliser pleinement l'idée d'une création – mutuelle – présente autant dans la production que dans la réception de la musique. Selon Saladin, l'improvisation libre s'était constituée comme une expérimentation sociale et politique ayant comme conséquence l'élimination du rapport entre les musiciens et le public, qui est, comme on le sait, constitutif de l'expérience artistique elle-même. Les termes de la critique de Saladin à cette pratique ont été repris de la philosophie de Jacques Rancière, qui défend, à partir du résultat inattendu de l'expérience de Brecht, non seulement une imprévisibilité, mais aussi la prémisse d'une action égalitaire intrinsèque à la position des spectateurs, lesquels agissaient comparant, interprétant et choisissant⁷⁹⁹.

Cela circonscrit un point où la réception des musiques improvisées, et particulièrement celle de l'improvisation libre, pourrait revendiquer une

⁷⁹⁵ On pense ici au mouvement surgi dans les années 1960, à travers des groupes et collectifs comme le AMM et le Musica Elettronica Viva.

⁷⁹⁶ SALADIN, Matthieu : « Processus de création dans l'improvisation », in *Volume ! La revue des musiques populaires*, n.1.1, Éditions Seteun, avril 2002, pp. 12-13.

⁷⁹⁷ GUATTARI, Félix : « Pour une refondation des pratiques sociales », in *Le Monde Diplomatique*, n°463, octobre 1992, pp. 26-27, in SALADIN, Matthieu : « Processus de création dans l'improvisation », *Op. Cit.*

⁷⁹⁸ SALADIN, Matthieu : « Processus de création dans l'improvisation », *Op. Cit.*, p. 13.

⁷⁹⁹ JULIANO, Dilma Beatriz Rocha et HOULLOU, Jean Raphael Zimmermann : « O paradoxo do Espectador em Rancière », in *Crítica Cultural (Critic)*, Palhoça, SC, v. 8, n. 2, jul./dez. 2013, pp. 417-424, p. 419.

position spécifique et privilégiée dans les études sur la réception musicale. Pour soutenir cette hypothèse, nous prétendons présenter quelques arguments supplémentaires en guise de motifs mélodiques et rythmiques pour l'improvisation : premièrement, on pourrait dire qu'à l'improvisation libre, venu de la dimension historique qui traverse l'instant d'audition, l'apprentissage lié à l'œuvre se fait avant tout, comme nous l'avons montré à travers l'argument de Saladin, dans le sens d'un rapport à l'autre. Cela accorde à la réception musicale le caractère d'un échange entre différentes cultures d'audition, parce que c'est dans le cadre d'une écoute mutuelle que se construit la trame de sons caractéristique de l'improvisation sans la médiation de l'œuvre.

Ensuite, traité par le prisme de la présentation de la théorie de la réception, l'historique de la relation entre l'effet de l'œuvre et la réceptivité de l'auditeur laisse entrevoir un rapport de long terme avec l'écoute, dont la création conjointe des musiciens et auditeurs des collectifs d'improvisation libre incline au bouleversement. En réalité, comme dit Peter Szendy dans son livre *Écoute – Une histoire de nos oreilles*⁸⁰⁰, les questions liées au droit de l'auteur et à la bonne utilisation des œuvres ont fait de l'auditeur quelqu'un qui d'une certaine façon doit, d'un côté, se méfier de certaines musiques, et de l'autre, protéger « La Musique », les œuvres ou les grands compositeurs. Dans les deux cas, ce qui s'éloigne est l'idée de participation, c'est-à-dire « l'action » réalisée à la réception. Cela met alors en exergue soit l'inaction d'un certain culte réservé au « sacré » de notre identité culturelle, soit l'inactivité de la déconsidération de ce qui ne mérite même pas notre appréciation. Par la suite, Szendy cherche à décrire le processus qui a fait de nous des auditeurs « critiques ». Toutefois, et c'est cela qui nous intéresse ici, contrairement à la corrélation avec l'œuvre, l'opération présuppose un certain régime d'écoute correspondant. On peut alors dire que la participation du public aux séances d'improvisation libre nous lance dans la matière sonore elle-même, laquelle d'une certaine manière compose elle-aussi une narration⁸⁰¹. Pour utiliser la formule de Walter Benjamin, cet instant de musique est comme un cristal de « l'événement total ».

Finalement, l'argument de Saladin, appuyé sur la philosophie de Rancière, pourrait susciter les questionnements suivants, écrits comme des transcriptions des futurs solos improvisés :

a-) Est-ce qu'on pourrait parler d'une élimination de la sphère du concert, en raison de la participation éphémère des auditeurs dans la production de la musique ? Au cours de cette période n'auraient-ils pas continué à être essentiellement des auditeurs, bien que des amateurs ou étudiants de musique ? Ne seraient-ils pas toujours tous et toutes des auditeurs, notamment dans des processus de création collective sans « finalité » comme l'improvisation libre ? Serait-il un modèle d'art qui se fait principalement à travers l'audition, comme le suggère Saladin en disant que l'improvisateur est « habité par les autres » et ne fait que « réagir » ?

⁸⁰⁰ Voir SZENDY, Peter : *Écoute – Une histoire de nos oreilles*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2001.

⁸⁰¹ Narration absorbée par le présent écrit. Cf. note 20.

b-) Ensuite, est-ce qu'on pourrait parler d'une dialectique dans le changement de positionnement des auditeurs qui, après avoir participé à la production de la musique et retourné à l'auditoire, seraient devenus plus capables d'exercer la « fonction active » de l'audition ?⁸⁰² On pourrait à cet égard utiliser l'exemple raconté par Clément Cannone dans son article portant sur *L'improvisation libre à l'épreuve du temps. Logiques de travail et dynamiques créatives d'un duo d'improvisateurs*. L'auteur montre comment les séances d'audition réalisées par Joris Rühl et Ève Risser étaient devenues une pratique constitutive du processus de création du duo. Toujours d'après Cannone, l'écoute critique et éloignée s'est constituée comme un support de travail essentiel pour de nombreux improvisateurs⁸⁰³. On voit comment l'interrelation entre écoute et identité renonce ici à l'identification donnée à travers la reconnaissance du style musical ou d'un langage musical défini –et par conséquent localisable historiquement-, pour se ranger dans ce que l'on pourrait définir comme *le pluri-instant*. Dans cet *instant* il y aurait, au-delà de la création et de la réception, la transposition ou manifestation de l'identité de chaque musicien dans « l'enchaînement d'événements »⁸⁰⁴ musicaux qui aurait toujours la nature d'un certain « témoignage instantané ». Ce geste correspond à la sentence de Derek Bailey, selon laquelle l'identité à l'improvisation libre ne devrait être déterminée par aucun style ou langage particulier –à savoir, par aucune des formes sensibles localisées historiquement, mais par « l'identité musicale des personnes qui la pratiquent »⁸⁰⁵- et par conséquent, par le présent de la propre élaboration de chacune des séances d'improvisation.

Si à l'improvisation libre l'exécution ne se constitue pas comme une remémoration ou appropriation de l'histoire d'un style par les musiciens, n'y aurait-il pas, d'une certaine façon, la caractéristique d'un événement inédit, qui devrait obtenir une réception correspondante ? Cela serait utile de retourner ici à Dahlhaus, non pas au plan de ses *Fondements*, mais au niveau de son *Esthétique de la musique*. En effet, l'auteur y définit ce qu'il considère comme étant la véritable réception de la musique :

Seul ce qui est inattendu et stupéfiant, au point d'échapper à toute forme de réaction routinière aura la chance d'être perçu de manière esthétique et d'être hissé au rang d'objet d'une contemplation qui s'immerge dans ce

⁸⁰² On croit que cet apprentissage peut être résumé dans la formule de l'ethnologue qui, à chaque nouvelle culture avec qui il ou elle prend contact, apprend sur soi-même et sur toutes les autres.

CANNONE, Clément : « L'Improvisation libre à l'épreuve du temps. Logiques de travail et dynamiques créatives d'un duo d'improvisateurs », in *Revue de Musicologie*, JSTOR, 103 (1), Paris, 2017, 137-167, p. 141. Le processus décrit par Cannone consiste dans l'audition, par les improvisateurs, des enregistrements des propres morceaux, tandis que l'idée d'audition proposée au début du paragraphe correspond à l'audition de n'importe quel morceau, pas nécessairement enregistré et en dépit de la participation de l'auditeur. Cependant, cela reste l'idée d'une double étape dans un processus qui intègre production et réception de la musique et, de plus, la possibilité de l'utilisation du matériel enregistré des participations des auditeurs-musiciens pour le développement de leur « culture d'audition ».

⁸⁰⁴ On pourrait penser à une idée « narrative », sans qu'elle soit liée à la remémoration des événements passés. « Narration » dans le sens d'une description d'une séquence d'événements.

⁸⁰⁵ BAILEY, Derek: *Improvisation : Its nature and practice in Music*, Da Capo Press, New York, 1992, in SALADIN, Matthieu : « Processus de création dans l'improvisation », *Op. Cit.*

phénomène et les traits particuliers qui le composent, au lieu de les subsumer rapidement sous un concept sans tenir compte de son *caractère* et de sa *teneur* particulière.⁸⁰⁶

Bien que circonscrit à la sphère de la contemplation, le raisonnement de Dahlhaus ressemble à celui de Jacques Rancière, qui avait accentué le caractère imprévisible de la réception. Le musicologue voit encore une autre dimension historique à l'idée d'une réception privée des automatismes de la perception esthétique :

La restauration de ce qui est passé depuis longtemps partage en effet avec la révolution esthétique une tendance à faire naître la stupeur et à arracher la perception à ses habitudes par l'étonnement qu'elle suscite. C'est justement ainsi qu'il peut y avoir une perception au sens plein du terme.⁸⁰⁷

Le lecteur aura observé la similitude de cette conception avec celle antérieurement caractérisée, en rapport avec l'écoute et l'identité. La réception, pour ainsi dire, ne pourrait être une vraie réception que si elle échappe au routinier afin d'accueillir aussi le non habituel : quand elle a été, en bref, « improvisée », c'est-à-dire, débarrassée des égards historiques paralysants et des horizons d'attentes aprioriques rencontrés jadis par Liszt. Improviser serait ainsi connaître le(s) présent(s); apprendre à reconnaître ses infinies faces, son(ses) propre(s) identité(s) et ses autres présents. Être un(une) musicien(ne)-anthropologue: improvisateur dans sa propre culture, auditeur dans d'autres⁸⁰⁸. Et, à l'instant suivant, auditeur dans sa propre culture, improvisateur dans d'autres.

La réception de l'improvisation libre peut enfin être pensée comme une dynamique anthropologique qui retire de l'écoute la passivité de l'horizon d'attente historique pour la projeter sur le son, toujours le prochain son, qui apparaîtra joué par un(une) autre musicien(ne) ou par soi-même. Ce rapport au son, auquel on pourrait dire que l'auditeur(trice) et le(la) musicien(ne) toujours « réagissent » (soit par une écoute anthropologique, soit par un jeu qui ajoute, unit ou reconsidère), peut être vu comme une action interculturelle. Ne pourrait-elle pas servir à une plus large autonomie dans la formation du goût musical ? Ne serait-ce pas cette autonomie que Liszt d'une certaine manière revendiquait pour ses auditeurs ? La réception qui aujourd'hui se pulvérise en plusieurs petits morceaux dans les réseaux sociaux s'est aussi amplifiée en fonction de la multiplication des *goûts*⁸⁰⁹. Pourtant les noms des auteurs sont

⁸⁰⁶ DAHLHAUS, Carl : *L'Esthétique de la musique*, Vrin, Paris, 2015, p. 188.

⁸⁰⁷ Voir *Ibid.*

⁸⁰⁸ Cela rejoint l'importance du multiculturalisme selon le grand musicien de jazz Wayne Shorter : « Dans un monde qui donne la priorité à la gratification immédiate, le défi pour le jazz est d'ouvrir de nouvelles voies pour des personnes de cultures et d'origines différentes, de leur permettre d'agir entre elles avec plus d'humanité, de modestie, d'ouverture et de confiance. » Shorter continue : « J'aimerais dire que jouer du jazz construit notre humanité, en ce sens que cela représente le défi de ne pas savoir ce qui va se produire. Et ne pas savoir ce qui va se produire, c'est précisément en quoi consiste l'improvisation ». SHORTER in HANCOCK, Herbie; IKEDA, Daisaku et SHORTER, Wayne : *Jazz, bouddhisme et joie de vivre*, Éditions ACEP, Arcueil, 2019, pp. 21-22.

⁸⁰⁹ Les « j'aime » ou « like's » des réseaux sociaux.

presque toujours corrects, à l'exception des noms des auditeurs. Le monde de l'improvisation libre, des « j'aime » donnés aveuglément à des musiques inconnues et dépourvues de ses arrangements originaux, aurait peut-être le pouvoir de propager à d'autres territoires musicaux un concept de réception accueillant l'imprévisibilité du prochain son, qui ne se révélerait qu'à une écoute « participative ».

S'il y a finalement une création dans la réception –qui devrait être inespérée telle quelle- c'est parce qu'elle devrait être *improvisée*. Ce qui a déconcerté Liszt a été justement le fait que cette *création* avait abandonné le territoire de l'instant de l'audition pour se loger dans les plis de l'histoire de la culture, comme une réaction apriorique à l'héritage d'un de ses plus grands compositeurs⁸¹⁰. Elle avait été, pour ainsi dire, « composée » et était à ce moment-là représentée. Ce qui peut être revendiqué finalement était une forme de réception semblable à celle de l'improvisation ; qui était simultanée à l'exécution musicale et qu'habitait l'instant complice « avec l'interprète ». Il est probable que Liszt ait voulu avoir le public avec lui sur le terrain de la création où la réception active peut se constituer. Pour qu'au contraire de l'histoire racontée, l'instant de la véritable admiration eut porté non pas sur le nom de l'auteur supposé mais principalement sur la musique elle-même.

Bibliographie

- BAILEY, Derek: *Improvisation : Its nature and practice in Music*, Da Capo Press, New York, 1992.
- BLANNING, Tim: *O triunfo da música: A ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*, Companhia das letras, São Paulo, 2011.
- CANNONE, Clément : « L'Improvisation libre à l'épreuve du temps. Logiques de travail et dynamiques créatives d'un duo d'improvisateurs », in *Revue de Musicologie*, JSTOR, 103 (1), Paris, 2017, 137-167.
- DAHLHAUS, Carl : *L'Esthétique de la musique*, Vrin, Paris, 2015.
- _____*Fondements de l'Histoire de la Musique*, Actes Sud/Cité de la Musique, Paris, 2013.
- GUATTARI, Félix : « Pour une refondation des pratiques sociales », in *Le Monde Diplomatique*, n°463, octobre 1992, pp.26-27.
- HANCOCK, Herbie; IKEDA, Daisaku et SHORTER, Wayne : *Jazz, bouddhisme et joie de vivre*, Éditions ACEP, Arcueil, 2019.
- HEPOKOSKI, James : « The Dahlhaus Projekt and Its Extra-musicological Sources », in *19th-Century Music*, 14, pp. 221-246.
- JAUSS, Hans Robert : *Pour une Esthétique de la Réception*, Éditions Gallimard, Paris, 1978.
- JULIANO, Dilma Beatriz Rocha et HOULLOU, Jean Raphael Zimmermann : « O paradoxo do Espectador em Rancière », in *Crítica Cultural (Critic)*, Palhoça, SC, v. 8, n. 2, jul./dez. 2013, pp. 417-424.
- KALTENECKER, Martin : *L'Oreille Divisée*, Éditions MF, Paris, 2010.
- SALADIN, Matthieu : « Processus de création dans l'improvisation », in *Volume ! La revue des musiques populaires*, n.1.1, Éditions Seteun, avril 2002.
- SZENDY, Peter : *Écoute – Une histoire de nos oreilles*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2001.

⁸¹⁰ On pourrait aussi dire que l'attente de Beethoven comme compositeur de la prochaine œuvre à être interprétée changeait l'écoute, de façon à ce que la réception devienne plus attentive. Dans tous les cas, l'idée d'une disposition antérieure à l'instant de l'écoute était probante, de par les applaudissements distingués et par le changement d'attitude du public.

El arte de acompañar cine mudo. Los pianistas del cine mudo: las primeras bandas sonoras musicales en directo. Métodos y recursos

Jorge Gil Zulueta
Doctorando Musicología
Universidad Complutense de Madrid.

Resumen. El presente artículo forma parte de una investigación en curso, sobre el acompañamiento musical de piano en el inicio del cine mudo en España, las funcionalidades, repertorios y consideraciones sociales. Hay una gran profusión de obras sobre los inicios del cine en España, como historias generales, su industria y filmografías. Pero hay un escasísimo tratamiento sobre la música en el cine mudo, que nunca lo fue, y menos un acercamiento musicológico. Ello es debido, al igual que sucede con muchas producciones cinematográficas de los primeros 10 años del siglo pasado, a la gran escasez de fuentes, por la dejadez en la conservación de las partituras utilizadas o posibles métodos de acompañamiento.

En una primera parte del artículo se esboza el panorama de lo que supuso el inicio del cine en España y los distintos intentos de sincronizar música en las proyecciones, ganando la batalla como recurso ideal la música interpretada en directo, para posteriormente centrarse precisamente en la labor de la figura del pianista de cine mudo, ampliamente referenciada, pero escasamente estudiada, tanto en sus protagonistas como en la música o métodos empleados. Se realiza en la última sección una comparativa de esa misma práctica con el modelo evolucionado que se desarrolló en EE.UU., a través de métodos y partituras específicas en el acompañamiento musical, de las proyecciones de cine mudo hasta la llegada del cine sonoro, para terminar con la consideración actual de esa misma práctica por parte de pianistas actuales.

Palabras clave. Cine mudo, música, pianistas, banda sonora.

Abstract. This article is part of ongoing research into the musical accompaniment of piano at the beginning of silent cinema in Spain, its functionalities, repertoires and social considerations. There has been a great amount of research done regarding the beginnings of cinema in Spain, such as general history, its industry and filmographies. But there is very little that deals with music in silent cinema, and even less from a musicological approach. This is due to the great shortage of sources stemming from the neglect in the conservation of the scores used at that time or possible methods of accompaniment and a certain failure to exceed the academic canon of musicology.

The first part of the article outlines the panorama of the beginnings of cinema in Spain and the different attempts to synchronize music in the projections, winning the battle as an ideal method the live performance of music, to later

focus precisely on the work of the figure of the silent film pianist who has been widely referenced but rarely studied, both in its protagonists and in the music or methods used. The last section compares this same practice with the evolved model developed in the USA through specific methods and scores in the musical accompaniment of silent film screenings until the arrival of sound cinema, ending with the current consideration of this same practice by current pianists.

Key words. Silent film, music, pianist, Sound track.

La música, la más humilde o la más altanera, desempeña, en las representaciones cinematográficas, un papel cuya importancia el público ni sospecha. Muchos espectadores se evaden en el sueño, siguiendo a los fantasmas de la pantalla, al ser aturdidos, acunados y un tanto embriagados por los vapores armónicos, que salen de la orquesta y se extienden por la sala, como perfumes escapados de un frasquito mágico.

De esta manera tan poética resaltaba el crítico y compositor Émile Vuillermoz en su artículo en “Le Temps”, en *Musique d’écran* de 1917, la primigenia función de la música en directo, en las proyecciones de cine mudo.



Imagen 1. Anuncio Exhibición del Cinematógrafo Lumière con mención del pianista Emile Maraval

En contra de lo que se ha afirmado en numerosas ocasiones, el acompañamiento musical del cine mudo y su primera funcionalidad no fue tanto la de *mitigar el sonido del proyector*. Tenemos que abandonar ya esta afirmación, pues el proyector en poco tiempo comenzó ya a situarse en cabina e interesante sería preguntarse si los decibelios de un piano acústico iban a superar los emitidos por el proyector. Por otra parte, es muy significativo que desde la primera proyección de los Hermanos Lumière, para prensa y

posteriormente para el público, se planteara ya el acompañamiento de un pianista: Emile Maravall. Más lo es si, en el cartel que anunciaba el evento,

apareciera nombrada la intervención de este “primer pianista de cine”, prácticamente desconocido.

Existen muchas referencias y menciones a los pianistas que desempeñaban la función de acompañamiento de las proyecciones del incipiente cine. Desde los tratados generales de Historia del Cine hasta estudios más centrados en la época del cine mudo, siempre, aunque muy de pasada, se nombra al pianista del cine mudo y por extensión a la labor de los músicos en diferentes formaciones u orquestas de cine. Sin embargo, son escasas las investigaciones focalizadas en esos músicos, en la música que acompañaba a esas primeras imágenes en movimiento y posteriores producciones, que pasaban raudas en las programaciones de un cine en evolución. Prácticamente, desconocemos los nombres propios de los músicos, sus circunstancias, trayectorias y, lo más importante, el método empleado, repertorios, posibles adaptaciones y la misma evolución musical hasta la aparición de la banda sonora tal y como la conocemos hoy, insertada en la producción cinematográfica.

Centrándonos en nuestro país, las fuentes y datos de esos pianistas del cine mudo anónimos, repartidos por todo el territorio español, al que fue llegando el cinematógrafo, son prácticamente inexistentes, se reducen de nuevo a mencionar al “pianista de cine mudo”, sobre todo en la prensa de la época.

Podríamos contar con los dedos de una mano los investigadores que se han dedicado en nuestro país a investigar este tema, siempre a través de artículos o ponencias y publicaciones, en congresos relativos a la historia del cine o la música y el cine de forma generalista. Por citar algunos, Josep Lluís i Falcó avanzó ya en su publicación “Música y músicos de la Cataluña silente”⁸¹¹ el estado marginal en el que se situaba la historia de la música en el cine mudo, sin ningún tratamiento específico, y abogaba por una investigación en profundidad necesaria, siendo la suya a modo de trabajo de campo y focalizada en Cataluña, pero arrojando interesantes referencias concretas de los músicos que desempeñaron la labor de acompañamiento, en las exhibiciones de diversos cines de Cataluña.

Julio Arce, de la Universidad Complutense, también ha escrito interesantes artículos que tratan del tema⁸¹², volviendo a poner interrogantes sobre qué música se interpretaba en las proyecciones, cómo se adaptaban las partituras utilizadas, la mayoría de ellas desaparecidas, su relación con las películas y, en definitiva, las modalidades de acompañamiento musical en el llamado barracón

⁸¹¹ Véase LLUIS i FALCÓ, Josep: “Música y músicos de la Cataluña silente”, en Actas del V Congreso de la A.E.H.C., C.G.A.I., A Coruña, 1995, pp. 95-105.

⁸¹² Véase ARCE, Julio: “La música en el cine mudo: mitos y realidades”, en *Delantera de paraíso: estudios en homenaje a Luis G. Iberní* / coord. Celsa Alonso González, Carmen Julia Gutiérrez, Javier Suárez Pajares, ICCMU, Madrid, 2008, pp. 559-568; “El barracón cinematográfico, el pianista y su “estuche de distracciones” Publicación original: *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social*. Actas del Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología. Sociedad Ibérica de Etnomusicología (SIBE), Madrid, 2008.

cinematográfico. Son preguntas que de momento evidencian una gran escasez de fuentes al respecto y hacen necesaria una mayor investigación.

Sí se constata, casi como una obviedad, que la música empleada en el acompañamiento del cine mudo se correspondía básicamente con dos géneros, que de una manera muy simplificada serían: aquel que comprendía todo el repertorio “clásico”, que se preciara dominar cualquier pianista salido del conservatorio, y la música popular propia de la época: sainetes, zarzuela, cuplé, Foxtrot... Pero la utilización de este repertorio para la funcionalidad de acomodar y acompasar imágenes en movimiento, sugestionar al público o incluso amenizar la proyección, no debía ser interpretada de una forma banal e inconexa, lo que sí sucedía en ocasiones, tal y como se refleja en algunos artículos de crítica hacia el pianista de cine mudo de la época, cuestión en la que profundizaré en este artículo más adelante, en relación a los repertorios.

Falta, pues, un aglutinamiento de datos, que en muchas ocasiones son inconexos, con su correspondiente clasificación, incluso regional, del perfil de los músicos acompañantes del cine mudo y sus repertorios, posibles modelos y adaptaciones y cómo se enfrentaron a la tarea de acompañar a esos “fantasmas de la pantalla” como decía Vuillermoz⁸¹³, pues precisamente, si la música acudió al “auxilio” del cine, fue para otorgar un refuerzo expresivo del nuevo invento que supuso el cinematógrafo y lo acompañó en su evolución a espectáculo ya para siempre, en su transición al cine sonoro y hasta nuestro días.

¿Qué sería de las aguas profundas al inicio de determinada película sin las dos notas cromáticas graves que presagia que viene un depredador como es el tiburón? ¿Qué hubiera pasado si Hitchcock hubiera seguido con su idea de no incluir música en el momento en el que el cuchillo traza su recorrido descendente mientras –en la versión definitiva- los violines agudos realizan el movimiento contrario ascendente? Y he ejemplificado la tarea musical con ejemplos cercanos de nuestro tiempo, reconocidos en nuestra memoria visual y auditiva de nuestra reciente historia del cine, pero esos mismos efectos, ¿tuvieron lugar en las primeras exhibiciones del cine cuando éste era mudo? Casi podríamos asegurar que la música es inherente a la imagen proyectada, sea ésta en forma de un noticiario costumbrista (los primeros cortos de los Hermanos Lumière) o de las primeras tramas de ficción, el cine histórico o las dinámicas películas “cómicicas” de Chaplin. Incluso la antesala de la música, el ruido, formó parte de esas primeras exhibiciones, como cuando el exhibidor Eduardo Gimeno “sonoriza” el *Choque de trenes* (1902) de Segundo de Chomón, arrojando al suelo de una patada un montón de cajas vacías de galletas (aquellas que eran metálicas), haciéndolo coincidir con el choque en pantalla, poniéndose, así, énfasis a la catástrofe que se refleja en pantalla y, de este modo, por partida doble, dar realismo y sugestionar al espectador. Sin saberlo, quizás Eduardo Gimeno se convertiría en el primer artista *foley* de España, término que nació por la labor realizada posteriormente por Jack Foley, creador de técnicas y efectos de sonido sincronizados con las películas que se proyectaban en un proceso que, ya en el cine sonoro, se denominó como efecto de sala.

⁸¹³ CHION, Michel: *La música en el cine*, Editorial Paidós, Barcelona, 1997, p. 45.

El arte de la imagen proyectada busca música. En busca de la sonorización

Se puede considerar una primera etapa del cine mudo –entre 1896 y 1920-, como la expuesta por José Antonio Bello Cuevas en sus escritos⁸¹⁴, que bien podríamos relacionarla con la propia evolución del acompañamiento musical en directo en las exhibiciones. Existió una gran improvisación en el surgimiento del cine como espectáculo, a la hora de llevar a cabo las proyecciones. Los diversos intentos de sincronizar las proyecciones con música o sonidos, a través de los distintos artilugios sonoros mecánicos que fueron surgiendo –el Phono-Cinéma-Théâtre, el fonógrafo o el gramófono, por nombrar algunos- bien pudieran cumplir su función con los cortometrajes iniciales que, a modo de noticiarios o estampas, no contenían en sí unos argumentos como en el teatro. Y sobre todo, en las proyecciones de piezas musicales con fragmentos operísticos y de zarzuela, como era usual en el Salón Actualidades de Madrid en la temprana fecha de 1900.

No obstante, en su evolución hacia la ficción y argumentos más “teatrales”, la simple reproducción sonora de música no llegaba a acompañar adecuadamente la trama. Primero, por motivos prácticos: estas producciones, que buscaban contar historias y tramas argumentales, tenían una mayor duración. Por otra parte, la amplificación eléctrica no existía todavía. Segundo, por motivos poco estéticos en el resultado de una música reproducida linealmente, que en su buscada sincronización no lograría suggestionar al público. Aun así, fueron coexistiendo muy diversos recursos para “sonorizar” las exhibiciones cinematográficas e incluso, en cada país donde llegaba el cinematógrafo, en su expansión comercial internacional, se adaptaba o surgía un modelo concreto. Estos podían ser desde la figura del narrador en Japón, hasta el llamado cine parlante de uno de los pioneros del cine mudo español: Fructuoso Gelabert, quien recurrió en 1908, en la proyección de *Els primers calçotets d'en Toni*, a actores escondidos detrás de la pantalla, que recitaban los diálogos y así reforzaban y complementaban los llamados intertítulos, dando un mayor significado narrativo del film. A ello, sumaba también efectos sonoros, para simular el traqueteo del tren en el que se desarrollaba la acción.

Por inercia y pragmatismo, la música interpretada en directo ganó la batalla a estos artilugios al acudir al auxilio de un cine en evolución, un cine más artístico que busca adquirir, como dice Michel Chion, “carta de nobleza” a través de producciones cinematográficas con temas históricos, literarios, morales o religiosos. Esa misma evolución del cine necesitó de una música acompasada a él.

⁸¹⁴ Véase BELLO CUEVAS, José Antonio: “El Cine Español (1896-1930): Origen y Evolución de Sus Géneros y Estructuras Industriales”, en *Film Historia online*, Vol.22 Núm.2, 2012 y “El Cine Mudo Español (1896-1920) y Los Personajes de La Época”, en *Actas de Congreso Internacional de Historia y Cine*, (2, Gloria Camarero (ed.) 2010, Madrid) T&B editores, Madrid, 2011, pp. 857-867.

La herencia del teatro musical y de variedades

La primera exhibición del cinematógrafo en Madrid fue a modo de presentación de un invento, para invitados y prensa, un miércoles 13 de mayo⁸¹⁵ de 1896, en los bajos del Hotel Rusia, situado en Carrera de San Jerónimo, 34. A esta presentación se sucedieron otras dirigidas al público y que la prensa del momento ya tildaba de espectáculo. Y como tal, comenzó a insertarse en los espacios destinados a espectáculos; de locales utilizados para una presentación a barracones y pabellones creados para la exhibición cinematográfica. De una forma natural, el cinematógrafo comenzó a compartir no sólo el espacio físico, sino también el cartel de los diversos espectáculos, que se desarrollaban en teatros y salas de variedades, y también de forma natural, en busca de revestir el nuevo espectáculo, heredó la interpretación musical que acompañaba a tales espectáculos. Teatros que incluían en sus programaciones proyecciones cinematográficas compartían el espectáculo de carne y hueso con el de los “fantasmas” de la pantalla.

Nació, pues, una estrecha relación entre el teatro y el cine, tanto por necesidad de no quedarse atrás en la novedad por parte de empresarios teatrales, como por herencia natural del espectáculo, en el que el cine tomó modelos escénicos, primordialmente la música interpretada en directo y su inserción en la cartelera de espectáculos ofrecidos. Tal como expone Chion “podemos relacionar en cada país las prácticas en el campo de la música de filme con las tradiciones del espectáculo preexistentes o paralelas, que han dado lugar a modelos conscientes o inconscientes”⁸¹⁶. Y en nuestro país, el espectáculo en auge desde hacía ya tiempo era la Zarzuela, género al que el cine lo tornó como un subgénero cinematográfico en sus adaptaciones, siendo la partitura un elemento básico e imprescindible en su representación⁸¹⁷. Comenzaron a proliferar estas adaptaciones que, como se ha referenciado anteriormente, al ser de corta duración, a través de fragmentos musicales no sólo de Zarzuela, sino de ópera y sainetes diversos, la mejor opción en un principio sería la utilización del gramófono, como sucedía en el Salón Actualidades de Madrid en 1900.

Ya en la década de los años veinte, serán los cineastas junto a renombrados compositores del género quienes se impliquen en realizar producciones más ambiciosas de títulos exitosos de zarzuela, iniciándose con el gran éxito de la adaptación de *La Verbena de la Paloma* de Buchs en 1921, música que adaptó al film el propio maestro Bretón.

⁸¹⁵ CANOVAS BELCHÍ, Joaquín, en su artículo “Las primeras exhibiciones del Cinematógrafo Lumière en Madrid”, publicado en las Actas del V Congreso de la A.E.H.C., C.G.A.I., A Coruña, 1995, pp. 55-61, corrige la tradicional fecha de presentación del cinematógrafo en Madrid, dada por diversos historiadores el 15 de mayo, por la del 13 de mayo, a través de diversos datos obtenidos en prensa de la época, como El Correo, El Heraldo de Madrid o La Época, que reflejaron el acontecimiento entre los días 14 y 15 de mayo como acontecimiento pasado.

⁸¹⁶ CHION, Michel: *La música en el cine*, Paidós, Barcelona, 1997 (Fayarde, Paris: 1995), p. 39.

⁸¹⁷ CÁNOVAS BELCHI, Joaquín: “La música y las películas en el cine mudo español. Las adaptaciones de zarzuelas en la producción cinematográfica madrileña de los años veinte”, en *Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.*, Editorial Complutense, Madrid, 1994, pp. 15-26.

En estos primeros 20 años de inicio del cine en España, la evolución de las exhibiciones cinematográficas, sus locales, producciones y las diferentes maneras de dotarlas de sonido, junto al protagonismo de grandes pioneros del cine español, se esboza un panorama fruto de cierta improvisación y nada homogéneo. Es delicado hablar de generalidades en estos primeros tiempos del cine en nuestro país y en todo el mundo, pero en el tema que trato, el de la música en directo como acompañamiento de las proyecciones de cine mudo, es realmente fruto de una serie de ensayos, en busca de la mejor opción para vestir musicalmente las imágenes en pantalla. Y la mejor opción o la que más se prodigó, como fiel al resultado deseado, enfatizar el movimiento de las imágenes proyectadas o como dice Chion “*subjetivizar el movimiento*”, fue sin duda la de músicos interpretando en directo una música que intentaba acompasar las imágenes.

La banda sonora musical en directo en el cine mudo. Pianistas de cine mudo

Podríamos considerar, de forma muy esquemática, una evolución en el acompañamiento musical en directo, de las proyecciones de cine mudo en España.

- Un acompañamiento musical de orquestas, formaciones en cuarteto, trío o dúo y con un pianista basado en el repertorio popular de la época, con influencias exteriores (música de moda) y repertorio clásico.
- Producciones cinematográficas de zarzuelas con adaptaciones musicales y que en sus estrenos se llegaban a realizar con orquestas en directo y partituras adaptadas al film, para ser interpretadas en las sucesivas proyecciones, con reducciones a otras formaciones más pequeñas y a piano solo.
- Composiciones y adaptaciones del repertorio popular y clásico para determinadas películas que no proceden del teatro musical, pero sí relacionadas la mayoría con el costumbrismo y lo folclórico. Un buen ejemplo de ello es la película *Flor de España o la vida de un torero*, de 1925, de la que hasta hace pocos años no estaba localizada su partitura, permaneciendo inédita en el archivo musical de la Sociedad General de Autores y Editores (S.G.A.E.), tal y como refleja en su estudio Javier Matero Hidalgo “*Flor de España o la vida de un torero – Una partitura para el cine mudo español*”⁸¹⁸.

⁸¹⁸ Véase MATEO HIDALGO, Javier: “*Flor de España o La Vida de Un Torero: una partitura para el cine mudo español*”, en *Sineris, Revista de Musicología*, N° 25, 2015.



Imagen 2. Pianista de cine

El primer punto es en el que centro mi investigación, focalizándolo además en la figura del pianista en el cine mudo, figura que parece ser la más utilizada, si tenemos en cuenta el parque de salas que fueron apareciendo en España, la mayoría de ellas de dimensiones pequeñas. Cánovas Belchi menciona una cifra de 356 cines en 1921, que llega a los 2.866 en 1930, ya en las puertas del cine sonoro⁸¹⁹. Ello está relacionado con el hecho de que estas salas tenían un presupuesto escaso como para permitirse la contratación de orquestas o conjuntos de músicos y el recurso más empleado era contratar a un pianista para tal función.

El pianista de cine es nombrado en algunos artículos de la época, siempre de forma anónima; apenas hay referencias de nombres propios o pianistas reconocidos, que se dedicaran a tal labor a excepción de los que expondré más adelante que sí realizaron este trabajo, pero en el inicio de su trayectoria. Los artículos de la prensa del momento, unos defensores y otros detractores, reflejan una consideración artística, social y laboral no demasiado positiva, tanto por parte de la prensa como del público.

⁸¹⁹ CÁNOVAS BELCHI, Joaquín: “La Música y Las Películas En El Cine Mudo Español. Las Adaptaciones de Zarzuelas en la Producción Cinematográfica Madrileña de Los Años Veinte”, en *Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.*, Editorial Complutense, Madrid, 1994, p. 16.

Así, en la Revista Cine Mundial, en su volumen 5 de 1920, editada en Nueva York, pero distribuida en todo el mundo y en español, aparece un artículo dedicado a los pianistas del cine firmado por Luciano Olartechea. En él, se llega a tildar al intérprete como de “pobre pianista” que, a riesgo de padecer contracturas en el cuello, para ir observando el film que acompaña al piano, intenta plasmar con las notas lo que sucedía en la pantalla. En el artículo se detalla una interesante distinción sobre los diversos cines que imperaban en la época, en términos de cines para ricos (que los llega a llamar templos) y los cines para pobres. En los primeros impera el mármol, butacas de lujo –entre otros elementos distintivos- y la presencia de una gran orquesta, formada por maestros, para realizar el acompañamiento musical del film de la programación.



Imagen 3. Extracto artículo “Los Pianistas de Cine” de la *Revista Cine Mundial* Vol. 5

Los cines para el “público en general”, a los que llama curiosamente los cines democráticos y en los que no existe el lujo, son en los que aparece, tras un “piano desastrado”, el pianista del cine del que detalla: “Sumido en la más completa de las obscuridades y en el más desastroso de los anónimos, este ser, que en los Estados Unidos en la mayoría de los casos pertenece al sexo femenino, trabaja y suda sin que nadie se ocupe de él, ni se dé cuenta de sus

esfuerzos”⁸²⁰. De esta manera, se relaciona el hecho de la existencia de un pianista solista y no de una orquesta, con el “nivel” que tenía la sala de proyección. Como siempre, lo que primaba era el presupuesto y, obviamente, era mucho más asequible tener un solista acompañando durante todas las sesiones de proyección, que una orquesta.

En la revista *El Cine* nº 112 de marzo de 1914 aparece otro artículo firmado por Juan Tió y con idéntico título que el de Olartechea: “*Los pianistas de cine*” pero en el que trata sobre las condiciones laborables y la consideración social hacia los pianistas que realizaban dicha labor, remarcando la “soledad” en la que se encuentra el artista en su función⁸²¹. Una cosa es ofrecer un concierto en el que el público ha ido a escuchar un programa determinado de un artista concreto y otra cosa es pasar completamente desapercibido por el público, pues el interés estaba en ver el último cortometraje de Chaplin o cualquier otro estreno de la época.

Aún así, parece ser que en un principio los pianistas no andaban muy prestos en coordinar la música que ejecutaba con lo que sucedía en la pantalla. Habría que considerar diversos factores que influyeron en esta práctica. Por una parte, aun teniendo los músicos la experiencia en amenizar, acompañar o musicar los diversos espectáculos de variedades que se desarrollaban anteriores al cine, hay que considerar que los distintos films que se proyectaban permanecían escasos días en la programación y prácticamente era imposible para el músico visionar antes la película que se iba a proyectar.

Por otra parte, las sesiones maratonianas de estos pianistas – de hasta 9h diarias todos los días - era otro de los factores que indudablemente influían en una interpretación que caía en la rutina y el cansancio.

Recuerdo que en un cine de barrio a donde me llevó mi inclinación hacia cierta trigueña que lo frecuentaba, por poco linchan a un infeliz que se puso a tocar una escala cuando comenzó la función y estaba tocando la misma escala al terminar el primer acto. Aquello era atroz. La gente se puso a patear, a sisear y a dar toda clase de manifestaciones de descontento.⁸²²

Y quizás lo más importante: si hacemos un ejercicio de ponernos en la piel de un pianista a quien le encargan una labor totalmente nueva, la primera pregunta que se haría sería: “¿qué es lo que tengo que tocar y cómo lo hago en estas imágenes en movimiento?” Lo normal es que recurriera a su repertorio y su experiencia más próxima, esto es, los diversos espectáculos que anteriormente realizara como pianista. Pero seguramente se toparía con unas imágenes en movimiento, en principio a modo de estampas, sin una trama argumental en el origen de los primeros films representados e intentaría acomodar su música a lo que iba sucediendo en la pantalla. Realmente tendría una dosis de

⁸²⁰ OLARTECHEA, Luciano: “El Pianista del Cine”, en *Revista Cine Mundial*, V. 5, Casa Editorial de Chalmers, Nueva York, 1920, p. 226

⁸²¹ TIÓ, Juan: “Los pianistas de cine”, en *El Cine: revista popular ilustrada* – Año III Num_112, Lucas Arguilés, Barcelona, 7-03-1914, p.14.

⁸²² OLARTECHEA, Luciano: “El Pianista del Cine”, *Op. Cit.*, p. 226.

improvisación alta y de forma secuencial, tal como era el primer cine. Como dice Chion,

[...] la música estaría constituida por una sucesión de fragmentos distintos, cada uno con un tempo bien caracterizado, que obedecería a cierta cuadratura, cierto sistema de repeticiones, de cadencias, que permitían o bien que se fueran desvaneciendo, o bien que se encadenara – mediante puentes, transiciones o rupturas – con otra secuencia musical que proponía una tonalidad, un ritmo, un clima y un decorado musical inmediatamente diferentes.⁸²³

Pero esa labor de música secuencial la conseguiría a través de la experiencia de realizar el mismo trabajo sesión tras sesión –a falta de un método ex profeso y con una serie de circunstancias en contra- y no todos los pianistas tendrían la misma experiencia, incluso se acudía al organista de parroquia para tal labor, de ahí los posibles diferentes resultados, unos no tan logrados como otros, del primer acompañamiento en las exhibiciones del cine mudo.

En España, el repertorio estaría compuesto por el cuplé, las canciones del momento, como las tonadillas, tangos, y las zarzuelas de Jacinto Guerrero, que triunfaban en esos tiempos junto al llamado repertorio clásico. Como he comentado anteriormente, hay una gran escasez de fuentes que hagan referencia a ese posible repertorio, que los pianistas españoles debieron utilizar a la hora de acompañar las proyecciones de cine mudo y hace falta un estudio en profundidad que sea verificable por su objeto de estudio, esto es, las partituras y posibles adaptaciones utilizadas por el músico del cine mudo. Si ya de por sí la música de cine tiene dificultades en considerarse digna de un estudio, a través de un análisis musicológico dado, el canon anteriormente impuesto por los campos de estudio de la musicología, la música interpretada en las proyecciones de cine mudo tiene una mayor dificultad de estudio por esa escasez de fuentes comentada, que constituiría el objeto de estudio, con la seguridad de la no existencia de música grabada, puesto que ésta se practicaba en directo, acompañando los films de cine mudo. Así, nuestro objetivo debería estar constituido por partituras, listado de partituras, métodos publicados como guía a la práctica de acompañamiento y anotaciones manuscritas de determinados pianistas españoles, que ejercieron la labor de acompañamiento de cine mudo en España.

Entre esa escasez de fuentes, sí que nos encontramos con dos libros de partituras catalogados en la Filmoteca Española denominados “*Álbum el Pianista*”⁸²⁴, numerados como nº 2 y nº 3, en los que se listan una serie de canciones que se utilizaron en películas proyectadas, aunque no se especifican detalles de las sesiones y la relación con determinados films. Cabe destacar que,

⁸²³ CHION, Michel: *La música en el cine*, Op. Cit., p. 50.

⁸²⁴ En el catálogo de la Filmoteca Española aparecen referenciadas como: “Álbum del Pianista” nº 2 (Partituras) 26 Partituras interpretadas en películas proyectadas y “Álbum del Pianista” nº 3 (Partituras) 24 Partituras interpretadas en películas proyectadas.

en esos listados de partituras, un gran porcentaje corresponde a canciones populares de la época. Así, tal y como he adelantado anteriormente, tenemos desde el cuplé, la zarzuela, con la importante aportación del maestro Jacinto Guerrero, siendo además su hermano Ignacio, pianista que ejerció un tiempo la tarea de acompañar las proyecciones de cine mudo, y piezas de musicales de la época, e incluso de Broadway, que debieron tener su repercusión en España, como el musical *Irene* de James Montgomery, estrenado en Broadway en 1919.

El cómo se interpretaban estas partituras es una pregunta imprescindible. Habría escenas que efectivamente sugirieran una determinada forma musical, aunque ésta debiera adaptarse a la misma escena en duración y de forma sincronizada, por tanto no era “simplemente” interpretar la pieza o canción en su totalidad, sino que era necesario adecuarse a lo que sucedía en pantalla, a través de cambios rítmicos en pos de la dinámica narrativa, con sus rupturas o fluctuación del ritmo, recursos necesarios si se quería contentar al público o como poco que el resultado musical fuera coherente. Los recursos pianísticos tan evidentes como escalas o arpeggios podían servir al pianista para buscar la mejor sincronización o los cambios de secuencias.

De nuevo, nos dan alguna pista los artículos de la prensa del momento, como el mencionado de Olartechea, cuando dice:

[...] la vista fija en la tela, el oído atento para que el público no arme bronca, no improvisando porque el público quiere música conocida, no tocando música conocida porque el público la corea, procurando hacer sentir si la película es triste, causar alegría si es alegre, imitar el ruido del tren, la bocina del automóvil, los disparos del cañón y fusilería, el canto...del cisne.⁸²⁵

Sí que podemos ver, a partir de 1920, una mayor preocupación por parte de los productores y maestros, en la mejora musical de la práctica de acompañamiento. Al respecto, en la publicación *Madrid y el cine*⁸²⁶, se documenta que el maestro José Lasalle aseguraba en 1928, en las notas de un programa de mano de la inauguración del Cine Avenida, que la música había sido, desde el principio, un arte auxiliar del cinematógrafo y que quizá fuera el más necesario o el único. Afirmaba que había ido pasando de comparsa sin importancia, a ser indispensable y que no se podía prever el maridaje que reservaba el porvenir a los dos medios de expresión estética.

