

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE



AÑO 2024

10

[Ō?] Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE

REVISTA INTERNACIONAL

N. 10

AÑO 2024



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació

ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte
Nº10, 2024 e-ISSN: 2386-8260, ISSN: 1889-1713
Universitat de València (España)

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

e-ISSN: 2386-8260

ISSN: 1889-1713

Depósito Legal: V-4786-2008



Esta obra está bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0.

EQUIPO EDITORIAL

PRESIDENCIA DE HONOR

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

DIRECCIÓN

Jesús Alcolea Banegas (Universitat de València)

Vicente Manuel Claramonte Sanz (Universitat de València)

Rosa M^a Rodríguez Hernández (CPM Catarroja; Universitat de València)

CONSEJO EDITORIAL

Jesús Alcolea Banegas (Universitat de València, España)

Javiera Paz Bobadilla Palacios (Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile)

Román de la Calle (Universitat de València, España)

Xoan Manuel Carreira (Mundoclasico, España)

Giusy Caruso (Conservatorio Reale de Anversa, Belgio)

Reynaldo Fernández Manzano (Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, España)

M^a Nieves Perpiñá Marco (CPM Valencia, España)

Rosa M^a Rodríguez Hernández (CPM Catarroja; Universitat de València, España)

CONSEJO ASESOR

Rosario Álvarez (Universidad de La Laguna, Tenerife, España)

Alfredo Aracil (Universidad Autónoma de Madrid, España)

Leticia Armijo (ComuArte)

Pierre Albert Castanet (Université de Rouen; Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, France)

Olga Celda Real (King's College London. University of London, Reino Unido)

Manuela Cortés García (Universidad de Granada, España)

Nicolas Darbon (Aix-Marseille Université; Millénaire III éditions; APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France)

Cristobal De Ferrari (Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile)

Román de la Calle (Universitat de València, España)

Christine Esclapez (Aix-Marseille Université, France)

Antonio Gallego † (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España)

K. Meira Goldberg (MFA, EdD [(Fashion Institute of Technology, Foundation for Iberian Music, CUNY Graduate Center])

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

Pilar Jurado (Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED, España)

Jean-Louis Le Moigne (CNRS, Paris; APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France)

María Luisa Manchado Torres (Asociación Clásicas y Modernas. Musicóloga. Feminista. Compositora, España)

María del Coral Morales-Villar (Universidad de Granada, España)

Yván Nommick (Universidad de Montpellier 3, Francia)

Juan Bernardo Pineda Pérez (Universidad de Zaragoza, España; Kocaeli Universitesi y Sakarya Universitesi de Turquía; International Dance Council, UNESCO)

Carmen Cecilia Piñero Gil (IUEM/UAM; ComuArte)

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

Dolores Flovia Rodríguez Cordero (Universidad de las Artes, ISA, La Habana, Cuba)

Leonardo Rodríguez Zoya (Comunidad de Pensamiento Complejo; Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina; Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Pepe Romero (Universidad Politécnica de Valencia, España)

Cristina Sobrino Ducay (Sociedad Filarmónica de Zaragoza, España)

José M^a Sánchez-Verdú (Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, España; Robert-Schumann-Hochschule de Dusseldorf)

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

Álvaro Zaldívar Gracia (Real Academia de Bellas Artes de Murcia, Madrid, Zaragoza y Extremadura, España)

Portada:

Imagen superior: *La anémona y el jabalí*, Teatro Municipal de Almagro (Festival Iberoamericano de Teatro Contemporáneo de Almagro - CELCIT). Fotografía de

José Manuel Gómez de la Bandera

Imagen inferior: *La Regenta*, coproducción del Teatro Español y Teatro Real. Fotografía de **Esmeralda Martín**

ITAMAR cuenta con los siguientes apoyos institucionales:

Universidad de Jaén, España
Argentina



UNIVERSIDAD DE JAÉN

Universidad de Buenos Aires,



Université de Rouen (Francia)
Francia



Aix-Marseille Université,



Conservatorio Nacional Superior de París,
Francia

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

CIDMUC, La Habana, Cuba



Comunidad Editora Latinoamericana,
Argentina



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



Universidad de Artes, Ciencias y
Comunicación, Chile



Comunidad Internacional de
Pensamiento Complejo,
Argentina



APC/MCX



Association pour la Pensé Complexe, Paris

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



MadWomanFest



Universidad de Zaragoza,
España



Departamento de
Expresión Musical,
Plástica y Corporal
Universidad Zaragoza

King's College London,
United Kingdom



Universidad de las Artes de
Guayaquil, Ecuador



Federación Nacional de Estudiantes de Música,
España



Conseil International de la
danse. UNESCO



Université des Antilles, Guyane



Conservatorio Reale de Anversa



ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte
Nº 10, Año 2024 e-ISSN: 2386-8260, ISSN: 1889-1713
Universitat de València (España)

NORMAS DE EDICIÓN

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

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

Indexación

ITAMAR aparece en los siguientes directorios, catálogos e índices:

Bases de datos analíticas

- CIRC (Clasificación Integrada de Revistas Científicas-EC3)
- DICE ((Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales, CSIC-ANECA)
- Google Scholar
- MIAR ((Matriz de Información para la Evaluación de Revistas)
- RESH (Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades)
- SCOPUS (Elsevier)

Bases de datos de sumarios

- BASE (Bielefeld Academic Search Engine)
- Dialnet (Universidad de La Rioja)

Bases de datos especializadas

- BIME (Bibliografía Musical Española)
- RILM (Répertoire International de Littérature Musicale)

Portales de revistas científicas

- Latindex (Universidad Nacional Autónoma de México)

Catálogos electrónicos

- Catálogo colectivo de publicaciones periódicas (Biblioteca Nacional)
- REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias Españolas)
- Worldcat (Online Computer Library Center)

Otras bases de datos

- ISOC (CSIC)
- ÍndICES-CSIC (Base de datos bibliográficas del CSIC)
- DOAJ (Directory of Open Access Journals)

- ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences)

Criterios y proceso de evaluación por pares de *ITAMAR*

Sistema doble de "jueces ciegos" o sistema de revisión por pares.

Las contribuciones que se presenten a *ITAMAR* deberán ser informadas favorablemente por dos revisores externos adjudicados por el Comité Editorial de manera anónima (conocido como sistema doble de "jueces ciegos" o sistema de revisión por pares).

La selección de los revisores externos se realizará en función de los méritos académicos, curriculum vitae docente y experiencia profesional.

Los revisores externos seguirán un protocolo de evaluación externa elaborado por el Consejo Editorial de la Revista *ITAMAR*.

Dicho Protocolo de Evaluación contendrá una serie de descriptores a efectos de motivar la aceptación-rechazo de los originales. En concreto se valorará:

- Originalidad de la obra
- Interés y pertinencia de la temática abordada
- Presentación de una hipótesis o problema de investigación claros
- Relevancia y significación del estudio
- Metodología y sistemas operativos del trabajo
- Contraste de resultados

Si los dos revisores no llegaran a una posición unánime, se designará un tercer revisor externo entre el listado de revisores aceptados por el Consejo Editorial.

Aquellos artículos que cumplan las normas de recepción y aceptación y observen las notas de rigor, claridad, metodología y originalidad serán seleccionados –tras su visto bueno por el Consejo Editorial- para su publicación.

ITAMAR no se identifica necesariamente con los contenidos de los artículos publicados, que son responsabilidad exclusiva de los autores. Tampoco se responsabiliza de las erratas contenidas en los documentos originales remitidos por los/as autores.

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.

Información para los autores

La fecha límite de recepción es el 30 de mayo. El comité editorial realiza una preselección y comunica sus resultados a los autores. El resultado del arbitraje interno y externo se comunica a los autores en el plazo de dos meses, a partir de su recepción. En caso de que un evaluador haga sugerencias al autor, este contará con 30 días para aplicar los cambios solicitados. Los números definitivos aparecen en septiembre.

Presentación de originales

1. Se aceptarán trabajos en castellano, francés, inglés, italiano, portugués y valenciano.

2. Los trabajos, escritos con fuente de tamaño de 12 puntos (10 para las notas al pie), en fuente Georgia, interlineado sencillo, no sobrepasarán –una vez impresos- las treinta páginas tamaño DIN A4, por una sola cara. Los márgenes globales de 2'5 a 3 cm (Normal). En formato Word u otro compatible con Windows. Para el envío de originales, y su posterior proceso de revisión, la revista utiliza la plataforma de gestión editorial Open Journal System (OJS), con acceso por la página web de la revista:

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

3. Cada trabajo deberá incluir, en hoja aparte, el **título** que no puede superar la extensión máxima de doce palabras. Un **resumen** de este no superior a 200 palabras y, las **palabras clave**, entre tres y cinco, que representen los conceptos fundamentales del trabajo. El título, el resumen y las palabras clave se presentarán en el idioma del artículo y en 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. 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.

8. Los datos de la persona autora deben indicarse durante el proceso de envío de originales por medio del OJS e incluye, de manera obligatoria, lo siguiente: Nombre y apellidos; identificador personal ORCID (Quienes carezcan de él deben registrarse gratuitamente en <http://orcid.org>); filiación institucional o lugar de trabajo; dirección postal completa, teléfono de contacto y correo electrónico.

9. En atención a una correcta observancia de buenas prácticas en igualdad de género, se insta a los autores de las propuestas de artículos y demás colaboraciones al empleo de un lenguaje inclusivo y a la identificación íntegra de género de los responsables de sus fuentes y referencias bibliográficas, así como a la discusión de la dimensión de género que puedan presentar los datos de origen de la investigación (en los trabajos que así lo requieran), en el caso de que existieran sesgos cuantitativos o cualitativos en su obtención y análisis.

La revista informará sobre si los datos de origen de la investigación tienen en cuenta el sexo, y estos aparecen reflejados adecuadamente con el fin de permitir la identificación de posibles diferencias.

10. El manuscrito que se entregue por medio del OJS deberá garantizar el anonimato en el proceso de evaluación por pares ciegos y no podrá ir firmado. El manuscrito –en documento Word o equivalente, nunca pdf– deberá ir encabezado por el título, el resumen y las palabras clave, todo ello en el idioma del artículo e inglés. Los artículos que no se ajusten rigurosamente a estas características –así como a las normas de citación que se expresan más adelante– serán devueltos a las personas autoras para su nuevo envío y no se considerarán introducidos en el proceso de revisión.

Referencias bibliográficas

1. Las citas a lo largo del texto se pondrán entre comillas y sin cursiva. Cuando las citas tengan cien palabras o más se colocarán, sin comillas ni cursivas, en un párrafo aparte que se diferenciará del resto del texto por una sangría por la izquierda (2,5) y un tamaño de letra de 11.
2. Las notas deberán incluirse al pie de página, numeradas consecutivamente, en Georgia 10. Al final de cada artículo se incluirá una lista con las referencias bibliográficas, ordenadas alfabéticamente, con las publicaciones que se citen al pie de página. El equipo editorial de *Itamar* facilita el siguiente enlace para ayudar a que los investigadores/as citen adecuadamente. Consulta: **Guía de normas APA (7ª edición)** siguiendo el sistema de notas al pie de página y bibliografía. <https://normas-apa.org/wp-content/uploads/Guia-Normas-APA-7ma-edicion.pdf>
3. A lo largo del texto, los **superíndices** se deben poner siempre delante de los signos de puntuación. Ejemplos:
 - ... a lo largo de la Alta Edad Media¹. En una época...
 - ... para la dominación², posiblemente...
 - ... “románticos y modernos”³. A mediados del siglo XIX...

Exención de responsabilidad

Ni la Revista **ITAMAR** ni el equipo editorial se responsabilizan de las opiniones emitidas por los colaboradores en las diferentes secciones de **ITAMAR** puesto que son de su exclusiva responsabilidad.

PRESENTACIÓN

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



PRESENTACIÓN DE LOS DIRECTORES

En su primera parte, *ITAMAR 10* ofrece a sus lectores doce artículos científicos, fruto de las diversas investigaciones realizadas en diferentes campos del saber, pero que encuentran unidad los unos con los otros a través de la música. En los TERRITORIOS PARA EL ARTE de *ITAMAR 10*, se abren seis espacios para recoger distintas propuestas creativas.

La musicóloga **Carmen Noheda** aborda la trayectoria operística de Marisa Manchado, con especial atención al proceso creativo de su última ópera *La Regenta*, estrenada en las Naves del Español en Matadero el 24 de octubre de 2023. *La Regenta* surge de la estrecha colaboración con Amelia Valcárcel, quien percibió el potencial de adaptar la novela de Leopoldo Alas, Clarín, a la ópera dos décadas atrás.

La investigadora, traductora, actriz y directora de escena **Olga Celda Real** a través de la obra de Mónica Maffia, *La anémona y el jabalí*, estudia cómo el dualismo entre mente y cuerpo está vinculado a través de las voces femeninas de los cuerpos femeninos en el escenario, cuya agencia expresiva ofrece significado y acción de importancia sociohistórica.

El compositor y musicólogo **Pierre Albert Castanet** reflexiona desde el arte sonoro como medio natural y paradójico de la voz. A partir de esta observación, además de los atributos del simple lenguaje cotidiano, el material vocal de la música contemporánea ha llegado incluso a integrar el dominio plural del grito. De Russolo a Milhaud, de Berio a Globokar, de Xenakis a Dao... el grito - con contenido figuralista o no - pudo entonces pasar del elemento acústico básico a una expresión relevante de carácter catártico.

Ricardo Mandolini nos ofrece dos artículos en los que nos descubre, por una parte, las intenciones creadoras de John Cage como fuerza constitutiva de la obra, “sin una no existe la otra”, nos comenta el autor. Por otra parte, analiza las heurísticas de la creación de Boulez y de Xenakis.

El análisis de la imagen sonora en la interpretación musical es el objeto de estudio de la pianista y docente **Fabiola Tomás García**. Esta imagen, influenciada por la partitura y la experiencia del músico, es crucial para dar vida a la música y guiar la interpretación. Un amplio número de pedagogos y teóricos musicales han explorado este concepto, denominándolo de diversas maneras, como imagen estética o mental, y destacando su función en la planificación de movimientos corporales y en la expresividad musical.

Antoni Pizà nos presenta el tratado de música *Equinotación*, de Francisco Frontera de Valldemosa (1807-1891). Cómo esta publicación fue objeto de debate en su tiempo y qué repercusiones ha ocasionado; para el autor de este artículo, en el fondo, la motivación de estas polémicas, bajo la excusa de argumentos teórico-musicales, fue la defensa de los intereses comerciales de los autores de los libros de texto.

El musicólogo **Reynaldo Fernández Manzano** y la química **Eva Luz Fernández Barbosa** se adentran en el campo de los barnices y el tratamiento de la madera, ya que estos influyen en la conservación y sonoridad de los instrumentos musicales. Este es un campo especialmente apropiado para la interdisciplinariedad entre química y música. Igualmente significa una revisión y actualización de la bibliografía y las investigaciones sobre el tema, incluyendo las referencias de las digitalizaciones de obras fundamentales disponibles en internet.

El profesor y psicólogo social **Teófilo Espada-Brignoni** nos introduce en la música y política en Puerto Rico. Describe y analiza la experiencia de seis músicos relacionados con sus actuaciones de apoyo a activistas y movimientos sociales. Su principal enfoque es cómo estos músicos usaron la música para apoyar protestas, fomentaron un sentido de identidad colectiva y coordinaron su música con activistas y organizadores.

La directora del Conservatorio de Sotteville-Les- Rouen **Aurélie Aubrée** nos da a conocer cómo a finales de los años 1950, el gobierno francés quería hacer accesibles al mayor número de personas las obras capitales de la humanidad, asegurar el mayor público posible al patrimonio cultural y fomentar la creación de arte... Este es el comienzo de la descentralización de Instituciones culturales y democratización del acceso a la cultura. Con importantes textos legislativos, la operación afectará tanto a los museos como a la educación artística (carta nacional de educación).

El profesor **Andrés Felici Castell** nos lleva a las Fiestas de la Virgen de la Salud de Algemesí (Valencia), declaradas Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en el 2011, poseen una serie de danzas entre las cuales destaca por su antigüedad y singularidad la de los *Tornejants*. En este baile se simula un torneo entre los danzantes que realizan las ejecuciones al ritmo de los toques de un tambor. Conoceremos la historia de un tambor de la Guerra de la Independencia.

Y para finalizar este bloque de artículos de *ITAMAR 10*, queremos ofrecer nuestro más querido y sentido recuerdo al que fue un gran MAESTRO **Antonio Gallego Gallego**. Desde el número 1 de *ITAMAR* hasta este número presente siempre mostró su generosidad, su pasión y su profundo saber. Antes de irse nos regaló este hermoso artículo titulado “Castelar novelista y sus músicas”.

ITAMAR 10 sigue con los **Territorios para el arte**, en esta ocasión se abre con tres artículos muy singulares en **Territorios para la creación**: un ciclo de canciones de George Andreani sobre poemas en *ídish* de Samuel Czesler ocupa las páginas escritas por la experta en judeidad y artes del espectáculo **Silvia Glocer**. Le sigue un texto firmado por la responsable del Studio di formazione pianistica “Territorio di stimolazione sonora”, de Roma, **Anna Laura Longo**. Para finalizar con el escritor y filólogo **Guillermo Aguirre** quien, en esta ocasión, nos ofrece un recorrido por algunas composiciones musicales relativamente recientes, si bien a menudo en diálogo con la obra de Schumann y, puntualmente, con la de algunos otros creadores.

La artista visual y Comisaria **Mau Monleón Pradas** escribe en **Territorios para la igualdad** un texto titulado *Arte, feminismo y cuerpo político*, presenta una investigación acerca de la obra de la artista guatemalteca Regina José Galindo. La violencia de género está presente en todas las obras de la artista, en las que la documentación fotográfica y en formato video-performance es fundamental para escribir la historia de sus procesos de visibilización, concienciación, y de su compromiso feminista.

Territorios para la conversación viene de la mano de **Salvatore Sclafani** en diálogo con el compositor Giorgio Battistelli.

Juan Manuel Fernández Padilla ocupa **Territorios para la interpretación**, lugar en el que busca acotar la definición del concepto de la interpretación históricamente informada bajo un enfoque mixto y etnográfico, además de recoger la opinión de jóvenes músicos.

En **Territorios para la escucha**, el pianista **Ramón Álvarez Lorca** precisa las obras del CD *Alonso Xuárez. Sacred Music*, interpretado por el grupo Amystis bajo la dirección de José Duce Chenoll, para el sello Brilliant Classics.

Cerramos este número con **Territorios para la lectura**, y el libro *¡Mis queridas genias! Compositoras que me acompañan e inspiran*, de Marisa Manchado analizado por **Carmen Cecilia piñero Gil**.

Vaya nuestro agradecimiento más sincero a todos los colaboradores que hacen posible *ITAMAR*. Deseamos que el lector reciba *ITAMAR 10* tal y como la brindamos: un lugar de encuentro para la Investigación Musical, para la creatividad en la que se entrecruzan los mundos reales e imaginarios, un territorio para el tejido complejo de las Artes, la Ciencia y la Filosofía.

SUMARIO

INVESTIGACIÓN MUSICAL

1. *La Regenta* (2023) de Marisa Manchado,
una ópera contemporánea española atemporal
Carmen Noheda Pág. 20-38
2. The Nature of Love: Corporeality, Drama and the Musical
Poetics of the Female Human Voice in Monica Maffia's
'*La anémona y el jabalí*'
Olga Celda Real Pág. 39-58
3. Pour une poétique de l'extra-vocalité :
le rapport aux cris dans la musique contemporaine
Pierre Albert Castanet Pág. 59-77
4. John Cage o la composición no intencional:
Una filología crítica
Ricardo Mandolini Pág. 78-94
5. Boulez - Xenakis: Dos heurísticas musicales convergentes
Ricardo Mandolini Pág. 95-105
6. Análisis de la imagen sonora en la interpretación musical
Fabiola Tomás García Pág. 106-118
7. Frontera de Valldemosa's *Equinotación* and the
Nineteenth-Century Textbook Controversies It Sparked
Antoni Pizà Pág. 119-159
8. Pinceladas de química y luthier. Aproximación a los barnices
y tratamiento de la madera
Reynaldo Fernández Manzano y Eva Luz Fernández Barbosa Pág. 160-177
9. Making Music and Politics in Puerto Rico:
Performative Praxis and Subjectivation in Musical Activism
Teófilo Espada- Brignoni Pág. 178-193
10. La décentralisation des institutions culturelles et la démocratisation
de l'accès à la culture (en France, depuis 1959)
Aurélie Aubrée Pág. 194-212

11. Un tambor de la Guerra de la Independencia en unas fiestas
Patrimonio de la Humanidad:
el baile del Torneo de Algemés (Valencia)
Andrés Felici Castell Pág. 213- 237
12. Castelar novelista y sus músicas
Antonio Gallego Gallego Pág. 238- 251

TERRITORIOS PARA EL ARTE

Territorios para la creación

1. *Cuerdas del corazón*. Un ciclo de canciones de George Andreani
sobre poemas en *ídish* de Samuel Czesler
Silvia Glocer Pág. 254-269
2. L'aspetto numerico e le regole proporzionali tra visibile
e udibile (*focus sul numero sei*)
Anna Laura Longo Pág. 270-277
3. Apocalipsis o mística. Anotaciones sobre música contemporánea
Guillermo Aguirre Pág. 278-292

Territorios para la igualdad

1. Arte, feminismo y cuerpo político.
Estrategias de lucha activista en la performance de Regina José Galindo
Mau Monleón Pradas Pág. 294-311

Territorios para la conversación

1. *Giorgio Battistelli. Per moto contrario.*
Autobiografia in forma di conversazione
Une traduction libre d'extraits de cette autobiographie, par son éditeur
Salvatore Sciafani Pág. 313-322

Territorios para la interpretación

1. La interpretación históricamente informada, más allá de la partitura
Juan Manuel Fernández Padilla Pág. 324-331

Territorios para la escucha

1. Alonso Xuárez. *Sacred Music*
Ramón Álvarez Lorca Pág. 333-334

Territorios para la lectura

1. Mi genia sonora: Marisa Manchado y su libro *iMis queridas genias!*
Compositoras que me acompañan e inspiran
Carmen Cecilia Piñero Gil Pág. 336-338

ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

***La Regenta* (2023) de Marisa Manchado, una ópera contemporánea española atemporal**

Carmen Noheda

Musicóloga
Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU)
mcnoheda@ucm.es
ORCID ID 0000-0001-8219-511X

Recibido 13-05-2024 / **Aceptado** 30-05-2024

Resumen. La presente investigación aborda la trayectoria operística de Marisa Manchado, con especial atención al proceso creativo de su última ópera *La Regenta*, estrenada en las Naves del Español en Matadero el 24 de octubre de 2023. Desde sus primeras incursiones en el género hace treinta años, Manchado ha perseguido, además de un enfoque feminista, la espontaneidad e inmediatez al desentrañar la complejidad psicológica de sus personajes y ambientes escénicos. *La Regenta* surge de la estrecha colaboración con Amelia Valcárcel, quien percibió el potencial de adaptar la novela de Leopoldo Alas, Clarín, a la ópera dos décadas atrás. La versión camerística coproducida por el Teatro Real y el Teatro Español, con dirección de escena de Bárbara Lluch, nos introduce en el imaginario visual y auditivo de un entorno cruel y opresivo. El análisis de la partitura junto con los testimonios del equipo artístico nos permitirá explorar las posibilidades creativas de una dramaturgia musical que apunta a la apertura y flexibilidad interpretativas, sin atenerse a ningún espacio ni tiempo concreto, mientras profundiza en una compleja red de conflictos emocionales de la que nadie está a salvo en *La Regenta*.

Palabras clave. Marisa Manchado, Ópera contemporánea española, *La Regenta*, Proceso creativo.

***The Regenta* (2023) by Marisa Manchado, a timeless contemporary Spanish opera**

Abstract. The present research addresses Marisa Manchado's operatic trajectory, with particular attention to the creative process of her latest opera, *La Regenta*, premiered at the Naves del Español in Matadero on October 24, 2023. Since her first forays into the genre thirty years ago, Manchado has pursued, in addition to a feminist approach, spontaneity and immediacy in unraveling the psychological complexity of her characters and scenic environments. *La Regenta*



Los textos publicados en esta revistaán bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-Compartir Igual 4.0.

emerges from the close collaboration with Amelia Valcárcel, who perceived the potential to adapt Leopoldo Alas, Clarín's novel into opera two decades ago. The chamber version co-produced by the Teatro Real and the Teatro Español, with stage direction by Bárbara Lluch, immerses us in the visual and auditory imagery of a cruel and oppressive environment. The analysis of the score along with the testimonies from the artistic team will allow us to explore the creative possibilities of a musical dramaturgy that aims for interpretive openness and flexibility, unconstrained by any specific space or time, while delving into a complex network of emotional conflicts from which no one is safe in *La Regenta*.

Keywords. Marisa Manchado, Contemporary Spanish opera, *La Regenta*, Creative process.

¡Qué vida tan estúpida!

Antes siquiera de que Ana Ozores reconociera el valor del cariño, Marisa Manchado (1956) había accedido a su vida en directo. Es esta afirmación diaria del yo la que nos recuerda la clave de su creación: el plano de lo inmediato. La composición de Marisa Manchado es puro presente y, desde el presente, nos arroja, sin piedad, a inspeccionar las vísceras de la protagonista de esta investigación, con todo su caos y sus eternos resortes de repetición y necesidad. En *La Regenta*, Manchado hace sonar la capacidad de succión de un monstruo: Vetusta. Veinte años le ha llevado transformarse en cronista sonora de la vida que allí pasa. Pero, para Manchado, su protagonista es eterna, atemporal, del siglo pasado o de este mismo: “Es horrorosa”¹. A este horror nos asomamos desde una voz que no es la de ninguno de sus protagonistas, desde la incapacidad de fijar un tiempo imposible. Vetusta es el pueblo, y Marisa Manchado, directamente, le desdibuja la voz. Así es como empieza su ópera *La Regenta*, con el murmullo.

Este “ruido continuado y confuso de algunas cosas”, como según la RAE significa la palabra murmullo², ha acompañado tres décadas de creación desde que Marisa Manchado compusiera su primera ópera: *El cristal de Agua Fría*³. Aquel 12 de

* Esta publicación ha sido posible gracias al contrato postdoctoral Juan de la Cierva (JDC2022-050279-I), en el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación-Agencia Estatal de Investigación/10.13039/501100011033, y por la Unión Europea NextGeneration EU/PRTR.

¹ Manchado, M. y Noheda, C. (2023, octubre 19). En torno al estreno de *La Regenta*. Encuentro con la compositora Marisa Manchado. *Diálogos con la creación musical: compositores e intérpretes en la UCM 2023/2024*. Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid.

² Real Academia Española. (2024). Murmullo. En *Diccionario de la lengua española* (versión electrónica 23.6.). Recuperado 09 Mayo, 2024, de <https://dle.rae.es/murmullo?m=form>.

³ La ópera *El cristal de Agua Fría* está basada en la novela *Temblor* de Rosa Montero, y se estrenó con dirección musical de Ángel Gil Ordóñez y dirección escénica del mismo director de CNNTE, Guillermo Heras. La escenografía corrió a cargo de Álvaro Aguado, los figurines de Rosa García y la coreografía de Mónica Runde. La Orquesta Sinfónica de Madrid acompañó al siguiente reparto:

abril de 1994 marcó el cierre de una experiencia irreplicable en la creación operística española. Con su primer título para la lírica, Marisa Manchado se convertía, a su vez, en la única compositora que estrenaba una ópera por encargo del INAEM del Ministerio de Cultura. En pleno corazón de Lavapiés, la antigua Sala Olimpia, por entonces sede del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE), se alineó con la programación del denominado Teatro Lírico Nacional La Zarzuela. Dos nombres promovieron la iniciativa: Guillermo Heras, director de CNNTE, y Tomás Marco, al frente del extinto Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC)⁴. Al último de los estrenos para la temporada 1993-94 le precedieron siete óperas de compositores españoles, nacidos en torno a la década de los años cincuenta. Aquellas circunstancias creativas y su afán de continuidad no han vuelto a repetirse, pero supusieron una oportunidad insólita para la experimentación con el género, donde se ofreció por primera vez una atención a las creadoras, con la integración en el proyecto de libretistas y directoras de escena⁵. Como admite Manchado, componer una ópera en aquel momento era todavía una rareza y no duda en definir las como las “óperas de la Transición”⁶.

Con una orquesta que apenas sobrepasaba la veintena de instrumentistas –y otras condiciones específicas para el estreno, como la inicial coincidencia temática con la programación del Teatro de la Zarzuela– las óperas de la Sala Olimpia reivindicaron el arte escénico desde propuestas que sugerían más que

Beatriz Lanza (Agua Fría), soprano; María Delgado (Alumna I), soprano; Pilar Jurado (Gran Hermana Oxígeno / Gran Sacerdotisa Océano), soprano; Linda Mirabal (Corcho Quemado), mezzosoprano; Elena Montaña (Alumna II), mezzosoprano; Paz Abeijón (Duermevela), contralto; Julián García León (Urr), tenor; Iñaki Bengoa (Doble Pecado / Zao), tenor / contrateno; Hugo Enrique (Gran Jefe), barítono; Rodrigo Esteves (Tratante), bajo y Sián Thomas (Torbellino), actriz narradora. Sobre *El cristal de Agua Fría*, véase Barreiro Sabajanes, M. Á. (2018). *El Cristal de Agua Fría, ópera de Marisa Manchado sobre Temblor, de Rosa Montero: aproximación multidisciplinar a la resignificación del lenguaje* [Trabajo Fin de Máster, Universidad de Vigo].

⁴ Marco, T. (2021). Las óperas del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas y el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea. *Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (1984-1994)*. CDAEM. <https://www.musicadanza.es/contenidos/CNNTE/articulos/las-operas-del-cnnte-y-el-cdmc/pagina-1.html>; Fernández-Guerra, J. (2009). De España vengo. La ópera española y el manzanillo. *Cuestiones de ópera contemporánea. Metáforas de supervivencia*. Gloria Collado Guevara - Doce Notas, 55-73; Ríos, P. (2004-05). Óperas para una década. Preludio, ocho actos y un epílogo. *Ópera contemporánea: mutaciones e interferencias. Doce Notas Preliminares*, 14, 96-119.

⁵ Además de *El cristal de Agua Fría*, con libreto de Rosa Montero, se estrenaron: *Sin demonio no hay fortuna* (1986) de Jorge Fernández Guerra y libreto de Leopoldo Alas, *Fíguro* (1988) de José Ramón Encinar, *Francesca o el infierno de los enamorados* (1989) de Alfredo Aracil y libreto de Luis Martínez de Merlo –dirección de escena de María Ruiz–, *El bosque de Diana* (1990) de José García Román y libreto de Antonio Muñoz Molina, *Luz de oscura llama* (1991) de Eduardo Pérez Maseda y libreto de Clara Janés, *Timón de Atenas* (1992) de Jacobo Durán-Loriga y libreto de Luis Carandell, y *El secreto enamorado* (1993) de Manuel Balboa y libreto de Ana Rosetti.

⁶ Noheda, C. (2021). *Teatro Real y ópera contemporánea española: Políticas y estéticas de una renovación escénica desde las ruinas (1997-2017)* [Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid], 144.

narraban, y profundizaron en las posibilidades creativas de la voz y la corporeidad de los personajes, en su mayoría desdoblados en actores y bailarines. Sin entrar a valorar las posibles limitaciones que imponía la propuesta y los motivos de su extinción, sí pareció motivar a algunos de los compositores a persistir en el género, en los casos de Jorge Fernández Guerra, Alfredo Aracil, Eduardo Pérez Maseda y, por supuesto, en el de Marisa Manchado que, gracias al estreno, alcanzó el premio Daniel Montorio de la SGAE en 1995. Pero no era la primera vez que Manchado se aproximaba a la música para escena. Tras su paso por los laboratorios de música electroacústica de Barcelona, París, Estocolmo o Madrid⁷, Manchado había colaborado como pianista en espectáculos teatrales junto al grupo Tábano. Fue en ese contexto donde nació *Lo que vio el mayordomo* (1979)⁸, su primera composición destinada al teatro, inquietud que perduró de la mano del grupo de teatro de títeres Sol y Tierra⁹ y, ya cerca de su inminente acercamiento a la ópera, con obras teatrales como *En el Río* (1992)¹⁰, dirigida por Juan Muñoz. Pero, en el lugar más insospechado, Marisa Manchado advirtió sobre los personajes que habitarían para siempre sus óperas: la dedicatoria de *El cristal de Agua Fría*, “Para aquellos a quienes la Realidad resulta insoportable”¹¹. En las notas al programa, la propia compositora redactó un comentario en el que se adivinan los puntales dramáticos de la obra:

En definitiva, hay un texto, mitad fantasía, mitad realidad, mitad cuento, mitad drama, denuncia del PODER –de cómo éste utiliza el MIEDO para perpetuarse y cómo de esta manera engendra su propia destrucción– y al mismo tiempo se narra un viaje (interno y externo) de la heroína, que, insatisfecha, seguirá buscando incluso después del supuesto viaje final¹².

Denuncia del poder, miedo a perpetuarlo, autodestrucción y un personaje principal que no podía ser otro que una mujer insatisfecha son fuerzas que Marisa Manchado ha mantenido en su activismo feminista desde la creación. Una lucha

⁷ Phonos - Barcelona, EMS (Elektronmusikstudion) de Estocolmo, Universidad de Paris VIII y LIEM de Madrid. Sobre esta cuestión, véase la tesis doctoral de la propia compositora: Manchado, M. (2021). *El Laboratorio de Informática y Electrónica Musical (LIEM) del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC): un instrumento inclusivo para la creación electroacústica* [Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid].

⁸ *Lo que vio el mayordomo*. Música incidental pianística para la obra homónima de Joe Orton, que se estrenó en el Teatro Príncipe de Madrid en 1979 con dirección de Ventura Pons. Sobre el catálogo de obras de Manchado, véase: Marisa Manchado Torres. (2024). *Sintonía, teatro y audiovisuales*. <https://www.marisamanchadotorres.com/sintonia-teatro-y-audiovisuales/>

⁹ *Títeres Sol y Tierra*. <https://www.solytierra.com/inicio.htm>

¹⁰ Obra teatral para voz y electroacústica, compuesta en colaboración con el grupo de teatro Tartana y estrenada en Sevilla en octubre de 1992. Realización de la cinta en el estudio particular de Sergio Jordà y de la mezcla final en el L.I.E.M. de Madrid. Marisa Manchado Torres. (2024). *Sintonía, teatro y audiovisuales*. <https://www.marisamanchadotorres.com/sintonia-teatro-y-audiovisuales/>

¹¹ Manchado, M. (1994). *El cristal de Agua Fría* [Partitura], 1. CDMC-CNTE, Teatro de la Zarzuela. Cortesía de Marisa Manchado.

¹² Manchado, M. (1994). Comentario a *El cristal de Agua Fría*. *El cristal de Agua Fría* [Programa de mano], 7. Sala Olímpica, CDMC-CNTE, Teatro de la Zarzuela. Cortesía de Marisa Manchado.

que es intrínseca a sus esfuerzos por editar un detallado catálogo de compositoras españolas¹³, por promover publicaciones de referencia en los estudios musicológicos sobre feminismo en España¹⁴, por la dispersión durante décadas de ingentes textos divulgativos en revistas especializadas¹⁵, por recordar cómo rodearnos artísticamente en *iMis queridas genias! Compositoras que me acompañan e inspiran* (2023)¹⁶. Esta defensa es la misma que le impulsó a componer, años más tarde, su segunda ópera: *Escenas de la vida cotidiana* (1997)¹⁷. Una vez más, Manchado escogió a una libretista para defender su nuevo proyecto en la escritura de Elena Montaña, mezzosoprano, “Alumna II” en *El cristal de Agua Fría*. Estrenada en el Teatro de la Abadía, *Escenas de la vida cotidiana* aprovechaba la singularidad de su espacio escénico para retomar el formato camerístico y un trabajo en equipo con el mínimo de recursos, tres instrumentistas y una única voz de mujer, una voz crítica en plural:

¿Es el personaje femenino que transita por nuestras historias el hilo conductor? Un ser primario que se descubre sensible y creativo, la compañera del artista-hombre que no sabe y finalmente no quiere esperar, la profesional que será igual a sus compañeros en los cuidados del cuerpo, la maternal voz del frigorífico que nutre y se burla de ellos al son de una nana y por fin “la artista”, la compositora invadida de notas que aliada con la tecnología conseguirá poner en orden todo su potencial que antes la torturaba. Ellos son caprichosos, genios, presumidos, víctimas, triunfadores o perdedores, están ahí desde siempre. ¡Atención!, ella se está informando¹⁸.

Invadida de notas y sueños, de dudas profesionales e identitarias, a la compositora protagonista le obsesiona la incompatibilidad entre su profesión y sus proyectos vitales. En un guiño autobiográfico, este rastro creativo de treinta

¹³ Álvarez Cañibano, A., González Ribot, P., y Marcos Patiño, C. (Eds.) (2008). *Compositoras españolas: la creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*. CDAEM.

¹⁴ Manchado, M. (Comp.). (1998 [2019]) *Música y mujeres. Género y poder*. Ménades; (2011). *Caminos escondidos bajo techos de cristal*. En R. Iniesta Masmano. *Mujer versus música. Itinerancias, incertidumbres y lunas*. Rivera Editores, 9-36.

¹⁵ Aprovecho para mencionar: *La música académica, el territorio misógino; La otra historia de la música: compositoras silenciadas; Caminos escondidos bajo techos de cristal; El feminismo en la corte de la música; o Mujer y Creación musical*. Selección bibliográfica en Marisa Manchado Torres. (2024). *Publicaciones*. <https://www.marisamanchadotorres.com/publicaciones/>

¹⁶ Manchado, M. (2023). *iMis queridas genias! Compositoras que me acompañan e inspiran*. Huso ediciones.

¹⁷ Ópera de minúsculo formato para voz, percusión, clarinete y tuba, encargada por el CDMC y estrenada en el Teatro de la Abadía el 12 de noviembre de 1997 en el XIV Festival de Otoño. Intérpretes: Elena Montaña, mezzosoprano; Óscar Benet, percusión; Miguel Romea, clarinete; Mario Torrijo, tuba; Marisa Manchado; Vicente Sempere, director; Berta Iglesias y Gregorio Esteban, escenografía e iluminación; Marisa González, imágenes; Liv Ortiz Ronneberg y Gregorio Esteban, vestuario; Gregorio Esteban, dirección escénica. Producción de la Compañía Mikropera sobre idea original de Elena Montaña, con escena final grabada y dirigida por Vicente Sempere Rastad e imágenes de Marisa González.

¹⁸ Esteban, G. (1997). *Escenas de la vida cotidiana* [Programa de mano], 2, Teatro de la Abadía. Cortesía de Marisa Manchado.

años revela aquí los eslabones temáticos que planean las óperas de Marisa Manchado: la maternidad frustrada, la insatisfacción femenina, el replanteamiento del matrimonio, el empoderamiento de las creadoras o la corrupción social dominada por el patriarcado. Así se nos presenta Ana Ozores en su última ópera: “¡Ah!... Sin madre, sin hijos. ¡Qué vida tan estúpida!”¹⁹. Todos los temas que han preocupado a Manchado resuenan con rotundidad en *La Regenta*²⁰, el ejemplo más certero de escenas de una vida cotidiana.



Imagen 1.1. *Escenas de la vida cotidiana*. Elena Montaña, mezzosoprano y libretista. Madrid: Teatro de la Abadía (1997). Fotografía CDAEM

El cariño es tan importante... El cariño...

En el prelude de *El cristal de Agua Fría*, Torbellino, una actriz narradora, inicia la ópera declamando el siguiente texto: “¡Eh, vosotros! Vosotros que miráis con cara de sorpresa y de susto, ¿me conocéis, acaso? ¿Os acordáis de mí? (...) Conozco, por ejemplo, el secreto del ruido (...) y conozco también por qué estáis aquí”²¹. Dos trompetas avanzan por los pasillos laterales del patio de butacas hasta sentarse en el foso, mientras interpretan un Sol5 a distancia de cuarto de tono. La indicación de Marisa Manchado es precisa: “*staccato sempre*”, “y nunca a tiempo”, “combinar *ad libitum*”. Esa inesperada interpelación directa al ruido, a la mirada del otro y al margen creativo que otorga la improvisación nos sitúa frente a los principios compositivos que articulan *La Regenta*. El proceso de

¹⁹ Manchado, M. (2022). *La Regenta* [Partitura], 19. Versión reducida creada para el Teatro Real y las Naves del Español en Matadero. Guillermo Buendía Navas (Ed.), G.B.-2022002a. Cortesía de Marisa Manchado.

²⁰ Un breve argumento de la ópera puede verse en Fernández, R. (2023, 24-29 octubre). *La Regenta. Ópera en tres actos* [Programa de mano]. Sala Fernando Arrabal, Naves del Español en Matadero.

²¹ Manchado, M. (1994). *El cristal de Agua Fría* [Partitura]..., 5.

composición arrastró una gestación más larga de lo esperado, pero su génesis no puede comprenderse sin la complicidad de su libretista, impulsora primigenia del proyecto: Amelia Valcárcel. Hay que remitirse a comienzos del siglo para conocer los motivos por los que Valcárcel se atrevió con uno de los títulos más ambiciosos de la literatura española decimonónica. Si, entre 1883 y 1885, Leopoldo Alas, Clarín, había desafiado con *La Regenta* a la España de la Restauración, Amelia Valcárcel se adentraba en los entresijos de una realidad insoportable. La misma a la que apelaba Marisa Manchado en su dedicatoria a *El cristal de Agua Fría*. Pero la realidad de *La Regenta* invita a ser reformada en el laberinto narrativo de una de las novelas más representativas del naturalismo español, que, pese a su rotundo éxito y casi siglo y medio después, nadie había atendido desde la lírica. Cuenta Valcárcel cómo un curso sobre mujeres en las artes en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo aventuró el encuentro en una fecha tan lejana como agosto de 2002²². La respuesta de Marisa Manchado fue tajante: “¿*La Regenta* en ópera? No, no, eso es imposible”²³. Pero, para Valcárcel, la música despliega sus propios senderos narrativos. Desde 1993 ya había repensado que *La Regenta* era posible como ópera, hasta que, una década después, logró involucrar a Marisa Manchado. La compositora firmó la partitura en Oviedo, el 4 de enero de 2015. Aún debían esperar a formalizar su estreno, un proceso que contó con la implicación del director artístico del Teatro Real, Joan Matabosch, y de la que fuera directora del Teatro Español y las Naves del Español en Matadero, Natalia Menéndez. Ambos apostaron por una coproducción de la ópera en formato camerístico, destinada a la Sala Fernando Arrabal de Matadero, donde permanecía reciente la experiencia operística de la ópera *Tránsito* (2021), de Jesús Torres²⁴. Manchado revisó y orquestó la partitura hasta finalizar la versión camerística de *La Regenta* en marzo de 2023. Compuesta en tres actos, la nueva reducción comprende nueve solistas, coro mixto y actriz²⁵, y un ensemble de diecisiete instrumentistas²⁶. Aunque diez han sido los años de trabajo, confiesa Valcárcel que *La Regenta* es “una ópera de invierno”. Juntas aprovecharon los

²² Marisa Manchado participó con la conferencia *CompositOr-CompositorA*, el 26 de agosto de 2002.

²³ Noheda, C., y Manchado, M. (2023, octubre 09). *Por una ópera contemporánea española feminista. Una conversación*. Cultura, arte y género: Seminario permanente de investigación para otras historias posibles. IH-CSIC. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=ySPLpKAqRKY>

²⁴ Torres, J. (2021). *Tránsito. Ópera de cámara sobre la obra homónima de Max Aub*.
<https://www.teatroespanol.es/transito>

²⁵ Intérpretes: María Miro (La Regenta, Ana Ozores), soprano; David Oller (El magistral, Fermín de Pas), barítono; Vicenç Esteve (Álvaro Mesía), tenor; Cristian Díaz (Don Víctor), bajo; Pablo García-López (Paco Vegallana), tenor; María-Rey Joly (Obdulia) soprano; Anna Gomá (Petra), mezzosoprano; Laura Vila (Doña Paula), mezzosoprano; Gabriel Díaz (Sapo), contratenor; Coro de la Comunidad de Madrid (ORCAM); Josep Vila i Casañas, director; Orquesta Sinfónica de Madrid. Titular del Teatro Real; Jordi Francés, director; Bárbara Lluch, dirección de escena; Urs Schönebaum, diseño del espacio escénico e iluminación; Clara Peluffo, diseño de vestuario; Guillermo Buendía, edición musical.

²⁶ 2 sop, 2 mz, ct, 2 ten, bar, bajo - coro v. m. - orq. cámara.

periodos vacacionales para erigirla alrededor de un piano, multitud de folios y pentagramas, y el libro de Clarín. Pero, según Amelia Valcárcel, el libreto ya lo escribió Clarín:

Yo lo único que he hecho con *La Regenta* es dejarla como si alguien la hubiera absorbido, como si solo hubiera quedado el esqueleto de acero para poder narrar lo que debe narrar. (...) Nada de lo que aparece en el libreto falta en Clarín. Probablemente, la fuerza de la música enseñe qué es lo que guarda *La Regenta*. *La Regenta* es una obra terrible. ¿Se puede codear con *Anna Karenina* y con *Madame Bovary*? Es mejor en algunas cosas. Clarín se atreve a más, *Bovary* habla de la historia de una ambición que no se puede cerrar y *La Regenta* la escribe Clarín, un chico de treinta años, recién casado, con los apuntes que tiene, absolutamente geniales. Está decidido a hacer de *La Regenta*, y quien nos cuenta mejor qué es [*La Regenta*], es Clarín²⁷.

| Acto I | Acto II | Acto III |
|---|---|---|
| Obertura: 1. <i>Siesta en Vetusta</i> , 2. <i>Hormiguero</i> , 3. <i>Vetusta se despierta</i> , 4. <i>Mesía</i> , 5. <i>Transición</i> , 6. <i>El Magistral</i> . | Obertura: <i>En la catedral</i> . | Escena 1: <i>Casa de la Regenta. Exteriores</i> . |
| Escena 1: <i>En la catedral</i> . | Escena 1: <i>En casa de la Regenta, jardín</i> . | Escena 2: <i>Catedral</i> . |
| Escena 2: <i>En el casino</i> . | Escena 2: <i>Calles de Vetusta. La procesión</i> . | Escena 3: <i>El jardín de la casa de la Regenta</i> . |
| Escena 3: <i>En casa de la Regenta</i> . | Escena 3: <i>Calles de Vetusta. La procesión se aleja</i> . | Escena 4: <i>El jardín de la casa de la Regenta</i> . |
| Escena 4: <i>En casa del Magistral, y su madre, D.^a Paula. Salón-despacho</i> . | Escena 4: <i>Casa de campo de Vegallana</i> . | Escena 5: <i>Casa de la Regenta</i> . |
| Escena 5: <i>Baile en el casino</i> . | Escena 5: <i>El porche de la casa de campo de Vegallana</i> . | Escena 6: <i>Catedral</i> . |

Tabla 1. Distribución de los actos y las escenas de *La Regenta*, según la partitura de Marisa Manchado. Versión reducida creada para el Teatro Real y las Naves del Español en Matadero.

Y ese “qué es” *La Regenta* lo halló Amelia Valcárcel en la primera escena, donde se emplazan los cimientos dramáticos de la ópera, a saber: la mirada del Magistral sobre Vetusta desde la torre de la catedral. Para Valcárcel, Vetusta, desde aquella vista de pájaro privilegiada, se reducía a un “hormiguero” que el Magistral

²⁷ Manchado, M., Valcárcel, A., Francés, J., Lluch, B. y Noheda, C. (2023, octubre 10). *La Regenta de María Luisa Manchado Torres. Con motivo del estreno absoluto en Naves del Español en Matadero de la ópera*. Residencia de Estudiantes. <http://edaddeplata.org/edaddeplata/Actividades/actos/acto.jsp?rsection=Actividades&acto=76>
18

controlaba y creía suyo: “Lo que nos cuenta Clarín es lo que se mueve dentro”. En ese movimiento, a la hora de la siesta, Clarín nos abre el oído a la escucha de una ciudad abominable. La propia torre de la Santa Basílica no sólo nos regala aquel “monótono y familiar zumbido de la campana”²⁸. En las alturas, Clarín se acuerda antes que nada de las calles: “No había más ruido que el rumor estridente de los remolinos de polvo, trapos, pajas y papeles que iban arroyo en arroyo, de acera en acera, de esquina en esquina revolando y persiguiéndose, como mariposas que se buscan y huyen y que el aire envuelve en sus pliegues invisibles”²⁹. Como ocurría en *El cristal de Agua Fría*, la ópera *La Regenta* irrumpe precisamente con esa referencia clariniana a “no había más ruido que el rumor”. En la obertura, Marisa Manchado y Amelia Valcárcel sintetizan el imaginario sonoro de Vetusta en seis breves instantáneas: 1. Siesta en Vetusta, 2. Hormiguero, 3. Vetusta se despierta, 4. Mesía, 5. Transición, 6. El Magistral. Desde el inicio, Manchado cede la voz al pueblo: “murmullos”, “*parlato*: oscilando las alturas”³⁰. Será el coro el encargado de dar vida a ese rumor indefinido, indeterminado, *ad libitum*.

S. A.
Pueblo *ppp* murmullos, parlato (parlato: oscilando las alturas)

T. B.

♩ = 100 - 110, sempre staccato, leggiero e rubato. Rall.

Violín I *pizz.* *ppp* *mp* poco cresc.

Violín II *pizz.* *ppp* *mp* poco cresc.

Viola *pizz.* *pppp*

Violoncello *pizz.* *pppp*

Contrabajo *pizz.* *pppp*

Ejemplo musical 1.1. *La Regenta*. Obertura, Acto I. Inicio del coro del pueblo (cc. 1-7).

© G. Buendía, G.B.-2022002a, 2022

Así se inicia el espionaje al que se someterán unos a otros en Vetusta. Manchado piensa el intrusismo desde el coro, un coro que canta y cuenta, que “dice lo que está pasando, que es el pueblo soberano”³¹. En él se ubica el enjambre de personajes que pululan por *La Regenta*, identificados por su situación respecto a la rígida jerarquía social³². Como novela coral, el proceso creativo de la ópera comparte la interpretación en la dirección de escena de Bárbara Lluch, para quien

²⁸ Clarín, L. A. (1884 [2021]). *La Regenta I*, J. Oleza (Ed.). Cátedra, 158.

²⁹ Clarín, L. A. (1884 [2021]). *La Regenta I...* 157.

³⁰ Manchado, M. (2022). *La Regenta* [Partitura]... 9.

³¹ Noheda, C., y Manchado, M. (2023, octubre 09). *Por una ópera contemporánea española feminista...*

³² Clarín, L. A. (1884 [2021]). *La Regenta I...* 91.

Amelia Valcárcel ha dejado *La Regenta* “en un esqueleto no de hueso, sino de vísceras, sangre, y que late”³³. En su memoria, la novela no era tan dura, tan cruel: “Es el silbido, es un esqueleto pegajoso”. Visualmente, Bárbara Lluch pensó el coro como una “lacra de alquitrán, que se queda pegado en las esquinas, en las calles de Vetusta, y van manchando por donde pasan”. Es por eso que Vetusta sólo podía conformar la reproducción gráfica de un recinto “feo, desagradable”. De nuevo, en la primera escena se localizan las respuestas. El diseño del espacio escénico y la iluminación, a cargo de Urs Schönebaum, propone un encierro al desnudo. Bárbara Lluch nos lanza al abismo de una caja negra, que es el mundo de Ana Ozores, un mundo expuesto, que todos observan desde arriba. El libreto es revelador en la expresión opresiva que siente la protagonista: “Enterrada en vida”³⁴, canta en la Escena 5 del Acto III. “Ahí se queda, enterrada en vida”³⁵, añade el coro del pueblo desde su dominio escénico superior. Tal disposición no estuvo exenta de dudas. Bárbara Lluch comenta cómo reflexionó sobre la posibilidad de mantener al coro arriba durante toda la ópera para subrayar la soledad de la Regenta. Después, en consenso con Amelia Valcárcel, decidió bajarlo y hacerlo interactuar con ella. Desde que recibió el libreto, Lluch experimentó un proceso creativo donde el movimiento o la quietud del coro, del pueblo, regía el concepto escénico:

Desde el principio pensé que todos miraran desde arriba, como esa primera imagen del Magistral como un aguilucho revoloteando sobre su hormiguero, sobre su creación. Todos acabarán bajando al espacio de ella [Ana Ozores], donde todo pasa por un filtro, que es cómo lo siente ella, cómo lo siente a cada uno. En la presentación, el primer día, dije: para mí el protagonista de la obra es Vetusta, y coincidíamos Marisa y yo en lo mismo. Para mí es todo un enmarañado enorme de uno que tira de otro, más allá de que Vetusta sea el protagonista. No sé hasta dónde empieza un personaje y dónde acaba otro porque están todos tan intoxicados con los unos, tan dependientes los unos de los otros –en las apuestas, en la idea de manada como hombre cazador–, que los límites de los personajes se me han borrado en la cabeza. Es uno tras otro en contra de Ana [Ozores] y ahí meto al coro, a los ciento y pico de la novela. Excepto a Ana que es la única que tiene bondad, que es más naíf. Los otros son como un alien, como un cuerpo ajeno que la va invistiendo. Es como la responsabilidad de la manada: si le pegas un empujoncito no pasa nada, si cada uno, si cada persona le pega un pequeño empujoncito, ella cae. ¿Quién ha sido? Nadie. En el fondo te lavas las manos. No tengo muy claros los personajes, es un cuadro muy velado³⁶.

Ese cuerpo ajeno que inviste, sin piedad, a Ana Ozores no es sólo un coro mixto al uso, sino que se nombra como coro de canónigos, coro de beatas, coro de señoritos, incluso coro de perros. “La murmuración, la gente. La gente comenta (...). Todo Vetusta lo murmuraba”, menciona el Magistral en la Escena 4 del Acto III. Marisa Manchado explica al detalle la intención artística de cada acción coral:

³³ Manchado, M., Valcárcel, A., Francés, J., Lluch, B. y Noheda, C. (2023, octubre 10). *La Regenta...*

³⁴ Manchado, M. (2022). *La Regenta* [Partitura]... 155.