Es interesante su inmediata reflexión: “En espera de que los grandes compositores hagan música especial para éste o aquel film, sería de desear que los directores de las orquestas cinematográficas se preocupasen un poco más de la labor que les está encomendada” y, casi a modo de declaración de principios, añade: “...es dignificar la misión de los artistas músicos, llamando la atención con ejecuciones esmeradas. Distraer a los oyentes interesándoles y, sobre todo,

⁸²⁵ OLARTECHEA. Op. cit., p. 226

⁸²⁶ CEBOLLADA, Pascual and SANTA EULALIA, Mary G.: *Madrid y El Cine*, Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, Madrid, 2000, p. 187.

subrayar la acción del film para que las emociones de Arte sean más radicales y menos pasajeras...”⁸²⁷, un punto de vista de anticipación interesante, que podemos relacionar con la futura producción de una banda sonora, que ya se estaba trabajando en algunas películas determinadas, sin contar con las adaptaciones de las zarzuelas.

Hace falta ahondar, pues, en esta cuestión y cubrir una parte de nuestra historia del cine mudo, para determinar el método de trabajo de los pianistas en él: si existía el método de visualización previa al film que se iba a proyectar, si existía y cómo la figura de un maestro que pertenecía a la sala de cine o de la propia productora y que se encargaba precisamente de elegir la música más idónea para el acompañamiento del film. Quizás el estudio con mayor profundidad al respecto que se ha realizado es el nombrado al principio de este artículo: “*Música y músicos de la Cataluña silente*”, del profesor de la Universitat de Barcelona, Josep Lluís i Falcó⁸²⁸. En su publicación arroja datos esclarecedores y contrastados sobre el método de algunos músicos en Cataluña, cuando menciona precisamente a aquellos “más profesionales”, como que “los maestros Blai Net, Lizcano y Suñé, venían a la sala de proyecciones de la distribuidora [...] para ver la película previamente y tomar sus notas”⁸²⁹. Se trata del trabajo arduo de una investigación “regional”, pues desde la expansión del cinematógrafo en España a la implantación del cine como espectáculo, en un corto tiempo, la práctica del acompañamiento musical en las exhibiciones se daba en cada una de las salas de cine, que empresarios de espectáculos fueron abriendo por todo el país, para sumarse al negocio-espectáculo de moda. Y si miramos a una historia del cine en sus inicios, en cada una de las ciudades en que fue implantándose, comenzamos a descubrir a cuenta gotas algunos nombres propios de pianistas, que ejercieron la labor en el acompañamiento musical del cine mudo.

Pianistas españoles del cine mudo

Precisamente, en diferentes publicaciones de comunidades o ciudades que ahondan en su historia del inicio del cine⁸³⁰, nos encontramos con referencias a los músicos de la época, algunos ilustres, que realizaron la función de acompañamiento musical en las primeras proyecciones de cine mudo. La mayoría fueron pianistas, músicos y maestros con una trayectoria que en ese momento se iniciaba y que posteriormente se convertirían, por otros proyectos musicales de su producción, en afamados músicos o bien maestros ya consolidados. Un pequeño esbozo de estos pianistas con nombre propio estaría conformado por el ya nombrado Inocencio Guerrero, hermano del maestro

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 188.

⁸²⁸ Véase LLUIS i FALCÓ, Josep: “Música y músicos de la Cataluña silente”, *Op. Cit.*

⁸²⁹ *Ibid.*, p. 4.

⁸³⁰ CARDOSO CARBALLO, Juan Manuel: *La transición del cine mudo al sonoro en Badajoz (1923-1933)* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias de la Información, Madrid, 2017; GONZÁLEZ GARCÍA, Fernando: *Román Gasco Díaz. Músico de cine mudo en el Teatro Calderón de Peñaranda de Bracamonte* Revista Archivos de La Filmoteca nº 76, Institut Valencià de Cultura, Valencia, pp. 199-216.

Jacinto Guerrero, que también era propietario del Coliseum y que realizaba la función de pianista en los cines del Callao y de San Miguel.

De forma dispersa, a través de estas publicaciones regionales o menciones en la prensa, se suman otros nombres propios interesantes. Daniel Montorio Fajó (Huesca 1904 – Madrid 1982), compositor, entre otras melodías de carácter popular, del tema *Soy minero*. En sus inicios, al fallecer su padre, cuando tenía catorce años, Daniel tiene que hacer frente a las necesidades de la casa y uno de los primeros recursos laborales como músico fue el de acompañar las películas de cine mudo, que se proyectaban en el Palacio de La Luz (Cinema Pardo) de la capital oscense, cobrando cuatro pesetas por el acompañamiento. Es obvio que esa primera experiencia en los inicios del cine le proporcionaría unos recursos compositivos para su posterior actividad de músico, ya para el cine sonoro. Instalado en Madrid, desarrollaría una importante trayectoria como compositor, pero seguía aceptando trabajos de acompañamiento musical en los estrenos del aún cine mudo, como dirigir la orquesta y rondalla en el estreno de la película de Florián Rey *Agustina de Aragón*, en 1929, en el Cine Avenida de Madrid. Como músico de cine, Daniel Montorio podría considerarse uno de los compositores pioneros de bandas sonoras en la frontera del cine sonoro, por la importancia de los films en que intervino posteriormente, como *Viva Madrid, que es mi pueblo* (Fernando Delgado, 1930), y en colaboración con Jaime Uyá, la película *Fermín Galán* (Fernando Roldán, 1932), que incluía cuatro variaciones del Himno de Riego⁸³¹.

Manuel Borgeño (Rubí, 1884 – Madrid, 1973) fue, aparte de músico y compositor, un gran pedagogo musical que, tras su trayectoria consolidada a través del Orfeón de Graus al trasladarse a esta localidad, inició su proyecto más ambicioso como pedagogo musical, a través de grandes escritos⁸³². De nuevo, un joven músico llegado de Barcelona se instala en una población –Graus– con una gran actividad cultural y el cine iba a ser de nuevo la novedad insertada en esa actividad. Entra en contacto con el empresario Joaquín Samblancat, quien tras su llegada en mayo de 1914 le contrata para tocar el piano en las sesiones de cine mudo del cine Ideal de Graus. Anteriormente desempeñaba tal función la pianista Salvadora Badía⁸³³. Este hecho nos muestra la frecuencia y disponibilidad de pianistas que desarrollaban la labor, tanto como una nueva salida laboral en sus trayectorias, como por la necesidad que tenían los empresarios de contar con músicos para las proyecciones de sus cines.

⁸³¹ BARREIRO, Javier: *Maestro Montorio. Medio siglo de música popular española*, Prames, Zaragoza, 2004, pp. 9-27.

⁸³² Entre numerosos escritos en revistas, conferencias y libros, podemos destacar las publicaciones: BORGUÑO, Manuel: *Educación musical. A las Autoridades, Músicos, Pedagogos y Amantes de la Cultura de América (Galerada)*, Publicaciones del Instituto Musical de Pedagogía, Santa Cruz de Tenerife, 1951 y *Cincuenta años de educación musical. Lo que en la Música pudo hacerse en España, no se hizo y puede todavía hacerse*, Imprenta Católica, Santa Cruz de Tenerife, 1959.

⁸³³ MUR LAENCUENTRA, Jorge: *El Triunfo Del Arte. El Orfeón de Graus, 1914-1918*, Ayuntamiento de Graus, 2017, p. 20.



Imagen 4. Manuel Borguño

Pero con estas pequeñas menciones de nombres propios, que realizaron la función que nos ocupa, volvemos a una de las cuestiones necesarias de profundización, relacionada con el propio acompañamiento musical. Sabemos que utilizaban su repertorio de su propia época, pero, ¿realmente hubo una evolución o algún tipo de método que mejorara el acompañamiento en las proyecciones de las muy diferentes producciones cinematográficas que se fueron sucediendo en el tiempo? Hay que contar también con la propia evolución de esas producciones cinematográficas, que anteriormente he comentado, pasando de unos films de muy corta duración, a modo de estampas y noticiarios, a unos films que comenzaron a tratar la ficción o tramas históricas, para los que seguro que no serviría cualquier repertorio. Destacar también que los ejemplos expuestos de los pianistas nombrados quizás no sean el mejor ejemplo de evolución interpretativa en el acompañamiento del cine mudo, puesto que fue para ambos una labor pasajera. Tan sólo en el caso de Daniel Montorio, que prolongó ese primer acercamiento al cine en una trayectoria profesional como compositor en el cine sonoro. Si realizamos una comparativa con un país como EE.UU., en el que el negocio del cine se expandió rápidamente, vemos que el acompañamiento en directo de las proyecciones se tomó muy en serio, algo que expongo en el siguiente apartado.

Métodos expofeso para el acompañamiento de las películas del cine mudo

Como acabo de señalar, E.E.U.U. fue el país que llevaba la delantera en la concepción del acompañamiento pianístico del cine mudo, desarrollándose en un muy corto espacio de tiempo una evolución metodológica de dicha función: de la improvisación y utilización de música con el repertorio clásico europeo y de las canciones populares de la época, a la conformación de un repertorio específico para acompañar los films mudos y de unos métodos escritos por los protagonistas de la función, compositores y músicos.

Cabe destacar, en el desarrollo de la interpretación en directo en las salas de proyección, las llamadas *cue sheets*, las partituras denominadas *Photoplay*, conformadas por música incidental o incluso pequeños motivos musicales para cada escena y los métodos o manuales de acompañamiento, propuestos por músicos y compositores. Entre éstos últimos podemos destacar los volúmenes de *Sam Fox Moving Picture Music* de J.S. Zamecnik o *Playing to Pictures* de Tyacke George, *Motion Picture Synchrony* de Ernst Luz, entre otros, y aquellas composiciones destinadas a determinadas películas (la mayoría ya como largometrajes) y por último, no menos interesantes, instrumentos musicales, como el órgano de teatro o el *Photoplayer*, que a modo de “hombre orquesta” recreaba un sinfín de sonidos muy apropiados para los efectos deseados.

En este punto, es importante reseñar, que dicho repertorio varió en función del país e incluso región donde se desarrollaba este trabajo. Y en EE. UU. se profesionalizó rápidamente la adecuación de la música en directo a la imagen; seguramente los músicos interpretarían –aparte del repertorio clásico europeo, que la mayoría de los pianistas tenían en su formación- música “de moda”, popular, y entre ella, el *ragtime* (coetáneo a la aparición del cine) y posteriormente, el *jazz* estaría entre esas interpretaciones. Por ejemplo: el gran pianista de Stride piano Fats Waller se inició precisamente en el Lincoln Theatre de Washington con tal menester y dada su formación pianística y su desarrollo hacia el *jazz*, es prácticamente seguro que su interpretación en el órgano Wurlitzer, que adquirió el teatro en 1926 por la astronómica cifra de 22.500 \$, acompañando a los films mudos estaría dotada de ese primigenio *jazz*. Casi me atrevería a asegurar que para él sería una especie de laboratorio de ensayo, precisamente para los temas que grabó posteriormente con este instrumento en su *London Suite*.

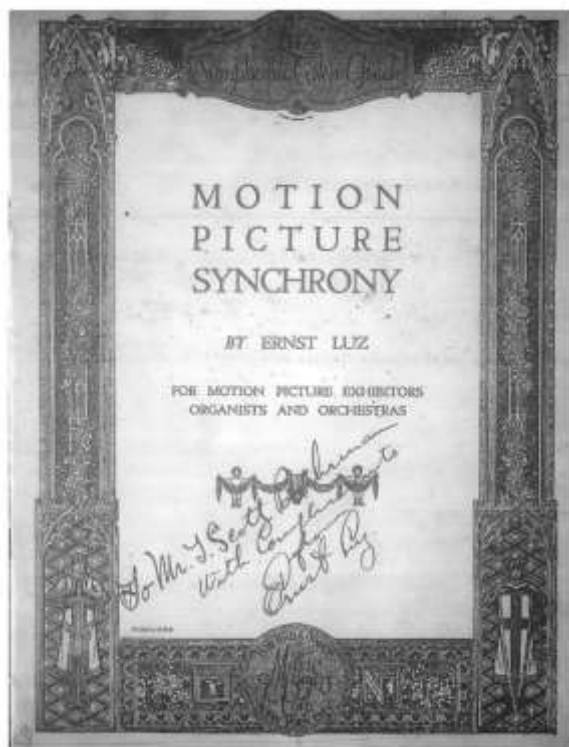


Imagen 5. Portada del Método *Motion Picture Synchrony*, de Ernst Luz

Uno de los primeros métodos publicados fue el de Ernst Luz, director musical de la cadena de teatros Loews, prácticamente los primeros en establecerse en el negocio cinematográfico en Norteamérica en 1904, siendo su fundador Marcus Loew, quien estableció una cadena de cines de Nickelodeon, que mostraban películas mudas cortas en locales comerciales. Ernst Luz supervisó a

más de 1600 músicos y 50 organistas y recopiló fichas musicales para una gran cantidad de películas. En 1912, desarrolló un sistema que denominó *Motion Picture Synchrony*⁸³⁴, un método para seleccionar acompañamientos musicales apropiados basados en la codificación por colores.

Es como poco sobresaliente que en tan poco tiempo surgieran numerosos manuales instructivos y otros métodos para acompañar el cine mudo, como si se pensara que el sonido no llegaría al cinematógrafo o ni siquiera se contemplara que la necesidad de poner música en directo sería algo pasajero, sino más bien una actividad al uso. Se publicaron métodos dirigidos a los músicos en general, directores de orquestas o específicos para el acompañamiento con órgano. Podemos destacar por ejemplo *Musical Accompaniment of Moving Pictures* de Edith Lang y George West de la The Boston Music Company, en 1920. Los autores de este método incidían en la importancia de la música en su carácter sugestivo hacia el espectador, por lo que el manual, que presentaban como de “primeros auxilios” hacia el músico, ponía en relación las distintas formas musicales y recursos con la representación de los diversos sentimientos que transmitían las escenas de las películas. De esta manera, las variaciones rítmicas, modulaciones tonales y transposiciones se ponían al servicio de la caracterización de los personajes, sus sentimientos y el desarrollo de cada escena.

Estos manuales o libros de instrucciones contienen en sus prefacios interesantes anotaciones y verdaderos compendios, que muestran la preocupación por que la labor del músico en solitario o para que las orquestas lograran la mejor sincronización posible con la película proyectada, reflejándose la gran especialización a la que se llegó en la materia, en Estados Unidos.

[...] ahora llegamos al punto crucial. ¿Qué tocar?, y la pregunta naturalmente se presenta a sí misma “¿Cómo puedo juzgar lo que se quiere?”. Bueno, el gran secreto de un pianista o director musical exitoso es captar el estado de ánimo de una imagen como un todo, cuando se puede hacer esto ha superado el principal obstáculo para un resultado exitoso. Debe captar la impresión que la película pretende retratar, evitar los detalles sin importancia y jugar con las características principales y esenciales de la imagen: la visión amplia, por así decirlo. Y nuevamente enfatizo el valor de la sinopsis de las películas presentadas en Kinematograph Weekley para la “lectura de historias”. La idea debe ser crear una atmósfera musical acorde con el tema.⁸³⁵

Al respecto, nos encontramos con otros testimonios interesantes acerca de dicha labor, como el del compositor austro – americano Hugo Riesenfeld, que fue un considerado director artístico de la música a utilizar en directo, tanto en la selección musical como en la composición expresa para determinadas películas

⁸³⁴ LUZ, Ernst: *Motion Picture Synchrony*, Music Buyers Corporation, New York, 1925.

⁸³⁵ GEORGE, W. Tyacke, et al: *Playing to Pictures: a guide for pianists and conductors of motion picture theatres*, E.T. Heron & Co., London, 1914.

mudas entre 1917 y 1931. En su artículo de 1926 “*Music and Motion Pictures*” describe entre otras cuestiones cómo es la dirección artística en la preparación de la música para una película de la siguiente manera:

Para la preparación de la música de una película, en primer lugar, el director ve la película mientras toma notas. Luego, consulta su biblioteca en busca de composiciones musicales que opina que generarán la atmósfera precisa. Con sus partituras delante, pide que le proyecten de nuevo la película y prueba con el piano la música que ha escogido. De vez en cuando pulsa un botón, que avisa al proyccionista de que debe apagar la máquina, para buscar una composición diferente o tomar más notas. Una vez que la música es ensamblada y sincronizada con la película, es entregada a los copistas que preparan la banda sonora completa para los músicos. Normalmente, se dedican tres o cuatro días a los ensayos.⁸³⁶

The image shows a 'Cue Sheet' for the film 'Sherlock, Jr.' by Buster Keaton. The sheet is titled 'Thematic Music Cue Sheet' and is presented by Joseph M. Schenck. It lists various scenes with their corresponding musical cues, including 'AT SCREENING', 'THE GIRL IN THE CASE', 'KEATON GIVES SECOND LADY DOLLAR', 'MAN HITS BOX OF CANDY', 'CANDY AND PAWN TICKET FLASHED TOGETHER', 'MAN WITH BLACK MUSTACHE LEAVES HOUSE', and 'TRAIN ON SCREEN'. Each cue includes the scene description, the music title, and the timecode.

Imagen 6. “Cue Sheet” propuesta para la película de Buster Keaton *Sherlock J.R.*

⁸³⁶ RIESENFELD, Hugo: “*Music and Motion Pictures*”, en *The Annals of the American Academy of Political and Social Science* Vol. 128, *The Motion Picture in Its Economic and Social Aspects* (Nov., 1926), pp. 58-62.

A pesar de los esfuerzos de elaborar la música a interpretar de la mejor manera posible, a través del repertorio de cada músico, de los libros de instrucciones editados o del trabajo de un director artístico residente, hubo un momento en que las riendas pasaron del empresario de la sala en cuestión a las mismas productoras de las películas. De alguna forma, se hizo evidente que era necesario una mayor concreción musical. Esto pudo suceder porque era evidente que la interpretación musical llegaba a repetirse en distintas películas y, lo más importante, las productoras querían que su producto – la película en cuestión- tuviera su propia música para que el público la relacionara. La música pasaba a tener una seña de identidad compartida y complementada con la película en cuestión.

El primer paso, al establecer la productora las directrices musicales, fue la elaboración de las llamadas *cue sheet*, listas en las que se indicaban las escenas, el tiempo y la selección musical elegida para cada una de las escenas.

La creación de las *cue sheets* no se dieron en Europa y en España tampoco hay constancia. Fue en EEUU donde las productoras comenzaron a elaborarlas, en busca de una mejor efectividad en sus producciones, para la que las proyecciones fueran mucho más atractivas. Sin embargo, seguían utilizándose determinadas piezas musicales o motivos concretos, a través de movimientos, fragmentos conocidos o formas musicales determinadas, lo que conformaba una especial “banda sonora” para la producción específica, a la que iba destinada cada *cue sheets*, pero no una partitura concreta.

Tanto los manuales y métodos instructivos del acompañamiento musical en el cine, como las *cue sheets* y las composiciones expresas para las películas, fueron evolucionando y conviviendo, siendo este camino evolutivo realmente el embrión de la banda sonora, aunque no como registro sonoro, sino encaminadas a la interpretación en directo.

Al contrario, en Europa se evolucionaría de forma diferente e incluso podríamos pensar que lleva la delantera a EEUU, si ponemos en valor la banda sonora como tal. De alguna manera, se ataja ya en 1.908 hacia la creación expresa de la banda sonora para la película francesa *El Asesinato del Duque de Guisa*, compuesta por Camille Saint-Saens, concebida para dar expresividad a determinados momentos de la película. En estos años, autores como el ruso Mihail Ippolitov-Ivanov crean piezas especialmente para películas. Después, en 1915, en la película *El nacimiento de una Nación* continuaría evolucionando el concepto de cine musical, con la inclusión de la primera banda sonora orquestal de la historia. Debemos destacar aquí un método escrito por el compositor italiano Giuseppe Becce que, tras instalarse en Berlín, se profesionaliza escribiendo una colección de piezas musicales denominadas *Kinothek*, publicadas entre 1919 y 1933 y que trabajó arreglando y componiendo la música para los films de directores de la talla de Fritz Lang, Murnau y Ernst Lubitsch, entre otros.

El pianista de cine mudo en la cultura popular y en la actualidad

Vuelve a ponerse de relieve la figura del pianista de cine mudo, si echamos una mirada a su tratamiento en distintas disciplinas culturales. El propio cine, aunque muy de pasada, ha tratado sobre la figura del pianista en el cine mudo. Incluso ese primer cine mudo reflejó la actividad. Lo podemos observar en una comedia corta de 1909 titulada *Those Awful Hats*, de D.W. Griffith, considerado el padre del cine moderno. En esta comedia, la acción se desarrolla precisamente en un cine, en el que tras el trasiego de espectadores que van llegando para ver la proyección –muchas señoras con vistosos sombreros de la época-, se vislumbra un pianista golpeando las teclas al son de las imágenes, mientras se desarrolla la trama. Y la trama se centra en esos sombreros que prácticamente ocultan la pantalla, ocasionando el descontento del resto de espectadores. Termina el corto con un mensaje de advertencia: “Por favor, las señoras quítense los sombreros”.

Otro ejemplo del pianista de cine mudo puesto en relevancia, ya en un cine más cercano a nuestro tiempo, se muestra en las primeras imágenes de la película de Milos Forman *Ragtime* (1981), basada en la novela del mismo título de E. L. Doctorow⁸³⁷, sobre un pianista negro que se ganaba la vida tocando en las salas de proyección de los años 10 y 20 del siglo pasado. Milos Forman abre la película con el protagonista en su puesto de pianista de cine mudo, mostrando en realidad un reflejo de la sociedad –cuasi a modo de crónica social, como los primeros cortos de los Hermanos Lumière-, en la que se desarrolla la trama con una cierta idealización, pues el pianista protagonista nada en la abundancia y llega a ser propietario de un vehículo.



Imagen 7. Fotograma de la película *Ragtime* de Milos Forman

⁸³⁷ DOCTOROW, E.L.: *Ragtime*, Penguin Random House Grupo Editorial, New York, 1975.

No podemos dejar de echar una mirada a la actualidad, sobre los diversos músicos que en España realizan dicha función como espectáculo, comparando la funcionalidad de ambas prácticas: si antaño era un recurso de complemento a un naciente espectáculo, en la actualidad, es un espectáculo en sí mismo, pero en ambos subsiste la necesidad de dotar de una banda sonora musical en directo (como música incidental, extradieгética e incluso dieгética⁸³⁸) al servicio del cine.

Somos diversos los pianistas que nos dedicamos, a través conformar programas determinados, a rememorar la figura del pianista en el cine mudo. Quizás el pionero más contemporáneo sea el maestro Joan Pineda, a través de una trayectoria extensa en ese “arte de acompañar el cine mudo” y que realizó muchas funciones para la Filmoteca de Catalunya. Destacable es el trabajo del pianista y compositor Jordi Sabatés, que con sus espectáculos recupera parte de una historia del cine mudo en España, con su valorización del cine de Segundo de Chomón. Por otra parte, gracias a iniciativas de algunos festivales de cine, se mantiene viva una labor que hoy día supone una experiencia única para el público: disfrutar del cine mudo como se realizaba. Quizás esta supervivencia de la profesión se antoja como un anhelo nostálgico y con ciertos tintes idealistas, realmente enmarcada en un ofrecimiento cultural y con un carácter de espectáculo, que le proporciona si cabe un valor artístico que antaño quizás no tenía o no se consideraba tan relevante.

El significado de la música en directo, acompañando a las proyecciones desde los primeros tiempos del cine, no el de un concierto al uso, pues el gran protagonismo lo tenía, evidentemente, la proyección. En la actualidad, no es que un evento de rememoración de la práctica, que se hacía en los tiempos del cine mudo, tenga un carácter de concierto propio, pues el pianista siempre debe – pienso sinceramente- quedar relegado a un segundo plano. Pero hacer descubrir al público o hacerle retroceder un siglo, para experimentar la sensación que se vivía en las antiguas salas de proyección con música en directo, hace que el concepto se acerque más al de espectáculo. Curiosamente, y no es que la idea se prodigue mucho, los eventos que se organizan de cine mudo con música en directo en nuestro país no suelen darse en las actuales salas de cine o, como poco, no se dan en una programación usual y perteneciente a la red comercial de las salas de cine. Parece destinado a eventos culturales especializados, tales como Festivales de Cine, ciclos culturales en torno al cine o Festivales exclusivamente dedicados al cine mudo y al clásico. Es al menos curioso que el circuito de salas de cine comercial –siempre en una delicada crisis de público- no organice sesiones o ciclos culturales relacionados directamente con el

⁸³⁸ Música incidental o también llamada música de escena es aquella que se utiliza como acompañamiento, bien en el inicio de una obra (teatral, televisa o cinematográfica) o bien para crear ciertas atmósferas, por lo que en ocasiones se suele englobar con el término de música cinematográfica, lo que considero que puede llevar a ambigüedades en su generalidad. Músicas dieгéticas o extradieгéticas son aquellas que están presentes en el film según su localización, siendo las primeras como insertadas en el mundo de ficción y las segundas fuera de él.

nacimiento de su propia industria, como la búsqueda que realizó la propia evolución cinematográfica en sus producciones.

Holistic Architecture for Music Education: A research design for carrying out empiric and interdisciplinary studies in didactics of music

Rolando Angel-Alvarado
Universidad Alberto Hurtado (Chile)
Universidad Pública de Navarra (Spain)
Miguel R. Wilhelmi
Universidad Pública de Navarra (Spain)
Olga Belletich
Universidad Pública de Navarra (Spain)

Abstract. Aesthetic issues of music are relevant in music education research, but other elements linked to social sciences also play a central role, such as relationships among classmates, dyadic interactions between students and teachers, impact of cultural capital in classroom situations, and so on. In this regard, research design for music education should propose an iterative interaction between theoretical foundations and complex real-world situations in order to educators and researchers may be able to undertake educational activities that are grounded theoretically, contrasted empirically as well as they are reproducible. In this study, we will construct an interdisciplinary and holistic research design for music education. The constant comparative method, which is linked to grounded theory, is applied in order to construct a structural design. Results have defined an interdisciplinary and holistic research design because mixed research methods are used for analysing music education phenomena from complex thinking, valuing the relevance of sociocultural milieu. In conclusion, the proposed structural design is appropriate for music education because, in theoretical terms, it involves a hermeneutic circle between epistemological bases and broad-based, complex and critical real-world situations in the field of music education.

Keywords: Interdisciplinary approach, system design, design-based research, musical Bildung, music education.

Resumen. Los temas estéticos de la música son relevantes en la investigación de la educación musical, pero otros elementos vinculados a las ciencias sociales también desempeñan un papel central, como las relaciones entre compañeros de clase, las interacciones diádicas entre estudiantes y profesores, el impacto del capital cultural en situaciones de clase, etc. En este sentido, el diseño de una investigación para la educación musical debe proponer una interacción iterativa entre los fundamentos teóricos y las situaciones complejas del mundo real, para que los educadores e investigadores puedan emprender actividades educativas fundamentadas teóricamente, contrastadas empíricamente y reproducibles. En este estudio, construiremos un diseño de investigación interdisciplinar e integral para la educación musical. El método comparativo constante, que está

vinculado a la teoría fundamentada, se aplica para construir un diseño estructural. Los resultados han definido un diseño de investigación holística e interdisciplinar, porque se utilizan métodos de investigación mixtos para analizar los fenómenos de la educación musical desde el pensamiento complejo, valorando la relevancia del medio sociocultural. En conclusión, el diseño estructural propuesto es apropiado para la educación musical porque, en términos teóricos, implica un círculo hermenéutico entre las bases epistemológicas y relevantes, situaciones del mundo real complejas y críticas en el campo de la educación musical.

Palabras clave. Enfoque interdisciplinario, diseño de sistemas, investigación basada en diseño, música musical, educación musical.

1. Introduction

According to Mayday Group, “the research and theoretical bases for music education must simultaneously be refined and radically broadened both in terms of their theoretical interest and practical relevance”⁸³⁹. Therefore, a research design linked to pragmatism should be constructed for music education as it is focused on real-world situations from an interdisciplinary standpoint⁸⁴⁰, considering both theoretical and practical knowledge within teaching and learning. This pragmatic research design would be useful both researchers and educators due to it allows proposing educational activities that are grounded theoretically, contrasted empirically as well as they are reproducible.

Arts-Based Research (ABR) does not meet the criteria required by a pragmatic research design due to it is focused on “the utilisation of aesthetic judgement and the application of aesthetic criteria in making judgements about what the character of the intended outcome is to be”⁸⁴¹. Aesthetic issues of music are relevant in music education research, but other elements linked to social sciences also play a central role from a Bourdieuan perspective⁸⁴², such as relationships among classmates, dyadic interactions between students and teachers, impact of cultural capital in classroom situations, and so on. Unlike ABR, Design-Based Research (DBR) is an interdisciplinary and holistic research approach⁸⁴³ that serves both for theoretical construction and practical

⁸³⁹ MAYDAY GROUP: “Action for change in music education”, in REGELSKI, A. & GATES, T. (Eds.): *Music education for changing times: Guiding visions for practice*, Springer, Dordrecht, 2009, pp. xxxi-xxxvii, p. xxxv.

⁸⁴⁰ Cf. CRESWELL, J. W.: *Research design: Qualitative, quantitative and mixed methods approaches*, CA: SAGE, Los Ángeles, 2014.

⁸⁴¹ BARONE, T., & EISNER, E. W.: *Arts based research*, SAGE, Thousand Oaks, 2012, p. 8.

⁸⁴² Cf. VIST, Torill: “Arts-based research in music education – general concepts and potential cases”, in *Nordic Research in Music Education* (16), 2015, pp. 259–292.

⁸⁴³ Cf. BROWN, A. L.: “Design experiments: Theoretical and methodological challenges in creating complex interventions in classroom settings”, in *The Journal of the Learning Sciences*,

application, involving iterative relationships among theoretical bases and complex real-world situations⁸⁴⁴. In this regard, pragmatic philosophy plays a determinant role⁸⁴⁵ because it provides a coherent epistemological system between the theoretical framework and empiric activity⁸⁴⁶.

In this study, we will construct an interdisciplinary and holistic research design for music education. In order to reach this aim, three basic components – philosophical worldview, structural design, and methods- applied in all research designs are considered⁸⁴⁷, taking into account DBR's foundations as well as theoretical and practical knowledge linked to music education. Therefore, grounded theory is focused on the constant comparative method because it allows qualitatively analysing the three basic components, understanding them as criteria. Regarding indicators, the philosophical worldview is oriented toward pragmatism, structural design is coherent with DBR, and finally, methods and procedures must be consistent with theoretical foundations of music education.

2. Method

Grounded theory is focused on the Constant Comparative Method (CCM) as data collection and data analysis are involved in a spiral process, establishing as an endpoint a theoretical saturation of conceptual categories⁸⁴⁸. In this way, data are collected from scientific literature in order to be compared and integrated among them through open coding. These procedures allow establishing a theoretical delimitation, which makes it feasible the writing of a theory⁸⁴⁹.

In this study, CCM is posed from a deductive process because the construction of a research design implies widening conceptual categories, without the need to

2(2), 1992, pp. 141-178; THE DESIGN-BASED RESEARCH COLLECTIVE (2003): "Design-Based Research: An emerging paradigm for educational inquiry", in *Educational Researcher*, 32(1), 2008, pp. 5-8.

⁸⁴⁴ Cf. ANDERSON, T. & SHATTUCK, J.: "Design-Based Research: A Decade of Progress in Education Research?", in *Educational Researcher*, 41(1), 2012, pp. 16–25; MCKENNEY, S., & REEVES, T. C.: *Conducting Educational Design Research*, NY: Routledge, New York, 2012 and ZHENG, L.: "A systematic literature review of design-based research from 2004 to 2013", in *Journal of Computers in Education*, 2(4), 2015, pp. 399-420.

⁸⁴⁵ Cf. ANDERSON, T. & SHATTUCK, J.: "Design-Based Research: *Op. Cit.*

⁸⁴⁶ Cf. GOFF, W. M., & GETENET, S.: "Design-Based Research in doctoral studies: Adding a new dimension to doctoral research", in *International Journal of Doctoral Studies*, 12, 2017, pp. 107-121.

⁸⁴⁷ Cf. CRESWELL, J. W.: *Research design*., *Op. Cit.*

⁸⁴⁸ Cf. SALDAÑA, Johnny: *The coding manual for qualitative researchers*. SAGE, London, 2013; WILKINSON, A.: *The creator's code: The six essential skills of extraordinary entrepreneurs*. NY: Simon & Schuster Paperbacks, New York, 2015.

⁸⁴⁹ Cf. SAN MARTÍN, D.: "Teoría fundamentada y Atlas.ti: Recursos metodológicos para la investigación educativa", in *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, 16(1), 2014, pp. 104-122.

verify theoretical universality or implications of other factors⁸⁵⁰. Thus, the following conceptual categories are pre-established:

- A hermeneutic circle between theoretical foundations and empiric activities in didactics of music.
- A structural design focused on the theoretical understanding of music education as of the hermeneutic circle that considers the importance of sociocultural milieu.
- Mixed research methods in consistency with theoretical foundations of music education.

2.1. Conceptual sampling

International scientific literature oriented toward music education and research methodology is applied herein. Firstly, the hermeneutic circle is observed from reported cases where curriculum theory and educational practice are confronted iteratively with the intention of establishing a philosophical worldview linked to pragmatism in studies concerned to music education. Secondly, the structural design is constructed in a general way, taking DBR as a structural model because it allows including the hermeneutic circle in the approach. Finally, theoretical foundations of music education provide construct's validity in each phase of the proposed research design, emphasising the need to apply mixed research methods with the intention of establishing a holistic research design, which should also possess an interdisciplinary standpoint.

2.2. Context

In the field of music education, DBR has been considered as an ideal research approach as it facilitates analysis of own educational practices and those of other people, promoting the use of technology, creativity and engagement for attempting to incorporate new educational practices⁸⁵¹. That said, DBR could be considered a relevant research approach for music education. However, some studies have provided evidence of the approach's technical weakness⁸⁵² as reports in question obtained their results through qualitative techniques alone, thus failing to satisfy the mixed research methods that distinguish DBR from other research designs. It is a fact that qualitative techniques have more

⁸⁵⁰ Cf. OSSES, S., SÁNCHEZ, S. e IBÁÑEZ, F.: "Investigación cualitativa en educación: Hacia la generación de teoría a través del proceso analítico", in *Estudios pedagógicos*, 32(1), 2006, pp. 119-133.

⁸⁵¹ Cf. COOPER, N.: "Design-based research as an informal learning model for choral conductors", in *London Review of Education*, 15(3), 2017, pp. 358-371; OJALA, A.: "Developing learning through producing: Secondary school students' experiences of a technologically aided pedagogical intervention", in SMITH, G.D.; MOIR, Z; M. Brennan, RAMBARRAN, S. & KIRKMAN, P. (Eds.): *The Routledge research companion to popular music education*, NY: Routledge, New York, 2017, pp. 60-74.

⁸⁵² Cf. *Ibid.*

relevance into the structural design⁸⁵³, but such a statement does not imply that quantitative data should be ignored by researchers. In fact, DBR is posed as a holistic research approach since the beginning due to Brown postulated “I mix and match qualitative and quantitative methodologies in order to describe the phenomena”⁸⁵⁴. Therefore, it is imperative to establish a structural design coherent with DBR.

2.3. Procedures

The construction of the research design is carried out by using the open coding procedure, that is, relevant information is directly collected from the scientific literature. That information allows identifying trends, patterns and relationships between the conceptual categories, making it feasible to carry out an axial coding⁸⁵⁵, which is represented through an interaction between DBR and theoretical foundations of music education. Given these procedures, selective coding allows obtaining a core category⁸⁵⁶, which expresses an interdisciplinary and holistic research design for music education.

3. Results and Discussion

“In music education, we must also consider curriculum making in relation to our beliefs about the nature and value of music making, listening, musical experience, creativity, and a long list of related artistic issues”⁸⁵⁷.

Student’s musical understanding is dependent upon the implementation of tailored didactics to the learner’s sociocultural context⁸⁵⁸, accepting “that recent Anglo-American usage of ‘pedagogy’ mirrors the mainland European use of ‘didactic’”⁸⁵⁹. Therefore, music education requires that often teachers and instructors constructively reflect upon their pedagogical work. Nevertheless, music education is increasingly being subjected to scrutiny because the

⁸⁵³ Cf. BARAB, S.: “Design-based research: A methodological toolkit for engineering”, in SAWYER, K.R. (Ed.): *The Cambridge handbook of the learning sciences*, NY: Cambridge University Press, New York, 2014, pp. 270–302.

⁸⁵⁴ BROWN, A. L.: “Design experiments: *Op. Cit.*”, p. 156.

⁸⁵⁵ Cf. SALDAÑA, Johnny: *The coding manual for qualitative researchers*, *Op. Cit.*

⁸⁵⁶ Cf. UGBOR, U. N.: *Becoming knowledge focused: A practical approach to managing knowledge in international organizations*, Center for International Knowledge Management, Vienna, 2008.

⁸⁵⁷ ELLIOTT, D. J.: “Curriculum as professional action”, in REGELSKI, A. & GATES, T. (Eds.): *Music education for changing times: Guiding visions for practice*, Springer, Dordrecht, 2009, pp. 163-174, p. 163.

⁸⁵⁸ Cf. CORRIGALL, K., & SCHELLENBERG, E.: “Predicting who takes music lesson: parent and child characteristics”, in *Frontiers in psychology*, 6(282), 2015, pp. 1-8; LÓPEZ-ÍÑIGUEZ, G., & POZO, J. I.: “The influence of teachers’ conceptions on their students’ learning: Children’s understanding of sheet music”, in *British Journal of Educational Psychology*, 84(2), 2014b, pp. 311-328; MORGAN, J., MACDONALD, R., & PITTS, S.: ““Caught between a scream and a hug”: Women’s perspectives on music listening and interaction with teenagers in the family unit”, in *Psychology of music*, 43(5), 2015, pp. 611-626.

⁸⁵⁹ HAMILTON, D.: “The pedagogic paradox (or why no didactics in England?)”, in *Pedagogy, Culture and Society*, 7 (1), 1999, pp. 135-152, p. 148.

instruction has been mainly focused on technical performance⁸⁶⁰, rather than ethical, aesthetic and social experiences⁸⁶¹. In response to this scrutiny, proposals are being made for the didactics focus to be shifted to the social constructivist approach, which would strengthen the collaborative relationship between teacher, student and learning community, and eventually bring about the more robust interaction between the curriculum and didactics⁸⁶².

On the one hand, curriculum theory concerns with the way in which knowledge is selected and organised for learning according to historical, cultural and social criteria, with the aim of legitimising educational knowledge by means of its distribution and regulation according to conscience, power and social identity⁸⁶³. Thus, educational knowledge comprises symbols which possess meaning, while the curriculum forms the medium through which the meaning, organisation, reproduction, inclusion and exclusion of this knowledge – otherwise known as learning content – is expressed⁸⁶⁴. On the other hand, didactics is understood as the professional theoretical and practical knowledge required for teaching and learning⁸⁶⁵, so it includes analysis of pedagogical work in matters of planning, instruction and assessment of learning.

In view of this, the learning content forms the central element connecting curriculum and didactics. Thus, on the one hand, learning content that is concerning curriculum theory is oriented toward the community through educational policy as well as the syllabus and, on the other hand, learning

⁸⁶⁰ Cf. CAREY, G., HARRISON, S., & DWYER, R.: “Encouraging reflective practice in conservatoire students: A pathway to autonomous learning?”, in *Music Education Research*, 19(1), 2017, pp. 99-110; DYND AHL, P. KARLSEN, S., NIELSEN, S. G., & SKÅRBERG, O.: “The academisation of popular music in higher music education: the case of Norway”, in *Music Education Research*, 19(4), 2017, pp. 438-454; SÖDERMAN, J. & SERNHEDE, O.: “Hip-hop – what's in it for the academy? Self-understanding, pedagogy and aesthetical learning processes in everyday cultural Praxis”, in *Music Education Research*, 18(2), 2016, pp. 142-155.

⁸⁶¹ Cf. CASAS-MAS, A., POZO, J. I., & MONTERO, I.: “The influence of music learning cultures on the construction of teaching-learning conceptions”, in *British Journal of Music Education*, 31(3), 2014, pp. 319-342; LÓPEZ-ÍÑIGUEZ, G., & POZO, J. I.: “Like teacher, like student? Conceptions of children from traditional and constructive teachers regarding the teaching and learning of string instruments”, *Cognition and Instruction*, 32(3), 2014a, pp. 219-252.

⁸⁶² Cf. SHIVELY, J.: “Constructivism in Music Education”, in *Arts Education Policy Review*, 116(3), 2015, pp. 128-136.

⁸⁶³ Cf. LILLIEDAHL, J.: “The recontextualisation of knowledge: towards a social realist approach to curriculum and didactics”, in *Nordic Journal of Studies in Educational Policy*, 1(1), 2015, pp. 40-47.

LONDON SCHOOL OF ECONOMICS AND POLITICAL SCIENCE: *The impact of three London conservatoires on the UK and London economies*, LSE, London, 2012.

⁸⁶⁴ Cf. FORSBERG, E.: “Curriculum theory revisited – introduction”, in FORSBERG, E. (Ed.): *Curriculum theory revisited: Studies in educational policy and educational philosophy*, STEP Report No. 10, Uppsala University, Uppsala, 2007, pp. 5-17.

⁸⁶⁵ Cf. MATON, K.: *Knowledge and Knowers: Toward a realist sociology of education*, Routledge, London, 2014; WESTBURY, I.: “Teaching as a reflective practice: What might Didaktik teach Curriculum?”, in WESTBURY, I. HOPMANN, S. & RIQUARTS, K. (Eds.): *Teaching as a reflective practice: The German Didaktik tradition*, NJ: Routledge, Mahwah, 2010, pp. 15-40.

content that is pertaining to didactics tends toward an individual perspective⁸⁶⁶. Therefore, teachers should consider the learning content as a process and a product simultaneously, as it is linked to systematic individual growth and the achievement of concrete goals within a time frame⁸⁶⁷.

3.1. Hermeneutic circle

The German concept of *Bildung* is highly complex, but in general terms, it is understood from two perspectives simultaneously⁸⁶⁸: as *process* that is focused on personal development aspirations and as *product* that comprises the desirable characteristics of a citizen.

Because of specific didactics are centred on knowledge construction and teaching of learning content, *Bildung* is posed at least through two main sources of self-definition: “scientific description and analysis as well as practical understanding and action”⁸⁶⁹. Particularly on music didactics, Nielsen⁸⁷⁰ postulates that the main scientific source is defined by means of artistic, sound, stylistic, historical and cultural objects; whereas the main practical source entails the meaning attributed to said object by the student, so Nielsen’s contribution is posed from an individualistic viewpoint. These two sources interact within a hermeneutic circle, where the object and subject meet for dealing with problems and phenomena. From a methodological perspective, a research hypothesis would be understood as a bridge between both main sources of self-definition due to it arises since the theoretical state of affairs and it is proven empirically.

From the Philosophical Music Didactics⁸⁷¹, the hermeneutic circle is defined as musical *Bildung*, establishing that the main scientific source is represented by Musicology, while Pedagogy depicts the main practical source. According to our standpoint, this approach poses a reductionism because both Musicology and Pedagogy can be analysed scientifically and practically.

⁸⁶⁶ Cf. LILLIEDAHL, J.: “The recontextualisation of knowledge, *Op. Cit.*”

⁸⁶⁷ Cf. CHEON, S. H., REEVE, J., LEE, Y., & LEE, J.: “Why autonomy-supportive interventions work: Explaining the professional development of teachers’ motivating style”, in *Teaching and Teacher Education*, 69, 2018, pp. 43-51.

⁸⁶⁸ Cf. WAGNER, P., STROHMEIER, D., & SCHOBER, B.: “Special Issue: Bildung-Psychology: Theory and practice of use inspired basic research”, in *European Journal of Developmental Psychology*, 13(6), 2016, pp. 625-635.

⁸⁶⁹ SCHNEUWLY, B., & VOLLMER, H. J.: “Bildung and subject didactics exploring a classical concept for building new insights”, in *European Education Research Journal*, (special), 2017, pp. 1-14, p. 4.

⁸⁷⁰ Cf. NIELSEN, F. V.: “Music (and Arts) Education from the point of view of didaktik and bildung”, in BRESLER, L. (Eds.): *International handbook of research in arts education*, NY: Springer, New York, 2007, pp. 265-285.

⁸⁷¹ Cf. ANGEL-ALVARADO, R., & ÁLAMOS, J. E.: “Musical conducting in the Guitárregas guitar ensemble: A leadership based on the self-determination of music teachers”, in *Revista Internacional de Educación Musical*, 6(1), 2018, pp. 53-61; GEORGII-HEMMING, E., & LILLIEDAHL, J.: “Why “what” on the content dimensions of music didactics”, in *Philosophy of Music Education Review*, 22(2), 2014, pp. 132-155.

More specifically, musical knowledge possesses cultural meaning within a given human group, which could be expressed through historical, aesthetic, analytical, territorial, biological, educational, idiosyncratic, decolonial, and so forth discourses⁸⁷². That is, musical activity is analysed and explained through the act of complex thinking. According to Swanwick⁸⁷³, musical knowledge only holds meaning for music and music education when it is intertwined to an actual composition, a listening or a performance. Therefore, musical *Bildung* possesses an interdisciplinary approach because it is configured by two scientific and practical main sources: Musicology and Educational Sciences. In this way, musical knowledge is understood in a theoretical and practical way (Figure 1), both as a process and product.

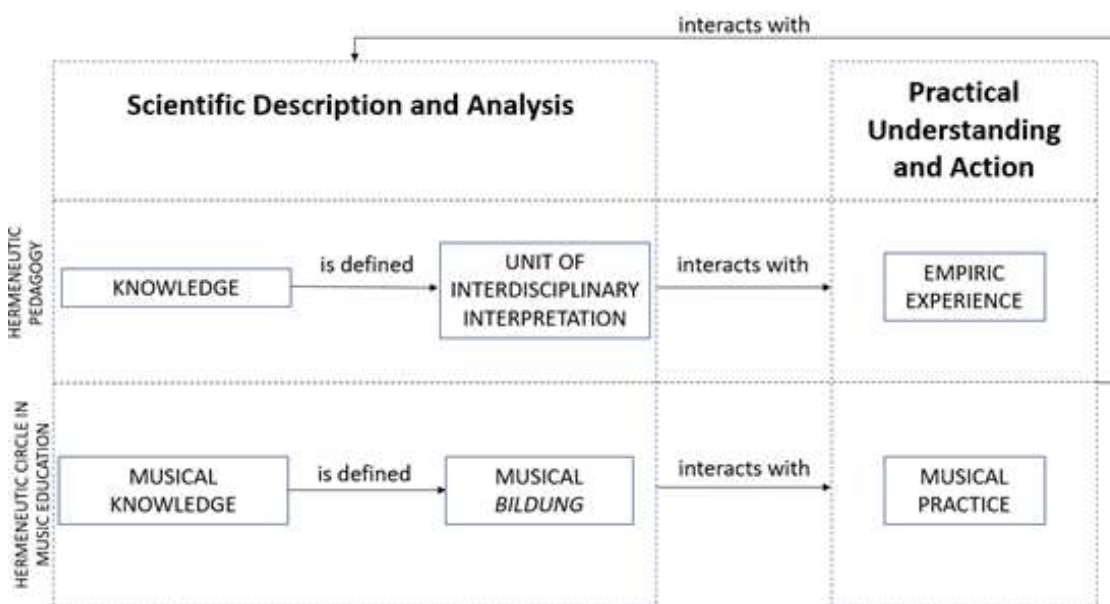


Figure 1. A hermeneutic circle between theoretical foundations and empiric activities in didactic of music (Own elaboration)

It is imperative to emphasise that *Bildung* and Learning are not synonymous, and in fact differ greatly⁸⁷⁴. In general terms, the definition of learning is limited to the “acquisition of knowledge or skills”⁸⁷⁵ and, more importantly, learning is

⁸⁷² Cf. BEARD, D., & GLOAG, K.: *Musicology: The key concepts*. Routledge, Oxon, 2016; HOOPER, G.: *The discourse of musicology*. NY: Routledge, New York, 2016.

⁸⁷³ Cf. SWANWICK, K.: *A developing discourse in Music Education: The selected works of Keith Swanwick*, Routledge, Oxon, 2016.

⁸⁷⁴ Cf. SCHNEUWLY, B., & VOLLMER, H. J.: “Bildung and subject didactics exploring. *Op. Cit.*

⁸⁷⁵ HUSSAIN, Akbar. (2014). *Experiments in psychology*. Delhi: PHI Learning Private Limited, p. 68.

understood as the result of planned teaching in musical situations⁸⁷⁶. By contrast, *Bildung* is linked to the process and product of construction of an individual as a person and citizen, and as a result involves more complex issues such as cognitive development, emotional stability, ethical maturity, and degree of self-determination, to give but a few examples.

However, *Bildung* can be defined through learning within a didactical situation by means of three levels⁸⁷⁷. The first level establishes a didactical *consensus* about standard results of learning within a specific content, such as interval recognition or *solfege*. The second level defines procedural or logical competences of a specific learning content which are useful in other contexts, such as the breathing techniques, psychomotor training, and so on. Finally, the third level identifies which learning cannot be guaranteed during didactical situation because it responds to anthropological and sociological dimensions that are closely linked to individual construction, for example, instrument care, respect for musical activity, and so on.

Particularly on Philosophical Music Didactics, musical *Bildung* is defined through learning by means of four basic didactic positions, which represent a second level within the hermeneutic circle. These basic didactic positions are⁸⁷⁸:

- Basic subject didactics comprises music education in its learning contents, principles and educational conceptualisations expressed through curriculum theory. In other words, it represents a normalised didactics *consensus*.
- Ethno-didactics implies daily musical experience and specific knowledge of a community, so it is broached from a micro-cultural perspective. Therefore, acquired competencies can be used in another social context.
- Challenge didactics poses learning contents in order to confront globalisation, so it has implicit moral and ethical baggage because it is oriented toward the strengthening of critical thinking, social cohesion and engagement with democracy. That is, it also promotes the acquisition of transversal competences, although it is mainly broached from a macro-cultural perspective.
- Philosophical anthropological didactics seeks to understand to human being from a holistic perspective of education, in order to construct an integral didactics which coherently articulates emotion and logic by means of diverse

⁸⁷⁶ Cf. SMILDE, R.: *Musicians as lifelong learners: Discovery through biography*, Eburon Academic Publishers, Delft, 2009.

⁸⁷⁷ Cf. SCHNEUWLY, B., & VOLLMER, H. J.: "Bildung and subject didactics exploring. *Op. Cit.*

⁸⁷⁸ Cf. ANGEL-ALVARADO, R., & ÁLAMOS, J. E.: "Musical conducting in the Guitárregas guitar ensemble, *Op. Cit.*"; GEORGII-HEMMING, E., & WESTVALL, M.: "Music education - a personal matter? Examining the current discourses of music education in Sweden", in *British journal of music education*, 27(1), 2010, pp. 21-33; NIELSEN, F. V.: "Music (and Arts) Education, *Op. Cit.*

approaches to social sciences. Therefore, it identifies personal learning which cannot be guaranteed or widespread during a didactical situation.

The two-level structure postulated by Philosophical Music Didactics comprises music education research as an interdisciplinary hermeneutic circle linked to holistic approach, as research results are understood like photography of a specific moment within a continuum construction process⁸⁷⁹. That is, the research outcomes represent a here-and-now of the didactical situation⁸⁸⁰. Therefore, the context is valued in the musical *Bildung* because it is a “key component of the theory validation process empirical researchers undertake”⁸⁸¹. The context is not a mere data container, but it is an integral component of the complex phenomenon in question. Given this theoretical framework, the interdisciplinary and holistic research design would be linked to socio-critical thinking.

Regarding the complexity of music education centred on *Bildung*, studies are not focused on subject-music dualism only, but they are also interested on dialectical relationship between (non-)musical person and society⁸⁸² because of *Bildung* would contribute to the international discussion about the sensibility, cultural diversity and education policy⁸⁸³. That said, musical *Bildung* enables to analyse the person, society, learning content and musical objects, so it is posed from social constructivism. Due to all of the above, it is imperative to construct a network of observable didactical interactions in order to identify participant agents in real-world didactical situations.

3.2. Structural design

In musical *Bildung*, the main sources of self-definition depict the *basis* for a structural design as they enable to contrast empiric findings with the theoretical state of music education. In this regard, the four basic didactic positions play an essential role as they allow to analyse the observed didactical situation from a variety of perspectives, making it feasible the contrast process of research hypotheses. That said, the pragmatic philosophical worldview, which entails a relationship between theoretical and practical knowledge, would be demonstrated theoretically through a four-phase structural design based on the evolution of a theory⁸⁸⁴.

⁸⁷⁹ Cf. OFIR, Z., SCHWANDT, T., DUGGAN, C., & McLEAN, R.: *Research quality plus [RQ+]: A holistic approach to evaluating research*, IDRC/CRDI, Ottawa, 2016.

⁸⁸⁰ Cf. WESTERLUND, H.: “Reconsidering aesthetic experience in praxial music education”, in *Philosophy of Music Education Review*, 11(1), 2003, pp. 45-62.

⁸⁸¹ - BARAB, S.: “Design-based research, *Op. Cit.*”, p. 153.

⁸⁸² Cf. JANK, W.: “Didaktik, bildung, content on the writings of Frede V. Nielsen”, in *Philosophy of Music Education Review*, 22(2), 2014, pp. 113-131.

⁸⁸³ Cf. KERTZ-WELZEL, A.: “Revisiting Bildung and its meaning for international music education policy”, in SCHMIDT, P. & COLWELL, R. (Eds.): *Policy and the political life of music education*, NY: Oxford University Press, New York, 2018a, pp. 107-121.

⁸⁸⁴ Cf. BENCOMO, D., GODINO, J. D., & WILHELMI, M. R.: “Elaboración de redes ontosemióticas de configuraciones didácticas con Atlas/ti”, in *Concept maps: Theory,*

The first phase is called Preliminary Studies, which implies delving into epistemological, institutional, and didactical dimensions of phenomena. The second phase is named Prospective Analysis as it formulates research hypotheses that are based on preliminary studies. Both phases represent a theoretical state of music education in structural design, making it feasible to propose a research hypothesis that should be empirically proven in the last phase of the structural design. The hypothesis is based on primary elements of music didactics – such as teaching and learning activities, classroom management, motivation, cultural beliefs, repertoires, contextual factors, and so on-, serving as a bridge between the theoretical state of music education and new practical knowledge provided through the data analysis.

Regarding the third and fourth phases, they delve into real-world situations since complex thinking. Specifically, the third phase is called Fieldwork, which entails delimitation of the sample, data-collecting techniques, instruments, data collection procedures, ethics for research, and so on. The data collection should aim at the observation of different educational agents who participate in a specific education system, taking into account that the sociocultural milieu is a determinant component in musical *Bildung* and, therefore, the internal validity of the four-phase structural design. Finally, the fourth phase is named Retrospective Analysis as it involves the analysis of data collected during the fieldwork with the intention of constructing an objective portrait based on the four basic didactic positions, which allows contrasting empirical findings with research hypotheses (Figure 2). That is, the contrast process proves whether a research hypothesis is accepted or not. In this way, the research outcomes should provide new theoretical and practical knowledge.

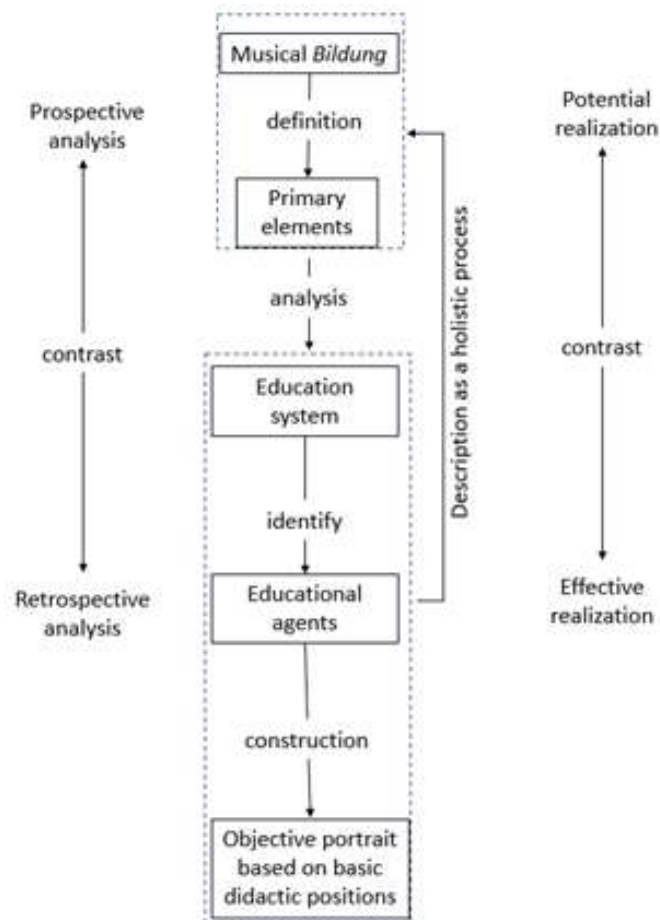


Figure 2. Contrast process between objective portrait and research hypothesis
 (Own elaboration)

The four-phase structural design possesses an internal validity that is holistically described through the contrast process between retrospective analysis and the research hypothesis formulated on the prospective analysis. That is, the internal validity would be appraised by means of the consistency between the objective portrait and research hypothesis, rendering the question of sample size irrelevant⁸⁸⁵. The proposed structural design is considered as a holistic because, on the one hand, it applies mixed research methods⁸⁸⁶, and on the other hand, it assumes findings as the picture of a specific moment within a didactic process that is systematic and permanent⁸⁸⁷. Therefore, the proposed

⁸⁸⁵ Cf. ARTIGUE, M.: “Perspectives on Design Research: The case of Didactical Engineering”, in BIKNER-AHSBAHS, A.; KNIPPING, C. & PRESMEG, N. (Eds.): *Approaches to qualitative research in mathematics education*, Springer, Dordrecht, 2015, pp. 467-496; POOL, J., & LAUBSCHER, D.: “Design-based research: is this a suitable methodology for short-term projects?”, in *Educational Media International*, 53(1), 2016, pp. 42-52.

⁸⁸⁶ Cf. LICHTMAN, M.: *Qualitative research in education: A user’s guide*. CA: SAGE, Thousand Oaks, 2013.

⁸⁸⁷ Cf. OFIR, Z., SCHWANDT, T., DUGGAN, C., & McLEAN, R.: *Research quality plus [RQ+]*, Op. Cit.

structural design is posed as an interdisciplinary and holistic educational research approach due to both qualitative and quantitative data are intertwined for establishing a theory for teaching and learning of music.

3.3. Mixed research methods

Planning, instruction and assessment of learning are activities carried out by teachers⁸⁸⁸. In order to interpret student learning, Fautley⁸⁸⁹ postulates three elements of understanding in music education, all of which come together to form an iterative process. The first element is Doing, which is related to conduct a musical activity either in music making, listening, creativity, and so forth. The second element is Learning, which involves to acquire or assimilate the musical activity conducted. Lastly, Understanding is the third element, which is the essence of teaching, as it is the culmination of the organisation of knowledge that grants the skills to overcome unforeseen problems or challenges, all this after to conceptualise and contextualise the perceived phenomenon during the aesthetic experience⁸⁹⁰.

These three iteration elements must be observable throughout any didactical situation in order to lend authenticity to critical analysis. Thus, observation is conducted through three key assessment questions⁸⁹¹. The first key question is Identify, which refers to the planning of didactics activity in order to assess the intended learning. The second key question is Quantify, which considers numerical and holistic assessments because the most important thing is to recognise and differentiate the quality of musical practice in a didactical situation. This key question enables applying mixed research methods during an observational activity in the third phase of the proposed structural design, which is called fieldwork. In any case, we suggest to replace the quantify concept by Assessment, which should be focused on holistic perspective, as it attributes more importance to the quality of the musical understanding than to its quantification. Lastly, Help is the third key question, which comprises immediate oral feedback given to a student by the teacher during an instructional situation, in order to improve the former's musical practice. From our standpoint, there are five types of help relationships, at least:

- Expert: Student becomes aware of her/his technical problems by means of teacher advice. For example posture, fingering, music theory, and so on.
- Inquiring: Student is invited by the teacher to discover new ways of musical representation in the social environment. For instance, soundscape, improvisation, listening to new repertoires, and so on.

⁸⁸⁸ Cf. NIELSEN, F. V.: "Music (and Arts) Education, *Op. Cit.*

⁸⁸⁹ Cf. FAUTLEY, M.: *Assessment in music education*, Oxford University Press, Oxford, 2010.

⁸⁹⁰ Cf. PATEL, A.: *Music, language, and the brain*. NY: Oxford University Press, New York, 2008.

⁸⁹¹ Cf. FAUTLEY, M.: *Assessment in music education, Op. Cit.*

- Contextualised: Educator adapts musical content to the learner, both by reasons linked to technical difficulty and aesthetic experience. For example, music transposition, arrangement for replacing musical instruments, and so on.
- Agreement: *Consensus* between student and teacher in musical matters, such as expressivity, repertoires, compositional or creative frameworks, and so on.
- Petition: Teacher advises the student that daily musical practice is important for the acquisition and development of musical skills. For instance, the learner is preparing a recital or concert; the student does not comply with a task, the pupil is not looking after musical instruments, and so forth.

A didactic triangle is observed when a student iteratively interacts with the teacher and learning content within an actual didactical situation⁸⁹². However, this didactic triangle is mainly oriented to the non-formal education system because a student is seen from an individualistic perspective. It is necessary, therefore, to consider also classmates in order to comprehend a didactical situation since social constructivism in the formal education system.

According to Westerlund⁸⁹³, it is imperative to observe a student's musical practice from a learning community viewpoint. On the one hand, said community transmits emotional states that have an impact on student's learning and, on the other hand, learning community is modified by student's behaviour or attitude. In this way, the teacher educates a student through collective musical experiences⁸⁹⁴, so a didactical situation is conducted within a collaborative learning community. Therefore, a holistic research approach should be considered for observing the learning community from a complex standpoint, as it takes into account emotional, aesthetic, bodily and so forth aspects⁸⁹⁵.

In any case, social constructivism is not enough for understanding the complexity in didactical interactions, since it loses sight of external factors of the didactical situation. More specifically, the influence of society is not always observed at a glance as the cultural meaning attributed to knowledge by student,

⁸⁹² Cf. CAREY, G., HARRISON, S., & DWYER, R.: "Encouraging reflective practice in conservatoire students, *Op. Cit.*"; TORRADO, J. A. & POZO, J. I.: "Metas y estrategias para una práctica constructiva en la enseñanza instrumental", in *Cultura y Educación*, 20(1), 2008, pp. 35-48.

⁸⁹³ Cf. WESTERLUND, H.: "Reconsidering aesthetic experience in praxial music education", *Op. Cit.*

⁸⁹⁴ Cf. WELCH, G. F.: "Ecological validity and impact: Key challenges for music education research", in REGELSKI, A. & GATES, T. (Eds.): *Music education for changing times: Guiding visions for practice* Springer, Dordrecht, 2009, pp. 149-159.

⁸⁹⁵ Cf. BECK, C., & KOSNIK, C.: *Innovations in teacher education: A social constructivism approach*, NY: State University of New York Press, Albany, 2006.

teacher or learning community have an impact on the *Bildung*. In light of this, four anthropological elements inherent to music education should be presented because, from complex thinking, they represent sociocultural milieu of an observed education system. These elements are:

1. Facilities and resources: The existence of school infrastructure, materials and tools are required to conduct a music lesson, to the point that the lack of a music classroom, musical instruments or a sound system negatively affects the quality of music education⁸⁹⁶.
 2. Curriculum: It is implemented in an education system with the intention of organising, guiding and evaluating both teaching and learning processes⁸⁹⁷. Based on their personal experience, educators and instructors adopt a variety of teaching styles⁸⁹⁸, which might generate controversies between curriculum theories, education policies, and educational practices⁸⁹⁹.
 3. Meta-economy: Musical experience is not considered to be a product, but rather an action that has a value in itself⁹⁰⁰. However, the global music market allows accessing to a broad playlist by means of payments, understanding music as a product and live events as a service. In this context, musicians have been forced to develop business strategies for promoting their products and services⁹⁰¹, which has an impact on music education as acquisition of self-management skills and copyright knowledge should be encouraged. In addition to this, the musical training of citizens represents both a public expense, although it also generates significant incomes⁹⁰².
- Globalisation culture: The rise of the global music market is destabilising music didactics to such a degree that educators begin to question their musical competences because they do not domain some music genres chosen

⁸⁹⁶ Cf. DUARTE, J., JUAREGUIBERRY, F., & RACIMO, M.: *Suficiencia, equidad y efectividad de la infraestructura escolar en América Latina según el TERCE*. Oficina Regional de Educación para América Latina y el Caribe y Unesco, Santiago de Chile, 2017.

⁸⁹⁷ Cf. REGELSKI, T. A. (2013). The Aristotelian bases of praxis for music and music education as praxis. In M. L. Mark (Ed.), *Music Education: Source readings from Ancient Greece to today*, NY: Routledge, New York, 2013, pp. 140-141.

⁸⁹⁸ Cf. ARÓSTEGUI, J. L.: “Fundamentos del currículo para la educación musical”, in J. L. ARÓSTEGUI, J.L. (Ed): *La música en Educación Primaria: Manual de formación del profesorado* Dairea, Madrid, 2014, pp. 19-42.

⁸⁹⁹ Cf. ANGEL-ALVARADO, R.: “Controversies between curriculum theory and educational practice in music education”, in *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*, 15, 2018, pp. 83-95.

⁹⁰⁰ Cf. VARKØY, O.: “The intrinsic value of musical experience. A rethinking: Why and how?”, in PIO, F. & VARKØY, O. (Eds.): *Philosophy of music education challenged: Heideggerian inspirations*, Springer, London, 2015, pp. 45-60.

⁹⁰¹ Cf. KERTZ-WELZEL, A.: *Globalizing music education: A framework*, IN: Indiana University Press, Bloomington, 2018b.

⁹⁰² Cf. LONDON SCHOOL OF ECONOMICS AND POLITICAL SCIENCE: *The impact of three London conservatoires*, Op. Cit.

by learners⁹⁰³. Likewise, the globalisation aims to worldwide cultural homogenisation⁹⁰⁴, making that music education focuses mainly on the training of musical consumers⁹⁰⁵.

Anthropological elements inherent to music education enable analysing a didactical situation from a macro-social perspective. However, it is imperative to consider also a micro-social standpoint. In this regard, a network of educational interactions, where iteratively intertwine educational agents who integrated an education system, is configured. It is important to remain that learning content is considered as a bridge between the curriculum and didactics⁹⁰⁶. Therefore, it serves as a connecting link between all educational agents. As a result, the network of educational interactions implies the interconnection between the student, teacher, learning community and anthropological elements, finding themselves forced to interact with learning content (Figure 3). In general terms, said interactions could be understood in the following way:

- Learning content is the knowledge from society, which is represented by means of the syllabus, hidden curriculum, or popular belief even. Learning content must be carried out by teachers in order to promote student's construction as a person and citizen within the learning community.
- A teacher considers the learning content, anthropological elements and learning community for planning, instructing and assessing didactical situations proposed to a student.
- A learner dialogues with the teacher in order to explore the learning community and create an opinion about anthropological elements at school and sociocultural milieu. Moreover, the student also constructs new learning contents, which are shared with teachers and classmates.
- A learning community dialogues with the student and teacher in order to carry out didactical situations contextualised to its reality. In addition to this, the learning community creates an opinion about anthropological

⁹⁰³ Cf. GEORGII-HEMMING, E., & WESTVALL, M.: "Music education - a personal matter? Examining the current discourses of music education in Sweden", in *British journal of music education*, 27(1), 2010, pp. 21-33; PARTII, H., & KARLSEN, S.: "Reconceptualising musical learning: New media, identity and community in music education", in *Music Education Research*, 12(4), 2010, pp. 369-382; SPRINGER, D. G.: "Teaching popular music: Investigating music educators' perceptions and preparation", in *International Journal of Music Education*, 34(4), 2015, pp. 403-415.

⁹⁰⁴ Cf. KERTZ-WELZEL, A.: *Globalizing music education*, Op. Cit.

⁹⁰⁵ Cf. HEIMONEN, M., & HEBERT, D.: "Nationalism and music education: A Finnish perspective", in HEBERT, D. y KERZT-WELZEL, A. (Eds.), *Patriotism and nationalism in music education*, NY: Routledge, New York, 2010, pp. 157-174.

⁹⁰⁶ Cf. CHEON, S. H., REEVE, J., LEE, Y., & LEE, J.: "Why autonomy-supportive interventions work", Op. Cit.

elements at school and overall society, having an impact on the constructed opinion by each learner and teacher.

- Anthropological elements influence learning content by means of the facilities, educational resources, curriculum, meta-economy, and globalisation culture, holding an impact on the representation that student, learning community and teacher construct about the value of music education at school and society.

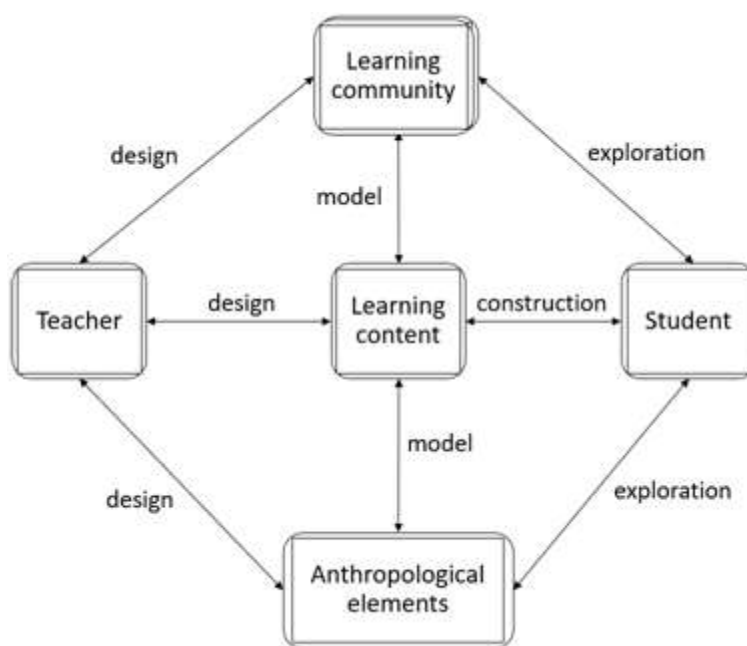


Figure 3. A network of educational interactions
(Own elaboration)

This network is useful for the third phase of the proposed structural design, the fieldwork, as educational interactions could be observed by teachers and researchers with the intention of constructing an objective portrait based on the four basic didactic positions during the retrospective analysis. The connection of educational interactions network based on Fautley's contribution with musical *Bildung* allows establishing a relationship between theoretical and practical knowledge from music education. In brief, since the research design is posed in an interdisciplinary perspective which involves the iterative application of theoretical bases and real-world situations, the description of structural design may be broached from mixed research methods, establishing a holistic research approach⁹⁰⁷. In this way, research results should be understood from complex thinking, considering both qualitative and quantitative data for assessing the

⁹⁰⁷ Cf. LICHTMAN, M.: *Qualitative research in education*, Op. Cit.; OFIR, Z., SCHWANDT, T., DUGGAN, C., & McLEAN, R.: *Research quality plus [RQ+]*, Op. Cit.

structural design consistency, as well as the complexity of didactical interactions network.

In an allusion to the interdisciplinary and holistic research approach, the proposed research design is called Holistic Architecture for Music Education (HAME) because the term of architecture is observed from a holistic viewpoint, which is related to arts, humanism, and social sciences⁹⁰⁸. The music's concept is understood as an "art, craftsmanship and everyday culture"⁹⁰⁹, while musicology and ethnomusicology encompass both humanistic, scientific and artistic disciplines⁹¹⁰. Finally, education's term is directly related to educational sciences.

4. Conclusions

HAME is incorporated to DBR's current as it is focused on the pragmatic analysis of didactical situations, having an internal validity as the consistency is appraised through the contrast process between the objective portrait and research hypothesis, rendering the question of sample size irrelevant. In light of this, the following four-phase structural design is considered:

- I. Preliminary Studies: Analysis of previous studies from an epistemological, institutional and didactical perspective, considering a contextualisation of such literature. For instance, a revision of the national curriculum, its administrative application in education systems and, finally, its empirical incorporation according to school reports.
- II. Prospective analysis: Definition of the research problem, sample, mixed research methods and hypothesis, which plays a central role in the structural design due to it enables valuing the holistic research approach. The research problems and hypotheses should be oriented to musical *Bildung* as they could inquire into the hermeneutic circle between scientific description and practical understanding. For instance, teacher/learner autonomy, educator/student sociocultural approach, the emotional environment in music lessons, and so forth.
- III. Fieldwork: It comprises the observation and data collection in a real-world educational situation, considering qualitative and quantitative research methods based on the elements of understanding in music education and key assessment questions suggested by Fautley. The network of educational

⁹⁰⁸ Cf. RABBAT, N.: "The boundaries of architectural education today", in SALAMA, A. M. A.; O'REILLY, W. & K. NOSCHIS (Eds.): *Architectural education today: Cross-cultural perspective*, Comportements, Lausanne, 2002, pp. 149-154.

⁹⁰⁹ GEORGII-HEMMING, E., & LILLIEDAHL, J.: "Why "what" on the content dimensions of music didactics", *Op. Cit.*, p. 140.

⁹¹⁰ HOLFORD-STREVVENS, L.: "Humanism and the language of music treatises", in *Journal of the Society for Renaissance Studies*, 15(4), 2001, pp. 415-449; AUBERT, L.: *The music of the other: New challenges for ethnomusicology in a global age*. Ashgate, Aldershot, 2007.

interactions is essential for observing all agents in the same environment. For example, learner autonomy is measured through psychological scales, and after which, the lesson is observed for obtaining evidence about student autonomy promoted by the teacher and learning community, based on the learning content established by the curriculum.

- IV. Retrospective analysis: The objective portrait takes into consideration the four basic didactic positions proposed by Nielsen. That is, data collected during fieldwork are analysed from these four didactic positions. The objective portrait would explain phenomena, and it also replies to research questions. Therefore, it could show whether a hypothesis has been accepted or not during the holistic contrast process. For instance, the students feel their musical preferences are not considered by teacher nor school because both are focused on the technical performance of classical repertoire, despising emotional development of learners and local musical heritage. In that case, the objective portrait would establish that student autonomy is not promoted by the education system as the school's pedagogical project is mainly centred on teaching content and not in student learning.

In conclusion, HAME' structural design is appropriate for any kind of music education's context because, in theoretical terms, it involves a hermeneutic circle between epistemological bases and broad-based, complex and critical real-world situations in the field of music education. That is, HAME establishes an iterative relationship between curriculum and research papers with real-world didactical situations, taking into account either the network of educational interactions or didactic triangle. In light of this, HAME would provide theoretical and practical knowledge about musical *Bildung* within the teaching and learning situations, since educational activities would be grounded theoretically, contrasted empirically and they also could be reproducible. Therefore, HAME's contributions are linked to the theoretical and empirical scopes of music education knowledge because, beyond that present study represents only a HAME's theoretical framework, empirical applications carried out so far are showing its effectivity for inquiring into the musical *Bildung* of students and educators in different contexts. In any case, it is imperative to emphasise that HAME displays consistency with the traditional scientific method, so it should be understood as an overall research plan that is useful only for music education research.

Acknowledgement

The authors acknowledge the Sibelius Academy for discussing this article in the frame of internal seminar of the Music Education Doctoral Studies. In addition to this, the authors thank Heidi Westerlund for her valuable comments oriented to the refinement of this approach. Finally, the first author acknowledges the National Commission for Scientific and Technological Research from Chile by

the doctoral scholarship granted him, and also to the Public University of Navarra for supporting his postgraduate mobility in Sibelius Academy.

References

- ANDERSON, T. & SHATTUCK, J.: “Design-Based Research: A Decade of Progress in Education Research?”, in *Educational Researcher*, 41(1), 2012, pp. 16–25.
- ANGEL-ALVARADO, R.: “Controversies between curriculum theory and educational practice in music education”, in *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*, 15, 2018, pp. 83-95.
- ANGEL-ALVARADO, R., & ÁLAMOS, J. E.: “Musical conducting in the Guitárregas guitar ensemble: A leadership based on the self-determination of music teachers”, in *Revista Internacional de Educación Musical*, 6(1), 2018, pp. 53-61.
- ARÓSTEGUI, J. L.: “Fundamentos del currículo para la educación musical”, in J. L. ARÓSTEGUI, J.L. (Ed): *La música en Educación Primaria: Manual de formación del profesorado* Dairea, Madrid, 2014, pp. 19-42.
- ARTIGUE, M.: “Perspectives on Design Research: The case of Didactical Engineering”, in BIKNER-AHSBAHS, A.; KNIPPING, C. & PRESMEG, N. (Eds.): *Approaches to qualitative research in mathematics education*, Springer, Dordrecht, 2015, pp. 467-496.
- AUBERT, L.: *The music of the other: New challenges for ethnomusicology in a global age*. Ashgate, Aldershot, 2007.
- BARAB, S.: “Design-based research: A methodological toolkit for engineering”, in SAWYER, K.R. (Ed.): *The Cambridge handbook of the learning sciences*, NY: Cambridge University Press, New York, 2014, pp. 270–302.
- BARONE, T., & EISNER, E. W.: *Arts based research*, SAGE, Thousand Oaks, 2012.
- BEARD, D., & GLOAG, K.: *Musicology: The key concepts*. Routledge, Oxon, 2016.
- BECK, C., & KOSNIK, C.: *Innovations in teacher education: A social constructivism approach*, NY: State University of New York Press, Albany, 2006.
- BENCOMO, D., GODINO, J. D., & WILHELM, M. R.: “Elaboración de redes ontosemióticas de configuraciones didácticas con Atlas/ti”, in *Concept maps: Theory, methodology, technology proceedings of the first International Conference on Concept Mapping*, 2, 2004, pp. 71-74.
- BROWN, A. L.: “Design experiments: Theoretical and methodological challenges in creating complex interventions in classroom settings”, in *The Journal of the Learning Sciences*, 2(2), 1992, pp. 141-178.
- CAREY, G., HARRISON, S., & DWYER, R.: “Encouraging reflective practice in conservatoire students: A pathway to autonomous learning?”, in *Music Education Research*, 19(1), 2017, pp. 99-110.
- CASAS-MAS, A., POZO, J. I., & MONTERO, I.: “The influence of music learning cultures on the construction of teaching-learning conceptions”, in *British Journal of Music Education*, 31(3), 2014, pp. 319-342.
- CHEON, S. H., REEVE, J., LEE, Y., & LEE, J.: “Why autonomy-supportive interventions work: Explaining the professional development of teachers’ motivating style”, in *Teaching and Teacher Education*, 69, 2018, pp. 43-51.
- COOPER, N.: “Design-based research as an informal learning model for choral conductors”, in *London Review of Education*, 15(3), 2017, pp. 358-371.
- CORRIGALL, K., & SCHELLENBERG, E.: “Predicting who takes music lesson: parent and child characteristics”, in *Frontiers in psychology*, 6(282), 2015, pp. 1-8.
- CRESWELL, J. W.: *Research design: Qualitative, quantitative and mixed methods approaches*, CA: SAGE, Los Ángeles, 2014.
- DUARTE, J., JUAREGUIBERRY, F., & RACIMO, M.: *Suficiencia, equidad y efectividad de la infraestructura escolar en América Latina según el TERCE*. Oficina Regional de Educación para América Latina y el Caribe y Unesco, Santiago de Chile, 2017.
- DYND AHL, P. KARLSEN, S., NIELSEN, S. G., & SKÅRBERG, O.: “The academisation of popular music in higher music education: the case of Norway”, in *Music Education Research*, 19(4), 2017, pp. 438-454.

- ELLIOTT, D. J. : “Curriculum as professional action”, in REGELSKI, A. & GATES, T. (Eds.): *Music education for changing times: Guiding visions for practice*, Springer, Dordrecht, 2009, pp. 163-174.
- FAUTLEY, M.: *Assessment in music education*, Oxford University Press, Oxford, 2010.
- FORSBERG, E.: “Curriculum theory revisited – introduction”, in FORSBERG, E. (Ed.): *Curriculum theory revisited: Studies in educational policy and educational philosophy*, STEP Report No. 10, Uppsala University, Uppsala, 2007, pp. 5-17.
- GEORGII-HEMMING, E., & LILLIEDAHL, J.: “Why "what" on the content dimensions of music didactics”, in *Philosophy of Music Education Review*, 22(2), 2014, pp. 132-155.
- GEORGII-HEMMING, E., & WESTVALL, M.: “Music education - a personal matter? Examining the current discourses of music education in Sweden”, in *British journal of music education*, 27(1), 2010, pp. 21-33.
- GOFF, W. M., & GETENET, S.: “Design-Based Research in doctoral studies: Adding a new dimension to doctoral research”, in *International Journal of Doctoral Studies*, 12, 2017, pp. 107-121.
- HAMILTON, D.: “The pedagogic paradox (or why no didactics in England?)”, in *Pedagogy, Culture and Society*, 7 (1), 1999, pp. 135-152.
- HEIMONEN, M., & HEBERT, D.: “Nationalism and music education: A Finnish perspective”, in HEBERT, D. y KERZT-WELZEL, A. (Eds.), *Patriotism and nationalism in music education*, NY: Routledge, New York, 2010, pp. 157-174.
- HOLFORD-STREVEENS, L.: “Humanism and the language of music treatises”, in *Journal of the Society for Renaissance Studies*, 15(4), 2001, pp. 415-449.
- HOOPER, G.: *The discourse of musicology*. NY: Routledge, New York, 2016.
- HUSSAIN, Akbar. (2014). *Experiments in psychology*. Delhi: PHI Learning Private Limited.
- JANK, W.: “Didaktik, bildung, content on the writings of Frede V. Nielsen”, in *Philosophy of Music Education Review*, 22(2), 2014, pp. 113-131.
- KERTZ-WELZEL, A.: “Revisiting Bildung and its meaning for international music education policy”, in SCHMIDT, P. & COLWELL, R. (Eds.): *Policy and the political life of music education*, NY: Oxford University Press, New York, 2018a, pp. 107-121.
- KERTZ-WELZEL, A.: *Globalizing music education: A framework*, IN: Indiana University Press, Bloomington, 2018b.
- LICHTMAN, M.: *Qualitative research in education: A user's guide*. CA: SAGE, Thousand Oaks, 2013.
- LILLIEDAHL, J.: “The recontextualisation of knowledge: towards a social realist approach to curriculum and didactics”, in *Nordic Journal of Studies in Educational Policy*, 1(1), 2015, pp. 40-47.
- LONDON SCHOOL OF ECONOMICS AND POLITICAL SCIENCE: *The impact of three London conservatoires on the UK and London economies*, LSE, London, 2012.
- LÓPEZ-ÍÑIGUEZ, G., & POZO, J. I.: “Like teacher, like student? Conceptions of children from traditional and constructive teachers regarding the teaching and learning of string instruments”, *Cognition and Instruction*, 32(3), 2014a, pp. 219-252.
- ____ “The influence of teachers’ conceptions on their students’ learning: Children’s understanding of sheet music”, in *British Journal of Educational Psychology*, 84(2), 2014b, pp. 311-328.
- MATON, K.: *Knowledge and Knowers: Toward a realist sociology of education*, Routledge, London, 2014.
- MAYDAY GROUP: “Action for change in music education”, in REGELSKI, A. & GATES, T. (Eds.): *Music education for changing times: Guiding visions for practice*, Springer, Dordrecht, 2009, pp. xxxi-xxxvii.
- MCKENNEY, S., & REEVES, T. C.: *Conducting Educational Design Research*, NY: Routledge, New York, 2012.
- MORGAN, J., MACDONALD, R., & PITTS, S.: ““Caught between a scream and a hug”: Women’s perspectives on music listening and interaction with teenagers in the family unit”, in *Psychology of music*, 43(5), 2015, pp. 611-626.

Territorios Doctorado
Rolando Ángel-Alvarado
Miguel R. Wilhelmi
Olga Belletich

- NIELSEN, F. V.: "Music (and Arts) Education from the point of view of didaktik and bildung", in BRESLER, L. (Eds.): *International handbook of research in arts education*, NY: Springer, New York, 2007, pp. 265-285.
- OFIR, Z., SCHWANDT, T., DUGGAN, C., & McLEAN, R.: *Research quality plus [RQ+]: A holistic approach to evaluating research*, IDRC/CRDI, Ottawa, 2016.
- OJALA, A.: "Developing learning through producing: Secondary school students' experiences of a technologically aided pedagogical intervention", in SMITH, G.D.; MOIR, Z; M. Brennan, RAMBARRAN, S. & KIRKMAN, P. (Eds.): *The Routledge research companion to popular music education*, NY: Routledge, New York, 2017, pp. 60-74.
- OSSES, S., SÁNCHEZ, S. e IBÁÑEZ, F.: "Investigación cualitativa en educación: Hacia la generación de teoría a través del proceso analítico", in *Estudios pedagógicos*, 32(1), 2006, pp. 119-133.
- PARTII, H., & KARLSEN, S.: "Reconceptualising musical learning: New media, identity and community in music education", in *Music Education Research*, 12(4), 2010, pp. 369-382.
- PATEL, A.: *Music, language, and the brain*. NY: Oxford University Press, New York, 2008.
- POOL, J., & LAUBSCHER, D.: "Design-based research: is this a suitable methodology for short-term projects?", in *Educational Media International*, 53(1), 2016, pp. 42-52.
- RABBAT, N.: "The boundaries of architectural education today", in SALAMA, A. M. A.; O'REILLY, W. & K. NOSCHIS (Eds.): *Architectural education today: Cross-cultural perspective*, Comportements, Lausanne, 2002, pp. 149-154.
- REGELSKI, T. A. (2013). The Aristotelian bases of praxis for music and music education as praxis. In M. L. Mark (Ed.), *Music Education: Source readings from Ancient Greece to today*, NY: Routledge, New York, 2013, pp. 140-141.
- SALDAÑA, Johnny: *The coding manual for qualitative researchers*. SAGE, London, 2013.
- SAN MARTÍN, D.: "Teoría fundamentada y Atlas.ti: Recursos metodológicos para la investigación educativa", in *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, 16(1), 2014, pp. 104-122.
- SCHNEUWLY, B., & VOLLMER, H. J.: "Bildung and subject didactics exploring a classical concept for building new insights", in *European Education Research Journal*, (special), 2017, pp. 1-14.
- SHIVELY, J.: "Constructivism in Music Education", in *Arts Education Policy Review*, 116(3), 2015, pp. 128-136.
- SMILDE, R.: *Musicians as lifelong learners: Discovery through biography*, Eburon Academic Publishers, Delft, 2009.
- SÖDERMAN, J. & SERNHEDE, O.: "Hip-hop – what's in it for the academy? Self-understanding, pedagogy and aesthetical learning processes in everyday cultural Praxis", in *Music Education Research*, 18(2), 2016, pp. 142-155.
- SPRINGER, D. G.: "Teaching popular music: Investigating music educators' perceptions and preparation", in *International Journal of Music Education*, 34(4), 2015, pp. 403-415.
- SWANWICK, K.: *A developing discourse in Music Education: The selected works of Keith Swanwick*, Routledge, Oxon, 2016.
- TORRADO, J. A. & POZO, J. I.: "Metas y estrategias para una práctica constructiva en la enseñanza instrumental", in *Cultura y Educación*, 20(1), 2008, pp. 35-48.
- THE DESIGN-BASED RESEARCH COLLECTIVE (2003): "Design-Based Research: An emerging paradigm for educational inquiry", in *Educational Researcher*, 32(1), 2008, pp. 5-8.
- UGBOR, U. N.: *Becoming knowledge focused: A practical approach to managing knowledge in international organizations*, Center for International Knowledge Management, Vienna, 2008.
- VARKØY, O.: "The intrinsic value of musical experience. A rethinking: Why and how?", in PIO, F. & VARKØY, O. (Eds.): *Philosophy of music education challenged: Heideggerian inspirations*, Springer, London, 2015, pp. 45-60.
- VIST, Torill: "Arts-based research in music education – general concepts and potential cases", in *Nordic Research in Music Education* (16), 2015, pp. 259–292.

Holistic Architecture for Music Education: A research design for carrying out empiric and interdisciplinary studies in didactics of music

- WAGNER, P., STROHMEIER, D., & SCHOBBER, B.: “Special Issue: Bildung-Psychology: Theory and practice of use inspired basic research”, in *European Journal of Developmental Psychology*, 13(6), 2016, pp. 625-635.
- WELCH, G. F.: “Ecological validity and impact: Key challenges for music education research”, in REGELSKI, A. & GATES, T. (Eds.): *Music education for changing times: Guiding visions for practice* Springer, Dordrecht, 2009, pp. 149-159.
- WESTBURY, I.: “Teaching as a reflective practice: What might Didaktik teach Curriculum?”, in WESTBURY, I. HOPMANN, S. & RIQUARTS, K. (Eds.): *Teaching as a reflective practice: The German Didaktik tradition*, NJ: Routledge, Mahwah, 2010, pp. 15-40.
- WESTERLUND, H.: “Reconsidering aesthetic experience in praxial music education”, in *Philosophy of Music Education Review*, 11(1), 2003, pp. 45-62.
- WILKINSON, A.: *The creator’s code: The six essential skills of extraordinary entrepreneurs*. NY: Simon & Schuster Paperbacks, New York, 2015.
- ZHENG, L.: “A systematic literature review of design-based research from 2004 to 2013”, in *Journal of Computers in Education*, 2(4), 2015, pp. 399-420.

TERRITORIOS PARA LA CREACIÓN

Música

MadWomenFest

Directora Artística y Ejecutiva: PILAR JURADO

Charlar con Pilar Jurado es como meterse un chute de energía. Soprano, compositora, directora de orquesta, nadie diría al verla que la ópera ha marcado su vida desde que empezó a estudiar a los 8 años. Una profesión en la que es reconocida y admirada, lo que le ha empujado a llevar el arte allí donde más lo necesitan, a los niños de familias con problemas o a las mujeres que han sufrido o sufren violencia de género. Un drama contra el que lucha desde distintos frentes solidarios, con un objetivo común: prepararles para su reinserción en la sociedad.⁹¹¹

MadWomenFest es un nuevo concepto cultural, es un festival a lo grande que gira sobre el eje de la Música, impulsando un movimiento social protagonizado por las mujeres creativas más relevantes del mundo, en palabras de su fundadora y presidenta Pilar Jurado: “mujeres capaces de impregnar el universo con una mirada distinta y dibujar un horizonte más esperanzador para la sociedad”⁹¹². Para ella, se trata de un reto dejar un legado cultural, único y diverso al mismo tiempo, para el futuro. Su estrategia reside en crear sinergias a partir de la reunión multidisciplinar de diferentes talentos artísticos femeninos, como la escritora Soledad Puértolas, la arquitecta Carmen Pigem, la bailarina Tamara Rojo, la compositora y directora de orquesta Tania León, la musicóloga Cecilia Piñero, la cineasta Mabel Lozano, Concha Jerez como artista plástica, entre otras actrices, Lola Herrera, diseñadoras como María Lafuente o Jineth Bedoya como activista de gran influencia en Colombia y muchos otros nombres relevantes, entre los que encontramos no solo a mujeres, sino también hombres defendiendo este proyecto en femenino plural. Pilar Jurado nos da una lección interesante cuando manifiesta: “Si he roto techos de cristal es porque nunca pensé que los había”⁹¹³.