³⁵ Manchado, M. (2022). *La Regenta* [Partitura]... 142.

³⁶ Manchado, M., Valcárcel, A., Francés, J., Lluch, B. y Noheda, C. (2023, octubre 10). *La Regenta...*

“mezcla de conversaciones”, “hacen comentarios”, “las risas del pueblo”. Traza, además, indicaciones escénicas al inicio de cada escena, como sucede en la quinta del Acto I al recrear el ambiente del baile en el casino: “Se comenta el teatro y se cotillea. Coro del pueblo y de los señoritos que observan admirativos; algo como el paseílo de la ópera”³⁷. El murmullo de *La Regenta*, ese simulacro de “paseílo de ópera” se traduce, una vez más, en una interpretación vocal flexible, rendida a la confusión espontánea de un cúmulo conversacional. Manchado recurre al “*parlato* grotesco”, a la “oscilación de alturas”, a la onomatopeya, de nuevo al “*ad libitum*”. Uno de los retos de la ópera a la hora de ensamblar la partitura con la puesta en escena resultó en una deliberada decisión del director musical, Jordi Francés. En el transcurso de los ensayos, Francés dedujo que requerían una forma de cantar “muy honesta, muy directa y muy teatral”³⁸. Es ahí cuando el equipo artístico consigue aflorar matices concretos en la expresión lírica que inciten la búsqueda de una angustia asfixiante. Para Jordi Francés existe “muchísima energía arriba, dramática, muchísimo subtexto, intención a la hora de decir las cosas: cómo las decimos, por qué, quién eres, de dónde vienes, qué te pasa, qué sientes”³⁹. Marisa Manchado ha dotado a *La Regenta* de una capacidad narrativa, según Francés, “lo suficientemente abierta para que podamos llevarla muy lejos y jugar con ella”⁴⁰.



Imagen 1.2. Ensayo de *La Regenta*. Jordi Francés, director musical. Sala Fernando Arrabal, Naves del Español en Matadero. Fotografía: Esmeralda Martín

³⁷ Manchado, M. (2022). *La Regenta* [Partitura]... 46.

³⁸ Manchado, M., Valcárcel, A., Francés, J., Lluch, B. y Noheda, C. (2023, octubre 10). *La Regenta*...

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

Nunca pasa nada, llueve y para

El elemento lúdico constituye uno de los principios que articulan la trayectoria creativa de Marisa Manchado. Ella misma lo ha manifestado en un sinfín de entrevistas, en las que destaca siempre “la espontaneidad y la intuición”⁴¹ como elementos comunes a toda su obra. En *La Regenta*, Manchado redescubre la ironía en el canto y la proyección de una simplicidad intencional en la escritura orquestal⁴². Jordi Francés la ha leído como un “espacio de apertura” que invita al diálogo compartido: “Las ideas de Bárbara [Lluch] me llevan a abusar del grado de apertura de la partitura para permitir que ocurran esos momentos de expresión, que a veces necesitan más tiempo de lo previsto. Aquí la partitura no es ese árbol sagrado”. Junto a Lluch, Francés se ha arriesgado a extraer el potencial escénico de la composición de Manchado. Sus óperas no pueden comprenderse sin considerar su amplia experiencia en la improvisación al piano. Por eso, su notación se decanta de manera natural hacia la libertad interpretativa: “Yo improviso, y me gusta por el tiempo. Cuando hay un espacio libre es diferente en cada momento, y para mí la música son tiempos”⁴³. Esta plasticidad en el concepto del tiempo domina la partitura de *La Regenta* en la definición de figuraciones rítmicas que pasan de difuminarse a exponerse de forma repetitiva, casi obsesiva. La persistente preocupación de Manchado por el tratamiento del tiempo nos impulsa a distinguirla en el contexto estético de su creación operística, que arrancó treinta años atrás en *El cristal de Agua Fría*, como corroboran sus propias palabras:

Hay una rigurosa búsqueda de sonoridades, pero también aparecen “melodías” de grosor definido; las texturas y ambientes donde el “tiempo” se anula a causa de la imperceptibilidad de una pulsación rítmica única son abundantes, pero la pulsación repetitiva, rítmica, obstinada y obsesiva también aparece. Defino contornos –a veces de manera grosera– melódicos, rítmicos, tímbricos y minutos o segundos después contradigo lo anterior⁴⁴.

Estas contradicciones se afianzan a propósito de la anulación del tiempo, por imperceptible, que describe la compositora. *La Regenta* es también el gris, la lluvia continua, las calles sucias, el casino; escenarios sofocantes para los que

⁴¹ Caballero, G. (25/10/2023). Marisa Manchado ante su tercera ópera: La Regenta. *docenotas.com* <https://www.docenotas.com/169646/marisa-manchado/>; Sandoval, E. (15/10/2023). Marisa Manchado: “Lo importante de ‘La Regenta’ es ese sabor opresivo y oscuro que emana de la novela”. *Scherzo. Revista de música clásica*. <https://scherzo.es/marisa-manchado-lo-importante-de-la-regenta-es-ese-sabor-opresivo-y-oscuro-que-emana-de-la-novela/>; Lahoz, G. (16/10/2023). Marisa Manchado: “Soy hija de la modernidad”. *Platea Magazine*. <https://www.plateamagazine.com/entrevistas/15778-marisa-manchado-soy-hija-de-la-modernidad/>; Izquierdo, Ch. (24/10/2023). La compositora Marisa Manchado: “En el amor romántico siempre perdemos las más débiles”. *El Español*.

https://www.elespanol.com/mujer/protagonistas/20231024/compositora-marisa-manchado-amor-romantico-siempre-perdemos-debiles/804169837_o.html

⁴² Noheda, C., y Manchado, M. (2023, octubre 09). *Por una ópera contemporánea española feminista...*

⁴³ Manchado, M., Valcárcel, A., Francés, J., Lluch, B. y Noheda, C. (2023, octubre 10). *La Regenta...*

⁴⁴ Manchado, M. (1994). Comentario a *El Cristal de Agua Fría*. *El cristal de Agua Fría* [Programa de mano]. Sala Olímpica, CNNTE-CDMC, Teatro de la Zarzuela, 7.

existe alguna vía de escape, como el campo, donde se dan los momentos más felices de Ana Ozores. Marisa Manchado ha compuesto una ópera “de ambientes” y, por ello, mantiene el tiempo en vilo en la Escena 5. Se trata del baile en el casino, al que la Regenta prefiere no asistir por recomendación del Magistral. Finalmente, su marido, don Víctor Quintanar, se impone y la obliga no sólo a ir, sino a bailar en brazos de quien le traerá pasión y traición, don Álvaro Mesía. En el clímax de la escena, Ana Ozores se desmaya. Marisa Manchado envuelve la perturbación emocional de la escena a ritmo de Vals. Si la orquesta participa de la narración, de lo que sucede permanentemente desde arriba en el coro, el vals, enérgico y seco, incrementa gradualmente la velocidad sin perder el carácter identitario de Vetusta: “como un murmullo”. Marisa Manchado diluye la rigidez del contorno rítmico del vals en el instante en que la Regenta titubea y debe, forzosamente, seguir el movimiento de Mesía. La textura se torna más densa, especialmente en el diálogo de acordes que intercambian el arpa y el piano. Para reforzar la incomodidad y el desasosiego de la protagonista, ese “valor nervioso que en las grandes crisis le acudía”⁴⁵, incluso sus sentimientos de duda y culpa, Manchado recurre al efecto sonoro del *glissando*, tanto en las intervenciones de las cuerdas, como en la propia voz de la Regenta, quien arrastrará las palabras y sus alturas hasta su desvanecimiento.

751 accel.

Arpa

Pno.

Reg. *La REGENTA se desmaya, la retiran a un lado, la atiende D. VÍCTOR.*
Con él no, pre-ci - sa - men te... con él no. *gliss. (se desmaya)*

63 Poco più lento accel.
colla voce

Vln. I *mp gliss. sempre*

Ejemplo musical 1.2. *La Regenta*. Escena 5, Acto I. Baile en el casino (cc. 751-766).

© G. Buendía, G.B.-2022002a, 2022

Pero *La Regenta*, según Valcárcel, comprende la narración del adulterio y el principal problema de Ana Ozores no es otro que su belleza:

La belleza de Ana Ozores, que le ha venido de un inicio, que es el matrimonio desigual de su padre, es su castigo. Sus tías negociarían esa belleza en el mercado matrimonial sin consultarle siquiera qué opina del asunto. Será una hermosa señora joven mal casada, no porque tenga un marido malvado. No, no. Víctor es un santo varón, sólo que no debió jamás casarse con ella, ni ella con él. Toda

⁴⁵ Clarín, L. A. (1885 [2021]). *La Regenta II*, J. Oleza (Ed.). Cátedra, 698.

Vetusta sabe esto y sabe que aquello acabará mal y está afilándose las uñas para cuando eso ocurra para divertirse por fin, porque fundamentalmente Vetusta es una sociedad que se aburre, donde se dice que nunca pasa nada, ¿no podría pasar algo para que nos divirtiéramos? (...). Y eso que pasa debe ser resolutivo, porque es una sociedad muy cruel. Ana es la única por la que Clarín tiene cariño. Los demás no es que tengan más luces que ella, es que tienen intenciones malas. El Magistral es una figura stendhaliana, es un Julien Sorel. Su madre lo ha metido a cura para poder ascender en la escala social. En una sociedad menos cerrada habría hecho carrera de otra manera, habría empleado su enorme fuerza de otra manera. Tiene mucha fuerza, pero ¿está enamorado de Ana? No está claro. Quiere dominarla, eso sí. Mesía, el tenorio local, que cuenta en el casino cómo viola a las aldeanas y lo bien que lo pasa y todo el casino se carcajea y le ríe las gracias, Mesía está allí, y es una obligación (...). Ninguno saldría absuelto en el juicio final, excepto Ana. Nadie merece en *La Regenta* mucho la luz con la que el sol le ilumina.⁴⁶

Si en Ana Ozores detectamos una indecisión e incompreensión continuas, esta exploración emocional desde la sonoridad se expande a la agudeza con la que Marisa Manchado caracteriza a Fermín de Pas. Como el resto de personajes, la acción gira en torno a la Regenta y al Magistral. Los dos están individualizados por un pasado que adquiere una importancia decisiva, que pesa sobre el presente⁴⁷. Manchado piensa al “hermano del alma” desde la proyección artificial de una ambición desmesurada, que carga con la represión de las pasiones y los abusos de la madre. Impotente para rebelarse, De Pas vive en su conciencia ese agujero negro que descubre la caja escénica, mientras consuela su insatisfacción con la tiranía sobre Vetusta, donde se siente igualmente encerrado. Su desgarró procede de la imposibilidad de enfrentarse a toda su biografía. Su única salida será la venganza al asumir que jamás podrá dejar de ser el Magistral. En la ópera, Manchado retrata la red de conflictos de Fermín de Pas tejiendo para él un pensamiento rumiante. El Magistral acosa a la Regenta simultáneamente al acoso que su propia mente le inflige. Volvemos a la obsesión, un tormento que irrumpe con la confesión de Ana Ozores y que Marisa Manchado manipula desde la repetición, como revela el Magistral en la intervención que da cierre a la Escena 1: “Ésta no es como las otras... Ésta no es como las otras...”. Surge aquí la violencia que hará caer a la protagonista, el motivo de una conspiración que exige saldar la prueba: la Regenta era como todas, ni más ni menos. Manchado se beneficia del aparte para adentrarse en la tortura interior del Magistral con indicaciones de carácter acordes a la expresión del personaje: “repite obsesivamente”, mientras el timbal, eco de su delirio, acompaña su canto en movimiento contrario en la Escena 1 del Acto II, cuando en el jardín de la Regenta le reprocha que haya asistido al baile:

⁴⁶ Manchado, M., Valcárcel, A., Francés, J., Lluch, B. y Noheda, C. (2023, octubre 10). *La Regenta...*

⁴⁷ Clarín, L. A. (1884 [2021]). *La Regenta I*, J. Oleza (Ed.). Cátedra, 62.

colla voce
mp (obsesivamente)
Veloce e molto accel. rall.
176
Reg.
mp (repite obsesivamente) (con Timb.)
Magis.
Soy un blan-do, soy un blan-do, soy un blan-do, soy un blan-do, soy un blan-do, soy un blan-do, soy un blan-do, soy un blan-do.

Ejemplo musical 1.3. *La Regenta*. Escena 1, Acto II. En la casa de La Regenta, jardín (cc. 176-183). © G. Buendía, G.B.-2022002a, 2022

Tras este evento escénico, la Regenta cederá al deseo de control del Magistral quien de nuevo en bucle le reclama: “Hechos son amores, pruebas”. Marisa Manchado dará cuenta de las reacciones de cada uno de los personajes diseñando puentes asociativos entre las voces y la orquesta. Así lo había declarado en *El cristal de Agua Fría*: “se habla, se canta, se utiliza la voz como un instrumento más y los instrumentos como voces que ‘dicen’, y el silencio sigue formando parte del sonido”⁴⁸. Este entramado motivico móvil rota de escena en escena en *La Regenta* para ahondar en la introspección psicológica de los protagonistas. Ante el hostigamiento del Magistral, la sección de cuerda compartirá la reacción inmediata de Ana Ozores, quien esta vez acepta su destino sin rechistar. Manchado expone una orquesta que se encarga de sentir a través de Ana Ozores al recordarnos con los *glissandi* la inestabilidad que sufrió en el baile del casino.

Sax. Sopr.
184
Reg.
Yo se lo pro-ba-ré co-mo us-ted quie-ra, co-mo us-ted man-de.
Magis.
He-chos son a-mo-res, prue-bas. He-chos son a-mo-res, prue-bas. He-chos son a-mo-res, prue-bas. He-chos son a-mo-res, prue-bas. ¡He-chos!
20 ♩ = 80
Vin. I
Vin. II
Vla.
Vc.
Cb.

Ejemplo musical 1.4. *La Regenta*. Escena 1, Acto II. En la casa de la Regenta, jardín (cc. 184-190). © G. Buendía, G.B.-2022002a, 2022

La manipulación y degradación de la Regenta alcanza su culmen en la Escena 2 del Acto II, cuando cumple su promesa al Magistral y se ofrece en espectáculo al desfilarse ante todo Vetusta en la procesión. Esta fanática decisión será motivo de

⁴⁸ Manchado, M. (1994). Comentario a *El Cristal de Agua Fría...*, 7.

una “tremenda erotización pública”⁴⁹ que precipitará el posterior rechazo al Magistral y su rendición ante el afán erótico de Mesía. Bárbara Lluch contó en el diseño de vestuario con Clara Peluffo y, para ambas, Ana Ozores existe en la imaginación de y a través de los personajes que piensan en ella. Lejos de representarla de nazarena, la procesión de la Regenta nos arroja una poderosa y descarnada imagen de su sensación, en palabras de la directora de escena:

Para Víctor es su hija, para el Magistral es una virgen, para Mesía una diosa donde pone todo su deseo, que tampoco es amor. Según quien la mira, ella es de una manera diferente y ahí entra el vestuario. La figurinista y yo pensamos en unos vestidos maravillosos, que abarcan desde el siglo XIX hasta ahora para representar la contemporaneidad de la pieza. Tiene cinco cambios de vestuario y son todos en escena. Entra Petra, que es su sirvienta, con otra actriz y la cambia en escena. Y ella va vestida en función de quién está hablando con ella. Empieza recia, de negro, como podemos imaginar que va vestida en la novela, luego pasa a un vestido en la escena con su marido, donde ella muestra un poco de afecto y él le dice: ay, mi niña, tienes que cuidarte, le besa la frente, va vestida como una niña pequeña. En la fiesta todo el mundo la trata como si fuera Ava Gardner y lleva un vestido rosa maravilloso. Luego en la procesión va vestida de puta porque es como ella se siente, va descalza, todo el mundo cuchichea, va colorada y ella se siente desnuda. Después, en la segunda confesión con el magistral, ella va vestida como una virgen porque así es como él la ve. Y todos los vestidos tienen, como los recortables de cartón, unas pinzas blancas que se colocan encima. El vestuario lleva eso porque [Ana Ozores] tiene un punto de muñeca, de que entra, la sacan, está controlada por todo el mundo, por los acontecimientos, por lo que pasa, por los empujones. Su destino está trazado por gente que pasa alrededor y le va dando golpecitos. Lo de Mesía pasa porque Obdulia insiste, lo del Magistral porque él insiste, un golpecito y otro, pero ella no es dueña de su destino, y por eso va vestida y viste como si fuese una muñeca.⁵⁰

⁴⁹ Clarín, L. A. (1884 [2021]). *La Regenta I...*, 70-71.

⁵⁰ Manchado, M., Valcárcel, A., Francés, J., Lluch, B. y Noheda, C. (2023, octubre 10). *La Regenta...*



Imagen 1.3. *La Regenta*. Escena 5, Acto III. La soprano María Miró como la Regenta, de espaldas Vicenç Esteve, tenor, como Álvaro Mesía. Sala Fernando Arrabal, Naves del Español en Matadero. Fotografía: Esmeralda Martín

Si la identidad de Ana Ozores se transforma en función de su contexto, de su posición en la compleja red de conflictos y relaciones interpersonales, el vestuario concomitante a la mirada proporciona una pieza más de ese “cuerpo ajeno” que somete a la Regenta. Nadie se salva en la ópera. Como al comienzo, Marisa Manchado nos devuelve al verdadero protagonista, a ese “ambiente opresivo de un lugar pequeño que se ensaña con la más débil”⁵¹. Las oberturas que introducen el primer y segundo actos sintetizan a los personajes desde lo sonoro para, después, colocar sus puntos de vista, sus recuerdos, reacciones o sensaciones bajo las múltiples miradas y comentarios de los demás. Cuando Ana Ozores aparece por primera vez en la catedral, ya intuimos los detalles de su personalidad por los cuchicheos indeterminados del resto. Marisa Manchado ha compuesto un microcosmos de Vetusta en cada uno de ellos, siempre definiéndolos por referencia al colectivo. En la sexta y última escena, la partitura narra cómo la Regenta entra decidida en la catedral para reconciliarse con el que un día fuera su amigo del alma. Manchado cede la acción únicamente al sonido. La campana, reforzada por las notas mantenidas en el registro grave del piano, exhiben el sigilo con el que el pervertido personaje del Sapo se acerca a los labios de la Regenta. El pleno de la orquesta, en la máxima dinámica y destacado, escupe la sensación más elocuente de la obra, el acorde que proclama el asco. “Nunca pasa nada”, cantaba el coro en la escena precedente. El despertar de Ana Ozores no es más que el contundente rechazo al sistema social degenerado que la ha dejado caer. Mientras llueve y para, la ópera *La Regenta* restituye a Vetusta su condición atemporal.

⁵¹ Noheda, C., y Manchado, M. (2023, octubre 09). *Por una ópera contemporánea española feminista...*

Bibliografía

- Álvarez Cañibano, A., González Ribot, P., y Marcos Patiño, C. (Eds.) (2008). *Compositoras españolas: la creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*. CDAEM.
- Barreiro Sabajanes, M. Á. (2018). *El Cristal de Agua Fría, ópera de Marisa Manchado sobre Temblor, de Rosa Montero: aproximación multidisciplinar a la resignificación del lenguaje* [Trabajo Fin de Máster, Universidad de Vigo].
- Caballero, G. (25/10/2023). Marisa Manchado ante su tercera ópera: La Regenta. *docenotas.com* <https://www.docenotas.com/169646/marisa-manchado/>.
- Clarín, L. A. (1884-1885 [2021]). *La Regenta I-II*, J. Oleza (Ed.). Cátedra.
- Esteban, G. (1997). *Escenas de la vida cotidiana* [Programa de mano]. Teatro de la Abadía.
- Fernández, R. (2023, 24-29 octubre). *La Regenta. Ópera en tres actos* [Programa de mano]. Sala Fernando Arrabal, Naves del Español en Matadero.
- Fernández-Guerra, J. (2009). De España vengo. La ópera española y el manzanillo. *Cuestiones de ópera contemporánea. Metáforas de supervivencia*. Gloria Collado Guevara - Doce Notas, 55-73.
- Izquierdo, Ch. (24/10/2023). La compositora Marisa Manchado: “En el amor romántico siempre perdemos las más débiles”. *El Español*. https://www.elespanol.com/mujer/protagonistas/20231024/compositora-marisa-manchado-amor-romantico-siempre-perdemos-debiles/804169837_o.html.
- Lahoz, G. (16/10/2023). Marisa Manchado: “Soy hija de la modernidad”. *Platea Magazine*. <https://www.plateamagazine.com/entrevistas/15778-marisa-manchado-soy-hija-de-la-modernidad>.
- Manchado Torres. (2024). *Marisa Manchado* <https://www.marisamanchadotorres.com/>.
- _____ (2023). *¡Mis queridas genias! Compositoras que me acompañan e inspiran*. Huso ediciones.
- _____ y Noheda, C. (2023, octubre 19). En torno al estreno de La Regenta. Encuentro con la compositora Marisa Manchado. *Diálogos con la creación musical: compositores e intérpretes en la UCM 2023/2024*. Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid.
- _____, Valcárcel, A., Francés, J., Lluch, B. y Noheda, C. (2023, octubre 10). *La Regenta de María Luisa Manchado Torres. Con motivo del estreno absoluto en Naves del Español en Matadero de la ópera*. Residencia de Estudiantes. <http://edaddeplata.org/edaddeplata/Actividades/actos/acto.jsp?rsection=Actividades&acto=7618>.
- _____ (2022). *La Regenta* [Partitura], 19. Versión reducida creada para el Teatro Real y las Naves del Español en Matadero. Guillermo Buendía Navas (Ed.), G.B.-2022002a.
- _____ (2021). *El Laboratorio de Informática y Electrónica Musical (LIEM) del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC): un instrumento inclusivo para la creación electroacústica* [Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid].

- _____ (2011). Caminos escondidos bajo techos de cristal. En R. Iniesta Masmano. *Mujer versus música. Itinerancias, incertidumbres y lunas*. Rivera Editores, 9-36.
- _____ (1994). *Comentario a El cristal de Agua Fría. El cristal de Agua Fría* [Programa de mano], 7. CDMC-CNNTE, Teatro de la Zarzuela.
- _____ (1994). *El cristal de Agua Fría* [Partitura], 1. CDMC-CNNTE, Teatro de la Zarzuela.
- Marco, T. (2021). Las óperas del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas y el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea. *Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (1984-1994)*. CDAEM. <https://www.musicadanza.es/contenidos/CNNTE/articulos/las-operas-del-cnnte-y-el-cdmc/pagina-1.html>.
- Noherda, C., y Manchado, M. (2023, octubre 09). Por una ópera contemporánea española feminista. Una conversación. *Cultura, arte y género: Seminario permanente de investigación para otras historias posibles*. IH-CSIC. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ySPLpKAqRKY>.
- _____ (2021). *Teatro Real y ópera contemporánea española: Políticas y estéticas de una renovación escénica desde las ruinas (1997-2017)* [Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid].
- Ríos, P. (2004-05). Óperas para una década. Preludio, ocho actos y un epílogo. *Ópera contemporánea: mutaciones e interferencias. Doce Notas Preliminares*, 14, 96-119.
- Sandoval, E. (15/10/2023). Marisa Manchado: “Lo importante de ‘La Regenta’ es ese sabor opresivo y oscuro que emana de la novela”. *Scherzo. Revista de música clásica*. <https://scherzo.es/marisa-manchado-lo-importante-de-la-regenta-es-ese-sabor-opresivo-y-oscuro-que-emana-de-la-novela/>.
- Títeres Sol y Tierra*. <https://www.solytierra.com/inicio.htm>.
- Torres, J. (2021). *Tránsito. Ópera de cámara sobre la obra homónima de Max Aub*. <https://www.teatroespanol.es/transito>.

The Nature of Love: Corporeality, Drama and the Musical Poetics of the Female Human Voice in Monica Maffía's 'La anémona y el jabalí'

Olga Celda Real

Visiting Research Fellow
King's College London
olga.e.celda_real@kcl.ac.uk
ORCID ID 0000-0002-9078-2020

Recibido 26-04-2024 / Aceptado 20-05-2024

Abstract. In *La anémona y el jabalí* [The Anemone and the Boar] by Mónica Maffía, codes related to corporeality, musical poetics, semiotics, hermeneutics, poetry, gender, history, ideological positions and social significance are present at the core of this interdisciplinary play located in the precise time of specific dates before the Spanish Civil War breaks in 1936. In the play, female voices tell their stories in a demarcated spatial setting in which socio-ideological capital and 'cultural values resonate throughout the bodies that constitute them'¹. In this radical dramaturgical product, the dualism between mind and body is linked by the female voices of the female bodies on stage, whose expressive agency delivers meaning and action of socio-historical significance. Moving away from the rooted narratives of nostalgia associated with the Spanish Civil War's imaginary, *La anémona y el jabalí* presents instead a fluid socio-cultural product, in which the intertwining of the female voice and poetics crafts a dramaturgical work on the multifaceted nature of love in precise chronotope.

Keywords. Spanish Civil War, Shakespeare, García Lorca, Mónica Maffía, corporeality, female body, musical poetics, semiotics, female voice, *La Anémona y el jabalí*.

La naturaleza del amor: corporeidad, drama y poética musical de la voz humana femenina en 'La anémona y el jabalí' de Mónica Maffía

Resumen. En *La anémona y el jabalí* de Mónica Maffía, códigos relacionados con la corporeidad, poética musical, semiótica, hermenéutica, poesía, género, historia, posiciones ideológicas y significación social están presente en el núcleo de esta obra interdisciplinaria, situada en la temporalidad exacta de unas fechas específicas antes de que estalle la Guerra Civil Española en 1936. En la obra, las voces femeninas

¹ Cooper Albright, Ann. (1997). *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance*. (p.94). Wesleyan University Press.



Los textos publicados en esta revistaán bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-Compartir Igual 4.0.

cuentan sus historias en un entorno espacial demarcado en el que el capital socio-ideológico y los 'cultural values resonate throughout the bodies that constitute them'² [valores culturales resuenan en los cuerpos que los constituyen]. En este producto dramático radical, el dualismo entre mente y cuerpo está vinculado a través de las voces femeninas de los cuerpos femeninos en el escenario, cuya agencia expresiva ofrece significado y acción de importancia sociohistórica. Alejándose de las arraigadas narrativas de nostalgia asociadas con el imaginario de la Guerra Civil Española, *La anémona y el jabalí* presenta en contraste un producto sociocultural fluido, en el que el entrelazamiento de la voz femenina y la poética crea una obra dramática sobre la naturaleza multifacética del amor en cronotopo preciso.

Palabras clave. Guerra Civil Española, Shakespeare, García Lorca, Mónica Maffia, Corporeidad, Cuerpo femenino, Poética musical, Semiótica, Voz femenina, *La anémona y el jabalí*.

Completed in the early 1940s before fleeing to Spain³, in the essay "On the Concept of History", Walter Benjamin acknowledged the difficulty found in our attempts to revisit the past historically, arguing the differences and objective of accuracy found in historicism and in historical materialism within a primarily Marxist prism, as to him 'to articulate what is past does not mean to recognize "how it really was"'.⁴ Since Benjamin's conceptualization of history analysis, Marxist criticism has evolved –from Engels to Hegel, from Goldman to Althusser– and it is often conjoined to different branches of thought encompassing interdisciplinary areas that affect reception theory in a political context. This is significant when we are faced with cultural products that involve historical evidence, as questions of authenticity and textual transmission may incite scrutiny of sources and borrowing before their legitimation. The cause for this is complex as it is embedded in socio-ideological mental processes, as already Aristotle questioned in *On Memory and Reminiscence* the disparities found in the intricate structure of memories when stated that there are differences between memory (*mnēmē*), remembering (*mnēmoneuein*) and reminiscing (*anamimnēskesthai*). Our long tradition of attachment to the past is evident in politics of heritage that foster cultural practices that give significance to our perception, as meaning is produced on any occasion we express (du Gay, 1997) and it is found in the rituals which are part of daily acts that –ultimately– shape our identity.

In Spain, the historical event known as the Spanish Civil War (1936-1939) and its suppressive aftermath has for long generated a passionate offer of cultural products –from drama to film, from poetry to novel and art– because it etched into the collective sensorial imaginary a unique historical event in which the fight between Republicans and Nationalists embodied a distinctive socio-political and ideological encounter in precise chronotope; setting positions and dispositions in all areas of daily life affected

² *Ibid.*

³ Faced with the possibility of capture by the Nazis due to the politics of Francisco Franco's dictatorship, Walter Benjamin committed suicide in Spain on 26 September 1940.

⁴ Original source: http://www.efn.org/~dredmond/Theses_on_History.html; English text retrieved 15/03/2024 from <https://www.marxists.org/reference/archive/benjamin/1940/history.htm>.

by the Civil War's consequential experiences of external exile, internal exile, censorship and repression affecting groups and groupings in precise time and space. Itself the main tool of interpretation, the Spanish Civil War plays in our collective memory, and it has defined group identities in the social and psychological arenas still in force in contemporary Spain. This occurs because Spanish historical memory cannot be separated from Spain's turbulent past, from its politics, its polarized ideologies, and from the structures of power whereon human agency is formed and functions. Hitherto, since the end of the dictatorship in 1975, different visions of the Spanish Civil War often appeared in the cultural arena of drama and theatre, in which the performance of a written text was frequently critically unquestioned by spectators and reviewers alike, as the playtexts were commonly considered a way of bringing to life the many formal and conceptual liberal ideas of the Second Republic (1931-1939) based on the mythical, utopian and allegorical sides and edges of the Spanish Civil War. This consolidating trend took stronghold during the last two decades of the twentieth century, in which literary products, performance art events and films generated a meaningful collective saturation of significance via plays like *iAy Carmela!* (1986) by José Sanchis Sinisterra -and the later film of the same title directed by Carlos Saura in 1990-, or *Las bicicletas son para el verano* [Bicycles are for the Summertime] (1977) by Fernando Fernán Gómez, also made into a film by Jaime Chávarri in 1984. From literary works like *La monja libertaria* [The Libertarian Nun] (1981) by Antonio Rabinad, to films like Ken Loach's *Land and Freedom* (1997), this unceasing creative disposition shaped in turn a cultural market in which these cultural products became a 'constituted taste'⁵. Yet, at the beginning of the 2000s, this rooted approach began to be questioned by a new wave of academics like Marianela Muñoz, whose excellent "Nostalgia, Guerra Civil y Franquismo en la narrativa española de finales del siglo s. XX" [Nostalgia, Civil War and Francoism in the Spanish narrative of the late 20th century] looks back at this precise historical period of Spain, examining and evaluating how and why the factor of nostalgia contributed to the positioning of the Spanish Civil War in the cultural collective imaginary. As Muñoz acutely observes, there is 'a nostalgic attitude [in] the Spanish narrative of the 80's and 90's [that] returns to the past: the Spanish Civil War years and the Franco era. There is a place for memory in this literature where the valuation of the facts has a double meaning', arguing that -frequently- 'these texts dissolve the limits between personal and collective memory'⁶. In this neoteric arena of novel approaches to the analysis of the Spanish Civil War, landed in 2022 the exceptional interdisciplinary play *La anémona y el jabalí* [The Anemone and the Boar] by the playwright Mónica Maffía, creating a storm of deserved critical acclaim across borders that identified it as a dramaturgical work in which 'verbal discourse is a social phenomenon'⁷. The play is a highly complex cultural product, in which an accurate historical-political context and curated knowledge of coded disciplines creates a playtext that questions the boundaries of gender, civilization, accumulated capital, ideology and panoptic systems of ruling in precise chronotope; offering to the spectators a fluid ethnographic product

⁵ Bourdieu, Pierre. (2007). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. (p.231). Routledge.

⁶ Muñoz, Marianela. (2007). "Nostalgia, Guerra Civil y Franquismo en la narrativa española de finales del siglo s.XX". Retrieved 06/02/2024 from <https://www.redalyc.org/pdf/332/33267177003.pdf>

⁷ Bakhtin, M. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays: 1*. (p.259). University of Texas Press Slavic Series.

(Clifford & Marcus, 2010) wherein metaphor, figuration, semiotics, hermeneutics and social codes affect the way the dramaturgical process is registered and perceived by an audience. From its absorbing text and luminous use of kinesics to its devastating conclusion, Maffia's radical performative interdisciplinary writing and fluid corporeal artistic directing denote the enormous power prevailing behind a cultural product which can connect 'shared meaning or shared conceptual maps'⁸ across borders and identities, as the three heroines of the play telling their story during a few days in 1936 Spain, engage in action of socio-historical significance.

Since 2022, *La anémona y el jabalí* has premiered worldwide, either as a dramatized reading or as a staged performance, in Montevideo (Uruguay), Buenos Aires (Argentina), the Spanish cities of Madrid, León and at the XXIII Festival Iberoamericano de Teatro Contemporáneo [Festival of Iberian-American Contemporary Theatre] in Almagro (Spain). The play also opened the 40th theatre season at the Centro Cultural Ricardo Rojas (University of Buenos Aires) on Theatre World Day, closed the Out of the Wings Festival in London (UK) with an English version translated by Sophie Stevens, and was performed in April 2024 at the Instituto Cervantes of Chicago after receiving the prestigious award 'Women Creating'. In this interdisciplinary play where the female voices utter 'las mil cosas que no se dicen'⁹ [the thousand things that are not said], an ontological view on humanist aesthetics (Lukácsian, 1971) is present in Maffia's fluid corporeal approach to performance, in which the female voices of the three characters and their female bodies function either as part of an identifiable social group or in isolation. In *La anémona y el jabalí*, the limiting factor of nostalgia is resoundingly absent, as the play is not a period piece mythifying the Spanish Civil War in titivating utopian longing. Instead, the story we are told deconstructs the Cartesian legacy that claims ontological difference between mind and body, prioritizing the former. The resulting product zooms in on the dialogic (Bakhtin, 1981) activity of the female voices and female bodies on stage as discourse possessing a significance due to being 'enmeshed with social forces and social relationships'¹⁰. This stance firmly positions the evidence that Maffia –as Mary Douglas did– values the body as 'a receptor of social meaning and a symbol of society'¹¹ holding the capacity to play a unique role in the sphere of social constructionism. Here, the semiotic activity ushered by the constitutive significance of what we see and hear happening on stage is performed by female voices and female bodies to whom 'life is not only biological, but also psychological and intellectual'¹².

⁸ Hall, S. (1999). "The Work of Representation". *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. (p.18). SAGE Publications.

⁹ Mónica Maffia in unpublished conversation with Olga Celda Real. University Women's Club. London, U.K. (24/10/2023).

¹⁰ Shilling, Chris. (2006). *The Body and Social Theory*. (p.82). Second edition. SAGE Publications.

¹¹ Shilling, Chris. (2006). *The Body and Social Theory*. (p.62). Second edition. SAGE Publications.

¹² Baker Miller, Jean. (1979). *Towards a New Psychology of Women*. (p.59). Pelican Books.



Encarnación (Carmen Gómez de la Bandera), Paquita (Marina Andina) and Carmen (Montserrat Madariaga) in *La anémona y el jabalí*
Image by José Manuel Gómez de la Bandera

La anémona y el jabalí is structured in five sections headed by carefully chosen dates happening in the year 1936, each section forming one single radio programme called “Los Jueves de la República” [The Thursdays of the Republic], a programme broadcast live on air. During the programmes, a radiophonic serial based on the poem *Venus and Adonis* by Shakespeare -sponsored by the anise’s brand, ‘Anisette Breuvage divin’- becomes the dramaturgical cord linking musical poetics, playtext, corporeality and the female voice. The anise’s advert itself is performed in the programme by a recorded male voice, his absent presence (Shilling, 2006) reduced to a speech enthusiastically exulting the tantalising pleasures of this drink in ‘once aromas: anís verde, flores, semillas, plátano, limón, café, coco y elixir de especias. [...] perfuma el amor’ [eleven flavours: green anise, flowers, seeds, banana, lemon, coffee, coconut and spice elixir. [...] scents love]. The cast is made of three female characters: two ideologically polarized broadcasters, Encarnación (a Republican teacher of adults’ classes) and the Conservative Paquita, and the politically engaged Carmen (a *Foley* specialist who creates the sound effects for the programme, including live musical interludes playing harmonies with a Spanish guitar). The action happens in a radio station regulated by the state, at the ‘Estación radio-difusora EAJ-7 de emisiones ‘Unión Radio’ [Radio-broadcasting station EAJ-7 broadcast ‘Unión Radio’], in the Spanish capital of Madrid. Musical landscape is critical to historical context here, as Maffia’s meticulous use of historically contemporary radio adverts and curated chosen songs employed in the play creates instant sensorial referencing that allows the spectator to place the plot in time and space accurately. The use of Spanish, Latin American and North American songs, like “Fumando espero”, “Granada”, “El día que me quieras”, “Ojos negros”, “Morena Clara”, “Dale guindas al pavo” or “Cheek to Check”, and the inclusion of multinational singers such as Agustín Lara, Carlos Gardel, Imperio Argentina, Fred

Astaire, Carlos Cano or Miguel Molina; plus the addition in the playtext of names like Margarita Xirgu, Max Aub (and his revolutionary theatre initiative, *El Buho*), Alejandro Casona, García Lorca's *Yerma*, Carlos Arniches, Antonio Machado, Pedro Salinas or Luis Cernuda, creates an unequivocal volume of cultural capital in precise chronotope. This semiotic activity codes a hemispheric perspective wherein the illocution process infiltrating the lyrics fosters a process of metaxis in which the spectator is transformed into an active member of the action happening on stage. This growing state of belonging in the spectator as the plot advances crafts a complicity that crosses the boundary line between stage and stalls at different times during the play, like when the characters gather for the programme on 7 May and Paquita arrives late to the radio studio wearing a pair of black glasses to cover a black eye. Here, the evidence of a suspected act of domestic violence against a civilized body (Shilling, 2006) and the subsequent stigma (Goffman, 1990) -that crippling feeling impeding the full integration of oneself into the collective social because of shame and embarrassment- saturates the corporeal language of Paquita and denounces the discrepancy between her virtual and real social identity. Her predicament rouses a genuine response of solidary female kinship from her fellow workers, as Encarnación gestures to Carmen, silently asking her to put any record on to make time and allow a subdued Paquita to centre herself before the programme begins live on air. As the first chords of the song "Ojos negros" [Black Eyes] fill the auditorium, this song accidentally chosen in haste –but now charged with double meaning- creates a comic reaction in the characters and the spectators because of its painful irony. In *La anémona y el jabalí*, the musical landscape created by well-known iconic compositions and by esteemed artists holds rooted symbolic power across generations and is richly expressive of a precise age and sensibility. Yet, Maffia specifically allocates the role of the recorded songs employed in the play as purely didascalical to secure context, as the lyrics are performative to the actors, creating referents for movement and derivative meaning, but do not function as the centripetal cause to the semiotic activity happening on stage. The curated musical repertoire also affects the punctuation and tone of the female voices on stage, as harmonic and melodic are elements associated with oratory. This is evident in the sensorial connexions, emotional associations, and corporeal reactions of the characters to the songs' lyrics inserted in radio scripts written for female voices –and censored by a male censor who also happens to be Paquita's husband- for the radio programmes. At times, the 'difference' (Bakhtin, 1981) enacted in their private asides is physically expressed: Paquita and Encarnación covering the shared microphone with one hand, the physical act signalling the concealing of -potentially- prohibited information or exchanges to the listeners. This tactile image gives a particular texture to the utterances publicly silenced –though revealed to the audience-, as now the characters denote that meaning can only be constructed and sustained between different agents via semantic or corporeal expressive intention depending on the space where it occurs. Here, the 'diferencia entre la voz íntima y la pública'¹³ [difference between the intimate and the public voice] has a bearing in our understanding of hermeneutics because words and done actions do not have the same perlocutionary effect. Increasingly, as the plot advances, the activity of the characters on stage –either by themselves or as single agents- identifies

¹³ Mónica Maffia in unpublished conversation with Olga Celda Real. University Women's Club. London, U.K. (24/10/2023).

the space of this radio station as a place where the female bodies on stage can use their female voices to ‘express openly their sense of power, something they have certainly not been encouraged to do’¹⁴.



Carmen (Monserrat Madariaga) in *La anémona y el jabalí*
Image by José Manuel Gómez de la Bandera

In the play, the female voices make variations of tone in sequences, performing raising and falling harmonic phrases punctuating singular speech, in turn delivering a code of female cultural competence (Brunsdon, 1982) in which social practice exists within a social context. This is intensely manifested in Paquita’s and Encarnación’s range of husky tones when reading the poetic lines, as the lines are embedded in the playtext and are themselves performative. Here, the intensifying eroticism permeating utterance in use by female voices in a play wherein cognitive praxis (Eyerman & Jamison, 1991) functions in articulating a collective identity based on individual processes of identification, is per se a factor acutely evident as the subtext encoded in the poetic lines becomes increasingly metaphorical when the identity of the boar mentioned in the play’s title is revealed. The organic hybridity of disciplines (music, poetry, drama, corporeality) is fostered in *La anémona y el jabalí* via a multi-layered approach to social dynamics linked chronologically. The dates of the broadcasts (19 March, 16 April, 7 May, 4 June, and 16 July) are critical to understand the growing urgency permeating the action happening in front of our eyes, as the dates accurately chronicle the echoes of real events happening in those months of 1936 in Spain and beyond its frontiers. Maffia’s choice of dates is significant because it is disquietingly relevant in its precise role as historical-political context to the plot. This is evident from the first programme, dated 19 March, when the ‘Diario hablado’ [News Round]

¹⁴ Baker Miller, Jean. (1979). *Towards a New Psychology of Women*. (p.26). Pelican Books.

uttered by female voices, directly refers to the outlawing of the political party of the Falange [Spanish Phalanx] as 'ilegal y antidemocrática' [illegal and undemocratic] and to the arrest of its founder, José Antonio Primo de Rivera. The implicit subtext here confirming the historical fact that these decisions were made by the Republican government as consequences of the aborted attempts by the Falange party's members to assassinate the Socialist Luis Jiménez Asúa on 10 March and Francisco Largo Caballero, a Trade Union leader, on 14 March. Historical-political references are also present in the second programme, dated 16 April, in which a happy Encarnación, on arriving to the studio and after placing on the table a 'banderita tricolor' [little tricolour flag] -the Republican flag bearing the colours red, yellow and purple-, begins the programme reminding the listeners that on 'this week' Spain is celebrating the fifth anniversary of the proclamation of the Second Republic (14 April 1931). Political positions and frayed human relationships because of opposing ideologies are inferred here, as Paquita replies to Encarnación, saying to the listeners that she hopes 'all' had a happy Easter week, adding that during the Easter processions, the people attending 'despidieron las imágenes al clamor de "¡Por Dios, y por España!" [waved goodbyes to the [religious] images clamouring, 'For God and for Spain!']; an alarming report that forecast the future of this very same chant, later adopted by Franco's army during the Spanish Civil War and widely used as identifying currency during the dictatorship. Indeed, as the last programme of "Jueves de la República" happens on 16 July 1936 - and because of our historical knowledge of the past- we are aware that only two days after, on 18 July 1936, the military *Alzamiento* against the legal Republican government occurred in Mellilla, starting three years of civil war. As the plot advances, through their interactions, we realise that Maffia has given different nationalities to the characters, making Carmen Argentinian and Encarnación and Paquita Spanish. This decision effectively augments the potential scope of socio-cultural understanding and extent of verbal exchanges between the characters, as 'secondly factors'¹⁵ -like composition of total capital and volume of inherited cultural capital specifically- do gel these multicultural female voices who ultimately unify to challenge hegemony (Turner, 1994). It also confirms Maffia's position as a cognisant playwright whose playtext positions at the core of the plot the humanist view that 'the greatest good is in the communion with others'¹⁶. With its increasingly political standing and performative fluency, this luminous cultural product deconstructs the static and conventional approach to the existing narratives and aesthetic imaginary on the Spanish Civil War we are already familiar with in dramatic plots, offering instead a kaleidoscopic vision of womanhood in a socio-political and cultural context.

¹⁵ Bourdieu, Pierre. (2007). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. (p.14). Routledge.

¹⁶ Durkheim, É. (1953). *Sociology and Philosophy*. (p.321). Cohen & West.



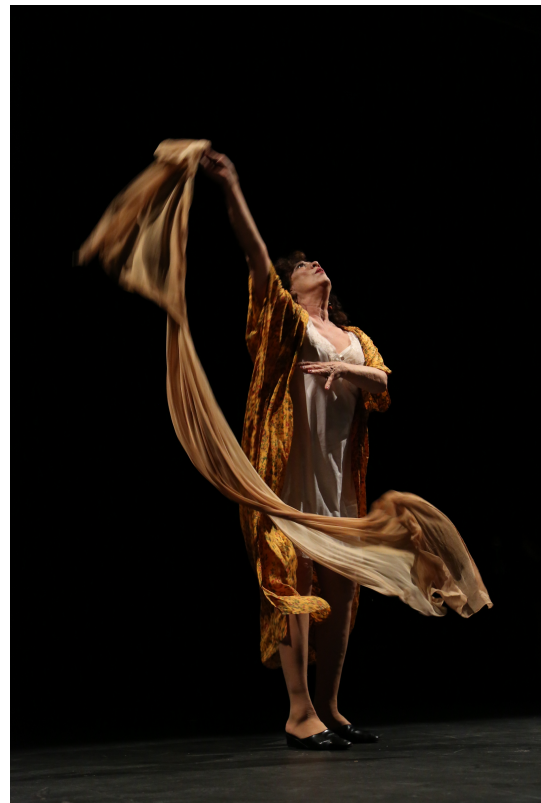
Encarnación (Carmen Gómez de la Bandera) and Paquita (Marina Andina)
in *La anémona y el jabalí*
Image by José Manuel Gómez de la Bandera

In *La anémona y el jabalí*, Maffía's performative praxis (Foucault, 1990) delivers with unnerving historical and ideological accuracy referents saturated with meaning. From the closed social space of a radio station's room, a vivid panoramic vision of a changing and increasingly volatile world filters through the different sections of the programme, encapsulating an extended metaphor of an already divided Spain unstoppably marching towards a fratricidal war. In *The Production of Space*, Henry Lefebvre explored Durkheim's theoretical on social space, itself a term coined by the latter in 1865¹⁷. Lefebvre rationalised space as a social product, a complex social construction liable to produce meaning affected by spatial perceptions and activity in which 'space is not the quality of property of human action in general, on the contrary, it is in itself the origin and source of the rationality of activity'¹⁸. Here, repeatedly, the semiotic activity permeating the stage and the performative use of the space itself under Maffía's artistic direction is shared with the audience and reaffirms our estimation of Durkheim's postulate on society as a collective unit encompassing social space, social groups and social life (Durkheim, 1953, 2014). In *La anémona y el jabalí*, the simplicity of the space designed for the play possesses an elastic performativity, as it mutates from being an identifiable shared social space wherein the broadcasting of the programmes (to an external world) happens and social encounters occurs, to an stunning intimate space either suffused by or encircled with single beams of light in

¹⁷ Buttimer, Anne. (1969). "Social Space in Interdisciplinary Perspective". (pp. 417-426). *The Geographical Review*. (LIX n.3).

¹⁸ Lefebvre, H. (2007). *The Production of Space*. (pp. 71 -72). Blackwell.

which the private monologues of single female voices experience different process of embodiment: from the crouching body of Carmen uttering urgent notices in *sotto voce* whilst covertly using the radio's facilities to transmit and exchange highly explosive political information using the cryptic codes Q; to the intimate performativity found in the mesmeric scene of a single reclining female body bathed in red light in Encarnación's home, as her staunch utopian belief in the endurance of the Republic splits open and she questions the possibility of her own exile away from Spain and of abandoning her socially committed teaching; to the riveting stunning scene in which in the private space of her sitting room, Paquita's floating long shawl becomes an extension of her physical body and an unequivocal corporeal sign of her defiant anger against her husband; whom she suspects of having an affair with a mistress, the singer Celia Gámez, because the censor-husband repeatedly includes in their radio scripts songs by this popular *cupletista* [singer of 'coplas']. The actual truth behind this suspicion is later disclosed during the last programme, scheduled on 16 July, when Encarnación reveals to Paquita that the reason she has been forced by her husband to go to the theatre to watch performances by Celia Gámez and include her songs in the programme is not because the singer is his mistress, but because he receives 'órdenes de arriba' [orders from above] directly from the 'jabalí' (Franco). This revelation in turn creates a complicit understanding with the audience, as the politically aware spectators, from their privileged position of knowing the future, know that Celia Gámez was a personal favourite of Franco, to the point that she was publicly nicknamed 'La Protegida' [The Protected] during the dictatorship.



Paquita (Marina Andina) in *La anémona y el jabalí*
Image by José Manuel Gómez de la Bandera

The plot of *La anémona y el jabalí* was initially inspired by Shakespeare's erotic poem *Venus and Adonis*, and in the play Maffía uses the myth as a political metaphor to denounce the damaging consequences of abuses of power. On approaching our analysis of the play, it is present the fact that our sensorial memory is populated by artistic plastic versions of the myth, from Veronese to Carracci, or from Rubens to Titian, especially in the case of the latter, whose masterly use of pigment created a vivid erotic picture of the Goddess of love and the God of beauty and desire. Originally inspired by Ovid's *Metamorphoses*, Shakespeare's version of *Venus and Adonis* is a mammoth of a poem divided into 199 stanzas (or 1194 lines). Written in 1593 and considered a minor epic, it is constructed as stanza¹⁹ and its vocabulary is markedly erotic and incisive. It is intensely corporeal. In his poem, Shakespeare transformed the original story, making of his Venus an agent capable of explicitly articulating her desire. In the play, Maffía carefully chooses lines from Shakespeare's poem, extracting from it sentences that are sensorially connected to and articulate meaning to the plot. Embedded in the story we are told by the female voices of the female bodies on stage, the poem increasingly becomes a signifying force signalling unexpressed sensuality but avoids restricting itself to a possible identifying dynamic applicable just to the characters in the play, as the connotation here is universal and to the chronotopic Spanish woman at large. Poignantly, Maffía also interweaves into the plot lines from Federico García Lorca's *Llanto por la muerte de Ignacio Sanchez Mejías* [Lament for the Death of Ignacio Sanchez Mejías], the poem written in 1935 by García Lorca for his torero friend, gored to death by a bull in 1934. In this 'elegía funeral' [funeral elegy], the topic of death itself and the repetitive reminiscence of the time of death becomes a metaphor of premonition for García Lorca's own death (Zuleta, 1971) and for the death of Spain during the Civil War. In this poem, the recurring line 'a las cinco de la tarde' [at five o'clock in the afternoon] is anaphoric, and the absence of a verb leaves the action suspended in potential rhetorical meaning. García Lorca's choice is highly symbolic, and the insertion in the playtext –repeatedly– of this specific line is given full plurisignificance towards the end, when both poems interlace themselves as one, woven into Maffía's own writing. Linking the facts that in the Shakespearian poem Adonis is killed by the tusk of a boar and Sanchez Mejías is killed by a bull's horn, Maffía brings to the text the shadow of death advancing towards Spain, embodied in the senseless violence of the brutal boar, 'el jabalí, el nombre cifrado de Franco'²⁰ [the boar, Franco's coded name], whose identity is unveiled towards the end of the play by Carmen. The braiding of both poems by Maffía into her own writing feels like the careful passing of a silk thread through a needle eye, as she understands –like Easthope (2010) did– that we are surrounded by poetry in our daily life. In the play, the poems' lines are utterances signifying meaning in context, and the communicative traffic created by language becomes 'a guide to [the] social reality'²¹ of the characters. Here, the distinct rhythm created by the poetic lines are emphasised by the individual female voices of the characters, whose own speech patterns perform social action and

¹⁹ A stanza is an iambic pentameter quatrain couplet with the rhyme scheme known in poetic metrics as 'ababcc'. Stanza is one the recognisable characteristics of Shakespeare's version of the mythological story.

²⁰ Mónica Maffía in unpublished conversation with Olga Celda Real. University Women's Club. London, U.K. (24/10/2023).

²¹ Sapir, Edward. (1966). *Culture, Language and Personality*. (p.68). University of California Press.

interaction via registers that encompass all elements found in human voice and tessitura, namely: tone, detail, imagery, punctuation, syntax and diction. In the play, the reference to the anemone of the title is also revealing, as though these flowers can come in different colours, it is the one in vivid red, with its deep colouring and its signifying presence in a real bunch of anemones brought into the radio studio by Paquita in the fourth programme (happening on 4 June), what signifies its meaning because 'la sangre es roja, la anémona es roja'²² [blood is red, the anemone is red]. In the same way that the red blood of Adonis and Sanchez Mejías denotes their violent deaths, the colour red as adjective and in its verbal variations (like 'sonrojado' [blushed]) is present throughout the play, furthering in our semiotic spectrum powerful metaphorical and distinctive associations linking eroticism, sensuality, death and sorrow, making the spectator to question the many sides and unpredictable nature of love. In *La anémona y el jabalí*, the tusk and the horns symbolise the unstoppable brutality of an impending fratricidal war approaching Spain, and it is through and by the poems that emotional restraint dissolves during the enunciation of the words by the characters, breaking the social boundaries of the civilized female bodies (Shilling, 2006) on stage that we had assumed at the beginning of the play to be 'characterized by self-discipline and restraint'²³. Embodiment occurs via utterance, as the emphatic single identity of each female voice's reading of the poems and the musical interludes, create a fluid organic process in which the inherent discourse becomes 'cohesive and determined simultaneously in three respects: materially, ideologically, subjectively'²⁴. Again and again, the dichotomy found in 'langue' and 'parole' (Saussure, in Easthope, 2010) is integrated into the codes of drama employed in the play, creating a specific linguistic texture that delivers a definitive language of drama (Herman, 1998). Undeniably, Mónica Maffia's delicate use of poetic text and referential imaginary in *La anémona y el jabalí* is a direct result of her own personal journey. Born in Argentina, this multifaceted and prolific playwright, opera librettist and artistic director is a Shakespearean doctorate²⁵ with an expertise on creative literary artistry who reads Shakespeare 'a través de una pátina de luminol'²⁶ [through a luminol patina]. As luminol is an organic compound that when oxidized emits light and exhibits chemiluminescence, Maffia's simile figure of speech to capture her relationship with the Bard's poetry is distinctively evident and connotative, as her capacity to create referential effects in the audience springs from her chosen sense of cohesive identity found in the Shakespearean poetic discourse pulsing at the core of the play. In *La anémona y el jabalí*, the organic verbal plasticity found in the speech in use of the female characters is a growing process of self-awareness developed in

²² Mónica Maffia in unpublished conversation with Olga Celda Real. University Women's Club. London, U.K. (24/10/2023).