La presentación del festival tuvo lugar este miércoles en el Wizink Center de Madrid, en un acto que contó con la presencia de Mario Garcés, secretario de Estado de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad, acompañado de representantes de las distintas entidades que colaboran. Por parte de Fundación ONCE acudieron al acto José Luis Martínez Donoso, director

⁹¹¹ VILLACASTÍN, Rosa: “Pilar Jurado: «El machismo no es un privilegio de una sola clase social»”, en *Diez Minutos*, 9/2/2019. Disponible en:

<https://www.diezminutos.es/famosos-corazon/famosos-espanoles/a26247590/pilar-jurado-entrevista-rosa-villacastin/>

⁹¹² Véase “Pilar Jurado”, en *MadWomenFest*. Disponible en: <https://madwomenfest.com/pilar-jurado/>

⁹¹³ SANTOS, Ana: “Pilar Jurado”, en *Mujer hoy*, 6/11/2018. Disponible en: <https://www.mujerhoy.com/vivir/protagonistas/201811/06/pilar-jurado-exito-carrera-rev-20181105091852.html>

general, y Teresa Palahí, secretaria general, quien además forma parte del Comité Ejecutivo.⁹¹⁴

Tanto la prensa como los que disfrutan desde dentro o como público coinciden en señalar que *MadWomenFest es mucho más que un festival de música*. Es un encuentro único con artistas diversos, comprometidos con un mundo en igualdad, un reflector para las mujeres del arte, creativas en general, que han aceptado el desafío y han conseguido tener un lugar predominante en nuestra sociedad, convirtiéndose así en referentes para las nuevas generaciones. Gracias MadWomenFest, la Música y la Cultura son un elemento de cohesión para nuestra ciudadanía, a través de los diferentes géneros musicales⁹¹⁵.

Pilar Jurado comenzó a tejer en su mente MadWomenFest hacia 2015 y, cuatro años y tres ediciones después, sigue su curso cada vez más fluido. Sin duda es una cita diferente acudir a cualquier evento organizado por este enorme festival. La multidisciplinariedad ya marca un terreno diferente, una concepción del arte para gozar en sus infinitas manifestaciones y, a través de todo ello, aportar a la sociedad educación, solidaridad y excelencia.

La primera edición de MadWomenFest comenzó el día 5 de 2017, con la Gran Gala-Concierto de los MadWomen Awards, los premios internacionales que galardonarán, anualmente, a las mujeres más brillantes de cada una de las disciplinas artísticas: Arquitectura, Artes Plásticas, Audiovisuales, Cine, Danza, Literatura, Moda, Música, Teatro.

Es muy importante realizar todo tipo de acciones que ayuden a visibilizar los problemas, como por ejemplo, el corto realizado para la ONCE por Mabel Lozano, que vincula violencia de género y discapacidad, o el cupón con la imagen del festival que creará el año que viene el artista José Manuel Ciria, pero las verdaderas herramientas van más allá y pasan por la creación de un movimiento europeo de grandes mujeres de las artes, unidas para la transformación social, que se conviertan en verdaderas interlocutoras con las instituciones, a través del Parlamento Europeo. El hecho de que Naciones Unidas haya incorporado MadWomenFest a sus Objetivos de Desarrollo Sostenible para 2030 indica el grado de compromiso y posibilidades que genera.⁹¹⁶

Directora Artística y Ejecutiva del MadWomenFest: PILAR JURADO

Pilar Jurado es una de las figuras más singulares de la música clásica europea. Compositora, cantante y directora de orquesta, ha sido la primera mujer en la historia que ha estrenado una ópera propia, *La página en blanco*, en el Teatro Real, siendo además la autora del libreto e intérprete del papel protagonista, con una repercusión nacional e internacional sin precedentes.

⁹¹⁴ “Fundación ONCE se suma al “madwomenfest”, un festival de música de apoyo a las mujeres de las artes”, en *Eco.Diario.es*, 24 de mayo de 2017. Disponible en:

<https://ecodiario.economista.es/sociedad/noticias/8381427/05/17/Fundacion-once-se-suma-al-madwomenfest-un-festival-de-musica-de-apoyo-a-las-mujeres-de-las-artes.html>

⁹¹⁵ Véase Madrid es Teatro, Disponible en <https://madridesteatro.com/madwomenfest/>

⁹¹⁶ *Ibid.*

Como compositora ha estrenado más de noventa obras y ha recibido importantes encargos de instituciones nacionales e internacionales. Recientemente, Pilar Jurado ha sido elegida Presidenta de la SGAE. La revista Forbes la ha situado entre las 20 mujeres españolas más influyentes, lo que resulta una validación muy importante de sus talentos, no solo musicales, sino como también como innovadora y gestora cultural.

Ha actuado como soprano junto a la London Symphony Orchestra, Orquesta Nacional de España, Orquesta Sinfónica de Strasburgo, Netherlands Radio Symphony Orchestra, Orquesta Sinfonica Nazionale della RAI, Orquesta Filarmónica de Helsinki, Orquesta de la Deutsche Oper Berlin, Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE, Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, Orquesta Sinfónica de Castilla y León, Orquesta Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya, Orquesta Simfònica del Gran Teatre del Liceu de Barcelona, Orquesta Sinfónica de Madrid, Orquesta Barroca de Limoges, Orquesta de la Ópera de Avignon, Orquesta Sinfónica Nacional Portuguesa, Orquesta de la Televisión Griega, Orchestre de la Suisse Romande, bajo la dirección de G. Sinopoli, J. Levine, R. Frübeck de Burgos, A. Tamayo, G. Noseda, E. García Asensio, A. Ros Marbá, J. R. Encinar, Pedro Halffter, Beat Furrer, Kuame Ryan, L. Pfaff, E. P. Salonen y M. Schøntwandt.



Pilar Jurado

A lo largo de su carrera ha sido galardonada con numerosos premios y reconocimientos como el Premio Ojo Crítico de Música (1998), Premio Villa de Madrid (2000), Top Woman of the Year 2011 de las Artes de los Glamour Awards, Woman who makes a difference (San Francisco, 2012), Antena de Oro 2014, Premio Puente Iberoamérica 2014, Premio de Cultura de la Comunidad de Madrid 2015, Premio Especial Clara Campoamor 2015, Premio Xishang 2016, entre otros.

Desde 2013, es Embajadora de la Organización Internacional del Trabajo y cofundadora junto con Claudio Abbado, José Antonio Abreu y Daniel Barenboim de la iniciativa “Música contra el trabajo infantil”, en el seno de la Organización Internacional del Trabajo (OIT), agencia de las Naciones Unidas – que cumple en 2019 su aniversario⁹¹⁷-, compuesta por gobiernos, empleadores y trabajadores de 187 Estados miembros, especializada en promover la justicia social y el trabajo decente. El 13 de diciembre de 2013, en Madrid, un concierto de la soprano Pilar Jurado, acompañada por el cuarteto de cuerdas formado por David Mata, Lavinia Moraru, María Cámara y Javier Albaré, se dedicó a la lucha contra el trabajo infantil. Para la OIT,

La educación musical puede empoderar a los niños, desarrollar sus habilidades y, lo que es más importante, animarlos a ir a la escuela y permanecer en la escuela. Los socios de la Iniciativa están pidiendo a todos en el mundo de la música que se unan a nosotros para crear conciencia sobre el trabajo infantil y sobre el valor de la música y la educación artística para combatirlo.⁹¹⁸



“El 8 de marzo de 2018, el Parlamento europeo la invitó a abrir la sesión representando a hombres y mujeres que luchan por cambiar el mundo”⁹¹⁹. El desafío se centra en cambiar el rumbo de las cosas a través del arte. “Yo soy

⁹¹⁷ Entre otros actos, para la celebración del centenario: “El 11 de abril de 2019, una serie de eventos de un día de duración en cuatro continentes marcó el centenario de la OIT”, en *El Centenario de la OIT*. Véase <https://www.ilo.org/global/about-the-ilo/100/lang--en/index.htm>

⁹¹⁸ <https://www.ilo.org/ipec/Campaignandadvocacy/MusicInitiative/lang--en/index.htm>

⁹¹⁹ VILLACASTÍN, Rosa: “Pilar Jurado: «El machismo no es un privilegio de una sola clase social»”, en *Diez Minutos*, 9/2/2019. Disponible en: <https://www.diezminutos.es/famosos-corazon/famosos-espanoles/a26247590/pilar-jurado-entrevista-rosa-villacastin/>

fruto de mi propio sueño y por eso me encantaría poder enseñar a la gente a soñar”⁹²⁰, dice Pilar Jurado. Necesitamos Arte para crear Cultura tanto como necesitamos la Cultura para crear Arte, algo que ella sabe muy bien:

Un día descubro que el mundo en el que vivimos cada vez se parece menos al que yo imaginé y que las opciones que nos ofrece el futuro se van alejando poco a poco del que es mi mundo: la música y el arte. Y como soy de las que creen que si algo no te gusta, no sirve quejarse y si no haces algo por cambiarlo para que mejore, acabas siendo cómplice, me pongo manos a la obra.⁹²¹

Entiende que sus dones tienen que servir para cambiar lo que no le gusta, como la desatención infantil o la violencia de género. Los eventos que se van desarrollando en cada edición hablan de los ideales de la soprano: en los *MadWomen Awards* se entregaron galardones a las mujeres más destacadas en los diferentes campos artísticos, bajo el manto de una gala espectacular con música, danza y la presencia de los embajadores volcados en el proyecto, como Ana Rosa Quintana o Iñiqui Gabilondo, entre otros; *el MadWomenX*, que consiste en diversas actividades diseñadas por creadores de referencia. En dichas actividades, los asistentes se ven sorprendidos por propuestas originales, cuyo objetivo es despertar su parte creativa⁹²², los talleres de arte para menores en situaciones de riesgo o desamparo *MadKids in Art* y el ciclo *Urban Jazz*, en el hotel Urban y con la colaboración de la ONCE, sirvió en 2017 como broche de oro para el día de la Discapacidad por Violencia de Género. Actúo el pianista barcelonés Ignasi Terraza.



Hotel Urban, Madrid

Fue la cantante, compositora y Top 100 Pilar Jurado la que decidió comenzar a crear el festival MadWomenFest hace ya año y medio con el

⁹²⁰ <https://madwomenfest.com/pilar-jurado/>

⁹²¹ *Ibid.*

⁹²² Para más información, véase *MadWomenXperiences*. Disponible en: <https://madwomenfest.com/satelites/>

objetivo social de concienciar y dar visibilidad a la lucha contra la violencia de género.⁹²³

[...] el MadWomenFest entra en programaciones de tanto prestigio como las del Conde Duque y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, e inventa nuevos espacios para la música como el Hotel Urban, que se convierte en el lugar de encuentro en las noches del MADWOMENFEST con el ciclo UrbanJazz, en el que podremos disfrutar de prestigiosos artistas como Ignasi Terraza o los grupos Menil y Cuban Sound Project, que tendrán como artistas invitadas a Belinda Washington, Laura Simó, Edith Salazar y Natalia Dicenta.

Entre las MadWomen de la música clásica, contaremos con las actuaciones de Leticia Moreno, Rosa Torres Pardo, Judith Jáuregui y Ana María Valderrama, además de la propia Pilar Jurado.⁹²⁴



Cartel de la primera edición del MadWomenFest

⁹²³ “El MadWomenFest celebra el ciclo «Urban Jazz»”, en *Mujeres & cia*, Cultura, 17 de octubre/2017. Disponible en: <http://mujeresycia.com/el-madwomenfest-celebra-el-ciclo-urban-jazz/>

⁹²⁴ “Nace en Madrid un nuevo festival: el MadWomenFest” 5 de septiembre de 2017. Disponible en: <http://mujeresycia.com/nace-madrid-nuevo-festival-madwomenfest/>

Lo más destacado del MadWomenFest

Ante un proyecto de esta envergadura, no podemos en estas páginas más que dar una modesta pincelada de MadWomenFest. De este modo, hemos preferido ceñirnos a presentar los eventos que más relación directa tienen con los dos objetivos sociales principales del festival. Dichos objetivos son: “1. Creación e impulso de cooperativas de mujeres víctimas de Violencia de género y 2. Creación y desarrollo de talleres de arte para niños en situación o riesgo de desamparo, en colaboración con Fiscalía de Menores”⁹²⁵.

Entre las actividades que se desarrollaron en la primera edición, desde el 5 al 31 de octubre de 2017, se realizaron conciertos de diversos géneros musicales, clases magistrales impartidas por tres de las compositoras con más reconocimiento internacional, espectáculos pedagógicos, experiencias únicas dirigidas por mujeres referentes de la Cultura y mucha interacción social.

Gala Concierto MadWomen Awards

Cada año el MadWomenFest da su inicio con la gran Gala-Concierto de los *Madwomen Awards*. El MadWomenFest abrió sus puertas en 2017 en el Auditorio Nacional de Música, haciendo entrega de los premios internacionales a las mujeres más brillantes de las diferentes disciplinas artísticas. En esta primera edición fue reconocido el talento de Lita Cabellut, Tania León, Ana Locking, Terele Pávez, Sol Picó, Carme Pigem y Soledad Puértolas.



⁹²⁵ <https://madwomenfest.com>



MadWomen Awards, 2017. Auditorio Nacional de Música, Madrid

En 2018, se celebró *Madwomen Awards* en el Teatro Lope de Vega de Madrid, el 22 de octubre. Entre las galardonadas estuvieron Carme Pinós, Simona Atzori, Ágatha Ruiz de la Prada, Leticia Moreno, Almudena Grandes, Concha Velasco y el restaurador Adolfo Muñoz.

22 OCTUBRE
20:30 H

TEATRO LOPE DE VEGA MADRID

INVITACIÓN VÁLIDA PARA DOS PERSONAS HASTA COMPLETAR AFORO

MADWOMENFEST
2018

GALA CONCIERTO
DE LOS
MADWOMEN AWARDS

Imprescindible confirmar antes del viernes 19 de octubre a las 14:00 h.
al e-mail: protocolo@madwomenfest.es Tel. 917110586

Invitación a Gala-Concierto de los *MadWomen Awards*, 2018

Megaconciertos contra la Violencia de Género

MadWomenFest, un festival que agrupa a creadoras referentes de todas las disciplinas artísticas, con la meta de mostrar una mirada distinta del mundo y combatir la violencia de género.⁹²⁶



De entre todas las actividades de la primera edición, en 2017, debemos destacar el “Megaconcierto contra la violencia de género” que tuvo lugar en el WiZink Center, que contó con la participación de Estrella Morente, Ara Malikian, Sole Giménez, El Langui, Eva Yerbabuena, Diego Martín, Diana Navarro, Pasión Vega, Pilar Jurado, Fuel Fandango, David de María, Soraya, el grupo neozelandés Vospertron, entre otros. Actuaron junto a una banda eléctrica, integrada por cinco reconocidos músicos, las noventa voces del Coro Villa de Las Rozas y una gran orquesta sinfónica integrada por miembros de las veintidós orquestas sinfónicas españolas, mostrando así el compromiso del mundo sinfónico contra la violencia de género⁹²⁷.

El plato fuerte del programa será un concierto contra la violencia de género que tendrá lugar el próximo 26 de octubre en el WiZink Center. Participarán artistas como Manu Tenorio, Soraya o Rafael Amargo, entre otros. Todos los fondos obtenidos se usarán para crear una cooperativa para mujeres maltratadas que las ayude a salir de su situación de dependencia. Cuatro días después, el 31 de octubre, se celebrará un *fashion brunch* en el Palacio de Cibeles. En este caso la recaudación se utilizará para financiar los

⁹²⁶ SANTOS, Ana: “Pilar Jurado”, en *Mujer hoy*, 6/11/2018. Disponible en: <https://www.mujerhoy.com/vivir/protagonistas/201811/06/pilar-jurado-exito-carrera-rev-20181105091852.html>

⁹²⁷ Véase Madrid es Teatro, Disponible en <https://madridesteatro.com/madwomenfest/>

MadKids in ART, una serie de talleres artísticos para niños de entornos familiares difíciles, violentos en muchos casos.⁹²⁸



Cartel del “Megaconcierto contra la violencia de género”, 2017

«No me gusta el mundo que me rodea y yo, que soy una mujer optimista, no podía quedarme quieta. No me gusta en lo que se está convirtiendo, la pérdida de libertades, de conquistas. Que aquello que parecía que ya no había que comentar por el hecho de ser mujer había que volver a comentarlo. Y pensé que si a mí no me gustaba a la gente con una sensibilidad parecida tampoco le gustaría», explica Pilar Jurado, cuando se le preguntan las razones por las que ideó esta iniciativa.

Concienciar sobre la violencia de género y combatirla es el primer objetivo del festival, en el que colaboran entidades como la Fiscalía General del Estado, la Comunidad de Madrid, el Ayuntamiento de la capital, la Fundación ONCE o la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).⁹²⁹

En la edición de 2018, el concierto sinfónico tuvo como protagonistas a importantes artistas de este país, como Fran Perea, Rafa Sánchez, El Chojin, Curro de Candela, Pilar Jurado, Amistades Peligrosas, Lydia, Magic Magno, Tara Tiba, Sofía Monreal, Neopercusión, Juan Antonio Simarro, La Compañía José Galán y Toompak, acompañados por la Orquesta Sinfónica della Scala Aretina, dirigida por Martín Baeza Rubio. El concierto estuvo presentado por Dani Delacámara, Albert Castellón e Ismael Beiro. También tuvo lugar un segundo megaconcierto en Málaga, en el Teatro Cervantes, el 27 de noviembre de 2018.

⁹²⁸ “Cultura contra la violencia machista”, en *Mujeres a seguir*. Disponible en: <http://www.mujeresaseguir.com/cultura/noticia/1109779048715/cultura-contra-violencia-machista.1.html>

⁹²⁹ “Madrid acoge la gala de entrega de premios del MadWomenFest 2018”, en *SGAE*, <http://www.sgae.es/es-ES/SitePages/EstaPasandoDetalleActualidad.aspx?i=4519&s=0&p=1>



Cartel del “Megaconcierto contra la violencia de género”, 2018
Hotel Marriott Auditorium Madrid



Cartel del “Megaconcierto contra la violencia de género”, 2018
Teatro Cervantes de Málaga

La Gala contó con las actuaciones de grandes artistas que fueron acompañados por la Orchestra della Scala Aretina, y la presencia de los *Embajadores del MadWomenFest*, algunos de los mejores comunicadores de este país, comprometidos con la mujer, la igualdad y la Cultura.

Embajadores del MadWomenFest



Carme Chaparro
Iñaki Gabilondo
Isabel Gemio
Juan Ramón Lucas
Ana Rosa Quintana
Moisés Rodríguez
Javier Ruiz
Beatriz Becerra

MadKids in Art

Talleres de Arte para menores en situación de riesgo o desamparo

Tal y como aparece en la descripción de la web de MadWomenFest, estos talleres van dirigidos a la infancia más desfavorecida, niños y niñas que viven en un entorno familiar difícil, a veces complicado con la violencia. Los talleres de *MadKids in Art* tienen como objetivo que estos niños descubran el entorno artístico y, mediante su desarrollo, ofrecerles herramientas para que puedan expresarse a través de las artes, lo que colaborará a que mejoren su autoestima, devaluada en la inmensa mayoría de los casos.

MadKids in Art es un proyecto pionero, liderado por mujeres referentes del mundo de la Cultura, que deciden implicarse en la elaboración de iniciativas artísticas, que tendrán una línea de trabajo común dirigida a sanar y educar a través del Arte. Para ello, contamos con la inestimable colaboración de la Fiscalía General del Estado, que vincula a la Fiscalía de

Menores con estos talleres.⁹³⁰



A Través de la Fundación Pilar Jurado, la soprano colabora con la ONCE, Iber Caja, *MadKids in art* y Ronald McDonald, “trabajando con niños que están en situaciones difíciles, para los que el arte puede ser su mejor medicina. Nunca se habla de los hijos de los maltratadores, de los huérfanos de violencia de género, que quedan en situación de desamparo”⁹³¹. Buscando poder colaborar o financiar algún proyecto vinculado a la Fiscalía de Menores, Pilar Jurado encontró que únicamente se realizaban actividades puntuales, más de divertimento o de carácter psicológico, pero ninguna que les sacase de su entorno social: “Fue cuando decidimos que una vez al mes, un fin de semana, debíamos llevarles a un lugar donde todo lo que vean sea arte, que les muestran grandes artistas mujeres”⁹³².

La idea es que nuestros embajadores, madrinas y padrinos, extiendan la idea del proyecto porque no es algo que sólo beneficie a unos determinados niños, queremos que beneficie a todos los que están en contacto con ellos. Es una colaboración de ida y vuelta. [...] los grandes artistas se distancian de la sociedad porque viven inmersos en su trabajo, en sus estudios, en su mundo, y estos niños les ponen los pies en la tierra con sus problemas. Tenemos también un equipo de psicología evolutiva de la Universidad Autónoma y uno de Sociología de la Complutense que van a hacer un

⁹³⁰ MadKids in Art. Disponible en <https://madwomenfest.com/madkids-in-art/>

⁹³¹ VILLACASTÍN, Rosa: “Pilar Jurado: «El machismo no es un privilegio de una sola clase social»”, en *Diez Minutos*, 9/2/2019. Disponible en: <https://www.diezminutos.es/famosos-corazon/famosos-espanoles/a26247590/pilar-jurado-entrevista-rosa-villacastin/>

⁹³² *Ibid.*

seguimiento del proyecto para que veamos cómo el proyecto ha influido en los niños.⁹³³

Imparable, también a la hora de organizar eventos para recaudar fondos, dirigidos al desarrollo del proyecto artístico, para niños en riesgo de exclusión social, lleva a cabo *MadKids in art Fashion Night*. Se trata de una cena de gala que tiene lugar el 21 de enero (2018-2019), a las 20:30 en el Círculo de Bellas artes de Madrid, en la Sala de Columnas. En 2018, la prensa consideró que la presentación fue todo un éxito que contó con la presencia, entre otros, de Iñaki Gabilondo, Silvia Marsó, Antoni Blake, Eloy Arenas, Albert Castillon, Susana Gasch y los representantes de la Fundación infantil Ronald McDonald y ONCE. En 2019, el acto contó “con el apoyo de la propia Pilar Jurado, Iñaki Gabilondo, Ágata Ruiz de la Prada, Concha Velasco, Silvia Marsó, Carmen Posadas, Nieves Herrero, Diana Navarro, entre otras grandes personalidades del mundo de la comunicación y la cultura”⁹³⁴.



Cartel del evento «Madkids in Art» Fashion Night, Cena de Gala Benéfica

⁹³³ VILLACASTÍN, Rosa: “Pilar Jurado: «El machismo no es un privilegio de una sola clase social»”, en *Diez Minutos*, 9/2/2019. Disponible en: <https://www.diezminutos.es/famosos-corazon/famosos-espanoles/a26247590/pilar-jurado-entrevista-rosa-villacastin/>

⁹³⁴ “Pilar Jurado presenta “Madkids in Art Fashion Night”, en *International Women’s Forum* Disponible en <https://www.iwfspain.es/pilar-jurado-presenta-madkids-in-art-fashion-night/>

El evento de la edición de 2018 fue conducido por el Gran Anthony Blake. Los beneficios van siempre íntegros a la Fundación Pilar Jurado para la organización de los *MadKids in Art*. En la Cena de Gala actuaron artistas de reconocido prestigio junto al pianista Iván Melon Lewis (Grammy Latino) y su grupo. Así mismo, participaron grandes diseñadores de moda y del mundo de la comunicación.



Los padrinos del proyecto *MaKids in art* y asistentes a esta gala benéfica posan junto a la soprano Pilar Jurado, organizadora del evento ©MadKids in art

MadWomen Fashion Brunch

Todos los beneficios del *MadWomen Fashion Brunch* son destinados al proyecto *MadKids in art*. Tiene lugar en la Galería de Cristal del Palacio de Cibeles, el 27 de noviembre, a partir de las 13 h. Se trata de una fusión entre música, moda y gastronomía.

En la primera edición (2017), la primera parte la constituyó un desfile-concierto conducido por Fernando Ramos. La música estuvo a cargo del grupo de música antigua Axivil, dirigido por el guitarrista Felipe Sánchez Mascaño. Por la pasarela, desfilaron piezas únicas de grandes diseñadores, que fueron subastadas con la finalidad de financiar *MadKids in art*. En la segunda parte, pudieron degustarse platos diseñados especialmente para la ocasión, en los diferentes corners de los restaurantes que estuvieron presentes en el acto. Adolfo Muñoz, dueño del Grupo Adolfo y presidente de la Asociación de la Buena Mesa y de la Selección Española de Gastronomía, con más de cuarenta años siendo referente de la cocina tradicional y creativa, fue introduciendo al

público en una selección de los mejores restaurantes de España: gourmet, tradición y calidad se dieron la mano por una buena causa⁹³⁵.



Otros eventos y actividades

El festival MadWomenFest está en continuo crecimiento. Son numerosos los eventos para recaudar fondos y poder cumplir así los objetivos solidarios que se ha marcado Pilar Jurado, contra la violencia de género y los niños en situación de riesgo de exclusión social o desamparo. Las actividades son así mismo numerosas. Ya advertíamos al principio que no podíamos dar cuenta de todo lo que sucede en MadWomenFest, pero el lector puede visitar la página web y conocer a fondo cada uno de los acontecimientos, incluso puede usted reconocerse como una MadWomen y asociarse al club, colaborar de alguna forma o disfrutar de todo lo bueno que ofrece.

Sin duda, no abundan este tipo de Festivales, esta muestra exquisita de aunar Arte, Cultura y Solidaridad, todo con mayúsculas y con música de fondo. Por suerte, en España contamos con Pilar Jurado, siempre tejiendo redes con la sabiduría del que sabe que no hay que rendirse, que no hay puerta que no se pueda abrir y que, cuando un sueño se cumple, surgen otros que te llevan adelante.

¡Gracias, Pilar!

Rosa Iniesta Masmano

⁹³⁵ Véase “MadWomen Fashion Brunch, una cita con la moda, la gastronomía y la música”, en Mujeres & cia, 30 de octubre de 2017. Disponible en <http://mujeresycia.com/27807/>

La Alhambra interpretada: sonidos, imágenes y palabras

“La Alhambra no, que nadie se la enseñe.
Quiero llevaré yo”. La tarde era
frágil y gris de niña primavera,
norte del sur. (Ay, mi Verdoso lueñe.)

Puerta del Vino, Debussy. Despeñe
sus arpegios de uña la habanera.
Don Manuel se detiene, habla, pondera.
Me mira y calla: que yo escuche y sueñe.

Azulejo de Albéniz, huésped, monje.
Y llueve al fin pianísimo. Que esponje
la hoja nueva y la flor de los sembrados.

El arrayán se abre: un gnomo ardiente.
Falla y él charlan, qué piadosamente
-catedral sumergida-, de Granados.

Gerardo Diego, Falla en la Alhambra
(Recuerdo de 1925)⁹³⁶

Dominando la ciudad de Granada, se yergue orgullosa, inmortal e infinita La Alhambra. Desde lejos, impone su fuerza y su belleza al paisaje, asegurando al viajero el misterio que emana de su contemplación. Entonces, la imaginación vuela por encima de los viejos torreones, sin poder evitar retrotraerse a siglos pasados, aquellos tiempos musulmanes, quebrados por el empeño en la unidad territorial católica de España.

Sin embargo, a pesar de tener que elevar la cabeza para verla desde la ciudad que la rodea, un impulso emocional te empuja a recorrerla entera por dentro, con una sensación de comenzar un viaje por lo hermoso, mientras tienes la intuición de que el recorrido te va a llevar al infinito. ¿Cómo no volar? ¿Cómo no seguir al Gerardo Diego de nuestro exergo y dejarse llevar por el silencio y la ensoñación propuestos por Manuel de Falla?

Se ha escrito tanto sobre la Alhambra! Habla tanto y tan fuerte la Historia, que solo queda regocijarse ante su conservación, ante la posibilidad de seguir soñando, de continuar tomándola como inspiración, mientras recuerdas cómo las lágrimas del moro derrotado se fundían con las fuentes que debía abandonar, que no olvidar, porque eso de no recordar la Alhambra, cuando la has respirado, comprendes que es imposible.

⁹³⁶ SÁNCHEZ OCHOA, Ramón: *Poesía de lo imposible. Gerardo Diego y la música de su tiempo*, Pre-Textos, Fundación Gerardo Diego, Valencia, 2014, Anexo 1, Selección de poemas de Gerardo Diego, p. 211.

Es en las paredes, en los techos del inmenso infinito arquitectónico, que la Alhambra exhibe los mosaicos musulmanes, fractales de belleza inacabable que elevan su alma al dios en el que creían que estaba la finitud.

Inagotable por tanto la Ciudad Palatina y su entorno, vuelve a suscitar la creación de los artistas del siglo XXI, en este caso, desde una mirada en femenino plural. La exposición “La Alhambra interpretada: sonidos, imágenes y palabras” ha sido un proyecto multidisciplinar, en 2019, en el que la creación ha corrido a cargo de cuarenta mujeres artistas de los ámbitos de la Música, las Artes Visuales y la Literatura: “es un proyecto que muestra una visión femenina del monumento nazarí”⁹³⁷. Una de las grandezas de la idea es haber realizado este proyecto en un espacio tan adecuado, pensado en gran parte como el entorno ideal, para las mujeres que lo habitaron.

LA ALHAMBRA INTERPRETADA: SONIDOS, IMÁGENES Y PALABRAS surge a partir de la idea de la creación de nuevas obras de arte inspiradas en la Alhambra y realizadas por parte de artistas del ámbito de la música, la literatura y las artes visuales, que en la actualidad trabajan con una proyección artística e investigadora en nuestro país. Es un proyecto que de nuevo revive la Alhambra como inspiradora para el arte contemporáneo. Un proyecto muy conveniente, ya que hace tiempo que la Alhambra no es tomada como modelo específico para el arte contemporáneo.⁹³⁸



⁹³⁷ “La Alhambra interpretada: sonidos, imágenes y palabras’ se suma a la oferta del monumento”, en *Granada digital*, Europa Press, 22/03/2019. Disponible en: <https://www.granadadigital.es/la-alhambra-interpretada-sonidos-imagenes-y-palabras-se-suma-a-la-oferta-del-monumento/>

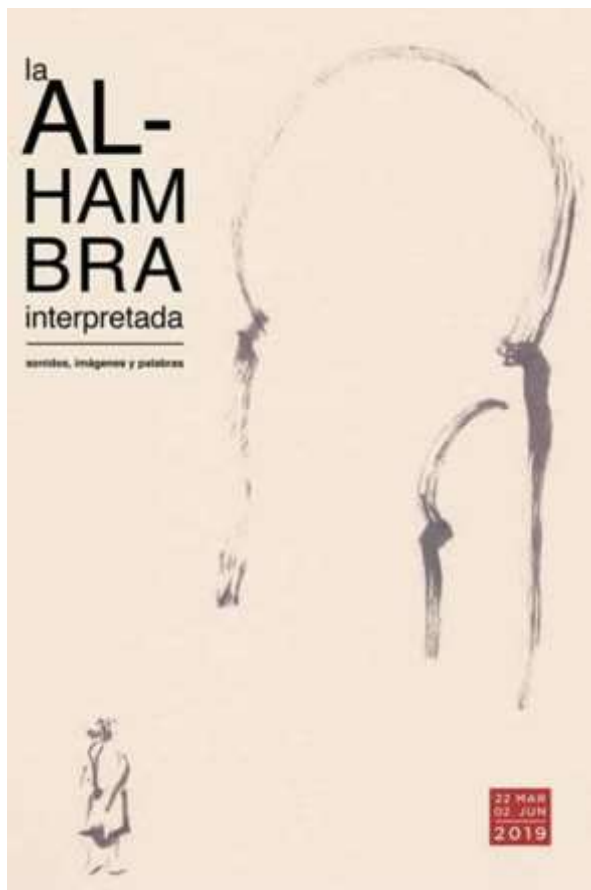
⁹³⁸ “La Alhambra Interpretada: Sonidos, Imágenes y Palabras”, en *El Giraltillo. Ocio, cultura y turismo en Sevilla y Andalucía*. Disponible en: <https://elegirhoy.com/evento/exposiciones/la-alhambra-interpretada-sonidos-imagenes-y-palabras>



Galería de imágenes de la exposición⁹³⁹

⁹³⁹ Obtenidas de “Sonidos, imágenes y palabras para una Alhambra en clave femenina”, en *Granada Hoy*, 22 Marzo, 2019. Disponible en: https://www.granadahoy.com/ocio/Alhambra-femenina_o_1338766412.html

La exposición fue inaugurada el viernes 22 de marzo de 2019, por el delegado de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta en Granada, Antonio Granados, y el director de la Alhambra, Reynaldo Fernández. El proyecto incluyó un concierto el sábado 23 de marzo, en la Sala de Conferencias del Palacio de Carlos V, con un programa configurado por las obras para Arpa y Violín, compuestas para la ocasión por las integrantes del Taller de Mujeres Compositoras, del Festival de Música de Cádiz⁹⁴⁰. Las intérpretes fueron Cristina Montes al Arpa y Cecilia Bercovich al Violín.



Cartel de la exposición

Con motivo de esta exposición y con el mismo nombre, “La Alhambra interpretada: sonidos, imágenes y palabras”, el Patronato de la Alhambra y Generalife creó un volumen especial, compuesto por tres carpetas: *Imágenes*, *Palabras* y *Sonidos*, recogiendo en cada una de ellas las obras de las artistas de cada campo, respectivamente.

Queriendo establecer más claramente el vínculo indisoluble que existe entre la música y el resto de las artes, en este caso música, literatura y artes visuales,

⁹⁴⁰ Del que dimos cuenta en *Itamar. Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte* N 3, 2010, pp. 400-403, como introducción a una reseña sobre la ya desaparecida revista de investigación *Papeles del Festival de Música española de Cádiz*.

este volumen especial es una edición de ediciones, guardadas en un estuche. Es como el cofre del tesoro. En su interior, encontramos:

Una edición compuesta por la carpeta *imágenes* que contiene doce serigrafías originales de: Rosa Brun, Mercedes de Bellaro, M^a Ángeles Díaz Barbado, Concha Jerez, Asunción Jódar, Asunción Lozano, Marisa Mancilla, Maite Martín Vivaldi, Belén Mazuecos, Laura Pintado, Leonor Solans y Marina Vargas.

Y dos estampas digitales de Ángeles Agrela y Marina Núñez.

Consta de una tirada de 110 ejemplares firmados y numerados por las artistas.

5 HC (fuera de comercio), 10 PA (pruebas de artista) y 3 PT (pruebas de taller).

La primera impresión ha sido realizada utilizando tintas acrílicas y biodegradables, sobre papel Somerset Velvet White de 300 gr., Hahnemühle-Photo Silk Baryta y FineArt Inkjet.⁹⁴¹

La Alhambra es una ilusión estética que modela espacios de infinita repetición. Las obras de arte de esta exposición son ficciones construidas por realidades. Discursos críticos y sombras transparentes, formas similares y cambiantes, la realidad como movimiento hipnótico, lo oculto en el amor, los paraísos perdidos o soñados en los que el agua y el color verde fluyen ligeros, encantamientos del cielo protector de la Alhambra, milenaria fuente de inspiración, de diálogo y de pensamiento, también para el Arte Contemporáneo.⁹⁴²

Además, contiene el libreto *palabras* con las transcripciones y las reproducciones de los poemas manuscritos de Juana Castro, Mariluz Escribano, Raquel Lanseros, Ana Merino, Ángeles Mora, Pilar Paz Pasamar, María Rosal, Ana Rossetti, Elvira Satre y Julia Uceda.

La Alhambra es desmesurada y en ella caben todas las palabras que conjuran los recuerdos que han mantenido en penumbra a las mujeres de la Alhambra, olvidadas en sus paraísos.

Reivindicación de las mujeres artistas, de las mujeres poetisas ocultas durante tanto tiempo, esta exposición viene a unir, en torno al monumento como fuente de inspiración, a algunas de las principales voces de las diferentes generaciones que conviven actualmente en la poesía española, un momento de grandísima riqueza polifónica difícilmente repetible. Diez poetisas que representan una tradición plural, heterogénea, estéticamente diversa, que va de las maestras de referencia a las más jóvenes.

También incluye el libreto *sonidos* con la reproducción de las *partituras* manuscritas de las compositoras María José Arenas, Anna Bofil Levi, Teresa Catalán, Consuelo Díez, Carme Fernández Vidal, Pilar Jurado, Marisa Manchado, Diana Pérez Custodio, Iluminada Pérez Frutos, Rosa María Rodríguez Hernández, Dolores Serrano Cueto, Laura Vega y Mercedes Zavala.

⁹⁴¹ Las citas que siguen en este formato proceden de la Hoja de Créditos del conjunto.

⁹⁴² Las citas que siguen en este formato proceden del programa de mano de la exposición, con algunas leves modificaciones. Con mis disculpas al autor de los textos.

Y un CD con la música interpretada por Cecilia Bercovich y Cristina Montes Mateo.⁹⁴³

La Alhambra aglutina el tiempo y recuerda momentos que a veces solo han sido soñados. El mejor tiempo imaginable para la música. Ha sido referencia para juglares y juglaresas, vihuelistas, polifonistas, compositores... compositoras. En la lírica trovadoresca, representada en las pinturas sobre piel de la Sala de los Reyes de la Alhambra, las mujeres tenían una importancia decisiva en la difusión del amor cortés; como receptoras de mensajes, como protectoras, como difusoras, como juglaresas, como poetisas y músicas que transmiten y participan en la creación del repertorio de ese mundo poético, donde ellas son las señoras y los hombres sus vasallos, en una sociedad que imponía todo lo contrario.

Desde los primeros tiempos del imperio musulmán, las mujeres aparecen como protagonistas de la música, la danza y la declamación poética, actividades consideradas como signo de distinción. Nobles y esclavas-cantoras (*qiyan*) recibían desde edad temprana una formación musical completa, la cual se llevaba a cabo en los palacios o en las escuelas de música. Acabada la formación, podían obtener un certificado que las habilitaba como maestras. En muchos casos, las que eran esclavas conseguían su libertad y creaban sus propias escuelas, e incluso orquestas enteras de músicas⁹⁴⁴.

En la actualidad, nuestro país cuenta con importantes compositoras. En este caso, han buscado *de nuevo el tiempo y la memoria en las eternas melodías del agua y en la poesía de los muros de la Alhambra. En esta ocasión, han compuesto un paisaje sonoro del siglo XXI para ser interpretado en las cuerdas del arpa y del violín.*



Contraportada y portada del CD

⁹⁴³ Transcrito, para su mejor lectura, de los créditos del proyecto.

⁹⁴⁴ CORTÉS GARCÍA, Manuela: “Estatus de la mujer en la cultura islámica”, en INIESTA, Rosa (ed.): *Mujer versus Música. Itinerancias, incertidumbres y lunas*, Rivera Editores, Valencia, pp. 139-198, p. 146.



Interior del CD

Manuel de Falla me lleva a la Alhambra.
-Que le enseñen Granada los amigos.
Pero a la Alhambra le acompaño yo-.
Llueve lluvia llovizna.
Hay que volver a casa a calzar chanclos.
La Alhambra se disfraza de Cantabria
pensando así adularme. Y cómo huele. Qué
humedad suavísima.
Cómo tiemblan amor
las aguas aéreas del Generalife.
Y guardemos silencio.
Solo los ojos hablan, gozan juegos
de verdes, rosas, granas, amarillos.
Y yo le miro escudriñando
-ritmos, ritmos, ritmos-
su secreto manar de nueva, esbelta música.

Gerardo Diego, Los árboles de Granada
(fragmento)⁹⁴⁵

Rosa Iniesta Masmano

⁹⁴⁵ SÁNCHEZ OCHOA, Ramón: *Poesía de lo imposible*, Op. Cit., pp. 212-213.

Fotografía

Músicos callejeros

Iván Rodero
Dramaturgo, Fotógrafo









ESCRITURAS MUSICALES
En torno a cuatro fotografías de músicos
realizadas por Iván Rodero Millán

A las denominadas artes en el tiempo, llamadas así por carecer de ese objeto físico más o menos estable (un cuadro, una escultura, un edificio...) propio hasta tiempos muy recientes de las artes plásticas, siempre les ha preocupado encontrar un modo de escritura a través del cual conseguir la presunta perennidad que exige la cultura occidental para todo lo elevado. Compartiendo y compitiendo con la propia palabra, que nació relato o poema –si es que no fue, en realidad, canción-, la historia de la música, como la historia general, arrancaba así con el documento escrito, siendo todo lo anterior pre-historia.

Resulta curioso que mientras el teatro encontró y durante siglos se declaró satisfecho con la palabra escrita, como vehículo idóneo para recoger y transmitir sus textos (no así los gestos o entonaciones, y mucho menos la rica variedad de posibilidades de lo escénico), la danza sin embargo inició una búsqueda por entre los más diversos sistemas que, siglos después, hasta la llegada de la grabación audiovisual, nunca resultó de verdad eficaz, para guardar y permitir la reproducción del rico repertorio, que ella misma iba produciendo. La música también transitó durante miles de años entre soluciones que, partiendo de la

palabra –usando letras más o menos arcaicas o modificadas- alcanzó finalmente, entre el Medievo y el Renacimiento, una feliz grafía –el pentagrama con las figuras y signos convencionales de lo que será el solfeo- donde los parámetros básicos del arte sonoro, es decir, la entonación y el ritmo, quedaban relativamente bien consignados para su conservación y reinterpretación posterior.

Obviamente, la triunfal estabilidad de la escritura musical, como la entendemos desde hace medio milenio, ha tenido algunas positivas aportaciones novedosas, e incluso ha sufrido notables intentos de sustitución –la mayor parte de ellos condenados más al ridículo que al fracaso-, incluyendo entre estos ciertas imaginativas propuestas de las vanguardias novecentistas. Pero nunca se ha podido eliminar la hegemonía del pentagrama y las claves, a pesar de la evidente rigidez de un sistema con muchas carencias, para dejar allí bien fijados otros aspectos importantes del lenguaje musical, empezando por la gradación de la intensidad.

Se pensó, conforme avanzaba el siglo XX, que la veloz mejoría de las técnicas de la grabación del sonido podría suponer que tales registros sustituirían por completo a los viejos modos de la escritura musical (como equivocadamente se aventuró que el cine o la radio y la televisión podrían acabar con el teatro), pero resulta evidente que todo ha terminado sumando, ofreciendo cada vía unas complementarias aplicaciones e informaciones y todos ellos siendo, a la postre, modelos perfectamente acumulativos de registro.

Así que bien podríamos decir que, en la actualidad, la escritura solfística convencional no es sino una más de las escrituras musicales. La más utilizada por los intérpretes y compositores para sus respectivas tareas creativas, pero para otros menesteres –formativos y analíticos, tanto como comerciales y lúdicos- ampliamente superada por la grabación –testimonial o creadora, solo sonora o audiovisual- y por la amplísima variedad del mundo de las imágenes (aunque por su accesibilidad y fidelidad sobresale entre éstas la dúctil –tanto documento como creación- fotografía).

Imágenes que, en el mundo intelectual de Occidente, marcado por la prioridad cognitiva de la letra y el número, fueron injustamente consideradas en demasiadas ocasiones como meras ilustraciones, pero que gracias a la obligada ampliación del paradigma científico se están reconsiderando, cada vez más, como auténticas protagonistas del saber y legítimas vías para la consolidación y difusión del conocimiento.

Mirada así, la fotografía, como el dibujo, el cuadro o el mosaico, e incluso la propia herramienta o instrumento, han sido siempre también, a su manera, escrituras musicales. Con lo que la historia de la música no debía de esperar a una específica escritura (entendida normalmente como precedente de la actual y, si es posible, mejor transcrita a la misma), sino iniciarse cuando cualquier vestigio permitiera conocer algo fiable del pasado. En coherencia con esta

lectura, las cuatro fotografías de músicos callejeros del Madrid actual, que aquí nos ofrece Iván Rodero, no son simples escenas costumbristas, sino que se presentan, con pleno derecho, como verdaderos ejemplos de escritura musical: no son pentagramas, pero transmiten información musical; no hay notas, pero pueden analizarse; no se recrean instrumental o vocalmente, pero sí son perfectamente interpretables. Suenan, en suma, estáticas y silentes. ¿Alguien se ha atrevido a proponer que el silencio no forma parte de la música?

Álvaro Zaldívar Gracia

#EqualWorkEqualRights
Arte participativo para el cambio social en torno
a la división sexual del trabajo y la educación
Mau Monleón Pradas

1er acto /
CURRICULUM
VITAE⁹⁴⁶

En Territorios para la Educación, de este número 5 de Itamar, vamos a continuar desde otra perspectiva *#EqualWorkEqualRights. Sobre la división sexual del trabajo y la educación*, título de este interesante proyecto de Mau Monleón. Ahora, en Territorios para la Creación, presentamos la serie de diecinueve fotografías de la artista que formaron parte de la exposición, que tuvo lugar en el Colegio Mayor Rector Peset y que se corresponde con el *1er Acto. Currículum vitae*, de dicho proyecto. En su catalogación aparece como “Serie fotográfica realizada por encargo del Colegio Mayor Rector Peset bajo el comisariado de Alba Braza que surge a raíz de la participación de 19 estudiantes, universitarios y universitarias, donde se expresan sus sueños, sus asunciones, sus rechazos, sus defensas y sus luchas en relación a la violencia de género estructural en el trabajo y en la educación. Serie de 19 fotografías, 2018”⁹⁴⁷.

Hemos conservado la forma de los paneles, compuestos por un retrato fotográfico del alumno o alumna en cuestión y su *currículum vitae*, bajo la forma de los *hashtags* **#YoSoy #YoSueño #YoAsumo #YoRechazo #YoLucho**, para que el observador compruebe la forma estética. Sin embargo, ante la imposibilidad de lectura, hemos extraído por cada panel un par de *hashtags* y, en todos, hemos comenzado por el **#YoSoy**.

Cada estudiante ha podido imaginar y proyectar su sueño en el deseo de su futura profesión, al mismo tiempo que ha confrontado los indicadores de desigualdad en cada uno de los países soñados y en cada una de las profesiones nombradas. A favor de una concienciación y de un empoderamiento, tanto las mujeres como los hombres han escrito la historia de hoy desde la pedagogía del deseo y desde la dialéctica marxista crítica y feminista. De esta forma, se produce una conciencia plena de las desigualdades entre ellos y ellas, que versan sobre las diferencias en la educación y en el trabajo. **#YoSueño #YoAsumo #YoRechazo #YoLucho** son los *hashtags* seleccionados para elaborar este currículum, que busca conectar la autobiografía con la autorrepresentación en la era de

⁹⁴⁶ 1er Acto del proyecto *#EqualWorkEqualRights*. Véase MONLEÓN PRADAS, Mau: “Arte participativo per el cambio social en torno a la división sexual del trabajo y la educación”, en MONLEÓN PRADAS, Mau: *#EqualWorkEqualRights. Sobre la división sexual del trabajo y la educación*, Universitat de València, España, 2018, pp. 52-94. Véase Territorios para la Educación, en este mismo número de Itamar.