²³ Howson, A. (2007). *The Body in Society. An Introduction*. (pp.68-69). Polity Press, Blackwell.

²⁴ Easthope, Anthony. (2010). *Poetry as Discourse*. (p.47). Routledge.

²⁵ 'Próspero: antifausto o deuterofausto?' Doctoral Thesis by Mónica Maffia. Universidad del Salvador, (Argentina).

²⁶ Mónica Maffia in unpublished conversation with Olga Celda Real. University Women's Club. London, U.K. (24/10/2023).

precise time and space that confirms Paglia's theory that, for women, 'identity is power'²⁷. Here,—as Foucault argued- identity truly is a 'productive power'²⁸.



Encarnación (Carmen Gómez de la Bandera), Paquita (Marina Andina) and Carmen (Montserrat Madariaga) in *La anémona y el jabalí*
Image by José Manuel Gómez de la Bandera

In *La anémona y el jabalí*, Mónica Maffía's expertise on the type and range of vocabulary used by Shakespeare exhibits her awareness of the role intonation, inflections, potential iconocity and harmonic perception of music -and its potential acoustic spectrum- are recognised and recognizable across borders and sensitivities. In the play, the phonetic features of human speech performed by three female voices are performative of the rituals encoded in their actions, private and public; and it is the resulting motivic and rhythmic categories what creates meaning in chronotope. Here, musical poetics (Burmeister, 1993), one of the categories explored in music theory that analyses the connexions between rhetoric and music -and the resulting rhetorical figures- is central to the semiotic traffic happening on stage. Burmeister's interpretation differs from Euclid's *melopoia*, the latter widely use to define how we assemble a musical piece by means of coalescing melodic lines into a comprehensible harmony. Indeed, it is the connexions made by Burmeister between speech and composition what is pertinent to the analysis of *La anémona y el jabalí* as a significant interdisciplinary play. In Maffía's writing, Burmeister's premise on the formation of rhetorical figures is present, as the careful stitching of poetry and music in the tapestry forming the playtext becomes a highly organic process generating human voices recognised as part of a collective identity. As the plot advances, the audience gradually

²⁷ Paglia, Camille. (1995). "Sex and violence or nature and art". *Sexual Personae*. (p.3). Copyright Yale University. Penguin Books.

²⁸ Howson, A. (2007). *The Body in Society. An Introduction*. (p.127). Polity Press, Blackwell.

identifies songs and poetic lines from the two poems as creating a hermeneutic pattern (Caputo, 2018). Concomitant to it, there is the ever-present fact of the precise chronotope coinhabited by the characters on stage and of the gradual disintegration of the universal principle of hope (Bloch, 1986, 2000), as the (utopian) future verbally articulated in Encarnación's praise of Republican principles dissolves into the fragments of a dystopian future civil war. To Carmen, Paquita and Encarnación, hope is threaded into their human praxis and it is loaded with a lyricism that encapsulates their 'expression of desire for a better way of living'²⁹. Here, the hybridity of disciplines found in the playtext allows for a multidimensional performative praxis according to each of the female characters' individual discursive and performative functions.



Encarnación (Carmen Gómez de la Bandera) in *La anémona y el jabalí*
Image by José Manuel Gómez de la Bandera

The presentation, representation and understanding of the social self are at the core of sociological studies, linking inter-crossing disciplines such as cultural anthropology, psychoanalysis, social psychology, gender theory, semiotics and philosophy of language, all of them referred to when analysing the human body in society. This approach has positioned the body as essential for engaging in social interaction (Howson, 2007). In *La anémona y el jabalí*, the relationship between the physical female bodies we see on stage and the social and moral worlds is representative of the civilization progress's theory postulated by Norbet Elias, who contemplated the human body as the bearer of values in societies (Elias in Shilling, 2006). In the play, Maffia's use of musical poetics and textual poetry is intimately intertwined into her corporeal perception of female representation, as her artistic conceptualization denotes here that 'the 'revelatory power of true literary language as poetry is indeed

²⁹ Levitas, Ruth. (2007). "The Imaginary Reconstitution of Society". *Utopia Method Vision. The Use Value of Social Dreaming*. (p.53). Peter Lang.

the access to free speech'³⁰. In the play, each female voice, in their role as narrators, brings to the written playtext the Aristotelian's canons of drama, namely: plot, character, thought, diction, melody and spectacle; but it is in their female bodies how the characters are constructed and absolute. The corporeality permeating the actions of the female bodies on stage possesses critical significance in assessing our perception of the plot, as it gradually builds a recognisable shared vocabulary on body idiom (Goffman, 1990 and Howson, 2007). Here, we realise that the three female characters expand their identifiable meaning beyond the restrictions imposed on their gender happening in the play's time and space of 1936 Spain, as Encarnación, Paquita and Carmen are increasingly aware that the first step to deconstruct patterns is to create a principle that critiques the hierarchies shaping identity (Derrida, 1978). This is particularly evident in the use by Maffía of the three female bodies on stage as agents functioning in the symbolic field, as within the female sphere, the absence of formal conventions and male gaze produces stunning images bridging embodiment and subject matter. In *La anémona y el jabalí*, the bodies of Encarnación, Paquita and Carmen experience each a personal journey towards a communal end due to external forces, crafted by the interactive communication process they experiment when sharing the social space of the radio station and the deconstruction of accepted social rules of decorum and restrain each character experiments when challenging them whilst alone on stage. Maffía's approach to directing is captivating in the arena of the corporeal imaginary, and her vision of the female body contests the values we associate to the importance of keeping the 'social front' dictated by social rules that shape the behaviour of these women in 'setting the appearance and manner'³¹ of female identities in the precise chronotope of 1936 Spain. Here again, the three female characters emitting signs to an audience contest structure of power, as their social interactions transmits the importance of dialectic across borders and identities, especially when facing panoptic forces. The changing body language of Encarnación, Paquita and Carmen when alone is absorbing in its unveiling of female private spheres, as the boundaries shaping their civilized bodies (Goffman, 1990) break down the panoptic imposition of male hierarchy in the play (the absent male censor) and reject their positioning as docile bodies (Howson, 2007); developing instead recognizable identities in female bodies whose female voices confront dominant discourses affecting their social, intellectual, ideological and sensorial worlds. Mónica Maffía's perception of embodiment shares with Merleau-Ponty's theory (2012) his belief that the body and mind are not just interconnected and undividable, but also that the human body develops through experiences with other bodies. The physical connexions between the characters are manifest throughout the play, as the characters often touch each other, gesture to, or point at each other to reaffirm meaning, as to Maffía, the female body is part of the human self and connects mind and action. Here, the gestural components of body language are encapsulated in the playtext itself. In *La anémona y el jabalí*, the carefully curated use of musical cues and musical poetics builds the growing empathic parallelism (Beckerman in Shepherd, 2006) in which 'the shifts of tension either between the characters or between stage and audience'³² become increasingly kinaesthetic, creating a sensorial landscape that vibrates with energy.

³⁰ Derrida, Jacques. (1978). *Writing and Difference*. (p.13). Routledge.

³¹ Goffman, Erving. (1990). *The Representation of Self in Everyday Life*. (p.39). Penguin Books.

³² Shepherd, Simon. (2006). *Theatre, Body and Pleasure*. (pp. 8-9). Routledge.

This dramaturgical positioning creates a defined socio-semiotic space charged with meaning in which positions and dispositions are firmly demarcated. Approaching the end of the play, the three characters meet for the last radio programme, dated 16 July. As Carmen confirms the feared information that 'Todo se precipita. Mañana se firma un bando de guerra en Mellila' [Everything is happening now. Tomorrow a war declaration is issued in Mellilla], the three characters are aware of time running out as the 'jabalí' (Franco) is gathering the military rebels to initiate a revolt against the legal Republic government. It is at this point in the playtext, that the poems of Shakespeare's *Venus and Adonis* and García Lorca's *Llanto por la muerte de Ignacio Sanchez Mejías* interweave their stories into Maffia's own writing, the words becoming a metaphor on the relationship between love and death. As Encarnación and Paquita read the last poetic lines and the -now- emotionally disjointed advert of 'Anisette Breuvage divin' fades, Paquita announces the closing of the programme with the song "La taverna d'en Mallol" [Mallol's Tavern]. As the lyrics of Emili Vendrell fill the auditorium, Encarnación, Paquita and Carmen collect their belongings, Encarnación promising to them -to us-: 'El jueves que viene aquí. Como sea.' [Next Thursday here. One way or another]. At this moment in time, the three characters form a stunning image of female kinship saturated with recognition, linking their arms in a circular shape charged with significance that brings to the stage and to the audience the principles at the core of Delsarte's structural system³³, as Maffia, with disarming versatility, makes us participants in a stunningly visual signifying corporeal practice that possess meaning beyond words across borders and cultures.



Encarnación (Carmen Gómez de la Bandera), Paquita (Marina Andina)
and Carmen (Montserrat Madariaga) in *La anémona y el jabalí*
Image by José Manuel Gómez de la Bandera

³³ Marsella, Stacey., Carnicke, Sharon Marie., Gratch, Jonathan., Okhmatovskaia, Anna. And Rizzo, Albert. (2006). *An Exploration of Delsarte's Structural Acting System*. Springer-Verlag Berlin Heidelberg. Retrieved 10/04/2024 from: [https://ict.usc.edu/pubs/An Exploration of Delsarte's Structural Acting System.pdf](https://ict.usc.edu/pubs/An%20Exploration%20of%20Delsarte's%20Structural%20Acting%20System.pdf)

As Encarnación, Paquita and Carmen leave the stage and Vendrell's song slowly fuses into sounds of war and destruction, a blackout signals the transition to the end of the play with the first chords of Celia Gámez's song "Ya hemos pasao" [We have already passed], the singer's derisive version that contested the Republican song based on the Communist leader *La Pasionaria's* cry '¡No pasaran!' [They Shall Not Pass!], first issued in July 1936 at the beginning of the Spanish Civil War. Here, Maffia's choice of Gámez's taunting lines creates an immediate association in the audience because -with the distance of time- the spectator knows it signifies the future defeat of the Spanish Republic. Against the background of this *chotis* playing as background sound, Maffia delivers one last coup de théâtre, as the last scene of the play sees the return of Encarnación, Paquita and Carmen to the darkened stage, seemingly searching for something amid the chaos. The three characters fetch each one long soft shawl: Paquita in yellow, Encarnación in red and Carmen in purple, initiating a process of embodiment that sees their female bodies corporeally shaping the Republican flag. As the sound made by the burst of machine-gun fills the auditorium, the three female bodies fall on the floor, their death now forever interlocked with the fate of the Spanish Republic. At this moment in the play, the dramaturgical link between the theatrical element in the song's lyrics and the deconstructive sense found in the scene's performativity signals absorption (Parker & Kosofsky Sedgwick, 1996), as the human body is an intrinsic component of human agency (Shilling, 2006) and 'theatre is a practice in which society negotiates around what the body means'³⁴. The impact created by this exact image of falling female bodies is also saturated with iconographic connotative value, their soft flowing shawls and corporeal energy generating instant visual, sensorial and spatial connexions with the dance choreographies of Humphrey, Duncan and St Denis. The impact of this last scene catapults the spectator into the pool of images encapsulating the rich imaginary of the Spanish Civil War -such as the vivid photograph of "The Falling Soldier" by Robert Capa- but also into the violence of the war itself and of its harrowing consequences. The darkened stage here multiplies its potential meaning, as it signifies not just death as the physical act per se, but it also carries with it into the collective imaginary the dark tunnel of the dictatorship approaching Spain.

³⁴ Shepherd, Simon. (2006). *Theatre, Body and Pleasure*. (pp. 1-3). Routledge.



Encarnación (Carmen Gómez de la Bandera), Paquita (Marina Andina)
and Carmen (Montserrat Madariaga) in *La anémona y el jabalí*
Image by José Manuel Gómez de la Bandera

In *La anémona y el jabalí*, the spectator does not find the familiar image of a single woman dressed in white robes, wearing a Phrygian hat, her hand triumphally carrying the Republican flag, neither finds the rousing cries of long live to the Republic in the playtext. Instead, Maffia, offers to the stunned spectator a devastating hyperreal last image that harrowingly summarizes the brutality of the Spanish Civil War and its futile senseless violence. Here, the deconstruction of these female bodies, their female voices forever silenced, is intensely and intently corporeal, as the bodies of the falling heroines are saturated with symbolic power in the semiotic spectrum. The scene purports its significance as an expressive universal episteme functioning in an imaginary that contests prescriptive set of meanings. Indeed, it is now, standing at the threshold of the dark tunnel of the dictatorship, when the spectator recognises that there may be mercy in the killing of Encarnación, Paquita and Carmen at the end of the play; as Maffia –like the audience- is aware of Spain's historical past and knows that women like our heroines would vanish, be punished or be re-educated to comply –mentally, physically and spiritually- with the new female imaginary of a socially constructed female identity accepted by the Francoist regime. In precise time and space, as the basic goodness that binds people together (Orwell) disappeared in a fratricidal war, the Republican utopia was substituted by a dystopian structure of power in which the doxastic norms of repression and atonement were institutionally enforced by practice. As 'La Victoria' [The Victory] arrived on 1 April 1939, the Spanish

woman emerging after the Spanish Civil War ended became a silenced identity whom –like Shakespeare wrote on his last line of *Venus and Adonis*– was forced ‘to immure herself and not be seen’.



La anémona y el jabalí

Image by José Manuel Gómez de la Bandera

Bibliography

- Baker Miller, Jean. (1976). *Toward a New Psychology of Women*. Pelican Books.
- Bakhtin, M. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays: 1*. University of Texas Press Slavic Series.
- Bloch, Ernest. (2000). *The Spirit of Utopia*. Stanford University Press.
- Bloch, Ernest. (1986). *The Principle of Hope*. Vol.1. Basil Blackwell.
- Bourdieu, P. (2007). *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Routledge.
- Brunsdon, Charlotte. (1982). “The Politics of Feminist Research”. *Feminist Review*.
- Buttimer, Anne. (1969). “Social Space in Interdisciplinary Perspective”. *The Geographical Review*. (LIX. n.3).
- Burmeister, Joachim. (1993). *Musical Poetics*. Yale University Press.
- Caputo, John. D. (2018). *Hermeneutics. Facts and Interpretation in the Age of Information*. Pelican Books.
- Clifford, J. and Marcus, E. George. (2010). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. California University Press.
- Cooper Albright, Ann. (1997). *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance*. (p.94). Wesleyan University Press.
- Derrida, Jacques. (1978). *Writing and Difference*. Routledge.
- Du Gay, Paul. ed. (1997). *Production of culture/ Cultures of production*. SAGE Publications.
- Durkheim, É. (1953). *Sociology and Philosophy*. Cohen & West.

- Durkheim, É. (2014). (Expanded updated edition). *The Rules of Sociological Method. And Selected Texts on Sociology and its Method*. Free Press.
- Easthope, Anthony. (2010). *Poetry as Discourse*. Routledge.
- Eyerman, Ron and Jamison, Andrew. (1991). *Social movements: A Cognitive Approach*. Cambridge University Press.
- Foucault, Michel. (1990). *The History of Sexuality*. Vintage Books.
- Goffman, Erving. (1990). *The Representation of Self in Everyday Life*. Penguin Books.
- Hall, S. (1999). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. SAGE Publications.
- Herman, Vimala. (1998). *Dramatic Discourse. Dialogue as Interaction in Plays*. Routledge.
- Howson, A. (2007). *The Body in Society. An Introduction*. Polity Press, Blackwell.
- Lefebvre, H. (2007). *The Production of Space*. Blackwell.
- Levitas, Ruth. (2007). *Utopia Method Vision. The Use Value of Social Dreaming*, Peter Lang.
- Lukácsian, G. (1971). *History and class consciousness: Studies in Marxist dialectics*. Merlin Press.
- Merleau-Ponty, Maurice Jean Jacques. (2012). *Phenomenology of Perception*. Routledge.
- Moi, Toril. (1985). *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*. Methuen.
- Orwell, George. (2013). *Politics and the English Language*. Penguin Books. Great Orwell.
- Orwell, George. *Nineteen Eighty-Four*. (2021). Collins.
- Parker, Andrew and Kosofsky Sedgwick, Eve. (1996). *Performativity and Performance*. Routledge.
- Plagia, Camille. (1995). *Sexual Personae*. Copyright Yale University. Penguin Books.
- Turner, Terence. (1994). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Blackwell.
- Sapir, Edward. (1966). *Culture, Language and Personality*. University of California Press.
- Shepherd, Simon. (2006). *Theatre, Body and Pleasure*. Routledge.
- Shilling, Chris. (2006). *The Body and Social Theory*. Second edition. SAGE Publications.
- Zuleta, Emilia. (1971). *Cinco poetas españoles (Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, Cernuda)*. Editorial Gredos.

Pour une poétique de l'extra-vocalité : le rapport aux cris dans la musique contemporaine

Pierre Albert Castanet

Compositeur, Musicologue
Normandie Université
Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris
castanet-leroy@orange.fr
ORCID ID 0009-0009-9066-8525

Recibido 15-05-2024 / **Aceptado** 27-05-2024

Résumé. L'art sonore favorisant le médium de la voix tient à la fois du naturel et du paradoxal. A partir de ce constat, en dehors des attributs du simple langage quotidien, le matériau vocal de la musique contemporaine est allé jusqu'à intégrer le domaine pluriel du cri. De Russolo à Milhaud, de Berio à Globokar, de Xenakis à Dao... le cri – à teneur figuraliste ou pas – a alors pu passer de l'élément acoustique basique à une expression pertinente d'ordre cathartique...

Mots clefs : Cri, Musique contemporaine, Domaine extra-vocal, Esthétique, Figuralisme.

For a Poetics of Extra-Vocality: The Relationship to Screams in Contemporary Music

Abstract. The sound art that favours the medium of the voice is both natural and paradoxical. From this observation, apart from the attributes of simple everyday language, the vocal material of contemporary music has gone so far as to integrate the plural domain of the scream. From Russolo to Milhaud, from Berio to Globokar, from Xenakis to Dao... The cry – figuralist or not – was then able to pass from the basic acoustic element to a relevant expression of a cathartic nature...

Keywords. Cry, Scream, Contemporary music, Extra-vocal domain, Aesthetics, Figuralism.

« Entendez le cri du monde !
Ce n'est pas là une supplication. »
Édouard Glissant, *L'intraitable beauté du monde*¹

¹ Patrick Chamoiseau, Édouard Glissant, *L'intraitable beauté du monde*, Paris, Galaade, 2007, p.36.



Los textos publicados en esta revistaán bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-Compartir Igual 4.0.

En tant qu'éléments de production poétique ou dramatique, de proposition musicale (théâtre-musicale) ou de figuration bruiteuse², l'art sonore favorisant le médium de la voix tient à la fois du naturel et du paradoxal. Car si les attributs du *vocalis* participent de la représentation prodigieuse des éléments du langage (mots, cris, gestes, couleurs...) ³, ils peuvent aussi émailler une certaine dramaturgie en explorant les marges insoupçonnées qui bornent le domaine vocal classique.

Souffles poétiques et cris esthétiques

Alban Berg argumentait en 1928 : « Il va de soi qu'une forme d'art qui se sert de la voix humaine, ne doit se priver d'aucune de ses nombreuses possibilités. La parole et le chant avec ou sans accompagnement – récitatif ou *parlando*, cantilène et air colorature – y sont aussi à leur place l'une que l'autre⁴ ». Cependant, pour mieux passer le pas vers l'en-deçà ou l'au-delà de la norme lyrique ancestrale, il faut peut-être rappeler que « la bouche est l'organe du parasite. Sa polyvalence est admirable : on y mange, on y parle, on y crie, on y rote, on y hoquette, on y gargouille. Tout est bien là en place, et rien n'est oublié⁵ », avait conclu Michel Serres.

Sur le plan artistique, en dehors des règles scholastiques de l'art du *bel canto* toujours en vigueur, bien des manières d'être présent ou de communiquer oralement⁶ restent à étudier. Ainsi, à la lumière du *speculum* qui renvoie à la production des amateurs de *Singspiel* ou des récitants de mélodrames romantiques, des partisans du *Sprechgesang* ou des utilisateurs vieillissants du *vocoder*⁷, des rythmiciens virtuoses de *beat box* ou des initiateurs – en 1985 – du programme Chant initié à l'IRCAM (Paris), des aficionados du *Scat* ou des francs-tireurs du *Rap*, des adeptes du *Slam* ou des fabricants de voix synthétiques à destination de l'environnement domestique... la part du hurlement a pris une place non négligeable. « Et si l'on donnait plus d'attention à l'exubérance poétique, à toutes les formes du bonheur de parler, doucement, rapidement, en criant, en murmurant, en psalmodiant... on découvrirait une incroyable pluralité des souffles poétiques⁸ », soulignait Gaston Bachelard.

Dès lors, fondées sur ce que Luciano Berio a nommé « la musicalisation du banal »⁹ (ce qu'Arthur Danto a appelé par la suite « la transfiguration du banal »¹⁰), des chuchotements imperceptibles aux cris impressionnables

² Daniel Charles avance le vocable de « voix-bruit » dans *Le Temps de la voix*, Paris, Jean-Pierre Delarge Éditeur, 1978, p. 299.

³ Cf. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.

⁴ Alban Berg, « La voix dans l'opéra », *Écrits*, Paris, Bourgois, 1985, p. 113 (pour l'édition en français).

⁵ Michel Serres, *Le Parasite*, Paris, Grasset, 1980, p. 326.

⁶ Cf. Pierre Albert Castanet, « « De l'oris à l'auricula » : la voix de l'homme en question », Valencia, *Itamar 2*, 2008.

⁷ Songeons par exemple à Alvin Lucier et à sa pièce intitulée *North American Time Capsule* datant de 1967...

⁸ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, Paris, José Corti, 1943, p. 271.

⁹ Expression de Luciano Berio recueillie le 23 mars 1978 par Ivanka Stoianova, « Les voies de la voix », *La Voix, l'écoute*, revue *Traverses* n°20, Paris, CCI/Minuit, 1980, p. 110.

¹⁰ Cf. Arthur Danto, *La Transfiguration du banal*, Paris, Seuil, 1989.

considérés comme nouveau matériau musical, les musiques expérimentales ont – à partir des années 1960 – fait feu de tous bois¹¹. Dans l'esprit d'une géopoétique des ambiances sonores ou d'une théâtrologie des situations acoustiques, certains compositeurs ont souvent copié ou enregistré les bruits¹² criés de la cité ou de la société à des fins de représentation purement artistique (des *Cris de Paris* de Clément Janequin¹³... à *City Life* de Steve Reich¹⁴... en passant par les *Cries of London* de Luciano Berio...). Comme le stipulait Hermann Broch : « c'est dans la découverte et la création du neuf que l'homme se distingue de l'animal¹⁵ ».

Faut-il rappeler par ailleurs les propos de Daniel Charles ? : « Il faut regarder de plus près avant de décréter non musicaux ou anti-musicaux, les cris, le souffle, les bruits du corps »¹⁶. Dans ce cadre, à l'affût des sons les plus primitifs, la musique expérimentale du XX^e siècle a renoué avec les origines vocales de l'humanité, prônant tout un continuum polysémique qui va des premiers grognements d'aise à la « *Ur-Musik* »¹⁷, du « cri primal »¹⁸ à la bigarrure sonolectale¹⁹ du monde. L'historien de l'art Kirk Varnedoe avait estimé que « le primitivisme a souvent été associé avec les spéculations sur les origines du langage et la nature des signes, et avec la recherche d'un art absolu ou naturel en harmonie avec des moyens d'expression universels et immuables.²⁰ » Confrontés à cette invitation au voyage (infra)linguistique autant qu'(ultra)sonore – convocation favorisant un circuit réel ou un parcours onirique –, d'aucuns se sont alors rangés derrière un nouvel ordre polyphonique « hybride » (au sens bakhtinien du terme²¹). Dans de telles conditions, il était

¹¹ Cf. Pierre Albert Castanet, « Musique et Société » – Le bruit de fond soixante-huitard », *Filigrane* n°7, Sampzon, Delatour France, 2008.

¹² Cf. Pierre Albert Castanet, « 'Happy new ears !' – L'écoute : le rapport à la voix et au bruit », Colloque *L'Écoute* organisé par l'ONDA, Vandœuvre les Nancy, CCAM – scène nationale, 23 janvier 2008, consultable sur le site de l'ONDA : http://www.onda.fr/_fichiers/documents/fichiers/fichier_34_fr.pdf

¹³ Œuvre chorale écrite vers 1530 (« Voulez ouyr les cris de Paris ?... »)

¹⁴ Dans cet opus de 1995, on peut repérer, par exemple, des cris de foule new-yorkaise provenant d'un *Protest Meeting* réalisé à City Hall.

¹⁵ Hermann Broch, *Quelques remarques à propos du kitsch*, Paris, Allia, 2001, p. 28.

¹⁶ Daniel Charles, « Thèses sur la voix », *La Voix, l'écoute*, revue *Traverses*, op. cit., p. 5.

¹⁷ Michel Serres, *Musique*, Paris, Le Pommier, 2011, p. 75.

¹⁸ Cf. Arthur Janov, *Le Cri primal*, Paris, Flammarion, 1978. À propos du cri considéré comme premier contact du nouveau-né avec le monde, voir Alice Brutin, « Mémoire d'un cri », *La Voix, l'écoute*, revue *Traverses*, op. cit., p. 119.

¹⁹ À l'image d'un sociolecte, un « sonolecte » pourrait, selon nous, cerner tout ensemble de spécificités langagières et sonores propres à un groupe d'individus ou tout registre reconnaissable de langue orale spécialisée, inventée, parasitée ou pulvérisée. Cf. Pierre Albert Castanet, « La Musique et le Mot : pour une poétique 'sonolectale' des concepts et des percepts », *Les Mots et les sons* (dir. P.A. Castanet, G. Mathon, L. Stransky), coll. aCROSS, Sampzon, Delatour France, 2020.

²⁰ Propos cités dans : William Rubin, *Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1991, p. 629.

²¹ « Nous qualifions de construction hybride un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartiennent au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux « langues », deux perspectives sémantiques et sociologiques » (Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 125).

alors tentant de s'approprier quelques techniques vocales et principes musicaux « hors Occident²² » : de *Khoc Tô' Nhu'* ou de *Gio Dong* de Nguyen Thien Dao à *Cantratrix Sopranica* d'Unsuk Chin, en passant par *Anâhata* ou à *Butsumyöe* de Jean-Claude Eloy... Ce faisant, un nouveau monde sonore s'est petit à petit érigé, s'appliquant à mettre volontiers en exergue, par exemple, des fugaces excitations laryngées de type animalier ou des hurlements insoutenables irritant jusqu'aux cavités glottiques de l'exécutant revenu à l'état primitif (écoutez à cet effet les *Canti del Capricorno* de Giacinto Scelsi²³...).

En dehors de couleurs vocales proches stylistiquement des techniques orientales, mais aussi du *sprechgesang* viennois, de l'expression jazzistique, du *bel canto colorature*, du folk, des effets percussifs de la musique contemporaine et autres émotions primaires (peur, joie)... John Cage a par exemple demandé à Cathy Berberian, afin de compléter la réalisation de son *Aria* (1958) pour voix seule, de façonner des sons ressemblant à de petits cris érotiques, censés représenter ceux provenant du plaisir sexuel²⁴. « Toute la musique n'est qu'une vaste méta-érotique ²⁵», complétait Gilbert Durand. Conséquemment, à l'image des tenants d'une « philosophie du bruit »²⁶ (prônée initialement par Edgard Varèse puis poursuivie notamment par quelques avant-gardistes japonais²⁷...), nous pourrions évoquer les aboutissants d'une « contre-philosophie » de l'extra-vocalité car, en principe – a rappelé Michel Onfray –, « diététique des désirs et arithmétique des plaisirs supposent un ajustement permanent de la théorie et de la pratique, des faits et de la doctrine, de l'épiphanie de tout événement et de la réaction la plus appropriée pour la vivre en occasion de jubilation et non en facteur de trouble »²⁸.

²² Prière de consulter : François-Bernard Mâche, Christian Poché, *La Voix, maintenant et ailleurs*, catalogue de l'exposition *La Voix*, Paris, Centre G. Pompidou, 1985. Accessoirement, lire aussi : Pierre Albert Castanet, « Giacinto Scelsi et l'Orient, vers une archéologie du sonore », *Musique et globalisation : Musicologie et ethnomusicologie*, Paris, L'Harmattan, 2011.

²³ Irène Assayag, *Giacinto Scelsi, musicien-poète du XXe siècle* (préface de P. A. Castanet), Paris, L'Harmattan, 2017, p. 558.

²⁴ À ce sujet, prière de consulter : Pascal Bruckner, Alain Finkielkraut, *Le nouveau désordre amoureux*, Paris, Seuil, 1977. Par ailleurs, « Cathy Berberian raconte qu'après une audition de *Visage* (1961) pour voix et électronique de Luciano Berio, une dame était venue lui dire : « Vous savez, madame, quand j'écoutais cette bande, il m'a semblé qu'il y avait une femme qui paraissait avoir un orgasme » (propos recueillis par Ivanka Stoianova, « Les voies de la voix », *op. cit.*, p. 112 – anecdote reprise par Jean-Noël von der Weid, *Le Flux et le fixe*, Paris, Fayard, 2012, p. 120). Au sujet de « l'éclat orgasmique » de la *Sequenza III* de Berio, consulter également Guy Scarpetta, *L'Impureté*, Paris, Grasset, 1985.

²⁵ Cf. Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire – Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod / Bordas, 1984. Voir également : Daniel Charles, « D'une érotique de la voix ou de l'érotisme considéré comme une musique », *Le Temps de la voix*, *op. cit.*, p. 167-182.

²⁶ Cf. Pierre Albert Castanet, *Quand le sonore cherche noise – Pour une philosophie du bruit*, Paris, Michel de Maule, 2008, p. 18.

²⁷ Cf. Paul Hegarty, *Noise / Music : a History*, University of Michigan, Continuum, 2007.

²⁸ Michel Onfray, *Les Sagesses antiques – Contre-histoire de la philosophie*, Paris, Grasset, 2006, p. 214, tome 1. À propos du *jubilus* dans la musique contemporaine, voir Aurélie Allain, « La joie, force majeure de la modernité dans l'œuvre d'Olivier Messiaen, Henri Dutilleux et Régis Campo », *Éloge de la modernité – Mélanges en l'honneur du musicologue, compositeur et performeur Pierre Albert Castanet* (dir. N. Darbon, Z. Kreidy, S. Stévance), préfaces de H. Dufourt, M. Levinas, R. Tessier, Pertuis, Millénaire III, 2024.

À propos des « cris expressifs de la vie violente²⁹»

« Songe aux cris des vainqueurs,
 songe aux cris des mourants. »
 Jean Racine, *Andromaque*³⁰

Cette diversité des cris (mais aussi des râles, pleurs, rires, toux, éternuements, chuchotements...) en tant qu'objets sonores singuliers est en fait déjà présente dans les éléments figurant au cœur de la sixième catégorie de bruits de l'orchestre futuriste arrêtée jadis par Luigi Russolo (à l'aube des années 1910)³¹. À ce stade, sans parler des sons pluri-vocaux intégrés dans les années 1950-60 aux opus de musique concrète ou électroacoustique³² des pionniers Pierre Schaeffer, Pierre Henry, Karlheinz Stockhausen, Bruno Maderna... écoutez par exemple les diverses interjections et onomatopées, cris inarticulés et respirations exagérées, murmures et éructations, gémissements et halètements, rots et reniflements réclamés aux chanteurs des *Aventures* et *Nouvelles aventures* (1962-65) ou du *Grand Macabre* (1978, rév. 1997) de György Ligeti, de *Time and Motion Study III* (1974) de Brian Ferneyhough ou d'*A-Ronne* (1974-75) de Luciano Berio...

À ce monde de libération circonscrit depuis deux ou trois générations, nous pourrions également intégrer la part de tradition de violence, de révolte et de sexualité exacerbée qui a alimenté le vieux rock et celle complémentaire du « vacarme assourdissant³³» qui a couronné tout Rock-Festival digne de ce nom. Dans ces conditions comportementales et environnementales typées, l'aspect attractif a concerné au premier chef le domaine de la phonation (son naturalité ou son artificialité, sa spontanéité et ses expressions plurielles). Ainsi, « la plupart du temps, la voix crie, c'est vrai, mais chacun crie à sa manière, sans affectation – avait précisé Luciano Berio. De plus, les textes, lorsqu'ils ne sont pas réduits à des « rituels » verbaux, à des *nonsense* ou à des onomatopées instrumentales, sont rarement stéréotypés et sont peu redondants (une certaine redondance est, de toute façon, fournie par la forme répétée de presque toutes les chansons rock)³⁴ ».

²⁹ Dans son *Manifeste technique de la littérature futuriste* (1912), Filippo Tommaso Marinetti n'incitait-il pas à utiliser « tous les cris brutaux, tous les cris expressifs de la vie violente qui nous entoure » ? (cf. Giovanni Lista, *Marinetti*, Paris, Seghers, 1976, p. 188).

³⁰ Acte III, scène 8 (Paris, Hatier, 2001).

³¹ « ... cris, gémissements, hurlements, rires, râles, sanglots... » – Cf. Luigi Russolo, *L'Art des bruits*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1975, p. 41 (réédition : Paris, Allia, 2003). Pour mémoire, ce futuriste italien a aussi rédigé un article portant sur « Les bruits du langage ». Écrit durant la première guerre mondiale, ce texte est paru dans la revue *Italia Futurista* (n°1/8 du 15 octobre 1916).

³² On peut repérer par exemple des cris et des pleurs de bébé dans les *Cinque sintesi radiofoniche* (1933) de Filippo Tommaso Marinetti comme des vagissements enfantins intégrés à *Kékoba* (1965), œuvre du compositeur Gilles Tremblay...

³³ Edgar Morin, *Journal de Californie*, Paris, Seuil, 1970, p. 114.

³⁴ Luciano Berio, « Commentaires au rock », *Musique en jeu* n°2, Paris, Seuil, 1971, p. 59.

La voix criée³⁵ – ou même parlée (compréhensible ou pas³⁶) – est devenue écran frontal saturé ou liant interne saturant, élément décoratif ou précepte protocolaire, en tant qu'élément sonore à part entière du dispositif expressif ou signalétique. Recommandant la saturation chronique des sons, le compositeur Frank Bedrossian a confessé : « Il m'est apparu qu'un son saturé produit dans le monde instrumental acoustique possède un pouvoir d'évocation et d'extrapolation décuplé, car il renvoie presque toujours l'écoute à un *au-delà* électrique, électronique, vocal, concret, mais aussi à l'*en-deçà* de sa source matérielle.³⁷ » Parfois, les desiderata artistiques avant-gardistes ont fait montre de beaucoup d'audace, notamment dans l'ordre d'une mobilité timbrique, aspirant de concert à une dynamique des formes, ou en tous cas à une énergétique des formants³⁸. Par exemple, pour *Sappho Hikéti* (1984 – pour 2 voix de femmes utilisant des percussions métalliques et bande numérique), Jean-Claude Eloy n'a-t-il pas séduit les vocalistes pour qu'elles réalisent des sons de « scie électrique » (son tenu, assez aigu, bouche fermée), de « fil métallique » (filet de voix sans vibrato), de « morse » (trémolo venant du pharynx), d'« intermittences électroniques » (trémolo morse mais beaucoup plus aigu) et de « mitraillette » (trémolo grave avec la gorge s'inspirant d'un cri de berger basque) ?

Concernant le rapport au corporel et au gestuel, et hormis un lot d'œuvres pour percussions sollicitant le complément de la voix (John Cage, Christian Wolff, Mauricio Kagel, Yoshihisa Taïra, George Crumb, Georges Aperghis, Roger Tessier...) ou inversement, faut-il évoquer les *Klanggedichte* (1916 – « poèmes sonores³⁹») de Hugo Ball, les « poèmes à crier et à danser » du dadaïste Pierre Albert-Birot qui faisaient florès, à Paris, dès 1916 ? Par ailleurs, en 1912, Nicolai Kulbin s'est exclamé dans les pages de l'*Almanach du Blaue Reiter* : « La faculté de concrétisation de la musique s'agrandit. On peut ainsi reproduire la voix de la personne aimée⁴⁰ ». De fil en aiguille, grâce aux performances de la technologie de pointe, le microphone est devenu sans conteste un nouvel instrument. Il a, par exemple, permis des grossissements saisissants de souffles colorés ou de grains vocaux, à l'image de *Kassandra* (1987) de Iannis Xenakis, opus sollicitant, en plus des percussions et d'un psaltérion, une voix de baryton

³⁵ Cf. Jean-Michel Vives, *La Voix sur le divan – Musique sacrée, opéra, techno*, Paris, Aubier / Flammarion, 2012, p. 121-135.

³⁶ Dans le texte intitulé « manifeste synthèse » daté du 29 juin 1913 et paru dans *L'Antitradition futuriste*, la suppression des syntaxes était vigoureusement demandée (cf. Éveline Hurard-Viltard, *Le Groupe des six ou le matin d'un jour de fête*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987, p. 314).

³⁷ Frank Bedrossian, « La monstruosité : de l'œil à l'oreille », *De l'excès de son*, Champigny sur Marne, 2e2m, coll. À la ligne, 2008, p. 16.

³⁸ Cf. Pierre Albert Castanet, « La poétique énergétique et gestuelle du rire dans la musique contemporaine », *Le Rire en musique* (dir. M. Joubert et D. Le Touzé), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2017.

³⁹ Poèmes appelés aussi parfois *Lautgedichte* (cf. Marc Dachy, *Dada & les dadaïsmes*, Paris, Gallimard, 2011, p. 113).

⁴⁰ Propos reproduits dans : Liliane Brion-Guerry (dir.), *L'Année 1913 : les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la Première guerre mondiale*, tome 3 : *Manifestes et témoignages*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 303.

soliste amplifiée, centrée sur diverses expressions figuralistes : chant, récitatif, cris, râles...

Au sujet des matériaux s'apparentant à l'aura sonore exclusive de notre simple appareil organique vocal, citons une fois encore les *Canti del Capricorno* (1962-72)⁴¹ de Giacinto Scelsi, chants pour lesquels le compositeur italien a réclamé à la chanteuse japonaise (Michiko Hirayama qui est en fait la co-auteure) de vociférer et même de mimer sonorement l'acte de vomissement⁴². Au sujet de ce genre de « vocilège »⁴³ au caractère insolite (notamment vis-à-vis de la reproduction des actes de la vie quotidienne élevés au rang d'œuvre d'art), observons également les prouesses de l'acteur-musicien principal relevées dans *Anaparastaseis III* (1968) de Jani Christou. En effet, dans cette œuvre surprenante, le soliste doit passer par différents stades dépressifs d'angoisse et de désespoir (de la caresse silencieuse aux hurlements névrotiques semblables à ceux d'une mère qui voit son enfant mourir). Certes, comme l'enseignait Claude Ballif, en 1959 : « la musique vient du silence et du cri⁴⁴ ». De même, dans *Par une forêt de symboles* (1986), Vinko Globokar n'a-t-il pas souhaité que les participants se mettent à siffler, crier, roter, ronfler, croasser, claquer des dents, tousser, bailler, se moucher, s'étouffer, se gargariser, se racler la gorge... ?

Exemple A

Cri et rot extraits de *Par une forêt de symboles* (1986) de Vinko Globokar
Théâtre musical pour 6 exécutants *ad libitum* (Ed. Ricordi)

⁴¹ Cf. Pierre Albert Castanet, « Le cycle des *Canti del capricorno* de Giacinto Scelsi », *Les Cultures du son au saxophone autour de Joshua Hyde*, Strasbourg, Cité de la musique et de la danse, 15 mars 2024.

⁴² Pierre Albert Castanet, *Giacinto Scelsi – Les horizons immémoriaux – La philosophie, la poésie et la musique d'un sage au XXe siècle* (préface : T. Murail), Paris, Michel de Maule, 2023, p. 88, 189...

⁴³ Néologisme darbonesque désignant un florilège de voix et de sons (cf. Nicolas Darbon, *Musique et littérature en Guyane – Explorer la transdiction*, Paris, Garnier Classiques, 2018, p. 304).

⁴⁴ Claude Ballif, « Triste exotisme », *Voyage de mon oreille*, Paris, UGE, 1979, p. 23 - texte repris dans *Claude Ballif – Écrits* (dir G. Ballif, P.A. Castanet, A. Galliari, M. Tosi), Paris, Hermann, 2015. À l'image symbolique du fameux *Cri* de Munch, pour un rapport des œuvres bruyantes avec l'impact muet d'une révolte non entendue, lire : Pierre Albert Castanet, *Tout est bruit pour qui a peur – Pour une histoire sociale du son sale* (préface H. Dufourt), Paris, Michel de Maule, 1) 1999/ 2) 2007, p. 150-151.

Du simple matériau hurlé au désir de purification cathartique

« Musique, médicament de l'humeur »
Henri Michaux, *Passages*⁴⁵

Dans la palette universelle des humeurs et des affects circonstanciés, le cri a, plus que toute autre plainte, pris une place particulière dans le discours sonore des XXe et XXIe siècles. La plupart du temps, en dehors du sentiment d'anxiété ou de peur panique, l'extra-vocalité s'est complu dans la « superstructure de la brutalité », expression imagée de Milan Kundera qui voyait cette prescription présente « dans la haine, dans la vengeance, dans l'enthousiasme des victoires sanglantes. C'est alors que la musique m'est apparue comme le bruit assourdissant des émotions ⁴⁶», confessait l'écrivain. Parmi maints exemples⁴⁷, accordez une attention particulière au « cri très aigu » de la soprano solo retentissant dès le début de *La Mort d'un tyran* (1932) de Darius Milhaud. De plastique descendante, l'interjection subite est accompagnée d'une homorythmie parlée également *fortissimo*, scandée de concert par les voix masculines (pupitres des ténors et basses). Comme l'avait consigné Michel Serres, « le bruit détruit et fait horreur. Mais l'ordre et la répétition plate sont voisins de la mort⁴⁸».

The image shows a musical score for the beginning of 'La Mort d'un tyran' by Darius Milhaud. The score is for a soprano solo and a male chorus. The soprano part starts with a sharp cry 'Ah!' marked 'SOLO cri très aigu ff'. The male voices enter with a homorhythmic spoken line: 'très! le parricide! le gladiateur!' followed by 'Qu'on arrache les honneurs au père!'.

Exemple B

Cri d'une soprano solo et homorythmie parlée par les voix masculines
Extrait du début de *La Mort d'un tyran* (1932) de Darius Milhaud
(texte de Lampride traduit par Diderot - Ed. de la partition : Le Chant du Monde)

⁴⁵ Henri Michaux, *Passages*, Paris, Gallimard, 1963, p. 128.

⁴⁶ Milan Kundera, *Une rencontre*, Paris, Gallimard, 2009, p. 113.

⁴⁷ Dans ce contexte d'ordre figuratif, remémorons-nous les cris gutturaux – presque aboyés – proférés par le personnage du Capitaine dans l'opéra *Wozzek* (1925) d'Alban Berg, les différents indices d'angoisse relevés dans *Cante Jondo* (1974–80) pour voix et septuor de Michèle Reverdy ou même le hurlement strident engendrant un chaos instrumental sans pareil, au beau milieu de la scène du viol de *Philomela* (2004) de James Dillon... En outre, adossée au phénomène central de l'anxiété, la partition des *14 Jactations* (2001) de Georges Aperghis, écrite pour voix de baryton, a tenu sciemment à viser les reliefs d'un théâtre musical « plein d'éruclations, d'infirmités, d'éclats. La pathologie est virtuose ! », s'est ainsi exclamé le compositeur lors d'une présentation de son monologue. Enfin, conçu pour deux voix solistes, chœur et *live computer*, *Et si...* (2012) de Jacopo Baboni Schilingi a montré un personnage à la pluralité humorale haute en couleur, sujet central qui extériorise vocalement et avec véhémence sa peur et son désarroi, sa tristesse et ses doutes, ses questionnements et ses désirs comme ses sentiments de joie et ses états de bonheur...

⁴⁸ Michel Serres, *Le Parasite*, op. cit., p. 171.

a) Le cri en tant que matériau acoustique basique

« La musique ne peut avoir un sens que par rapport aux cris, au rire, au sexe, à la mort. »

Pierre Henry, *Pour penser à une nouvelle musique*⁴⁹

Le psychanalyste Jacques Lacan a montré qu'il existait plusieurs manières de saisir les propositions venue d'une sphère émettrice vocale : « L'acte d'ouïr n'est pas le même, selon qu'il vise la cohérence de la chaîne verbale, nommément sa surdétermination à chaque instant par l'après-coup de sa séquence, comme aussi bien la suspension à chaque instant de sa valeur à l'avènement d'un sens toujours prêt à renvoi, ou selon qu'il s'accommode dans la parole à la modulation sonore, à telle fin d'analyse acoustique : tonale ou phonétique, voire de puissance musicale⁵⁰ ». L'écoute d'un cri⁵¹ (ou d'un rire⁵²) dans un contexte situationniste artistique dépend donc de son mode de production, de présentation et de réception⁵³.

À l'instar des préceptes consignés dans le *Manifeste des peintres futuristes*⁵⁴, Pierre Schaeffer – père de la musique concrète – désirait que les bruits quotidiens soient déconnectés de leur source première pour pouvoir s'en servir en tant que simples « objets sonores » non figuratifs⁵⁵. Néanmoins, dans ce registre de la connotation primaire, Clément Rosset tenait à mentionner que « le réel a toujours raison ». C'est à ce titre que le philosophe parlait de « la malédiction de l'esquive », celle qui a le pouvoir « de renvoyer, par le détour d'une duplication fantasmatique, à l'indésirable point de départ, le réel⁵⁶ ». Entre fétichisme et surestimation sonore, tout porte à penser que le cri a pu avoir quelques difficultés à passer du côté du simulacre autonome. En effet, si « l'oreille à l'écoute » peut d'emblée se sentir « menacée par l'excès », craignant

⁴⁹ *Journal de mes sons*, Arles, Actes Sud, 2004.

⁵⁰ Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 532.

⁵¹ Cf. Pierre Albert Castanet, « Écoute de la voix extravaguée dans la 'musique contemporaine' », *Ligeia* n° 141-144, juillet-décembre 2015.

⁵² Que ce soit en tant que simple matériau phonique ou en tant qu'élément volontairement figuraliste, l'amateur de musique contemporaine tirera profit de la potentialité sonore du rire autant dans la *Sequenza III* (1965-66) de Luciano Berio que dans la première scène de *Powder her Face* (1996), opéra de Thomas Adès... Par ailleurs, dans « La règle du jeu » signée par Daniel Durney, prière de lire l'analyse de différents rires extraits de la production musicale de Georges Aperghis (article inclus dans : Antoine Gindt, *Georges Aperghis, le corps musical*, Arles, Actes Sud, 1990, p. 192-199). Pour des renseignements complémentaires au sujet de la phénoménologie du rire en rapport avec la musique savante, consulter également : Pierre Albert Castanet, *Tout est bruit pour qui a peur – Pour une histoire sociale du son sale*, op. cit., p. 280-288. Du même auteur, lire « Musique savante et humour : les figurations de l'image sonore aux XXe et XXIe siècles », *L'Humour en musique et autres légèretés sérieuses depuis 1960* (dir. E. Kippelen), Aix-Marseille, Presses Universitaires de Provence, 2017.

⁵³ Au sujet de la dépendance de la réception, voir : Jean-François Lyotard, *Économie libidinale*, Paris, Minuit, 1974.

⁵⁴ « Il faut mépriser toutes les formes d'imitation et glorifier toutes les formes d'originalité », pouvons-nous lire dans le « Manifeste des peintres futuristes ». Cf. *Art en théorie – 1900-1990* (dir. Ch. Harrison et P. Wood), Paris, Hazan, 1997, p. 186.

⁵⁵ « C'est le son même que je vise, lui que j'identifie », tentait d'expliquer Pierre Schaeffer dans son *Traité des objets musicaux* (Paris, Seuil, 1966, p. 268).

⁵⁶ Cf. Clément Rosset, *Le Réel et son double*, Paris, Gallimard, 1984, p. 125.

que les voix « n'éclatent en cris, qu'elles ne s'épuisent en cris, car bruits et ris sont les extrêmes de l'audible »⁵⁷, les curieux de la pensée fondamentale de l'écoute⁵⁸ ont, quant à eux, de la peine à l'entendre comme le simple reflet sonore d'une « image sans ressemblance » (pour prendre une expression deleuzienne).

En effet, sur le plan philosophique⁵⁹, libéré de la *mimesis* (dont les manières autoritaires ont pour charge objective de s'appropriier le monde), dégagé de la *poiesis* (dont le savoir-faire conditionne systématiquement l'ordre figuratif de la révolte), essayant de s'affranchir de l'*aisthesis* (dont la connaissance intuitive forge toute conscience sonore « imageante »⁶⁰), et tentant de s'exclure de la sphère de l'*anamnesis* (jouant automatiquement sur l'identification sonore de l'aspect familier des choses), le cri peut-il se faire entendre en tant qu'objet sonore primaire⁶¹, gage de volonté exclusivement sonoro-dynamique ? Edmund Husserl assurait que « seule l'intentionnalité peut se modifier en intentionnalité⁶² ». À ce titre par exemple, s'inspirant des traditions de la musique africaine, *I Could Sit Here All Day* (1976) pour bande magnétique de Megan Roberts a naturellement mêlé, et sans distinction aucune, chant et cri⁶³.

À l'endroit d'une délocalisation, d'une « déterritorialisation⁶⁴ », d'une dénaturalisation, d'une « déréalisation⁶⁵ », d'une « décomposition », tout matériau devrait pouvoir être « neutre⁶⁶ ». Avec cet état d'esprit typique du lâcher prise débonnaire ou arbitraire, laissez-vous surprendre par exemple par l'ouverture – somme toute humoristique ? – de *Stripsody* (1966) de Cathy Berberian, partition faite d'expressions graphiques qui classe, par ordre quasi alphabétique, des vignettes issues de bandes dessinées des *Sixties*. Dans ce cadre fantaisiste, reconnaît-on vraiment la source mère qui n'a existé que

⁵⁷ Marc Le Bot, « L'écoute », *La Voix, l'écoute*, revue *Traverses* n°20, *op. cit.*, p. 38.

⁵⁸ Cf. François J. Bonnet, *Les Mots et le sons – Un archipel sonore*, Paris, Éditions de l'éclat, 2012. En complément, Pierre Albert Castanet, « Éloge de la vertu de l'écoute », *Précis analytique*, Rouen, Académie des Sciences, Belles Lettres et Arts, 2024.

⁵⁹ Cf. Pierre Albert Castanet, « De l'extra-vocalité dans la musique contemporaine : pour une philosophie du cri », *Dire/Chanter : passages – Études musicologiques, ethnologiques et poétiques (XXe et XXIe siècles)*, Université de Saint-Étienne, Publications de l'Université Jean Monnet / CIEREC, 2014.

⁶⁰ Cf. Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940, p. 234.

⁶¹ Voir nos exemples de « conditionnement existentiel du bruit » dans les tableaux placés en annexes de *Quand le sonore cherche noise – Pour une philosophie du bruit* (*op. cit.*, p. 416-417).

⁶² Cf. Edmund Husserl, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1966.

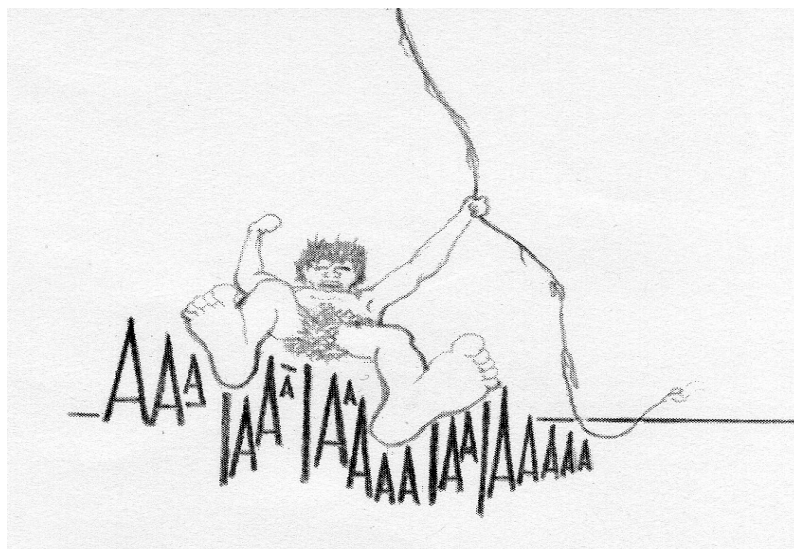
⁶³ *Mutatis mutandis*, on pourra songer à la partition mixte de Roger Tessier intitulée *Au crépuscule, le cri du chant* (2022). Poétique à souhait, elle est précisément écrite pour un interprète disposant de différentes flûtes, le soliste étant accompagné par des sons fixés sur support électroacoustique. De près ou de loin, ce chant crépusculaire semble rappeler le discours vespéral du violoncelle – parfois zébré, parfois éthéré – qui était convoqué dans son duo virtuel appelé *Scène 3* de 1987, une pièce campée au sein d'un cycle instrumental (constitué précisément de 7 scènes), sans texte mais à la ritualité quasi opératique...

⁶⁴ Référence aux propos de Gilles Deleuze et Félix Guattari portant sur les « figures de la déterritorialisation » (cf. *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 166).

⁶⁵ « Se déréaliser, c'est-à-dire prendre une autre réalité », notait Scelsi dans son recueil de poésie intitulé *Cercles* (Giacinto Scelsi, *L'Homme du son*, Arles, Actes sud, 2006, p. 217).

⁶⁶ Cf. Emil Michel Cioran, *Précis de décomposition*, Paris, Gallimard, 1949, p. 9.

graphiquement et qui par conséquent n'a jamais été purement sonore que dans l'esprit des lecteurs (à moins que les références filmiques au héros sauvage ne surgissent alors) ? Certes, selon Umberto Eco, « la musique, comme tout langage, possède un certain taux de redondance, que le compositeur tend à écarter pour accroître l'intérêt de l'auditeur⁶⁷ ».