⁹⁴⁷ MONLEÓN PRADAS, Mau: *#EqualWorkEqualRights. Sobre la división sexual del trabajo y la educación*, *Op. Cit.*, p. 116.

#EqualWorkEqualRights. Arte participativo para el cambio social en torno a la división sexual del trabajo y la educación

los y las nativas digitales. A estos *hashtags* se añade la excepción del **#YoDefiendo**, propuesto por la estudiante cubana Laura Bueno, en relación a la especial la situación de las mujeres en su país de origen.⁹⁴⁸

Hecho aparte es la inserción del panel de Vicenta Valls Ballester, primera mujer que en el contexto republicano consiguió la Licenciatura en Medicina y Cirugía por la Universidad de Valencia y única mujer presente en la orla del curso 1930-31, año en el que fue decano de Medicina, el posteriormente nombrado rector, Joan Peset⁹⁴⁹.

Mau Monleón Pradas es artista interdisciplinar, activista y comisaria feminista, especializada en arte público. Doctora y Profesora Titular en Bellas Artes, en la Universidad Politécnica de Valencia, nace en Valencia (España) en 1965.

En 1988/89, cursa estudios en la *Kunstakademie* de Düsseldorf, Alemania. Es Licenciada en Bellas Artes, en la especialidad de escultura, por la Universidad Politécnica de Valencia. Comienza su docencia como Profesora en el Departamento de Escultura, Facultad de Bellas Artes, UPV, y en 1995, se convierte en Doctora en Bellas Artes por el Departamento de Escultura, UPV. Desde este año, ha impartido diversos talleres y conferencias, así como organizado Congresos, Jornadas y Seminarios.

En la Universidad Politécnica, ha codirigido el Congreso Internacional Mujer, Arte y Tecnología en la Nueva Esfera Pública, CIMUAT, en 2010 y 2013, y el Simposio Internacional: Prácticas Artísticas en contextos urbanos, en 2014. Desde ese año, organiza Jornadas y Simposios de Arte y Activismo contra la violencia de género, como los I y II Simposios sobre Arte y Activismo contra la violencia de género, en 2015 y en 2016. Como comisaria destacan sus proyectos In Out House. Circuitos de género y violencia en la era tecnológica, en 2015 y Women in Work. Mujer, arte y Trabajo en la Globalización, en 2017. Centrada en los estudios feministas y de género, prestando especial atención a las migraciones, el feminicidio, y la violencia simbólica, Mau Monleón Pradas cuenta con una amplia bibliografía, compuesta por libros, capítulos de libros y artículos científicos⁹⁵⁰.

Dirige las Plataformas:

www.tacticaspublicas.wordpress.com y www.arteyactivismo.wordpress.com

⁹⁴⁸ MONLEÓN PRADAS, Mau: “*#EqualWorkEqualRights*. Arte participativo para el cambio social en torno a la división sexual del trabajo y la educación”, en *Itamar. Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte* N. 5, Territorios para la Educación, Universitat de València, València, 2019, pp. 414-431.

⁹⁴⁹ Véase *Ibid*.

⁹⁵⁰ Véase *Ibid*, Bibliografía.



Mau Monleón Pradas en la exposición *#EqualWorkEqualRights* en el Colegio Mayor Rector Peset, Valencia (España)
© Fotografía: Äther Studio

Su formación es conceptual y sus proyectos son transmedia, utilizando mayoritariamente herramientas como la escultura, la fotografía, el video⁹⁵¹, y la videoinstalación. Sus principales temas de investigación incluyen problemáticas sociales, medioambientales y reivindicaciones de género (rol, mujer, migraciones, violencia de género, trabajo e igualdad). Como corrobora el proyecto *#EqualWorkEqualRights*, en su obra destaca una función social, poniendo el arte al servicio de la ciudadanía mediante proyectos de arte público

⁹⁵¹ Sirva de ejemplo: MONLEÓN PRADAS, Mau: “Audio Visual Creation as an Activist and Educational Tool against Gender Inequality: A Case Study”, in *Critical Cartography of Art and Visuality in the Global Age II: The Territories of the Contemporary*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle Upon Tyne, 2018.

#EqualWorkEqualRights. Arte participativo para el cambio social en torno a la división sexual del trabajo y la educación

y activismo social. Ha expuesto y difundido su obra en numerosos museos, galerías y espacios públicos⁹⁵².

1er acto / CURRICULUM VITAE

© Fotografías: Mau Monleón Pradas



#YoSoy Vicenta Valls Ballester/22 años. Licenciada en Medicina y Cirugía por la Universitat de València

#MujerPionera Vicenta Valls Ballester aparece en la Orla de Licenciatura de Medicina del curso 1930-31, localizada en el Colegio Mayor Rector Peset de Valencia. En el contexto republicano, fue la primera mujer licenciada en Medicina y Cirugía por la Universidad de Valencia. El libre acceso de las mujeres españolas a la Universidad se hizo posible en el año 1910 y Vicenta se matriculó en el curso 1924-25. Obtuvo su título en noviembre de 1931, examinándose de Grado con los temas Bronquitis crónica y Síntomas y tratamiento del chancro venéreo y sus complicaciones. En la España republicana de los años treinta, licenciarse en medicina era un verdadero triunfo para una mujer. Y aún después de superar los numerosos obstáculos que esto entrañaba, la mayoría de las mujeres médicas trabajaron en especialidades como la pediatría o la ginecología, ambas profesiones íntimamente ligadas a la maternidad.

⁹⁵² Para más información sobre Mau Monleón Pradas, véase MONLEÓN PRADAS, Mau: *#EqualWorkEqualRights*. *Sobre la división sexual del trabajo y la educación*, Op. Cit., pp. 110-115.

Vicenta ejerció como médica en Valencia, obteniendo su plaza pública en Pediatría-Puericultura en el año sesenta y nueve.

#MujerConstante Vicenta Valls Ballester se graduó en 1931, a los 22 años de edad, siendo la única mujer Licenciada en Medicina y Cirugía frente a un total de 106 hombres. Durante aquel curso hubo 12 mujeres matriculadas, 11 de las cuales no lograron acabar la carrera por distintas razones, entre ellas debido al matrimonio. En aquel entonces, el despido por matrimonio o embarazo era moneda corriente, y además la ley mantenía el control del marido sobre el sueldo de la esposa, haciendo necesaria la autorización del mismo para que ésta pudiera firmar contratos de trabajo. De esta forma se reforzaba un modelo femenino que se caracterizaba por la adscripción de las mujeres a la esfera doméstica como cuidadora de los hijos, las hijas y el marido. En España, a pesar del marco de la Segunda República y de la apertura de la época al sufragio femenino en 1931, la construcción de la diferencia sexual coartaba las expectativas femeninas de acceso a un espacio de poder eminentemente masculino, como lo era el del conocimiento científico, cuyo paradigma más representativo era la Universidad. Esta situación de marginalización era reforzada por la noción de que profesiones de grado medio, como las de maestra o enfermera, eran las opciones profesionales más en consonancia con la condición femenina.

#MujerLuchadora Vicenta Valls Ballester es testimonio de una generación que hizo posible el reconocimiento de las mujeres como sujetos de conocimiento y de derechos, contribuyendo a la lucha por la igualdad entre hombres y mujeres en el trabajo y en la educación. La vigencia de su lucha es innegable.



Cuba

#EqualWorkEqualRights

Nombre

Yulianne Pérez Escalona / 32 años.

Graduada como Licenciada en Estudios Socioculturales, Universidad de Gramma, Ciudad de Bayamo, Cuba. Estudiante del Máster en Cooperación al Desarrollo, Universitat de València, España.

Experiencia

En el desarrollo de proyectos de cooperación al desarrollo en Cuba y España.

Formación

Graduada como Licenciada en Estudios Socioculturales, Universidad de Gramma, Ciudad de Bayamo, Cuba. Estudiante del Máster en Cooperación al Desarrollo, Universitat de València, España.

Idiomas

Español, Inglés, Francés.

Intereses

Trabajo en equipo, liderazgo, comunicación, gestión de proyectos.

#EqualWorkEqualRights. Arte participativo para el cambio social en torno a la división sexual del trabajo y la educación

Granma, ciudad de Bayamo, Cuba. Estudiante del Máster en Cooperación al Desarrollo, Universitat de València, España⁹⁵³.

#YoSueño Con ser Directora de una ONG en Cultura para el Desarrollo Sostenible en La Habana, Cuba.

#YoAsumo El cuidado de mi madre cuando envejezca y de mis hijos e hijas cuando nazcan. Sin embargo, en Cuba, el cuidado de tu propia familia y de otras personas no se reconoce como un trabajo que deba ser remunerado.

#YoRechazo Que en Cuba las mujeres ocupan mayormente el sector de la educación, en el cual trabajan 334 mil mujeres, así como el sector de salud pública y asistencia social, en los cuales trabajan 335 mil mujeres. En el resto de los sectores, la representación de la mujer se encuentra por debajo de los 130 mil puestos. Que en Cuba los hombres representan un total de 287 mil directivos frente a menos de la mitad de mujeres directivas, un total de 104,7 mil. Que aunque Cuba se encuentra en la posición 27 de los 144 países que son analizados en el Informe de Igualdad de Género bajo el Índice Global de Brecha de Género emitido por el Foro Económico Mundial, todavía existe una brecha de género del 74%. Que en 2017 solo siete padres se acogieron al permiso de paternidad en contraste con las 65 abuelas que lo hicieron. Estos indicadores demuestran que siguen persistiendo los estereotipos y una cultura patriarcal que sobrecarga a las mujeres.

#YoLucho Por poder dirigir una ONG de Cooperación al Desarrollo que tenga que ver con la Cultura y además por la igualdad de género en el mundo. Porque las mujeres lleguen a tener iguales derechos a los hombres.



⁹⁵³ Véase MONLEÓN PRADAS, Mau: “*#EqualWorkEqualRights*. Arte participativo para el cambio social en torno a la división sexual del trabajo y la educación”, en *Itamar*, Op. Cit.

#YoSoy Teslem Abba Ali / 28 años. Licenciada en Filología Hispánica, Universidad de Abu Bakr Belkaid, Tlemcen, Argelia. Estudiante del Máster Universitario en Investigación en Lenguas y Literaturas, Universitat de València, España.

#YoSueño Con ser Representante de la República Árabe Saharaui Democrática ante la ONU en El Aaiún, Sáhara Occidental.

#YoAsumo El cuidado de mi padre y madre, así como de mis tres hijos e hijas cuando nazcan.

#YoRechazo Que el Sáhara Occidental es actualmente un territorio de ocupación marroquí que sigue su lucha desde hace más de 40 años donde las mujeres son aproximadamente el 42% de la población saharauí afectada.

Que la situación de la mujer en el Sáhara Occidental, al igual que la del resto de la población, no es muy alentadora, al verse obligada a luchar por su libertad contra la ocupación ilegítima de su país.

Que la mujer saharauí, con una gran parte de su población en los campos de refugiados de Argelia desde la colonización hasta hoy día, tenga que seguir luchando tanto en el ámbito laboral como en el doméstico.

Que muchas mujeres saharauíes hayan tenido que ejercer de madre y padre al mismo tiempo debido a la situación de conflicto y que tengan que seguir luchando hasta la independencia de su país.

Que una mujer nunca haya representado al Sáhara Occidental ante la ONU.

#YoLucho Por los derechos de la mujer saharauí ante la discriminación de la ocupación marroquí y la violencia ejercida sobre ella.

#EqualWorkEqualRights. Arte participativo para el cambio social en torno a la división sexual del trabajo y la educación



Ecuador

#EqualWorkEqualRights

Nombre
Nicole Patricia King Duarte / 26 años.
Licenciada Multilingüe en Negocios y Relaciones Internacionales. Estudiante del Máster Universitario en Género y Políticas de Igualdad, Universitat de València, España.

Yo soy
Yo sueño
Yo asumo
Yo rechazo
Yo lucho

#YoSoy Nicole Patricia King Duarte / 26 años. Licenciada Multilingüe en Negocios y Relaciones Internacionales. Estudiante del Máster Universitario en Género y Políticas de Igualdad, Universitat de València, España.

#YoSueño Con ser Oficial Nacional en Mujeres, Paz y Seguridad en ONU Mujeres, Quito, Ecuador.

#YoAsumo La responsabilidad de cuidar a mi padre y a mi madre cuando envejezcan, uno de ellos con diversidad funcional. Sin embargo, en Ecuador eso implicaría renunciar a desarrollar parte de mis proyectos personales porque el peso de los cuidados recae totalmente sobre las mujeres de la familia.

#YoRechazo Que en Ecuador, independientemente del nivel educativo, el tiempo de trabajo no remunerado de las mujeres es en promedio muy superior al tiempo de los hombres: 31,49 horas semanales por parte de las mujeres frente a 9,09 horas de los hombres; es decir, cuatro veces más de tiempo. A lo que principalmente se dedican las mujeres en este tiempo es a las actividades domésticas.

Que el 94.1% de las personas que trabajan en el servicio doméstico son mujeres, y el 65.9% de las personas que no reciben una remuneración por su trabajo son mujeres. Que de la totalidad de personas que poseen un contrato permanente, indefinido, estable o de planta, solo el 39.7% son mujeres.

#YoLucho Porque existan espacios seguros para que las mujeres se desarrollen plenamente, sin importar su clase social, nacionalidad, religión, nivel de educación u otros.



#YoSoy (Izquierda) Paola Estefanía Larco Muñoz / 28 años. Ecuador. Graduada en Economía, Quito, Ecuador. Estudiante del Máster Universitario en Género y Políticas de Igualdad, Universitat de València, España.

#YoSueño Con ser Directora Fundadora del Colegio Rural en Paipa, Colombia.

#YoAsumo La responsabilidad de cuidar de mis progenitores cuando envejecan. Sin embargo, en Ecuador eso podría implicar que deje de lado aspectos de mi vida personal, ya que para este trabajo no hay ayudas y lo tengo que realizar yo como mujer.

#YoRechazo Que en España, a pesar de que el porcentaje de matrículas en doctorados es muy similar, 50.3% hombres frente a 49.7% mujeres, a nivel de profesorado los datos ya se invierten: ellas pasan a ser un 40% y ellos un 60%. La proporción se desploma en el siguiente escalón, las cátedras. Aquí hay cuatro hombres por cada mujer: un 80% de catedráticos frente a un 20% de catedráticas.

Que a pesar de que en la Universitat de València existe cierta paridad entre el personal docente e investigador: 42.9% mujeres frente a 57.1% hombres, la composición de los tribunales de tesis de economía está formada en su mayoría por hombres: un 76.6% frente al 23.4% de mujeres. Que el número de ecuatorianas que trabajan en el sector doméstico en Ecuador es del 5% y que al llegar a España esta cifra sube a casi el 40%

#EqualWorkEqualRights. Arte participativo para el cambio social en torno a la división sexual del trabajo y la educación

independientemente de los estudios realizados y de los títulos que posean.

#YoLucho Por hacer una economía para todos y todas.

*

#YoSoy (Derecha) María Fernanda Ortiz García / 23 años. Colombia. Licenciada en Trabajo Social, Bucaramanga, Colombia. Estudiante del Máster Universitario en Género y Políticas de Igualdad, Universitat de València, España.

#YoSueño Con ser Directora Fundadora del Colegio Rural en Paipa, Colombia.

#YoAsumo La responsabilidad de cuidar a mi padre y a mi madre, e incluso a mis suegros cuando envejezcan, porque en Colombia somos las mujeres quienes debemos cuidar, aunque esto no se valore como aspecto indispensable de la vida humana.

#YoRechazo Que estudiar Trabajo Social y dedicarse a ello es considerado una profesión para mujeres históricamente. Hasta el año 1997, de los 1.480 Trabajadores Sociales egresados del

Colegio Mayor de Cundinamarca en Bogotá, no había un solo hombre.

Que el 32% de las mujeres ocupadas son empleadas del sector de servicios sociales, comunales y personales, mientras que la participación de los hombres ocupados en estas labores es únicamente del 11%.

Que solo el 34% de las mujeres que trabajan en organizaciones sociales o ciudadanas ocupan cargos de alta dirección.

Que el 57.8% de los hombres inactivos se dedican principalmente a estudiar, mientras que el 58.1% de las mujeres se dedican a oficios del hogar.

Que en Colombia la Tasa de Ocupación es del 71.2% para los hombres y del 48.5% para las mujeres.

Que de cada 100 pesos que gana un hombre con formación tecnológica, una mujer solo recibe 88.3 pesos.

#YoLucho Para que las niñas reciban una educación equitativa a la de los niños y puedan crecer sin estereotipos de género.



#YoSoy Marta Marcos Ribes / 22 años. Estudiante en el Doble Grado en Ciencias Políticas y de la Administración Pública y en Sociología, Universitat de València, España.

#YoSueño Con ser Directora de una Consultoría Política en Barcelona, España.

#YoAsumo La responsabilidad de cuidar a mi padre y madre cuando envejecan y a mis dos hijos o hijas cuando nazcan. Sin embargo, en España el trabajo reproductivo y de cuidados no se reconoce como un trabajo que deba ser remunerado.

#YoRechazo Que según datos del Instituto de la Mujer en España, solo el 39% de los cargos de diputados actuales son mujeres y que además, las mujeres no llegan a formar el 50% de ninguno de los principales partidos políticos.

Que en el Congreso de los Diputados, pese a la Ley de Igualdad que entró en vigor en el año 2007, la representación femenina sigue sin incrementarse y se mantiene en cifras del año 2004. Sigue habiendo menos mujeres en el Congreso y en las últimas elecciones se observa que el 84% de las provincias tiene más hombres que mujeres como cabezas de lista.

Que en España, así como en la gran mayoría de los países, las mujeres trabajan más horas que los hombres para cobrar lo mismo y que son ellas quienes siguen realizando la mayor parte del trabajo no retribuido. De hecho, las mujeres dedican el doble de tiempo que los hombres a este tipo de trabajo no remunerado: cuatro horas y media al día frente a las dos horas y media de ellos.

#YoLucho Por eliminar los prejuicios de la sociedad contra las mujeres en la política y en todas las demás profesiones.

#EqualWorkEqualRights. Arte participativo para el cambio social en torno a la división sexual del trabajo y la educación



#YoSoy Lizeth Hinojosa Rojas / 26 años. Graduada como Ingeniera Química en Riobamba, Ecuador. Estudiante del Máster Universitario en Gestión de Recursos Hídricos, Universitat de València, España.

#YoSueño Con ser Secretaria Nacional del Agua en Quito, Ecuador.

#YoAsumo La maternidad y el cuidado de mis futuras mellizas, en el caso de que me quedara embarazada y las tuviera, así como la responsabilidad de ser esposa e hija cuidadora de dos personas mayores. Sin embargo, en Ecuador, el trabajo de cuidados no es reconocido ni remunerado.

#YoRechazo Que la mujer en la ciencia sea una sombra para la historia y la humanidad. Que actualmente, de los 35 ministerios y secretarías del Ecuador, tan solo 13 son ocupados por mujeres.

Que no hay una política adecuada de disponibilidad del agua, particularmente en las comunidades más pobres de Ecuador. Y que la mala gestión de los recursos hídricos tiene repercusiones únicamente en las niñas y mujeres de estas comunidades, ya que son ellas quienes normalmente se encargan de asegurar el suministro de agua para sus familias, y asumen el rol de llevar esta agua a su hogar desde pozos y ríos.

Que no existe un acceso adecuado a los servicios de agua y saneamiento, ya que se requeriría aumentar la privacidad y reducir el riesgo de ataques y abusos sexuales a las mujeres y niñas mientras recogen el agua.

#YoLucho Para que sea más fácil desintegrar la desigualdad de oportunidades y antivalores, que un átomo.

Para que las mujeres seamos luz, pero no solo para brillar, sino para iluminar la vida de las demás.



#YoSoy Laura Bueno González / 27 años. Graduada en Psicología, Universidad de La Habana, Cuba. Estudiante del Máster Universitario en Género y Políticas de Igualdad, Universitat de València, España.

#YoSueño Con ser Directora de un Centro de Orientación Profesional con perspectiva de género en La Habana.

#YoAsumo El cuidado de mis progenitores y de mi hijo o hija cuando nazca, aunque en Cuba esto no se reconoce como un trabajo que deba ser remunerado.

#YoDefiendo⁹⁵⁴ Que Cuba es un país que muestra significativos avances en materia de igualdad de género. En el ámbito político la participación de las mujeres es cada vez mayor. A día de hoy, Cuba cuenta con un 53.22% de mujeres en el parlamento (sin la existencia de una ley de cuotas), siendo el segundo parlamento en el mundo con mayor participación femenina.

Que el Consejo de Estado Cubano, (órgano superior que actúa en nombre de la Asamblea Nacional del Poder Popular tanto a nivel nacional como internacional y ostenta la suprema representación del Estado cubano), cuenta con 15 mujeres (48.39%) de un total de 31 miembros. Que en el Índice Global de Brecha de Género del año 2017, emitido por el Foro Económico Mundial, Cuba ocupa el lugar 27 de los 144 que son analizados, logrando cerrar la brecha de género en el éxito educativo. Que los permisos de maternidad y paternidad, de un

⁹⁵⁴ Véase Territorios para la Educación, en este mismo volumen.

#EqualWorkEqualRights. Arte participativo para el cambio social en torno a la división sexual del trabajo y la educación

año de duración, pueden ser concedidos al padre y a la madre y, a partir del año 2017, a otro familiar.

#YoLucho Por la visibilización de las mujeres en la historia de las ciencias.



#YoSoy Josseline Acuña Chacón / 25 años. Graduada en Psicología por la Universidad de San Carlos, Ciudad de Guatemala, Guatemala. Estudiante del Máster en Cooperación al Desarrollo de la Universitat de València, España.

#YoSueño Con ser Directora Ejecutiva de UNICEF, Fondo de Naciones Unidas para la Infancia en Nueva York, Estados Unidos.

#YoAsumo La responsabilidad de cuidar a mi madre y a mi padre cuando envejeczan, aunque en Guatemala el abandono y la pobreza sean vividas en su mayoría.

#YoRechazo Que el cargo de Directora Ejecutiva de UNICEF tan solo ha sido ocupado por mujeres en 3 ocasiones de un total de 7.

Que la ONU lleva 80 años sin ninguna mujer como Secretaria General, evidenciando que existe una incapacidad para aceptar que las mujeres puedan liderar el mundo, ya que en la última ocasión existían 7 candidatas al cargo.

Que en la misión permanente de Guatemala en Naciones Unidas únicamente participa 1 mujer y además lo hace en el último puesto de la misma. Que en Guatemala la participación de las mujeres en las carteras ministeriales es del 2.4% y, además, las mujeres en cargos públicos son duramente juzgadas.

Que la brecha en empoderamiento político de las mujeres se mantiene en un 77% a nivel mundial, pues tan solo dos países han alcanzado la paridad parlamentaria y cuatro han alcanzado la paridad en cargos ministeriales.

#YoLucho Porque las mujeres puedan liderar instituciones internacionales y representen a la ciudadanía. Porque las mujeres puedan explorar todos los campos del conocimiento.



#YoSoy Jonathan José Flores Martínez / 27 años. Licenciado en Diplomacia y Ciencias Políticas y Profesor de Filosofía y Ciencias Políticas, UNAM, Managua, Nicaragua. Estudiante del Máster Universitario en Género y Políticas de Igualdad, Universitat de València, España.

#YoSueño Con ser Director del Departamento de Ciencias Políticas de la Universidad Nacional Autónoma de Managua, Nicaragua.

#YoAsumo La responsabilidad de cuidar a mi mamá, encargarme de su casa y de mi pequeño hijo, aunque en Nicaragua el trabajo de los cuidados lo asumen generalmente las mujeres y no está reconocido ni remunerado.

#YoRechazo Que de las mujeres nicaragüenses que trabajan, la mayor parte de ellas -el 73.2%- debe hacerlo en el sector informal y que además, en el sector formal el 97% de las que trabajan son empleadas y obreras. Que únicamente el 41% de los puestos directivos públicos y privados en Nicaragua son ocupados por mujeres. Que el ingreso medio por hora de los hombres es mayor, en un 19.8%, que el ingreso medio por hora de las mujeres. Que las mujeres con hijos en Nicaragua poseen menos años de educación porque abandonan sus estudios para ocuparse de la maternidad. Que Nicaragua es uno de los países de América con la tasa más alta de embarazos entre

#EqualWorkEqualRights. Arte participativo para el cambio social en torno a la división sexual del trabajo y la educación

adolescentes: un 24.6% de embarazos no deseados entre mujeres de 15 a 19 años. Que el propio Estado refuerza que la carga de los cuidados recaiga sobre la figura de la madre, prevaleciendo la figura del padre como proveedor económico ante la ley.

#YoLucho Porque las mujeres puedan vivir en un entorno sin violencia de género y gocen de pleno reconocimiento social.



España

#EqualWorkEqualRights

YoSoy
Irene Covaleta / 30 años.

Doctora en Bellas Artes por la Universitat Politècnica de València. Profesora en Bellas Artes, Teruel, España.

YoSueño

YoAsumo

YoRechazo

YoLucho

#YoSoy Irene Covaleta / 30 años. Doctora en Bellas Artes por la Universitat Politècnica de València. Profesora en Bellas Artes, Teruel, España.

#YoSueño Con ser Artista Internacional y Directora del Departamento de Pintura en la New York Academy of Art, EEUU.

#YoAsumo La responsabilidad de cuidar a mi padre y madre cuando sean menos independientes. Sin embargo, en España, el cuidado de tu propia familia no se reconoce como un trabajo que deba ser remunerado.

#YoRechazo Que la presencia de mujeres en el mundo del arte en su conjunto ronda escasamente el 25%.

Que únicamente entre el 4% y el 8% de artistas que participan en ferias de arte contemporáneo son mujeres. Por ejemplo en ARCO (Madrid), que empezó en el año 1982, había un 4% de artistas españolas, en 2010 un 7%, y en 2013 cayó a un 4,4%. En 2015 es un 5,9%. Mientras tanto, el 70% de las personas que se gradúan en Bellas Artes son mujeres.

Que ocurre lo mismo con exposiciones individuales en los museos. Entre 2010 y 2013, entre españolas y extranjeras constituyen únicamente el 23% de artistas representadas a nivel

nacional. Sin embargo, ya en 1960 la mitad de las personas que terminaba Bellas Artes eran mujeres, y ahora están superando el 70%.

Que esto ocurre también en el resto del mundo occidental y sin embargo los premios, las becas, y la proporción se invierte, ya que los hombres tienen el triple de oportunidades de quedarse en el sistema del arte. En las galerías, por ejemplo, las mujeres no llegan ni a un tercio del total de artistas.

#YoLucho Por la construcción de un sistema del arte y del mundo en general basado en el respeto de la diversidad y en la libertad de expresión.



#YoSoy Fatime Sakri / 24 años. Graduada en Dirección de Empresas y en Filología Hispánica, Rabat, Marruecos. Estudiante del Máster Universitario en Género y Políticas de Igualdad, Universitat de València, España.

#YoSueño Con ser Presidenta del Gobierno de Marruecos.

#YoAsumo La responsabilidad del cuidado de mis hijos e hijas con mi pareja cuando nazcan. Sin embargo, en Marruecos el cuidado no se reconoce como un trabajo remunerado.

#YoRechazo Que en Marruecos nunca ha habido una mujer Presidenta de Gobierno. Que aunque la primera mujer a la cabeza de un partido político fue votada en el año 2012, este partido quedó en el último puesto, logrando solo un escaño.

Que en las últimas elecciones parlamentarias, las mujeres consiguieron únicamente el 21% de los escaños. Que el actual gobierno, de “ideología islamista”, tiene 26 ministros y 13 secretarios, lo que suma un total de 39 puestos, y entre ellos 30 son hombres y solo 9 son mujeres.

#EqualWorkEqualRights. Arte participativo para el cambio social en torno a la división sexual del trabajo y la educación

Que en Marruecos el mercado laboral está dividido en un 70.5% de hombres activos frente a un 21.3% de mujeres.

Que en Marruecos el 49.9% de las mujeres que trabajan en las ciudades no tienen contrato laboral y que en el campo la cifra se eleva al 86%.

#YoLucho Por la emancipación de todas las mujeres, especialmente las marroquíes, árabes, africanas y musulmanas.



#YoSoy Evelyn Moreno Tabora / 31 años. Graduada en Administración de Empresas, Comayagua, Honduras. Estudiante del Máster en Cooperación al Desarrollo de la Universitat de València, España.

#YoSueño Con ser Embajadora de Honduras ante la Organización de Naciones Unidas.

#YoAsumo La responsabilidad de cuidar a mi hijo o hija cuando nazca, aunque reconozco que ser madre es un compromiso de vida que limita mis sueños.

#YoRechazo Que a lo largo de la historia política el cargo de Embajador de Honduras ante la ONU ha sido representado solo por hombres, hasta el 2010 que lo ocupa Mary Flores, siendo la única mujer que lo ha logrado desde 1950.

Que a pesar de que en el año 2000 el Congreso aprobó la Ley de Igualdad de Oportunidades para la Mujer gracias a la militancia política de las mujeres, todavía hoy existen muchas desigualdades en materia laboral. Por ejemplo, en relación a la población juvenil, la tasa de empleo de los hombres es del 68% frente al empleo de mujeres, que es del 29%. Que la proporción de escaños ocupados por mujeres en el Parlamento hondureño es solo del 25%. Que la tasa de participación de las mujeres en la

fuerza de trabajo productivo en Honduras es del 47,2% con respecto al 84,3% de los hombres.

Que la brecha salarial de género en Honduras es del 20%.

#YoLucho Para que las mujeres podamos salir a la calle sin tener miedo.



#YoSoy Elimane Nguirane / 45 años. Graduado en Arte Dramático, Dakar, Senegal. Estudiante de Grado en Trabajo Social, Universitat de València, España.

#YoSueño Con ser Alcalde de Valencia, España.

#YoAsumo Los gastos económicos de mi familia (padres, hermanos y hermanas, tíos y tías, etc.), así como el cuidado de mi padre, aunque en Senegal el trabajo doméstico y de cuidados no está remunerado.

#YoRechazo Que ser Alcalde en Valencia es un puesto que ningún hombre negro ha ocupado nunca, ni creo que pueda llegar a ocupar, y mucho menos una mujer negra.

Que si eres migrante senegalés en España, da igual los títulos que tengas y los idiomas que hables, pues tanto si eres hombre como mujer, lo que está a tu alcance es la venta ambulante, el trabajo en los campos y las trenzas en las playas.

Que en Senegal solamente una mujer de cada tres trabaja en el sector laboral legalmente regulado.

Que en mi país el paro femenino llega al 40.4% mientras que el masculino solo al 18%. Esto es así porque la actividad laboral de la mujer se desarrolla sobre todo en el ámbito doméstico y este trabajo, al tener lugar en un medio no regulado legalmente, no se tiene en cuenta correctamente en las cuentas del estado.

#EqualWorkEqualRights. Arte participativo para el cambio social en torno a la división sexual del trabajo y la educación

#YoLucho Por la igualdad, tanto de raza como de género, para conseguir un mundo mejor en el que cualquier ser humano pueda vivir sin tener temor a ser rechazado o a ser atacado en su intimidad. Por ser libre como un pájaro.



#YoSoy José María Trigo Redondo / 32 años. Estudiante en el Grado de Ingeniería Mecánica de la Universitat Politècnica de València, España.

#YoSueño Con trabajar como ferroviario en España.

#YoAsumo La responsabilidad de cuidar a mi familia, ahora y en el futuro.

#YoRechazo Que durante la adolescencia las niñas pierden interés por la ingeniería, condicionadas por las normas sociales, culturales y de género. Existe la creencia de que las carreras de ingeniería son predominantemente para roles masculinos a pesar de que los estudios han demostrado que no hay ninguna diferencia biológica que haga más apto a uno u otro sexo.

Que aunque las mujeres que estudian en la universidad representan el 53% (son mayoría), solo un 24% del estudiantado en ingeniería o arquitectura son mujeres, que son las carreras mejor pagadas. Que en España, las mujeres soportan una brecha salarial del 79% en las horas extraordinarias y del 33% en los complementos por nocturnidad, turnicidad y trabajos de fin de semana. Que la media de edad de las cuidadoras, siendo mayoría el caso de hijas que se ocupan de sus padres, está en torno a los 50 años, mientras que 9 de cada 10 cuidadores de género masculino se encargan del cuidado de un ser querido cuando ya están jubilados, ocupándose del cuidado de su esposa o pareja.

#YoLucho Para que se reconozca el derecho de justicia para todas las personas, que no es otra cosa que haya igualdad de derechos y oportunidades para todas.



#YoSoy Álvaro Mateos Leiva / 21 años. Estudiante del Doble Grado en Derecho y Criminología, Universitat de València, España.

#YoSueño Con ser Presidente de la Sala de lo Penal del Tribunal Supremo en Madrid, España.

#YoAsumo Cuidar de un adulto en edad avanzada.

#YoRechazo Que de todas las personas que accedieron a la carrera judicial en 2017 en España, los hombres representan el 47.3% y las mujeres el 52.7%; sin embargo, la presencia en los grandes tribunales no refleja dicha realidad.

Que el Tribunal Supremo está conformado por 71 hombres (86.5%) y 11 mujeres (13.5%) y que ninguna mujer ha accedido a las cinco presidencias ni a la vicepresidencia.

Que de las 75 presidencias de los Tribunales Superiores de Justicia, el 82.6% son ocupadas por hombres.

Que solo 9 de las 50 presidencias de Audiencias Provinciales de España están ocupadas por mujeres y que hay que descender hasta los escalafones básicos para encontrar una composición paritaria.

Que en el 98.34% de los casos son las juezas las que piden excedencias por cuidados familiares. Solo tres excedencias entre 2013 y 2016 fueron tomadas por hombres jueces, esto es el 1.6% del total.

#YoLucho Por la igualdad, el respeto, la libertad y la felicidad entre hombres y mujeres tanto de homosexuales, heterosexuales como de todos los géneros.

La portada de ITAMAR 5, muestra dos de los carteles del 2º acto **#EqualWorkEqualRights. Campaña de sensibilización frente a las desigualdades de género en el trabajo y en la educación**. Dichos carteles se expusieron en las calles y muros de Valencia (España)⁹⁵⁵. Aquí recogemos uno de ellos⁹⁵⁶:



#YoSoy María Rita Martínez Galvis / 25 años
Graduada en Contaduría Pública, Cali, Colombia. Estudiante del Máster Universitario en Género y Políticas de Igualdad, Universitat de València, España. Campaña de sensibilización #EqualWorkEqualRights

Mau Monleón Pradas / Rosa Iniesta Masmano

⁹⁵⁵ MONLEÓN PRADAS, Mau: *#EqualWorkEqualRights. Sobre la división sexual del trabajo y la educación, Op. Cit.*, p. 116.

⁹⁵⁶ Véase MONLEÓN PRADAS, Mau: “*#EqualWorkEqualRights. Arte participativo para el cambio social en torno a la división sexual del trabajo y la educación*”, en *Itamar, Op. Cit.*

TERRITORIOS PARA LA EDUCACIÓN

#EqualWorkEqualRights
Arte participativo para el cambio social en torno
a la división sexual del trabajo y la educación⁹⁵⁷

Mau Monleón Pradas
Artista

o /
SOBRE LA DIVISIÓN DEL TRABAJO
Y LA EDUCACIÓN

Tras la exposición *Woman in Work. Mujer, Arte y Trabajo en la Globalización*, que comisarié en el año 2017 y en la que participaron 46 artistas y colectivos internacionales, mi reflexión ha continuado centrada en la violencia estructural ejercida desde la sociedad capitalista patriarcal hacia las mujeres y, en concreto, en los mecanismos por los que se perpetúan las discriminaciones hacia niñas y mujeres en el siglo XXI.

La división sexual del trabajo y la educación están ligadas a un sistema de creencias, en el que persisten los roles y estereotipos del binarismo de género, transmitidos a través de la cultura, la familia, las religiones, los estados, los medios de comunicación y actualmente las redes sociales. Este binarismo tiene consecuencias desiguales para hombres y mujeres, estando nosotras en mayor situación de desventaja y riesgo de exclusión social.

La globalización está produciendo enormes transformaciones en el tejido social global, así como en nuestro imaginario colectivo. Según Rosa Cobo⁹⁵⁸, estamos asistiendo a la crisis de la familia patriarcal; al surgimiento de nuevos modelos familiares; a la sustitución de la ética del trabajo por la ética del consumo; a la pérdida de derechos sociales; al debilitamiento de la política frente a los poderes financieros; a la precarización de la ciudadanía y a la posición dominante de las nuevas tecnologías en nuestras sociedades. En definitiva, se trata de la crisis del modelo de sociedad del bienestar, que se había gestado tras la Segunda Guerra Mundial.

La igualdad es la gran perjudicada en la base central del proyecto político de la globalización. Las mujeres accedemos al mercado laboral de forma asimétrica respecto a los varones, debido principalmente al “impuesto reproductivo”⁹⁵⁹,

⁹⁵⁷ El presente texto ha sido extraído del catálogo del proyecto *#EqualWorkEqualRights. Sobre la división sexual del trabajo y la educación*, que cuenta con varios escritos. Véase MONLEÓN PRADAS, Mau: “Arte participativo per el cambio social en torno a la división sexual del trabajo y la educación”, en MONLEÓN PRADAS, Mau: *#EqualWorkEqualRights. Sobre la división sexual del trabajo y la educación*, Universitat de València, España, pp. 52-94, pp. 52-34 y Agradecimientos.

⁹⁵⁸ COBO, R.: “Globalización y nuevas servidumbres de las mujeres”, en *Mujeres en Red*. Disponible en: <http://www.mujeresenred.net/spip.php?article385> [Fecha de consulta: 10/10/2018].

⁹⁵⁹ *Ibidem*.

criticado por la economía feminista⁹⁶⁰. La globalización no ha sido capaz de superar la antigua ordenación de las esferas socio-económicas, definidas por la división sexual del trabajo productivo y reproductivo. Muy al contrario, si bien la mujer se ha incorporado al mercado laboral productivo de forma masiva, no ha dejado de realizar las tareas reproductivas invisibles (el trabajo de cuidados que permite la reproducción de la vida).

Lo que ha aportado la globalización a la situación laboral de las mujeres es precisamente una doble y triple discriminación⁹⁶¹, reflejada en gran medida en la necesidad de transitar entre el trabajo productivo y el reproductivo, donde además de ser mujer y madre, se es trabajadora y, a menudo, migrante.



Detalle de la exposición #EqualWorkEqualRights en el Colegio Mayor Rector Peset, Valencia (España)
© Fotografía: Äther Studio

La exposición #EqualWorkEqualRights. Sobre la división sexual del trabajo y la educación parte de la idea de que la división sexual en la educación está presente de facto en signos internos y externos en todas las culturas, como son los nombres de los colegios, los uniformes y la educación separada por sexos,

⁹⁶⁰ Sobre economía feminista véase PÉREZ OROZCO, Amaia: *Subversión feminista de la economía. Aportes para un debate sobre el conflicto capital-vida*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2014.

⁹⁶¹ Véase PARELLO RUBIO, S.: *Mujer, inmigrante y trabajadora: la triple discriminación*, Anthropos, Madrid, 2004. Véase también: MONLEÓN PRADAS, E. E. (M.): “Hacia una visibilización de la crisis de los cuidados. Arte social frente a nueva esclavitud poscolonial”, en *Arte y políticas de identidad*, Vol 2 [Miradas poscoloniales: Latinoamérica], Universidad de Murcia, Murcia, 2010, pp. 25-44.

tanto en escuelas públicas como en privadas, todavía en muchos continentes. O la propia discriminación hacia las mujeres en las universidades como, por ejemplo, en lo que se aprende y cómo se aprende: libros únicamente escritos por hombres; referentes femeninos inexistentes; techo de cristal en la dirección tanto de escuelas como de las propias universidades y, especialmente, segregación y discriminación en los estudios científicos.

La cuestión de la educación se pone en el punto de mira para el acceso a los trabajos, ya que sabemos que si bien una mayor educación aumenta las ganancias generales de las mujeres, no cierra significativamente la brecha salarial de género. En cada nivel de logro académico, los salarios medios de las mujeres son menores que los de los hombres, en al menos un 21 por ciento. Además, en un análisis de 2012, AAUW⁹⁶² descubrió que a las mujeres solo se les paga el 82 por ciento de lo que ganan sus pares varones, apenas un año después de graduarse de la universidad. Diez años después de la universidad, la brecha se amplía y las mujeres ganan apenas el 69 por ciento de lo que ganan los hombres. Sumado a ello, la mayoría del trabajo reproductivo no remunerado es realizado por mujeres, lo que dificulta y a menudo impide el acceso y/o la continuidad en otros trabajos, debido a la imposibilidad de conciliación. Se penaliza a la mujer y al trabajo reproductivo, poniendo énfasis únicamente en la productividad económica y denigrando e invisibilizando la esfera reproductiva.



Detalle de la exposición *#EqualWorkEqualRights* en el Colegio Mayor Rector Peset, Valencia (España)
© Fotografía: Àther Studio

Al mismo tiempo, la cultura mediática, la televisión, las películas, las series, e internet, nos imponen, bajo los mandatos de género, lo que las mujeres debemos hacer, ser y representar socialmente. Esta educación reafirma la discriminación y la violencia hacia las mujeres, como lo es la división entre sexo

⁹⁶² Véase AAUW: *Graduating to a pay gap: The earnings of women and men one year after college graduation*, by C. Corbett and C. Hill, Author, Washington, DC, 2012.

y trabajo en la esfera pública y la privada, así como en la dificultad de acceso y los tipos de trabajo a los que las mujeres podemos optar. En síntesis, se promueven las desigualdades en el mercado laboral y éstas tienen una relación directa con la feminización de la pobreza.

Si bien el objetivo inicial del proyecto #EqualWorkEqualRights. *Sobre la división sexual del trabajo y la educación* ha sido el de debatir la cuestión de la igualdad formal entre hombres y mujeres, a través de la investigación concreta sobre los indicadores de desigualdad laboral real en diferentes países, un objetivo más general y profundo que subyace es una crítica constructiva al sistema capitalista, que promueve esta división sexual del trabajo y de la educación.

El proyecto #EqualWorkEqualRights se convierte así en una propuesta formal de cambio en la educación, para que repercuta directamente en la esfera laboral y, de forma más general, en la lucha por la igualdad entre mujeres y hombres. Esta propuesta enfatiza la idea de que es urgente incluir la perspectiva de género en todos los ámbitos del conocimiento, desde la escuela primaria hasta las enseñanzas universitarias, para extenderla hacia todas las esferas de las relaciones interpersonales y de la comunicación.

1er acto / CURRICULUM VITAE

#EqualWorkEqualRights es un proyecto participativo, que surge a partir de una comunidad temporal concreta: 130 estudiantes universitarios, de entre 18 y 45 años de edad, residentes en el Colegio Mayor Rector Peset de Valencia (50% mujeres y 50% hombres)⁹⁶³.

Esta pequeña comunidad de estudiantes aporta la memoria de sus cuerpos, que según la antropóloga social Teresa del Valle, atesora los hitos y las encrucijadas que recorren a través de sus autobiografías. La autobiografía está presente en el proyecto a través de un *1er acto* titulado *currículum vitae*. Éste está formado por una fotografía retrato del rostro, así como por la escritura de un posible currículum vitae, escrito desde una perspectiva de género.

Cada estudiante ha podido imaginar y proyectar su sueño en el deseo de su futura profesión, al mismo tiempo que ha confrontado los indicadores de desigualdad en cada uno de los países soñados y en cada una de las profesiones nombradas. A favor de una concienciación y de un empoderamiento, tanto las mujeres como los hombres han escrito la historia de hoy desde la pedagogía del deseo y desde la dialéctica marxista crítica y feminista. De esta forma, se produce una conciencia plena de las desigualdades entre ellos y ellas, que versan

⁹⁶³ Véase en este mismo número Territorios para la Creación, donde se ofrece una muestra fotográfica de Mau Monleón Pradas, correspondiente al proyecto #EqualWorkEqualRights, y una brevísima biografía.

sobre las diferencias en la educación y en el trabajo. **#YoSueño #YoAsumo #YoRechazo #YoLucho** son los *hashtags* seleccionados para elaborar este currículum, que busca conectar la autobiografía con la autorrepresentación en la era de los y las nativas digitales. A estos *hashtags* se añade la excepción del **#YoDefiendo**, propuesto por la estudiante cubana Laura Bueno, en relación a la especial la situación de las mujeres en su país de origen⁹⁶⁴.



#EqualWorkEqualRights.
1er Acto. CURRICULUM VITAE.
Laura Bueno González, Cuba. 2018
© Mau Monleón Pradas (Fragmento)

⁹⁶⁴ Véase todos los CV en Territorios para la creación, en este mismo número.

Cuba	#EqualWorkEqualRights		
	#YoSoy		
	Laura Bueno González/27 años		
	Graduada en Psicología, Universidad de La Habana, Cuba. Estudiante del Máster Universitario en Género y Políticas de Igualdad, Universitat de València, España.		
#YoSueño	#YoAsumo	#YoDefiendo	#YoLucho
Con ser Directora de un centro de Orientación Profesional con perspectiva de género en La Habana.	El cuidado de mis progenitores y del hijo o hija cuando nazca, aunque en Cuba, esto no se reconoce como un trabajo que deba ser remunerado.	Que Cuba es un país que muestra significativos avances en materia de igualdad de género. En el ámbito político la participación de las mujeres es cada vez mayor. A día de hoy, Cuba cuenta con un 53.22% de mujeres en el parlamento (sin la existencia de una ley de cuotas), siendo el segundo parlamento en el mundo con mayor participación femenina. Que el Consejo de Estado Cubano, (órgano superior que actúa en nombre de la Asamblea Nacional del Poder Popular tanto a nivel nacional como internacional y ostenta la suprema representación del Estado cubano), cuenta con 15 mujeres (48.39%) de un total de 31 miembros. Que en el Índice Global de Brecha de Género del año 2017, emitido por el Foro Económico Mundial, Cuba ocupa el lugar 27 de los 144 que son analizados, logrando cerrar la brecha de género en el éxito educativo. Que los permisos de maternidad y paternidad, de un año de duración, pueden ser concedidos al padre y a la madre y, a partir del año 2017, a otro familiar.	Por la visibilización de las mujeres en la Historia de las Ciencias.