Exemple C

Première image de *Stripsody* (1966) de Cathy Berberian :
Partition graphique pour voix solo débutant par le célèbre cri aigu modulé de Tarzan
(Dessin de Roberto Zamarin, Ed. de la partition : Peters)

À l'occasion de simples présentations « performantielles »⁶⁸, les partitions verbales de Yoko Ono ont tenu à préconiser les bruits les plus communs réalisés par l'être humain : par exemple, « Criez : 1. contre le vent, 2. contre le mur, 3. contre le ciel » (Automne 1961) figurant une « œuvre pour soprano ». Dans le sillage de la gratuité utopique et de l'intention non artistique, reportez-vous aussi à : « Riez durant une semaine » (Hiver 1961) ou « Toussez durant un an » (Hiver 1961)... autant de petits scénarios imaginés par la fluxiste japonaise⁶⁹. Ce thème sera repris onze ans plus tard lorsque Jochen Gerz va espérer entendre un cri en solitaire jusqu'à épuisement au cœur de sa partition intitulée *Rufen bis zu Erschöpfung* (1972). Comme l'écrivait Theodor Adorno, « la conscience réceptive s'oublie et s'abolit dans l'œuvre d'art⁷⁰ ».

b) Le cri en tant que matériau nourri de figuralisme

« Le cri déchirant,
tel est l'appel abyssal. »

Pascal Quignard, *La Haine de la musique*⁷¹

⁶⁷ Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 103.

⁶⁸ Cf. Pierre Albert Castanet, « Pour une bruitologie performantielle », *Le Performantiel noise* (dir. S. Biset), Bruxelles, revue (SIC), 2010.

⁶⁹ Yoko Ono, *Pamplémousse*, Paris, Textuel, 2004, p. 27.

⁷⁰ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 323.

⁷¹ Pascal Quignard, *La Haine de la musique*, Paris, Gallimard, 1996.

À l'aube du XXe siècle, le poète et critique Karl Kraus a indiqué que « ce qui entre difficilement dans l'oreille en sort difficilement⁷² ». Dans ce contexte, le cri est souvent présenté comme l'instrument de la démence sauvage et de la barbarie farouche. Certes, Vladimir Jankélévitch avait tenu à faire la distinction entre « violence destructrice » et « violence géniale », mais la plupart du temps, l'exhortation anti musicale est mise au service du difficile ou du complexe, de l'informe ou du difforme. On lit par exemple le mot « vocifération » en tête du premier chœur des *Choéphores* (1915) de Darius Milhaud... De même, la partition d'*Avoaha* (1991) de Maurice Ohana réclame un redoutable « crié violent » de la part des voix mixtes complétées par un ensemble orchestral. Ce n'est pas un hasard si, parmi les nombreux rites afro-cubains, ce titre ohanien a désigné sans détour celui du rituel du combat. « Le cri sauvage, en même temps qu'il fait grimacer le visage, maltraite et brutalise la ligne mélodique : c'est la musique expressive qui est rudoyée, malmenée, rageusement piétinée ; sous les blasphèmes et les huées de la violence, la musique prend l'aspect implacable d'un *Allegro barbaro*⁷³ », analysait encore Jankélévitch.

Que dire des « voix chimériques », totalement virtuelles car créées par ordinateur, qui flirtent avec les vraies voix mises en scène dans l'opéra *Re Orso* (2012) de Marco Stroppa ? À la mort du Roi Ours, on a entendu un long gémissement de trois minutes, « un vertigineux glissando qu'aucune voix humaine ne pourrait jamais exécuter, partant d'un ré aigu (la note-blason du roi, *re* en italien) et s'abîmant, par hoquets successifs dans des borborygmes sépulcraux, tels les graves d'un glas ou d'une cloche. La mort de Boris Godounov, version trash électronique⁷⁴ », a analysé Gilles Macassar. Hormis l'aura de la grande faucheuse, *l'horribilis* et le *monstruosus* peuvent aussi modeler les éléments symptomatiques d'une *catharsis* empruntant ses bases dynamiques au réseau des émotions fortes. Dans ce maelström des intentions autant théâtrales que sonores (où « le parasite est toujours un excitateur ⁷⁵ » patent), les auteurs ont eu tendance à confondre – le plus souvent principalement – pleurs avec soulagement et cris avec excitation⁷⁶. Facteur cosmogonique de puissance et signal mimologique de révolte, le spectre du hurlement a, dans ce contexte, tenté d'élargir hardiment la palette sonoro-symbolique de l'échelon dynamico-esthétique. Se fondant sur le célèbre Serment d'Hippocrate, le court hymne baptisé *SERMENT – OPKOΣ* (1981), écrit pour chœur mixte par Iannis Xenakis, a demandé aux chanteuses d'énormes « raclements rudes de la gorge » et au tutti mixte des « cris horribles » à hurler en homorythmie et de manière triple *forte*. Dissertant sur les « mythes de la Complexité et du Chaos » chez Xenakis (en prenant notamment ses exemples dans ce « serment » poly-vocal),

⁷² Karl Kraus, *Aphorismes*, Paris, Mille et une nuits, 1998, p. 10-11.

⁷³ Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Seuil, 1983, p. 56.

⁷⁴ Gilles Macassar, « Le lyrique du troisième type », *Télérama* n°3252, 12 au 18 mai 2012, p. 39.

⁷⁵ Michel Serres, *Le Parasite*, *op. cit.*, p. 258.

⁷⁶ Par exemple, dans le « Solo 64 » intégré aux *Song Books* (1970), John Cage fait crier à tue tête une phrase en japonais (« Nichi kore ko nichu »), à la façon excitée des commentateurs sportifs.

Nicolas Darbon s'est exclamé avec justesse : « tout n'est pas processus dionysiaque dans sa musique ! »⁷⁷

Exemple D

SERMENT – OPKOΣ (1981) pour chœur mixte de Iannis Xenakis
 Alternance de raclement de gorge aux solo 1, solo 2 et de « cri horrible » au tutti
 (Ed. Salabert)

Bien entendu, comme l'a montré Jacques Derrida, l'étude de la monstruosité peut révéler en négatif ce qui se présente sous la spéciosité admise, la règle conventionnée, le bon goût, le catéchisme référentiel ancestral : ainsi, « devant un monstre on prend conscience de ce qu'est la norme et quand cette norme a une histoire – ce qui est le cas des normes discursives, des normes philosophiques, des normes socioculturelles⁷⁸ ». De même, évoquant l'« altération d'un modèle idéalisé », le compositeur Frank Bedrossian a noté que la « monstruosité » ne décrivait pas forcément quelque chose qui entre dans le champ de la laideur, ce dernier désignant « les déviations de la nature, *en deçà* ou *au-delà* des critères esthétiques⁷⁹ ». Du point de vue de la vocalité, il est ainsi aisé de qualifier ce qui est hors champ du *bel canto*. De la même manière, au niveau de l'esthétique (ou de l'extra-esthétique⁸⁰), il est également possible de tenter de caractériser ce qui entre dans la sphère du musical ou pas. Dans ces conditions, les lois de l'hybridation⁸¹, de la distorsion, de la dénaturation, de la déconstruction et de la subversion⁸² tentent de s'entendre. Vagabondent par essence, elles s'épandent en essayant de se compléter, faisant passer sans

⁷⁷ Nicolas Darbon, « La grande mère néolithique et le mythe de la complexité chez Iannis Xenakis », *Xenakis et les arts* (dir. P.A. Castanet, Sh. Kanach), *Les Cahiers de l'École nationale d'architecture de Normandie – Recherche 2014*, Rouen, Éditions Point de vues, 2014, p. 48-64.

⁷⁸ Jacques Derrida, *Points de suspension – Entretien*, Paris, Galilée, 1992, p. 399.

⁷⁹ Frank Bedrossian, « La monstruosité : de l'œil à l'oreille », *De l'excès de son*, op. cit., p. 16-17.

⁸⁰ Cf. Carl Dahlhaus, « Du simple, du beau et du purement beau », *Inharmoniques* n°8-9, Paris, IRCAM / Centre Georges Pompidou, 1991.

⁸¹ Cf. Sophie Stévanec, « L'hybride comme logique musicale », *Musique actuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 62-66.

⁸² Pour Daniel Charles, le cri est « subversion annulant une subversion » (*Le Temps de la voix*, op. cit., p. 11).

vergogne le matériau des fréquences pures à celui des sons sales, additionnant les objets musicaux et les sources bruiteuses, favorisant à loisir beauté et difformité, agissant de concert sur la normalité mais aussi sur l'obscénité...

La dramaturgie de l'abject a ainsi opéré sans scrupule dans les années 1960-70. Dès lors, la panoplie de l'avant-gardiste pré/post-soixante-huitard a contenu quelques artifices infaillibles tels que la conjugaison de la confusion bruitiste, la surenchère « décibellique », l'avènement des cris hystériques⁸³, le rapport outrancier au sexe, la prise illicite de drogues, les sacrilèges en tous genres, le sacrifice ritualisé, les pratiques orgiaques, la parodie religieuse, la théâtralisation païenne, le paganisme bachique, les simulations sodomites, l'exhibitionnisme cathartique⁸⁴...).

c) Le cri en tant que matériau soumis à la pression cathartique

« Crier me faut mon mal toute la nuit. »
Louise Labé, *Sonnets*, IV⁸⁵

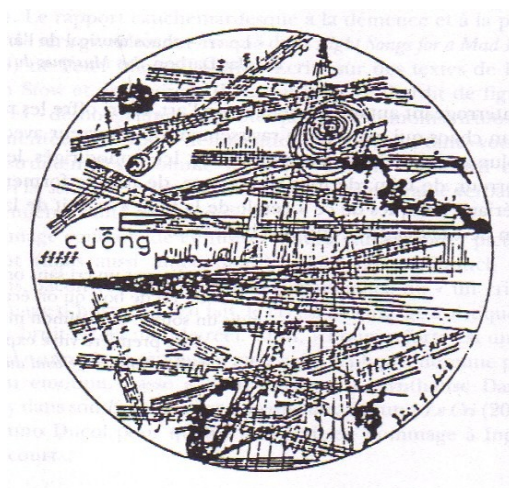
Le psychanalyste Daniel Sibony a rappelé que « l'émotion est l'entrechoc de deux mouvements qui produit une ouverture, un appel à sortir du cercle où l'on s'est enfermé – faute de pouvoir faire autrement. L'émotion est un mouvement dans le mouvement déjà en cours, pour justement sortir du cercle répétitif. Pour en sortir, il faut le reconnaître ; et dans cette reconnaissance l'émotion prend sa source, pour faire en sorte qu'on soit touché, atteint par l'événement d'être⁸⁶ ». Est-ce alors incongru de voir Nguyen Thien Dao enfermer la scène de la folie hurlante de *Gio Dong* dans un cercle au contenu tant complexe qu'indéchiffrable ?

⁸³ Voir également la grande scène hystérique figurant au cœur des *Nouvelles aventures* (1965) de György Ligeti. Cf. Pierre Albert Castanet, « La 'voix-bruit' dans la musique contemporaine : de la complexité d'être aux bruits de l'émotion », *L'Expérience de l'expérimentation* (dir. M. Saladin), Dijon, Les Presses du réel, 2015.

⁸⁴ Cf. Pierre Albert Castanet, « De la dramaturgie du bruit et de l'abject », *Quand le sonore cherche noise – Pour une philosophie du bruit*, op. cit., p. 285-369.

⁸⁵ *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 1986.

⁸⁶ Daniel Sibony, « Spectateur, spectrateur », *La Position de spectateur*, Paris, Du théâtre, hors-série n°5, mars 1996, p. 47.



Exemple E

Cri de folie extrait de *Gio Dong* (1973) pour voix seule de Nguyen Thien Dao
(Ed. Salabert)

Conçu pour voix seule, *Gio Dong* (1973) de Nguyen Thien Dao est présenté comme une œuvre ouverte réunissant, pour alimenter des séquences libres, de courts extraits de textes vietnamiens – voire de mots isolés sans sens précis – choisis exclusivement pour leurs sonorités musicales. Bruits, rires, souffles, râles, cris, déclamations, convulsions, chants, silences accompagnent l’union musicale légitime de la culture classique vietnamienne avec la pratique active de la musique contemporaine européenne. Instrumentalisée à outrance, la voix spasmodique couvre alors un ambitus des plus impressionnants (allant de l’extrême grave à l’extrême aigu et du ppppp au FFFFF). « Le son devient soudain étrangement élastique, suffoquant comme un homme qui meurt, brutal comme un cri de rage et de douleur, diffus comme le bruissement d’une foule lointaine⁸⁷», notait Gérard Mannoni. Rappelant à certains égards les tragédies de Sophocle (mais ici transposées dans le contexte de l’histoire immédiate : la Guerre du Vietnam – 1964-75)⁸⁸, l’opus solipsiste requiert une posture dramatique introvertie afin de caricaturer vocalement la pitié ou la terreur, la guerre ou la folie (attributs d’identification renvoyant à la théorie aristotélicienne de la *catharsis*). À l’écoute des dynamiques extrêmes de *Gio Dong* (enregistrées à l’époque sur disque 33 tours par son auteur-même), il n’est en apparence pas difficile de ressentir « l’inverbalisable certitude de la mort dans sa plainte, ou dans son cri, dans son souffle dernier⁸⁹».

Le rapport au conflit guerrier a également été traité par Karlheinz Stockhausen. En effet, faisant partie des *Chants indiens* (1977) intégrés à l’*Alphabet pour Liège*, « Dans le ciel je me promène » (qui est la première pièce du cycle) a procédé d’un mélange de 12 poèmes cernant les thèmes du rêve, de l’amour, de

⁸⁷ Gérard Mannoni, texte du disque 33 tours Érato STU 71114, coll. MFA, 1979.

⁸⁸ Cf. Pierre Albert Castanet, « Musique contemporaine & ‘conscience politique’ : quelques thèmes cosmopolites au regard de la Guerre du Viêt-Nam », *Revista de Investigación Musical : Territorios para el Arte*, Université de València, *Itamar* 4, 2011-2018 – article en ligne.

⁸⁹ Pascal Quignard, *La Haine de la musique*, *op. cit.*, p. 40.

la mort et de la guerre... images essentielles accusées par des gestes prescrits, colorées par des complexes sonores onomatopéiques (chants d'oiseaux, souffle du vent, cris de guerre...) et renforcées, comme souvent par le futur auteur de *Licht*, par des « mots magiques »⁹⁰. Nous remarquerons que mis à part *Stimmung* (1968), des signes anticipatifs de ce kaléidoscope sonoro-verbal se trouvaient déjà dans *Momente* (1962-69)⁹¹.

Quant au truchement cauchemardesque dirigé vers la démence et la perte de la vie, il a été grandement évoqué dans *Eight Songs for a Mad King* (1969) de Peter Maxwell Davies. Écrite sur des textes de Randolph Stow et de George III, la musique s'est très vite enhardie de figures sonores – désobligeamment grotesques et néanmoins virtuoses – agrémentées d'hyper déformations criardes et bruiteuses, tant vocales qu'instrumentales. Au reste, « la souffrance est-elle une règle ou un lyrisme ?⁹² », interrogeait Jean Cocteau. De plus, dans *L'Air et les songes*, Gaston Bachelard n'avait-il pas relevé que « le cri est à la fois la première réalité verbale et la première réalité cosmogonique⁹³ » ? À l'image du cri cathartique poussé par Abbey Lincoln dans *Prayer / Protest / Peace*⁹⁴ (1960) du batteur Max Roach (triptyque dans lequel un énorme élan de protestation émerge du chaos percussif, avec rage et détermination), il est flagrant d'affirmer que ces actions dramatico-érotiques et auto destructrices ont possédé par essence un sérieux caractère d'appel à l'aide. Néanmoins, il est à noter que dans cette protestation hurlée figurée dans le mouvement central (*Protest*), la chanteuse ira, en de très brefs endroits, jusqu'à canaliser le cri vers des hauteurs colorées (des notes repérables au travers de l'expression chaotique du *free jazz*), offrant à son solo a priori désarticulé, ce « minimum d'ordre » qui lui confère « une identité⁹⁵ » d'ordre musical. « J'interroge les liens qu'entretient la musique avec la souffrance sonore⁹⁶ », observait Pascal Quignard dans *La Haine de la musique*. Ainsi, l'artiste a toujours semblé conserver l'espoir de trouver dans la foule anonyme une oreille attentive, un regard spectateur frère, germe de vision consentante qui aurait donné tout son sens à la déraison passionnée de l'actant oralisant, frisant la délinquance ou le délire solipsiste. En ce sens, le cri est bel et bien « l'expression la plus violente et le plus archaïque du Moi⁹⁷ ».

⁹⁰ Cf. Pierre Albert Castanet, « Karlheinz Stockhausen et l'appel de la lumière », *Une musicologie entre textes et arts – Hommages à Béatrice Ramaut-Chevassus et Alban Ramaut*, Paris, Hermann, 2021.

⁹¹ Parmi les textes utilisés dans cette dernière œuvre, nous pouvons aisément remarquer quelques strophes extraites du *Cantique des cantiques*, une citation de William Blake, une anthologie de textes de sources diverses (aztèque, Chippewa, Ayacucho, Pawnee...) incluant quelques exclamations provenant des indigènes des îles Tobriand (Papouasie – Nouvelle Guinée), des onomatopées abstraites, des sons de la vie de tous les jours (rumeurs, rires et cris...).

⁹² Jean Cocteau, *Opium*, Paris, Stock, 1930, p. 101.

⁹³ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, op. cit., p. 259.

⁹⁴ Cf. CD *We insist*, Candid CCD79002.

⁹⁵ Image empruntée à Umberto Eco qui désignait par ces mots la coloration des bruits blancs dans le domaine de la musique concrète (cf. *L'Œuvre ouverte*, op. cit., p. 131).

⁹⁶ Pascal Quignard, *La Haine de la musique*, op. cit., p. 16.

⁹⁷ Danielle Cohen-Levinas, *La Voix au-delà du chant*, Paris, Michel de Maule, 1987, p. 43.

« Oui, mon signal est seul au monde, et ma voix crie dans le désert, dans le désert pierreux de mes criailles⁹⁸ », déplorait pour sa part Michel Serres. Car il faut stipuler aussi que les compositeurs ont parfois sollicité les musiciens pour qu'ils crient, faisant ainsi passer l'attributaire sonore du statut de simple instrumentiste à celui de vociférateur plus ou moins théâtralisé⁹⁹ (en l'occurrence, on circulerait allègrement du conservatoire fauréen au gueuloir flaubertien). Dans ce cadre, le début de *Maya* (1972) pour flûte seule de Yoshihisa Taïra reste symptomatique du contraste éloquent existant entre l'environnement du silence total et la déchirure (triple *forte*) du cri (celui vocal du flûtiste puis celui instrumental de la flûte) semblable aux fortes expressions extravagantes émanant de la pratique des arts martiaux. Au niveau de cette vitalité de l'expression orale (rencontrée par exemple tant dans *Hiérophonie V* – 1974-75 – pour percussions¹⁰⁰ de Yoshihisa Taïra que dans *Six Sinisis* – 2012 – de Jacques Petit pour cordes...), il faut comprendre parfois que les interventions du *nô* et les cris du *zen* sont parfois liés¹⁰¹. Car, afin d'atteindre un certain état de vacuité (*sûnyatâ*), les appels colorés de zénitude circonstanciée (*katsu*) se substituent aux mots du langage articulé. Par cette expression semblant inorganisée, le yogiste désire alors se détacher de sa personnalité et s'abstraire du monde matériel (dans ce cadre, Giacinto Scelsi a même parlé du « yoga du son »¹⁰²).

Quant aux interjections du théâtre *nô* caractérisées par des signes d'intériorisation spectaculaires (*kakégoé*), elles possèdent à l'évidence une fonction psychologico-cathartique et dramatico-musicale. À propos de *Convergence I* (1975) de Yoshihisa Taïra, le percussionniste Roland Auzet a précisé que nous pouvons définir cet élément vociféré « non pas comme vocal... mais bel et bien comme une expression du corps, avec ce qui concerne le travail sur le souffle, une respiration basse afin de stabiliser à la fois le jeu instrumental et l'émission de la voix¹⁰³ ». Par ailleurs, dans le même ordre d'idée orientée vers l'apologie de l'expérience esthétique, Hans Robert Jauss a écrit : « À l'identification admirative aussi bien qu'à l'identification par sympathie, on peut opposer l'*identification cathartique* au sens restreint que l'exégèse classique donne à ce concept : elle dégage le spectateur des complications affectives de sa vie réelle et le met à la place du héros qui souffre ou se trouve en situation difficile, pour provoquer par l'émotion tragique ou par la détente du rire sa libération intérieure¹⁰⁴ ».

⁹⁸ Michel Serres, *Le Parasite*, op. cit., p. 179.

⁹⁹ Dans sa communication intitulée « Du cri au son, variations intensives de flux », Béatrice Ramaut-Chevassus s'est ainsi intéressée à *Hiérophonie V* de Yoshihisa Taïra, *Helikopter Streichquartet* de Karlheinz Stockhausen et *Accanto* de Helmut Lachenmann (cf. Colloque *Deleuze et la musique : Un séminaire nomade*, Université de Saint-Étienne, 8 février 2011).

¹⁰⁰ Pierre Albert Castanet, *Percussion(s), Le Geste et l'esprit*, Paris, Tschann Libraire, 2007 (en collaboration avec Roland Auzet, préface de P. Boulez), p. 54.

¹⁰¹ Cf. Akira Tamba, *La Musique classique du Japon du XVe siècle à nos jours*, Paris, Publications Orientalistes de France, 2001, p. 36-38.

¹⁰² Cf. Pierre Albert Castanet, *Giacinto Scelsi – Les horizons immémoriaux – La philosophie, la poésie et la musique d'un sage au XXe siècle*, op. cit., p. 53-55...

¹⁰³ Pierre Albert Castanet, *Percussion(s), Le Geste et l'esprit*, op. cit., p. 244.

¹⁰⁴ Hans Robert Jauss, *Petite apologie de l'expérience esthétique*, Paris, Allia, 2007, p. 67.

L'indissociable double jeu du *devius voce*

« Le cri du sentiment est toujours absurde ;
mais il est sublime, parce qu'il est absurde. »
Charles Baudelaire, *Théophile Gautier*¹⁰⁵

Par ses nombreuses attitudes de déformation stylistico-langagière (incluant un réseau de sens et de non-sens polyvalents ou ambigus) et par ses multiples possibilités de dérivation situationniste, l'épiphanie du son crié se solderait-elle finalement comme un leurre pouvant piéger ou séduire, perturber ou enrichir, étonner ou nuire ? Nous pensons toutefois que, proche du « vertige » poussant au « consentement à l'irréremédiable¹⁰⁶ », le cri réclame le plus souvent la prosopopée d'une absolue authenticité, même si la voix présente le pouvoir de « se soumettre à la hiérarchie, s'y intégrer ou s'en dégager totalement¹⁰⁷ ». Néanmoins, des deux côtés du miroir – *ex-situ* (d'impression figuraliste) ou *in-situ* (d'expression cathartique) –, il est le reflet incontestable du « chaos musical de l'âme¹⁰⁸ ». Dans ce contexte parfois « absurde », les diverses empreintes vocales (cri lyrique, cri de plaisir sexuel, cri de révolte, cri de joie, cri d'angoisse...) – sincères ou fourbes, imaginaires ou contrefaites jusque dans ses attendus les plus intimes – peuvent porter aux nues l'excellence sémantique des émotions (souveraines ou sournoises) ou détruire à loisir les valeurs qu'elles sont censé incarner ou défendre. Nonobstant, en tout état de cause et d'effet, « sans méconnaître que la musique est une œuvre humaine, il est nécessaire d'insister sur ses origines naturelles et sur son caractère matériel, sans lesquels elle n'aurait aucune existence. Le terme de 'musique expérimentale' ne désigne plus seulement les techniques électroacoustiques, mais une certaine attitude devant toute musique, instrumentale ou non. L'esthétique musicale expérimentale qui reste à bâtir devrait joindre, en diverses méthodes créatrices, le travail de composition et le progrès de la connaissance esthétique. L'œuvre serait une façon de vivre¹⁰⁹ », énonçait François-Bernard Mâche, en 1968.

Pour sa part, dans *How Musical is Man ?*, l'ethnomusicologue John Blacking avait envisagé la musique autant comme un « son humainement organisé »¹¹⁰ que comme l'« humanité sonorement organisée »¹¹¹. Ce faisant, le spectacle de l'humanité a su scénariser ici ou là, consciemment ou pas, les chahuts de la foule comme les exhortations d'insurgés, les petits ricanements provenant du

¹⁰⁵ Extrait de « Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains », *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 520.

¹⁰⁶ Expression de Roger Caillois parue dans « Vertiges » (cf. *Instincts et Société – Essais de sociologie contemporaine*, Paris, Gonthier, 1964, p 46).

¹⁰⁷ Pierre Boulez, *Leçons de musique*, Paris, Bourgois, 2005, p. 185.

¹⁰⁸ Nicolas Darbon, *Les Musiques du chaos*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 38. À noter que dans cet ouvrage, l'auteur entrevoit notamment les facettes phénoménologiques du cri dans les contreforts de la musique Rock (Iron Maiden, Death, Marilyn Manson...).

¹⁰⁹ François-Bernard Mâche, « Interview par Martine Cadieu », *Les Lettres Françaises* n°1241, Paris, 17 juillet 1968.

¹¹⁰ John Blacking, *Le Sens musical*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 11-40 (pour la version française).

¹¹¹ En fait, étant confrontée au jeu de mot de l'auteur sur *soundly*, la traduction française a opté pour « l'humanité toniquement organisée » (John Blacking, *Le Sens musical*, *op. cit.*, p. 101-129).

commerce amoureux comme les cris de la scène tautologique ordinaire, les excitations liées à la folie et à la déraison... tout un univers qui laisse transparaitre « le dominant, le résiduel et l'émergent¹¹²». Dans tous les cas de figure de ce *devius voce* mis au service de l'expression artistique (le cri-geste, le cri-masque, le cri-instrument, le cri-bruit, le cri-monde¹¹³...), la part de la poétique reste la référence croisée au sensible et à l'audible. Comme le spécifiait Claude Lévi-Strauss, « les termes ne valent pas par eux-mêmes ; seules importent les relations¹¹⁴».

¹¹² Cf. Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1977, chapitre 8.

¹¹³ Expression en référence directe à Édouard Glissant (cf. Pierre Albert Castanet, « Pour une 'Voix-Monde' », *L'Éducation Musicale* n°574, Paris, Beauchesne, janvier-février 2012, p. 23-26).

¹¹⁴ Claude Lévi-Strauss, *Regarder, écouter, lire*, Paris, Plon, 1993, p. 94.

John Cage o la composición no intencional: Una filología crítica

Ricardo Mandolini

Compositor
Profesor emérito de l'Universidad de Lille, France
ricardo.mandolini@club-internet.fr
ORCID ID 0000-0001-8884-2621

Recibido 07-04-2024 / **Aceptado** 09-04-2024

Resumen. Analizando la personalidad de John Cage a través de una exégesis de sus aforismos, este artículo intenta demostrar que la intención del creador es constitutiva de la obra, puesto que es parte de su definición misma: sin una no existe la otra. Extirpar la intención del proceso composicional es una operación que debe considerarse como lógicamente imposible, en el sentido que afirmar lo contrario nos lleva inevitablemente a la contradicción. Y en ella incurre Cage, como lo muestra la exégesis, cuando preconiza la composición como una acción involuntaria, aunque, indiscutiblemente, esta convicción sea el motor heurístico de su propia creación.

Afirmo que no es en la existencia o en la inexistencia de la intención composicional que debemos focalizar nuestra atención cuando hacemos referencia al compositor californiano, sino en el hecho que él supo poner en evidencia como nadie la existencia de dos tipos de intención diferentes. Una que se traduce en una voluntad organizativa, estableciendo el orden, la relación y la jerarquía de los acontecimientos. La otra, que se limita a circunscribir un marco, un espacio en cuyo interior suceden acontecimientos involuntarios, indeterminados y finalmente equiprobables.

Palabras clave. Análisis filológico, Musicología, Creación musical.

John Cage or unintentional composition: A critical philology

Abstract. Analysing John Cage's personality through an exegesis of his aphorisms, this article attempts to demonstrate that the intention of the creator is constitutive of the work, since it is part of its very definition: without one there is no other. To remove intention from the compositional process is an operation that must be considered logically impossible, in the sense that to affirm the contrary inevitably leads to contradiction. And Cage incurs in it, as the exegesis shows, when he advocates composition as an involuntary action, although, unquestionably, this conviction is the heuristic engine of his own creation.



Los textos publicados en esta revistaán bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-Compartir Igual 4.0.

ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte
Nº10, 2024 e-ISSN: 2386-8260, ISSN: 1889-1713
Universitat de València (España)

I assert that it is not on the existence or non-existence of compositional intention that we must focus our attention when we refer to the Californian composer, but on the fact that he was able to highlight like no one else the existence of two different types of intention. One that translates into an organisational will, establishing the order, relationship, and hierarchy of events. The other is limited to circumscribing a framework, a space within which involuntary, indeterminate, and finally equiprobable events take place.

Keywords. Philological analysis, Musicology, Musical creation.

Este artículo es la traducción corregida y aumentada de una investigación anterior¹ cuya problemática parece cobrar más y más actualidad con el tiempo. Se trata de un análisis crítico del significado de algunas de las máximas y aforismos de Cage, que forman parte del vasto legado que dejó a las generaciones futuras. ¿Por qué este interés por sus palabras? Porque ellas revelan una filosofía que determina una manera de hacer arte; y es evidente que la cuestión filosófica del estatuto del arte, declinada en palabras, atañe de manera determinante a la cuestión de su existencia. Voy a llevar adelante un análisis de la relevancia epistemológica de los aforismos de Cage, con la intención de encontrar un campo de aplicación para la indeterminación musical y la filosofía del no querer que pueda proporcionar un soporte al planteamiento de creadores e intérpretes. Dicho de un modo más sencillo, el objetivo es presentar un aspecto particular de la obra de Cage observando y traduciendo sus estrategias creativas. Creo que, como yo, toda una generación de artistas continúa a enfrentarse con cuestiones sobre la voluntad y el azar, la determinación y la indeterminación del lenguaje musical, o la afirmación y la negación de la personalidad del compositor en su obra. En su conjunto, estas cuestiones me parecen de una actualidad ineludible, y es imperativo precisar sus límites y condiciones de aplicación. En efecto, parece haber quedado un *no man's land* importante producido por las ambigüedades del compositor californiano. Pero hay que comprender que la personalidad de Cage resultó tan impactante para sus contemporáneos que, hasta hoy, pocos son los especialistas que se hayan atrevido a discutir seriamente el alcance de las “bombas intelectuales” que lanzaba, con ese magnífico aire encantador y distraído que era el suyo. Ahora que ya no está entre nosotros, tal vez ha llegado el momento de analizar el verdadero alcance de su pensamiento. En mi opinión, y después de explorar la profusa literatura sobre Cage, se hace urgente elaborar un juicio crítico de sus enseñanzas que pueda servir de guía a los jóvenes creadores e intérpretes en su quehacer artístico.

Las máximas de Cage se refieren en gran medida a la idiosincrasia del creador. En este sentido, sus puntos de vista varían de una época a otra, y a veces parecen contradecirse entre sí, lo que podría explicarse si tenemos en cuenta las diferencias de momento, circunstancia y situación de las distintas afirmaciones. Así pues, debemos comprender que las ideas de un creador como él, que

¹ « L'autre vouloir, contributions critiques pour une meilleure compréhension de l'esthétique de John Cage », in *Revue d'Analyse* N° 49, París, diciembre 2003.

prácticamente nunca dejó de componer, deben situarse al interior de un proceso de creación particular, actualizadas y diferentes para cada obra. Con esto quiero decir que hay que tener en cuenta la discontinuidad característica de los distintos procesos compositivos del creador para comprender mejor el valor de los aforismos que le surgen en un momento o en otro. Entendiendo que la personalidad de Cage estuvo sujeta al vaivén continuo de la creación, debemos considerar sus puntos de vista más como muestras tomadas dentro de una dinámica fluctuante que como revelaciones de valor absoluto. Esto es el trasfondo heurístico del que se sirvió para realizar sus creaciones; quizá por eso Marvin Minsky nos dice: “Cuando John Cage señala, mira su dedo, no lo que él ve”², subrayando así la importancia de la opinión del compositor en el momento mismo del proceso creativo (aquí Minsky invierte los términos del famoso dicho zen: “señalar la luna es necesario, pero... ¡ay de quien confunda el dedo con la luna!”, que a su vez nos previene contra métodos e interpretaciones que reducen la realidad o añaden a esa realidad elementos ajenos a su naturaleza).

Como dijo Mallarmé en alguna ocasión: “Todo método es ficción...”

La intención como fuente de ambigüedad

Veamos más de cerca algunas de las ambigüedades a las que acabo de aludir. Las declaraciones de Cage se deslizan constantemente entre la música absolutamente desprovista de intención y la música que se propone completar un proyecto específico. Esta ambivalencia entre la falta de necesidad, por un lado, y la necesidad, por otro, ha sido señalada por Eric de Visscher, quien dice al respecto: “La búsqueda de lo desconocido, de lo incontrolado, de lo indeterminado parece ser una constante en la obra de Cage, que da un nuevo sentido a la idea de originalidad”³.

De Visscher se refiere a la declaración de Cage: “Sí, estoy muy apegado al principio de originalidad. Pero no originalidad en el sentido egoísta, sino originalidad en el sentido de hacer algo que es necesario hacer”⁴. Según el compositor, las cosas necesarias no son las que ya se han hecho, sino las que quedan por hacer. De Visscher prosigue: “Esta idea de la originalidad como necesidad es obviamente ambigua, porque la necesidad puede verse como una forma de determinación”⁵. Pero aún hay otras áreas en las que surge la ambigüedad:

² "When John Cage points, look at his finger, not at what he sees".

Marvin MINSKY, “The self-constructor”, in *Anarchic Harmony*, textos reunidos por Stefan Schädler y Walter Zimmermann, Frankfurt Feste 92/Alte Oper Frankfurt, Éd. Schott, 1992, p. 149.

³ « La recherche de l'inconnu, de l'incontrôlé, de l'indéterminé semble bien être un caractère constant du travail de Cage, ce qui donne à l'idée d'originalité un sens nouveau. »

Eric DE VISSCHER, « “I welcome whatever happen next”, la musique récente de J. Cage », *Revue d'Esthétique* n° 13-14-15, Éd. Privat, 1988, p. 182.

⁴ « Oui, je suis très attaché au principe d'originalité. Pas l'originalité dans le sens égoïste, mais l'originalité dans le sens de faire quelque chose qu'il est nécessaire de faire. »

John CAGE et Roger REYNOLDS, « Entretien » (1961) *op. cit.*, p. 396.

⁵ « Cette idée d'originalité comme nécessité est évidemment ambiguë, car la nécessité peut être considérée comme une forme de détermination. »

Eric DE VISSCHER, *art. cit.*, p. 182.

“Se puede intuir que existen, dentro de la personalidad de Cage, dos aspectos aparentemente contradictorios: la idea 'idealista', consistente en 'aceptar las circunstancias', y la idea pragmática, en la que se trata de 'utilizar las circunstancias' [...]. La visión idealista acepta “todo lo que puede suceder” y permanece abierta a lo desconocido. Se encuentra en la indeterminación, la devoción y la interpenetración. La visión pragmática es la que se aprovecha de las circunstancias: por ejemplo, si no tiene tiempo de terminar una obra, la considera terminada en cuanto la empieza [...]. Las circunstancias se convierten entonces en un factor estructural: el tiempo o el dinero disponibles determinan la forma o la estructura de una obra”⁶.

Esta ambivalencia respecto de la intención del artista se hace patente en los aforismos siguientes:

“No objeto nada al hecho de que me dedico a una actividad carente de utilidad”⁷.

“Pienso cada vez más en esas circunstancias como variables, imprevisibles y finalmente útiles”⁸.

“Uno no hace entonces cualquier experimento, sino que hace lo que debe hacerse”⁹.

“¿Cuál es la naturaleza de una acción experimental? Es simplemente una acción cuyo resultado es imprevisible”¹⁰.

Lo que está en juego aquí es muy importante; nada menos que la posición del creador frente a lo desconocido que produce su trabajo. O bien acepta a priori todo lo que puede llegar a pasar dentro de su obra por el simple hecho de producirse – siendo entonces primordial la intención de imprevisibilidad – o, por el contrario, lo imprevisible pasa a formar parte de un proyecto al que sirve como

⁶ « On peut sentir qu'il y a, au sein de la personnalité de Cage, deux aspects apparemment contradictoires : l'idée "idéaliste", consistant à "accepter les circonstances", et l'idée pragmatique, où il s'agit "d'utiliser les circonstances" [...]. La vision idéaliste accepte "tout ce qui peut arriver" et reste ouverte à l'inconnu. Elle se retrouve dans l'indétermination, la dévotion, l'interpénétration. La vision pragmatique est celle qui tire partie des circonstances : par exemple, si vous n'avez pas le temps de terminer une œuvre, considérez-la comme finie dès l'instant où vous la commencez [...]. Les circonstances deviennent alors un facteur structurel : le temps ou l'argent disponibles déterminent la forme ou la structure d'un travail ».

Ibid., p. 185.

⁷ « Je n'objecte rien à la constatation que je suis engagé dans une activité dénuée d'utilité. »

John CAGE y Roger REYNOLDS, « Entretien » (1961), traducido al francés por Madelaine Chantoiseau, *Revue d'Esthétique*, *op. cit.*, p.

⁸ “I think about more and more of those circumstances as being variable, unpredictable and finally useful”

Peter GENA, “After Antiquity, John Cage in conversation with Peter Gena”, artículo online en:

<http://www.artic.edu/~pgena/aftant.html>.

⁹ “One does not then make just any experiment but does what must be done”.

John CAGE, *Silence*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts et Londres, 1967, p. 68.

¹⁰ “What is the nature of an experimental action? It is simply an action the outcome of which is not foreseen”.

Ibid., p. 69.

principio útil. Esta utilidad revela un propósito, una intención y una determinación preexistentes, lo que contradice la supuesta ausencia de intención en la obra. A la hora de interpretar la música de Cage, la cuestión de la no intencionalidad también se plantea con innegable agudeza. Tom Johnson se pregunta con razón:

“¿Cuáles son las verdaderas intenciones de un compositor de música no intencional? ¿Qué debe transmitir la música no intencionada al oyente y cómo puede asegurarse el intérprete de que se transmite el mensaje? Si un intérprete toca con gran maestría, logrando perfectamente el resultado deseado, ¿contradice esto la naturaleza no intencionada de la música? Hay que decir, pues, que [...] todas estas contradicciones surgen sin cesar unas sobre otras [...] y es difícil ver cómo conjurar la ironía”¹¹.

Pero el propio Cage es consciente de estas ambigüedades:

“A menudo digo que no tengo ningún propósito y que lo único que me preocupa es el sonido, pero obviamente no es así. Y sin embargo lo es. Creo que, eliminando el objetivo, aumento lo que yo llamo percepción. Así que mi objetivo es desembarazarme del objetivo”¹².

Intencionalidad/no intencionalidad: dos principios diferentes

Creo que puedo explicar las aparentes contradicciones de Cage partiendo de la hipótesis de que la intencionalidad y la no intencionalidad son dos afirmaciones de naturaleza diferente, que en realidad son dos principios que no se sitúan en un mismo nivel conceptual. La intencionalidad es constitutiva de la noción de obra: negar una es negar la otra. La no intencionalidad, en cambio, regula la actividad del compositor; forma parte de una convicción, de una heurística que le permite crear obras. Esta es la forma en que Cage desearía que se llevara a cabo el trabajo del creador, *como si* la composición no dependiera de su voluntad. En resumen, la intencionalidad es tautológica e ineludible. La no intencionalidad, en cambio, es la heurística inherente a la libertad del creador californiano: es lo que es, pero podría ser otra cosa. Trescientos años antes de la era cristiana, Aristóteles ya había comprendido esta naturaleza contingente y heurística del arte:

Todo arte consiste en producir, ejecutar y combinar los medios para dar existencia a una de las cosas que pueden ser y no ser; y cuyo principio está en el que hace, y no en la cosa hecha. Pues no hay arte de las cosas que

¹¹ « Quelles sont les intentions réelles d'un compositeur de musique non intentionnelle ? Que doit transmettre la musique non intentionnelle à l'auditeur, et comment l'interprète peut-il faire pour que le message se transmette ? Si un interprète joue avec une grande maîtrise, en parvenant parfaitement au résultat qu'il aura souhaité, cela est-il en contradiction avec les non-intentions de la musique ? Force est donc de constater, que [...] toutes ces contradictions déferlent l'une sur l'autre sans fin [...] et l'on ne voit guère comment conjurer l'ironie ».

Tom JOHNSON, « Intentionnalité et non-intentionnalité dans l'interprétation de la musique de John Cage », traducido al francés por Christophe Charles, *Revue d'Esthétique*, *op. cit.*, p. 252.

¹² « Je dis souvent que je n'ai aucun but et que je m'occupe de sons, mais, de toute évidence, ce n'est pas le cas. Et pourtant c'est le cas. Je crois qu'en éliminant le but, j'augmente ce que j'appelle la perception. Donc mon but, c'est de me débarrasser du but ».

John CAGE y Roger REYNOLDS, « Entretien », *op. cit.*, p. 396.

tienen existencia necesaria, ni de aquellas cuya existencia es resultado de las fuerzas de la naturaleza, ya que tienen en sí mismas el principio de su ser.¹³

Por consiguiente, no todo lo que la obra afirma o niega puede tomarse al pie de la letra, dado que se refiere a la expresión subjetiva de la persona que la creó. Esto ayuda a explicar cómo dos idiosincrasias compositivas en apariencia tan diferentes como la de Boulez y la de Cage consiguen coexistir en el mismo mundo: ninguna de las dos son verdades que ocupan todo el espacio de lo real. Como verdades, ellas no deben tomarse al pie de la letra. Son, por el contrario, dos heurísticas, dos ficciones que llevan a sus respectivos creadores a realizar las obras.

Las modalidades de la voluntad

Así pues, hay una intención, un objetivo, una voluntad en la raíz de toda obra. De hecho, si por “obra” entendemos la cristalización de una actividad, del trabajo realizado por alguien, es imposible (quiero decir, lógicamente imposible) aceptar que esta actividad no esté justificada por una intención. Existe un vínculo causal entre la intención, la actividad creadora y la obra, lo que me lleva a afirmar que la intención es un elemento constitutivo de la definición de la obra.

Pero la intención puede ser la fuente de una voluntad organizativa que determine la relación y la jerarquía de los elementos que componen la obra. *O puede limitarse a circunscribir un marco*, una delimitación conceptual en la que se situarán los elementos, sin que ninguna voluntad organizadora ordene su disposición.

Estas dos formas de administrar la intención fundadora de una obra transmiten dos imágenes radicalmente opuestas del papel del creador. ¿Es un demiurgo o un agnóstico? Por un lado, la aparición de la imagen del creador omnipresente parece coincidir con la ruptura del estilo unívoco característico de la modernidad. Por otro lado, siguiendo el ejemplo de Satie y Duchamp, Cage desmitifica al creador todopoderoso, transformándolo en espectador de su propia obra. Dado que ésta no es más que un soporte en el que los acontecimientos se distribuyen aleatoriamente, el creador puede verse sorprendido de forma natural por lo que sucede. En consecuencia, su personalidad se transforma por el acto de recepción, en respuesta a esta providencia. Para lograr esta transformación, regula su proceso creativo como una experiencia de no querer voluntariamente (que sigue siendo querer voluntariamente, pero de forma global, sincrética y estadística), dejando que el azar determine la relación entre los acontecimientos.

¹³ « Tout art consiste à produire, à exécuter, et à combiner les moyens de donner l'existence à quelqu'une des choses qui peuvent être et ne pas être ; et dont le principe est dans celui qui fait, et non dans la chose qui est faite. Car il n'y a point d'art des choses qui ont une existence nécessaire, ni de celles dont l'existence est le résultat des forces de la nature, puisqu'elles ont en elles-mêmes le principe de leur être ».

¹³ ARISTOTE, *La Morale* ou *Éthique à Nicomaque*, trad. M. Thurot, Livre VI, VI (1140 b), Éd. Firmin Didot, Paris, 1824. Trabajo en línea en: <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/morale6.htm>

2. La intencionalidad como principio constitutivo de la obra

La intención constitutiva de la obra está siempre presente; está ahí, y se manifiesta en su verdadera importancia cuando se trata de establecer la autenticidad de la obra, cuando es necesario diferenciarla de otro proyecto, indistinguible de la obra de referencia a la simple recepción.

Pongamos un ejemplo: en un concierto en el que se interpreta *4'33"*, varios actores, repartidos entre el público, reciben instrucciones precisas sobre cómo susurrar, murmurar, etc., simulando actuar espontáneamente.

¿Cómo debemos ver esta representación: como una versión de *4'33"* o como otra obra?

“Según las indicaciones de Cage sobre esta pieza, todos los sonidos que se producen, excepto los producidos por el intérprete, constituyen *4'33"*. Y esta indicación determinante como intención del compositor, probaría [...] que esta pieza es una obra definida”¹⁴.

Está claro, sin embargo, que la intención de Cage no era simular la espontaneidad, sino producir la espontaneidad genuina en la reacción del público. Preparar las reacciones de antemano es una decisión que altera el sentido de *4'33"* y cambia la razón de ser de la obra. Esta diferencia fundamental plantearía la cuestión de la autoría en el caso expuesto: ¿Cage seguiría siendo el único compositor o habría que admitir colaboración?

Ahora bien, a pesar de toda la indeterminación que produce y de la infinita cantidad de versiones posibles, *4'33"* no arroja ninguna ambigüedad ni sobre la espontaneidad de las reacciones espontáneas del público ni sobre el hecho de que Cage, y sólo él, es su autor. Estas razones me llevan a considerar el caso más arriba expuesto como un proyecto distinto de *4'33"*, en el mejor de los casos como otra pieza, aunque indiscernible de su referencia por la mera comparación de las versiones¹⁵.

El contenido universal de la intención

La intención que constituye una obra tiene características universales que son independientes de cualquier consideración aislada del contenido. Así, considerar *4'33"* como una obra musical desvía las expectativas del público de un pianista impasible, convirtiendo esta realidad en otra cosa y liberándola del carácter de

¹⁴ « Suivant les indicatives de Cage sur cette pièce, tous les sons qui adviennent, excepté ceux qui produit l'exécutant, constituant cette pièce *4'33"*. Et cette indication déterminative en tant qu'intention du compositeur, prouverait [...] que cette pièce est une œuvre définie ».

Susumo SHONO, « Une Poïétique de l'écoute », *Revue d'Esthétique*, op. cit., p. 449.

¹⁵ A este respecto, es significativa la siguiente anécdota: los editores de Cage ganaron el juicio contra el compositor y productor británico Mike Batt, acusado en 2002 de plagiar *4'33"*. Batt había introducido una playa de silencio en su álbum de rock clásico intitulado *One Minute of Silence*, firmándolo “Cage/Batt”. También Frank Zappa había realizado anteriormente una versión de *4'33"*, y él, al igual que Batt, fue obligado a pagar los correspondientes derechos de autor a los sucesores de Cage. Para más información del proceso contra Batt ver <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/2276621.stm>

evento de los fenómenos naturales o de los procesos anónimos, fluidos y no intencionados.

La intención, pues, es ante todo “hacer una obra”, interpretar el objeto o acontecimiento en cuestión como perteneciente a la dimensión artística.

“Contemplar un simple objeto y contemplar un objeto que la interpretación ha transformado en obra de arte no son en absoluto la misma cosa, incluso cuando la interpretación devuelve de algún modo el objeto a sí mismo, al decir que la obra es un objeto [...]”.

Puesto que la interpretación es constitutiva, el objeto no es una obra antes de este acto. La interpretación es un proceso de transformación: es como un bautismo [...] que introduce al bautizado en la comunidad de los elegidos”¹⁶.

Hacer una obra equivale a hacer sentido: el sentido de rendir al creador, en primer lugar, y al receptor, en segundo lugar, una imagen plausible, creíble y actual (actualizada) de sí mismo a partir de las condiciones materiales elegidas. Este “dar sentido” pertenece al ámbito de la hermenéutica, en particular a la hermenéutica musical de Christian Hauer. Siguiendo los pasos de Paul Ricœur, entre otros, Hauer presenta la creación como la necesidad de que el artista y el receptor se comprendan mejor ante la obra. De ahí surge el concepto de “auto-refiguración”, basado en una hipótesis constructiva y re-constructiva del yo que es, en última instancia, la obra.

A partir de su experiencia del tiempo y del desdoblamiento, una percepción discontinua, confusa e informe, el compositor hace inteligible una explicación de su propia imagen: utilizando la obra como soporte, inventa una trama para tornarse a sí mismo verosímil. A este respecto, Cage se pregunta, parafraseando la respuesta a la pregunta formulada a Sri Ramakrishna: “¿Por qué, si todo es posible, nos preocupamos por la historia (es decir, por el sentido de lo que es necesario hacer en un momento determinado)? Y yo respondería: “Para dar más espesor a la trama””¹⁷.

Esto explica la función de la obra en curso para su creador: una necesidad imperiosa de comprenderse y explicarse. Pero si bien el concepto de “auto-refiguración” es válido para explicar la composición, no basta para dar sentido al

¹⁶ « Contempler un simple objet et contempler un objet que l’interprétation a transformé en œuvre n’est pas du tout la même chose, même lorsque l’interprétation rend en quelque sorte l’objet à lui-même, en disant que l’œuvre est objet [...]. Puisque l’interprétation est constituante, l’objet n’est pas une œuvre avant cet acte. L’interprétation est une procédure de transformation : elle ressemble à un baptême [...] qui fait accéder le baptisé à la communauté des élus ».

Arthur DANTO, *La Transfiguration du banal*, traducción al francés por Claude Hary-Schaeffer, París, Éditions du Seuil, 1989 por la edición francesa, p. 204.

¹⁷ Why, if everything is possible, do we concern ourselves with history (in other words with a sense of what is necessary to be done at a particular time)? And I would answer, ‘In order to thicken the plot’”.

John CAGE, *Silence*, *op. cit.*, p. 68.

acto de recibir la obra. Para completar esta noción, Hauer toma prestada de la semiología de Ferdinand de Saussure la dicotomía “emisor /destinatario”.

El compositor será visto como el creador de la obra a la que da forma y al mismo tiempo como su destinatario, porque es a partir de su obra que tendrá una hipótesis de congruencia, que hará coherente su experiencia fragmentaria de la temporalidad. Es a la vez el que decide cómo se desarrollará musicalmente la obra, y el que se ve iluminado por la obra *in statu nascendi*¹⁸. La autocomprensión es un proceso que se extiende desde la creación de la obra hasta su recepción. Puesto que el creador es al mismo tiempo el primer receptor de su obra, con la refiguración de su propio yo funda la posibilidad de las re-figuraciones futuras en el público.

Esto se hace teniendo como telón de fondo una teoría del arte que proporcionará un marco de interpretación y, en última instancia, revelará cómo encaja la obra en la producción artística de su tiempo.

“Sólo podemos ver algo como obra de arte en el ambiente de una teoría artística y un conjunto de conocimientos sobre la historia del arte. El arte, en su propia existencia, depende siempre de una teoría: sin una teoría del arte, una mancha de pintura negra es simplemente una mancha de pintura negra y nada más”¹⁹.

La teoría proporciona la mediación entre creador y receptor necesaria para garantizar que las auto - refiguraciones de uno como de otro ocurran de manera natural y fluida.

Se crea así una especie de vínculo entre el compositor y su público, basado en lo que cada uno interpreta como su propia imagen a partir de la misma obra.

“Este tipo de cuestionamiento ha sentado las bases de una hermenéutica de la creación y la recepción (musicales): ¿por qué se ha creado y/o recibido una obra determinada de una manera concreta, en un momento y un lugar determinados? Para descifrar este porqué, necesitamos reconstituir la identidad narrativa, el comprender(se) enfrente de la obra (Ricœur) de un creador o de un receptor determinado”²⁰.

¹⁸ Voir à ce propos l'article de Christian HAUER, « Pour une extension de la signification musicale : une herméneutique de la création et de la réception », *Musical Signification, Between Rhetoric and Pragmatics*, sous la direction de G. Stefani, E. Tarasti et L. Marconi, (*Proceedings of the 5th International Congress on Musical Signification*, Bologna, 1996), CLUEB, Bologne, 1998, p. 137 et ss.

¹⁹ Arthur DANTO, *op. cit.*, p. 218.

²⁰ « Un tel questionnement a posé et nourri les fondements d'une herméneutique de la création et de la réception (musicales) : pourquoi telle œuvre a-t-elle été créée ou/et reçue de telle manière, à tel moment et en tel lieu ? Pour déchiffrer ce pourquoi, il faut reconstituer l'identité narrative, le se-comprendre devant l'œuvre (Ricœur) de tel créateur ou de tel récepteur ». Christian HAUER, *Traité informel de herméneutique musicale. Pourquoi Schoenberg est devenu Schoenberg*. Archives Contemporains, 1916, p. 4.

Este concierto de procesos individuales del compositor y de su público es reflejo, dado que cada uno se ve interpelado por lo que proyecta individualmente sobre la obra. Se produce una intersubjetividad, una universalidad subjetiva, una trascendencia en la inmanencia de la que podemos decir con Cassirer:

“Es la comunicación directa del hombre con el hombre, el modo de comunicación en el que el hombre se encuentra con el hombre, sin pasar por los desvíos del objeto (concepto) o de la ley”²¹.

3. La no intencionalidad como principio heurístico

Tras este repaso del contenido universal de la intención fundadora de una obra, quisiera hablar ahora de la no intencionalidad como heurística.

Para crear una obra de arte, el creador dispone de un cierto número de ideas dominantes, que funcionan como pivotes o puntos fijos en torno a los cuales se desarrolla su trabajo. Estas ideas son los principios reguladores de la creación. Vistos “desde el exterior”, su característica fundamental es la contingencia; estos principios son así, pero podrían ser diferentes. Visto “desde el interior”, en cambio, son convicciones a los que el creador se aferra para su realización.