#EqualWorkEqualRights.
1er Acto. CURRICULUM VITAE.
Laura Bueno González, Cuba. 2018.
© Mau Monleón Pradas (Fragmento)

Los y las participantes de los 10 países implicados: Honduras, España, Ecuador, Sáhara Occidental, Colombia, Cuba, Guatemala, Nicaragua Marruecos y Senegal, nos ofrecen una muestra cualitativa del machismo mundial, expresado en la brecha salarial, el techo de cristal y otras desigualdades entre hombres y mujeres en el contexto laboral, mediante el estudio de las cifras concretas de cada profesión elegida. A partir de estas cifras, se ha elaborado su currículum así como un libro de fuentes, que contiene sus investigaciones personales.

El trabajo reproductivo y/o de cuidados no remunerado está enunciado desde los principios de la economía feminista, formulando la dificultad de ser cuidador/a de mayores, menores y/o personas con diversidad funcional, así como el estigma de ser madre y esposa, o padre y esposo, responsable de las tareas reproductivas no reconocidas ni remuneradas.

Finalmente, el **#YoLucho** expresa, en una única sentencia del currículum, la voluntad de cambio, y es la llama que conecta el deseo personal con el deseo de transformación político.

De forma paralela a esta lucha, ha sido importante confrontar el contexto histórico español en relación al Colegio Mayor Rector Peset de Valencia. Éste está dedicado al represaliado y asesinado rector republicano y valenciano Dr. Peset.

Miles de mujeres fueron torturadas, violadas, maltratadas y asesinadas durante la guerra y el franquismo, pero no hemos construido una memoria histórica de mujeres emblemáticas mediante nombres de calles, colegios y otros hitos y monumentos. Algunas mujeres han sido actualmente visibilizadas de su pasado en el exilio, como la periodista María Luz Morales, la actriz María Casares, la pintora Maruja Mallo, Federica Montseny o Clara Campoamor.

Todas ellas fueron mujeres luchadoras, en un contexto de extremas desigualdades, en el acceso a la educación y al trabajo. Por ello, la historia de estas mujeres conecta directamente con la de Vicenta Valls Ballester, primera mujer que en el contexto republicano consiguió la Licenciatura en Medicina y Cirugía por la Universidad de Valencia y única mujer presente en la orla del curso 1930-31, año en el que fue decano de Medicina, el posteriormente nombrado rector, Joan Peset.

Mi encuentro con Vicenta Valls Ballester a través de su orla de licenciatura, perteneciente actualmente al Arxiu Històric de la Universitat de València y colocada en el hall del Colegio Mayor, me impuso esta confrontación entre 1931 y 2018 en España. Ella es elevada a protagonista anónima de una lucha por el cambio y la igualdad en el trabajo y en la educación, en la historia reciente de nuestro país.

#EqualWorkEqualRights. Arte participativo para el cambio social en torno a la división sexual del trabajo y la educación



***#EqualWorkEqualRights*.**
1er Acto. CURRICULUM VITAE.
Vicenta Valls Ballester, 1931. 2018
Mau Monleón Pradas
Detalle de la exposición.
© Fotografía: Àther Studio

2º acto / CAMPAÑA DE SENSIBILIZACIÓN

Dentro del proyecto de *Work in Progress*, el 2º acto se enuncia en la forma de una campaña de sensibilización, que parte de la deconstrucción de los *currículum vitae* elaborados de forma participativa⁹⁶⁵, a partir de los debates llevados a cabo con los y las colegas. Esta campaña se centra en el ámbito tanto de los roles asignados a las mujeres como en los distintos indicadores de desigualdad y se propone a nivel internacional, traducida en los idiomas de los países de origen de los y las participantes.

#EqualWorkEqualRights. Campaña de sensibilización frente a las desigualdades de género en el trabajo y en la educación abarca una problemática que nos afecta a todos y todas, parte de las últimas vindicaciones tanto sindicales como de las mujeres en el siglo XXI, para superar las desigualdades derivadas de la división sexual del trabajo y la educación en la

⁹⁶⁵ Véase Territorios para la Creación, en este mismo número.

esfera pública y privada, y se dirige tanto a varones como a mujeres, proponiendo una mirada a otras posibles economías, como son las sociedades del bienestar nórdicas, o la propia filosofía de la economía feminista y la economía del bien común.

La *campaña de sensibilización* en muros y calles de Valencia fue constituida por:

Serie fotográfica de carteles a modo de campaña publicitaria donde se expresan y reivindican a título personal de cada participante, las necesidades de cambio más acuciantes en torno a las desigualdades de género en el trabajo y en la educación. Serie de 5 carteles reproducibles a diferentes tamaños, 2018.

1. Marruecos: el techo de cristal
2. España: la brecha salarial
3. España: la desigualdad en la legislación
4. Colombia: la violencia de género política
5. Senegal: la violencia de género estructural por roles asignados



#EqualWorkEqualRights. 2o Acto. Campaña de sensibilización frente a las desigualdades de género en el trabajo y en la educación. Muros y comercios de la ciudad de Valencia, España. 2018
Mau Monleón Pradas
© Fotografía: Àther Studio



Colombia | **#YoRechazo**

Que en Colombia, 6 de cada 10 mujeres que ejercen cargos de dirección popular han sido víctimas de violencia política por su condición de mujer

Rita / 25 años

#IReject
The fact that, in Colombia, six out of ten women in publicly elected office have been victims of political violence because they are women

#EqualWorkEqualRights

CAMPANYA DE SENSIBILITZACIÓ ENFRONT DE LES DESIGUALTATS DE GÈNERE EN EL TREBALL I EN L'EDUCACIÓ

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
Universitat d'Humanitats, Ciències i Innovació
Universitat de Cultura i Esport

CMRPESET
COMISSIÓ MÚLTIPLE DE RECERCA EN PSICOLOGIA DE L'EDUCACIÓ I EN TREBALL

FNLS
FUNDACIÓ NACIONAL DE RECERCA EN L'EDUCACIÓ I EN TREBALL

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA



Espanya | **#JoRebutge**

Que si ets dona a Espanya,
la bretxa salarial et roba
més d'una hora de sou al dia

Marta / 22 anys

#YoRechazo
Que si eres mujer en España,
la brecha salarial te roba más
de una hora de sueldo al día

#EqualWorkEqualRights

CAMPANYA DE SENSIBILITZACIÓ ENFRONT DE LES DESIGUALTATS DE GÈNERE EN EL TREBALL I EN L'EDUCACIÓ

UNIVERSITAT
ID VALÈNCIA
Universitat d'Iniciació, Recerca i Innovació
Universitat de l'Art i l'Espai

CMRPESET
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

FNLS
NUEVA COLEGIO
EDUCACIÓN DE CALIDAD

UNIVERSITAT
POLITECNICA
DE VALÈNCIA

FOTO: AERIAL/ISTOCKPHOTO

#EqualWorkEqualRights. Arte participativo para el cambio social en torno a la división sexual del trabajo y la educación



أرفض | المغرب

انه لم يسبق
للمغرب أن
كانت فيه امرأة
رئيسة حكومه
Fatine / سنة 24

#JoRebutge
Que al Marroc mai hi ha
hagut una dona presidenta
de govern

#EqualWorkEqualRights

CAMPANYA DE SENSIBILITZACIÓ ENFRONT DE LES DESIGUALTATS DE GÈNERE EN EL TREBALL I EN L'EDUCACIÓ

UNIVERSITAT
ID VALÈNCIA
Universitat d'Alcalá, Universitat de Barcelona,
Universitat de Sevilla i Espanya

CMRPESET
UNIVERSITAT ID VALÈNCIA

RNG
REDES NINGUNAS
INTELECCIONALES

UNIVERSITAT
POLITECNICA
DE VALÈNCIA



Sénégal | **#JeRefuse**

Au Sénégal, la majeure partie des femmes travaille surtout dans la sphère domestique. Et comme ce n'est pas réglementé, ce travail n'est pas pris en compte dans le budget de l'État

Elimane / 45 ans

#JoRebutge
Que a Senegal la dona treballa sobretot en l'àmbit domèstic, i com que no està regulat, aquest treball tampoc es té en compte en els pressupostos de l'estat

#EqualWorkEqualRights

CAMPANYA DE SENSIBILITZACIÓ ENFRONT DE LES DESIGUALTATS DE GÈNERE EN EL TREBALL I EN L'EDUCACIÓ

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
Ministerio d'Iniciativa, Diversitat i Innovació
Iniciativa de Talentos i Expert

CMRPESET
COMISSIÓ MÚLTIPLE DE RECERCA EN PEDAGOGIA I SOCIOLINGÜÍSTICA DE L'EDUCACIÓ

INEC
INICIATIVA DE RECERCA EN EDUCACIÓ

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

#EqualWorkEqualRights. Arte participativo para el cambio social en torno a la división sexual del trabajo y la educación



2do Acto. Campaña de sensibilización frente a las desigualdades de género en el trabajo y en la educación

Mau Monleón Pradas
Impresión sobre PVC
256 x 160 cm

ITAMAR. REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE
Nº 5, Año 2019 I.S.S.N.: 2386-8260
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València (España)

En resumen, tanto la primera parte del proyecto dedicada al *currículum vitae* como la segunda, a la *campana de sensibilización*, proponen acciones transformadoras desde dentro, ya que al realizar los talleres y las acciones participativas con los y las colegiales, se promueve el cambio desde el interior de uno/a misma/o, al tener que tomar conciencia sobre la educación y el futuro laboral y utilizar la política del cuerpo y de la autobiografía.

3er acto / #EQUALWORKEQUALRIGHTS

La Enmienda de Igualdad de Derechos⁹⁶⁶, conocida por su acrónimo en inglés ERA (*Equal Rights Amendment*) fue escrita por Alice Paul en 1923 y propuesta a la Constitución de Estados Unidos en el Congreso, pero no llegó a ser ratificada. Tras una campaña de diez años que polarizó el debate público en muchos estados, el 30 de junio de 1982 expiró el plazo para su ratificación.

Equal pay for equal work [Salario igual para trabajos iguales] es un concepto conocido de los derechos laborales, según el cual las personas en el mismo lugar de trabajo reciben el mismo salario. Es más comúnmente utilizado en el contexto de la discriminación sexual, en relación con la brecha salarial de género.

La exposición *#EqualWorkEqualRights. Sobre la división sexual del trabajo y la educación* retoma estos dos conceptos, el de la Enmienda de Igualdad de Derechos y el eslogan *Equal pay for equal work*, enfocándolos hacia el campo de los derechos humanos, para centrar su atención en la igualdad real de oportunidades entre hombres y mujeres, tanto formativa como laboralmente.

El hecho de que en la exposición se halle un espejo con el hashtag *#EqualWorkEqualRights*, junto con una invitación a subir a las redes sociales tu propia historia, te invita a intervenir sobre él. Porque de la necesidad de una campaña de sensibilización nace la participación y su alcance hacia la ciudadanía. En esta campaña puede participar cualquier persona en las redes sociales, ya que a través del hashtag propuesto se realiza una aproximación social a la misma. Así mismo, participan directamente asociaciones de Mujeres como MAV Mujeres en las Artes Visuales, Alanna Asociación Empresa de Inserción, ACVG Arte Contra la Violencia de Género, entre otras que se pueden ir sumando al proyecto en proceso.

⁹⁶⁶ Texto de la Enmienda de Igualdad de Derechos:

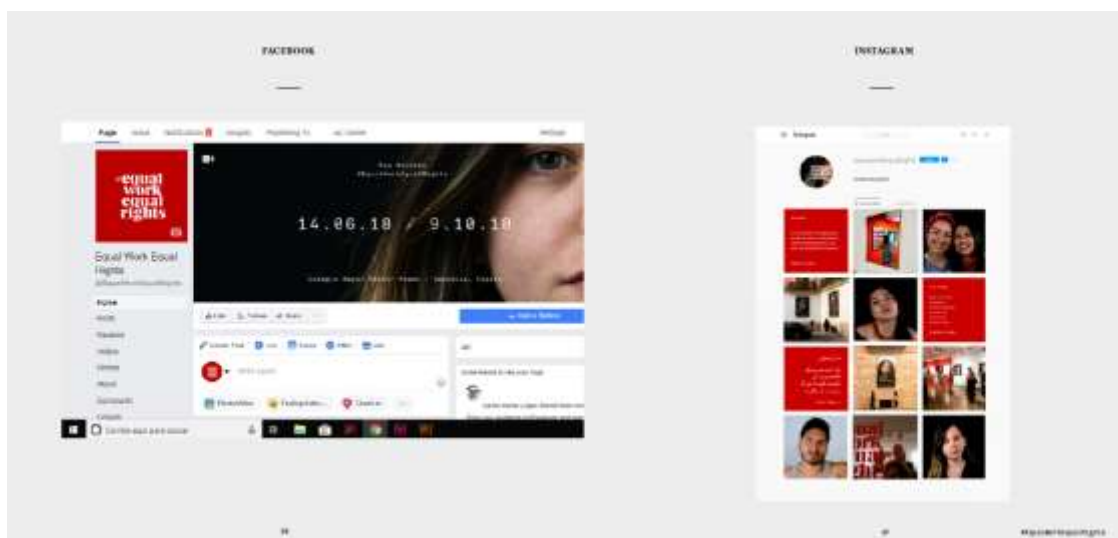
Sección 1. La igualdad de derechos ante la ley no puede ser negada ni restringida por los Estados Unidos o por ningún Estado por motivos de sexo.

Sección 2. El Congreso tendrá poder para hacer efectivas, con la legislación apropiada, las provisiones de este artículo.

Sección 3. Esta enmienda entrará en vigor dos años después de su ratificación.

Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Enmienda_de_Igualdad_de_Derechos [Fecha de consulta: 10/10/2018]

#EqualWorkEqualRights. Arte participativo para el cambio social en torno a la división sexual del trabajo y la educación



3er Acto. Invitación de *#EqualWorkEqualRights* a subir a las redes sociales tu propia historia
© Mau Monleón Pradas

4 / **INCONCLUSIONES**

El proyecto comenzó con la palabra igualdad, en una pequeña sala-seminario del Colegio Mayor Rector Peset con un pequeño grupo de residentes, estudiantes la mayoría de ellos y ellas, del Máster de género y políticas de igualdad de la Universidad de Valencia.

De aquel momento, cabe destacar la importante decisión que tomamos de incluir a varones y mujeres como parte del proyecto. Esta inclusión nos permitía repensar y resituar la perspectiva del concepto de igualdad.

Simone de Beauvoir reivindicaba que el trabajo era lo único que podía garantizar la libertad completa a una mujer. Se refería a una independencia económica. Por su parte, Amaia Pérez Orozco nos habla hoy de una subversión feminista de la economía, cuestionando la relación salarial misma y la estructura capitalista en su conjunto.

Se trata de preguntarnos no sólo cómo lograr trabajo igualitario para todos y todas, sino para qué trabajamos. La economía feminista, enfocada en temas de cuidados y trabajo no remunerado, supone un reto que busca producir una inclusión de género en la economía. De ahí que esta economía defienda que los indicadores económicos, como el Producto Interior Bruto (PIB), no tengan en cuenta solo el trabajo mercantil, sino también el trabajo doméstico, fundamental para sostener la vida de las personas aunque no posea una contrapartida económica.

Cuestionar la división sexual del trabajo ha sido necesario para hablar de igualdad. Porque esta división sexual en el trabajo y también en la educación, perpetúa los roles, estereotipos y desigualdades de género.

El proceso de la exposición, desglosado en tres actos, enuncia tres acciones en relación al ser humano: la persona individual que es el yo; la persona en comunidad que es la sociedad; y la persona inmersa en un proceso de globalización constante a través de la comunidad virtual representada en las redes sociales.

El cambio que busca el proyecto se inicia desde la autobiografía, en el propio *currículum vitae*, que representa el “quién soy yo y quién quiero ser”.

El proyecto plantea que toda nuestra percepción del mundo pudiera ser nombrada desde una perspectiva de género, lo que supone, en sí mismo, una propuesta formal de cambio radical en nuestro sistema educativo y en el ámbito universitario en especial. Al igual que la economía feminista, el proyecto busca producir una inclusión de género en todos los ámbitos de la práctica y del conocimiento.

Compartir el feminismo ha significado cuestionar el lenguaje, rechazar los roles de género, dar un sentido a la identidad, hablar de división sexual del trabajo, de la educación, y valorar la diferencia.

5 / AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quiero agradecer a mi madre, Asunción Pradas López, nacida en 1930, el hecho de haberme parido y el hecho de haber sido una mujer trabajadora toda su vida. Ella se dedicó al ámbito doméstico, cuidando a sus cuatro hijos, a su hija y a su marido, sin descanso, sin sueldo y sin reconocimiento alguno por parte de la sociedad.

En segundo lugar, quiero agradecer también a una mujer pionera, que es Vicenta Valls Ballester, nacida en 1908. Es la única mujer licenciada en medicina en el año 1931 por la Universidad de Valencia y ella forma parte de esta exposición.

En estas dos mujeres de generaciones distintas se resume la esencia y el motivo de este proyecto, en tanto que mujeres dedicadas al trabajo productivo y reproductivo; es decir, el trabajo que el capitalismo heteropatriarcal valora y considera, y el trabajo de cuidados que infravalora e invisibiliza.

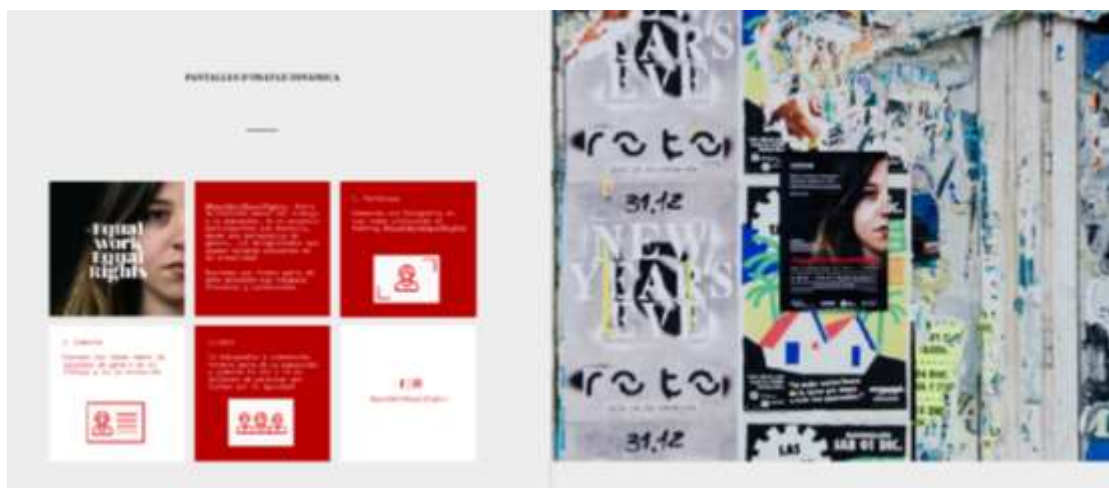
En tercer lugar, agradezco a los y las participantes de este encuentro que traspasa fronteras con la implicación de 10 países, a través de 18 personas entrañables: Xema, Irene, Josseline, Yulianne, Teslem, Lizeth, Evelyn, Álvaro, Rita, Máfer, Paola, Nicole, Jonathan, Fatine, Laura, Elimane, Alex y Marta.

#EqualWorkEqualRights. Arte participativo para el cambio social en torno a la división sexual del trabajo y la educación

Y por último a las personas implicadas directa o indirectamente, por su gran apoyo y su confianza en mí: Elena Martínez, Vicerrectora de Igualdad de la Universitat de València; Rosa Puchades, Vicerrectora de Responsabilidad Social y Cooperación de la UPV; Doña Helen Mukoro Idisi, EXCMA Presidenta ONU Mujeres Comité Español, y a las asociaciones de Mujeres Alanna, Mujeres en las Artes Visuales y La Plataforma de Lucha Arte contra la Violencia de Género, a Carles Xavier López Benedí, Director del Colegio Mayor Rector Peset, así como a M^a Trini Quixal Alejos, Tècnica Cultural, y a todo el equipo del Colegio Mayor.

Mi especial agradecimiento a la comisaria de esta exposición Alba Braza y las colaboradoras Olga e Irene, así como a Michael Urrea Montoya como responsable técnico de la producción artística, sin cuya profesionalidad y entusiasmo no habría sido posible este proyecto.

Gracias a todos y a todas por pensar que podemos construir un mundo en el que las mujeres y los hombres alcancemos la igualdad real, que no es ni más ni menos que el reconocimiento de las mujeres como sujetos de conocimiento y de derechos.



#EqualWorkEqualRights. 2o Acto. Campaña de sensibilización frente a las desigualdades de género en el trabajo y en la educación. Muros y comercios de la ciudad de Valencia, España y Gif para redes sociales. 2018

Mau Monleón Pradas

© Fotografía: Äther Studio

El Método Feldenkrais ® para músicos o la alternativa de la expresión somática

Susana Ramón Bofarull
Educatora, coaching y terapeuta somática
Bailarina, profesora del Método Feldenkrais™
y de Body Mind Centering®
Creadora de Mindfulmoves
www.metodofeldenkrais.com
www.susanaramon.com

El cuerpo del músico debe saber moverse, comunicar, inventar y adaptarse a las exigencias técnicas de su arte, para crear una dinámica generadora de bienestar, eficiencia y creatividad. Puesto que su cuerpo es también instrumento de trabajo, necesita valorar sus posibilidades y talentos, a través de un conocimiento pertinente y eficaz: su cuerpo en movimiento.

El concepto de autoimagen y el movimiento

Cada persona se mueve y actúa según la imagen que tiene de sí mismo. Esta imagen personal se crea a partir de patrones de movimiento heredados o adquiridos por educación o experiencia. Estos patrones de movimiento, forjados a lo largo de nuestra historia personal, se convierten en hábitos que nos caracterizan. Determinan la manera en que sentimos, pensamos, nos movemos y nos emocionamos, y por descontado la manera en la que enfocamos nuestra vida, relaciones, compromisos y trabajo.

Según Feldenkrais, el movimiento es el factor que mejor favorece el conocimiento y la transformación de hábitos y pautas de acción, por ser el vector más fiel y representativo de la expresión del sistema nervioso. En este enfoque, se trata de adquirir un conocimiento real y no imaginario de nuestros patrones de acción, basándonos en un aprendizaje vivencial, detallado, concreto y global, cuya vía de transmisión es el cuerpo consciente. Este conocimiento, incrementa el potencial propio, a partir de la toma de conciencia de nuestros patrones disfuncionales y obsoletos, y de la expresión de nuevas pautas de acción más actualizadas y eficientes.

Identidad corporal

El espacio corporal alberga y refleja el estado del yo. Esta identidad nace en nuestros músculos, huesos, vísceras, tejidos, órganos, fluidos, que conservan la memoria de nuestras vivencias profundas, así como de nuestros deseos y tensiones. Abordando este saber inconsciente, podemos acceder a nuestros recursos verdaderos y a la reserva de información y riqueza que alimentará el conocimiento de sí mismo y la creación.

Para un artista que siente, piensa, se mueve, se emociona y se expresa, enfocar el cuerpo y el movimiento, como lugar de transformación privilegiado de la

identidad personal y creativa, fortalece su abanico de posibilidades sensoriales, emocionales, motoras y reflexivas. Asimismo, reforzar el conocimiento de sus talentos corporales, le permite incrementar las posibilidades de su paleta expresiva, tan necesaria a su arte.

El cuerpo del artista puede desgastarse o sentir bloqueos y tensiones debido a las exigencias de su trabajo, a un mal uso de sí mismo, a una falta de implicación corporal cuando ejerce, a una escasez de consciencia cenestésica o a la integración de hábitos posturales incómodos.

La expresión de las tensiones refleja, en la mayoría de los casos, un mal uso de sí mismo. Ponemos más tensión de la necesaria en nuestras acciones. Para el músico, esta pauta de esfuerzo, causa desgaste y rompe su equilibrio corporal, reduciendo sus posibilidades y consumiendo energía. Energía movilizada para compensar las deficiencias. Ello resta eficiencia y creatividad a su actividad artística.

El aporte de la toma de consciencia por el movimiento

La aportación del método Feldenkrais™ puede paliar este tipo de disfunciones, ya que es un método de aprendizaje basado en las pautas de comportamiento humanas que se expresan a través del movimiento, se comprende a través de la consciencia cenestésica y del equilibrio sensorial y motor, y se integra a través de la toma de conciencia por medio del movimiento.

El beneficio más importante de este método es tomar conciencia de cómo la imagen que tenemos de nosotros mismos influye en la construcción y uso habitual de patrones de comportamiento, acción y expresión, transformados en hábitos a menudo perniciosos para nuestra salud y bienestar.

Asimismo, facilita la creación de nuevas pautas y procesos cenestésicos, a través de un proceso de aprendizaje consciente, que nos permite descubrir nuestras posibilidades de movimiento, dando cabida a nuevos modos de acción y de expresión.

En este sentido el método aporta al artista (al músico), la capacidad de comprender sus hábitos conductuales y posturales frente a su instrumento de trabajo, que en cada caso puede variar, para así poder establecer una relación más enriquecedora con la música. Le ofrece la posibilidad, de organizarse con más eficiencia, influyendo en su propia mejoría, puesto que el cuerpo es atendido en sus necesidades profundas, a saber, la necesidad de expresarse con toda su complejidad y globalidad a partir de una conducta “corporal” emergente, a menudo inconsciente.

El método Feldenkrais™ permite nuevas organizaciones, nuevas maneras de construir nuestra identidad corporal, de habitarlos y sentirnos, modificando nuestra manera de movernos, desarrollando nuevas habilidades, evitando malos hábitos y posibilitando nuevas alternativas gestuales, más adecuadas para la expresión y la producción artística. Y todo ello, a través de una nueva manera de

entender el cuerpo, a la que podríamos definir como vivencia somática subjetiva y personal.

Este proceso influye en la creatividad artística, por el hecho de descubrir y concienciar posibilidades hasta ahora desconocidas, que favorecen registros físicos, expresivos y conductuales más amplios.

Todo ello, con el objetivo de trabajar de forma más placentera, economizando esfuerzo y perfeccionando los gestos y movimientos artísticos.



TERRITORIOS PARA LA CONVERSACIÓN

Beyond the Making of Sounds: *An English Requiem* and the Role of Choral Music in a Changing World

Olga Celda Real
Dramaturg and Dramatic Translator
King's College London
University of London

Key words. Joseph Fort, Music, Voice, Choral Music, Performance, Sounds, Choir, Singing, King's College London, Johannes Brahms, *An English Requiem*, Dance, *Ein Deutsches Requiem*, Haydn, *minuets*, *Masses for Double Choir*.

Chapel of King's College London
Joseph Fort in conversation with Olga Celda Real
26th March 2019



Chapel. King's College London
Photo: OCR

Ein Deutsches Requiem by Johannes Brahms is one of the seminal works by this composer. Brahms himself put together the lyrics, as he extracted the texts from the Lutheran version of the Bible, mixing the Old and New Testaments with the Apocrypha. His *Requiem* breaks with the Latin tradition in more ways than one, as Brahms himself made it clear when naming the composition a 'German Requiem' and when omitting the Last Judgement, a part included in the conventional Latin Requiem. A careful and well-balanced large-scale composition, it possesses a solid structure and it comprises seven movements, effectively making it Brahms's longest piece. Although written for orchestra, choir and soloists, Brahms also proposed a more self-contained version with two soloists and four-hands pianists. It is a very personal piece, its inspiration sometimes attributed to either the sorrow caused by the death of his mother in

1865 or to the lingering pain the tragic death of his friend and mentor in 1856, the great Romantic composer Robert Schumann, caused the young Brahms. Written in-between the years of 1865 and 1868, it has been a favourite of English audiences since its première in 1871, the year at which it was sung in London. A popular piece in both its orchestral and chamber versions, in 1873 the writer G.E Macfarren termed the English version *An English Requiem*, and it is in English that this work was almost always sung.

In December 2017, after a process of nearly two years, the Conductor and Musicologist Joseph Fort, in his position as Director of the Choir of King's College London, presented a launch concert of this seminal piece 'as it was known in nineteenth-century Britain' in the College Chapel, a perfect setting because of the very nature of it. Sung in English and with an ensemble formed by a soprano, a baritone and two pianists, this intimate and stunning version proposed a different view of it: not as an archaic piece of choral music, but as a piece capable of making the audience 'feel and think'. The recording of this version, with Joseph Fort as Conductor, was released on Delphian Records in 2017 to excellent reviews and initiated a series of recordings by him and the Choir of King's College London. This collaboration continues, as this year (2019) they have released a mesmerising recording of *Masses for Double Choir* by Kenneth Leighton and Frank Martin, also on Delphian Records.



Joseph Fort. Chapel King's College London
Photo OCR

Olga Celda Real. The practice of employing English versions for performances of choral or operatic works originally written in German, Italian or French is often done in Britain, but this particular piece is universally accepted here in German. Hence, how was the process of working on an English version of this *Requiem* for the recording of a CD by the university Choir of King's College London?

Joseph Fort. This was my first CD with the Choir here and I wanted to do something because university music-making should not just be about making sounds, there also should be an intellectual aspect to it. This is why I think that a CD coming from the university should be something that makes you think, as well as moves you. And the possibility of doing this piece of Brahms was something that came to me because I was reading about its premiere. The first premiere was slightly before 1871, it was in 1868, and this was done in Germany. The English premiere happened very close to King's College, it was in Wimpole Street in the house of a surgeon. It was performed by a choir of thirty singers and instead of an orchestra we know that two pianists played. It seems they wanted to do it in English at that point, but actually they didn't have the English text ready yet. In fact, for a long time, until about 2015 or so, people thought that it had been already performed in English, but that was not the case as it was done in German in that first London performance. The person who found this important fact through research is a King's College alumnus, Michael Musgrave, who happened to be visiting King's at this time and who I had never met before. We met in 2016 because he came to do some research about previous organists at the Chapel from fifty years or so ago, and it was during our conversations that he told me about this wrong assumption and offered to send me an article about the *Requiem* he had written. I thought it was really interesting and it was a good option for us to try something novel for our CD. I was also interested about the fact that Michael wrote about how this piece sounded like in the nineteenth-century, but I thought it would be really exciting to actually trying here what it would sound like in the twentieth-first century.

Celda Real. Was the question of language an important factor in the process of creating the final piece and also the fact that the initial process linked material found by people connected to King's College?

Fort. Yes, that is how it was. The very first English version was no very good, so they quickly did a new one, which was the first time this piece was done in 1873. Interestingly also I didn't know this fact until only a few weeks ago, but I found out that there are further King's College connections because the person who conducted the very first performance in 1873 was John Hullah. He was a Fellow of King's and a Professor of Vocal Studies. He might have been employed by the Theology Department at the time, before the Music Department, and I think the singers of that first performance were students of the Royal Academy of Music. With this background we wanted to do something that made us question how Brahms was mostly heard in nineteenth-century England. And this premise made me look into what Brahms said about language. He went through the various languages this particular piece could be done and his verdict was that

Latin did not work because he was trying to get away from the usual liturgical music of the church. He said that it may work in French or Italian and obviously in German, adding that it worked in English as well as in German or perhaps a little bit better, which was great to us! The fact that Brahms himself was so for an English version is intriguing because it made us to ask ourselves why we don't perform it like this anymore.

A German Requiem
(Für Lebende Braunschweig)
I

JOHANNES BRAHMS, Op. 45

Poco Andante e con espressione (♩ = 80)

Piano

p legato

Celli e Viole

dimin.

SOPRANO *espress.*
Bless - ed they, bless - ed, bless - ed are they that

ALTO *p* *espress.*
Bless - ed they, bless - ed, bless - ed are they

TENOR *p* *espress.*
Bless - ed they, bless - ed, bless - ed are they

BASS *p* *espress.*
Bless - ed they, bless - ed, bless - ed are they

19748 Printed in the U.S.A.

English version employed by the Choir of King's College London (2017)
Copy provided by Joseph Fort (2019)

Celda Real. Why do you think this happens?

Fort. I think the reason we don't do it like that is anymore is because we are so obsessed by the sounds of the music that we have sort of lost sight of the need for music to communicate, to mean something, for that meaning that Brahms was so fairly chasing with this piece.

Celda Real. You are then interested not just in finding a musical piece and playing it for the sake of it, but also about performing it in a way that can really connect people.

Fort. Yes, it is about engagement and about the fact that you got all this people in a room and you just don't make or create music to make nice sounds. You make music to engage with people and to move them. The fact that Brahms was so concerned about this particular piece made it an ideal vehicle to interpret that argument. Since the CD was done, it has been really heartening to see people engage with it and to listen to it. The critics also have been positive about it, the reviews were uplifting, and it also has done well in Spotify.

Celda Real. Usually, when you think about a Requiem, the first thought that comes to mind is an ensemble with an orchestra and a large choir, but your production and this recording was different, more intimate.

Fort. For this recording we had two pianists, a baritone and a soprano. I have heard James Baillieu playing a few times before and really loved it, and I knew Richard Uttley for years, whose playing I also like very much. The crucial bit in choosing them was that I thought the two of them would work really well together and would get into the spirit of it. And the same goes for the process of choosing Mary Bevan as soprano and Marcus Farnsworth as baritone as both of them are excellent. I wanted them to be English singers that sound English because that was an important point that we were making in this recording. The four of them also brought an important operatic element to the performance, something that was also present in the recorded piece.

Celda Real. I find interesting that when you talk about music, you separate what you call 'music sounds' from the message that you think music must have to convey meaning. This is something close to you, as you work in the actual performance of music that has been composed by others. Do you think this meaning that music must have can be found in all types of music, from choral to electronic music? And how do you approach the performing of that message?

Fort. Music is message in its very nature and much of what we do is trying to organise it. And this applies to all types of music. For instance, we work with wonderful graphs in scores that tell us about music, but also the role of this activity is to find order in it, so we have a feel that we can grasp its meaning. Actually, sometimes music doesn't organise very easily, as the composers are usually thinking about what they want to convey and to pour, pour out. Here, I try to embrace the messiness of it to deliver its message. One of the other

interests I also have is to explore the relationship between music and dance, something obviously rooted in performance. This relationship comes into this because, often, when you are dancing to a piece of music, you may not have anything particular to say about it verbally, but that doesn't mean it does not have significance to you. Music, particularly non-verbal music, can have a huge impact on us.

Celda Real. Any dance has a component of embodiment attached to it and it is related to its performativity. Over the last twenty years there has been a growing sense that disciplines do not function in isolation, but cross boundaries. Do you think so?

Fort. Certainly. And when they cross paths you learn so much about it

Celda Real. Your approach to the relationship between dance and music relates to your interest and research on Haydn and the *minuets* in the eighteenth-century. How did you get interested in this area of study in the first place and can you talk about the monograph you are completing at present on this subject?

Fort. I always loved Haydn's music and the *minuets* and found his music something very special. Specially the latest Symphonies, his Masses, the Oratorios and his String Quartets. Essentially, I like everything by him. But I came quite interested originally in music and dance because I was playing a piece by Bach, *The Wedding Cantata*, and in the last movement of that there were six of us working on that piece together. Something that you often do when you are making chamber music is that you work the directions of the phrases together, so that everybody works out when you are going to land with this phrase, where you are going to put the emphasis with all the musician around you. But there was something in this particular movement that wasn't working for us as we just couldn't agree where all these phrases were going to go. Above this movement, Bach had written '*gavotte*', a *gavotte* being an eighteenth-century French dance, well-known in Germany at the time. Bach was himself a keen dancer, so he knew about them. This is when I got interested in the relationship between music and dance as I thought to look at what the *gavotte* dance was, and how we could apply it to direction, as dancers must think about direction and landing all the time because of the very nature of dance. What this approach ended up coming up in our *gavotte* work was reflected in the initial uplifting at the beginning of the phrase, but also revealed that the continuation of the phrase is a much less consequent. This showed us that actually, musically, we were originally looking for the wrong thing. We were looking the forward travel of this phrase, which was not really present in the dance anyway, but still got me intrigued as to how the relationship between music and dance happens and why. I always loved Haydn music and this experience with the *cantata* made me search his *minuets* and to look at which members of the audience would dance the *minuets* in the public balls. This was interesting because at this point, at the end of the eighteenth-century in Vienna, the public balls were

becoming more popular and more accessible to the bourgeoisie, and the same people were also attending the public concerts.

Celda Real. Effectively, two ways of understanding music.

Fort. Yes, and to them this would seem absolutely natural. They were listening to concert *minuets* in bodies that knew the steps of the dance. It was an interesting factor to find about that some people at the time could say things like ‘This phrase doesn’t make sense because it wouldn’t fit with the steps of the *minuet*’, so they were clearly thinking about this relationship between dance and music and it was present in their evaluation.

Celda Real. At the beginning of this interview we included a brief introduction about yourself, as Musicologist, Organist, and Director of the Choir of King's College London in the context of your work on *An English Requiem*. But your impressive academic journey before you took these posts and your present position in the Music Department as Head of Performance stretches beyond Europe, as after being an organ scholar and academic scholar at Emmanuel College, Cambridge, you went onto studying for your PhD at Harvard University. There, you were awarded the prestigious Oscar Schafer Teaching Prize, which meant a year-long fellowship and you also served as Senior Tutor of Eliot House. It would be interesting for future students to know about your experience of two different education systems and syllabus as they work differently. Could you talk about how music is taught and perceived in these two countries?

Fort. I only went originally to Harvard on a one-year visiting scholarship and ended up starting a PhD and staying six years in the end! From my experience, something that stand out with American universities is how well-resourced are and how much material they have available in their libraries. The funding also can be very generous and during my PhD I was able to go twice to Vienna and spend a couple of months each time doing research. The American system is different from the British as their students there are on a four-years degree and do not originally chose their subjects until halfway their second year. I think this gives music an interesting position because it means that a lot of the students can dip into different options – like music-, but it can also mean that at times it is difficult to focus thoroughly on something specific as you may end up doing a lot of things, but not thoroughly. This can be difficult as music demands of you a 100% commitment. The perception of music-making is also different, as it can be sometimes assessed more as a kind of leisurely activity, whether you are performing it or listening to it. It is a different tradition, but something I found very interesting in their courses is how they interlink departments. In Britain, because university singing is connected to the Chapel, we do that really well. But, in a sense, it can be an isolated activity, as it is scheduled and it happens in a specific context. But in the United States they connect with other issues or topics happening across campus. For instance, they might do a concert that is related to something that is happening in the History Department. When I was

there, it was the American Civil War anniversary, so the choirs organised concerts in ensemble with other departments.

Celda Real. This links with your idea of connecting music across borders and exploring ideas.

Fort. Universities should be about ideas, and this type of collaborations is great because they connect people coming from different paths.

Celda Real. The Choir of King's College London is formed by university students and has a very busy performing schedule at King's and other places, here in Britain and abroad. Delphian Records has just now released a magnificent recording of *Masses for Double Choir* (2019) with pieces by Kenneth Leighton and Frank Martin in CD by the Choir, conducted by you and with James Orford at the organ. How does the Choir function as part of a Department and what is its role at large in King's College?



Choir of King's College London. Conductor: Joseph Fort
Photo: Kaupo Kikkas

Fort. The primary role of the Choir is to provide the music for the weekly worship in the Chapel. But there is also a really important secondary role that is to educate the students, to train them. Whether they are going to be full-time professional singers or to do something completely different, this is something that is at the core of the Choir's function because the three years that they are going to spend at the university are vital for their education on music and

singing. At King's the Choir is based in the offices of the Dean, so it is actually separated from the Music Department, and my job is split in time working across the two. Both of them have strong ties and recently we did collaboration on some eighteenth-century Turkish music with Martin Stokes, Professor of Music and present Head of the Department, which was something that the Choir had never done before. Another important factor is that in its performances the Choir represents King's College, but it also is a performance in its own right. For example, on 25th March this year (2019) we sung at St. Paul's Cathedral for a Service there and we also do quite a lot of concerts. We are also now preparing to go back to the United States this June and last year we did a tour in Nigeria that was really fascinating. This came out because an alumnus of King's College is now a Bishop in Lagos and we found out that there have been no choir visits to Nigeria since 1972, so we decided it was a great idea. The Vice-President of International at King's College is Professor Funmi Olonisakin, a British-Nigerian lady, and she helped us to organise it.



Choir of King's College London. Conductor: Joseph Fort
Photo: Kaupo Kikkas

Celda Real. To finish this interview, is there anything that you want to further talk about? Something that you think it is really at the core of your work.

Fort. It must then come back to what we talked about music and meaning. Also, to music's capacity to move us and to make us feel something. I think that when you are making music, unless you are doing it yourself, you need to work together with people and that is very important. Another thing is to say that we

must foster music and foster singing, particularly making sure that future musicians have access to it in school, especially Primary schools. We have seen over the last years in Britain budget cuts that have affected music as funding was withdrawn. This makes it impossible to include music in the curriculum and we must be careful with it. We cannot take for granted our extended and rich choral tradition, as the role of music and singing in a changing world is irreplaceable.

London, 2019

Additional sources:

<https://www.kcl.ac.uk/aboutkings/principal/dean/choir/director>

<https://www.kcl.ac.uk/aboutkings/principal/dean/choir>

<http://delphianrecords.co.uk>

Giusy Caruso, pianista concertista tra sperimentazioni musicali e ricerca artistica

Marco Del Vaglio

Incontriamo il maestro Giusy Caruso durante la sua visita al conservatorio Luisa D'Annunzio di Pescara, dove ha tenuto una masterclass sui "Metodi di analisi dell'esecuzione musicale nella ricerca artistica: uno studio di caso nell'interpretazione pianistica".

Marco Del Vaglio. Gentilissimo Maestro, Lei ha da poco brillantemente conseguito il *PhD of Arts : Music Performance*, dottorato di ricerca nelle arti in esecuzione musicale, presso l'Università e Conservatorio Reale di Gand (Belgio). Che effetto le fa ad essere la prima italiana a fregiarsi di questo titolo?

Giusy Caruso. Nel portare a compimento il mio lavoro di dottorato ho sentito tanta soddisfazione e stimolo nel voler sostenere questo nuovo settore di ricerca in cui, in realtà, io ho sempre creduto e aspirato, perché permette al musicista di coniugare l'attività pratica di studio sullo strumento e la ricerca nell'ambito dell'interpretazione ed esecuzione musicale. Adesso, vorrei sostenere la crescita di questo settore anche in Italia e la sua istituzionalizzazione nei Conservatori.

Del Vaglio. Scorrendo la sua biografia, balza subito all'occhio una serie di interessi in ambiti talora apparentemente distanti fra loro. Come riesce a conciliare tutte queste attività, e in che misura sono finalizzate esclusivamente all'ambito artistico?

Caruso. Credo che un musicista debba nutrirsi di tanti stimoli e avere diverse competenze, legate all'arte, e non solo, perché tutto contribuisce al processo di creazione artistica. I miei studi musicali sono stati sempre affiancati e supportati dai miei interessi per la filosofia, soprattutto per i temi che riguardano l'estetica musicale, la semiologia, il cognitivismo, e gli studi scientifici sull'espressività corporea, quindi, la danza e la tecnologia applicata alla misurazione del gesto e del suono. L'interesse per la connessione tra gesto e mente mi ha anche diretto verso la pratica dello yoga e della meditazione.

Penso che il conseguimento del dottorato nelle arti sia un po' la manifestazione di questa mia attitudine, che è poi l'attitudine di qualsiasi ricercatore, cioè voler integrare diversi saperi per raggiungere obiettivi legati allo sviluppo della conoscenza. C'è da dire, che anche lo scienziato "puro" ha spesso interessi molteplici e possiede una certa creatività, che gli consente, come l'artista, di avere quelle giuste intuizioni necessarie ad interpretare e capire la causa di determinati dati matematici. Io sono una promotrice del legame tra arte e scienza, due saperi che per me possono solo convergere. Pensiamo al nostro grande scienziato e artista Leonardo.



Giusy Caruso. Archivo personal

Del Vaglio. Durante questi anni ha portato avanti numerosi progetti che conciliavano musica, arte e letteratura, in una sorta di recupero del concetto di *Gesamtkunstwerk* che conobbe il massimo fulgore a cavallo fra la fine dell'Ottocento e gli albori del Novecento.

Ce ne può parlare?

Caruso. Personalmente ho sempre conferito al momento del concerto una sua sacralità, considerandolo come “missione” finalizzata al trasferimento di un messaggio non solo emozionale, ma anche spirituale. Trovo quindi necessario doversi rinnovare in qualche modo con lo scopo di attirare audience diverse, soprattutto formate da giovani, non abituati ed educati al contesto classico. Le esperienze all'estero, soprattutto in Belgio e in Olanda, hanno determinato il mio avvicinamento al repertorio di musica contemporanea e alle forme d'esecuzione pianistica “ibrida”, contaminata da altre arti.

Mi sono cimentata nell'interpretazione di compositori quali Sylvano Bussotti e George Crumb, solo per citarne alcuni, che introducendo gesti teatrali o declamazioni vocali nei loro brani, richiedono al pianista di ricoprire il ruolo di *performer*. Tra le altre mie sperimentazioni, vi è anche la performance *Stop, Repair, Prepare: Variations on Ode to Joy for a Prepared Piano* per pianoforte a coda Bechstein, con un buco nella cassa armonica e i pedali al contrario. Suonare su questa installazione mobile, ad opera dei due artisti sudamericani Allora&Calzadilla, è senza dubbio l'esperienza più stravagante della mia attività artistica, e anche la più coraggiosa, direi, perché rompe completamente con l'assetto classico di esecuzione pianistica. Al mondo esistono solo 2 esemplari di questa scultura mobile: una negli Stati Uniti, presentata nel 2008 presso il MoMa di New York; e l'altra che gira in Europa (Monaco, Bruxelles, Torino).