En lo que respecta a la creación musical, estos principios heurísticos varían según el compositor y, dentro de la producción de un compositor, según su madurez y las problemáticas planteadas por sus creaciones (es probable que varias obras compartan los mismos principios reguladores). Pueden relacionarse directamente con la organización paramétrica de una obra, estableciendo varios niveles paralelos de construcción musical, como fue el caso del dodecafonismo de Schönberg, Berg y Webern (estructura/forma), del serialismo integral de Boulez (sistema/idea) y Stockhausen (estructura/forma), y de la música formal de Xenakis (hors-temps/ dans le temps : fuera del tiempo/ en el tiempo).

Todos estos ejemplos aceptan como principio, en primer lugar, la división tradicional de la música en parámetros (tono, ritmo, intensidad, etc.) y, en segundo lugar, su ordenación, su superposición en una unidad perceptiva. Para obtener un resultado sistemático, una serie de mecanismos de control proporcionan un marco sólido para la creación: en la dodecafonía, la serie de tonos regula la actividad melódica y armónica de las piezas, determinando el orden de entrada de los tonos mediante el sistema combinatorio definido por Schönberg. Sin embargo, los demás parámetros siguen organizándose de forma intuitiva. En el serialismo integral, la serie se transforma en una serie de números²², y puede transponerse, con algunas limitaciones²³, a todos los

²¹ « Il s'agit de la communication directe de l'homme avec l'homme, du mode de communication en lequel l'homme rencontre l'homme, sans passer par le détour de l'objet (concept) ou de la loi ». Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alexis Philonenko, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1993, p. 13.

²² Respecto de la definición numérica de la serie, ver el artículo de François NICOLAS « Comment passer le temps... selon Stockhausen », in *Analyse musicale, les réimpressions choisies*, Société Française d'Analyse Musicale, Paris, Novembre 1995, p. 44 y ss.

²³ Sobre las limitaciones de la serie, ver nuestro artículo « Boulez/Xenakis : La conjonction des utopies » actas del coloquio *Présences de Iannis Xenakis*, bajo la dirección de Makis Solomos, Paris,

parámetros musicales. En la música estocástica, el control paramétrico se basa en operaciones matemáticas tomadas del cálculo de probabilidades²⁴.

Hacia finales de los años 50, la mayoría de los compositores eran conscientes de que el uso de la combinatoria, aplicada a los parámetros musicales, podía ser eficaz para organizar la articulación de secuencias enteras de la obra. De este modo, pensaban que podían romper la linealidad del discurso musical y, al mismo tiempo, garantizar fuertes diferencias entre las versiones.

Esta nueva heurística es en el origen de la obra abierta o móvil – la *Klavierstück XI* (1956) de Stockhausen y la Tercera Sonata para piano (1957) de Boulez son las obras precursoras en Europa –.

Estos trabajos se basan en reservorios móviles de acciones cuyos principios de articulación son definidos por el propio compositor, y que deja en manos del intérprete la elección de una de las múltiples versiones posibles. Dado que esta elección se hace sobre la base de un repertorio finito, discreto y reconocible de posibilidades previstas de antemano por el creador, hablamos aquí de “aleatoriedad controlada”, sobre la que el compositor conserva siempre el control global.

Contra estas ideologías del determinismo o del azar calculado y controlado de antemano por los compositores se alza la figura de Cage, proponiendo una heurística que afirma la suspensión radical de los mecanismos de control. Una de las consecuencias de ello fue aliviar la considerable pesadez formal de la obra:

Es como si la preocupación por preservar a toda costa la noción de obra, que puede encontrarse entre los músicos europeos, les impidiera abrazar plenamente la aventura de la libertad, como si el apego tradicional al carácter estático de la música formal o formalizada no pudiera transgredirse y constituyera así un obstáculo insalvable para el establecimiento de una música verdaderamente dinámica.²⁵

Así, tras componer *Music of changes* para piano en 1951, en la que Cage se encontraba muy cerca de la estructuración serial – como demuestra su correspondencia permanente con Boulez –²⁶, el compositor californiano se orientó hacia la negación del yo creador y el consiguiente énfasis del modelo

CDMC, 2001, p. 67 y ss.

²⁴ Ver a ese respecto : Iannis XENAKIS, *Musique, architecture*, Paris, Éd. Casterman/Poche, 1971, p. 26 y ss.

²⁵« Tout se passe comme si le souci de préserver à tout prix la notion d'œuvre, que l'on retrouve chez les musiciens européens, les empêchait de courir pleinement l'aventure de la liberté, comme si l'attachement traditionnel au caractère statique des musiques formelles ou formalisées ne pouvait être transgressé et constituait de ce fait un obstacle insurmontable à l'établissement d'une musique véritablement dynamique ».

Francis BAYER, *De Schönberg à Cage, Essai sur la notion d'espace dans la musique contemporaine*, Paris, Éd. Klincksieck, 1987, p. 178.

²⁶ Ver a ese respecto la carta nº 39 de Pierre Boulez a John Cage, in *Pierre Boulez/John Cage : Correspondance*. Documentos reunidos, presentados y corregidos por Jean-Jacques Nattiez, Christian Bourgois editor, 1991, p. 211.

natural, principios de la filosofía zen. Estas últimas convicciones filosóficas dieron lugar a aforismos sobre la indeterminación musical, la música de la no voluntad, la ausencia de finalidad, la recuperación de las operaciones de la naturaleza dentro de la obra, la escucha como factor de transformación de la personalidad, etc.

4. Articulación histórica de las heurísticas de Schönberg, Boulez, Xenakis y Cage

El pensamiento de Cage se confronta a las ideologías de los compositores que, enarbolando la bandera de la vanguardia, dejan intacto el significado romántico de conceptos como “compositor”, “obra”, “material”, etcétera. Contenidas unas dentro de otras como las famosas muñequitas rusas, estas diferentes concepciones del proceso musical funcionan como sucesivas redefiniciones del acto de creación. Así, la serie generalizada de Boulez hace de la serie dodecafónica de Schönberg un caso particular:

Las duraciones, los timbres, las dinámicas poseían ciertamente una lógica de uso, tenían un sentido, pero su organización escapaba profundamente al sistema, tan riguroso, tan estrecho incluso en lo que se refiere a las afinaciones propiamente dichas. ¿Qué hacer entonces sino unificar el sistema y dar la misma importancia a todos los componentes del sonido?²⁷

La música estocástica hace a su vez del serialismo integral un caso particular:

“En 1954, denuncié el pensamiento lineal (polifónico) poniendo de relieve las contradicciones de la música serial. En su lugar, propuse un universo de masas sonoras, vastos conjuntos de acontecimientos sonoros [...], que requerían definiciones e implementaciones mediante el cálculo de probabilidades.

Así nació la música estocástica. De hecho, esta nueva concepción de los grandes números masivos era más general que la polifonía lineal, ya que podía entenderse como un caso particular [...]”²⁸.

Las tres tendencias mencionadas, música dodecafónica, serialismo integral y música estocástica siguen un camino musical unidireccional ya trazado desde el comienzo, dado que responden a sistemas de organización unívocos que establecen de antemano las relaciones entre los sonidos. Estas relaciones quedan

²⁷ « Durées, timbres, dynamiques, possédaient certainement une logique d’emploi, avaient une signification, mais leur organisation échappait profondément au système, si rigoureux, si étroit même en ce qui concerne les hauteurs proprement dites. Que faire alors, sinon unifier le système et donner une égale importance à toutes les composantes du son ? »

Pierre BOULEZ, « Le Système et l’Idée », *Jalons pour une décennie*. Textos reunidos y presentados por Jean-Jacques Nattiez, Christian Bourgois editor, 1989, p. 360.

²⁸ « En 1954, je dénonçai la pensée linéaire (polyphonique) en mettant en relief les contradictions de la musique sérielle. Je proposai à sa place un univers de masses sonores, de vastes ensembles d’événements sonores [...], qui nécessitaient des définitions et des mises en œuvres à l’aide du calcul des probabilités. Ainsi naissait la musique stochastique. En fait, cette nouvelle conception des grands nombres, massique, était plus générale que la linéaire polyphonique, puisqu’elle pouvait la comprendre comme un cas particulier [...] .»

²⁸ Iannis XENAKIS, *op. cit.*, p. 41.

fijadas por el compositor para la realización; funcionan como verdaderos postulados, jugando el rol de mecanismos de control muy fuertes que determinan la identidad de la pieza y que sirven para rechazar las versiones “desviantes” que no se ajustan a ellos.

Con Cage, por el contrario, nos encontramos con un proceso de composición estadísticamente controlado en el que el azar sustituye, en mayor o menor medida, la relación determinista entre los acontecimientos. Esta concepción lo lleva a recuperar el modelo natural, no sólo en cuanto al material utilizado, sino también imitando las operaciones de la Naturaleza, es decir, utilizando relaciones de simultaneidad y sucesión totalmente aleatorias entre fuentes sonoras independientes.

“En otras palabras, Cage como compositor pretende determinar no la naturaleza de la música como esencia, sino la esencia de la música como naturaleza”²⁹.

La indeterminación como regulación del acto creativo es, en última instancia, una generalización que incluye los casos descritos más arriba y los transforma también en casos particulares. La composición como una heurística de la indeterminación permite ser a la obra un continuo infinito, sin marcadores, módulos ni rupturas. En ella, los acontecimientos voluntarios e involuntarios, determinados e indeterminados *tienen todos el mismo derecho a coexistir*. En estas condiciones, el desarrollo y resultado final de la obra sólo pueden ser imprevisibles. Esta es la condición por la que la obra se convierte en “experimental”. Tal actitud difiere diametralmente de la de los músicos que designan su enfoque como experimental sobre la base de los medios técnicos que utilizan. Para Cage, la música es experimental si el compositor no sabe en qué se convertirá en el momento de crearla.

Así, un acto voluntario y determinado, como la aparición repentina de una melodía, puede ser equiprobable con una coincidencia imprevista debida al puro azar. Aquí faltan los mecanismos de control, lo que permite una realización global espontánea.

5. Valoración crítica de los aforismos

Habiendo constatado el enorme avance de la ideología compositiva de Cage en relación con los compositores “deterministas” de su época, volvamos ahora sobre el alcance de sus dichos y aforismos. Si llevamos hasta sus últimas consecuencias el gran número de ambigüedades que hemos encontrado en ellos, entre conceptos opuestos tales como determinación e indeterminación, intención o falta de intención precisa, acontecimientos casuales o utilitarios, actos voluntarios o fortuitos como repertorio de acciones, etc., las contradicciones en sus textos bastarían para hacer volar en pedazos los conceptos de obra, de compositor y de versión. Desde un punto de vista puramente lógico, la composición presupone

²⁹ « En d'autres termes, Cage en tant que compositeur vise à déterminer non plus la nature de la musique comme essence, mais l'essence de la musique comme nature ». Daniel CHARLES, *Gloses sur John Cage*, Paris, Éd. 10/18, 1978, p. 17.

una determinación y una voluntad, por mínimas que sean, para organizar el entramado de acontecimientos en que se convertirá la obra. Cualquiera que crea firmemente en el principio zen de la auto-negación sistemática con vistas a una transformación de la personalidad, realizada desde el interior, no debería tener motivos para realizar obras que impliquen la autoafirmación de su personalidad. ¿Acaso los *happenings* primero y los *events* después, las performances como *Musicircus*³⁰, no son invitaciones a ir más allá de la obra buscando una espontaneidad no reproducible? ¿Por qué no quedarse ahí, en el territorio de los procesos fluidos, libres, naturales, anónimos, sin posibilidad de reproducción ni derechos de autor, donde nada del impulso egoísta del creador puede interponerse a la organización espontánea? Veamos el catálogo de obras de Cage: ¿no sería éste el mejor argumento contra toda la retórica de la indeterminación? ¿Por qué tantas obras y versiones, si lo que importa realmente es la auto-transformación, que en última instancia puede ser desencadenada por la percepción de cualquier cosa y de todo?

Estas preguntas nos permiten entrever el funcionamiento en dos niveles de los principios descriptos. En el nivel constitutivo, el incumplimiento de los principios de identidad y contradicción conduce a la incoherencia. A nivel regulativo, como heurística, la contradicción de puntos de vista no elimina unos en detrimento de otros, sino que crea un concierto de posibilidades estéticas diversas. En realidad, la contradicción puede ser considerada como un poderoso combustible para la realización artística; es justamente en la contradicción donde se perfilan las corrientes subterráneas en pugna que llevan al creador a realizar su trabajo.

De hecho, Cage siguió creyendo en los conceptos de compositor y de obra, que podría haber hecho desaparecer para siempre de su universo creativo. Y es que, a pesar de las ambigüedades señaladas anteriormente, su objetivo fue hacer retroceder los límites conceptuales de la obra y del compositor – y, paralelamente, los del intérprete y el oyente – hasta el infinito, con una firmeza sin precedentes en toda la historia de la música occidental.

6. Resumen e interpretación

Quisiera volver ahora a la hipótesis central de mi trabajo: por una parte, la intención es un principio constitutivo del concepto de obra; es la intención la que confiere a la obra su universalidad, gracias a la “toma de sentido” del proceso hermenéutico de auto - refiguración. Por otra parte, la no intención es un principio regulador del proceso compositivo, una convicción arraigada en la libertad humana que puede ser sustituida por otra convicción. Para Cage, la finalidad y la falta de finalidad parecen estar separadas por una ruptura ontológica, la que separa el mundo de la causalidad del mundo de la libertad humana.

No puede haber contradicción entre lo apodíctico y lo ideológico, ya que pertenecen a dos niveles de pensamiento diferentes. La citada afirmación de Cage “A menudo digo que no tengo ningún objetivo y que lo que me preocupa es el

³⁰ Recordemos que *Musicircus*, de 1967, es un dispositivo - partitura de Cage donde el público es invitado a tocar simultáneamente la música de su preferencia.

sonido, pero obviamente no es así” revela la coexistencia de estos dos principios y su funcionamiento paralelo. La evidencia del propósito revela la necesidad de la intención en la obra; a pesar de ello, Cage actúa *como si* pudiera deshacerse de ella.

El uso del *como si* permite al analista relativizar el valor de los principios reguladores. El compositor actúa

- *como si* su música fuera una experiencia involuntaria;
- *como si* no tuviera nada que decidir, nada que decir, ninguna intención, ningún objetivo;
- *como si* su obra no tuviera sentido, ni razón de ser;
- *como si* la naturaleza pudiera ser imitada en sus procesos e integrada en la obra.

Pero no es posible que el propio creador asuma este contenido regulatorio. El se ve imbuido de la convicción que lo motiva a realizar; él no puede dar un paso atrás sin que su proceso creativo se vea seriamente debilitado. Aquí, las razones del filósofo o del musicólogo no son las mismas que las del artista. Las razones del creador tienen un valor pragmático independiente de su veracidad. Funcionan como soporte y marco del proceso creativo. Este proceso está consagrado a la determinación creciente de una forma, que comienza con una “puesta en imagen” inicial – como decía Hegel – y culmina en la obra acabada. Para dar sentido a este recorrido, la verdad objetiva no es el criterio esencial. Tampoco lo es la búsqueda o el hallazgo de la coherencia. Lo importante es, de forma totalmente pragmática, la adaptación y plasticidad que muestran las convicciones del compositor en relación con la realización de su obra.

Y es así como opera la heurística musical.

Coda

La estética de Cage, presentada tradicionalmente como una estética de ruptura irreconciliable con la de la música formal europea, es de hecho su prolongación. A partir de ella, y para las generaciones de creadores posteriores, la voluntad iba a adquirir el estatuto de parámetro de pleno derecho en la composición, del mismo modo que la altura o el ritmo. Cage nos enseñó que el contorno de nuestra voluntad puede variar dentro de un proyecto compositivo. Si este contorno es preciso, el desarrollo musical es voluntarista. Si, por el contrario, es difuso, el azar avanza y ocupa su lugar dentro de la obra. De este modo, la composición se sitúa entre dos bornes – el de la “voluntad fuerte” y el de la “voluntad vaga”, denominados respectivamente “determinismo” e “indeterminación musical” – entre los cuales es posible identificar los distintos grados de una escala diferencial.

Surge así un nuevo parámetro de la creación de una obra. Hay momentos en el que la composición puede ser determinada, otros, y dentro de la obra misma, donde las acciones pueden devenir aleatorias o improvisadas³¹.

³¹ *Venetian Games* para orquesta, de Witold Lutoslawski (1961) constituye un bello ejemplo de compromiso entre determinación e indeterminación musical.

Esto es posible porque, como bien nos ha enseñado Cage, las dos categorías no son irreductibles: *la aparente no-voluntad es siempre una voluntad mínima*, una voluntad que define las dimensiones de un dispositivo, un marco dentro del cual pueden tener lugar acontecimientos de todo tipo, tanto previsibles como imprevisibles.

Pero, al mismo tiempo, las obras llamadas “determinadas” no pueden evacuar de su ser un cierto grado de imprevisibilidad en cuanto a su interpretación, que desempeñará un papel decisivo en la recepción de la obra. Desde este punto de vista, un unísono, una octava, un ritmo “cuadrado”, un tempo, un carácter, etc., dependen de un umbral de tolerancia para el reconocimiento de su identidad, sin el cual, a modo de ejemplo, la música sinfónica sería impensable. Esto significa que, a su vez, y a pesar de todos los detalles contenidos en la partitura, *la voluntad es siempre una no-voluntad mínima*, tanto en cuanto a su composición como a su performance.

Se hace evidente la existencia de una fuerte dialéctica entre estas dos categorías: es imposible apelar a una sin referirse también a la otra.

Es gracias a este trabajo sobre la voluntad que la notación musical ha tenido que evolucionar, para adaptarse a cada proyecto según su grado de determinación.

En conclusión, puede decirse que la estética de Cage establece una paridad total entre los actos voluntarios (deterministas) e involuntarios (débilmente voluntarios) del compositor.

Invita a un acto introspectivo de renovación basado en la escucha, donde la obra no es más que un momento particular dentro de un proceso de enriquecimiento continuo y donde el compositor debe asumir y hacer explícito el grado de determinación de sus ideas.

En este sentido, comprender a Cage se ha convertido en una necesidad ineludible si queremos preparar el advenimiento de un arte menos atento a los logros técnicos y más abierto al ser humano, fuente de toda maravilla.

Bibliografía

- Aristote, (1824). *La Morale ou Éthique à Nicomaque*, trad. M. Thurot, Livre VI, VI (1140 b), Éd. Firmin Didot, Paris, 1824. Ouvrage en ligne : <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/morale6.htm>
- Aristóteles, (1985). *Ética Nicomáquea*, introducción por Emilio Lledó Iñigo, traducción y notas por Julio Pallí Bonet, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid.
- Bayer, Francis (1987). *De Schönberg à Cage, Essai sur la notion d'espace dans la musique contemporaine*, Paris, Éd. Klincksieck.
- Bosseur, Jean-Yves (1993). *John Cage*, Paris, Minerve.

- Boulez, Pierre (1989). « Le Système et l'Idée », *Jalons pour une décennie*. Textos reunidos y presentados por Jean-Jacques Nattiez, Christian Bourgois éditeur.
- Cage, John et Reynolds, Roger (1988). « Entretien » (1961), traducido al francés por Madelaine Chantoiseau, *Revue d'Esthétique n° 13-14-15*, Éd. Privat.
- Cage, John (1967). *Silence*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts et Londres.
- De Visscher, Eric (1988). « "I welcome whatever happen next", la musique récente de J. Cage », *Revue d'Esthétique n° 13-14-15*, Éd. Privat.
- Charles, Daniel (1978). *Gloses sur John Cage*, Paris, Éd. 10/18.
- Danto, Arthur (1989). *La Transfiguration du banal, une philosophie de l'art*, traducción al francés por Claude Hary-Schaeffer, Paris, Éditions du Seuil, 1989 por la edición francesa.
- Danto, Arthur (2004). *La transfiguración del lugar común, una filosofía del arte*, Paidós, Buenos Aires.
- Gena, Peter. "After Antiquity, John Cage in conversation with Peter Gena", article en ligne : <http://www.artic.edu/~pgena/aftant.html>
- Johnson, Tom (1988). « Intentionnalité et non-intentionnalité dans l'interprétation de la musique de John Cage », trad. par Christophe Charles, *Revue d'Esthétique n° 13-14-15*, Éd. Privat.
- Kant, Emmanuel (1993). *Critique de la faculté de juger*, traduction Alexis Philonenko, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin.
- Minsky, Marvin (1992). "The self-constructor", in *Anarchic Harmony*, textos recopilados por Stefan Schädler y Walter Zimmermann, Frankfurt Feste 92/Alte Oper Frankfurt, Éd. Schott, 1992.
- Nattiez, Jean-Jacques (1991). *Pierre Boulez/John Cage : Correspondance*, Christian Bourgois éditeur.
- Nattiez, Jean-Jacques (1975). *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union Générale d'Éditions.
- Nicolas, François (1995). « Comment passer le temps... selon Stockhausen », in *Analyse musicale, les réimpressions choisies*, Société Française d'Analyse Musicale, noviembre.
- Shono, Susumo, (1988). « Une Poïétique de l'écoute », *Revue d'Esthétique n° 13-14-15*, Éd. Privat.
- Xenakis, Iannis (1971). *Musique, architecture*, Paris, Éd. Casterman/Poche.

Boulez - Xenakis: Dos heurísticas musicales convergentes

Ricardo Mandolini

Compositor
Profesor emérito de l'Universidad de Lille, France
ricardo.mandolini@club-internet.fr
ORCID ID 0000-0001-8884-2621

Recibido 07-04-2024 / **Aceptado** 09-04-2024

Resumen. Para componer una obra, el creador dispone de un cierto número de ideas dominantes, que funcionan como puntos fijos en torno a los cuales se desarrolla la pieza. El valor de estas ideas, que a veces toman la forma de teorías tomadas de las ciencias físicas o matemáticas, se justifica *a posteriori*, por la realización de las obras que surgen de ellas, y no *a priori*: la verdad experimental o lógica de lo que afirman se pone aquí entre paréntesis. Estos soportes son los principios heurísticos de la creación. El objetivo de este trabajo es analizar las heurísticas de la creación de Boulez y Xenakis.

Palabras clave. Música, Composición, Musicología, Estética, Heurística musical.

Boulez - Xenakis: Two convergent musical heuristics

Abstract. In order to compose a work, the creator has a certain number of dominant ideas, which function as pivots or fixed points around which the piece develops. The value of these ideas, which sometimes take the form of theories borrowed from the physical or mathematical sciences, is justified *a posteriori*, by the realisation of the works that emerge from them, and not *a priori*: the experimental or logical truth of what they assert is put here in brackets. These assumptions constitute the heuristic strength of creation. The aim of this paper is to analyse the principles that operate as the driving force behind the creation of Boulez and Xenakis.

Keywords. Music, Composition, Musicology, Aesthetics, Musical Heuristics.

Preludio

Existe una diferencia fundamental entre los compositores de la época posterior a la Segunda Guerra Mundial y los de la primera parte del siglo XX. Esta diferencia se manifiesta en la forma en que tratan su tradición: los primeros la aceptan, los segundos la niegan.



Los textos publicados en esta revistaán bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-Compartir Igual 4.0.

Los compositores de la Escuela de Viena, por ejemplo, como sabemos – y a pesar de todas las novedades que introdujeron en la composición de su época – quisieron inscribir sus proyectos en la más pura tradición musical germánica. Así lo demuestra su uso reiterado de técnicas y formas musicales del pasado. En la misma línea, la discusión entre Webern y Dallapiccola sobre Kurt Weil es muy instructiva:

Por cierto, el nombre de Kurt Weil sale a relucir. Y Webern, que siempre ha hablado en voz baja, estalla de repente. Con el rostro enrojecido, me señala con su dedo índice... y me hace una pregunta directa: "¿Qué encuentra usted, en ese compositor, de nuestra gran tradición centroeuropea, de esa tradición que incluye los nombres (y aquí empezó a enumerarlos con los dedos) de Schubert, Brahms, Wolf, Schönberg, Berg y el mío?"¹

Lejos de enraizarse en la tradición histórica, gran parte de la composición de los años 50 inauguró un arte de *tabula rasa*, basado en el uso de principios axiomáticos tomados de las matemáticas o la ciencia física.

Esta idea (el serialismo, N.B.) no era tan miope como parecía al principio; tenía la ventaja – sí, una ventaja – de eliminar las referencias a las formas clásicas heredadas de la tradición, de las que se había percibido la contradicción, o en el mejor de los casos, la ambigüedad en cuanto a la relación forma-sistema².

La voluntad de desvincular la música de su historia se acompañó así de una apropiación del modelo científico, experimental o especulativo. Esta operación se llevó a cabo de forma similar a la apropiación selectiva de materiales musicales, característica de la noción tradicional de composición. Como en el caso de los materiales, los sistemas elegidos no necesitaban justificación. Tomemos como ejemplo la combinatoria serial o las fórmulas estocásticas: la cuestión de por qué se utilizaban ni siquiera se planteaba, tan evidente era la validez de sus respectivas axiomáticas para los compositores que las utilizaban. En realidad, estos sistemas formaban parte de la heurística particular de cada creador, y su justificación única venía dada no por la verdad experimental que pudieran conllevar, sino por el hecho de que servían de combustible para la realización de las obras.

A partir de este conjunto de elucubraciones matemáticas, científicas o filosóficas que caracterizaron la composición de los años 50, intentaré aquí analizar y comparar dos empresas que han influido mucho en el curso de la música de

¹ Matter, 1981, 129-30: « Incidemment tombe le nom de Kurt Weil. Et Webern, qui a toujours parlé à voix basse, explose tout à coup. Le visage rouge, il pointe l'index vers moi... et me pose une question directe : « Que trouvez-vous, chez un tel compositeur, de notre grande tradition d'Europe centrale, de cette tradition qui comprend les noms (et ici il commença à les énumérer sur ses doigts) de Schubert, Brahms, Wolf, Schönberg, Berg, et le mien ? »

² Boulez, 1986, 87 : « Cette idée (le sérialisme, N.B.) n'était pas aussi myope qu'elle en a l'air de prime abord ; elle avait l'avantage – quand même, oui, un avantage – d'éliminer les références aux formes classiques héritées de la tradition, dont on avait pu percevoir au plus fort la contradiction, au mieux l'ambigüité en ce qui concerne les rapports forme-système ».

vanguardia: el serialismo integral concebido por Boulez y la música estocástica de Xenakis. En primer lugar, trataré de profundizar en las contradicciones que entrañan cada una de ellas, para luego discernir sus secretas convergencias.

1. La heurística de Boulez

Boulez basó su perfil compositivo en el modelo vienés, en particular en Webern. Al igual que Webern, Boulez buscaba la coherencia, y de esta preocupación nació el serialismo integral, como extensión del principio dodecafónico. La coherencia de Webern

[...] ni siquiera les pareció suficientemente coherente a sus sucesores, ya que se ejercía rigurosamente sobre una sola parte del lenguaje musical... y las demás dimensiones de la composición fluían de ella por una especie de automatismo estricto o por el libre albedrío aplicado con desigual éxito³.

Aquí me parece ineludible distinguir en qué se diferencia la actitud de Boulez de la de los vieneses. Paradójicamente, lo que Boulez critica en ellos constituye su principal cualidad. Así, la serie dodecafónica no era más que un medio objetivo para “controlar racionalmente la complementariedad cromática en un momento dado”⁴; una matriz que actuaba en suma como un “medio sumario de coordinación”⁵ que no podía por sí mismo poner de manifiesto la forma de la obra. La serie de tonos contribuía, como un elemento entre otros, a la organización de la forma, que se lograba mediante la disposición inseparable de todos los demás parámetros musicales (ritmo, tempos, articulaciones, dinámica, organización de las voces, instrumentación, etc.). Todo esto se hacía de forma intuitiva y “tradicional”. Los tres vieneses coincidían en su relación con el libre albedrío compositivo: una vez establecida la serie, componían como de costumbre, dejando todos los demás parámetros de la música a la intuición del creador: ritmo, matices, articulación, *tempi*, carácter, etc.

Entre la estructura y la forma existía un movimiento dialéctico que Webern definió perfectamente: “Nuestras series – las de Schönberg, Berg y las mías – son en su mayoría el resultado de una idea relacionada con una visión de la obra concebida como un todo”⁶.

En otras palabras, el principio serial, que aún no apuntaba a la totalidad paramétrica, actuaba de forma concomitante con la elección singular, selectiva y cualitativa del compositor, y complementaba esta última. La estructura y la forma estaban intrínsecamente asociadas desde la génesis misma de la obra. La obra en su conjunto determinaba su futuro y podía definirse como la particularización o

³ Boulez, 1986, 86 : « [...] ne semblait même pas assez cohérente à [ses] successeurs, puisqu'elle ne s'exerçait rigoureusement que sur une partie du langage musical... et que les autres dimensions de la composition en découlaient par une sorte d'automatisme strict ou par le libre arbitre s'appliquant avec plus ou moins de bonheur. »

⁴ *Ibid.*, p. 73 : « [...] contrôler à tout instant, de façon rationnelle, la complémentarité chromatique »

⁵ *Ibid.*, p. 74 : « [...] un sommaire moyen de coordination ».

⁶ Webern, 1980, 138-139 : « Nos séries – celles de Schönberg, de Berg et les miennes – sont la plupart du temps le résultat d'une idée qui est en relation avec une vision de l'œuvre conçue comme un tout ».

superación de una idea musical hacia su realización definitiva: “[...] esta es la idea de Goethe de la planta original: el tallo ya está contenido en la raíz, la hoja en el tallo, y la flor, a su vez, en la hoja: variaciones sobre la misma Idea”⁷.

Pasemos ahora al serialismo integral. Su propósito original era “[...] vincular [...] las estructuras rítmicas a las estructuras seriales, a través de organizaciones comunes, incluyendo también las demás características del sonido: intensidad, modo de ataque, timbre”⁸.

Veremos que la matriz combinatoria se aplicó a los tonos y a los ritmos sin ninguna consideración particular. Pero surge una dificultad ineludible en cuanto se aplica el principio a la instrumentación:

Se obtienen formaciones instrumentales que desempeñan un papel muy importante en la estructura. Hay que señalar que estas permutaciones no se obtienen automáticamente, sino que se eligen por las cualidades especiales que presentan, que el punto de partida de estos esfuerzos, y el objetivo que proponen, por tanto, es sobre todo la evidencia sonora.⁹

Aquí detectamos una contradicción fundamental. Recapitulemos: en aras de la coherencia, Boulez aplicó la combinatoria como principio unificador de los parámetros musicales. Pero éstos no eran homogéneos; algunos permitían la abstracción de los instrumentos de producción (alturas, duraciones) y otros no (instrumentación). Así que, como buen músico que fue, Boulez se vio obligado a hacer una distinción en relación con el criterio de organización serial. Así, algunas permutaciones se obtendrían de forma automática y otras estarían sujetas a elección; es decir, combinatoria pura, por un lado, y *combinatoria ligada a la evidencia sonora*, por otro.

Esto me permite afirmar que el principio de unificación serial, el postulado del que surge todo el sistema, no es sistemático sino heurístico: se divide en dos posibilidades que están determinadas por la heterogeneidad de los parámetros musicales. A partir de este análisis, se podría decir que la combinatoria serial es irrealizable como principio objetivo, y que lo que la razón quería dominar de forma absoluta se deja finalmente a la imaginación creativa. Esto implica que hay pasajes imposibles de evitar entre los dos niveles supuestamente herméticos de la arquitectura compositiva: *la estructura* (el principio combinatorio puro) y *la forma* (los elementos en tiempo real de la pieza).

⁷ *Ibid.*, p.134: « [...] c'est l'idée goethéenne de la plante originelle : la tige est déjà contenue dans la racine, la feuille dans la tige, et la fleur, à son tour, dans la feuille : variations sur une même Idée. »

⁸ Boulez, 1966, 152 : « [...] lier [...] les structures rythmiques aux structures sérielles, par des organisations communes, incluant également les autres caractéristiques du son : intensité, mode d'attaque, timbre. »

⁹ *Ibid.*, p. 172: « On obtient des formations instrumentales qui jouent dans la structure un rôle très important. Il est à noter que ses permutations ne sont pas automatiquement obtenues, mais qu'elles sont choisies pour les qualités spéciales qu'elles présentent, que le point de départ de ces recherches, et le but qu'elles se proposent, donc, est avant tout l'évidence sonore. »

Entre el automatismo y la elección subjetiva hay, pues, una contradicción no resuelta, que se expresa en la vacilación entre admitir y no admitir la subjetividad en la creación:

[...] de todo lo que hemos escrito sobre el descubrimiento de un mundo serial, se desprende también claramente nuestro rechazo a describir la creación como la única puesta en práctica de estas estructuras de partida; una seguridad adquirida de este modo no podría satisfacernos, ya que daría la apariencia de un reflejo condicionado al acto de escribir, un gesto tan poco importante como una contabilidad cuidadosamente llevada a cabo o incluso meticulosamente perfeccionada. Componer no puede adoptar la apariencia de una economía distributiva elegante, incluso ingeniosa, sin condenarse a la inanidad y la gratuidad.¹⁰

Qué satisfacción, ante la incertidumbre de la elección, poder decirse a sí mismo que un haz de estructuras previas, una red de organizaciones derivadas de un modelo único, le darán, mediante una fertilización cruzada estrictamente organizada, la nota única e ineludible, la solución que eliminará el azar, la solución que, a fuerza de ser impersonal, será necesariamente la correcta.¹¹

2. La heurística de Xenakis

Pasemos ahora al análisis de Xenakis. Por un lado, encontramos las fórmulas, los gráficos, la estocástica, los movimientos brownianos y la matemática de conjuntos. Por otro lado, están las composiciones con su violencia de expresión desenfundada y a veces apocalíptica. Está claro que, para el oído, no es obvio que un nivel pueda deducirse del otro.

Quienes aman la música de Xenakis y no entienden mucho de ecuaciones y diagramas han sospechado a menudo que interviene de una manera mucho más intuitiva. Esta es más o menos la versión que acredita aquí al dar cabida a una "apreciación" que, en definitiva, consiste en hacer un juicio de gusto sobre lo que da el cálculo o la máquina y en rectificar en consecuencia, sin tener que justificarlo con ningún formalismo.¹²

¹⁰ Boulez, 1966, p. 174 : « [...] de tout ce que nous avons écrit à propos de la découverte d'un monde sériel, transparait aussi clairement notre refus de décrire la création comme la seule mise en œuvre de ces structures de départ ; une assurance ainsi acquise ne saurait nous satisfaire, qui donnerait l'aspect d'un réflexe conditionné à l'acte d'écrire, geste alors sans guère plus d'importance qu'une comptabilité soigneusement tenue ou même minutieusement mise au point. La composition ne saurait revêtir l'apparence d'une économie distributive élégante, voire ingénieuse, sans se condamner à l'inanité et à la gratuité. »

¹¹ Boulez, 1984, p. 86 : « Quel contentement, face à l'incertitude du choix, de pouvoir se dire qu'un faisceau de structures préalables, qu'un réseau d'organisations dérivées d'un modèle unique va, par des croisements strictement organisés, vous donner la note unique, inéluctable, la solution qui éliminera le hasard, la solution qui, à force d'être impersonnelle, sera nécessairement la bonne. »

¹² Delalande, 1997, p.30 : « [...] ceux qui aiment la musique de Xenakis et qui ne comprennent pas grand chose aux équations ni aux diagrammes l'ont souvent soupçonné d'intervenir de manière beaucoup plus intuitive. C'est à peu près la version qu'il accrédite ici en faisant place à une

En otras palabras, existe una especie de proceso de adaptación entre las fórmulas y las piezas – el “bricolaje” del que todo el mundo habla – que transformará los resultados matemáticos en obra. Pero ¿qué es esto exactamente?

Hay un gran malentendido, al que contribuyó el propio Xenakis: su música se asimiló a una sistematización de transferencias de modelos matemáticos a la composición; pero cuando se observan los hechos, aunque hay una especie de algebrización intelectual constante, se da una cuenta de que dos tercios, si no cuatro quintos, de su producción fueron "hechos a mano".¹³

De su formación como ingeniero, el compositor conservaba una preocupación por la eficacia: la teoría, por muy abstracta que sea, debe poder producir resultados concretos sobre el terreno; si su materialización planteaba problemas, no dudaba en comprometer su belleza abstracta, en recurrir al "bricolaje".¹⁴

[...] hay que imaginar todo lo posible, explorar todo lo posible lo que un programa es capaz de producir, y ver si los resultados son válidos. Aquí es donde juzgas: eres el filtro, dices "Sí, vale la pena; no, no vale la pena". Entonces tienes que cambiar algunas cosas o desechar el programa por completo y tomar otro.¹⁵

Esta última cita nos obliga a relativizar la importancia del *hors temps* (*fuera de tiempo*), categoría fundamental del pensamiento del compositor en la que se basan todos sus escritos teóricos, ya que, como acabamos de ver, su valor viene determinado en última instancia por la forma en que se ajusta a un determinado propósito estético. Si el objetivo estético no se consigue, el programa se sustituye por completo hasta que se encuentre uno mejor. Creo que es imposible encontrar un criterio más pragmático, en un proceso de selección a posteriori donde la coherencia del conjunto no es esencial. Aquí podemos experimentar la heurística de Xenakis en acción.

“appréciation” qui, *in fine*, consiste à porter un jugement de goût sur ce que donne le calcul ou la machine et à rectifier en conséquence, sans devoir s’en justifier par un quelconque formalisme. »

¹³ Dusapin, 1998, pp. 345-346: « [...] il y a un grand quiproquo et Xenakis lui-même l’a entretenu, c’est qu’on a assimilé sa musique à une systématisation de transferts de modèles mathématiques à la composition ; mais, lorsque l’on regarde dans les faits, bien qu’il y ait une sorte d’algébrisation intellectuelle constante, on s’aperçoit que les deux tiers, si ce n’est les quatre cinquièmes de sa production sont faits “à la main”. »

¹⁴ Solomos, 1996, p. 12: « De sa formation d’ingénieur, le compositeur a conservé le souci de l’efficacité : la théorie, aussi abstraite qu’elle soit, doit pouvoir être concrétisée sur le champ ; si sa matérialisation pose des problèmes, il n’hésitera pas à en compromettre la beauté abstraite, à faire appel au bricolage. »

¹⁵ Delalande, 1997, pp.31-32 : « [...] il faut imaginer autant que possible, explorer autant que possible ce qu’est capable de produire un programme, et voir si les résultats sont valables. C’est là où vous jugez : vous êtes le filtre, vous dites “Oui, ça vaut le coup ; non, ça ne vaut pas le coup”. Alors il faut changer certaines choses ou balancer complètement le programme et en prendre un autre. »

El “filtro” selectivo operaba en todos los niveles de la construcción musical, y en primer lugar en la determinación global del *hors temps* dentro del cual se alojaría la obra. En un gran número de piezas, éste era un requisito previo necesario para componer. En otras piezas, la inspiración tomó la forma de un cálculo. Esta opción creó toda una red de posibilidades intermedias, uno de cuyos extremos viene dado por la total concordancia entre los resultados procedentes de las fórmulas probabilísticas y el objetivo estético (*Pithoprakta*) y el otro constituido por la negación de toda matemática (*Polla ta dhina*).

I. X. – [...] “allí la intuición volvió a funcionar. Lo que significa que después de la experiencia de los trabajos anteriores, era fácil simular muchas cosas. Eso es lo que hice, sin ningún tipo de cálculo, es decir, fue por sí mismo”.

F. D. – “¿Quiere decir que ha recreado algo que es, en definitiva, del mismo estilo... que las piezas de la serie ST, por ejemplo?”

I. X. – “O antes, o también en *Pithoprakta*”.¹⁶

Ahora bien, ¿qué podría llevar a Xenakis a vincular aquí dos proyectos intelectuales tan diferentes entre sí como los que están en el origen de *Pithoprakta* y *Polla ta dhina*, si no, precisamente, la relativización de la importancia del *hors temps* y de las fórmulas?

Pero hay otro ámbito en el que la subjetividad es decisiva: cuando la confrontación con los materiales se hizo teniendo en cuenta la totalidad de la obra. Aquí, las palabras se unen y las ideologías se cruzan. Se reconoce, entre otras, la “intuición de la obra como un todo” de Webern y la “evidencia sonora” de Boulez...

[...] es necesario que una secuencia tras otra, aunque estas secuencias obedezcan a una arquitectura global, sean válidas. Entonces, ¿cómo sé que son válidas? Bueno, como lo hago sobre el papel, cuando se trata de la orquesta, trato de imaginar, con un esfuerzo de imaginación, y poco a poco domino mi asunto.

[...] lo que ocurre si te dejas sorprender o atraer por el detalle es que te pierdes en el bosque y te olvidas de que hay un todo que es importante desde el punto de vista musical; y te rompes los dientes contra eso. Ese es el gran peligro. Para evitarlo, hay que tener constantemente presente el conjunto, aunque se trabaje con piezas individuales.¹⁷

¹⁶ Delalande, 1997, p. 73: **I. X.** – [...] là c’est l’intuition de nouveau qui a fonctionné. C’est-à-dire qu’après l’expérience des œuvres précédentes, il était facile de simuler des tas de choses. C’est ce que j’ai fait, sans calcul, c’est-à-dire que cela allait tout seul, quoi.

F. D. – C’est-à-dire que vous avez recréé quelque chose qui en somme est du même style ... que les pièces par exemple de la série ST ?

I. X. – Ou avant, ou de *Pithoprakta* aussi.

¹⁷ *Ibid.*, p. 43: « [...] il faut que, séquence par séquence, même si ces séquences obéissent à une architecture globale, elles soient valables. Alors, comment je sais qu’elles sont valables ? Eh bien, puisque c’est sur papier que je fais ça, quand il s’agit d’orchestre, c’est en essayant d’imaginer, avec un effort d’imagination, et petit à petit je domine mon affaire.

Queda por ver cómo se relaciona realmente el azar con el ideal estético. Por todo lo que acabamos de ver, está claro que nada queda más lejos del proyecto xenakiano que el uso del cálculo de probabilidades sin criterios de selección determinados. Así pues, siempre que se refiere al azar, no se trata del fenómeno en estado puro, sino del azar “estetizado”, o de un “pseudo azar”. Y con razón: el azar puro es demasiado arriesgado para permitir cualquier tipo de predicción, es ingobernable, y además contradice la propia imagen de Xenakis sobre el papel del compositor y su responsabilidad. En este sentido, la siguiente crítica al serialismo – al igual que todo lo que había escrito el compositor de origen griego durante los años 50 sobre este tema – mezcla varios tipos de datos y revela el contorno de su propia heurística:

necesario apelar primero a una combinatoria determinista ampliada y luego a la noción de nube sonora, es decir, al ser sonoro masivo. Estas dos consideraciones conducen también a las teorías del cálculo de probabilidades que clasifican el determinismo estricto como un caso especial de una lógica más general, cuyo límite es el puro azar.¹⁸

De hecho, Xenakis utiliza el cálculo de probabilidades como una ayuda-memoria que puede ser corregido, como si se tratara en realidad de una serie de valores impuestos de movida que le permiten ahorrar mucho tiempo en la determinación global de un fenómeno. Pero, insisto, la música de Xenakis no se define por el cálculo sino por el trabajo de interiorización – la imaginación activa – que Xenakis le aplica. Y es así, y sólo así, como lo suficiente se encuentra con lo necesario en la expresión del compositor.

3. La responsabilidad del compositor frente al azar

Las heurísticas de Boulez y de Xenakis de los años 50 convergen globalmente en su tentativa de ocultar el libre albedrío, la elección, la intuición del compositor, escondiéndola bajo los pliegues de un discurso muy formalizado, en el que se menciona todo menos lo esencial. La ambición de ambos es legitimar el trabajo de forma científica, objetiva, mecánica y automática, dejando de lado al individuo y su potencial.

Así, para Boulez

[...] la forma dependía directamente de los modos de utilización del sistema. Además, se hizo realidad el sueño -la pesadilla, tal vez- de una "obra" más allá del individuo, más allá del accidente, de una obra en la que el compositor, habiendo preparado cuidadosamente su material de

[...] ce qui se passe si on se laisse surprendre ou attirer par le détail, c'est qu'on se perd dans la forêt et qu'on oublie qu'il y a un ensemble qui est important de point de vue musical ; et on se casse les dents là-dessus. Ça, c'est le grand danger. Pour éviter cela, il faut avoir constamment dans la tête l'ensemble, même si on travaille avec des pièces détachées. »

¹⁸ Xenakis, 1971, pp. 23-24 : « Pour sortir des contradictions en cascade, il fallait faire appel d'abord à une combinatoire déterministe élargie et ensuite à la notion de nuage de sons, c'est-à-dire à l'être sonore massif. Ces deux considérations conduisent également aux théories de calcul de probabilités qui classent le déterminisme strict comme cas particulier d'une logique plus générale, dont la limite est le hasard pur. »

base, no tuviera que hacer casi nada más que poner en marcha el mecanismo así montado y dejar que cumpliera su realización.¹⁹

y para Xenakis, la realización de obras como *Achorripsis* “[...] corresponde a la idea básica de unificar y construir una especie de autómatas sonoro que funcione solo, una vez que se lo enchufe”²⁰.

Pero al mismo tiempo, el oficio de compositor reclama, tanto en Boulez como en Xenakis, una deontología, un código de conducta para el compositor, basado en el desempeño de su labor de forma responsable. Esto es evidente en la forma en que los dos critican a Cage y a su indeterminación de la forma:

Asfixiado en las cárceles cerradas de los números, uno se precipitaba al exterior, la primera oportunidad era la buena; y entonces se permitía TODO, incluso el más vulgar exhibicionismo... ¿Y qué significan este permiso general, estas grandes vacaciones del pensamiento, sino, en todos los casos, la huida frente a la responsabilidad...?²¹

En este grupo, está de moda no escribir notas sino un dibujo. La "música" se juzga por la belleza del dibujo. Se ha anexionado la llamada música "aleatoria" que, en realidad, no es más que un abuso del lenguaje, siendo el verdadero término la música "improvisada" del abuelo. . .

Tienen fe en la acción inmediata y se preocupan poco por el control del pensamiento. Pero como la acción musical tiene una necesidad imperiosa de reflexión so pena de improvisación trivial, de imprecisión y de irresponsabilidad, estos grupos, de hecho, niegan la música y la sacan de sí misma.²²

Ahora bien, la contradicción con las citas anteriores (19 y 20) es flagrante, pues el compositor no puede, al mismo tiempo, asumir y renunciar a su responsabilidad como creador... O bien el sistema es todopoderoso y el individuo

¹⁹ Boulez, 1986, p. 87 : « [...] la forme dépendait directement des modes d'utilisation du système. De surcroît, se réalisait le rêve — le cauchemar, peut être — d'une "œuvre" au-delà de l'individuel, au-delà de l'accident, d'une œuvre où le compositeur ayant préparé avec soin son matériau de base, il ne lui restait presque plus qu'à lancer le mécanisme ainsi monté et le laisser accomplir la réalisation. »

²⁰ Delalande, 1997, p. 66 : « [...] cela correspond à cette idée de base qui est d'unifier et de faire une sorte d'automate sonore qui marcherait tout seul une fois que vous mettez la prise de courant. »

²¹ Boulez, 1963, p. 24: « Étouffant dans les prisons closes du nombre, on s'est rué vers l'extérieur, la première occasion était bonne ; et alors TOUT fut permis, y compris l'exhibitionnisme le plus vulgaire... Et que signifient cette permission générale, ces grandes vacances de la pensée, sinon, toujours, la fuite devant la responsabilité... ? »

²² Xenakis, 1971, pp. 23-24: « [...] Dans ce groupe, il est de bon ton de ne pas écrire de notes mais n'importe quel dessin. On juge la "musique" sur la beauté du dessin. Il s'est annexé la musique dite "aléatoire" qui, en fait, n'est qu'un abus de langage, le vrai terme étant musique "improvisée" de grand-père...

Ils ont foi en l'action immédiate et se soucient peu d'un contrôle de la pensée. Mais comme l'action musicale a un besoin impérieux de réflexion sous peine de basculer dans la triviale improvisation, l'imprécision et l'irresponsabilité, ces groupes, en fait, nient la musique et l'entraînent hors d'elle. »

desaparece detrás de él, o bien, a la inversa, el individuo impone sus reglas al sistema. Pero las dos modalidades no pueden aplicarse simultáneamente.

Para compositores consagrados como Boulez y Xenakis, esta contradicción no podía pasar desapercibida. Y esto los llevó inexorablemente, a uno y a otro, a distanciarse de sus proyectos iniciales una década más tarde.

Coda

He señalado una serie de incoherencias en las declaraciones y procedimientos de Boulez y Xenakis. Mi preocupación era demostrar la inconsistencia de sus declaraciones en relación con los procesos de creación musical que estaban experimentando. Las ambigüedades de su discurso llevarían ciertamente a consecuencias terribles si la verdad de sus afirmaciones estuviera en juego, si tuviéramos que tomar lo que dicen al pie de la letra. Pero el paradigma del creador no se derrumba por falta de coherencia lógica, sino todo lo contrario: la incoherencia y la contradicción son el verdadero combustible de la creación, aquello que nunca se discute, pero que, al final, es lo único que realmente cuenta. Lo que un compositor afirma no tiene por qué ser cierto, pero debe ser lo suficientemente plausible para él, sirviendo de vehículo a sus propias convicciones.

Esta es la heurística musical en acción, disciplina que he caracterizado en varias de mis investigaciones²³.

²³ Mandolini, R., (2012). *Heuristique Musicale, contributions pour une nouvelle discipline musicologique*, Delatour France editions.

<https://www.laflutedepan.com/livre/5012088/ricardo-mandolini-heuristique-musicale-pensee-musicale.html>

_____ (2023). *Heurística Musical – Aportes para una nueva disciplina musicológica*, Generis Publishing.

<https://www.generis-publishing.com/book.php?title=strong-heurstica-musical-strong-1365>

_____ (2013). *Réflexions Critiques, l'heuristique musicale et les compositeurs*, Éditions Universitaires Européennes, Omnisciptum mbH & Co. KG, Sarrebruck, Germany.

<https://www.amazon.fr/Réflexions-critiques-Ricardo-Mandolini/dp/3838185781>

Bibliografía

- Boulez, Pierre (1963). *Penser la musique aujourd'hui*. París : Gallimard.
- _____ (1966). *Relevés d'apprenti*, París : Seuil.
- _____ (1986). « Le Système et l'idée », in *HARMONIQUES* n° 1, París : IRCAM/Ch. Bourgois.
- Delalande, François (1997). *Il faut être constamment un immigré – Entretiens avec Xenakis*. París : Bibliothèque de Recherche Musicale, INA – Buchet/Chastel, Pierre Zech editor.
- Dusapin, Pascal (1998). « Interview Pascal Dusapin / Harry Halbreich », in *Regards sur Iannis Xenakis*, París : Éd. Stock.
- Mandolini, Ricardo (2012). *Heuristique Musicale, contributions pour une nouvelle discipline musicologique*. Delatour France editions.
<https://www.laflutedepan.com/livre/5012088/ricardo-mandolini-heuristique-musicale-pensee-musicale.html>
- _____ (2023). *Heurística Musical. Aportes para una nueva disciplina musicológica*. Generis Publishing.
<https://www.generis-publishing.com/book.php?title=strong-heurstica-musical-strong-1365>
- _____ (2013). *Réflexions Critiques, l'heuristique musicale et les compositeurs*. Éditions Universitaires Européennes, Omnisciptum mbH & Co. KG, Sarrebruck, Germany.
<https://www.amazon.fr/Réflexions-critiques-Ricardo-Mandolini/dp/3838185781>
- Matter, Henri-Louis (1990). *Webern*. Lausana : Éditions l'Âge de l'Homme.
- Solomos, Makis (1996). *Presences de Iannis Xenakis*. París : P.O. Éditions, Centre de Documentation de la Musique Contemporaine.
- Xenakis, Iannis (1971). *Musique, Architecture*. Paris: Caserna/poche – Mutations – Orientations.
- Webern, Anton (1980). Por la traducción francesa de Anne Servant, Didier Alluard et Cyril Huvé. *Chemin vers la nouvelle musique*. París : ediciones Jean-Claude Lattès.

Análisis de la imagen sonora en la interpretación musical

Fabiola Tomás García

Pianista, Docente
Conservatorio Profesional de Música “Mestre Vert”, Carcaixent
f.tomasgarcia@edu.gva.es
ORCID ID 0000-0001-6558-2230

Recibido 14-04-2024 / **Aceptado** 22-05-2024

Resumen. El concepto de imagen sonora es fundamental en la interpretación musical, ya que se trata de la representación mental del sonido que el intérprete crea antes de producirlo físicamente. Esta imagen, influenciada por la partitura y la experiencia del músico, es crucial para dar vida a la música y guiar la interpretación. Pedagogos como W. Bardas o G. P. Prokofiev destacan su importancia para el desarrollo técnico y expresivo del intérprete, así como para la coordinación motriz. Un amplio número de pedagogos y teóricos musicales han explorado este concepto, denominándolo de diversas maneras, como imagen estética o mental, y destacando su función en la planificación de movimientos corporales y en la expresividad musical.

El trabajo en la imagen sonora también influye positivamente en la lectura a primera vista y en la capacidad de improvisación del intérprete. Por último, abordar este aspecto contribuye de manera significativa a la calidad y belleza del sonido producido por el intérprete. Por todas estas razones, es esencial fomentar una imagen sonora clara y precisa desde las primeras etapas de aprendizaje.

Palabras clave. Pedagogía, Piano, Sonido.

Analysis the sound image in musical interpretation

Abstract. The concept of sound image is fundamental in musical interpretation, since it is the mental representation of the sound that the performer creates before physically producing it. This image, influenced by the score and the musician's experience, is crucial in bringing the music to life and guiding the performance. Pedagogues such as W. Bardas or G. P. Prokofiev highlight its importance for the technical and expressive development of the performer, as well as for motor coordination. A large number of pedagogues and musical theorists have explored this concept, calling it in various ways, such as aesthetic or mental image, and highlighting its function in the planning of body movements and in musical expressiveness.



Los textos publicados en esta revistaán bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-Compartir Igual 4.0.

ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte
Nº 10, 2024 e-ISSN: 2386-8260, ISSN: 1889-1713
Universitat de València (España)

The work on the sound image influences positively also the sight-reading and the performer's ability to improvise. Finally, working on this aspect contributes significantly to the quality and beauty of the sound produced by the performer. For all these reasons, it is essential to encourage a clear and accurate sound image from the early stages of learning.