Nella mia ricerca sulla comunicazione e l'interattività tra pubblico e interprete, ho pensato di puntare, quindi, sulle contaminazioni tra le arti, lavorando a progetti interdisciplinari, come lo spettacolo musicale e teatrale *George Sand racconta Chopin*, o i progetti *Crossing Arts ImageNation viaggio tra luoghi fisici e spazi sonori* e *Synesthésie*, in cui il suono viene intrecciato alle arti visive. Di recente, dalla mia ricerca sulla musica indiana, è nato il progetto *Re-Orient*, basato sull'intreccio tra musica colta occidentale e musica e danza indiana.

Del Vaglio. Cosa ci può dire, invece, della Motion Capture Technology applicata all'interpretazione pianistica, al centro dei suoi attuali studi?

Caruso. La tecnologia del *Motion Capture* è un sistema di telecamere ad infrarossi che serve a tracciare il movimento di un corpo o di un oggetto nello spazio, ricoperto da marcatori che riflettono la luce. Il sistema, non solo registra il movimento del corpo nella realtà virtuale attraverso un *avatar*, ma restituisce anche dei dati quantitativi, cioè la misurazione dell'ampiezza, della velocità e dell'accelerazione relativi al movimento. Normalmente, questo sistema viene utilizzato per la realizzazione dell'animazione in 3D, ma di recente si sta diffondendo nella ricerca nello sport, nella riabilitazione, nella danza e nella musica. La mia ricerca si rivolge allo studio sul gesto del musicista, in particolare del pianista. Da questi studi, ho sviluppato presso l'Art Science Lab dell'IPEM – Istituto di Psicoacustica e Musica Elettronica dell'Università di Ghent - un metodo di analisi dell'esecuzione pianistica utilizzando proprio il tracciamento del gesto da parte del *Motion Capture*. Lo step successivo della mia ricerca riguarda l'utilizzo di questa tecnologia in concerto, sulla scia dell'idea di "augmented-performance". La prima assoluta di questo mio progetto, che porta il titolo *Avatar Piano Project*, è stata realizzata a Milano lo scorso 19 Maggio nell'ambito della grande manifestazione dedicata al pianoforte, Piano City 2019, in sinergia con la società multimediale LWT3, e in collaborazione col Dipartimento di Ingegneria Meccanica del Politecnico di Milano, la ditta pianoforti Fazioli e il patrocinio dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Milano.

Del Vaglio. Veniamo ora al progetto che è stato alla base del suo dottorato di ricerca, ovvero i “72 Etudes Karnatiques” per pianoforte di Jacques Charpentier e la loro interpretazione, sfociato anche in un’incisione “live” della quale parleremo fra poco.

Come è avvenuto il suo incontro con questa monumentale opera, la cui gestazione comprende un arco temporale che va dal 1957 al 1984, e cosa l’ha spinto ad adottarla come argomento di tesi?

Caruso. Tutto nasce per caso, o per combinazione, io credo in quest’ultima. Anni fa sono stata coinvolta in un progetto sperimentale di ricerca artistica al Conservatorio di Rotterdam, dedicata al compositore Olivier Messiaen, studiando l’influenza della musica indiana sul linguaggio musicale occidentale contemporaneo. Da una serie di ricerche, ho scoperto che uno degli allievi di Messiaen, Jacques Charpentier, aveva composto una monumentale opera per pianoforte dedicata ai 72 modi carnatici. Mi sono resa subito conto che era un’opera ancora da esplorare in maniera approfondita, sia dal punto di vista musicologico che dal punto di vista interpretativo, e ne ho fatto così il tema della mia ricerca artistica e di dottorato.

Del Vaglio. In cosa consiste la musica carnatica?

Caruso. La musica carnatica appartiene alla tradizione del Sud dell’India (il nome proviene dalla regione Karnatak). In realtà, si pensa comunemente che la musica indiana sia basata solo sull’improvvisazione. Esistono, invece, trattati di teorici indiani del XVI secolo che hanno stabilito dei sistemi di scale (nella lingua indiana dette *ragas*) e di pattern ritmici (*talas*). Nella tradizione carnatica queste scale sono raccolte in un sistema di 72 scale, chiamato *Melakarta*.

Del Vaglio. Sappiamo che Lei ha incontrato più volte il maestro Charpentier. In che modo ha contribuito ad indirizzare le sue ricerche sull’argomento?

Caruso. L’esperienza con Charpentier è stata determinante per la mia crescita artistica e personale. Sento di aver toccato con mano un pezzo di storia. Nel suo studio a Carcassonne in Francia, ho potuto consultare i suoi manoscritti e visionare documenti firmati dai più illustri personaggi come Olivier Messiaen e Alain Daniélou, esperto di musica indiana, con il quale Charpentier ha avuto una fitta corrispondenza. Da Charpentier ho attinto notizie uniche e approfondite sulle scelte stilistiche di scrittura e di esecuzione, che hanno orientato e determinato la mia interpretazione finale dei 72 studi. Una descrizione dettagliata, legata a questi aspetti, sarà disponibile in un mio articolo di ricerca, che sarà pubblicato a breve, in lingua italiana, per la rivista musicologica RATM.

Del Vaglio. Lo scorso anno la Centaur Records ha pubblicato, in un cofanetto di tre cd, la registrazione “live” di tutti i 72 Etudes, che Lei ha interpretato a

Carcassonne nel novembre del 2016, alla presenza dell'autore, durante una serata memorabile.

Che ricordi ha di quell'evento e del periodo che lo ha preceduto?

Caruso. E' stato un periodo intenso di preparazione sullo strumento, ma anche a livello mentale. Sentivo che quel concerto maratona e la registrazione live sarebbero stati memorabili per me, per il compositore, allora presente in sala, e per la tradizione musicale contemporanea. Mi sono sentita investita da una grandissima responsabilità. Lascio, quindi, immaginare le aspettative sulla mia prestazione, che sono felicemente culminate in una bellissima recensione da parte della stampa francese e una lettera di Charpentier, che conservo gelosamente, in cui di suo pugno mi scrive: «encore bravo ma très chère Giusy pour votre excellent travail... je vous dis un grand merci pour “Donna Musica”».

Del Vaglio. Gli Etudes, abbinano una grande complessità nella partitura ad una durata di circa tre ore.

Come si riesce a superare tali difficoltà?

Caruso. Costanza, studio, intuizioni, controllo, questi sono gli ingredienti che compongono una buona resa in qualsiasi concerto. Non è certo usuale tenere concerti di 3 ore, ma, dopo aver accolto e vinto la sfida per due volte (la prima in Francia e poi negli States), posso dire che è un'esperienza fattibile e molto gratificante.

Del Vaglio. Passiamo per un attimo dalla parte del pubblico, Lei ha eseguito il ciclo di Charpentier sia in Francia, sia, molto recentemente, negli USA

Che differenze ha trovato fra lo spettatore europeo e quello statunitense?

Caruso. Ho trovato lo spettatore statunitense molto caloroso e pronto a lasciarsi coinvolgere emotivamente, forse anche in maniera più immediata rispetto allo spettatore europeo. Al momento, questa mia formula di concerto maratona dedicata ai 72 studi carnatici è stata sperimentata solo negli States, la scorsa primavera, in una performance divisa in due parti di 1h e 30 minuti ciascuna, oltre che in Francia nel 2016, in prima assoluta, nel contesto piuttosto “intellettuale” e di nicchia dell'Auditorium del Conservatorio di musica di Carcassonne. La musica di Charpentier, come tutta la musica contemporanea, non è di facile ascolto. Temevo che tenere l'attenzione per tre ore, richiedesse un grande sforzo per un pubblico medio. A New York, sono piacevolmente rimasta sorpresa, invece, del silenzio e dell'attenzione da parte di un'audience non di settore, ma amante della musica, ovviamente. Una grande soddisfazione!

Del Vaglio. Ritornando alla sua incisione, esistono in commercio altre due edizioni degli “Etudes”, entrambe però registrate in studio, una della francese Anne Gaëls, che rappresenta la prima “mondiale”, pubblicata nel 1996, sotto la diretta supervisione di Charpentier (e riedita dopo la sua scomparsa come omaggio alla memoria dell'autore) e l'altra, risalente al 2012, curata dal tedesco Michael Schäfer.

Come si è posta nei confronti di queste due interpretazioni?

Caruso. Ho ascoltato le due interpretazioni, che devo dire si distinguono molto tra di loro. Entrambe le registrazioni sono avvenute in studio e non live, come la mia incisione. Trovo l'esecuzione del tedesco Michael Schäfer preoccupata di evidenziare solo l'aspetto virtuosistico della scrittura dei 72 studi, ma poco affine alle articolazioni indicate dal compositore, soprattutto dal punto di vista ritmico, mentre più precisa e intellettuale è la versione della pianista Anne Gaëls, che ha lavorato anche lei per un periodo col compositore.

La mia interpretazione si aggiunge a questa discografia, ma con uno spirito molto diverso. Innanzitutto, abbiamo la freschezza del live, anche se a livello di qualità di registrazione non si è potuto ottenere il risultato ottimale delle incisioni da studio. Poi, il mio lavoro sulla pratica della tradizione musicale indiana, ha contribuito a fornire nuovi spunti e, quindi, una nuova visione interpretativa nell'articolazione di alcuni accenti, nella scansione metrica e nell'uso del pedale. Invito i curiosi all'ascolto.

Del Vaglio. Conoscendo la sua vulcanica attività, siamo certi che Charpentier, pur se l'ha accompagnata per un buon tratto di strada, non sia per Lei un punto di arrivo, ma un passaggio dal quale partire verso nuovi orizzonti. Quali sono i suoi progetti per il futuro?

Caruso. Come artista ricercatore, sto lavorando a un nuovo progetto artistico, che prevede lo sviluppo di performance multimediali per pianoforte e motion capture. Come pianista, ho in cantiere nuove registrazioni di prime assolute, in collaborazione con compositori italiani, e di nuova uscita un mio nuovo lavoro discografico monografico dedicato al compositore milanese Davide Anzaghi. Le novità sono disponibili sul mio sito www.giusycaruso.com e sul mio blog dedicato alla ricerca artistica www.giusycaruso.wordpress.com

Interview with Brett Deubner

Fernando Torner
Musicólogo

We are doing this interview with the magnificent viola, Brett Deubner, right after the premiere of the Viola Concerto, composed by its artistic director and composer, Maestro Robert Butts on January 13th, 2019 in Madison, NJ.

Fernando Torner. I actually see you as a very “complete musician.” What I mean by that is that: I have heard you perform in a chamber music setting. I have heard you play as an orchestral leader. And certainly you have performed world-wide in a solo viola role. Have I left something out?

Brett Deubner. I am also professor of viola at the Aaron Copland School of Music in New York. I believe as a violist I have been blessed with the opportunity to express myself in many different formats. For me, my most favorite mode of expression on the viola is as a soloist. This is the world I inhabit most naturally. My experience in orchestras and in chamber music has taught me wonderful lessons in how to communicate amongst colleagues in order to achieve a unified musical product for the audience.



Brett Deubner. Personal file

Torner. You're performing the world premiere of the Viola Concerto, composed by its artistic director and composer, Maestro Robert Butts. How did this come about?

Deubner. I've known Bob for a few years and have performed as soloist with his wonderful chamber orchestra a few times in the past. When Bob told me that he was composing an opera about a year ago I suggested that he consider writing a viola concerto for me. 6 months later he appeared at my house with handwritten sketches. That was a fun afternoon where we both experimented with string techniques and tried different versions of his thematic sketches. It was his first time writing for viola as a solo instrument so it was a great learning experience for him to see and understand all that is possible on the viola. Because of the range of this great instrument one can play deep and resonant like a cello but also quite high and virtuosic like a violin. As a composer, Bob found this very illuminating and exciting because the viola has such a broad range of expression. Two months later I received the full score of the viola concerto and we performed it with orchestra a month later to a very positive and warm audience.



Brett Deubner. Personal file

Torner. Please tell us a little about more exciting news project you have been involved with.

Deubner. Well, it seems like I am always working on numerous exciting projects. This spring I perform the Hindemith viola concerto "der Schwanendreher" with the Peninsula Symphony in Los Angeles. In between rehearsal on Wednesday and the performance on Sunday I will fly to Seattle to

give viola master classes at Seattle University. Directly after my performance in L. A., I fly to Auckland, New Zealand to give some recitals and masterclasses there before heading to Melbourne, Australia for two weeks where I will perform a different recital program on the radio, give master classes at the university there as well as give the world premiere of Houston Dunleavy's viola concerto "Moon Burn" with the Southern Cross Philharmonia. We will also record this exciting new concerto. I then fly back to the U.S. and two days later travel to Philadelphia where I will record another CD project with the Camerata Philadelphia of the viola concerto by Stanley Grill. This concerto and the Dunleavy were composed for me. Then in June I tour Ecuador and Colombia with a chamber orchestra as soloist in a new concerto composed for me by Brazilian composer Liduino Pitombeira. Later in the summer I will spend two weeks in Texas at the Round Top Festival teaching and performing chamber music with as well as give concerts in Lviv and Kiev, Ukraine where I will premiere 5 works written for me. Directly after those concerts I fly to China for a 4 week 20 city recital tour with my pianist. So it's a pretty busy spring and summer with lots of performing, recording, teaching and travelling on four continents!

Torner. You are certainly a busy man – with a huge diversity of projects. Do you feel all these projects helps you stay fresh?

Deubner. Yes! I love being a part of the creative process. I know that my curiosity and love of trying new things has enriched my life in countless ways. It's made me a more compassionate teacher, more complete performer and, most importantly, given me a greater appreciation for our collective humanity. This means that as I travel the world performing my viola I get to witness firsthand how amazing people are. Our political systems or economic situations may differ greatly, but in the end we are all the same...

Torner. Do you find that your life in music is too busy with travel, rehearsals, performances, and more travel? Or have you been able to develop a formula to bring balance to your life?

Deubner. Finding balance is a constant when you must find time to prepare programs, travel (I am on the road from 6-7 months a year) and try to maintain a healthy lifestyle with exercise and sleep. Luckily I learn music very quickly, (probably due to the fact that I was a violinist as a child) and am also able to focus and accomplish a lot in a short time. Yes it is busy. Too busy? So far I'm handling it!

Torner. There surely are performance sites and cities where you are in high demand: New York City, Paris, countries like Italy, German, China... Are there places where you love to play for perhaps personal reasons?

Deubner. I absolutely love performing in Latin America, especially countries like Ecuador and Brazil. I have many friends in these regions from soloing with orchestras over the years. I love the food, the dancing, and the weather!



Brett Deubner. Personal file

Torner. What or where is the most unusual place or venue you've performed?

Deubner. So many amazing memories come to mind...I have vivid memories of performing chamber music (Mozart E flat Divertimento) at a festival in Alaska. We were performing on a boat off the coast near Juneau and as we were performing you could actually see humpback whales leaping through the air during feeding time! When I was in Denmark I performed with a wonderful youth orchestra at a local Ikea! That was an experience! I've always heard how tall and statuesque the Vikings of yesteryear were. As I walked around the Ikea I literally felt like a 5 year old as every employee seemed like they were 8 feet tall. They enjoyed the performance!

Torner. Throughout your career you have tackled some of the most challenging works in the entire repertoire. Would you single out certain works that were especially important to you in your development as performing artist?

Deubner. I think every piece I prepare, whether it is a world premiere or Mozart, helps to shape us as artists. Certainly one of the most significant breakthroughs in my solo career was when I gave the world premiere of the great Lalo Schifrin's concerto with the Grammy-award winning New Jersey Symphony. That was 9 years ago and since then I've had over 40 viola concerti composed for me. I remember speaking on the phone to Schifrin and he told me that he had checked every note of the solo viola part with a friend from L.A. who

was a violist and he reassured me that it was all “playable.” I found this an odd thing to say, but I took it as a challenge that I could not decline. After the premiere’s success and subsequent performances with the Knoxville Symphony, I heard a story told to me by a musician friend from L.A. She was doing a studio recording session conducted by Schifrin and he very excitedly shared with the orchestra how his new concerto had just been performed and the violist did a marvelous job. He also let the studio orchestra in on the joke that he had shown the viola part to a violist first. But then he laughed out loud and admitted that he actually had not shown it to anyone! I’m glad! I passed the test.

Torner. Your extensive discography includes some of the most demanding works ever written for viola, how do you approach studio recording as opposed to performing in public?

Deubner. I actually treat both performing in public and making recordings the same. For me, it’s about the music. My job is to tell a story and I think because of that I tend to leave my ego and fear of failure “at the door”. I don’t get nervous. For me, I’m thrilled to be able to tell that story to so many people. Of course there are some differences. Recordings have the advantage of getting many times to try a passage and in live performance it’s just one time. But I don’t feel any different. You have to “perform” and give it your whole heart whether its live for 3,000 people or for a recording studio and an engineer.

Torner. You have played all the great works of the repertoire, finding new details in them. Is this what distinguishes a great piece of music, to always find something new?

Deubner. I think that’s a great question. Being an artist, a dancer, singer, sculptor. Is all about being human. This means we are fragile, vulnerable. And in that way I think we are perfect. You can learn a piece of music by Mozart when you are 13 and then 20 years later the music has changed because you have changed. Music is like the many layers of life, it gets richer and more complex and more fragile, always interesting. As an artist it’s my job to reach that vulnerable state and cherish it.

Torner.What's your view on the value of music today? In what way does the abundance of music change our perception of it?

Deubner. Depending on where you live, I think art and culture in general is constantly being threatened. At the same time, the external challenge is what helps to make us “more creative” not only in the way we approach music but also in the innovative ways we advertise, market and develop our audiences and educate our young generation. Social networking is a great way to spread the love of music in all its forms. I think we live in a very exciting time for the arts.

Torner. And finally, tell us, what’s next Brett Deubner?

Deubner. Well, next season I will continue to perform and guide young professionals on their journey. I will be making concerto appearances with numerous American orchestras such as the Fort Wayne, Arkansas Philharmonics, the Reading Symphony as well as orchestras in New Jersey, Mississippi and Washington State. In the works are two world premiere concertos I will perform and Internationally I will be busy as well soloing with orchestras and giving recitals and collaborating in chamber music as festivals. Basically I'm going to keep doing what I love to do. It's all about staying "humble and hungry!"

TERRITORIOS PARA LA ESCUCHA

Recensiones



Pilar Jurado. UNICORNIOS AZULES. CD, CEZANNE PRODUCCIONES, Las Rozas, Madrid, 2018. PVP. 9,99 €⁹⁶⁷

Grabado, mezclado y masterizado por Javier Monteverde

Diseño gráfico: Guillaume Saix

Foto de portada: Alberto Rivas

- 1. Alfonsina y el mar**
Ariel Ramírez
- 2. Començar de novo**
Ivan Lins
- 3. Gato** (de las canciones populares argentinas)
Alberto Ginastera
- 4. El sauce y la rosa**
Carlos Guastavina
- 5. Honrar la vida**
Eladia Blázquez
- 6. El breve espacio en que no estás**
Pablo Milanés
- 7. Júrame**
María Grever
- 8. Eu sei que vou te amar**
Vicínio de Moraes-Tom Jobim
- 9. Aria** (de las Bachinas Brasileiras N° 3)
Hector Villa-Lobos
- 10. ojalá**
Silvio Rodríguez
- 11. Unicornio⁹⁶⁸**
Silvio Rodríguez

⁹⁶⁷ El disco puede ser adquirido en:

<https://madwomenfest.com/producto/cd-unicornios-azules-de-pilar-jurado-con-ivan-melon-lewis-trio/>

⁹⁶⁸ Canción disponible, grabación en directo, en:

<https://www.facebook.com/ASORBAEX.ECO/videos/240543243286879/?v=240543243286879>

PILAR JURADO, VOZ
Iván “Melon” Lewis, piano y
teclados
Toño Miguel, contrabajo
Michael Olivera, batería
MÚSICOS INVITADOS
Fernando Javier, percusión en
canciones 3, 5, 7 y 10
Mauren Choi, violín en 7
Antonio Serrano, armónica en 2
Ariel Brínguez, saxo soprano en 3
Dayan Abad, guitarra acústica en 5



El repertorio de *Unicornios azules* hace gala de la cercanía que siente Pilar Jurado por el mundo latinoamericano. Según sus propias palabras⁹⁶⁹, ha querido transmitir la elegancia, el sosiego, la intimidad, la fuerza de una recreación personal, que traspasa los sutiles umbrales del placer de la escucha y, sin duda, lo ha conseguido. Las canciones de *Unicornios azules* olvidan el tiempo y espacio para los que fueron creadas. En ellas, y entre ellas, quedan desdibujadas las barreras que separan lo popular y lo clásico. Además, la cantante acuerda consigo misma fusionar gotas de *jazz* en la cantidad justa para cada ocasión, con ese temperamento único que no deja de sorprender en su reparto de intensidades, acentuando cada una de ellas en cada melodía y en cada acrobacia vocal, con la precisión del que está dentro del paraíso mágico que es la música bien hecha, re-creada sin cesar en cada interpretación.

Pilar Jurado debutó como soprano de ópera en 1992. El color, el estilo, los matices de su voz no solo se tejen en todos los estilos musicales, también se entrelazan con el mundo de la composición, de la dirección de orquesta, de numerosos proyectos englobados en su reciente nombramiento como Presidenta de la SGAE, *MadWomenFest*⁹⁷⁰ y en otros lugares. Su musicalidad es una red de talentos de la que Pilar Jurado hace brotar, en el fluir de su apuesta por la vida, aquel que se hace necesario para crecer en ese momento.

El secreto está en la magia que parece poseer y que la posee. No es extraño, pues, que Pilar Jurado haya otorgado el nombre de Unicornio Azul a cada canción de su último disco:

Los Unicornios son animales mágicos e intangibles que forman parte del mundo onírico de todos aquellos que tienen la sensibilidad suficiente para nutrir el Universo multicolor de la Fantasía. De todos los colores, el azul es mi favorito y lo

⁹⁶⁹ Entrevista a los asistentes al estreno y a Pilar Jurado en <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=rA3ViAe158U>

⁹⁷⁰ Véase *MadWomanFest* en este mismo número de Itamar, en Territorios para la Creación. Web disponible en <https://madwomenfest.com/>

asocio con lo más espiritual, lo que restablece mi equilibrio interior. Todas estas canciones son “unicornios azules”, pequeños milagros que han traspasado el límite del género en el que fueron creadas para convertirse en universales. Si hay una tierra donde reine el realismo mágico, esa es Latinoamérica, la tierra de los creadores de mis “Unicornios Azules”.⁹⁷¹



Pilar Jurado en el concierto de presentación del Cd *Unicornios Azules*, el 8 de octubre de 2018, en el Teatro Alcalá de Madrid

⁹⁷¹ Interior del CD *Unicornios Azules*.

La magia del Unicornio reside en su poder de curar cualquier dolor o enfermedad y de transformar a los seres que ingieren el polvo de su barita mágica convertida en *oricuerno*, recordando en su espiral⁹⁷² el infinito poder de las hadas madrinas⁹⁷³, que también existen. El despertar de la conciencia humana hizo que se buscara la explicación de fenómenos naturales, como la salida y la puesta de sol, las tormentas, la lluvia. Fue entonces cuando el mundo se llenó de seres mágicos. Los bosques escondían tesoros creados por la imaginación fantástica que todavía permanecen en una dimensión inmortal, solo alcanzable para aquellos seres que poseen cualquiera de las magias.



Cartel anunciador del concierto-presentación de *Unicornios Azules*

Pilar Jurado tiene mucho de Hada Madrina. La mitad de los beneficios de *Unicornios Azules* va a ser destinada a uno de los proyectos más queridos de la cantante y que forma parte *MadWomenFest*: “Madkids in art”⁹⁷⁴: “Siempre he tenido la sensación de que si estoy aquí, con esta energía, es para algo y una manera de incentivar a quienes tienen ganas de cambiar el mundo, es hacer algo por la sociedad; por eso en cuanto ven una pequeña luz, se unen con el fin de llevar a cabo proyectos que ayuden a quienes están en peores condiciones”⁹⁷⁵. Además, colabora con la ONCE, Iber Caja y Ronald McDonald, a través de su propia Fundación, en la que se trabaja “con niños que están en situaciones difíciles y para los que el arte puede ser su mejor medicina. Nunca se habla de

⁹⁷² CALLEJO, Jesús: *Bestiario Mágico*, Edaf, Madrid, 2000, p. 183.

⁹⁷³ RAMÍREZ ZARZUELA, Alejandra: *Leyendas de Hadas*, Libsa, Madrid, 2006, pp. 191-192.

⁹⁷⁴ Véase, en este mismo número, *Territorios para la Creación. MadWomanFest*.

⁹⁷⁵ Villacastín, Rosa, PUERTA, DIEGO, Pilar Jurado: “El machismo no es un privilegio de una sola clase social”, en *Diez Minutos*, 9/2/2019. Disponible en:

<https://www.diezminutos.es/famosos-corazon/famosos-espanoles/a26247590/pilar-jurado-entrevista-rosa-villacastin/>

los hijos de los maltratadores, de los huérfanos de violencia de género, que quedan en situación de desamparo”⁹⁷⁶.



“Creativa, vitalista, comprometida y audaz. Jurado presenta disco y la segunda edición del MadWomenFest: un gran evento cultural para luchar por la igualdad y contra la violencia de género”⁹⁷⁷. *Unicornios Azules* es un universo encantado en todos los sentidos. No solo conmueve la música, la magia de la voz de Pilar Jurado recreando dibujos melódicos, también conmueve el espíritu, la solidaridad, el alma que hace que el mundo parezca menos desolado.

Rosa Iniesta Masmano

⁹⁷⁶ *Ibid.*

⁹⁷⁷ SANTOS, Ana: “Pilar Jurado”, en *Mujer hoy*, 6/11/2018. Disponible en: <https://www.mujerhoy.com/vivir/protagonistas/201811/06/pilar-jurado-exito-carrera-rev-20181105091852.html>



Josep Soler. *LAS CUERDAS DEL UNIVERSO* (CD). Obras para violonchelo y piano y violonchelo solo. Intérpretes: Trino Zurita, violonchelo; José María Oyola, piano.

Discográfica: FICTA.

Lanzamiento: Abril de 2019.

*Niebla de un sueño
que se deshace como oleaje
de un mar de carne
de sonidos olvidados.*
Josep Soler

El Universo es rico en misterios. El violonchelo lo es, también. Y la música de Soler, a lo mejor, podría ser uno de los tantos principios de todos esos misterios. Se nos presenta una música cruda y desenfadada, en donde cada compás consigue atormentar al siguiente. Siempre me he preguntado cómo se produce el principio de una pieza musical. ¿Será de la misma forma que el nacimiento de un primer verso? ¿Lo sabrá su creador? Como se puede apreciar, una cosa está clara: todo inicio se genera por la intromisión de una pregunta, pero la contradicción es la mejor aliada de la existencia.

Las tres primeras obras presentadas en esta grabación son la primera, segunda y tercera sonatas, de los años 1965, 1986 y 1976 (esta última revisada en el año 2008), respectivamente. Son obras independientes, pero alcanzan a asemejarse a una misma *Sonata* en tres tiempos.



Trino Zurita, violonchelo



José María Oyola, piano

En cada esquina de las armonías se esconden inquietudes, porque esta música es una inquietud. Todo un triunfo de la arquitectura sonora. Los dos instrumentos, en este caso, violonchelo y piano, aceleran su grito de existencia para devolver a sus restos de vida la forma de un claroscuro, el lugar donde se esconde la luna para ser vista. El camino que traza la música de Soler nunca se distingue con facilidad. Se abre paso en una dirección, eso sí, clara, desdibujada, acotada. Se trata de esos caminos embriagados, amplios, confusos, que dejaron de ser carreteras trazadas, y durante el viaje se hallan temas que son acorralados por espadas y paredes armónicas.

Creo que las mariposas tienen una vida ejemplar: corta y bella. La música de Soler perdurará un poco más que la vida de una mariposa, pero igualmente será desoladoramente bella. Las antorchas son objetos recurrentes en las obras de Shakespeare. El sonido del violonchelo lo ha sido en la obra de Soler. La voz de este instrumento, concretamente en los monólogos, consigue ser de color ocre, color a tierra madura, como surgida del pincel de Rembrandt.

La vida es un sinfín de recuerdos. La música de este creador es, compás tras compás, el recuerdo de una vida. Un tormento seguido de un éxtasis. Todos estos *Sonidos*, extraviados dentro de las cuevas que forman las uñas de los atardeceres y a los que les siguen esas únicas noches sin ninguna luna que entorpezca su angustiada búsqueda de ellos mismos, podrían ser acogidos dentro de cualquier film de Murnau, como *Nosferatu -eine Symphonie des Grauens-*, *Faust*, *Sunrise*, o de los pálidos metrajes del Fritz Lang de *Metropolis*, claro, de *Die Nibelungen* o de *M*.

Dejemos que esta Música se valga por sí misma. Dejemos que los dos instrumentos se abandonen y se encuentren cuando sea necesario. Dejemos que nos sorprendan los compases finales, placenteros y casi inauditos, de la *Segunda Sonata*. Pero las sonatas también se acaban, como todo en la vida, y tienen un final metálico, como la vida.

Este trabajo discográfico logra concluirse con la ayuda de dos piezas para violonchelo solo. Dos monólogos llenos de contradicciones y discordia. Una sola voz acompañada de innumerables consolaciones sin palabras, *ohne Worte: ...una ultima mirada...* (2009) y *Am Grabe Ferenc Liszt* (2014), dedicada a Trino Zurita. Las últimas miradas nunca son las últimas, las definitivas. Jamás pueden morir, simplemente porque no existen. Son una cadencia de visiones en la antesala del último, eso sí, paisaje.

Y la muerte no tendrá señorío (Dylan Thomas)

El compositor, transpuesto –él se define obsesivamente como un escriba- nos comunicó después de la aterradora escucha de sus –estas- obras: “Parecía que estaba presenciando desde el interior de un cementerio, un diálogo entre trozos de muertos que se encontraban por allí dispersos y que cada uno de esos pedazos vivientes exponía su motivo”.

Stephen Spender siempre pensó en los que fueron verdaderamente grandes, en esos *touched with Fire. Y que atesoraron de las ramas primaverales/ los deseos que caían sobre su cuerpo...*

Como poeta no entiendo de Música, y como músico no sé nada de Poesía. Entonces sólo me atrevo a decir que estas músicas son cinco extremidades de un mismo cuerpo. Una espina dorsal que fluye a través de *las cuerdas del universo*.

Joan Pere Gil Bonfill



Jacques Charpentier: 72 Études karnatiques ©© 2018 Centaur Records, Inc. **Artist: Giusy Caruso, Composer: Jacques Charpentier. Spotify (2017). 3 Cd, duración total 3:03:18**

Una nota de grandísimo mérito para la joven pianista Giusy Caruso, un punto de referencia ineludible en el panorama del pianismo contemporáneo y no solo en clave italiana. La artista de Cosenza es, de hecho, la protagonista de esta grabación, realizada en vivo el 26 de noviembre de 2016, en el auditorio del Conservatorio de Carasona, en presencia del mismo Charpentier, en el que pudo transmitir una idea sonora de trascendencia, de materia sonora perpetuamente moldeada, exaltada por una tensión que nunca falla, sismógrafo privilegiado para sondear y rastrear los movimientos vibratorios del piano y su intérprete [...] la joven pianista de Cosentina es ahora una reconocida campeona en abordar y desentrañar los viajes sonoros que pertenecen al mundo evocador de la música contemporánea. Es capaz de sumergirse, identificarse con las texturas contemporáneas.

Andrea Bedetti, crítico musical

No he podido resistir la tentación de comenzar esta recensión con una de las numerosas críticas, que ha recibido la polifacética artista italiana Giusy Caruso⁹⁷⁸. Al hablar de su modo de interpretar la música al piano, bien sea de períodos tonales, bien sea de la era contemporánea, nadie discute su refinada musicalidad y una técnica al piano intelectualmente brillante. Quizá sea por su múltiple mirada de las obras y del instrumento, por el conocimiento que se obtiene de la investigación que realiza⁹⁷⁹, por sus valores pedagógicos y didácticos –con el empleo de la interacción mente-cuerpo, al más acertado uso de las prácticas del yoga-, quizá sea por la interacción completa de todos esos

⁹⁷⁸ Véase Territorios para la Conversación, en este mismo número.

⁹⁷⁹ Véase CARUSO, Giusy: “Nuove frontieri per la metodologia di ricerca sull”, en *ITAMAR. Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte*, N. 5, 2019, pp. 69-84.

ámbitos, que Giusy Caruso posee “una carismática presencia en el escenario, impregnada de un temperamento conmovedor”⁹⁸⁰. Caruso es una artista interdisciplinar, que ha recibido numerosos premios y becas nacionales e internacionales. Sus conciertos han sido retransmitidos por radio y televisión en Italia (Radio Vaticana, RAI y Sat 2000) y en los Países Bajos (Radio Rjimond): “Creo que una sinergia entre la música clásica y otras artes diferentes constituye un desafío de interpretación innovadora, que conecta a artistas y espectadores en una correspondencia de emociones, como lo he estado experimentando a través de mis investigaciones artísticas y proyectos de conciertos”⁹⁸¹.

El toque seguro y ligero de Giusy Caruso ha logrado moldear las emociones de los presentes y proyectarse en una dimensión etérea.

Francesca Canino, periodista

Además de graduarse *cum laude* en Piano y en Filosofía, desarrolla su faceta de musicóloga, investigando sobre el ámbito pianístico –de lo que da cuenta en este número 5 de Itamar, con la publicación de un interesante artículo científico suyo, titulado “Nuove frontiere per la metodologia di ricerca sull’esecuzione musicale: il connubio tra arte e scienza”⁹⁸². La interconexión de sus múltiples intereses abarcan, además de la interpretación pianística, la musicología, la filosofía, el teatro, la danza, la improvisación, la pedagogía, el yoga y las culturas orientales: “Su objetivo didáctico, combinado con el principio yóguico de la interacción mente-cuerpo, es transferir entusiasmo, determinación y entusiasmo a los jóvenes músicos⁹⁸³ al resaltar y realzar la individualidad de los estudiantes mientras respeta el aspecto filológico del texto musical”⁹⁸⁴. Así mismo, sus recitales de piano tienen mucho de especial, pues transmite su motivación por el instrumento y su repertorio, buscando difundir la música contemporánea no solo a través de sus actuaciones, sino también mediante sus artículos, conferencias, seminarios, talleres y clases magistrales de piano.

Estimulada por este amplio horizonte de experiencias, sus proyectos de conciertos personales, actuaciones desafiantes y eventos artísticos temáticos no convencionales, basados en un repertorio que abarca desde el estilo clásico hasta el contemporáneo, atraen y aumentan el interés de un público más amplio [...]. Su homenaje a Nino Rota al interpretar su 15 Preludi para piano, obtuvo un gran éxito en Buenos Aires, Amberes y Gante. Ella creó y realizó para el bicentenario del nacimiento de Chopin el recital de piano-drama, *George Sand racconta Chopin*, muy valorado por su originalidad. Para el bicentenario de Franz Liszt, su serie de conferencias y conciertos monográficos fueron muy apreciados en maratones y festivales dedicados al compositor húngaro.⁹⁸⁵

⁹⁸⁰ Véase la web personal de Giusy Caruso en <http://www.giusycaruso.com/eng/>

⁹⁸¹ *Ibid.*

⁹⁸² CARUSO, Giusy: “Nuove frontiere per la metodologia di ricerca sull’esecuzione musicale: il connubio tra arte e scienza”, en *Itamar. Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte* N. 5, Universitat de València, València, 2019, pp. 68-84.

⁹⁸³ Entiéndase los dos géneros.

⁹⁸⁴ <http://www.giusycaruso.com/eng/>

⁹⁸⁵ “La Sra. Caruso grabó para el sello Sipario Dischi de Milán un CD monográfico sobre las composiciones religiosas de Franz Liszt, titulada *El misticismo de un diabólico romántico*, que



Su investigación artística y musical se centra en la influencia de la música india en el repertorio contemporáneo de piano, de ahí su estudio de los *72 Estudios Karnáticos* de Charpentier, que desde sus comienzos, tanto interés ha despertado en universidades e instituciones europeas, que se ocupan de la investigación artística musical.⁹⁸⁶

Giusy Caruso en la exposición *transgresiva Deténgase, repare, prepare: Variaciones de Oda a Alegría para un piano preparado* (2011)⁹⁸⁷

El proyecto de investigación artística, en el que Caruso está inmersa en la actualidad, comporta una investigación que integra con naturalidad la grabación de los tres CD *72 Etudes Karnatiques pour piano*, de Jacques Charpentier (1933). La pianista estudia la correlación entre la Intencionalidad y los Gestos musicales en la práctica de la interpretación al piano. Se ha marcado como reto

[...] examinar cómo en la interpretación musical, los antecedentes culturales y las experiencias prácticas guían las intenciones, las sensaciones y los gestos expresivos de los intérpretes, evaluados en este estudio de caso, a través de la implementación de las competencias de Música del Sur de la India (es decir, Música Karnática). Enfoque y análisis de captura de movimiento, el objetivo es investigar los gestos como vehículo de intencionalidad musical.⁹⁸⁸

Como informa nuestro exergo al comienzo de estas páginas, Caruso interpretó por primera vez en concierto la integral de los *72 Etudes Karnatiques pour piano* el 26 de noviembre de 2016, en el auditorio del Conservatorio de Carcasona, en presencia del mismo Charpentier. En una carta privada del compositor a la intérprete, fechada el 8 de julio de 2013, puede leerse: “Escuché la grabación en vivo del octavo ciclo de mis “72 Estudios Carnáticos” para

incluye su propio folleto. El CD, presentado en el Istituto F. Liszt en Bolonia, también fue galardonado con el Golden Label por las críticas de la música belga de Klassiek-Centraal”. *Ibid.*

⁹⁸⁶ Véase biografía completa en <http://www.giusycaruso.com/eng/biography/>

⁹⁸⁷ De octubre a diciembre de 2011, tuvo lugar en el Centro de Arte y Medios de Argos en Bruselas, la exposición transgresiva, *Deténgase, repare, prepare: Variaciones de Oda a Alegría para un piano preparado*. Caruso fue una de las pocas pianistas que participaron. Tocando en un piano Bechstein, participó en una obra de arte móvil, realizada por el equipo artístico visual sudamericano Allora y Calzadilla.

⁹⁸⁸ Véase CARUSO, Giusy: “Music Performance Analysis using the Motion Capture System” - EXPERIMENT REPORTAGE. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=tOmF4YeBgvY>

piano. Admiré la energía, la gran sensibilidad y la inteligencia musical que le diste al evento sonoro de esta música...”⁹⁸⁹. El 28 de abril de 2019, Caruso comenzó en Nueva York una gira por los Estados Unidos, interpretando al piano los *72 Études Karnatiques* de Charpentier y realizando la campaña de lanzamiento de su grabación en CD⁹⁹⁰.

Tuve el privilegio de escucharte tocar música de Liszt, Chopin, Brahms, Schumann y, cada vez que te escucho, me da la impresión de que toda esa música proviene de las profundidades de tu alma.

Mario Orlando, presidente de la
Sociedad Dante Alighieri de Buenos Aires
(Carta personal a Caruso)



Tras el concierto histórico del 26 de noviembre de 2016 en Carcasona:
Primicia absoluta de la integral de los *72 Estudios Karnáticos*⁹⁹¹

El compositor francés del siglo XX Jacques Charpentier (1933-2017) dejó, como uno de sus legados más relevantes, la difusión de la concepción musical india en Francia. De 1953 a 1955, nuestro compositor vivió en Bombay y en Calcuta, con el objetivo de estudiar la música India. Allí conoció al “gran musicólogo y

⁹⁸⁹ Recogido de <http://www.giusycaruso.com/eng/biography/>

⁹⁹⁰ También puede escucharse en Spotify, desde 2017.

⁹⁹¹ Véase DEL VAGLIO, Marco: « La pianista Giusy Caruso es en prima assoluta l'integrale dei *72 Études Karnatiques* di Jacques Charpentier in tre ore di concerto a Carcassonne », en <https://giusycaruso.wordpress.com/2016/11/30/primaassoluta/>

erudito de las religiones antiguas Alain Daniélou, con quien profundizó en las relaciones entre la música y el simbolismo religioso, y religioso hindú”⁹⁹².

Con la visión filosófico-espiritual-musical india y teniendo como profesor a Olivier Messiaen –que ya se había interesado por las escalas o *ragas* indios-, a su regreso a Francia, Charpentier se embarcó en 1957 en la composición de esta obra monumental, que concluiría casi treinta años después, otorgándole el nombre de *72 Estudios Karnáticos*, obra que toma como base las setenta y dos escalas que conforman el sistema de música *Melakarta*⁹⁹³.

Escuchar la interpretación de Caruso de los *72 Estudios Karnáticos* invita a mantener el eco de los juegos sonoros en nuestro pensamiento, como una escucha mental de lo escuchado, en un entorno de búsqueda interior, meditación y riqueza espiritual, que hace crecer lo sonoro por el silencio y el silencio por lo sonoro, pues “el fenómeno musical no sólo es horadado por el silencio, sino que flota en él, suspendido en una nada trascendente que se infiere paradójicamente en cada uno de los sonidos musicales”⁹⁹⁴. “Obra inmensa (grabada en tres discos), compleja, laberíntica en su sondeo continuo del sonido, sus significados, sus colores en relación con ese aliento / silencio que tiene un sabor y un encanto decididamente envolventes”⁹⁹⁵, dice el crítico Andrea Bedetti.

Dado el interés por la cultura india que comparten Caruso y Charpentier, acerquémonos brevemente a las escalas karnáticas, para comprender, aunque sea someramente, los vínculos musicales que unen en este proyecto a la brillante pianista italiana y al gran compositor francés.

Karnataka es una región al sureste de la península India. La teoría de su música ancestral⁹⁹⁶ –algunos afirman que los modos karnáticos se emplean desde hace al menos tres mil años-, con la ayuda de la tradición oral, ha hecho que trascienda los milenios conservando toda su enorme riqueza, que es particularmente evidente, si pensamos que la tonalidad utiliza únicamente dos modos –mayor/menor- y la música karnática setenta y dos. “La teoría Karnática divide la octava en dos partes, de donde resultan dos tetracordos. Los modos se formarán paulatinamente, a partir de la conformación de cada uno de los tetracordos, en los que las alturas son móviles”⁹⁹⁷. Las escalas se organizan en

⁹⁹² “Realizó, escuchó y meditó en la región de Karnataka, ubicada en la parte sur de Deccan, con la capital Bangalore”: BEDETTI, Andrea: “I 72 Studi Carnatici di Jacques Charpentier”, en *Music Voice*. Disponible en:

<http://www.musicvoice.it/classical-music-time/recensioni-classical-music-time/4190/i-72-studi-carnatici-di-jacques-charpentier/>

⁹⁹³ Véase las Notas a esta grabación, que acompañan el CD.

⁹⁹⁴ TORRES SÁENZ, Jorge Humberto: *Notas al programa para obtener el título de Licenciado en Composición*, Universidad Nacional Autónoma de México Escuela Nacional de Música, México, 2006, pp. 49-52. Disponible en <http://132.248.9.34/pd2007/0616522/0616522.pdf>

⁹⁹⁵ BEDETTI, Andrea: “I 72 Studi Carnatici, *Op. Cit.*”

⁹⁹⁶ A distinguir entre la música del sur de la India y la música clásica del norte (indostaní).

⁹⁹⁷ TORRES SÁENZ, Jorge Humberto: *Notas al programa para obtener el título de Licenciado en Composición*, Universidad Nacional Autónoma de México Escuela Nacional de Música, México, 2006, pp. 49-52. Disponible en <http://132.248.9.34/pd2007/0616522/0616522.pdf>

dos tipos. En el primero, aparecen las escalas GUDDA MADHYAMA y sus notas invariables: Do, Fa y Sol. En el segundo, se encuentran las escalas PRATI MADHYAMA, cuyas notas invariables son: Do, Fa# y Sol⁹⁹⁸.

Pongamos un ejemplo de conformación de un modo karnático. Tomamos una octava dividida en dos tetracordos:



A continuación, configuramos el primer modo karnático: “Karnakangi”:



Un ejemplo distinto es la consecución del segundo de los modos (Rhatnangi), en el que conservamos inamovible el primer tetracordo de la escala, mientras que la disposición del segundo varía. En los 72 modos, los grados de la escala no son necesariamente fijos, con excepción de la octava y la quinta que son inamovibles, aunque no existe aquí, por ningún lado, una idea occidental de temperamento tonal:



Esta distribución lógica continúa en todas las variantes posibles para el segundo tetracordo, mientras el primero continúa sin cambios:



En total, seis modos para el primer ciclo agotan las variantes dentro del segundo tetracordo. Una vez concluido el primer ciclo, comienza el segundo, que se despliega a partir de la primera variante del primer tetracordo. Los 72 modos

⁹⁹⁸ Véase ANDREU, Roger: “Escalas Carnáticas. Los 72 modos clásicos del Sur de la India”. Disponible en https://www.rivel.com.es/rivel-musica/escalas_musicales_carnaticas_india.pdf

“no agotan todas las combinaciones posibles entre esos tetracordos”⁹⁹⁹. La octava se divide habitualmente en 22 partes o alturas llamadas *shrutis*, “aunque puede subdividirse, en ocasiones, en más de 60 partes. La posición de las alturas depende con frecuencia de la cartografía celeste; en un proceso de relación por analogía, los 7 grados de la escala sa-ri-ga-ma-pa-dha-ni, se acompañan al movimiento planetario”¹⁰⁰⁰.

De este modo, los 72 *Estudios Karnáticos* se nos muestran como una especie de viaje iniciático, a través del sonido del piano y de la respiración, ajustándose en la interpretación de Giusy Caruso a la visión del canto Karnático, en el que la respiración deviene silencio. Un silencio carente de expectativa, un silencio de realización, de introspección, de búsqueda interior espiritual encarnada, un silencio que deviene respiración cuasi mística.

Giusy Caruso, el lado místico del piano contemporáneo.