Keywords. Pedagogy, Piano, Sound.

Algunos artistas sostienen que la música sólo comienza a vivir cuando se convierte en sonido. No, ella está, en gran medida, ya viva en la partitura. Pero está inactiva. El artista tiene el privilegio de despertarla o, por decirlo con más amor, de besarla para que despierte.¹

La importancia de establecer el foco de atención en la percepción auditiva, es decir, en la captación del sonido y su imagen sonora, para la creación de un juicio musical es subrayada por primera vez en la Antigüedad Clásica por el filósofo Aristóxeno de Tarento (354-300 a. C.), discípulo de Aristóteles (384-322 a. C.). Aristóxeno fue por ello considerado el primer humanista de la música dentro de la civilización occidental. Desde entonces, ha sido una evidencia admitida por la mayoría de los músicos.

Si bien es cierto que “el oído es la antesala de la música”², la intención estética y sonora requiere de una previa planificación. Por esta razón, el concepto de imagen sonora ha sido objeto de estudio y reflexión para muchos pedagogos y teóricos musicales. Algunos de ellos se han referido a ella también como imagen mental, imagen estética, imagen auditiva, atención musical o interna, concepto musical deseado o representación auditiva, aunque el objeto imaginado no es siempre el mismo. La habilidad de crear una imagen –sonora, mental, auditiva, estética o cualquiera de las anteriormente mencionadas– con antelación a la interpretación, puede trabajarse y desarrollarse. Su práctica activa mecanismos mentales que afectan positivamente a otros procesos y destrezas.

La imagen sonora es la idea que el intérprete crea en su cabeza con anterioridad a la generación real del sonido. Se trata de la representación mental gracias a la cual queda definida una intención que se materializará posteriormente, con la producción del sonido preconcebido. Está relacionada con la percepción anterior a la producción del sonido. Esta imagen se genera al leer la partitura, impulsada tanto por el instinto creativo del intérprete como por el texto en sí. La partitura actúa como estímulo para la conciencia no-local del intérprete, permitiendo que la imagen tome forma y se materialice. Este proceso está condicionado por la naturaleza del texto,

¹ Brendel, 2013, p. 98.

² Andrés, 2012, p. 1200.

pero también por la experiencia y formación del intérprete, así como por el nivel de desarrollo de su capacidad creativa, que constituye la parte no-local de la mente.

Es importante tener en cuenta que, en la mayoría de los casos, la información proporcionada por la partitura es imprecisa e insuficiente. Inevitablemente, los signos de notación adquieren significados ligeramente diferentes en función de las características estilísticas de las composiciones de la época. Nikolaus Harnoncourt (1929-2016) señala que “la notación musical no es un método intemporal y supranacional para escribir música, válido para varios siglos de forma invariable”³. Además, la partitura no siempre ha incluido toda la información. Esto es especialmente evidente en el caso de la música barroca, ya que la partitura no recoge información sobre los matices dinámicos o agógicos de la pieza.

El pianista y pedagogo alemán Willy Bardas (1887-1924) atribuye a la imagen sonora la capacidad para solucionar cuestiones técnicas, desplazando el foco del problema de los movimientos externos de las manos hacia las sensaciones musculares. En su tesis doctoral sobre el pianismo ruso, la pianista Olga Chkourak explica la postura de W. Bardas al respecto. El pedagogo considera necesario “asociar la imaginación (la idea sonora) con la real reproducción (el sonido real)”⁴ para crear la sensación muscular, y así es como debe empezar el trabajo de la técnica. De igual modo, Grigorij P. Prokofiev reconoce las ventajas de poseer una imagen sonora afirmando que, “mientras más rica sea la expresión en el pianista de la fantasía sonora y la intuición de la forma musical, habrá aún más medios para el desarrollo técnico del pianista”⁵. G. P. Prokofiev considera que el desarrollo de la motricidad del intérprete depende de la calidad de su imagen auditiva. El pedagogo ruso explica que los aspectos estéticos, como son la expresividad o el carácter, deben determinar las destrezas motrices necesarias, lo que él define como técnica interpretativa:

Desde el punto de vista psicológico, el factor supremo, conductor y consciente que dirige el proceso de coordinación de la compleja estructura de la acción motriz en la interpretación, es decir, la motivación fundamental de estas acciones, deberá ser la imagen auditiva de la obra musical interpretada, y la percepción de la música sonada realmente.⁶

En 1905, el pedagogo inglés Tobías Augustus Matthay (1858-1945) hace referencia, de manera indirecta, a la necesidad de tener una idea sonora previa a la ejecución afirmando “que cualquier movimiento que desees dar a la cuerda a través del martillo debe ser impartido antes de ese momento. Es mejor que te des cuenta de ese momento escuchándolo, porque es el comienzo del sonido”⁷. Su propuesta metodológica sitúa al sonido en el centro, otorgándole una gran importancia, incluso

³ Harnoncourt, 2006, p.37.

⁴ Chkourak, 2010, p. 205.

⁵ Chkourak, 2010, p. 250.

⁶ Chkourak, 2010, p. 269.

⁷ Matthay, 1905, p. 1.

antes de su generación. Posteriormente, T. A. Matthay se refiere de nuevo a este concepto:

El acto de atención durante la interpretación es dual porque implica prestar atención musical y atención instrumental. Debemos escuchar interior y exteriormente de manera que escuchemos tanto cómo debería sonar [con anterioridad a la generación del sonido] como el resultado real; y debemos ser sensibles constantemente a la generación del sonido para poder calibrar el esfuerzo necesario en cada momento.⁸

El concepto de atención musical o interna hace referencia a la imagen sonora que debe tenerse siempre presente mientras que la atención instrumental es el sonido resultante del instrumento, y define los movimientos musculares que deberemos hacer para las notas siguientes. Del mismo modo que W. Bardas, T. A. Matthay afirma que un estudio consciente basado en una atención interna significativa permite al intérprete reconocer y clasificar las sensaciones musculares en su mente para gestionar y planificar los movimientos precisos en cada momento: “Sólo podemos calibrar la resistencia de la tecla sintiéndola físicamente a través de la sensación muscular, antes y durante la bajada de la tecla”⁹.

Józef Kazimierz Hofmann (1876-1957) comulga con las ideas anteriormente expuestas y contrapone el concepto de imagen sonora a la imagen de las notas musicales inconexas. También señala el vínculo existente entre algunas cuestiones técnicas y la imagen mental que el intérprete tiene sobre un pasaje determinado. Advierte que “la deformación de la imagen sonora produce una parálisis temporal (...) de los centros motores que controlan los dedos”¹⁰. Explica que la sensación de tensión o rigidez que la práctica totalidad de pianistas ha experimentado alguna vez en su vida tiene su origen en la mente del pianista y no en sus manos, como seguramente piensa la mayoría. Para superar este tipo de obstáculos es necesario repetir lenta, clara y ordenadamente el pasaje en cuestión, pero no como si fuera una práctica mecánica sino haciendo un trabajo mental que elimine la confusión de la imagen sonora. J. K. Hofmann defiende que el intérprete debe desarrollar una técnica mental que le permita tener “una clara concepción interna del pasaje sin recurrir a [la acción de] los dedos”¹¹. En el último capítulo del libro *La interpretación del piano*¹² J. K. Hofmann recuerda anécdotas y consejos de sus clases con el célebre pianista Antón Grigórievich Rubinstéin (1829-1894). Es posible que su teoría sobre la imagen sonora naciera justamente de estas lecciones de piano. En su libro, refiere las palabras del que fue su único profesor con respecto al instante anterior a la generación del sonido en el piano y a la preparación mental necesaria:

⁸ Matthay, 1905, p. 114.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Hofmann, 1976, p. 37

¹¹ *Ibid.*, p. 36.

¹² Título original: *Piano Playing*.

Antes de que sus dedos toquen las teclas, debe comenzar la pieza mentalmente, es decir, debe haber establecido en su mente el *tempo*, el gesto del toque y, sobre todo, el ataque de las primeras notas, antes de que comience su interpretación real.¹³

En 1930, se publica en Rusia la obra de Carl Adolf Martienssen (1881-1955), *La técnica individual del piano basada en la voluntad creativa del sonido*¹⁴, que comprende los hallazgos y reflexiones publicadas en sus anteriores obras en lengua germana. El musicólogo y pianista alemán realiza un estudio exhaustivo del sistema de enseñanza del piano y lo compara con la metódica tradicional:

El proceso de estudio debe establecerse de tal manera que la representación auditiva mental preceda a la producción sonora. C. Martienssen señala que, en la pedagogía del piano, tradicionalmente se había adoptado el sistema contrario, en el cual primero se producía el sonido al piano, y sólo después, sobre esta base se producía la representación auditiva mental.¹⁵

Su análisis parte del modelo del complejo del niño prodigio –*Wunderkindkomplex*, el cual se revela como el más lógico por iniciarse en la esfera auditiva. Existen diferentes maneras de aproximarse a la música, los niños que poseen altas capacidades para la música se inician en este campo a través de su oído, lo cual les permite desarrollar la capacidad para crear representaciones auditivas en su mente. Para explicar esta idea, C. A. Martienssen utiliza el ejemplo de W. A. Mozart y sostiene que “en este temprano desarrollo musical [el que vivió Mozart], el motor primario no fue la enseñanza intelectual, sino la sensación, la sensación auditiva y sonora que se revela en la auto-actividad del juego”¹⁶. Para profundizar en su teoría, C. A. Martienssen introduce el concepto de la voluntad creativo-sonora el cual es similar al referido por J. K. Hofmann. Del mismo modo que el pianista polaco, C. A. Martienssen hace hincapié en la importancia de educar y dirigir los impulsos volitivos en las primeras etapas de aprendizaje del piano. Su teoría sobre la necesidad de alimentar la voluntad del intérprete hacia el objeto artístico nos proporciona los esquemas psico-fenomenológicos siguientes:

Esquema 1:



¹³ Hofmann, 1976, p. 61.

¹⁴ Título original: *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des Schöpferischen Klangwillens*.

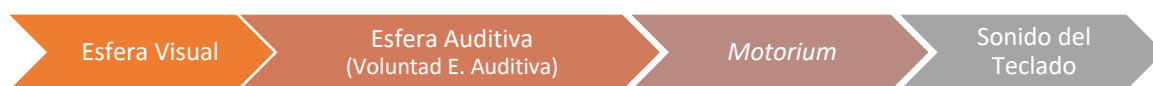
¹⁵ Chkourak, 2010, p. 214.

¹⁶ García Gómez & Chkourak, 2013, p. 67.

Esquema 2:



Esquema 3:



El uso del primer esquema supone la orientación de la educación musical al alumnado con posibilidades musicales medias ya que el alumno o alumna no desarrolla sus capacidades de la manera más natural, sino que es guiado y forzado a seguir unas pautas que oprimen toda su creatividad. Su aproximación a la música tiene lugar desde la esfera visual. El primer paso es la adquisición de la habilidad de la lectura, dicha habilidad genera una voluntad motórica que se materializa en la ejecución al teclado lo cual, a su vez, produce el ansiado sonido. De esta manera, el alumno o alumna se encuentra, casi por casualidad, con la esfera auditiva. En cambio, el segundo esquema propuesto supone la supeditación de todos los elementos fisiológicos a la voluntad auditiva del niño/a. Como el primer acercamiento con la música se produce desde la esfera auditiva, el niño o niña, no sólo es capaz, sino que siente la necesidad de generar una voluntad auditiva propia. C. A. Martienssen asocia este esquema a la figura del niño prodigio que ejemplifica con el caso de W. A. Mozart. El tercer esquema psico-fenomenológico es una pequeña variación del segundo en el cual C. A. Martienssen añade la esfera visual al inicio para describir el proceso, una vez se tiene conocimiento de la notación.

La educación y el perfeccionamiento de la imagen sonora a la que C. A. Martienssen se refiere como representación auditiva mental o voluntad creativo-sonora, se erige como una tarea de gran importancia para cualquier docente. Como el funcionamiento psicológico del proceso de la voluntad auditiva se forma en la infancia y se mantiene inalterable en la edad adulta, es imprescindible generar un buen esquema psico-fenomenológico en el alumnado que inicia sus estudios de piano. De nuevo, la investigadora O. Chkourak lo explica de la siguiente manera en su trabajo sobre el pianismo ruso: “Su desarrollo [de la voluntad creativo-sonora] debe ser desde los primeros pasos el objetivo de la pedagogía [...] La voluntad creativo-sonora es lo que cada verdadero pianista siente directamente en la creación interpretativa como lo central, la fuerza primitiva”¹⁷.

C. A. Martienssen diferencia seis tipos de voluntades creativo-sonoras clave en función del aspecto musical al que hacen referencia: la voluntad tímbrica, la voluntad

¹⁷ Chkourak, 2010, p. 218.

de la altura sonora, la voluntad rítmica, la voluntad lineal, la voluntad hacia la forma y la voluntad formativa.

Samuil Yevgenyevich Feinberg (1890-1962), uno de los primeros discípulos de Aleksandr Borísovich Goldenweiser (1875-1961) en el Conservatorio de Moscú, del cual sería posteriormente catedrático durante 40 años, publicó más de 30 artículos sobre el arte del piano. En estos escritos, S. Y. Feinberg reconoce una doble vida a la idea musical; por una parte, considera la imagen o modelo que habita en la mente del intérprete, y es posible crear gracias al oído interno, y por otra parte el sonido real generado. S. Y. Feinberg entiende que la imagen sonora está en “una zona especial de la conciencia en donde la música puede vivir a priori, aún antes de la experiencia sonora y la ejecución sonora real”¹⁸. Atribuye a esta idea musical mental la capacidad de aumentar la libertad creativa del intérprete y reforzar su individualidad:

Esta libertad creativa del pianista se encuentra en la maduración de la idea musical en el oído interno. Lo leído en la partitura deberá convertirse en sonido del instrumento. Cada nota debe ser primero escuchada en la imaginación del pianista y después ejecutada, surgiendo así el acto creativo, que transforma el mundo de las representaciones sonoras en sonoridades reales.¹⁹

Sincrónicamente, en San Petersburgo, la clavecinista y pedagoga Nadezhda Iosifovna Golubovskaya (1891-1975), alumna de Anna Nikoláyevna Yésipova (1851-1914), Félix Mijáilovich Blumenfeld (1863-1931) y Serguéi Mijáilovich Lyapunov (1859-1924), señalaba la necesidad de conocer la imagen artística del compositor. N. Golubóvskaya afirma que para ser capaz de interpretar “los matices dinámicos del autor no hay que memorizarlos, sino estudiarlos a fondo, no formalmente, pero sí en términos de sus objetivos de imagen artística. Cumplir con el matiz del autor no es suficiente; es necesario comprenderlo, ser consciente de su intención expresiva”²⁰.

En 1778, Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) escribe en su *Ensayo sobre el verdadero arte de tocar instrumentos de teclado*²¹: “Qué precisa una buena interpretación? La capacidad de cantar o tocar para hacer que el oído sea consciente del verdadero contenido y el afecto de una composición”²². Ese contenido o afecto al que C. Ph. E. Bach se refiere no es otro que la imagen estética. A lo largo de su tratado hace mucho hincapié en la importancia de ocuparse de esta cuestión para descubrir el contenido de una pieza y ser capaz de transmitirlo: “Los intérpretes, como ya hemos aprendido, deben tratar de capturar el verdadero contenido de una composición y expresar los sentimientos apropiados”²³. Para C. Ph. E. Bach, este

¹⁸ Chkourak, 2010, p. 283.

¹⁹ *Ibid.*, p. 284.

²⁰ Golubovskaya, 1985, p. 174.

²¹ Título original: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*.

²² Bach, 1778, p. 148.

²³ Bach, 1778, p. 153.

trabajo es muy importante ya que todos los ornamentos de una pieza van a depender del afecto, o afectos, que exprese la misma.

El concepto de imagen estética es, en principio, más amplio y complejo que el de imagen sonora, ya que incluye el sonido, pero pone el énfasis en el valor estético y expresivo de la música. El pianista y pedagogo soviético Heinrich Gustávovich Neuhaus (1888-1964) separa el sonido de la imagen estética al afirmar que “el trabajo del sonido es una expresión tan aproximada como el trabajo de la imagen estética”²⁴. No obstante, sitúa el desarrollo de esta habilidad en el primer puesto en su cuadro jerárquico de tareas del intérprete:

1. Configuración de la imagen estética –el contenido, aquello de lo que se habla.
2. Trabajo del sonido en el tiempo –la concreción de la imagen estética.
3. Trabajo de la técnica –los recursos necesarios para resolver los problemas de la interpretación

Además, H. G. Neuhaus dedica el primer capítulo de su aclamado libro *El arte del piano*, íntegramente a este concepto: “La imagen estética de la obra musical”. Sin embargo, el propio H. G. Neuhaus confiesa su confusión con respecto al término, “¿pero qué significa «La imagen estética» sino la música misma, la materia sonora viviente, los discursos musicales con sus leyes, sus componentes, que se llaman armonía, polifonía, etc... en la forma definida, y en el contenido poético y emocional?”²⁵. Por tanto, el trabajo de la imagen estética debe abordar el desarrollo de la expresividad del intérprete, su capacidad para descubrir el carácter y el contenido de la pieza o establecer una intención artística. Cuanto más alto sea el nivel musical y artístico del intérprete, más sencillo será trabajar sobre la imagen estética. Teniendo en cuenta que cualquier interpretación está en gran medida definida e influenciada por la imagen estética que el intérprete crea en su mente, abordar el trabajo de esta en la clase de piano es ineludible:

Según los postulados de Neuhaus, a partir de las capacidades cognitivas del alumno, de sus conocimientos previos y de su particular desarrollo cultural y artístico, este elaborará una representación mental subjetiva que guiará los procesos motrices implicados posteriormente en su ejecución musical. (...) Según este planteamiento, si la realización práctica en el teclado está condicionada por la representación mental de la música, parece lógico pensar en una intervención didáctica que opere en este nivel.²⁶

El pedagogo y discípulo de Béla Bartok (1881-1945), J. Gát, también otorga gran importancia al momento anterior a la producción del sonido. Se refiere a él como *swing-stroke*, que significa algo así como movimiento del toque, es decir, el

²⁴ Neuhaus, 1985, p. 74.

²⁵ *Ibid.*, p. 21.

²⁶ Márquez Sánchez & Méndiz Noguero, 2017, p. 296.

movimiento que debe hacer el dedo, junto con la mano o el brazo, si es el caso, antes de presionar una tecla y producir el sonido. J. Gát introduce el concepto musical deseado –*desired musical concept*–, para referirse a la imagen estética. Este concepto responde a la idea musical que el intérprete posee antes de la interpretación de una pieza. Esta imagen no es única ni estática, sino que debe enriquecerse del trabajo consciente del intérprete, de sus conocimientos previos y de su identidad: “Un concepto musical no se forma en una primera lectura, pero crecerá gradualmente. La interpretación individual también cambiará. No puede haber una interpretación única de una pieza, incluida la interpretación del compositor, que no debe considerarse una interpretación exclusiva”²⁷.

De igual modo que C. Ph. E. Bach y H. G. Neuhaus, J. Gát señala la necesidad de estudiar y establecer la imagen estética con antelación a la producción del sonido ya que “el concepto musical deseado determina qué toque utilizar y cómo debe ser implementado”²⁸ en cada momento. La consecución de un concepto musical deseado claro y madurado es fundamental, ya que de él van a depender las habilidades motrices que deben desarrollarse: “El concepto musical y las órdenes de los movimientos relacionados con él preceden, necesariamente, al sonido. Los movimientos contradictorios interrumpen este sonido. Para determinar la acción muscular correcta, J. Gát aboga por encontrar el concepto musical más intenso posible”²⁹.

El proceso de enseñanza-aprendizaje del alumnado también debe partir de este concepto porque es justamente la idea musical previa la que determinará aspectos tan elementales como la colocación del cuerpo, según afirma J. Gát: “El estado y la posición del cuerpo deben estar determinados por la emoción y no a la inversa. Así, la posición del cuerpo depende esencialmente del concepto musical”³⁰. Asimismo, la idea o concepto musical proveerá la solución a muchos de los problemas técnicos que puedan surgir: “Las soluciones técnicas sólo pueden determinarse por el concepto musical y no existe un patrón predeterminado que pueda servir como base para constituir reglas generales válidas y constantes”³¹. Esta idea recuerda a las reflexiones de T. A. Matthay y J. K. Hofmann respecto a la imagen sonora, la cual determinaba la consecución de muchas de las dificultades técnicas.

Por último, “la improvisación es algo que Gát dice que es importante para desarrollar el concepto musical de un alumno/a”³² por lo que recomienda practicarla desde el inicio y, aún mejor, si se practican las improvisaciones vocales.

²⁷ Roger Bascom, 2012, p. 61.

²⁸ *Ibid.*, p. 56.

²⁹ *Ibid.*, p. 62.

³⁰ *Ibid.*, p. 67.

³¹ *Ibid.*, p. 113.

³² Roger Bascom, 2012, p. 106.

Cuando se estudia el concepto de imagen mental se hace referencia a cualquier aspecto relacionado con la interpretación –desde la estructura formal, los movimientos del cuerpo, la armonía, el planteamiento dinámico y/o agógico del pasaje, etc. A menudo puede tratarse como un sinónimo de la imagen sonora o incluso de la imagen estética, pero, en otros contextos, su significado puede ser diferente. El *Heather Professor of Music* de la Universidad de Oxford Eric Clarke (2006), considera que la imagen mental, no siempre de manera consciente, ayuda a planificar los movimientos del cuerpo al interpretar una pieza o fragmento. Una vez más, se subraya la capacidad de la imagen mental para predecir el comportamiento muscular idóneo a aplicar en cada situación musical. E. Clarke utiliza también este concepto para justificar la precisión en el tempo o la coordinación en la interpretación:

Se ha propuesto que la formulación temporal a un nivel superior a la nota o el pulso es controlada por la representación (o imagen) mental que tiene el intérprete de la música. La estabilidad (o no) del tempo a un nivel superior puede por tanto atribuirse directamente a la estabilidad de la representación de la música que tiene el intérprete.³³

Y continúa:

También en este caso la independencia y coordinación de ambas manos se derivan de la estructura de la imagen mental. Es imposible lograr la independencia necesaria para tocar incluso un simple polirritmo flexiblemente si no se tienen imágenes o representaciones separadas de las partes de cada mano.³⁴

Sobre estas líneas se señalaba la posibilidad de mejorar o adquirir diferentes destrezas gracias al trabajo de la imagen mental. Este es el caso de la lectura a primera vista. La capacidad de leer a primera vista puede verse en gran medida optimizada gracias al desarrollo del oído interno que permite imaginar cómo debe sonar una partitura desconocida. Este oído interno es, a su vez, desarrollado para crear la imagen mental, lo que demuestra que ambos procesos se benefician de manera recíproca. E. Clarke lo explica de la siguiente manera:

Cabe destacar que la lectura musical experta no es simplemente una habilidad visual: un estudio ha demostrado que la capacidad de leer a primera vista está relacionada con la capacidad de hacer coincidir la notación con el sonido –en otras palabras, la habilidad de escuchar la música en el oído interior a partir de la notación.³⁵

³³ Clarke, 2006, p. 83.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Clarke, 2006, p. 84.

Esta idea es avalada también por el pianista y compositor Félix Mijáilovich Blumenfeld (1863-1931), cuya experiencia pedagógica comprende 32 años en el Conservatorio de San Petersburgo. Una vez más, O. Chkourak lo explica en su tesis:

[F. M. Blumenfeld] consideraba necesario dos momentos muy importantes para el desarrollo de un verdadero oído musical. En primer lugar, una fina distinción y vivencia auditiva de los elementos del tejido musical en su simultaneidad (es decir, verticalmente), y en su secuencia (horizontalmente). En segundo lugar, un oído interno flexible y realzado, es decir, aquella capacidad de imaginarse la música y de maniobrar con las propias representaciones auditivas.³⁶

También el pianista moscovita y pedagogo Boris Berman (1948) insiste en la importancia de contar con una idea de la sonoridad ideal desde el primer contacto con una pieza musical. De esta manera, el trabajo del pianista puede orientarse a la consecución de la misma: “Al estudiar, procuro acercarme lo más posible a la imagen sonora final que he creado en mi mente, aunque a menudo tenga que hacerlo a un tempo más lento”³⁷. Bajo esta premisa, el pedagogo verifica regularmente el estudio de su alumnado cerciorándose que la imagen sonora actúa en todo momento como guía: “Cuando les doy consejos sobre el modo de mejorar su estudio, subrayo siempre la importancia de tener claro cómo queremos que el pasaje suene finalmente”³⁸.

Esta circunstancia influye en la elección del *tempo* de estudio, B. Berman prefiere practicar en “el tempo más rápido posible en el que todavía seamos capaces de escuchar cada detalle y controlar cada movimiento”³⁹. Cuando la capacidad auditiva del intérprete no logra mantenerse en sintonía con la velocidad de ejecución de los dedos, se produce un impacto negativo en el resultado sonoro, manifestándose en una carencia de claridad y definición en la interpretación.

Para finalizar, el Dr. Robert H. Woody incide en la importancia de guiar la imagen mental del intérprete porque en ella están grabados los errores que comete y de ella depende que pueda superarlos:

está comprobado que la «imagen» mental que tiene un músico de una melodía dirige cómo él o ella en realidad la interpretará [...] Por lo tanto, un profesor puede hablar sobre el tratamiento de una melodía de formas diferentes, e incluso modelarla en repetidas ocasiones, pero hasta que no haya un cambio en la representación interna que tiene el alumno de la melodía (p. ej., de cómo debería sonar), no hay motivos para esperar un cambio fiable en su interpretación.⁴⁰

³⁶ Chkourak, 2010, p. 144.

³⁷ Berman, 2010, p. 132.

³⁸ *Ibid.*, p. 209.

³⁹ *Ibid.*, p. 140.

⁴⁰ Márquez Sánchez & Méndiz Noguero, 2017, p. 297.

En conclusión, muchos pedagogos han reflexionado amplia y profundamente sobre el momento anterior a la generación del sonido en el piano. Para referirse a él han inventado nombres, conceptos y teorías distintas, pero de sus reflexiones es posible hallar algunos puntos comunes e inferir ciertas conclusiones. En primer lugar, una imagen sonora o estética incorrecta puede ser la causa de la existencia de problemas técnicos en el alumnado. Por tanto, trabajar sobre la imagen sonora que el discente posee puede realmente solucionar dificultades técnicas. Además, tener una imagen sonora adecuada permite al intérprete medir y dosificar sus esfuerzos para no fatigarse ni lesionarse. En segundo lugar, se repite que la imagen sonora o estética no es inmutable, sino que bebe de los aprendizajes y transformaciones que vive el intérprete.

Por otra parte, el trabajo con la imagen mental puede estimular el desarrollo del oído interno, así como de las habilidades rítmicas y la capacidad para mantener un *tempo* estable y riguroso. Asimismo, se ha reconocido la importancia de abordar el trabajo sobre la imagen sonora, mental o estética desde las primeras etapas de aprendizaje en niños y niñas. Por último, se ha señalado que el trabajo sobre la imagen sonora favorece la individualidad y creatividad de los estudiantes, según han apuntado S. Y. Feinberg y C. A. Martiensen.

De todo ello se concluye que la imagen sonora es el mapa mental que el músico crea en su cabeza y refleja la voluntad primitiva, interna e irracional que guía la ejecución de un intérprete. La calidad del sonido de un pianista y, por ende, de su discurso sonoro va a estar en gran medida determinada por la calidad de la imagen sonora que haya creado. Es primordial trabajar sobre este punto desde el inicio del proceso de enseñanza-aprendizaje e incidir en él hasta conseguir una imagen válida, que sea clara, honesta y precisa. Tal y como se ha señalado de manera recurrente, si el trabajo sobre la imagen sonora debe ser un recurso más para solucionar cuestiones técnicas también la consecución de un sonido bello y con calidad implica necesariamente un trabajo en esta área.

Bibliografía

- Andrés, R. (2012). *Diccionario de música, mitología, magia y religión*. España. Quaderns Crema, S.A.U.
- Bach, C. P. (1778). *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. Estados Unidos. W. W. Norton.
- Brendel, A. (2013). *A pianist's A - Z. A Piano Lover's Reader*. Inglaterra. Faber and faber.
- Chkourak, O. (2010). *Inicio y consolidación de la teoría del pianismo ruso. Estudio comparativo de dos escuelas: Leonid V. Nikolaev (1878-1942) y Heinrich Neuhaus (1888-1964)*. España. Universidad Autónoma de Madrid.
- Clarke, E. (2006). Comprender la psicología de la interpretación. En J. Rink, *La interpretación musical* (págs. 81-94). España. Alianza Música.
- García Gómez, A., & Chkourak, O. (2013). El desarrollo de la pedagogía interpretativo-musical. Las corrientes fisiológica y psicotécnica. *Memorias*

- del III Coloquio Nacional de Música, Investigación, educación e interpretación de la música*, 47-77. España. Universidad de Guadalajara.
- Golubovskaya, N. (1985). *Acerca de la Interpretación Musical. Recop. E. Bronfin*. Rusia. Kompositor.
- Hofmann, J. (1976). *Piano Playing. With Piano Questions Answered*. Estados Unidos. Dover.
- Márquez Sánchez, S., & Méndiz Noguero, A. (2017). Heinrich Neuhaus: Intuición y método en la enseñanza del piano. *Revista electrónica complutense de investigación en educación musical*, 14, 285-304.
<http://dx.doi.org/10.5209/RECIEM.53915>
- Matthay, T. (1905). *The first principles of pianoforte playing*. Inglaterra. Bosworth & Co.
- Harnoncourt, N. (2006). *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*. Barcelona: Acantilado.
- Neuhaus, H. (1958). *El arte del piano*. (G. González, & C. Martín, Trads.) España. Real Musical.
- Roger Bascom, B. (Diciembre de 2012). *The legacy of József Gát on piano performance and pedagogy*. Iowa Research Online:
<http://ir.uiowa.edu/etd/3564>

Frontera de Valldemosa's *Equinotación* and the Nineteenth-Century Textbook Controversies It Sparked

Antoni Pizà

Director, Foundation for Iberian Music
The Graduate Center, The City University of New York
apiza@gc.cuny.edu
ORCID ID 000-0003-0653-3572

Recibido 15-05-2024 / **Aceptado** 24-05-2024

Abstract. Francisco Frontera de Valldemosa (1807-1891) published the first edition of his treatise, generally known as *Equinotación*, in 1837. The book purported to simplify musical notation by reducing the complex system of clefs to only three. From the moment it became public his clef method became controversial. First, it sparked a long controversy in the *Revue et gazette musicale de Paris* regarding the system's originality, usefulness, and possible plagiarism. Subsequent editions decades later also sparked debates and even a couple of lawsuits, as reflected in several articles in the *Gaceta musical barcelonesa*. At the bottom of these polemics and under the guise of music-theoretical arguments there were the commercial interests of the textbooks' authors.

Keywords. *Equinotación*, Francisco Frontera de Valldemosa, Jose Gil y Navarro, musical notation, textbooks, music theory and solfège methods, *Revue et gazette musicale de Paris*, *Gaceta musical barcelonesa*.

La *Equinotación* de Frontera de Valldemosa y las polémicas sobre los libros de texto que desató en el siglo XIX

Resumen. Francisco Frontera de Valldemosa (1807-1891) publicó la primera edición de su tratado, generalmente conocido como *Equinotación*, en 1837. El libro pretendía simplificar la notación musical reduciendo el complejo sistema de claves a solo tres. Desde el momento en que se hizo público, su método generó diversas disputas. Primero, desató una larga polémica en la *Revue et gazette musicale de Paris* sobre la originalidad y utilidad del sistema, así como su posible plagio. Las ediciones posteriores, décadas después, también provocaron debates e incluso un



Los textos publicados en esta revistaán bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-Compartir Igual 4.0.

ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte
Nº 10, 2024 e-ISSN: 2386-8260, ISSN: 1889-1713
Universitat de València (España)

par de pleitos que se vieron reflejados en varios artículos en la *Gaceta musical barcelonesa*. En el fondo, la motivación de estas polémicas, bajo la excusa de argumentos teórico-musicales, fue la defensa de los intereses comerciales de los autores de los libros de texto.

Palabras clave. *Equinotación*, Francisco Frontera de Valldemosa, Jose Gil y Navarro, Notación musical, Libros de texto, Métodos de teoría musical y solfeo, *Revue et gazette musicale de Paris*, *Gaceta musical barcelonesa*.

Introduction: Masters and (Jealous) Disciples

In 1818, after a very eventful and adventurous life, the recently appointed professor of counterpoint and fugue at the Paris École royale de musique et de déclamation (the old, as well as the future, Paris Conservatoire), Antoine [Anton] Reicha (1870-1836) published his influential treatise *Cours de composition musicale*. Luigi Cherubini (1760-1842), also a budding textbook author and, at the time, composition professor and (after 1822) director of the reputed institution, immediately reacted negatively to this new textbook and opposed its publication, apparently on music-theoretical grounds. Reicha's approach embraced modality and polytonality among many other, at the time, unconventional ideas, but also because Reicha was not a French citizen, like Cherubini himself, was a protégé of King Louis XVIII who named him professor, and finally because a textbook meant sales (albeit small ones) and the consolidation of his professorship. To Cherubini's chagrin, however, Reicha's method soon became the standard composition textbook at the Conservatoire.

Ten years later, in 1828, Reicha accepted in his counterpoint and fugue class a talented student, Hippolyte Raymond Colet (1808-1851). Years later, in 1840, already a seasoned teacher, Colet was appointed professor of harmony at the Conservatoire. His appointment was preceded in 1837 by the publication of his hefty treatise of music theory, *La Panharmonie musicale, ou cours complet de composition théorique et pratique*, a successful attempt to replace Reicha's standard textbook at the Conservatoire. Thus, in just a decade, Colet's book competed and replaced Reicha's, as, earlier on, Reicha's and Cherubini had competed for a position of authority.



Figure 1: Francisco Frontera de Valldemosa

Colet's *Panharmonie* also created a bit of a controversy because his student, Francisco Frontera de Valldemosa (1807-1891), who had come to him recommended by Rossini, accused Colet and his textbook of having appropriated or even plagiarized his idea of simplifying the system of clefs by reducing them from seven (or more, in some cases) to only three. Soon enough, a driven Frontera de Valldemosa drafted a short treatise, *Nouveau moyen trouvé par F. F. de Valldemosa pour lire avec promptitude et facilité la musique écrite pour le piano*, and immediately in 1837 submitted it and registered it at the *dépôt légal* of the Bibliothèque nationale de France. He also wrote an indignant letter to the editor of the *Revue et gazette musicale de Paris* accusing Colet of plagiarizing his idea of reducing the clefs to only three. His former teacher, though, responded by denying the allegations and accused Frontera de Valldemosa of having learned about this novel idea from him, and not the other way around (see Appendix 1).

The controversy lasted a few months, and at once Adrien Adrien de La Fage (1801-1862) intervened. De La Fage was indeed a reputed composer and musicologist, who coincidentally had just written his own textbook, *Manuel complet de musique vocale et instrumentale* (1838)—Colet's direct competitor. To add another layer of complexity in this competitive world of textbooks, Frontera de Valldemosa also translated into Spanish the *Petit manuel d'harmonie, d'accompagnement de la basse chiffrée* (1839) by Antoine Elwart (1808-1877), professor of counterpoint and fugue at the Conservatoire. The following table shows these competing textbooks

written by teachers and their students and competing for the attention of new students, subscriptions, and the adoption of institutions such as the Paris Conservatoire.

TABLE 1: Competing Textbooks

1802 – Charles-Simon Catel: *Traité d'harmonie*

1818 – Anton Reicha: *Cours de composition musicale*

1835 – Luigi Cherubini / Fromental Halévy: *Cours de contrepoint et de fugue*

1837 – Hippolyte Raymond Colet: *La Panharmonie musicale, ou cours complet de composition théorique et pratique*

1837 – Francisco Frontera de Valldemosa: *Nouveau moyen trouvé par F.F. de Valldemosa pour lire avec promptitude et facilité la musique écrite pour le piano*

1838 – Adrien de La Fage: *Manuel complet de musique vocale et instrumentale*

1839 – Antoine Elwart: *Petit manuel d'harmonie, d'accompagnement de la basse chiffrée*

1845 – Antoine Elwart, trans. by Frontera de Valldemosa: *Manual de armonía, de acompañamiento de bajo numerado, de reducción de la partitura al piano y de la transposición musical*

1. Frontera de Valldemosa's *Equinotación* and Its French Controversy

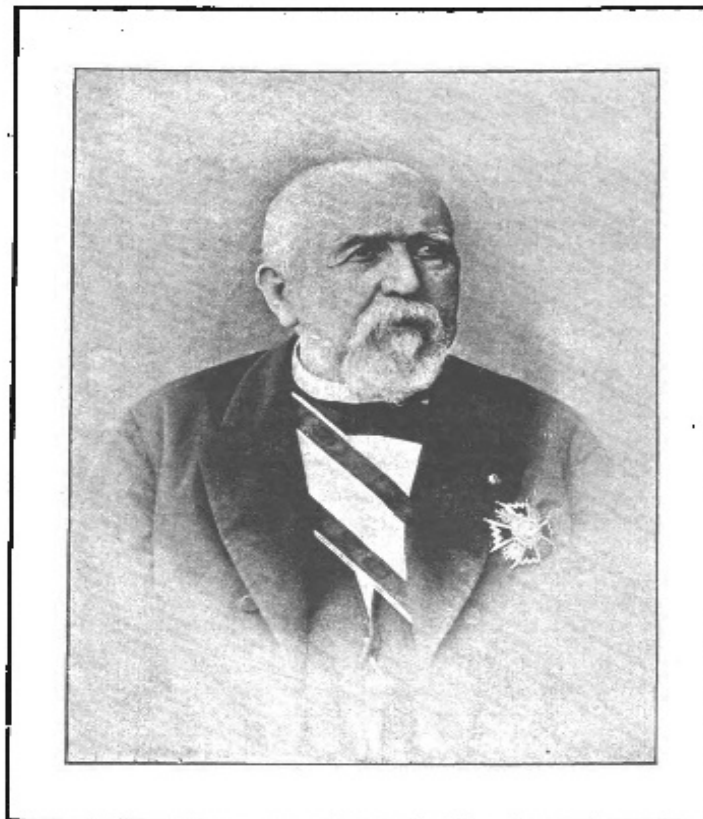
Francisco Frontera de Valldemosa is nowadays a pretty much-forgotten musician, but in his time he wielded much influence, especially as administrator and teacher. In addition to being a composer, he taught singing at the Madrid Conservatory and was the private teacher of many members of the Spanish royal family for many decades. A friend of Rossini and many important European composers, many sought his friendship and influence because of his proximity to the Spanish royal family. The following table outlines his life's highlights.

TABLE 5: A Chronology of Frontera de Valldemosa's Life

- **1807** Frontera de Valldemosa (F. de V.) is born in Palma de Mallorca
- **1815** Travels to Barcelona with Andrés Pavía, his stepfather who conducts the first performance of *L'italiana in Algeri* by Rossini. F. de V. absorbs his style (bel canto) with Marco Bordogni
- **1817** Pavía and his family go back to Palma de Mallorca
- **1824-30** F. de V. maestro al cembalo in operas in Palma (concerts at Baldomero Espartero's home)
- **1836** F. de V. moves to Paris and thanks to Bordogni gets to know Rossini, Balzac, Delacroix, Chopin, Sand, Paganini, Colet, Elwart, etc.
- **1837** *Nouveau moyen trouvé par F.F. de Valldemosa pour lire avec promptitude et facilité la musique écrite pour le piano* (F. de V.)
- **1837** *La Panharmonie musicale* (Colet). Controversy in *Revue et gazette musicale*: Frontera, Colet, de La Farge.
- **1841** F. de V. moves to Madrid to teach singing to Isabel II and her family; he is appointed professor of singing at the Real Conservatorio de Música
- **1846** F. de V. appointed musical director of the Teatro del Palacio Real y de los Reales Conciertos
- **1850[?]** *Nuevo metodo: Hallado para leer y transportar pronta y fácilmente la música escrita para piano* (Paris: Bernard Latte)
- **1851** Infanta Isabel de Borbón, La Chata, is born in Madrid and F. de V. composes in her honor the cantata *El voto de España*
- **1856-68** F. de V. forma part of the royal entourage that travels around Spain with Isabel II; he organizes many musical evenings at the Palacio Real
- **1858** *Equinotación ó Nuevo sistema musical de llaves.*
- **1858** Infanta Isabel de Borbón received her first singing lesson from F. de V.

- **1860 Founding of Asociación Artístico-Musical de Socorros Mútuos**
- **1868 Infanta Isabel marries; fur months later the royal family goes into exile in Paris**
- **1868 F. de V. retires in Palma de Mallorca**
- **1879 F. de V. is appointed Académico de la Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando**
- **1891 F. de V. dies in Palma de Mallorca**

LA ILUSTRACIÓ CATALANA



DON FRANCISCO FRONTERA DE VALLEMOSSA

† a Palma de Mallorca'l dia 7 d'Octubre d'1891.

Figure 2: *Francisco Frontera de Valldemosa's Obituary in La ilustración catalana*

His *Equinotación*, which he claimed to have invented, was the work of his life, first sketched in 1837 and fully developed in 1858, it went through several editions and revisions. It presents, as mentioned earlier, a system to simplify the clef system by reducing it to only three clefs and, although it was not successful it was endorsed and reviewed positively by major teachers, theorists, and composers.

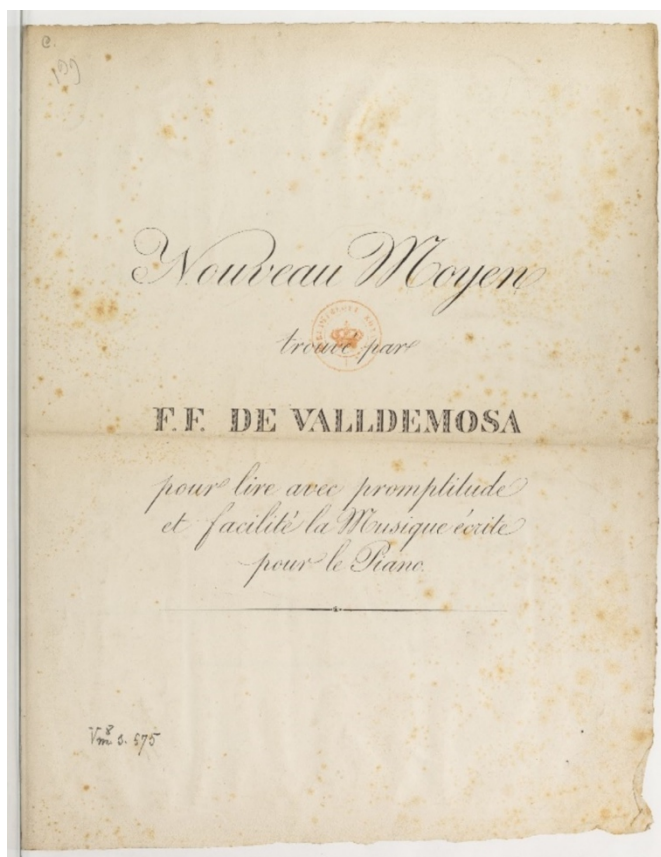


Figure 3: *Equinotación* 1837

Georges Kastner, for example, in the *Revue et gazette musicale de Paris* (April, 4, 1858, p. 112) called it an “ingenious system,” “exceptionally useful for pianists” (Kastner, 1858, p. 112; see References). *El león español* celebrated the publication (May 26, 1858) and *El mallorquín*, Valldemosa’s hometown paper, reprinted the article. *La Correspondencia de España* (June 24, 1864, p. 1) quoted A. Biaggi’s essay published in *Boccherini* (Florence, April 15, 1864), which called Valldemosa and his treatise “courageous.” A second article in *La correspondencia de España* (August 25, 1860, p. 3) stated that the treatise had “relevant merit (...), confessed and highly proclaimed by competent music periodicals such as *Il Pirata*, *L’Orphéon*, *La presse teatrale*, *La Gaceta musical* of Naples [*Gazzetta musicale di Napoli*], *L’Italia musicale*, and others” (quoted in Bover, 1868, p. 323-24). Additionally it received

the attention of *El Clamor público* (May 15, 1858, p. 3), *La Esperanza* (June 14, 1859, p. 4), *La España* (June 28, 1864, p. 4), *La Libertad* (June 29 1864, p. 3), *El Artista* (March 7, 1867, p.8), and *Revista y gaceta musical* (May 4, 1868, p. 4). Two contemporary music theory handbooks praised Valldemosa's *equinotación*, *Gramática musical* by J. M. Pérez González (1859) and *Gramática musical ó sea Teoría general de la música* by Antonio Romero (1861), but did not apply it. Furthermore, to secure his scholarly reputation, a few months after the publication of *Equinotación* the pioneer, nationalistic *Historia de la música española* by Mariano Soriano Fuertes incorporated a laudatory biography of Valldemosa, whose source was with all probability Valldemosa himself (Soriano Fuertes, 1859, pp. 357-61). Signed generically by an editor, the same text, with very small changes, was immediately reproduced on April 30 1859 in *Escenas contemporáneas* (Sánchez, 1859, pp.100-14). And yet a few months later, to top it all, the *Dizionario Biografico: dei più celebri poeti ed artisti* adapted the same text (Regli, 1860, pp. 212-13). Valldemosa's reputation as a scholar was thus solidified and internationalized, but it was Saldoni who cemented it in Spain by including him in his later *Diccionario biográfico* (Saldoni,1880, Vol. III, p. 206). The following table shows the different editions of the treatise (see also References).

TABLE 2: Different Editions of Frontera de Valldemosa's *Equinotación*

1837: *Nouveau moyen trouvé par F.F. de Valldemosa pour lire avec promptitude et facilité la musique écrite pour le piano.* This is only a sketch of the future system intended for the *dépôt légal* of the Bibliotheque nationale de France. It was fully developed in 1858. It includes the song “El Tríplici,” arranged for piano, generally attributed to Blas de Laserna (1751-1816). The bass (the left hand) is notated according to the *equinotación* principles: the bass f clef is notated on the fifth staff line instead of the usual f clef on the fourth staff line.

1850[?]: *Nuevo metodo: Hallado para leer y transportar pronta y fácilmente la música escrita para piano.* Paris: Bernard Latte, n.d. The date of publication is uncertain. Publisher Bernard Latte was active from 1831-1855; José Subirá's papers (Fons Subira, Biblioteca Nacional de Catalunya) kept a copy of this item; Subirá settled for 1850, without any clear explanation. Dedicated to Queen Isabel II, the title page is in Spanish and the French paragraphs from 1837 are translated into Spanish. Bernard Latte (c.1805/c.1806-1876) was a respected French publisher and it is possible that Frontera de Valldemosa used his imprint for prestige, as a kind of vanity publication, but printed it anyway in Spain, not in France. In addition to “El Tríplici,” it includes “Arietta” for voice and piano (lyrics allegedly by Metastasio in Italian and Antonio Maria Segovia in Spanish and music by Frontera de Valldemosa), and “La jota aragonesa a cuatro manos” arranged by

Frontera de Valldemosa for piano four hands. All is notated according to the *equinotación* principles.

1858: *Equinotación, ó, Nuevo sistema musical de llaves (sin variar su figura) por el cual desaparece su actual complicación, y se facilita la inteligencia de toda música escrita á dos ó más partes, la de las grandes particiones y el arte de transportar para los acompañantes.* Madrid: Imprenta, Fundición y Librería de D. Eusebio Aguado, Impresor de Cámara de S. M. This is Frontera de Valldemosa's fully developed treatise on *equinotación*.

1884: *Equinotación, o sea Nuevo método de llaves (sin variar su figura).* Palma de Mallorca: Impr. de P. F. Gelabert. The title is misleading. This pamphlet is by "M." and it is a critical appraisal of the *equinotación* system, not the method itself.

1888: *Equinotación, o sea Nuevo método de llaves (sin variar su figura).* Palma de Mallorca: Impr. de P. F. Gelabert. The title is misleading. This pamphlet is also by "M." and it is a critical appraisal of the *equinotación* system. A reprint of the above item.

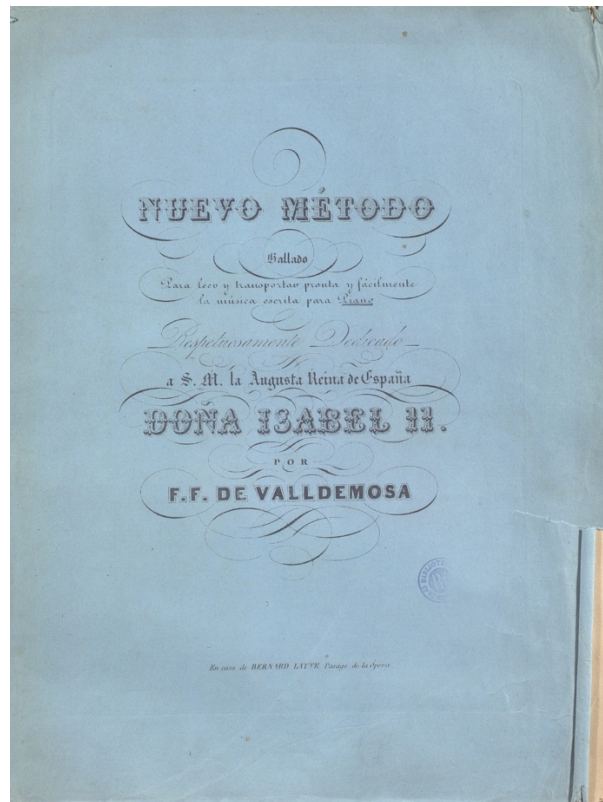


Figure 4: *Equinotación*, c.1850

The *Equinotación* sparked two major controversies. The first one involves Frontera de Valldemosa's protestation against Henry Colet and his *Panharmonie*; Colet's defense follows this; and it concludes finally with Andrien de La Fage's charges against both (Appendix 1 presents in full the writings published in the *Revue et gazette musical de Paris*). De La Fage's main argument is that this "*querelle des clés*" is in reality a bunch of "*risibles querelles*." He argues that neither Valldemosa nor Colet have invented anything since many theorists or "*unicleffiers*," as he calls them, have tried to simplify the clef system before them. The following tables summarize treatises that promulgated a reduction of the complex clef system. It is unlikely that Frontera de Valldemosa knew any of the treatises mentioned by de La Fage, but it is quite possible he was acquainted with Moretti's 1824 treatise, since it was written in Spanish and it was well-known in Spain.

TABLE 3: *Unicleffiers* According to Adrien de La Fage

1672: Thomas Salmon: *Essay to the Advance of Musick* (London)

1672: Matthew Locke: *Observations upon a Late Book entituled "Essay to the Advancement of Musick"* (London)

1672: John Wallis: *A Vindication of an Essay to the Advancement of Musick, from Mr. Matthew Lock's "Observations," by Enquiring into the Real Nature and Most Convenient Practise of that Science* (London)

1766: Abbée [Joseph] Lacassagne: *Traité general des éléments du chant* (Paris)

1767: Pascal Boyer: *Lettre à Monsieur Diderot, sur le projet de l'unité de clef dans la musique, et la réforme des mesures, proposés par M. l'abbé La Cassagne, dans ses "Éléments du chant"* (Paris)

1768: Abbée [Joseph] Lacassagne: *L'unicleffier musical, pour servir de supplement au Traité général, et de réponse à quelques objections* (Paris)

TABLE 4: Spanish-Language Treatises on Simplifying the Clefs System

1824: Federico Moretti, *Sistema uniclave, ó Ensayo sobre uniformar las claves de la música, sujetandolas á una sola escala, dedicado a la Academia Filarmónica de Bolonia. Por su individuo el caballero don Federico Moretti.* Imprenta de Indalecio de Sancha.

1837: *Nouveau moyen trouvé par F.F. de Valldemosa pour lire avec promptitude et facilité la musique écrite pour le piano*

1850[?]: *Nuevo metodo: Hallado para leer y transportar pronta y fácilmente la música escrita para piano.* Paris: Bernard Latte.

1858: *Equinotación, ó, Nuevo sistema musical de llaves (sin variar su figura) por el cual desaparece su actual complicación, y se facilita la inteligencia de toda música escrita á dos ó más partes, la de las grandes particiones y el arte de transportar para los acompañantes.* Madrid: Imprenta, Fundición y Librería de D. Eusebio Aguado, Impresor de Cámara de S. M.

1859: Joaquín María Pérez González, *Gramática musical.* Imprenta de T. Fortanet.

1863: José Gil y Navarro, *Nuevo sistema de notación musical bajo la supresión de los sostenidos, bemoles y becuadros y llaves y la reducción de tonos.* Imprenta Española.

1884: *Equinotación, o sea Nuevo método de llaves (sin variar su figura).* Palma de Mallorca: Impr. de P. F. Gelabert

1885: Diego Fallon, *Arte de leer, escribir y dictar música. Sistema alfabético* Bogotá: Imprenta musical de Diego Fallon

1886: Gabriel Melitón Baños, *Gramática musical razonada dispuesta en cuatro lecciones ó sea Nuevo tratado teórico-práctico de solfeo.* Toledo: Imprenta y librería de Fando y hermano

1861: Antonio Romero, *Gramática musical ó sea Teoría general de la música: aprobada y adoptada por el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid.* Antonio Romero.

2. Frontera de Valldemosa's Spanish Controversy with Gil y Navarro

As early as 1862, Spanish theorist and pedagogue Jose Gil y Navarro started drafting a new teaching method, *Nuevo sistema de notación musical bajo la supresión de los sostenidos, bemoles y becuadros y llaves y la reducción de tonos*, which began to be published in serialized form in 1863. Gil y Navarro intended his new method to be adopted by the Madrid Conservatory and even the Queen awarded him a substantial grant to develop and implement the new system. Soon a group of professors at the Madrid Conservatory (Hilarión Eslava, Emilio Arrieta, Rafael Hernando, and Francisco Frontera de Valldemosa) drafted, against the Queen's opinion, a negative evaluation of the textbook. Thus they opposed the implementation and publication of Gil y Navarro's method, going as far as denying the respected former teacher of the Madrid Conservatory the use of the classrooms of the same institution to implement the new method (Appendix 2 presents in full the writings published in the *Gaceta musical barcelonesa*).

The controversy that ensued was published in the *Gaceta musical barcelonesa* in a series of articles and commentary pieces. It includes both sides of the controversy. On the one hand, the reviewers of Gil y Navarro's work (Eslava, Arrieta, Hernando, and Frontera de Valldemosa) explain the lack of need for such a method. Conversely, the textbook's author, Gil y Navarro, replies that the reviewers lack sufficient knowledge to evaluate his work. The reviewers, in their turn, feel insulted by that reply and take him to court. However, all is solved amicably (more or less) when Gil y Navarro asserts that his defense is not against the people but rather the ideas expressed in the review.

3. Conclusion: The Battle of the Textbooks

As mentioned, it is quite possible that Frontera de Valldemosa's *Equinotación* found inspiration in Federico Moretti's 1824 *Sistema uniclave, ó Ensayo sobre uniformar las claves de la música, sujetandolas á una sola escala, dedicado a la Academia Filarmónica de Bolonia. Por su individuo el caballero don Federico Moretti*. On the other hand, it is hard to assess whether Colet plagiarized Frontera de Valldemosa or viceversa. All things considered, if there is one thing the 1838 *querelle des clés* published in the *Revue et gazette musicale de Paris* (see Appendix 1) shows is how important textbooks were, and that the arguments went beyond musical-theoretical issues.

The same could be said for the subsequent 1865 controversy with José Gil y Navarro against Hilarión Eslava, Emilio Arrieta, Rafael Hernando y Francisco Frontera de Valldemosa, published in the *Gaceta musical barcelonesa* (see Appendix 2). Under the guise of musical-theoretical arguments, it is clear that they all wanted their textbook to prevail and be adopted by the official institutions, including the Paris Conservatoire and the Madrid Conservatorio. All these authors had their textbooks and they did not want any possible competition. Their professional prestige, their ego, but also their finances were at stake.

In sum, in 1837, when Francisco Frontera de Valldemosa released the first edition of his treatise, commonly referred to as *Equinotación*, the book's goal was to simplify musical notation by limiting the intricate clef system and just using three. His ideas regarding the use of clefs became contentious as soon as they were made public. First, it caused a protracted debate on the system's uniqueness, value, and potential for plagiarism in the *Revue et gazette musicale de Paris*. Decades later, as evidenced by multiple articles in the *Gaceta musical barcelonesa*, subsequent editions of the *equinotación* also generated discussions and even a few legal actions. My contention in this paper has been that the financial objectives of the textbook authors were hidden beneath these polemics and arguments based on music theory. They wanted their ideas and their books to prevail over other textbooks in use.

Bibliography

- Bitard, A. (1878). *Dictionnaire de biographie contemporaine française et étrangère*. Maurice Dreyfus, Editeur.
- Baños, G. M. (1886). *Gramática musical razonada dispuesta en cuatro lecciones ó sea Nuevo tratado teórico-práctico de solfeo*. Imprenta y librería de Fando y hermano.
- Bover, J. M. (1868). *Biblioteca de escritores baleares*, Vol. I. Imprenta de P. J. Gelabert.
- Catel, Ch.-S. (1802). *Traité d'harmonie*. Imprimerie du Conservatoire de Musique.
- Cherubini, L. & Halévy, F. (1835). *Cours de contrepoint et de fugue*. M. Schlesinger.
- Choron, A.-E. & De la Fage, A. (1836-39). *Manuel complet de musique vocale et instrumentale, ou Encyclopédie musicale*. La Librairie Encyclopédique de Roret.
- Colet, H.-R. (1837). *La Panharmonie musicale*. Émilien Pacici.
- Colet, H.-R. (1838). *Revue et gazette musicale de Paris*, February 11, 5(6), 67-69.
- De la Fage, A. (1838^a). De la querelle des clés et de celle de MM. Collet [sic] et Vildemosa [sic], *Revue et gazette musicale de Paris*, February 25, 5(8), 81-84.
- De la Fage, A. (1838^b). *Revue et gazette musicale de Paris*, July 15, 5(28), 285-87.
- El Áncora*. (1884). November 10, p. 3.
- El Áncora*. (1887). October 21, pp. 2-3.
- El Correo nacional*. (1839^a). Madrid, December 31, p. 4.
- El isleño*. (1891). November 11, p. 4.
- El magisterio balear*. (1915). July 17, p. 2.
- El nuevo ateneo*. (1888). July 15, p. 7.
- Elwart, A. (1839). *Petit manuel d'harmonie, d'accompagnement de la basse chiffrée, de réduction de la partition au piano et de transposition musicale, contenant en outre des règles pour parvenir à écrire la basse ou un accompagnement de piano sous toute espèce de mélodie*. Colombier.

- Elwart, A. (1845 & 1865). *Manual de armonía, de acompañamiento de bajo numerado, de reducción de la partitura al piano y de la transposición musical*. Trans., F. F. de Valldemosa. Imprenta de Suarez / Antonio Romero Andia.
- Frontera de Valldemosa, F. (1837). *Nouveau moyen trouvé par F.F. de Valldemosa pour lire avec promptitude et facilité la musique écrite pour le piano*.
- Frontera de Valldemosa, F. (1838). *Revue et gazette musicale de Paris*, February 4, 5(5), 53.
- Frontera de Valldemosa, F. (1858). *Equinotación ó Nuevo sistema musical de llaves*. Madrid: Imprenta, Fundición y Librería de D. Eusebio Aguado, Impresor de cámara de S. M.
- Gil y Navarro, J. (1863). *Nuevo sistema de notación musical bajo la supresión de los sostenidos, bemoles y becuadros y llaves y la reducción de tonos*. Imprenta Española.
- Kastner, G. (1858). Compositions vocales et instrumentals de F. F. Valldemosa. *Revue et gazette de Paris*, April 4, 25(14), 112.
- La opinión* (1884). 11 November, p. 2.
- La Revue et gazette musicale de Paris*. (1839). November 21, 6(61), 488.
- Larouse, P., ed. (1866-1877). *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle: français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc.* Pierre Larousse.
- Llabrés Bernal, J. (1959). *Noticias y relaciones históricas de Mallorca. Siglo XIX, Vol. II (1821-1840)*. Societat Arqueologica Lul·liana.
- Lozano, F. (1858). *La España artística. Gaceta musical de teatros, literatura y nobles artes*, Madrid, May 3, pp. 208-16.
- M. (1888): *Equinotación o sea Nuevo método de llaves*. Vda é hijos de P. F. Gelabert. *Miscelánea de comercio, artes y literature*. (1820). January 28, (39), 4.
- Moretti, F. (1824). *Sistema uniclave o ensayo sobre uniformar las claves de la música sujetándolas a una sola escala*. Imprenta de Indalecio de Sancha.
- Pedrell, F. (1897). *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses é hispano-americanos antiguos y modernos: acopio de datos y documentos para servir á la historia del arte musical en nuestra nación*, Vol. II. Barcelona : Víctor Berdós y Feliu.
- Pérez González, J. M. (1859). *Gramática musical*. Imprenta de T. Fortanet.
- Pizà, A. & Martínez, M. L. (2019). L'amic mallorquí de Rossini. *L'avenç*, March, (455), 54-58.
- Pizà, A. & Martínez, M. L., eds. (2022). *Gioachino Rossini. La Veuve andalouse*. Edition Reichenberger.
- Pizà, A. (2020). The Querelle des clés: An Episode in Francisco Frontera de Valldemosa's Exuberant Life. *Respondámosle a concierto: estudios en homenaje a Maricarmen Gómez Muntané*, Eduardo Carrero Santamaría; Sergi Zauner Espinosa, eds. Institut d'Estudis Medievals, 199-213.

- Reicha, A. (1818). *Cours de composition musicale ou Traité complet et raisonné d'harmonie pratique*. Gambaro
- Regli, F. (1860). *Dizionario Biografico: dei più celebri poeti ed artisti*. Enrico Dammazo.
- Romero, A. (1861). *Gramática musical ó sea Teoría general de la música: aprobada y adoptada por el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid*. Antonio Romero
- Saldoni, B. (1880). *Diccionario biográfico bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Antonio Pérez Dubrull, Vol. III, (reprint, Madrid 1987).
- Sánchez, J. (1859): *Escenas contemporáneas*. Madrid: D. A. Vicente.
- Sarmiento, P. A. (2016): El sistema Fallon: método de notación alternativo para la enseñanza musical en Colombia (1867-87). *Ensayos. Historia y teoría del arte*. Bogotá, 20(30), 55-81.
- Sóller (1915^a) August 21, 1915, p. 5.
- Sóller (1915^b). July 24, p. 2.
- Soriano Fuertes, M. (1859/2007). *Historia de la música Española desde la venida de los fenicios hasta nuestros 1850* (Madrid/Barcelona: Martín y Salazar / Narciso Ramírez (reprint, Madrid 2007).
- Subirá, J. (1965). Pretéritos músicos hispánicos (Páginas históricas). *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, (20), 9-43.
- Trousset, J. (1884). *Nouveau dictionnaire encyclopédique universel illustré*. Librairie Illustrée.

Appendix 1: The *Querelle des clés* (*Revue et gazette musicale de Paris*)

Francisco Frontera de Valldemosa's letter to the editor of *Revue et gazette musicale de Paris* (February 4, 1838, p. 53).

DE PARIS.

53

ailleurs. Jamais Rubini, Lablache et Mlle Grisi n'avaient produit plus d'effet que dans cette enceinte si décriée. On n'en saurait dire autant des toilettes des dames; mais il est trop manifeste que la *fashion* regrettera son élégant boudoir où l'on venait d'abord pour voir et être vu, sauf à écouter la musique par bénéfice d'inventaire. M.

CONCERT DE Mlle C. DE DIETZ.

Au point où en est arrivée Mlle de Dietz, après l'épreuve des grands salons qui déconcerte tout d'abord les grands talents non encore aguerris, vient l'épreuve du concert public, où l'on est partie intéressée, partie principale. C'est à recommencer avec la peur. Mlle Dietz s'en est fort bien tirée mercredi dernier. Ce doit être maintenant chose faite et acquise pour elle que l'assurance, au moins l'assurance apparente qui laisse à l'artiste des moyens suffisants pour rendre son intention des belles œuvres. Le public égoïste, qui veut avant tout être charmé, n'en demande pas davantage, et n'a pas recherché, en écoutant le beau fragment de concerto de Hummel, par exemple, si la jeune virtuose avait encore peur. Cet admirable morceau a été exécuté par elle de manière à faire sentir bien vivement la perte que l'art vient de faire dans la personne du célèbre compositeur, à nous faire regretter le temps où ce grand artiste avait trouvé la véritable fin du piano, toute la musique telle que l'instrument la peut donner, et le but qu'on a tant dépassé de nos jours. Ces fleurs répandues à profusion sur le clavier ont été présentées avec une exquise délicatesse dans toutes leurs nuances de mélodie, avec tous leurs parfums harmoniques. La bénéficiaire a joué ensuite, avec un talent égal, un grand duo fort éclatant à quatre mains avec M. Osborne et une fantaisie brillante pour piano seul de M. Kalkbrenner. Il ne lui reste plus maintenant qu'à subir l'épreuve du grand concert en plein théâtre.

M. Chevillard a fait entendre sur le violoncelle, avec un succès auquel il est accoutumé, une fantaisie tissée des cantilènes les plus touchantes de la *Sonnambula*. Enfin, sept symphonistes d'élite, parmi lesquels nous avons remarqué MM. Tilmant, Chevillard et Durier, avaient ouvert la séance par un magnifique septuor de Beethoven.

M. Panofka a joué avec le talent que nous lui connaissons une élégie pour le violon de sa composition, dont les proportions larges reposent des variations et des caprices. C'est un exemple qu'il a donné conjointement avec son ami et compatriote M. Ernst, exemple qui mérite bien d'être imité.

Le chant était représenté par Ponchard et Mlle Janssens. Le premier a rendu la fraîcheur de voix et surtout d'intentions des premiers jours au duo et à l'air

de la *Dame Blanche*, chose merveilleuse quand on songe que cet artiste a bien dû chanter deux mille fois ces morceaux célèbres. Mlle Janssens est une élève fort remarquable du Conservatoire de Paris, où elle continue, bien que née en Belgique, à recevoir les leçons de nos habiles professeurs. Nous ferons remarquer à ce propos qu'on a exhumé un règlement inhospitalier anti-français, et surtout absurde, qui interdit aux étrangers l'admission à notre Conservatoire de musique, ce qui n'empêche pas, Dieu merci! Mlle Janssens d'y étudier, pour la plus grande gloire de l'école. On dit, il est vrai, que cette demoiselle n'y obtiendra jamais de prix. Cela lui importe fort peu à elle qui recevra ses prix des mains du public; mais il nous importe beaucoup, à nous autres Français, qu'on n'ait pas à nous reprocher des sottises brutales d'autant plus gratuites que, pour ces sortes de mesures, l'abrogation par désuétude commence régulièrement après le premier mois d'existence. G. L. P.

Monsieur le Rédacteur,

Je vous prie de vouloir bien insérer dans le prochain numéro la réclamation suivante.

M. Colet a, dans un ouvrage intitulé: *De la Panharmonie musicale*, imprimé, page 177, à propos d'un nouveau moyen pour supprimer la clef de *fa* dans la musique écrite pour le piano, une note ainsi conçue: « M. de Valldemosa, que Rossini a bien voulu nous adresser, vient aussi de trouver cette nouvelle clef, » dont il se sert pour faciliter la musique écrite pour le piano; il l'a publiée le 11 septembre 1837. »

Je dois déclarer que M. Colet a reçu de moi seul la connaissance de cette découverte, et que moi seul je suis auteur de cette innovation.

Je déclare, en outre, que je donnerai à cette affaire toute la suite nécessaire pour que M. Colet retranche de son ouvrage ce qu'il y a imprimé relativement au nouveau mode de clef, dont il ne doit la connaissance qu'à une communication officieuse de ma part, communication que nos rapports pouvaient alors motiver, mais qui jamais ne l'a autorisé à s'approprier ma découverte d'une manière aussi personnelle.

J'ai l'honneur d'être,
Monsieur,
Votre très-humble serviteur,
F. F. DE VALLEDEMOSA.

REVUE CRITIQUE.
LE POÈTE MOURANT

DE MILLEVOYE,
Musique de M. MEYERBER.

Il y avait à mettre une pareille poésie en musique

Hippolyte Raymond Colet's letter to the editor of *Revue et gazette musicale de Paris*; riposte to Frontera de Valldemosa's letter of February 4, 1838 (February 11, 1838, pp. 67-69).

DE PARIS.

67

ne devait pas en obtenir de moindres à l'Athénée. L'air de Marino Faliero lui a fourni une occasion nouvelle de montrer combien sa belle voix possède de ressources. Mademoiselle D'Hennin possède un talent éminemment dramatique; sa place est nécessairement marquée sur notre première scène lyrique. M. Ponchard a dit son air des Abencerrages avec pureté, et vérité d'expression. Si la voix de cet artiste, qui a fait si longtemps nos délices au théâtre et dans les concerts s'affaiblit, on peut dire qu'il conserve son talent. Dans cet air des Abencerrages, si simple, si naïf, où il ne faut que du sentiment pour émouvoir ses auditeurs, il ne peut exister de rivaux pour M. Ponchard. M. Billard paraît avoir peu l'habitude d'exécuter en présence d'un public aussi nombreux que celui de l'Athénée. Il était dominé par une vive émotion, et il avait le malheur de jouer un morceau de M. Hertz, dont les compositions pâles déplaisent de plus en plus aux amateurs de bonne musique. Enfin, M. Hauman, qui s'est fait entendre deux fois, est un violoniste de talent. Sans doute qu'il s'est demandé, lorsqu'il s'est agi de se faire un genre, une manière à lui, quels étaient les violonistes le plus en possession de charmer le public. Son jeu réunit à peu près toutes les séductions des violonistes célèbres. On trouve dans sa manière quelque chose de celle de M. Baillot, de celle de M. Lafont, de celle de M. Bériot surtout, et même aussi, et beaucoup trop selon nous, de celle de Paganini. M. Hauman plairait davantage aux véritables connaisseurs et aux amateurs superficiels, s'il voulait s'abstenir de faire des grimaces qui nous semblent insupportables: c'est un charlatanisme indigne d'un artiste de talent. Ses airs variés renferment des variations qui s'adressent spécialement et alternativement à chacune de ces deux classes bien distinctes de tout auditoire musical quel qu'il soit. Après des chants larges, après des traits brillants, dessinés avec une remarquable élégance, et dans lesquels sont abordées les difficultés de l'instrument, ce virtuose fait entendre les sons harmoniques, les pizzicato, et tous les tours de force paganiniens; mais il est vrai qu'il lui faut sous ce rapport encore beaucoup de travail pour arriver au point où le rival de Paganini, *Ernst*, est aujourd'hui; celui-ci se joue de ces difficultés, et M. Hauman les élabore avec peine. Nous sommes du reste loin de conseiller à l'un et à l'autre de ces deux artistes de perdre leur temps pour être imitateurs. Ils ont tous deux assez de talent pour être eux-mêmes, et le bon goût réprovera toujours ces tours de force imités. Pour finir, faisons la part de l'orchestre et de son habile chef, M. Vidal, dans le succès de la soirée, et disons que les ouvertures et les accompagnements du chant et des morceaux d'instruments ont été exécutés avec une intelligence, une précision et une verve qu'on

serait loin de s'attendre à rencontrer dans un orchestre d'amateurs.

Le soixante-huitième concert de l'Athénée musical est fixé au jeudi 22 février. S***.

A M. le Rédacteur de la *Gazette musicale*.

Monsieur,

Dans le dernier numéro de votre Journal, vous avez inséré une lettre dans laquelle M. Valldemosa prétend m'avoir fait la communication officielle d'un nouveau mode de clé dont je me sers dans mon ouvrage intitulé la *Panharmonie musicale*.

Je déclare formellement que je n'ai reçu aucune confiance de M. Valldemosa, et que l'idée de ce nouveau système de clés m'appartient exclusivement.

En effet, M. Valldemosa, l'un de mes élèves, n'a détaché de tout le système que je propose qu'une seule clé, celle qui pouvait lui servir pour le piano, dont, je crois, il est professeur; et cela, après en avoir reçu la communication de moi, non officieuse, ni officielle, mais simple, sans prétention, sans défiance, comme j'ai communiqué mes nouvelles clés, ma nouvelle manière de chiffrer à plusieurs de mes élèves, avant que ma méthode eût paru; ils en feront foi au besoin. Mais pour agir avec le plus de franchise possible, je vais exposer ce qui a pu m'inspirer l'idée de tout réduire à la clé de *sol*.

J'avais remarqué depuis longtemps, en donnant des leçons de composition, que la plus grande difficulté que les élèves eussent à surmonter était d'abord la manière d'écrire les leçons d'harmonie sur les différentes clés d'*ut* et de *fa*, et ensuite la méthode de chiffrer des anciens. J'imaginai alors de simplifier l'un et l'autre de ces cas, et voici d'abord par quel travail j'arrivai à la découverte du premier, le nouveau système de clés.

Les maîtres de solfège nous apprennent qu'il existe trois clés: celle de *sol*, celle d'*ut* et celle de *fa*; ils nous disent aussi qu'une note quelconque prend le nom de la clé qui se trouve placée sur la même ligne, ou dans le même interligne qu'elle; et que la clé de *sol*, 2^{me} ligne, est celle qui sert de point de départ: ainsi, lorsque la clé de *sol* est placée sur la 1^{re} ligne, le *mi* devient un *sol*; si on y place au contraire la clé d'*ut*, le *mi* se change en *ut*, la clé de *fa* posée sur la 1^{re} ligne, convertirait de même le *mi* en *fa*. Si l'espace ne nous manquait, j'expliquerais ce qui a donné naissance à toutes les clés; et sans doute ce système, bien développé, serait d'un grand intérêt pour l'art; mais je dois produire d'abord ma réfutation.

Depuis longtemps on se servait plus rarement de la clé de contr'alto et de celle d'*ut*, 1^{re} ligne, qu'on rempla-

çait par la clé de *sol*, 2^{me} ligne : on supprimait même, mais à tort, celle de ténor (clé d'*ut*, 3^{me} ligne); il ne me restait donc que cette dernière clé à modifier, et celle de *fa*, 4^{me} ligne à effacer; mon raisonnement fut bien simple alors : le ténor a la même étendue que le *soprano*, la basse que le *contr'alto*; seulement la voix des hommes est naturellement une octave plus basse que celle des femmes; il me sembla donc qu'il me suffisait de conserver la clé de *sol*, 2^{me} ligne, et d'indiquer par un signe caractéristique, et pour servir de guide au compositeur qui doit toujours avoir égard au diapason des voix, que les notes que les hommes chantent sur les mêmes lignes que les femmes, sont rendues naturellement une octave plus bas; alors je traçai, pour le ténor et la basse, une clé de la forme d'un 8, qui devait se lire de la même manière que la clé de *sol*, 2^{me} ligne; ce 8 indiquait au compositeur que les notes écrites avec cette nouvelle clé étaient rendues une octave plus bas. D'ailleurs, ceux qui liront ma méthode verront tous les détails que je donne sur ce chapitre, afin de prouver qu'en simplifiant ainsi la manière d'écrire la musique, j'ai établi un système clair et précis. Je donnai à ma nouvelle clé la forme d'un 8, parce que quelques pianistes se servaient déjà de cette clé, pour désigner les passages qu'on devait lire une octave plus haut qu'ils ne sont écrits.

Ainsi, mon intention n'était pas de créer des clés à nouvelles formes, mais de prouver que la clé de *sol*, 2^{me} ligne, était suffisante, et pouvait toutes les remplacer. Mais pour que les chanteurs et les instrumentistes ne confondissent pas leurs parties, et pour ne pas détruire tout à fait le système adopté depuis si longtemps, je fus obligé de donner presque à chaque clé une forme distinctive. C'est ainsi que je choisis pour les hommes la clé de *sol*, 2^{me} ligne, sous la forme d'un 8, et que je conservai aux altos et aux basses, celles d'*ut* et de *fa*, correspondant toujours à celle de *sol*, 2^{me} ligne, et voici comment :

La clé d'alto se pose sur la ligne de *si*, et cette dernière note devient alors un *ut*, du nom de sa clé : mais en posant la clé d'*ut* dans l'interligne de la note qui porte le même nom, l'*ut* devait rester un *ut*, et la forme de la clé indiquait que c'était la partie d'alto; de même, la clé de *fa*, posée sur la 5^{me} ligne, changeait le *si* en *fa*; sur la 4^{me} ligne, le *ré* devenait un *fa*; placée sur la 5^{me} ligne, le *fa* restait un *fa*, clé de *sol*, 2^{me} ligne, et la forme de la clé indiquait que c'était la partie des basses. (Dans ma méthode, je prouve que cette nouvelle manière, ou plutôt cette manière primitive d'écrire la musique, réunit tous les avantages possibles.)

M. Valldemosa vint me demander des leçons d'harmonie de la part de Rossini, et je lui dis un jour que dans ma méthode je ramenait toutes les clefs à celle

de *sol*, deuxième ligne. Il m'approuva fort, et m'engagea vivement à établir ce nouveau système. Quand même je ne l'aurais pas initié alors dans tous les détails de cette innovation, n'était-il pas de son honneur, de sa loyauté, de s'abstenir, après une pareille confiance, d'en pénétrer les mystères. Sans crainte, sans défiance, je lui ai dit où était le trésor, et, à mon insu, dans la nuit, il est allé me le ravir; encore, n'a-t-il pas eu l'idée de fouiller jusqu'au fond pour se l'approprier en entier; et puis, au moment où mon ouvrage allait paraître, il fit rapidement autographier deux pages de musique, en annonçant comme sienne la découverte de cette clé, et il déposa les exemplaires voulus à la Bibliothèque. Il avait satisfait à la loi. Maintenant, voici les questions que je poserai à M. Valldemosa :

1^o Je lui demanderai si je ne lui ai pas dit le premier que je ramenait toutes les clefs à celle de *sol*, deuxième ligne; qu'il me jure le contraire sur l'honneur.

2^o S'il le désavoue, pourquoi donc n'a-t-il pas publié tout le système? Pour moi, je le remercie d'avoir bien voulu me laisser ce qui peut avoir réellement quelque importance, la seule chose que je revendique, c'est-à-dire l'idée générale de ne m'être servi que de la clé de *sol*, deuxième ligne.

3^o S'il en est besoin, dans un autre article, j'expliquerai à M. Valldemosa le mécanisme des clefs, dont il ne se doute pas même, à moins qu'il ne me prouve le contraire, s'il est assez théoricien pour entrer en lutte.

4^o J'ai déjà prouvé que ma nouvelle clé de *fa* dérive naturellement de mon système, tel que je viens de l'exposer. Si M. Valldemosa n'est point assez convaincu, je lui prouverai qu'elle dérive même du système de clefs des anciens, qu'il ne soupçonne pas même; mais si M. Valldemosa, pour prouver la vérité de ce qu'il avance, me répond seulement qu'il a trouvé cette clé, parce qu'il l'a trouvée, je n'aurai plus rien à dire; car l'opinion nous aura déjà jugés.

5^o Si cette nouvelle clé de *fa* dérive d'un système que M. Valldemosa ne revendique point, que me veut-il donc?

6^o Et puisqu'il me laisse l'honneur d'avoir trouvé le système général des nouvelles clefs, je lui demanderai ce qu'il répondrait si je plaçais la clé de *fa* dans le premier interligne, au lieu de la poser sur la cinquième ligne? A-t-il jamais pensé à cela? non! c'est pourtant une suite de mon système.

On sera peut-être étonné aussi que M. Valldemosa, au lieu de m'attaquer dans les journaux, n'ait point eu recours aux tribunaux. Je dois déclarer que c'était là son intention formelle, lorsqu'il s'est aperçu que les témoins qu'il voulait faire appeler ne pouvaient at-

tester que cette clef lui appartenait que parce qu'il le leur avait affirmé lui-même; car à force de le publier partout, il avait fini sans doute par se le persuader à lui-même. Maintenant si M. Valldemosa le désire, je m'engage à ne pas avoir d'autres témoins que ceux qu'il avait choisis. Quant à l'avocat, il faudra qu'il ait la bonté de venir travailler un an l'harmonie, et puis il pourra me défendre, en exposant devant le tribunal toutes mes théories musicales, si non, je le ferai moi-même.

Je dois faire observer enfin que M. Valldemosa, en annonçant dans les journaux que je devais mon nouveau mode de clef à une communication officieuse de sa part, a prouvé ainsi que je connaissais cette clef avant qu'il eût déposé les exemplaires à la Bibliothèque, et par conséquent, avant que la note qu'il extrait de mon ouvrage eût été rédigée et gravée.

Veillez, monsieur, insérer cette lettre dans votre plus prochain numéro, et croyez à mes sentiments les plus distingués.

COLET.

NOUVELLES.

* * Décidément Mme Dorus-Gras remplira, dans *Cosme de Médici*, le rôle écrit pour Mlle Falcon, et cédera le sien à Mme Stolz. On espère que la représentation de ce grand ouvrage aura définitivement lieu dans le courant de ce mois. Puisse de nouveaux obstacles ne pas le dérober plus longtemps à la vive impatience du public, si justement excitée par le succès de la *Juive* et de l'*Eclair*.

* * Nous avons annoncé que l'Opéra avait engagé une élève de Bordogni et de Ponchard, Mlle Honorine de Paw. Cet engagement nous garantit pour trois années le talent de cette jeune cantatrice, dont on s'accorde à dire beaucoup de bien.

* * Mme Alexis a reparu vendredi dernier dans le Pas espagnol, que son indisposition avait fait supprimer depuis trop longtemps dans la *Muette*, et où sa grâce piquante excite une sensation si vive dans le public.

* * Les artistes du Théâtre-Italien, réfugiés à la salle Ventadour, réhabilitent la sonorité de la salle; en revanche, ils accusent le théâtre d'être cruellement glacé et surtout humide, ce qu'on parait, jusqu'à plus ample examen, attribuer aux conduits nécessités par le théâtre Nautique, et dont quelques ruptures auraient occasionné des infiltrations d'eau. Quoiqu'il en soit, on assure que les chanteurs sont obligés de faire, pendant la représentation, éponger plusieurs fois les loges où ils s'hébillent.

* * Jeudi soir, vers sept heures et demie, on a pu craindre sérieusement un incendie au théâtre italien, salle Ventadour: de nombreuses étincelles et même des flammes sortant d'une cheminée de cette salle avaient jeté l'épouvante dans les environs, et déjà un concours considérable de personnes s'enquerrait, rassemblées rue Neuve-des-Petits-Champs et place Ventadour, lorsqu'on apprit presque aussitôt que les pompiers de service au théâtre venaient de se rendre maître d'un feu qui avait éclaté dans l'un des conduits du calorifère. Alors chacun prit sa place dans la salle, et tout fut fini sans qu'il en eût résulté de dégât.

* * Demain, à la salle Ventadour, au bénéfice de Rubini, la reprise de *Lucia di Lammermoor*, et le premier acte de *Norma*, dans lequel l'admirable tenor chantera cet air de *Niobe*, qui a si bien inauguré la réouverture.

* * Le théâtre de la Bourse vient de mettre à l'étude l'opéra-comique en trois actes de MM. Planard et Paul Dupont, dont la musique a été confiée à M. Thoms. Cet ouvrage a pour titre: *un Perruquier de la Régence*. C'est Chollet qui remplira le principal rôle,

celui du perruquier, où on dit que le sentiment s'allie au comique et même parfois à la bouffonnerie. On parle aussi d'un rôle important pour Mlle Jenny Colon, et d'un autre qui servira au début du jeune Roger, qui s'est fait connaître d'une manière si brillante aux exercices du Conservatoire. Les autres personnages auront pour interprètes Henri, Fargueil, Mme Boulangier. Il paraît qu'on va presser vivement les répétitions; on voudrait pouvoir, comme disent les Italiens, *andar in scena* dans la première quinzaine de mars.

* * Pour l'aguerir contre les émotions de son premier début dans un rôle nouveau, on a fait paraître d'avance, cette semaine, M. Roger dans un rôle du répertoire courant, celui d'Horace du *Domino Noir*.

* * C'est dans le courant de la semaine prochaine que l'administration du théâtre italien espère offrir à son public d'élite la *Parisina* de Donizetti par Rubini, Tamburini et Mlle Grisi.

* * Grâce à la propagande musicale, dont nous nous applaudissons d'avoir pris l'initiative, les concerts particuliers ne sont pas moins à la mode que les concerts publics et les théâtres lyriques. Ne pouvant signaler à nos lecteurs toutes ces réunions où l'on se dispute nos artistes, nous choisissons du moins les principales, pour les enregistrer comme un témoignage de la faveur dont l'art jouit maintenant.

* * Mardi dernier a eu lieu au Casino-Paganini le concert de Mme San-Felice, douée d'une belle voix de contralto: la bénéficiaire a obtenu un succès légitime qu'elle a partagé avec ses auxiliaires, peu connus jusqu'à présent du public: un violoniste, M. Dubois; un harpiste, M. Marandi, et deux cantatrices, Mlles Maria Béanécé et Zélia Bincourt.

* * Encore un procès auquel la distribution de la *Juive* a donné lieu. Nous annoncions dernièrement le jugement prononcé par le tribunal d'Anvers, pour décider entre deux cantatrices laquelle serait *Rachel*; jamais on n'avait vu peut-être depuis, les vierges chrétiennes, tant d'émulation pour le martyre. Ces dames se disputent toutes le privilège d'être plongées dans la chaudière bouillante, avec autant d'ardeur que les femmes juives la gloire d'être brûlées vives sur le bûcher de leurs époux. Le tribunal de Liège vient de maintenir Mme Saint-Ange, première chanteuse à roulades, en possession du rôle de la proscriète; quant à sa concurrente, qui refusait de jouer *Eudoxie*, la fille des Césars, elle a été condamnée à être princesse, avec dépens.

* * Lundi dernier, 5, un homme qui s'est rendu l'ami, et grâce à ses fonctions, constitué le patron et le protecteur de la plupart des gens de lettres et des artistes, M. Mitouillet, avoué de plusieurs théâtres et de la commission des auteurs dramatiques, avait ouvert son brillant salon à l'éclat de la magistrature et des arts. C'était un contraste curieux que ce rapprochement des hommes qui jouent la société et de ceux qui la divertissent. Cette fois-ci, du moins, les premiers en jugeant les seconds n'ont eu à remplir qu'une tâche fort agréable. Pas une condamnation n'a été prononcée; loin de là, tous les votes se sont réunis en faveur de plusieurs talents distingués, parmi lesquels nous citerons en première ligne M. Panofka, qui, soit comme compositeur, soit comme exécutant, se place toujours plus haut dans l'opinion. N'oublions pas la voix de Mlle Drouart, qui a chanté avec beaucoup de charme le bel air de la *Juive*: *Il va venir*; Mme Sainville-Gay, qui a dit avec un goût exquis plusieurs romances italiennes et françaises, et M. Rosenhain, jeune pianiste déjà célèbre, qui a excité des applaudissements mérités. Le jeune maître à la mode dans tous nos salons, M. Alary, tenait le piano.

* * M. Jules Janin poursuit le cours de ses ravissantes soirées d'artistes qui feraient défi à la puissance d'un prince; c'est comme un congrès de toutes les notabilités dont Paris est si fier et le reste de l'Europe si jaloux. Rien d'égal à l'aimable gaieté qu'apportent avec eux de pareils hôtes, si ce n'est la grâce délicate et la cordialité avec laquelle ils sont reçus. Dimanche dernier, un concert a précédé le bal, comme aux autres réunions. La supériorité de talents ne contribuait pas seule à l'intérêt de ce concert que rendait fort piquant la variété des genres: ainsi, par exemple, après avoir applaudi la voix fraîche, pure et suave du jeune Roger, l'Elleleveu en espérance de notre Opéra-Comique, on a tressailli aux accents passionnés et frénétiques d'un autre grand virtuose, ANNA! qui a chanté son grand air avec cet aplomb qu'on lui connaît, et qui empêche les Rubini et les Duprez de dormir. Dans un solo de violon, M. Ernst s'est encore surpassé. Interprète des impressions de l'assemblée, une bouche pleine de grâce lui a décerné les éloges les plus flatteurs.

* * M. Ernst donnera son premier grand concert jeudi, 4^{er} mars. Nous donnerons dans notre prochain numéro les détails du programme.

Adrien de La Fage's contribution to the Valldemosa-Colet's controversy (February
25, 1838, pp. 81-84).

REVUE
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-ELAZE, EDMÉ SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LÉPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. REILLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHENDE LA MADELAINE, etc.

5^e ANNÉE. **N^o 8.**

PRIX DE L'ABONNEM.

| PARIS. | DÉPART. | ÉTRANG. |
|----------|---------|---------|
| fr. 8 | Fr. 9 | Fr. 10 |
| 6 m. 15 | 17 | 19 |
| 1 an. 30 | 34 | 38 |

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le **DIMANCHE** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France; pour l'Allemagne, à Leipzig, chez KISTNER.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 25 FÉVRIER 1838.

Nonobstant les suppléments romances, fac-simile, de l'écriture d'auteurs célèbres et la gazette des artistes, MM. les abonnés de la Gazette musicale recevront gratuitement le dimanche de chaque mois, un morceau de musique de piano composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de f. b. f. 50c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — De la querelle des clés, par J. Adrien de LA FAGE. — Lettre d'un contemplateur, par EDMÉ ST-HUGUÉ. — Garat, par BLANCHARD. — Lettre de M. Lablache. — Police correctionnelle. — Revue critique: Études de la musique de Damour et Burnett. — Nouvelles. — Annonces.

DE LA QUERELLE DES CLÉS
ET DE CELLE DE MM. COLLET ET VILLDAMOSA.

Il y a un an à pareille époque, il n'était bruit dans la capitale que de la querelle de MM. Huret et Fichet inventeurs l'un et l'autre de *clefs de sûreté*; ces deux mécaniciens occupaient tous les afficheurs de la capitale, et leurs contestations ne furent pas le moins amusant des divertissements du carnaval; aujourd'hui, ce sont d'autres *clefs* qui sont en question: MM. Collet et Villdamosa se disputent la primauté de ce qu'ils appellent l'honneur d'avoir trouvé le système des nouvelles *clefs*. Les *clefs* ne servent pas seulement à ouvrir les serrures ou monter les montres, ou bien à déterminer le nom des notes sur la portée musicale; elles s'emploient encore à défaut de sifflets proprement dits, et je crains fort que le public n'en fasse usage en ce sens pour terminer toute cette affaire et mettre d'accord les réclanants.

Je me propose de rendre prochainement compte de la *Panharmonie musicale* et de ce que M. Collet nomme

ses théories; si je ne le fais pas dès aujourd'hui, c'est que, par suite d'un de ces vieux préjugés qui, aux yeux de notre siècle, ne se rachètent que par un aveu sincère et sans arrière-pensée, j'ai conservé l'habitude de ne rendre jamais compte d'un ouvrage avant de l'avoir lu, et comme la *Panharmonie* de M. Colet est fort volumineuse, je n'ai pas pu encore acquitter ma conscience à cet égard. Je vais donc, quant à présent, me borner à dire mon avis sur la prétendue simplification des clefs qu'il propose.

Se moque-t-on de nous en présentant comme une nouveauté un usage que tous les éditeurs de musique de la capitale n'ont cessé d'employer pour toute la musique destinée aux amateurs, qui s'est gravée à Paris depuis plus de vingt ans? On ne peut vraiment s'empêcher de rire en voyant déclarer que l'on donnera toute la suite nécessaire à cette affaire. Qu'a-t-on donc de part ou d'autre, imaginé de nouveau? Tout le monde ne sait-il pas, qu'au lieu de clef d'*ut* quatrième ligne pour le ténor, on peut se servir de la clef de *sol*, et que dans ce cas la portée représente les sons une octave plus bas qu'ils ne sont écrits? Tout le monde ne sait-il pas que la clef de *sol* une fois adoptée pour le ténor, on peut écrire la basse dans la partie inférieure de la portée, sauf un fréquent usage des lignes supplémentaires? Eh bien, voilà ce que l'on ne craint pas de nous donner pour du nouveau: pauvres Fran-

çais! vous êtes donc aussi aisés à tromper en musique que dans le reste, et votre habitude de vous payer de mots s'étend donc exactement à tout!

Tous les auteurs qui ont proposé des simplifications dans la méthode de séméiographie musicale aujourd'hui en usage, se sont récriés contre la pluralité des clefs, et ont proposé d'y remédier par plusieurs moyens. L'idée de se servir uniquement de la clef de *sol* seconde ligne a été, si je ne me trompe, fournie pour la première fois par l'anglais, Thomas Salmon, dans un ouvrage publié en 1672 (1). Cet écrivain distinguait, comme M. Collet, chacune des parties par des lettres initiales du nom de chaque voix. Ce système fut attaqué par Matthieu Look (2), auquel Salmon répondit dans une lettre adressée au célèbre docteur Jean Wallis (3), mais sans détruire d'une manière satisfaisante les objections de Look.

Un autre *unicleffier* reprit l'idée de Salmon, dont peut-être il ne connaissait pas l'ouvrage: ce fut l'abbé Lacassagne qui, en 1766, proposa de nouveau l'unité de clefs (4); Pascal Roger renversa son système dans une lettre à Diderot (5), et la réponse de Lacassagne (6) n'ent pas plus de succès que celle que Salmon avait faite à son adversaire.

Depuis cette époque il a été plusieurs fois question de faire chanter les ténors sur la clef de *sol*, mais je crois que c'est Grétry qui en a le premier fait la proposition formelle; il voulait qu'on ne conservât que les deux clefs de *sol* et de *fa*, donnant la première au ténor et au soprano, et l'autre à la basse et à l'alto, qui aurait alors rendu les notes une octave plus haut qu'elles ne sont réellement écrites. Depuis cette époque, les éditeurs de musique, pour contenter les amateurs qui auraient refusé des morceaux écrits sur des clefs qu'ils ne voulaient pas prendre la peine d'étudier, firent graver les pièces d'ensemble ou chœurs, tantôt sur trois clefs de *sol* et une clef de *fa*, tantôt sur quatre clefs de *sol*.

Ce ne pourrait donc être que la forme nouvelle imposée à la clef de *sol* employée pour l'usage du ténor et de la basse dont MM. Collet et Villdamosa auraient à réclamer l'invention; le premier a pris le parti d'y renoncer, et il a eu raison, car il y a plus de quinze ans qu'un

graveur de Paris, nommé Joannès, me fit voir le pignon de cette nouvelle clef en forme de 8, dont il faisait usage pour marquer, dans la musique de piano, les passages écrits trop bas d'une octave, s'évitant ainsi l'emploi ordinaire du *tremblé* précédé du mot *octava* et suivi du mot *loco*. On n'a fait que détourner la clef *octave* de l'usage qu'en faisait le graveur Joannès en la considérant en sens inverse; et si quelqu'un dans tout cela avait à réclamer, ce serait certainement ce dernier; mais il paraît qu'aujourd'hui les graveurs sont plus sensés et plus habiles que les musiciens.

N'est-il pas vraiment déplorable de voir les colonnes des journaux de musique occupés de parcelles pauvretés, et faut-il que l'on rencontre des artistes assez peu soigneux de leur réputation, assez étourdis et assez oublieux du respect qu'on l'on doit au public, pour se présenter intrépidement comme inventeurs de ce que tout le monde sait et fait? Il faut vivre au dix-neuvième siècle et voir de ces choses; cela soit dit sans plaisanterie.

Faut-il maintenant donner mon avis sur l'usage, devenu fort commun et presque général en France, d'écrire les morceaux à plusieurs parties sur les seules clefs de *sol* et de *fa*? Je n'hésiterai pas à dire que cet usage, ainsi que beaucoup d'autres, n'a pas le sens commun et n'a jamais eu d'autre état que la paresse des amateurs ou l'ignorance des professeurs. La seule manière raisonnable de réduire tout le système à la clef de *sol* et à la clef de *fa*, est celle que l'on emploie assez fréquemment en Allemagne, et qui consiste à écrire le premier dessus et le contralto à la clef de *sol* en doubles notes sur une seule portée, et le ténor et la basse de la même manière à la clef de *fa*, absolument comme l'on fait pour un morceau d'orgue écrit à quatre parties. Lorsqu'il n'y a pas trop de variété dans la figure des notes de chaque partie et que les paroles se prononcent en même temps par toutes les parties, dans les *chorals* par exemple, cette manière n'a aucun inconvénient; mais l'on sent que hors de ce cas elle n'est pas praticable pour toute musique jointe à des paroles.

L'usage français n'est excusable que pour les éditeurs de musique qui ne sauraient débiter leur marchandise s'ils ne se conformaient au goût du public; il est donc probable que l'on continuera comme l'on a fait jusqu'ici; mais je n'en crois pas moins nécessaire de démontrer tout ce que cette habitude a de déraisonnable en ce qui concerne la musique en partition; car, pour ce qui est des parties séparées, il est indifférent que l'exécutant chante sur telle ou telle clef, pourvu qu'il exprime la pensée du compositeur.

Vous me mettez sous les yeux quatre parties écrites pour les voix ordinaires: les deux premières sont sur la clef de *sol*, quoique les clefs d'*ut* première et

(1) *An essay to the advancement of music, by casting away the perplexity of different clefs and uniting all sort of music, lute, viol, violins, organ, harpsicord, voice, etc. in on universal character.* London, 1672, in-8°.

(2) *Observations upon a late book entitled an essay to the advancement, etc.*

(3) *A vindication of an essay an inquiring into the root nature and most convenient practice of that sciency.*

(4) *Traité général des éléments du chant.* Paris, 1766, in-8° magn.

(5) *Lettre à M. Diderot, sur le projet de l'unité des clefs dans la musique, et la réforme des mesures.* Paris, 1767, in-42.

(6) *L'unicleffier général pour servir de supplément à son traité général, et de réponse à quelques objections.* Paris, 1768, in-42.

troisième ligne eussent été préférables, comme nous le prouverons dans un instant ; il n'y a cependant rien à dire, puisque les tons exprimés par les deux voix de soprano et de contralto se trouvent à leur véritable place sur l'échelle générale (1) ; mais quand je vois les notes de ténor précisément à la même place que celles de la portée du dessus, vous auriez beau donner à la clef de *sol* une autre forme, vous ne me montrerez toujours qu'un *ut* dans le troisième espace, qu'un *fa* sur la cinquième ligne, et la partie de contralto, qui est réellement au-dessus de celle du ténor, me paraîtra sans cesse au-dessous. J'aurai beau me dire que le ténor est une octave plus bas que le soprano, ma raison ne pourra se persuader que deux notes absolument semblables, placées dans une même position, n'aient pas le même effet. Si la partie de basse est ensuite sur la clef de *sol*, le même inconvénient se reproduit en se compliquant ; si l'on emploie la clef de *fa*, l'inconvénient ne fait que changer de nature, car alors, les notes du ténor, qui dans l'harmonie doivent se rapprocher de la basse, en paraissent éloignées par le fait de leur position sur la clef de *sol*. La plus belle, la plus régulière, la plus riche harmonie se présente à moi comme un chaos que je suis obligé d'étudier et de débrouiller pour le comprendre. Le système proposé par Grétry était moins absurde ; il faisait marcher les voix par paires, ce qui aidait à fixer l'idée sur deux octaves différentes ; mais ce système n'offrait aucun avantage réel, et ne simplifiait rien : on a bien raison de ne pas en faire usage, il ne fallait donc pas en adopter un pire.

La pensée de réduire toutes les clefs de la musique à une seule n'a pu naître que chez des esprits peu logiques, peu habitués à remonter aux sources, et à se rendre un compte rigoureux des usages consacrés. Un exposé du système des clefs, fait avec toute la brièveté possible, suffira, nous l'espérons, pour démontrer cette vérité.

Ce système n'ayant été imaginé que pour la musique vocale, on ne s'attacha qu'aux tons habituels de la voix humaine en réunissant les genres et les espèces ordinaires ; on remarqua que ces tons pouvaient se renfermer en une portée de onze lignes ; au-dessous de la première ligne on plaça le *fa grave* de la basse, au-dessus de la onzième le *sol aigu* du soprano : on mit alors les trois clefs chacune en son lieu, savoir : la clef de *fa* sur la quatrième ligne, la clef d'*ut* sur la sixième, la clef de *sol* sur la huitième, et l'on convint que, pour écrire la musique de telle ou telle voix, on emprunterait une des trois clefs accompagnées en dessus ou en dessous du nombre de lignes nécessaires pour représenter l'étendue d'une onzième qui est celle de presque toutes les voix, en sorte que chaque portée

(1) Nous nommons échelle générale, l'assemblage de tous les tons usités dans la musique.

partielle devait se borner à cinq lignes. De là, les deux positions de la clef de *fa* sur la quatrième et troisième ligne de la portée de cinq lignes, les quatre positions de la clef d'*ut* placée au centre du système, et pouvant se trouver sur la première, la seconde, la troisième et la quatrième ligne ; enfin, de là l'unique position de la clef de *sol* sur la seconde ligne. Devait-on écrire pour des voix inusitées ? l'on supposait à la grande portée une ligne de plus en haut ou en bas, et alors on obtenait pour les voix extrêmement graves, telles que les basse-contre, la clef de *fa* cinquième ligne, et pour les voix suraiguës la clef de *sol* première ligne : cette dernière devint par la suite celle des instruments dont les tons élevés étaient plus fréquemment employés. On voit d'après cet exposé, que cette locution : la clef d'*ut* se place sur la première, sur la quatrième ligne, est au fond vicieuse ; la position des clefs est toujours fixe, seulement elles empruntent au besoin d'une clef voisine le nombre de lignes qui leur est nécessaire pour compléter les cinq que toute clef doit avoir à sa disposition : c'est la clef qui régit la portée, et non la portée qui régit la clef. (1)

Lorsque l'on cessa d'écrire à un grand nombre de parties réelles pour se borner habituellement à quatre, ou rejeta plusieurs clefs : d'abord celles qui ne servaient que pour les cas extraordinaires, et faisaient d'ailleurs un double emploi quant à la position : la clef de *fa* cinquième ligne ayant ses notes à la même position que la clef de *sol* seconde ligne, et la clef de *sol* première se trouvant dans la même situation par rapport à la clef de *fa* quatrième ligne, le tout sauf la différence des octaves. On se décida ensuite à n'employer la clef de *sol* seconde ligne que pour les violons, flûtes, hautbois, etc. Il ne restait plus que six clefs, trois pour les voix aiguës et trois pour les voix graves : de chaque côté l'on retrancha la clef intermédiaire ; la clef d'*ut* seconde ligne d'une part, la clef de *fa* troisième ligne de l'autre, se trouvèrent ainsi élaguées. Les seules clefs conservées pour l'usage habituel de la partition vocale, seule à considérer ici, furent donc la clef d'*ut* première et troisième ligne, pour les voix féminines, puis les clefs d'*ut* et de *fa* l'une et l'autre sur la quatrième ligne, pour les voix masculines.

Il était impossible de se comporter plus sagement et de mieux remédier à la difficulté réelle de lire l'harmonie en suivant de l'œil quatre portées à la fois. En effet, la ligne de l'*ut* à l'unisson, se retrouvant sur les trois parties supérieures et occupant à la clef de *fa* la place fort remarquable de première supplémentaire, était un fil conducteur qui ne permettait jamais de s'égarer, et ne laissait pas le moindre doute sur la position véritable des notes d'un accord.

Rien ne pouvait être plus clair et mieux raisonné ;

(1) Voyez notre *Séméologie musicale*, Chapitre III.

la notation sur deux clefs en partie double que nous avons indiquée aurait eu en apparence quelque avantage; mais, comme nous l'avons dit, elle ne pouvait satisfaire à tous les cas.

Lorsque les éditeurs de Paris se sont rendus aux désirs des amateurs, en écrivant toutes les voix sur la clef de *sol*, et tout au plus la partie de basse sur la clef de *fa*, les uns et les autres étaient excusables; car enfin la musique, ainsi gravée, est destinée à être chantée dans les salons, et n'est pas faite pour l'étude de l'harmonie; l'accompagnateur est en ce cas le seul qui ait à se plaindre. Mais aujourd'hui que la prétendue simplification est établie en principe dans une *méthode d'harmonie*, on ne pouvait la laisser passer sans observations.

M. Collet prétend par ce moyen faciliter l'étude de l'harmonie aux amateurs qui ne connaissent que la clef de *sol*. Je crois qu'il ferait mieux de leur remettre l'adresse d'un professeur de solfège, c'est ce que je n'ai jamais manqué de faire en pareille circonstance. L'étude de la composition exige une attention soutenue et un travail persévérant; quel progrès attendre d'un élève qui n'a pas le courage d'apprendre préalablement à solfier sur toutes les clefs?

Il reste à dire un mot de l'application de l'invention de M. Collet à la musique de piano: c'est là ce que M. Villdamosa réclame comme sien; M. Collet, qui au demeurant paraît être un musicien de quelque mérite, pourrait bien laisser M. Villdamosa se prélasser à son aise; car en vérité c'était de sa part réclamer une possession plutôt onéreuse qu'utile.

M. Collet, dans sa longue lettre, nous dit qu'il croit son ingrat élève, M. Villdamosa, professeur de piano; moi, je n'en crois pas un mot; il m'est impossible de supposer qu'un homme ayant la moindre connaissance du mécanisme de cet instrument et des traits qui lui conviennent, puisse proposer la substitution de la clef de *sol*, ou autrement clef de *fa*, cinquième ligne, à celle de *fa*, quatrième ligne, pour la partie de main gauche. Qui ne sait en effet que dans la musique de piano les deux portées en accolade forment précisément la portée de onze lignes, dont nous parlions tout à l'heure, sauf la ligne de la clef d'*ut*, qui est supplémentaire autant pour la clef de *sol* que pour la clef de *fa*, et leur sert de point de jonction? Qui ne voit la facilité qui en résulte pour la rapidité et la clarté de l'exécution dans les gammes et dans les batteries? Qui ne sent que le changement de ce qui existe ne servirait qu'à tout embrouiller, et présenterait à chaque instant des embarras et des obscurités? Qui ne voit le ridicule de cette clef inférieure, dont les lignes d'emprunt dans le haut viendraient se mélanger avec les lignes d'emprunt du bas de la clef supérieure? Qui ne s'aperçoit... mais en voilà bien assez, car vraiment je suis honteux

d'avoir à entretenir les lecteurs de la *Gazette Musicale* de pareilles billevesées, et je les prie de me pardonner de les avoir retenus tant de temps sur un si mince sujet auquel m'ont amené les risibles querelles de MM. Collet et Villdamosa; triste échantillon de l'état de la littérature musicale d'un pays en progrès sous tant d'autres rapports.

J. ADRIEN DE LA FAGE.

LETTRE D'UN CONTEMPLATEUR.

MUSIQUE POPULAIRE DE LA SUISSE.

Berne, le 1837.

A***

Tu veux absolument que je te parle de mes voyages, de mes aventures, de mes excursions lointaines; et pourtant tu connais, cher ami, la répugnance que je mets à faire l'examen de mes impressions passées. Ton amitié trop indulgente croit peut-être que j'évite par modestie de m'entretenir de ce qui me regarde... Eh bien! non vraiment: la paresse de ma pensée est la seule cause de mon silence. Ya-t-il, je te le demande, un travail plus pénible que de faire l'appel de tous ses souvenirs? Avant de pouvoir les fixer sur le papier n'est-on pas le jouet de leurs caprices? ceux dont vous croyiez tout à l'heure être maître vous échappent et s'enfuient; d'un autre côté, les retardataires arrivent lentement sans paraître se soucier le moins du monde de votre impatience; enfin, lorsqu'on est parvenu à soumettre les rebelles, que de peines n'a-t-on pas encore à unir avec art tous les morceaux divers de cette mosaïque, œuvre de la mémoire, afin d'obtenir un ensemble parfait? pour cela, il faut une patience de compilateur que j'avoue n'avoir jamais eue. Si la vie est courte, n'est-il donc pas plus raisonnable d'aller droit son chemin de façon qu'on en fasse le plus possible, que de s'amuser à regarder derrière soi? Tu n'ignores pas cependant la bizarrerie de mon naturel; tu sais que j'ai fui Paris parce que tous les sens y sont impressionnés à la fois, et que moi, pauvre hère, ayant seulement les facultés d'un seul à ma disposition, je ne pourrais supporter les fatigues de tant d'agitations hétérogènes. Or, admirer la nature, en contempler les beautés et les merveilles, sans toutefois que mon esprit se permette jamais d'analyser le plaisir de mes yeux, tel est le genre de vie qui me convient et que je préfère à tout autre. C'est pourquoi je cours de pays en pays comme l'enfant qui, plein d'une averse curiosité, ne s'arrête point à la première image du livre qu'il feuillette, mais cherche s'il en trouvera bientôt une nouvelle. Je n'éprouve pas, ainsi que les hommes dont l'imagination est ardente, le besoin d'alimenter

Appendix 2: Gil y Navarro's Controversy and Lawsuits (*Gaceta musical barcelonesa*)

Gil y Navarro Presents a lecture about his *Nuevo sistema de notación musical*

4

ALBUM DE MUSICA.

según un periodico de Valencia, se pondrá en escena en el teatro de la Princesa por la compañía del señor Olona.