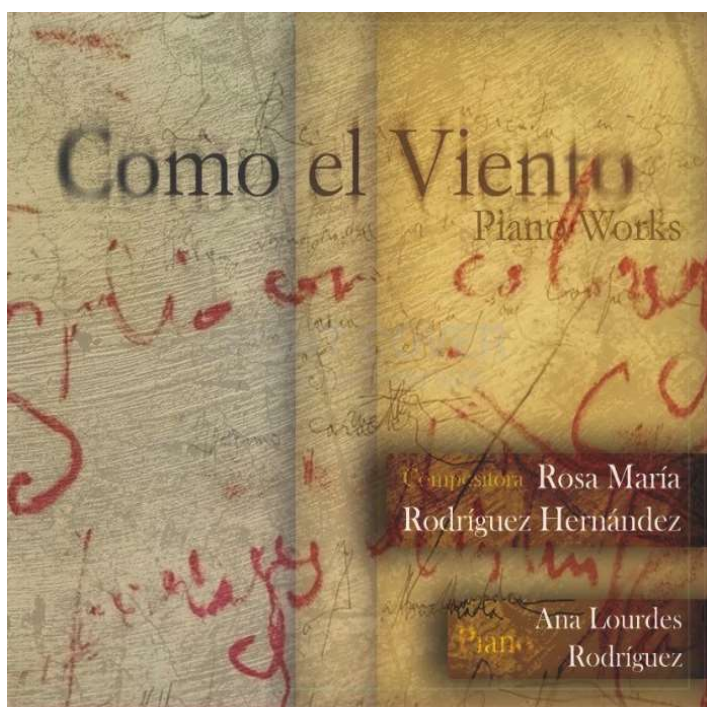
Edwin Rosasco, crítico musical
GLO XIX - Génova 2 de febrero de 2015

Rosa Iniesta Masmano

⁹⁹⁹ LAGO, M.: “Ad dissonantiam per consonantiam”, en *REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA* v. 28, n. 2, Programa de Pós-Graduação em MÚSICA - ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ, Rio de Janeiro, pp. 265-304, Jul./Dez. 2015, p. 279.

¹⁰⁰⁰ TORRES SÁENZ, Jorge Humberto: *Notas al programa para obtener el título de Licenciado en Composición*, Universidad Nacional Autónoma de México Escuela Nacional de Música, México, 2006, pp. 49-52. Disponible en <http://132.248.9.34/pd2007/0616522/0616522.pdf>

Reseñas



Composition/Composer
June 2019



Álbum "Como el viento"
June 2019



Rosa María Rodríguez Hernández. *Como el viento*. CD.

<https://spoti.fi/2EXwlgH>

Como el viento ha sido grabado en CD en Miami, interpretado por Ana Lourdes Rodríguez, producido por José Domenech, Felipe Carvajal y Rosa M^a Rodríguez Hernández; grabación, mezcla y mastering a cargo de Waldy Domínguez en Wavesound Studios, Miami (Florida, USA); fotografía de Pepe Romero. El estreno absoluto de las 14 piezas en su conjunto ha tenido lugar en el Miami International Festival of the Arts (MIFA) 2019, el 14-03-2019, interpretado por Ana Lourdes Rodríguez.

https://m.youtube.com/watch?v=rC_VFWYMqjg

La obra pianística *Como el viento* adopta una orientación particular, que obedece a la pretensión de destacar sus aspectos poéticos. Los diversos temas y

lugares comunes nos aproximan a delimitar sus rasgos definitorios. Diferentes tipos de escenarios aparecen en las 14 piezas, cuya relación radica en el estado de ánimo, en su sonido, su orientación hacia las cuestiones básicas de la existencia. Lo vivido y anhelado es el nexo que une a los distintos elementos.

Piezas: *Citara, Como el viento, Desequilibrio danzante, Hojas huidas, Húmeda nostalgia, Idilio de un rumor, Levedad, Linde, Luz inédita, Manera de ser aire, Resoles, Sobre el agua, Sombras, Vacilaciones.*



Rosa María Rodríguez Hernández. *ET FLEUR... FOR FLUTE*. Flauta: Amalia Tortajada Zanón. Estudios Sound Luxe, Valencia, 2019.

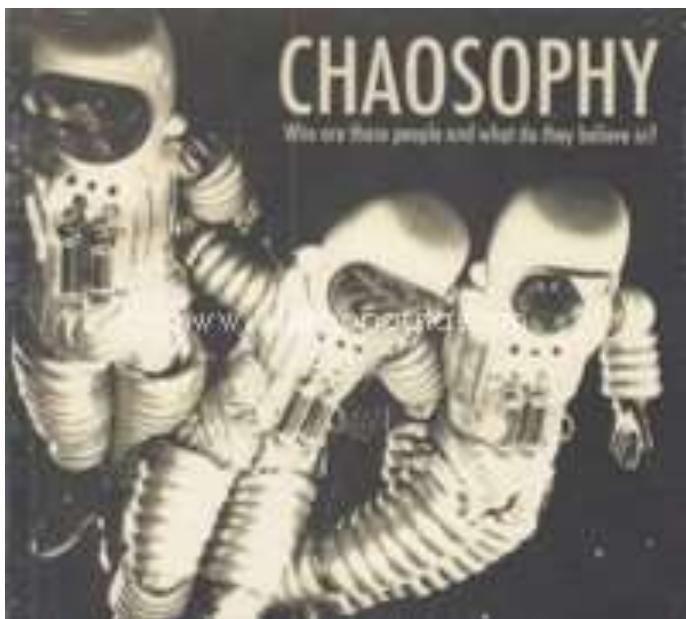
Es solo silbo, flor, menos que eso:
susurro, levedad.

*Palabras dichas en voz baja*¹⁰⁰¹, Carlos Bousoño

<https://open.spotify.com/track/2MoF6YJq3W3uaHoyd9vSiX>

https://www.youtube.com/watch?v=w_C9rQenYMc

¹⁰⁰¹ BOUSOÑO, Carlos: *Primavera de la Muerte: Poesías Completas (1945-1998)*, Tusquets Editores, Barcelona, 1998, p. 517.



GALIANA GALLACH, Josep Lluís; SAAVEDRA, Avelino. *Chaosophy*, Liquen Records, Valencia, 2018. ISBN: 74612. Formato: 14x13. 15 €

Chaosophy. Who are these people and what do they believe in?

CHAOSOPHY is a free improvisation ensemble composed by the musicians El Pricto, Josep Lluís Galiana and Avelino Saavedra. All of them have spent decades on the national and international scene of free improvisation, avant-garde jazz and sound experimentation. After more than five years acting and collaborating together, they have decided to publish their first album.

WHO ARE THESE PEOPLE AND WHAT DO THEY BELIEVE IN? were made on December 5th 2017 at the Shark Estudios, Paterna, València, Spain. Recorded by Julio Valdeolmillos. Mixed by Avelino Saavedra and El Pricto. Mastered by Avelino Saavedra. Produced by Josep Lluís Galiana.



FERRANDO, Bartolomé; GALIANA GALLACH, Josep Lluís; SAAVEDRA, Avelino. *Bregues de Moixos*. Liquen Records, Valencia, 2018. ISBN: 74627. Formato: 14x13. 15 €

BREGUES DE MOIXOS es un trío de improvisadores y creadores sonoros de consolidadas y muy singulares trayectorias artísticas. De la música a la performance, de la pintura a la poesía sonora y visual, de la libre improvisación al arte de acción, BREGUES DE MOIXOS lleva cuatro años operando en el marco de la música experimental valenciana y con propuestas arriesgadas en el qué, pero, sobre todo, en el cómo hacer música de forma diferente y comprometida con una expresión sonora absolutamente liberada, sorpresiva, inmediata y altamente energética. BREGUES DE MOIXOS es su primer álbum como formación estable.

Toda la música de BREGUES DE MOIXOS es de Bartolomé Ferrando, Josep Lluís Galiana y Avelino Saavedra.

BREGUES DE MOIXOS fue grabado por Julio Valdeolmillos en Shark Estudios (Paterna, València) el 20 de noviembre de 2018. Mezclado y masterizado por Avelino Saavedra. Ilustración de portada y diseño gráfico de Avelino Saavedra. Producido por Josep Lluís Galiana.

BARTOLOMÉ FERRANDO (veu)

JOSEP LLUÍS GALIANA (saxofons baríton, tenor i soprano)

AVELINO SAAVEDRA (bateria i objectes sonors)



GALIANA GALLACH, Josep Lluís. *Tenor Saxophone Solos*. Liquen Records, Valencia, 2018. ISBN: 74626. Formato: 14x13. 15 €

Josep Lluís Galiana, spanish saxophonist, improviser and writer, publishes his first solo album in LIQUEN RECORDS.

TENOR SAXOPHONE SOLOS is a selection of improvisations recorded on March 19th, October 1st and November 19th, 2017 and May 30th, 2018 at Liquen Studios, Pedralba, València, Spain.

Recorded and mixed by Josep Lluís Galiana and mastered by Enrique Soriano (CROSSFADE). Produced by Josep Lluís Galiana, who plays Tenor Saxophone Buffet Crampon S1.

Graphic design by J. Chagall. Cover photo by Roberto Domínguez and Inside photo by Mara B. Stones. Text by Joan Gómez Alemany and translated to English by Juan José Palomar.



CAÑIZARES, Juan Manuel. *El mito de la caverna*, JMC Music Productions S.L., 2018. ISBN: 74773. Formato: 12x12. 12'10 €

El mito de la caverna de Platón constituye una metáfora que representa con claridad mi sentimiento y actitud respecto a la composición musical en el ámbito de la música flamenca. Siempre sentí desde pequeño y sigo sintiendo en la actualidad que mi vida musical se asienta en dos pilares: la tradición flamenca, por un lado, y la teoría musical adquirida a través del estudio, por otro.

En el ambiente donde crecí, en mi entorno más cercano y desde los primeros recuerdos de la niñez siempre estuvo presente el flamenco: mis padres cantaban, mi hermano tocaba la guitarra... Era algo tan natural, tan involuntario, como respirar; un sentimiento que siempre estaba ahí, por tradición familiar y social, por inercia vital.

La tradición del flamenco me había proporcionado, siguiendo la metáfora platónica, el lenguaje de las sombras de la caverna: esa luz tenue, esos sonidos misteriosos que llegaron hasta mí a través del río de la tradición. Un lenguaje muy rico en expresividad y profundidad, que se convirtió en una inspiración vital insustituible. Años más tarde, a través de la disciplina académica del conservatorio, aprendí la teoría musical, lo que podríamos considerar, en esos mismos términos metafóricos, el lenguaje de la luz del sol: esa percepción intelectual de la música que me permitió viajar a un mundo musical diferente. Indudablemente, la incomparable experiencia de transcribir e interpretar obras de grandes maestros como Albéniz, Falla, Granados o Scarlatti ha enriquecido y ampliado mi visión musical interior.

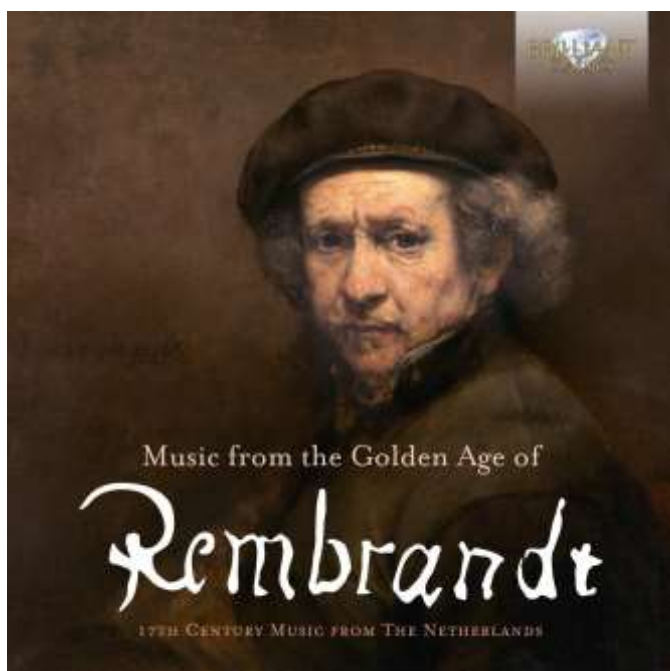
De este modo, cuando compongo música flamenca siempre experimento una

suerte de lucha interna para equilibrar esos dos lenguajes, esos dos mundos. La teoría musical, como intensa luz solar, ilumina brillantemente el mundo de la música, pero siento que no puedo llevarla directamente, sin filtrar ni dosificar, al mundo de las sombras, ya que en tal caso se distorsionaría la propia luz tenue de la caverna, su contexto característico.

En definitiva, esa constante búsqueda de equilibrio entre la luz clásica y el claroscuro flamenco constituye un acto de respeto, un sentido tributo hacia mis raíces y la tradición a la que pertenezco. Es el firme compromiso personal de aunar inspiración y conocimientos para tratar de enriquecer esa gran expresión musical que es el flamenco, teniendo siempre presente no desvirtuar su esencia y mantenerla reconocible para los propios flamencos y para mí mismo.

Con el presente disco he tratado de equilibrar ese mundo interior de luz y sombra, y espero y deseo que los hablantes de ambos lenguajes, clásico y flamenco, o de cualquier otra sensibilidad musical, puedan disfrutar de él.

Enero 2018. Juan Manuel Cañizares



Pieter-Jan Belder & Musica Amphion. *Music from the Golden Age of Rembrandt: 17th Century Music from The Netherlands*, Sello Brilliant 2 CD de audio (22 de febrero de 2019).

Disco: 1

1. Pavaen en gagliarda 10
2. Pavaen en gagliarda 10

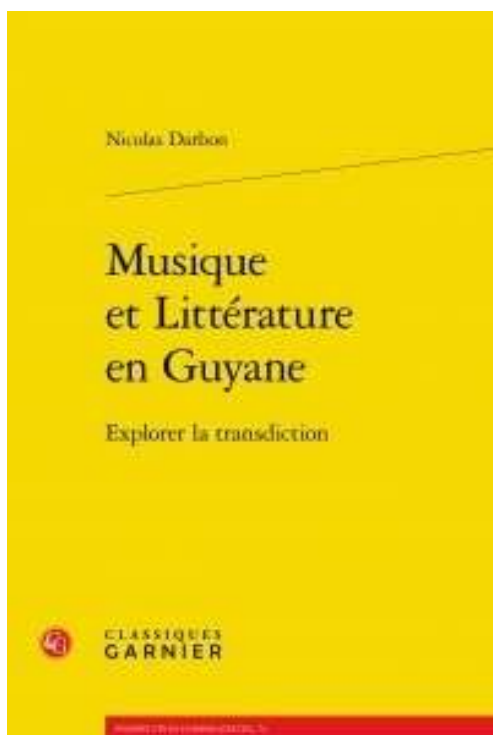
3. Canzona "Ia Barca"
4. Psalm 1
5. Hexachord fantasia
6. More Palatino
7. Pavaen Lachrimae
8. Fortune angloise - Malle Sijmen - Slaep, zoete Slaep
9. Dat ick betovert ben (Madrigal)
10. Antequam comedam suspiro
11. Dolor me compellit dicere
12. Cum inferni tenebris
13. Salve Regina

Disco: 2

1. Me veux-tu voir mourir 1640 (in contest with Boësset)
2. Doen Daphne d'Over schoone Maegt
3. Daphne variaties
4. Almande
5. Sarabande op La Suedoise
6. Brande Mr. Primerose
7. Hane en 't Henne-gekray
8. Vijfde Fantasia
9. Konzert für Violine, Viola da gamba und Basso Continuo
10. Usquequo, Domine
11. Quare tristes es
12. De profundis
13. Air
14. Quae Habitas in Hortis
15. Psalm 2
16. 1. Vivace - Adagio
17. 2. Allegro
18. Sonate für 2 Violinen, Viola, Viola da gamba und Basso Continuo Nr. 8
19. 1. Adagio
20. 2. Allegro
21. 3. Adagio
22. 4. Giga & Adagio

TERRITORIOS PARA LA LECTURA

Recensiones



Nicolas Darbon, *Musique et Littérature en Guyane – Explorer la transdiction*, Paris, Classiques Garnier, 2018, 360 pages.

Pour une approche inédite de la littérature et de la musique

Habilité à diriger des recherches, Nicolas Darbon est maître de conférences à Aix-Marseille Université. Les champs de recherche de ce musicologue concernent, entre autres, les concepts de simplicité et de complexité dans la musique contemporaine, l'approche didactique et syntaxique des rapports Texte/Musique, les sources plurielles du « Tout-Monde »...

Dans ce sillage, intitulé *Musique et Littérature en Guyane – Explorer la transdiction*, son dernier livre est très instructif : il peut intéresser autant les amateurs de musique contemporaine que les aficionados du métissage (entre musiques et littératures), autant les passionnés d'odes versifiées (ou non) et d'aventures imaginaires de Guyane que les amoureux inconditionnels des richesses patrimoniales artistiques (poésie, roman, conte, chanson, ballade, danse, carnaval...). De fait, fondé sur le concept de « transdiction », l'ouvrage (agencé en deux volets qui vont du général au particulier) milite pour une « médialité fusionnelle » des diverses expressions localisées au pays d'Amazonie. Selon l'auteur, il existe plusieurs relations (« extérieure », « intérieure ») de la littérature à la musique et vice versa (des notions d'« ipotexte », de « pluritexte », de « paléotexte », de « mélopoétique »... sont alors bien expliquées). Le truchement de la « transdiction » étant appelé à générer une entité riche et cohérente, « plus le texte ou la musique, séparée de son conjoint, paraît pauvre, plus l'œuvre doit fonctionner comme un tout. », a résumé l'auteur.

Emaillée d'exemples probants – entre littérature coloniale et Art nègre, entre mots et sons – la première grande partie louvoie à bon droit entre les domaines littéraire, musicologique, ethnologique, phonologique, philologique, sociologique, animiste, naturaliste, généré... Du chamane au slameur, les « liaisons affectueuses » des arts sont alors pertinemment bien relevées et superbement bien analysées. Ensuite, la deuxième moitié de l'ouvrage se tourne vers une étude de cas concrets. Elle prend alors la forme d'une suite fractionnée en petits essais pragmatiques, précisément orientés dans l'ordre de la « transdiction ». La dissertation convoque alors autant les écrivains (Jean Galmot, René Maran...) que les poètes (Léon-Gontran Damas, Elie Stéphenson, Tawayakale...), autant les réminiscences populaires que les expressions musicales « classiques » d'aujourd'hui (qu'elles soient « contemporaines » ou « postmodernes »). Entre *protest-song* et jazz, entre chanson créole et musique « savante » (Alain Berlaud, Pascal Arnault...), entre « rythme nègre » et opéra pluriethnique... l'universitaire a logiquement tracé un chemin arborescent, somme toute inattendu, mais abordable par de multiples entrées.

Enfin, variées à souhait, les références qui soutiennent et enrobent la réflexion universitaire sont très précieuses : elles vont naturellement d'Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, Langston Hughes, Edouard Glissant... à Simha Arom, Jean-Claude Baise, Apollinaire Anakesa... (mais elles concernent aussi Pierre Bourdieu, Umberto Eco, Gérard Genette...). Pour éclairer ce festival de sources vives et de concepts séduisants, outre une sélection judicieuse de disques, vidéos, films, sites, spectacles, concerts, clips, DVD..., un glossaire bien fourni renferme (parmi d'autres) des termes techniques et des expressions typiquement guyanaises. Par ailleurs, très utile pour saisir le moindre détail (endogène comme indigène), cette liste de définitions claires et précises fait rêver : en effet, des mots comme Bushinenge, Kasékó, Kwa-kwa, Maskililis, Piqué-djouk... sont bel et bien au menu très coloré de cette riche palette pluridisciplinaire cernant l'univers jusque lors inexploré des *Musique et Littérature en Guyane*.

Pour conclure, je me dois de recommander prestement ce livre, à la forte érudition, portant sur l'exploration transdictive des arts. Il s'agit là d'un recueil vraiment original de Nicolas Darbon, pionnier s'il en est, en matière d'« anthropologie artistique du contemporain ». A ce titre et pour mémoire, je ne peux qu'être d'accord avec ce qu'Edgar Morin disait, il y a une dizaine d'années : « La pensée de Nicolas Darbon est forte et originale. Il s'intéresse aux nouvelles méthodes en musicologie ainsi qu'aux perspectives transdisciplinaires. Ses livres et articles, publiés dans le cadre de la systémique, l'herméneutique et la nouvelle Histoire de la musique montrent des qualités d'analyste, de chercheur, d'écrivain dans une approche renouvelée de la musique. »

Pierre Albert Castanet



EXPÓSITO, Sabina: 50 Juegos sonoros para el autismo, Createspace Independent Publishing Platform, Seattle, WA., 2018. 18'76 €

En este libro, Sabina Expósito nos presenta 50 juegos para realizar con niños y personas con autismo (tanto individual como en pequeño grupo). Cada juego es presentado a través de pictogramas ARASAAC para anticiparlo, una descripción de la actividad y los objetivos que persigue desarrollar.

Este libro no está dirigido solo a musicoterapeutas (recuerdo que para ser musicoterapeuta en España hay que realizar un máster de al menos 60 créditos ECTS), sino que busca dar ejemplos de actividades que puedan realizar también las familias u otros profesionales de la educación o la salud. Como dijo Robert Collier, “el éxito es la suma de pequeños esfuerzos que se hacen día tras día” y es que estos ejercicios son ejemplos de juegos que se pueden realizar para equilibrar a nivel propioceptivo y táctil, regular el sistema vestibular, ejercicios con agua y con movimiento... utilizando el cuerpo, instrumentos de pequeña percusión, la voz y otros elementos. Sobre todo, se trata de compartir un tiempo y lugar con las personas con autismo, disfrutando juntos.

En resumen, estos 50 juegos son algunos ejemplos de actividades que pueden realizar familiares y profesionales que trabajen con autismo, para desarrollar algunos de los objetivos propuestos, utilizando la música como recurso.

Antonio López Delgado



EXPÓSITO, Sabina: *Musicoterapia para el desarrollo: 40 actividades lúdico-musicales para la estimulación neuromotriz*, Createspace Independent Publishing Platform, Seattle, WA., 2016. 16'17 €

El presente libro nace fruto del trabajo que lleva realizando Sabina en los últimos años, confiando en el proceso terapéutico y escuchando las necesidades de cada persona. Por eso, en este libro Sabina pretende mostrarnos de forma muy práctica ejemplos de actividades para la estimulación neuromotriz: desarrollar la comunicación entre los centros funcionales cerebrales (creando nuevas conexiones neuronales), a través de ejercicios motrices y cognitivos.

Debido a la gran plasticidad de nuestro cerebro, sabemos que puede ser moldeado y reestructurado, y que el aprendizaje puede cambiar las conexiones neurológicas. Los problemas más comunes son la falta de conexión entre los hemisferios, dificultades de acceso al lenguaje, memoria de trabajo o a corto plazo, percepción, etc. Realizando ejercicios que refuercen las conexiones entre ambos hemisferios o que generen nuevas conexiones, se disminuyen estas dificultades.

Los ejercicios que se plantean no son para realizarlos tal cual en sesiones de musicoterapia, sino que son ideas y estrategias que pueden utilizarse como partes de la misma, teniendo claro los objetivos terapéuticos que nos proponemos. También son ideas de juegos musicales que puede realizar un familiar o profesional, siempre teniendo claro que realizar ejercicios de este libro no te habilita como musicoterapeuta.

Como diría Rainer María Rilker, se trata de “convertir tu muro en un peldaño”, compensando a través del movimiento estos desequilibrios a nivel vestibular, emocional, del sistema nervioso, sensorial, etc.

Antonio López Delgado



PELEGRÍN COLOMO, María Teresa (ed.):
***Flores de Música, Miscelánea en homenaje a José Luis González Uriol*, Institución Fernando El Católico, Zaragoza, 2019. 50 €**

La Junta de la Sociedad Filarmónica de Zaragoza acordó, en diciembre de 2018, rendir un homenaje a José Luis González Uriol en reconocimiento a su trayectoria profesional, orientada a rescatar y difundir la música antigua de tecla hispana. En este libro participan colegas, discípulos, amigos y representantes de diversas instituciones, que han querido rendir un homenaje mediante diferentes contribuciones: estudios musicológicos, vivencias, anécdotas, textos institucionales y otros escritos con un marcado acento literario. Todas ellas tienen un común denominador: su relación con la música y/o con el maestro. El volumen se completa con una aproximación a su discografía y con el ensayo de una bibliografía de José Luis González Uriol.¹⁰⁰²

El pasado martes 4 de junio de 2019, fue un día emocionante e histórico en la cultura zaragozana y mucho más allá: merecido reconocimiento al que he tenido la grandísima suerte de tener como maestro y que, además, ha hecho posible crear una auténtica familia en torno a la música antigua: José Luis González Uriol.

Gracias a la Sociedad Filarmónica de Zaragoza (Sfz Zaragoza) y a su presidenta, Cristina Sobrino, por impulsar este homenaje a José Luis a tiempo y en su tierra, de manera que el acto pudiera convertirse en una fiesta y una explosión de cariño: el momento en que el maestro de ceremonias, Chus Gonzalo, invitó a subir al escenario para una foto de familia a “todo aquel que se sintiera alumno de Uriol” lo resume todo, alcanzando cotas muy altas de emotividad y agradecimiento (¡y eso que faltaba tanta, tanta gente...! Algunos de ellos

¹⁰⁰² Institución Fernando El Católico, Zaragoza. Véase:
<https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/3764>

estuvieron presentes desde la distancia por medio de saludos audiovisuales, muchos otros con el pensamiento).

Por la mañana, en el Patio de la Infanta, tuvo lugar la presentación del libro *Flores de Música, Miscelánea en homenaje a José Luis González Uriol* (publicado por la IFC Institución Fernando el Católico y editado por María Teresa Pelegrín). Tras ello, un breve concierto de José Luis.

He tenido el honor de colaborar con un artículo, que pone someramente el foco en la creación contemporánea para clave (por dar la nota discordante). Y sí, el libro queda para siempre, es una magnífica idea, pero no ataca al sentimiento de la manera en que lo hace la música en directo y el reencuentro con tantas personas de diversas generaciones y ámbitos. A las 20:00h., en la Sala Luis Galve del Auditorio de Música de Zaragoza, se ofreció un concierto con la intervención del maestro y de varios de sus alumnos más destacados, durante el cual, se procedió a su nombramiento como socio de honor de la Filarmónica de Zaragoza.

Silvia Márquez Chulilla

Su título, *Flores de música*, no fue elegido al azar. Al margen de haber dado nombre a uno de sus discos, es una metáfora de las flores que suelen entregarse a los músicos al finalizar un concierto y de las notas, hábilmente extraídas del teclado por el intérprete, que quedan flotando en el ambiente, convertidas en flores de música.

A lo largo de su trayectoria como concertista, José Luis nos ha deleitado con sus interpretaciones, regalándonos innumerables flores de música. Ahora es el momento de ofrecer —mediante este libro-homenaje— flores al Maestro. Y, en lugar de hacerlo con notas musicales, lo hacemos con palabras, escritas por sus amigos, colegas y discípulos como reconocimiento a toda su trayectoria profesional.¹⁰⁰³

Sin duda ninguna, yo también hubiese subido al escenario para la foto y me hubiese sumado al grupo de personas que se sienten alumnos¹⁰⁰⁴ de José Luis González Uriol. He visto los nombres de antiguos compañeros de estudios, o de claustro después, del en aquel entonces Conservatorio Superior de Música de Zaragoza. Estoy deseando leer un libro tan entrañable como lo es nuestro *maestro*.

Director de este centro, durante algunas etapas, puedo recordar su extraordinario don de gentes, su amor por la buena cocina, su simpatía, su incomparable sentido del humor tantas veces compartido y, cómo no, su

¹⁰⁰³ SOBRINO, Cristina: “Presentación”, en PELEGRÍN COLOMO, María Teresa (ed.): *Flores de Música, Miscelánea en homenaje a José Luis González Uriol*, Institución Fernando El Católico, 2019, p. 9.

¹⁰⁰⁴ Entiéndase los dos géneros.

sabiduría. Mi relación con José Luis fue verdaderamente especial para mí, por la anécdota que voy a relatarles.

Como buena estudiante de piano del Plan 66, yo estaba obsesionada con el estudio, hasta tal punto, que un día me llamaron al despacho del Administrador, por aquel entonces Carlos Calabia. Al entrar y ver allí a los dos, me senté en una silla bastante inquieta, mientras preguntaba “¿Qué he hecho? ¿Me vais a reñir? Con su afable sonrisa, José Luis me dijo: “Chatica, tranquila, que solo queremos decirte que puedes venir a estudiar al piano de cola los fines de semana, cuando tú quieras. Venimos varios profesores y hemos pensado que estaría bien ofrecerte esa posibilidad”. Naturalmente dije que sí y, a partir de ese mismo fin de semana, José Luis entraba al aula en la que yo estudiaba, justo cuando estaba –como decía Chus- “tañendo” a Bach. Primero, el *maestro* asomaba la cabeza con su sempiterna sonrisa, para después de ser correspondido, entrar por completo y sentarse a mi lado: me cambió digitaciones, adornos, agógicas, dinámicas, me enseñó a “respirar barrocamente” en el piano, y su sabiduría ha sido un regalo toda mi vida.

*
* *

José Luis: yo no he escrito en *Flores de Música*, como seguro que le ha pasado a muchos alumnos tuyos –somos demasiados-, pero sirva este territorio (¡gran suerte la mía!) para sumarme a ese homenaje que tan merecidamente se te ha hecho. El acierto de Cristina Sobrino, y de la Sociedad Filarmónica que preside, es indiscutible. No encuentro ni mejor maestro, ni mejor persona que se lo merezca tanto como tú.

Vaya también mi enhorabuena y mi afecto a todos, especialmente a mi querido Chus, por su labor como maestro de ceremonias. Tampoco encuentro a nadie más adecuado. Estoy deseando leer *Flores de Música*, absolutamente convencida de que contiene, además de las marcas de tu maestría, un inmenso e inconmensurable cariño.

Rosa Iniesta Masmano

Reseñas



PFEIFFER, Camila F.; ZAMANI, Cristina:
***Explorando el cerebro musical. Musicoterapia, música y neurociencias*, Kier, Madrid, 2019. ISBN: 978-84-17581-63-3. 176 pp.**

Las neurociencias y la música están estrechamente conectadas; sabemos hoy que escuchar y hacer música involucra a todo el cerebro, siendo así la música un gran estimulante cerebral. Su poder para influenciar y modificar el funcionamiento cerebral, mental y afectivo en forma integrada es la base de la aplicación clínica de la musicoterapia con niños y adultos que padecen diversas condiciones neurológicas. En un lenguaje claro y amigable, las autoras invitan a conocer los fundamentos neurocientíficos de la musicoterapia, sus resultados clínicos en el ámbito neurológico y aspectos metodológicos de la práctica clínica.

El libro enfatiza el valor y la eficacia de la disciplina en el tratamiento y la rehabilitación neurológica, haciendo hincapié en el empoderamiento de estas personas en sus diversos procesos hacia un mejor estado de su salud y calidad de vida. Las autoras ejemplifican la vivencia y experiencia positiva, amorosa, enriquecedora y llena de potenciales que ofrece la musicoterapia para lograr la expresión, la conexión con otros, la afectividad, la creatividad, así como también el desarrollo y la rehabilitación de las diversas funciones neurológicas.



FEDERICO, Gabriel F.: *El niño con necesidades especiales. Neurología y musicoterapia*, Kier, Madrid, 2019. ISBN: 978-84-17581-52-7. 144 pp. 11 €

Este libro es una guía, una brújula en el camino –a veces sinuoso, a veces iluminado- que significa para algunos estar frente a un niño con necesidades especiales.

Todos sabemos que la música enriquece la vida de las personas, pero desconocemos su potencial para el trabajo con niños de capacidades diferentes. La música abre canales inexplorados, ayudando a los niños con necesidades especiales a conectarse con el mundo exterior y el propio, facilitando el trabajo de los profesionales y afianzando el vínculo con sus familiares y amigos.

En un lenguaje claro y llano, al que nos tiene acostumbrados en sus publicaciones, Gabriel F. Federico nos invita a conocer los fundamentos que llevan a convertir a la música en una herramienta fundamental para el trabajo y el acompañamiento de estos niños.

Este libro está dirigido tanto a padres, profesionales y cuidadores, como a aquellos que por algún motivo estén cerca de un niño con capacidades diferentes. En él se recorren diversas temáticas que atraviesan las bases de la patología neurológica, las necesidades especiales y las disciplinas que abordan la problemática de la discapacidad, pero haciendo hincapié en las inmensas posibilidades que brinda el trabajo con música, para ayudar a que estos niños puedan encontrar formas diferentes para expresar y disfrutar con el otro.



MARTÍNEZ GONZÁLEX, Héctor: *Comer y cantar: Soul Food & Blues*, Lenoir Ediciones, Gerona, 2019. ISBN: 978-84-949766-2-9. 204 pp. 20 €

Hubo un tiempo en el que los negros en Norteamérica eran invisibles. Invisibles para la historia porque al no ser considerados como personas, apenas quedaron registrados en los libros los hechos capitales que marcaban sus vidas: nacimiento, matrimonio, muerte... Ni que decir tiene que esto no era distinto en su día a día pues ni siquiera podían viajar solos por los caminos de Estados Unidos, comprar propiedades, firmar contratos o tener hijos reconocidos legalmente.

Este libro, mezcla de recetario y cancionero, pretende acercarse a aquellos años de anonimato del pueblo afroamericano a través de la cocina y de la música,

ambas de la mano como un todo que ha perdurado hasta hoy día. Gumbo, Jambalaya, Hoppin' John, Green Collards, Jelly Roll... Con este libro podrás aprender a cocinar estos platos, mientras escuchas canciones que hablan de ellos y conoces sus orígenes y cómo se convirtieron en iconos de la cultura sureña.



PALACIOS, Fernando: *La Brújula al Oído 2. 43 Guiones y Cuentos para Conciertos*, AgrupArte Producciones, Vitoria-Gasteiz, 2019. ISBN: 978-84-95423-67-2. 498 pp. 24€

Todo lo que se mueve genera vida, y el arte es movimiento. Al igual que el cuerpo, se mueven el sonido, la pluma y el pincel, el texto avanza, los colores son pura vibración, los espacios arquitectónicos nos exigen acción: el mundo entero es una danza. El ritmo está en todas partes (luces, vestuario, poesía, esculturas...) y también en nuestra fantasía, donde las artes se funden y recrean, y aún más, nacen integradas en nuestro interior; de ahí que los esfuerzos educativos deban intentar no desintegrarlas, sino potenciar su reunión, pues nada satisface más que caminar hacia el arte total partiendo de cualquier disciplina. Incluso en la especialización penetramos en las profundidades de un itinerario solitario para abarcar todas las emociones. La poesía no sólo es poesía, la música no sólo es música: todo aspira a una expresión completa.

El cuento musical (nombre genérico donde cabe incluir el guión radiofónico, el concierto con narrador y otros formatos similares) es la forma de integración de las artes para todos los públicos que, utilizando menos medios, provoca emociones más diversas. Apela a la fantasía, a la sensibilidad y, sin que se evidencie muestra las formas musicales de manera clarificadora. Para llevarlo a cabo solo se precisa, música, narración, un espacio para que se manifieste y arte y ciencia para construirlo. En las condiciones más favorables, un auditorio y una orquesta son capaces de movilizar cientos (a veces, miles) de oídos sensibles; pero también con los modestos medios de un aula se consiguen espléndidos resultados.



WOOTEN, Victor L.: *La lección de música. Guía espiritual para el crecimiento a través de la música*, Berenice, Córdoba, 2019. ISBN: 978-84-17558-89-5. 224 pp. 17€

Del ganador del Grammy y legendario bajista Victor L. Wooten, *La lección de música* es la historia de un joven músico en apuros que quería que la música fuera su vida, y que quería que su vida fuera grandiosa. Entonces, de la nada, apareció un maestro. En parte genio musical, en parte filósofo, en parte excéntrico sabio, el maestro guiaría al joven músico en un viaje espiritual, y le enseñaría que los dones que obtenemos de la música reflejan los de la vida, y que cada movimiento, frase y acorde tiene su propio significado. Todo lo que tienes que hacer es encontrar la melodía que hay dentro de ti.

Un libro que invita a relajarse y sentir el ritmo, en lugar de quedar atrapado en rollos teóricos. Los capítulos Articulación, Técnica, Sentimiento, Dinámica, Ritmo, Tono, Fraseo o Espacio se enseñan de forma única con una conexión con la vida misma. La música cobra vida y sus elementos nos rodean. Este libro enseña a prestar 'atención' a las melodías místicas enterradas en nuestras almas. Para los músicos y amantes de la música hay mucho más que solo escuchar... Sentir, oler, saborear y ver.



STEINER, George: *Necesidad de música. Artículos, reseñas y conferencias*, Grano de Sal, México, 2019. ISBN: 978-607-98059-6-8. 280 pp. 19 €

Edición a cargo de Rafael Vargas Escalante

Melómano tanto o más que hombre de letras, George Steiner ha escrito a lo largo de medio siglo una gran variedad de textos sobre compositores, géneros musicales y algunas piezas en particular, siempre con una sensibilidad que le permite ir más allá del fenómeno sonoro. Nunca antes reunidos en un volumen, estos artículos, reseñas, notas de programa y conferencias —e incluso un original ensayo a tres voces que puede escenificarse ante un público— son un testimonio de su devoción por el arte al que accedemos por el oído pero que involucra al cuerpo entero, las emociones, la mente. La experiencia de escuchar grabaciones y no a los artistas en vivo, las dolorosas cartas de Beethoven, la ambigua vida de Shostakóvich, el estrellato de Liszt, la excentricidad y la finura de Gould, la puesta en escena de algunas óperas insólitas, la ambición de Schönberg y los mitos griegos asociados a la composición son algunos de los temas que le permiten al autor urdir sus armoniosas disquisiciones sobre música y política, literatura, psicología, historia... Decía Steiner ya en 1974: “En mi vida privada, en mi vida personal, cada vez tengo mayor necesidad de música”; qué mejor modo de haber enfrentado esa necesidad que escribiendo las piezas que aquí ofrecemos al lector.



TORRAS BOSCH, Enrique: *The Beatles. Help!* La eclosión del pop, California Editorial, Barcelona, 2019. ISBN: 978-84-94749-37-7. 274 pp.

El objetivo de este libro es pasar la lupa por cada una de las canciones grabadas y publicadas durante los trece días que abarcaron las sesiones de grabación de "Help!" desde la segunda mitad de febrero hasta la primera mitad de junio de 1965. Alrededor de veinte canciones se gestaron en estas sesiones durante las casi sesenta y siete horas invertidas. Canción a canción, trazaremos las coordenadas temporales en que se grabaron, nos haremos eco de lo que pensaban sobre ellas sus propios creadores, intentaremos descifrar el significado de sus letras, ojearemos su estructura musical e insistiremos en el proceso haciendo especial hincapié en lo registrado en cada pista y en sus diferentes mezclas. Además, seleccionaremos algunas reinterpretaciones que han recibido las canciones por parte de otros artistas.

Todo este desglose supone que volvamos una y otra vez a la escucha de cada una

de las canciones, porque este no es un libro para leer seguido y corriendo, sino pausadamente y en compañía de un reproductor musical. Al fin y al cabo, lo único que queremos mostrar es la vigencia de su cancionero, con sus titubeos y sus aciertos, para seguir disfrutándolo más de medio siglo después.



BLACKBURN, Julia: *Con Billie Holiday: Una biografía coral*, Libros del Kultrum, Barcelona, 2019. ISBN: 978-84-949383-3-7. 392 pp. 19'95 €

En lugar de relatar, como dicta el canon, el ascenso y declive del objeto de esta reconstrucción arqueológica -con tintes de investigación detectivesca-, Blackburn nos propone otra aproximación: permite que sean las voces de los personajes que trataron y conocieron a Billie Holiday quienes tomen la palabra. Invocación espiritista que ha sido posible gracias a un inesperado hallazgo: las más de 150 entrevistas realizadas por Linda Kuehl en los años setenta a acólitos, vagos y maleantes. Poco importa si las historias no concuerdan, si tropezamos con alegatos contradictorios o incluso si estas contrapuntísticas semblanzas parecen versar sobre un ser irreconocible. El desafío es liberar a la artista de las ensoñaciones que recitó en sus memorias y que el lector extraiga sus conclusiones.

A lo largo de la década de los setenta, una joven periodista llamada Linda Kuehl entrevistó a más de 150 personas con el propósito de escribir una biografía coral de Billie Holiday. Kuehl murió en 1978, sin que esas entrevistas llegaran a ser publicadas, pero sus grabaciones sobrevivirían para acabar convirtiéndose en la materia prima de esta extraordinaria aproximación a la vida de la gran dama del jazz de los Estados Unidos. Con demasiada frecuencia, se nos presenta a Billie Holiday, de un modo simplista y sensacionalista, como una trágica víctima de sus propias excentricidades. Estas entrevistas inéditas nos ofrecen una visión mucho más profunda e íntima de su versátil personalidad: el relato de estos testimonios arranca con los recuerdos de quienes compartieron tan atormentada infancia, para desgranar posteriormente los recuerdos de quienes convivieron con ella en el Harlem de su juventud y la acompañaron en su lacerante ascenso a la fama. Amantes, proxenetas, músicos y agentes federales de narcóticos hablan acerca de cuestiones que trascienden los tópicos al uso que tanto han banalizado la contribución de esta gran artista a la música

afroamericana. Kuehl complementa los testimonios y las confesiones de los entrevistados con datos obtenidos en los archivos de diversas instituciones sanitarias, transcripciones de causas judiciales, liquidaciones de royalties, listas de la compra, postales y correspondencia privada. La magnitud de esta empresa y la negativa final de los editores a publicar la obra pudieron con su salud emocional. Al poco tiempo, después de asistir a un concierto de Count Basie, la noche del 1 de enero de 1979, se quitó la vida y todo el material recopilado acabó en manos de un coleccionista. Blackburn, tras dar finalmente con el propietario de las cintas, dispuso de un solo día para poder realizar una selección del material y optó por dar voz simultáneamente a varios de los entrevistados en cada capítulo: “Quise conceder a cada uno de los entrevistados la oportunidad de expresar su opinión al respecto de las diversas cuestiones tratadas en el libro”. El resultado es ciertamente asombroso y confiere a la lectura el dinamismo propio de una obra teatral.



WALSER, Robert: *Lo mejor que sé decir sobre la música*, Siruela, Madrid, 2019. ISBN: 978-84-17860-05-9. 208 pp. 19'95 €

Los textos sobre música recogidos en este volumen revelan una vez más al genial autor suizo como un maestro de la sutileza, la polifonía y el permanente cuestionamiento vital. “Cuando no escucho música, me falta algo, pero cuando la escucho es cuando de verdad me falta algo. Esto es lo mejor que sé decir sobre la música”. Para Robert Walser, la música no fue solo algo bello y auténtico, sino también algo increíblemente subversivo que, en cuanto distinto al lenguaje, se oponía a la limitación de las convenciones. De ahí que su obra refleje una gran afinidad con los más variados universos sonoros y su estilo despliegue un muy medido tempo y unas lúdicas cabriolas rítmicas. Los relatos, poemas y textos en prosa aquí reunidos presentan estampas y reflexiones de una asombrosa lucidez sobre el arte musical y los más distinguidos compositores, intérpretes y obras. Pero Walser no sería Walser si su idea de la música no reflejara además su genuino rechazo a cualquier tipo de pompa o exclusividad, potenciando en

cambio las facetas más cómicas y cotidianas de ese gran arte que, "con una suave tristeza", amó siempre por encima de todas las cosas.



LÓPEH, Pedro: *Ramo de coplas y caminos. Un viaje flamenco*, Akal, Madrid, 2019. ISBN: 978-84-460-4751-3. 125 pp. 14 €

Ramo de coplas y caminos es una introducción sentimental al cante, un mapa con indicaciones llanas para todos los que quieren acercarse al flamenco, sean cuales sean sus orígenes, alforjas y motivos. Mezcla de manual didáctico, poemario flamenco y diario personal, en el libro abundan detalles sobre los diferentes palos, apuntes históricos y sociológicos, personajes insignes, audiciones recomendadas, rutas bibliográficas, rivalidades, leyendas, buques mercantes, pueblos migrantes, tabernas.

Absorbido por la cultura del entretenimiento y desligado del sustrato vital que lo vio nacer, el flamenco pelea por seguir revelando un conocimiento que aún alimenta los rescoldos del pueblo andalusí. Las claves culturales que aquí se dan, pues, facilitan tanto el disfrute contemplativo como el desvío por veredas existenciales. Por eso el Ramo, que es mapa y es viaje, puede leerse como una novela de iniciación. También es una invitación a que cada lector escriba la suya propia, transitando la vida, el amor, la fatiga o el júbilo a lomos del cante.

“Porque el cante no patrocina esa soberbia empresa humana de querer domesticar la realidad. Muy al contrario, se recrea con la incapacidad del hombre frente a la ocurrencia más ridícula del destino. Entonces, justo en el momento en que tiembles de pura vulnerabilidad, de frío espantoso, te ofrece una navaja con la que debes amputar el último reducto de tu orgullo, ése donde aún conservas unas poquitas ganas de resistir. Desnudo, arrecido y maltrecho, es ahora y sólo ahora cuando el flamenco te revela el espíritu de lo hondo: transitar la vida con generosidad, agradecerle sus frutos dulces y amargos, devorar apasionadamente el misterio de la existencia”.



VELA, Marta: *Correspondencias entre música y palabra: Un estudio sinestésico sobre "Harmonie du soir", Baudelaire / Debussy, y "Le Gibet", Bertrand / Ravel*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2019. ISBN: 978-84-17696-08-5. 148 pp. 39 €

Correspondencias entre música y palabra es una monografía que pretende elucidar las relaciones entre sonido y texto -especialmente, la poesía-, a través de un paradigma de análisis conjunto, basado en la condición simbólica del arte y su representación mediante el recurso de la sinestesia. A partir de diagramas, imágenes, láminas analíticas y ejemplos musicales de Bach, Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt, Berlioz, Wagner, Tchaikovsky..., y textos de Petrarca, Shakespeare, Müller, Lord Byron, Mallarmé..., se explican las correspondencias halladas entre ambas manifestaciones artísticas, ofreciendo varios modelos analíticos, de carácter didáctico, a partir de parámetros compartidos en las obras elegidas, Harmonie de soir de Baudelaire y Debussy, y Le gibet de Bertrand y Ravel.