—El empresario del teatro de Málaga ha contratado el de Córdoba, para llevar una buena compañía de zarzuela que funcionará desde la próxima pascua de Resurrección.

—En el teatro de la *Pergola* de Florencia se ha ejecutado la ópera *I puritani*, con un gran suceso. Tanto la Perelli en el papel de Elvira, como el tenor Chiesi, el baritono Boccolini y el bajo De Giovanni, fueron justamente aplaudidos y llamados á la escena.

—*Los Hugonotes* se han ejecutado en el teatro *Regio* de Turin con buen éxito por las señoras Tiliens y Laborde, y los señores Giulini, Vialetti etc.

—Los periódicos holandeses hablan con elogio del éxito que ha obtenido en Amsterdam la *Semirámide* cantada por la De-Vries y la Baldi, y el señor Capponi.

—El famoso ciego Picchi, del condado de Milan, tocador de la tibia ó flautapastoril, se halla en Paris, siendo aplaudido de cuantos le escuchan. En el Conservatorio ha tocado delante del célebre Auber que le aplaudió extraordinariamente las variaciones del *Carnaval de Venecia*. Ante el gran Rossini consiguió igual éxito.

—El lunes último tuvo lugar una reunion artística en Madrid, casa del Sr. Rivadeneira, con el fin de oír las explicaciones de D. José Gil y Navarro acerca del *Nuevo sistema de notación musical*, de que es inventor. Este sistema, que produce la supresion de los sostenidos, bemoles, becuadros y llaves, y la reduccion de tonos, compases y figuras del actual; presenta, según dicen, tal claridad, es de tan facil comprension, y resuelve tan completamente los problemas y dificultades todas que pudieran oponérsele, que mereció la aprobacion general, recibiendo por ello el señor Gil y Navarro las felicitaciones de los profesores que concurrieron á la reunion.

Barcelona.

Lo mas notable que hubo en el concierto que dió el miércoles último la «Sociedad lirico-dramática» en el Teatro de Santa Cruz, á mas de la señorita Martinez, fué la presencia del nuevo tenor señor Prats, que con solo decir las primeras frases del celebrado terceto del «Papatace» de la «Italiana in Algeri,» los bravos y aplausos mas espontáneos resonaron por todos los ámbitos del salon. La voz del señor Prats es espontánea é igual, de un timbre magnífico, flexible como una seda y dando el sí natural de pecho sin esfuerzo alguno. Escusamos decir que entre entusiastas aplausos se hizo repetir dicho terceto. El señor Olona ha contratado para el próximo año al tenor Prats, ofreciéndose á costearle su perfecta educacion artistica para el género de nuestro teatro lirico. Felicitamos de corazon al empresario y al cantante, aconsejándole al primero que explote la rica mina de buenas voces que se oculta en Cataluña y que forme un plantel de cantantes con el cual podamos llegar al fin deseado.

—El jueves se ejecutó en el teatro del Liceo el *Poliuto*, por la señora Carrozzi-Zuchi y los señores Landi, Carboni y Garcia, con un éxito desgraciado.

—La funcion que el jueves dió el Conservatorio fué brillante y escogida. Despues de ejecutarse muy bien la comedia en dos actos *El Pírrulo de Paris*, se tocó la meditacion sobre el primer preludio de Bach, por Gonnod, perfectamente interpretada por D. Miguel Guiferrer en el violin, D. Eusebio Font en el piano, y D. Leandro Sunyer en el *armoui-flute*. A esta aplaudida obra, siguió un *trío* en la mayor, cuyo autor no recordamos, para violin, violoncello y piano, ejecutado por los señores Guiferrer, Tusquets y Font, que como la anterior pieza fué entusiastamente aplaudido. La señora

doña Teresa Vives cantó muy bien una melodia del señor Lladó: el aria de baritono de la *Gabriela di Vergi* fué bien interpretada por el señor Aleu, y para final de funcion el señor de Anton leyó una bella poesia que fué tambien muy aplaudida.

—En la noche del viernes el distinguido escritor dramático D. Luis Olona dió á sus amigos un agradable y ameno concierto en el salon de descanso del teatro de Santa Cruz, del que nos ocuparemos en nuestro número próximo. La concurrencia fué numerosa y escogida, y aplaudidas todas las piezas del adjunto programa.

PRIMERA PARTE. — 1.º *Tercer tiempo*, del cuarteto de MOZART, por los Sres. Pujol, Ferrer, Badia y Fossa. 2.º *Pater noster*, de METERBERG, por la Srta. Latorre, y los Sres. Viñas, Carbonell y Miró. 3.º *Addio*, melodia de SCHUBERT, por el señor Carbonell. 4.º *Fantasia* de Guitarra, de SOUS, por el señor Viñas. 5.º *La Giovine*, melodia de SCHUBERT, por la señora Morera. 6.º *Primer verso del Stabat*, de BALART, por los señores Carbonell, Salces y Viñas. 7.º *Aria* y coro del *Stabat*, de ROSSINI, por la señora Barrejon y coro de hombres.

SEGUNDA PARTE. — 1.º *Gran Trio*, de BETHOWEN, por los señores Pujol, Navarro y Ferrer. 2.º *Orenus*, composicion del siglo xv, de PALESTRINA, por la señora Barrejon, y los señores Carminati, Miró é Hiruela. 3.º *La Serenata*, melodia de SCHUBERT, por la señora de Olona. 4.º *Fantasia* de Guitarra sobre motivos de la *Marta*, de FLOTOW, por el señor Viñas. 5.º *Il Pescatore*, melodia de DONIZETTI, por el señor Miró. 6.º *Barcarola*, á voces solas, de BALART, por el coro de hombres. 7.º *Scherzo* de Piano, de CHOPIN, por el señor Pujol. 8.º *Canto popular* toscano, de GIORDIGIANI, por el señor Miró.

Por todo lo no firmado,
Juan Budó.

ANUNCIOS.

ALMACEN DE MÚSICA DE JUAN BUDÓ,
Plazuela de San Francisco, n.º 5.

Album musical; coleccion de piezas de ópera para piano.

Un ballo in Maschera, ópera seria en 3 actos, música del maestro Verdi. Se publica por entregas de 8 páginas cada una en forma octavo. Se ha repartido la 4.ª entrega que contiene la streta final de la introduccion.

Se reparte una entrega cada semana: el precio de cada entrega por suscripcion es de 2 reales en Barcelona y 2 y medio fuera, franco el porte.

Los señores de fuera de Barcelona que gusten suscribirse, podrán hacerlo remitiendo el importe de doce ó mas entregas en una libranza á favor de Juan Budó.

Carnaval del Liceo.

Coleccion de las mejores piezas que se ejecntan en los bailes de máscara. Se ha repartido la 5.ª entrega que contiene la redowa del Casino, y el schotisch Rachel.

Se reparte una entrega cada semana: el precio como el del Album musical.

Editor y propietario, **JUAN BUDÓ.**

BARCELONA.—Imp. de Narciso Ramirez, calle de Escudillers, número 40, piso 1.º—1864.

Juan Budó

AÑO V.

Domingo 26 de marzo de 1865.

NÚMERO 166.

LA GACETA MUSICAL BARCELONESA.

SEMENARIO ARTÍSTICO.

Publicase todos los domingos; dando á los suscritores ocho páginas de música al mes, en 8 ó cuatro en 4, para canto y piano ó bien piano solo, que contendrán las mejores piezas de las óperas que se ejecuten en nuestros teatros.

Precios de suscripción.—En Barcelona cinco reales al mes; en provincias seis, y en América y el extranjero ocho, franco de porte.

Redaccion y Administracion.—En Barcelona: Almacén de música de D. Juan Budó, plazuela de San Francisco, núm. 5.

Puntos de suscripción.—Barcelona, Almacén de música de D. Juan Budó, y librería de D. Salvador Manero, Rambla de Santa Mónica,

—Madrid, Sres. Carrafa y Sanz, hermanos, calle del Príncipe, n. 5, almacén de música, y Sr. D. Antonio Romero, calle de Preciados.

—En provincias en casa de los corresponsales del Sr. Manero y almacenes de música.

ADVERTENCIA.

Hoy se reparte á nuestros amables suscritores á la seccion de canto una danza Americana compuesta por D. Francisco Allimira y á los de piano solo la polca *Stellina* por Ascher.

NUEVO SISTEMA DE NOTACION MUSICAL

POR

DON JOSE GIL NAVARRO.

Los ríos caudalosos, los árboles corpulentos,
las plantas saludables y los hombres de bien, no
nacen para sí, sino para servir á los demás.

(PROVERBIO ORIENTAL.)

Desde el año de 1860, se ha venido ocupando la prensa periódica de la corte del nuevo sistema musical del señor Navarro; y desde entonces hasta el presente, en todo lo que hemos leído sobre el particular, no hemos visto sino dos extremos: la pasión amiga y la pasión enemiga. La analización del sistema, su pro y su contra, sus ventajas y desventajas, el mérito ó no mérito del autor, basado todo en razones; no lo hemos encontrado.

¿Cuál puede ser la causa de tanta superficialidad?

La de que no estamos acostumbrados en el arte, sino al elogio ó censura personal, y por consiguiente exagerada; porque la discusión artística hace perder el tiempo inútilmente para muchos, y la especulación, y solo la especulación es hoy el alma metalizada de las bellas artes.

De este modo, ¿cómo queremos adelantar? ¿Cómo queremos que las obras de hoy puedan aspirar á un mañana si no tienen mas que el valor efímero de un campanudo anuncio y los plácemes y elogios de los amigos del autor? ¿Y á esto debe aspirar solo el hombre? ¿Debe ser la losa de su sepulcro la que cierre con la materia el nombre, solo por gozar en la pasajera vida de unos cuantos doblones mas y de unas cuantas penas menos? ¡Pobre siglo, despreciable progreso, exhausta intelgencia!

¡Un nuevo sistema de anotación musical!—¿Quién es su autor?—Gil Navarro.—¿Y quién es Gil Navarro?—No lo conocemos.—¿Pues qué provecho vamos á sacar con ocuparnos de ese sistema? ¿Qué nos importa que sea bueno ó malo si no se ha de llevar á cabo? Esas son locuras: ganas de que hablen de Gil Navarro.—Cuando no se añade: ¡eso es hambre!

Por la inversa.

¿No conozco V. el nuevo sistema musical del señor Gil Navarro?—No, señor.—¡Oh! es una cosa magnífica; es

único verdadero que existe. Con dicho sistema se aprende la música en ocho días. ¡Y qué facilidad! ¡Y qué teorías! El autor es un hombre de gran talento. Si V. lo quiere conocer yo lo presentaré porque es amigo mio.†

Empero entre estos dos extremos, no hemos encontrado en los cinco años, quien nos haya dicho que ha visto al autor con el buen deseo de estudiar; no hemos sabido que se le escuche y discuta; ni sabemos se haya hecho un análisis y menos que se haya publicado, manifestando lo bueno y lo malo; porque nada en este mundo puede haber perfecto y mas en lo concerniente á la teoría de la música.

¿Y por qué no se ha hecho esto?

Porque los que lo podían hacer, no han querido perder su tiempo en una cosa que no les produciría nada, y que pocos se ocuparían de su trabajo. Sin pensar que el autor del nuevo sistema, lleva muchos años de estudio y de desembolsos sin esperanzas de productos y con las de sufrir todos los disgustos consiguientes al inventor de una cosa.

¡Sin pensar, que los hombres estudiosos no nacen para sí sino para los demás!

Todo lo dicho lotrae consigo el siglo del positivismo, y por consiguiente del egoismo en que vivimos. ¡Y á este siglo, y contales circunstancias se le llama el siglo de las luces y del progreso! Y este progreso y estas luces, están dando por resultado, concretándonos solo á la música, el que vayamos á buscar las obras escritas á últimos del siglo pasado y primeros de este, para encontrar en ellas el verdadero arte, la buena modulacion, la esquisita melodia, el sublime conjunto que forma la inspiracion, el genio y el estudio.

En tales circunstancias, cuando no se encuentra el entusiasmo artístico, sino el positivismo y egoismo mecánico; cuando conocemos el arte superficialmente y no tenemos mas que las herramientas para trabajar y no la ciencia para obrar; cuando sabemos solo los resultados de lo que hacemos por lo que oímos, pero no porque sepamos el por qué lo hacemos; cuando todo nuestro gran saber consiste en conocer las reglas de la armonía y composición para evitar dos quintas y dos octavas, poder leer la música como leemos una carta, y tocar un instrumento con la mayor agilidad que pueda ser en el mecanismo del arte; cuando apenas abrimos un libro para penetrar en los arcanos de una ciencia tan grande y tan complicada, nos lanzamos á juzgar un nuevo sistema de música, calificándolo de malo ó de magnífico por solo la esplicacion oída en cuatro ó cinco horas divididas en otros tantos días; por solo la relacion hecha por relacion de relacion; ó por las preguntas de los que no conocen ni han estudiado el sistema nuevo á los discipulos de él, sin estar presente el inventor; y unos y otros, sin saber los resultados del invento porque no ha podido concluirse la práctica en la enseñanza, ó no se ha dejado practicar ó no se pide que se practique.

¿Qué es esto? Cualquiera que nos observe, ¿qué dirá? Lo que dirá, no lo repetiremos nosotros por no avergonzarnos.

AÑO V.

Domingo 2 de abril de 1865.

NÚMERO 167

LA GACETA MUSICAL BARCELONESA.

SEMANARIO ARTÍSTICO.

Publicase todos los domingos; dando á los suscritores ocho páginas de música al mes, en 8 ó cuatro en 4, para canto y piano ó bien piano solo, que contendrán las mejores piezas de las óperas que se ejecuten en nuestros teatros.

Precios de suscripción.—En Barcelona cinco reales al mes: en provincias seis, y en América y el extranjero ocho, franco de porte.
Redacción y Administración.—En Barcelona: Almacén de música de D. Juan Budó, plazuela de San Francisco, núm. 5.
Puntos de suscripción.—Barcelona, Almacén de música de D. Juan Budó, y librería de D. Salvador Manero, Rambla de Santa Mónica, Madrid, Sres. Carrafa y Sanz, hermanos, calle del Príncipe, n. 5, almacén de música, y Sr. D. Antonio Romero, calle de Preciados.
—En provincias en casa de los corresponsales del Sr. Manero y almacenes de música.

NUEVO SISTEMA DE NOTACION MUSICAL

POR
DON JOSE GIL NAVARRO.

(Continuacion.)

El sistema de Rousseau que por tantos años ha estado relegado al olvido, no por carecer de ingenio y sencillez, sino por las razones antes dichas, hoy ha encontrado quien lo mejore y renueve, y este innovador, después de haberlo aplicado con grandes resultados en las sociedades corales de Francia, se ha visto amparado por un comité proteccionista que abre en Paris y en la calle de Grenelle Saint-Germain un curso normal gratuito del nuevo sistema llamado de Gelin-Paris-Chevé, para iniciar en los conocimientos y práctica de él, á todos los que lo deseen.

Mr. Aimé Paris, uno de los jefes de la escuela Gelin-Paris-Chevé, es el encargado de hacer dicho curso.

Como se vé, esta escuela ha tenido protectores; estos protectores han deseado darla á conocer, han publicado el método, y han creado una cátedra para explicarlo y enseñarlo.

Antes de entrar en materia, debemos dar á conocer todo lo sucedido en España con el nuevo sistema musical inventado por el Sr. D. José Gil Navarro, para que nuestros lectores aprecien con vista de datos y hechos, la marcha de este asunto, y puedan juzgar mejor de nuestras apreciaciones en el curso de este artículo, que aunque digresivo aparezca, no lo es tanto si bien se mira, atendido al interés que presta un invento basado en el estudio y no en el charlatanismo; y que los hombres de bien no nacen para sí sino para los demás, y por consiguiente, que poco tributo se les rinde con manifestar al público sus estudios y sus adelantos y la manera justa ó injusta con que son acogidos ó juzgados.

Presentamos primero los hechos que impresos aparecen para después aducir consecuencias:

En la Gaceta de Madrid del 13 de marzo del año 1861, se lee lo siguiente: «Ayer noche tuvimos la satisfacción de asistir á la reunion celebrada en casa del señor Rivadeneira, calle de la Madera Baja, núm. 8, con el fin de oír las esplicaciones de don José Gil Navarro acerca del *Nuevo sistema de notacion musical*, de que es inventor. Este sistema, que produce la supresion de los sostenidos, bemoles, becuadros y llaves, y la reduccion de tonos, compases y figuras del actual presenta tal claridad, es de tan fácil comprension, y resuelve tan completamente los problemas y dificultades todas que pudieran oponérsele, que mereció la aprobacion general, recibiendo por ello el Sr. Gil Navarro las felicitaciones de los profesores que concurrieron á la reunion. — Por nuestra parte le damos tambien la mas cumplida enhorabuena, y no dudamos que llegará á ver realizados sus deseos, esperando conocer la obra que está componiendo, y que luego saldrá á luz, según tenemos entendido.»

Esto decía la *Gaceta oficial de Madrid* el dia 13 de marzo de 1861, y el 17 de diciembre de 1862 se le traslada al señor Gil Navarro la real orden siguiente: *Ministerio de Fomento. Estudios superiores y profesionales.*—«Al Director general de Instruccion pública, digo con esta fecha, lo siguiente: — Ilustrísimo señor: — Enterada la Reina (Q. D. G.) de la instancia de don José Gil Navarro en solicitud de que se le conceda una pension con que pueda atender á su subsistencia durante el ensayo de un *Nuevo sistema de notacion musical* para el que fué autorizado por real orden del 7 de mayo de 1862; y teniendo presentes los informes prestados acerca de este proyecto por Real Consejo de Instruccion pública y por el Conservatorio de música y declamacion, se ha servido S. M. conceder al expresado don José Gil Navarro, la pension de 6,000 rs. anuales con cargo á lo sobrante del capítulo 22, artículo 2.º del presupuesto vigente.»—De real orden lo traslado á V. para su conocimiento.—Dios guarde á V. muchos años. Madrid 17 de diciembre de 1862.—Vega de Armijo.—Sr. D. José Gil Navarro.

Téngase presente para la mayor claridad de los hechos que han de venir, las siguientes palabras de la anterior real orden: y teniendo presentes los informes prestados acerca de este proyecto por el Real Consejo de Instruccion pública, y por el CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACION, se ha servido S. M. conceder al expresado don José Gil Navarro la pension de seis mil reales anuales, etc., etc. Es decir, que el Gobierno de S. M. pensionó al Sr. Gil Navarro de resultas de los informes recibidos del Real Consejo de Instruccion Pública y del Conservatorio de música y declamacion: es decir, que los informes debieron ser buenos cuando resultó de ellos una pension del gobierno: es decir, que para que dos cuerpos tan respetables como el Consejo de Instruccion pública y el Conservatorio de música y declamacion dieran los informes debieron pedirseles, minuciosamente debieron enterarse del nuevo sistema; y después de un maduro exámen dar su parecer: es decir, que la pension al Sr. Gil Navarro para que explicase su nuevo sistema, la dió el gobierno en vista de los buenos informes del Real Consejo de Instruccion pública y del Conservatorio de música y declamacion.

Así lo debemos creer, porque así nos lo dice una real orden, y esta real orden, es de grande importancia en la cuestion que vamos á ventilar, como podrá conocerse después de leído el siguiente informe del Conservatorio de música y declamacion.

DIRECCION GENERAL DE INSTRUCCION PÚBLICA.—«Autorizado por Real orden de 7 de mayo del año anterior D. José Gil y Navarro para ensayar en el local que ocupa el Conservatorio de Música y declamacion un nuevo método de notacion musical de su invencion, el director de aquel establecimiento da parte del resultado de dicho ensayo, en la siguiente comunicacion:

«Excmo. Sr.: En Real orden de 7 de mayo del año pró-

ximo pasado se me previno, por el ministerio que hoy se halla al digno cargo de V. E. permitiese al Sr. Gil y Navarro explicar por vía de ensayo en este Real Conservatorio, un nuevo método de notación musical de su invención, bajo la condición de que no había de componer su clase con alumnos de los matriculados en este establecimiento, encargándome que por mí ó por persona facultativa de esa escuela me enterase del resultado de dicho ensayo, é informase acerca de él á su debido tiempo.

»Hallábase á la sazón próximo á terminar el año académico; y así por esto, como para tener el tiempo necesario de reclutar sus discípulos, convino don José Gil y Navarro en aplazar para el siguiente curso la apertura de su enseñanza.

»Manifestó á principios de octubre último que tenía ya los suficientes, y en consecuencia le señalé local y hora para que procediese á dar sus lecciones, las cuales comenzó el 17 de noviembre con 12 niños del Hospicio y 12 de San Bernardino, no habiéndolo verificado antes por causas que ignoro.

»Trascorrido ya el tiempo que basta para apreciar los resultados prácticos del nuevo sistema, dispuse que una comisión, compuesta de los profesores de esta escuela don Hilarión Eslava, don Emilio Arrieta, D. Rafael Hernando, don Francisco Frontera de Valldemosa y D. Juan Gil, pasase á visitar la clase, examinando el dicho sistema y asimismo á los educandos.

»Todos excepto el último por hallarse enfermo, cumplieron su cometido el día 1.º del corriente; y después de un detenido examen, me ha presentado el informe facultativo que tengo el honor de transcribir á V. E. y á la letra dice así:

»Excmo. Sr.: En cumplimiento de la orden de V. E., fecha 26 de marzo próximo pasado, hemos examinado el nuevo sistema musical del Sr. Gil y Navarro, y también la clase que el dirige para ensayarlo prácticamente, conviniendo por unanimidad en manifestar á V. E. que dicho sistema nos parece desventajoso en su forma ó notación, erróneo en su esencia y contradictorio en sus procedimientos.

»Es desventajoso en la forma ó notación de los signos, porque siendo hoy siete, los aumenta hasta 12, dando á cada uno de los cinco semitonos cromáticos de la escala una colocación distinta en el pentágono, de lo que resulta que, no cabiendo dentro del mismo pentágono mas que un intervalo de sexta, tiene que recurrir al continuo uso de líneas adicionales, ó de un segundo pentágono, siguiéndose de ahí gran dificultad para la ejecución de pasos rápidos y estensos por falta de claridad y concisión.

»Es también desventajoso este sistema respecto á las claves, pues aunque el Sr. Gil y Navarro dice que las suprime, no solo no las suprime, sino que las aumenta también de siete hasta 12, porque son 12 colocaciones distintas las que da á cada uno de los signos en el pentágono.

»Aquí es necesario advertir que la dificultad de la entonación de los intervalos cromáticos, que es la mayor de todas las que pertenecen al solfeo, subsiste del mismo modo, sin que el sistema del Sr. Gil facilite absolutamente nada.

»Respecto á los compases, dice el Sr. Gil y Navarro que los reduce á dos, pero por sus explicaciones vimos que son cuatro, porque debiendo dividir las partes de cada uno de ellos por mitades y por tercios, resultan equivalentes á los de dos por cuatro, seis por ocho, tres por cuatro y nueve por ocho, cuya reducción ha sido propuesta por casi todos los tratadistas, siendo la razón de no llevarse á efecto la necesidad de enseñar á los solistas todos los compases en que se hallan escritas las obras que ellos han de ejecutar después en sus ulteriores estudios.

»Por las consideraciones espuestas, especialmente respecto á la notación de los signos y claves, se ve que el sistema que examinamos es desventajoso.

»Creemos también que es erróneo en lo que afecta á la

esencia del arte, porque siendo el actual sistema musical de Europa esencialmente diatónico y solo accidentalmente cromático, no conviene dar á los semitonos cromáticos colocación distinta, ni escribirlos siempre de un mismo modo, cuyo defectuoso sistema solo podría aplicarse, aunque con alguna desventaja, á los instrumentos temperados, como el piano, el arpa, etc., pero no á los perfectos, como la voz humana, el violín, etc. Además, y prescindiendo de la cuestión de los semitonos mayores y menores, por no hacer este informe demasiado difuso, creemos que es muy perjudicial establecer y escribir signos que indistintamente designen los sostenidos y bemoles, como *sol sostenido* y *la bemol* por ejemplo, porque son necesarios para conocerse el tono y modo en que se canta. Esto es tan cierto que en modulaciones especialmente enarmónicas, en que durase mucho tiempo el acorde modulante, los ejecutantes de la melodía no podrían conocer por la escritura el tono en que se hallaban, por lo cual tendrían la incertidumbre y vacilación que tendría en la lectura literaria el que leyese por primera vez un trozo en que hubiese palabras cuyo sentido ignorase.

»Creemos, pues, que el sistema del Sr. Gil, además de ser desventajoso en la notación, es erróneo en lo que afecta á la parte esencial del arte.

»Hemos dicho que es también contradictorio en sus procedimientos. Dice el Sr. Gil que suprime los sostenidos y bemoles, y lo que hace es sustituirlos con otros nombres. Dice también que suprime las claves, y las aumenta desde siete hasta 12. Establece 12 signos en la escala, y conserva las denominaciones de los intervalos de nuestro sistema, que no tiene mas que siete.

»Nosotros llamamos sétima al intervalo que dista siete grados de la escala, y el Sr. Gil da esa misma denominación al que dista 12 de la suya.

»Basta lo dicho para probar nuestra opinión de que el sistema que examinamos es, no solo desventajoso en su notación y erróneo en su esencia, sino también contradictorio en sí mismo.

»Esta opinión ha sido confirmada por el examen práctico del Sr. Gil y de los discípulos que él instruye. Estos en cuatro meses de estudio y lección diaria no han aprendido mas que la entonación de los intervalos diatónicos sin compás y algunos rudimentos de medida sin entonar, lo cual equivale á lo que los alumnos del Conservatorio aprenden en un mes, dando lección solo tres días á la semana.

»Y no podría ser otro el resultado, porque los cinco nombres nuevos que introduce en las notas musicales en sustitución de los sostenidos y bemoles son causa de que el discípulo, en vez de saber desde luego que las notas musicales se suceden siempre gradualmente en un solo orden, tiene que aprender *doce* combinaciones de nombres para las escalas mayores y *veinte y cuatro* para las menores por la variación de estas en su escala ascendente respecto á la descendente, de lo que resulta que en sola la sucesión de las notas de las escalas hay la diferencia de *una á treinta y seis*, guardando esa misma proporción las combinaciones de salto.

»El Sr. Gil, á quien debe serle familiar su sistema, invirtió tanto tiempo para transcribir á él los adjuntos compases que se le dieron escritos en el nuestro, que cualquiera de nosotros hubiera podido escribir en ese mismo tiempo 10 ó 12 compases, lo cual no es extraño si se confrontan con los transcritos por él al suyo, que también van adjuntos. Conviene advertir aquí que la falta de claridad y concisión en la escritura musical del Sr. Gil es aun mayor de lo que aparece en ese solo ejemplo, porque la diferente colocación de los sonidos en el pentágono es con relación al tono en que se escribe; así, en todos los tonos la tónica es siempre la nota escrita debajo de la primera línea de su pentágono, por lo cual, por mas que se escriba para la

Voz ó instrumento de mas limitado diapason, no pueden calcularse las líneas adicionales que se necesitan, y esto destruyendo la firmeza del lugar que ocupa un sonido en el diapason que determinan las claves musicales, pues este la determina con el número de la octava en que quiere que se haga.

»En resumen, el Sr. Gil, para suprimir las claves, sostenidos y bemoles que determinan todo por sí solos, tiene que auxiliarse de los signos aritméticos de 1.ª, 2.ª, 3.ª, 4.ª, 5.ª, 6.ª, ó 7.ª octava para designar el puesto que ocupan los sonidos en el diapason musical, y de las palabras *tono de do, ni, re, po, mi, fa, ti, sol, ki, la, bo, ó si* para establecer el tono y nombre de las notas musicales, lo cual puede ser impracticable en las modulaciones que tienen lugar en el curso de una misma pieza.

»En fin, Excmo. Sr., no podemos menos de decir, que de los numerosos sistemas de notación que vienen proponiéndose desde J. J. Rousseau hasta el presentado en 21 de mayo de 1859 por D. Félix María Moyá en este Conservatorio, el del Sr. Gil y Navarro es á nuestro parecer de los mas desahacidos.

»Antes de concluir nos cumple manifestar que si nos hemos detenido algo mas de lo que hubiéramos deseado en este dictámen, es por lo que hayan podido influir en la opinion pública los muchos elogios que la prensa periódica ha prodigado á este invento, y sobre todo el contenido del adjunto prospecto, por cuya redaccion puede creerse que el inventor es profesor del Conservatorio, ó que este Instituto ha sancionado su nuevo sistema. Además, dicho prospecto puede haber llegado tambien al extranjero precediendo á la obra, y seria desfavorable la apreciacion que pudiera hacerse respecto al estado del arte músico español con esa aparente sancion del solo Instituto de representacion oficial en España. Mas todavia: aun cuando se inventase un sistema de notacion musical mas ventajoso que el existente, habia que rechazarlo quizás en cuanto no proporcionase nuevos elementos al arte, porque seria casi imposible el traducir á una nueva notacion las obras escritas en tantos siglos con la actual, y bajo cuyo sistema el arte ha tenido tan asombroso desarrollo.

»Esta es nuestra opinion, segun nuestro leal saber.

»Dios guarde á V. E. muchos años. Madrid 22 de abril de 1863.—Hilarion Eslava.—Emilio Arrieta.—Rafael Hernandez.—Francisco Frontera de Valldemosa.—Excmo. señor Director del Real Conservatorio de Música y Declamacion.

»Y hallándome de acuerdo en un todo con los profesores informantes, creo de mi deber proponer á V. E.:

»1.º Que se dé inmediatamente por terminado en este Real Conservatorio el ensayo que ha hecho de su sistema de notacion musical D. José Gil y Navarro por estar cumplido el objeto con que se le concedió:

»Y 2.º Que asi esta resolucion, como el informe facultativo en que se funda, se publiquen en la *Gaceta*, con el fin de evitar se crea, como parece indicarlo el adjunto prospecto publicado por el Sr. Gil y Navarro, que su sistema ha sido adoptado por el Conservatorio, ó que dicho señor es profesor en el mismo establecimiento; indicacion que reproduce en el encabezamiento de la primera entrega de su obra que circula ya entre el público, y que, de ser cierta, redundaría en descrédito del Conservatorio.

»V. E., sin embargo, resolverá lo que estime mas conveniente.

»Dios guarde á V. E. muchos años. Madrid 26 de abril de 1863.—Excelentísimo Sr.— Ventura de la vega. —Excelentísimo Sr. Ministro de Fomento.

»Y por Real orden de esta fecha se ha dado por terminado el referido ensayo, y resuelto que la preinserta comunicacion se publique en la *Gaceta*.

»Madrid 14 de mayo de 1863.—El director general, Pedro Sebau.—M. SOBIANO FUERTES.—(Se continuará).

VARIEDADES.

—El martes, 14 del pasado marzo, á las 6 de la mañana murió en Nápoles el distinguido tenor Carlos Negrini, y el dia 15 tuvo lugar su entierro: las cintas de la caja mortuoria eran llevadas por los señores, Sircchia, Ferri, Salvini, Majeroni, Atry y Calucci. Siguiendo al cadáver las señoras La Grua, Cazzola, y Boschetti, una representacion del circulo *Bonamici*, el caballero maestro Petrella, y gran número de artistas liricos y dramáticos. Llegado el fúnebre cortejo á la congregacion de *Musicistas* bajo el patronato de Santa Cecilia, el Sr. Luis Celentano pronunció un discurso que conmovió á todos los oyentes.

—La Opera *Shaffir* de Mr. David, ejecutada en Paris en la segunda representacion hizo fiasco completo.

—En Bolonia se va á abrir un nuevo teatro diurno y nocturno que llevará el nombre de su propietario *Brunetti*.

—Verdi ha rehusado el nombramiento de director del Conservatorio de Nápoles, vacante por el mal estado de la vista en que se encuentra Mercadante.

—La viuda de Meyerbeer ha llegado á Paris con toda su familia.

—La Sociedad académica de música religiosa y clásica dirigida por Mr. Ch. Vervolte ha dado una gran fiesta el 31 de marzo en la Sala Valentino de Paris.

—Anuncian los periódicos extranjeros que la señorita Moarawieff renuncia el teatro para tomar el hábito religioso en un convento Carmelita.

—Acompañado de dos gendarmes y dos italianos desde San Petersburgo, ha sido conducido á Londres el infeliz tenor Guigliini, completamente demente.

—La agencia Verger en union con la de Rizzoli ha escrito para la temporada de verano en Cádiz y en el teatro Principal la compañía de ópera italiana compuesta de los artistas siguientes: Maestro director: el caballero don Vra-neo Fontana profesor del Conservatorio imperial de Paris y maestro director que ha sido de los teatros Grande ópera é italiano de dicha capital. Maestros suplentes: señores Maqueda y Fontana, don José. Tiples: la célebre Ana de la Grange, y Sofia Peruzzi Selva. Medio soprano: Josefá Marini. Primera tiple: Amalia Rizzi. Comprimaria: Maria Zambelli. Tenores absolutos: José Morini y Ectimio Armandi. Tenor comprimario: Pedro Gambordela. Primeros barítonos absolutos: Francisco Cresci y Napoleón Verger. Primer bajo absoluto: Antonio Selva. Primer bajo: Juan Ordinas. Bajo genérico: Antonio Carapia.

—El dia 22 del pasado marzo ha muerto en Paris el agente teatral Eduardo Tófoli.

—El célebre concertista Bottesini ha conseguido otro nuevo triunfo en los *conciertos populares* del circulo Napoleón de Paris. El artista sin rival ha entusiasmado al auditorio, que lo aplaudió con furor.

GRAN TEATRO DEL LICEO.

Fausto.

El jueves de la pasada semana se ha puesto en escena por primera vez, en la presente temporada, la ópera *Fausto*, del célebre Gounod, con todo el lujoso aparato de cuando su estreno y con un conjunto mas perfecto y acabado.

Nos ocupamos muy detenidamente del mérito de esta obra el año pasado, y no teniendo nada que añadir ni quitar á lo entonces dicho, solo nos concretaremos á la ejecucion que le ha cabido en suerte.

La señorita Pozzi Branzanti, encargada de la parte de *Margarita*, con pocos dias de anticipacion por la enfermedad de la señora Winans, la ejecuta tan á la perfeccion, que nos parece estar viendo y oyendo á la distinguida Volpini, pues es la mejor que la ha ejecutado en nuestro teatro del Liceo. La cancion del *Re di Thule*, en donde la orquesta está admirable, la dice con tanta expresion é inocencia, como conocimiento de la situacion, del carácter y del canto. En el *andantino* del aria que sigue, asi como en el *allegretto*, no ha faltado quien haya creído lo decia con mas coqueteria la señorita Berini; pero conociendo el carácter de *Margarita*, no es defecto alguno el manifestar menos desenvoltura escénica, con tal de que se cante bien lo escrito por el autor. En el duetto con *Fausto*, estuvo apasionada y digna, asi como digna de aplauso en todo el *Larghetto*, en *m.º and.*

Gil y Navarro defends his *Nuevo sistema de notación musical*

AÑO V.

Domingo 9 de abril de 1865.

NÚMERO 468.

LA GACETA MUSICAL BARCELONESA.

SEMENARIO ARTÍSTICO.

Publicase todos los domingos; dando á los suscritores ocho páginas de música al mes, en 8 ó cuatro en 4, para canto y piano ó bien piano solo, que contendrán las mejores piezas de las óperas que se ejecuten en nuestros teatros.

Precios de suscripción.—En Barcelona cinco reales al mes; en provincias seis, y en América y el extranjero ocho, franco de porte.

Redacción y Administración.—En Barcelona: Almacén de música de *D. Juan Budó*, plazuela de San Francisco, núm. 5.

Puntos de suscripción.—Barcelona, Almacén de música de *D. Juan Budó*, y librería de *D. Salvador Manero*, Rambla de Santa Mónica, —Madrid, *Sres. Carrafa y Sanz, hermanos*, calle del Príncipe, n. 5, almacén de música, y *Sr. D. Antonio Romero*, calle de Preciados.

—En provincias en casa de los corresponsales del *Sr. Manero* y almacenes de música.

NUEVO SISTEMA DE NOTACION MUSICAL

POR
DON JOSE GIL NAVARRO.

(Continuacion.)

Después de leído el informe oficial del Conservatorio de música y declamación, preguntarán nuestros lectores como preguntamos nosotros, ¿quién dió los informes al gobierno, respecto al sistema del Sr. Gil Navarro, en el Conservatorio de música por los que se sirvió *S. M. conceder al espresado don José Gil Navarro la pensión de seis mil reales anuales?* ¿Qué contradicción es esta? ¿Por qué era bueno el nuevo sistema, tanto por lo dicho en los periódicos y la *Gaceta de Madrid* sin que nadie lo contrariase, como para motivar una pensión de seis mil reales; y malo hasta la crueldad, para no solamente dejar que el Sr. Gil Navarro concluyera sus lecciones en el Conservatorio, sino para imposibilitarle la publicación del dicho sistema que podría juzgar todo el mundo saliendo de las tinieblas en que unos lo envuelven y de la decisión con que otros le hacen la guerra mas bien sistemática que científica? ¿Por qué los firmantes del informe que hemos copiado manifiestan haberse detenido mas en él por lo que pudieran haber influido en la opinion pública los muchos elogios de la prensa periódica al dicho invento; y el que por el prospecto de la obra del Sr. Gil Navarro se creyera que fuese profesor del Conservatorio y que dicho instituto sancionaba el nuevo sistema, cuando existe una Real orden en que se dice, que: *teniendo presentes los informes prestados acerca de este proyecto por el Real consejo de instruccion pública y por el Conservatorio de música y declamación, se ha servido S. M. conceder al espresado D. José Gil Navarro la pensión de seis mil reales anuales, etc., etc.* ¿Por qué no se publican estos informes como se ha publicado el á que nos referimos? ¿Por qué esa precipitación en dar su último dictamen el Conservatorio antes de acabar el Sr. Gil Navarro sus lecciones? ¿Por qué abierta la cátedra del nuevo sistema en el Conservatorio hasta se le negó al catedrático darle una pizarra para enseñar? ¿Por qué no se refutan por decoro al dicho establecimiento las siguientes palabras que hemos leído impresas: *no es posible narrar aquí los sucesos desagradables que tuvieron lugar en los únicos cuatro meses que al inventor se le dejó en este ensayo. La dignidad de un público ilustrado rechazaría su lectura?* Esto ya no es una cuestion personal; esto no es ya una cuestion de arte; esto es una cuestion de corporacion y de dignidad para un instituto nacional.

¿Qué ha resultado de un proceder tan incalificable?

Que se le ha dado al nuevo sistema del Sr. Gil Navarro mas importancia de la que el jurado del Conservatorio cree que tiene; que este jurado se ha visto atacado por el inventor del sistema, sin haberse defendido sino en un juicio de con-

tiliación en que nada tiene que ver el arte; y que una cosa puramente artística y que por consiguiente la discusión era la que debía aclararla, se ha hecho desaparecer inquisitorialmente, puesto que ni al inventor se le ha dejado concluir sus lecciones, ni se le ha permitido publicar en la *Gaceta* la contestación al último informe del Conservatorio, siendo así que la *Gaceta* fué el primer periódico, puede decirse, que ensalzó el nuevo sistema del Sr. Gil Navarro.

Amigo de aclarar cuestiones, pues en ellas no vemos personas, sino el arte, y por la gloria de él lo sacrificamos todo, porque deseamos que él solo brille por su dignidad y por sus obras, y no por personalidades y otros efectos que no queremos calificar, vamos á copiar la contestación que al último informe del Conservatorio dió el Sr. Gil Navarro y que impresa obra en nuestro poder, para que nuestros lectores juzguen imparcialmente la cuestion que nos ocupa y juzguen tambien nuestro proceder en dicha cuestion.

(Se continuará.)

M. SORIANO FUERTES.

PROYECTO

CONCERNIENTE A NUEVOS SIGNOS PARA LA MUSICA.

leído por J. J. Rousseau en la Academia de ciencias de París

el día 22 de agosto de 1742 (1).

Este proyecto tiende á hacer la música mas cómoda de notar, mas fácil de aprender y menos difusa.

Es cosa sorprendente que los signos de la música se hayan conservado tanto tiempo en el estado de imperfeccion en que todavía los vemos, y que la dificultad de aprender no haya advertido al público que no estaba la falta en el arte sino en los caracteres. Es verdad que se han presentado varios proyectos sin tener las ventajas de la música de este género; pero de todos estos proyectos de música ordinaria, tenían casi todos sus inconvenientes, ninguno, que yo sepa, ha podido hasta ahora lograr el fin propuesto, sea porque una práctica demasiado superficial haya hecho fracasar á los que los han querido considerar teóricamente, ó sea que el génio estrecho y limitado de los músicos ordinarios, los haya impedido abrazar un plan general y razonado y el comprender los verdaderos inconvenientes de su arte, que por otra parte están convencidos generalmente de su perfeccion.

(1) Aun cuando los tres primeros párrafos de este proyecto los copiamos en nuestro núm. 166 perteneciente al 26 de marzo último, nos ha parecido oportuno, resueltos á traducir todo el dicho proyecto, volverlos á transcribir aquí para el complemento de él.

la escala música de Europa, ¿no es el mas natural, y el reconocido, por consiguiente, en todos los gabinetes de física por el mas perfecto? ¿Y qué hacen todos los instrumentos sin distincion alguna, mas que arribar siempre á la igualdad de ese reparto para adquirir la perfeccion en su temperamento? ¿Por qué, pues, no son perfectos los instrumentos, que ellos llaman temperados?

Seguramente que estos señores no han tenido presente la verdadera acepcion de esta palabra en música; porque atribuir esto á ignorancia, seria probar mas de lo que el esponente se ha propuesto en este punto. No puede entenderse tampoco, que aluda á los semitonos mayores y menores, cuya diferencia puede apreciarla el violin; puesto que á continuacion declaran, que prescindan de esta cuestion por no hacer difuso su informe. Por no haber ya razones con que sostenerla: hubieran dicho mejor.

Concluyen aqui, diciendo, que en modulaciones enarmónicas, no podrian los ejecutantes de la melodia, conocer por la escritura el tono en que se hallaban, durando mucho tiempo el acorde modulante, y que vacilarian, como el que leyese por primera vez palabras cuyo sentido ignorase. ¿Y si durase poco tiempo, habria vacilacion? No: contestarian, porque pronto verian la resolucion del acorde modulante. Si, pues, durando poco tiempo no habria vacilacion, dando poco lugar á la vista que se anticipa, menos la habria, dándola á esta mas. Por otra parte, ¿qué paridad hay en esto, con lo que, en la lectura literaria, leyese uno palabras por primera vez, cuyo sentido ignorase? Claro está que vacilaria; y no solo por primera, sino que por segunda, quinta y última vez, mientras no las conociese. Pero en el discurso musical siempre siguió inmediatamente al último acorde modulante el acorde resolvente, que le determina. Además, ¿introduce el inventor algun acorde, cuyos sonidos, como los de los chinos, sean estraños al sistema musical esencialmente diatónico de Europa? Porque á todo esto da lugar el mal traído ejemplo de la lectura literaria. ¿O es que se refieren desde un principio al sistema de notacion, y no al de la entonacion? porque en este caso es evidente, que ha de afectar á aquellas reglas del arte que pertenecen á ese monstruoso rumbo de notacion escrita, que el inventor se ha propuesto desterrar; y que por esta razon da á su invento el titulo de *Nuevo sistema de notacion musical*, y de ninguna manera nuevo en sus sonidos; por cuanto esto seria tanto, como querer reorganizar el sentido del oido, habiendo que principiar primero por reorganizar el juicio de quien así lo intentase. En fin, Señora, el esponente rogaria á los señores Eslava, Arrieta, Hernando y Frontera de Valldemosa, que pensarán detenidamente cuanto han dicho acerca de esta materia en este punto, y conocerian así, que el error atribuido por ellos al *Nuevo sistema de notacion musical*, está en la mala comprension de las reglas del arte, que proceden del sistema mismo que profesan, que es lo que el esponente viene demostrando en conformidad con lo que se ha propuesto en estos puntos.

(Se continuará.)

PROYECTO

CONCERNIENTE A NUEVOS SIGNOS PARA LA MÚSICA,

leído por J. J. Rousseau en la Academia de ciencias de Paris,

el día 22 de agosto de 1742.

(Continuacion) (1).

Pero este *do*, que, por la trasposicion, debe ser siempre el nombre de la tónica en los tonos mayores, y el de la me-

(1) Véase el número 168 perteneciente al 9 de abril.

dia en los tonos menores, puede por consecuencia tomarse en cada una de las doce cuerdas del sistema cromático; y para designarlo bastará el poner en el margen el número que espresará esta cuerda sobre el teclado en el orden natural; es decir, que el número del margen, al cual se puede llamar llave, designa las teclas del clave que debe llamarse *do*, y por consecuencia ser tónica en los tonos mayores y media en los menores. Pero mirándolo bien, esta llave no es mas que para los instrumentos, pues los que cantan no deden hacer caso de ella.

Con este método se conservan los mismos nombres á las mismas notas; es decir, que el arte de solfear toda la música posible, consiste precisamente en conocer siete caracteres únicos é invariables que no cambian nunca de nombre ni de posicion; lo cual me parece mas fácil que toda esa multitud de proposiciones y llaves, que, aun que ingeniosamente inventadas, no dejan de ser por eso el suplicio de los principiantes.

Otra dificultad que nace de lo estenso del teclado y de las diferentes octavas en que puede escogerse el tono, se resuelve con la misma facilidad. Se concibe el teclado dividido en octavas desde la primera tónica; la octava mas baja se llamará A, la segunda B, la tercera C, etc., etc.; de manera, que escribiendo al principio de un aire la letra correspondiente á la octava en que se encuentra la primera nota de este aire, es conocida su precisa posicion, y los puntos os conducen en seguida por todas partes sin equivocacion. De aqui sale mas generalmente y sin escepcion, el medio de espresar las relaciones y todos los intervalos tanto subiendo como bajando de las repeticiones y de los rondós, como se verá detalladamente en mi gran proyecto.

La cuerda del tono, el modo (pues yo tambien los distingui) y la octava, estando así bien designadas, será necesario servirse de la trasposicion para los instrumentos como para las voces, lo cual no tendrá ninguna dificultad para los músicos instruidos, como deben estarlo de los tonos, de los intervalos naturales á cada modo, y de la manera de encontrarlos en sus instrumentos; resultará al contrario una ventaja importante, y es que no será ya mas difícil trasportar toda clase de aires un medio tono ó un tono mas bajo ó mas alto, segun la necesidad, que el tocarlo en su tono natural; ó si cuesta algun trabajo, dependerá únicamente del instrumento y no de la nota, la cual, por el cambio de un solo signo, representará el mismo aire sobre cualquier tono que se quiera proponer: de manera, que una orquesta entera puede ejecutar al momento, á una simple señal del director, en *mi* ó en *sol* una pieza notada en *fa* ó en *la*, en *si bemol* ó en cualquier otro tono; cosa imposible de practicar con la música ordinaria, y cuya utilidad da á comprender á aquellos que frecuentan los conciertos. En general, lo que se llama cantar ó ejecutar al natural, es tal vez lo que hay de peor imaginado en la música; pues si los nombres de las notas tienen alguna utilidad real, no puede ser mas que para espresar ciertas relaciones y ciertas afecciones determinadas en las progresiones de los sonidos. Por lo tanto, desde que el tono cambia, las relaciones de los sonidos y las progresiones cambian tambien, la razon dice que es menester cambiar los nombres de las notas relacionándolas por analogia con el nuevo tono, sin lo cual se trasforma el sentido de los nombres y se quita á las palabras la sola ventaja que puedan tener, que es la de excitar otras ideas en las de los sonidos. El paso del *mi* al *fa* ó del *si* al *do* inspira naturalmente, en el entendimiento del músico, la idea del *medio tono*. Sin embargo, si se está en el tono de *si* ó en el de *mi*, el intervalo de *si* á *do*, ó de *mi* á *fa*, es siempre de un tono y nunca de medio tono. Por lo tanto, en lugar de conservar los nombres que engañan al entendimiento y que chocan al oido ejercitado por costumbre diferente, es importante el aplicarles otros nombres cu-

Gil y Navarro presents a series of lectures about his *Nuevo sistema de notación musical*

ALBUM DE MÚSICA.

suficientemente la lengua francesa, veremos aparecer la Africana con su buque de tres puentes, cargado de cantantes, danzantes é instrumentistas. El domingo pasado no habia habido funcion en la grande Opera, para ensayar las maniobras del famoso buque en que pronto va á navegar la partition de Meyerbeer. Deseémosle de antemano prosperos dias como hubiera dicho el difunto Mr. Scribe.

— Una Comision, compuesta de los Sres. Victor Foucher presidente, general Mellinet y Rodriguez vice-presidentes, Ambrosio Thomás, G. Kasner, C. Gounod, Francois Bazin, Padeloup, Fmel, y Monnais, se habia reunido muchas veces para juzgar el concurso de composiciones corales, instituido por el Ayuntamiento de Paris. Ahora sabemos que ha terminado ya sus trabajos, y que debe dar tres medallas de oro de valor de trescientos francos cada una, seis medallas de plata de 200, y diez de bronce á los diez y nueve coros que ha escogido entre los seiscientos que le han presentado. Se nos asegura que los miembros de la Comision han quedado muy sorprendidos del resultado del concurso: pues, segun parece las tres medallas de oro las ha obtenido el mismo compositor, y que este compositor no es otro que... — No estamos autorizados para revelar todavia el nombre, pero estamos completamente seguros que sorprenderá á mas de una persona. En todo caso esta consecuencia inesperada del concurso probará evidentemente, la buena fe é imparcialidad de los jueces que ciertamente hubieran preferido premiar á tres músicos, que no proclamar á uno solo vencedor digno de ceñirse la corona de oro.

— Todavia un luto mas para el mundo de los músicos! Mr. Aristide Farrenc ha muerto. Bibliófilo erudito, colaborador de Mr. Fetis, editor del *Tesoro de los pianistas*, hombre de estudio y de celo, no le ha faltado á Mr. Aristide Farrenc para dejar un nombre durable en la historia musical, que el haber sabido seguir con perseverancia un objeto fijo y haber reunido sus fuerzas en una obra interesante y fecunda en resultados útiles.

Los tres primeros números del *Orfeon ilustrado*, periódico de Paris, nos hacen asegurar muy bien de esta excelente publicacion. Por poco que este periódico continúe así, estamos seguros contará pronto 25.000 suscritores. Todos los orfeonistas querrán recibir una gaceta que aparece dos veces al mes, impresa en buen papel, ilustrada con grabados inéditos, escrita con mucho talento y no costando mas que cinco francos al año. Nuestros lectores juzgarán del interés y del valor artistico del *Orfeon ilustrado* cuando les hayamos dicho que el último número contiene los retratos de Verdi, Uilhem, Ernesto Boulanger y de Mr. Stern, director del Conservatorio y de la Sociedad coral de Colmar, el *fac simile* del autografo de la romanza del *Jerusalem* de Verdi, sin contar muchas láminas importantes y numerosos artículos en que se encuentra todo el talento de Mr. Vaudin.

— Leemos en la *Presse* que Mile de Brigni, que debia cantar en el teatro Italiano de Paris y que habia empezado ya á estudiar *Crispino é i Puritani*, ha sido llamada con toda prisa á Madrid. El citado periódico concluye su noticia con las siguientes palabras: *on se perd en conjecturas.*

El corresponsal de la *Gaceta de Teatros* de Milan, se muestra alarmado por esta partida, y teme que graves acontecimientos políticos hayan inducido al ministerio español á rogar al señor Bagier que hiciera ir á la señorita De Brigni, á Madrid, con la esperanza que con su voz pueda volver la calma á la capital española en la cual hiérve sorda agitacion. No hay duda que el corresponsal de la *Gaceta de Teatros* es un buen caricato, pero sin gracia.

— En Constantinopla, el Gran Sultán, por medio del gran Visir, Fuad-Pascia, ha regalado á la célebre Ristori, un collar de diamantes con sus iniciales.

— Oigan nuestros lectores lo que sabe la *Gaceta de Teatros* de Milan:

«Sabemos por el *Cosmorama*, que el empresario señor Fuentes piensa llevar al teatro Santa-Cruz de Barcelona una magnífica compañía, pero quitado el nombre de la Penco, en los del tenor Dall-Armi, de la Lemaire, de Niccilia y de los conyuges Stocchi-Mongini no encontramos mas que discretos artistas, pero sin notabilidad alguna.» Se oyen campanas sin saber dónde.

— Dice *Il Trovatore* de Milan, que la Reina de España ha condecorado con la cruz de Isabel la Católica al violinista Bortoloni (11).

— El día 29 de enero cumplió el célebre maestro Auber 81 años de edad.

— El Cardenal Wiseman, arzobispo de Londres, ha es-

critó un libreto de una ópera, bajo el titulo: *la Rosa de Rosenberg.*

— Para la primavera próxima, se pondrá en escena en el teatro *Carlo Felice* de Genova, la nueva ópera del maestro Faccio titulada: *Amleto.*

— Para la reproduccion de la *Mutta di Portici* en el teatro de la Grande Opera de Paris, está escribiendo el célebre Auber, la música para un nuevo paso de baile.

Barcelona.

El miércoles último se volvió á repetir en el Liceo el baile *la Esmeralda*, en el que intercalaron un nuevo *Paso á dos* la pareja *Carmine-Amaturo*; paso, que entusiasmó extraordinariamente al público. Creemos no equivocarnos al decir, que no se ha visto en Barcelona, bailar tan admirablemente; y que la pareja *Carmine-Amaturo* no podrá ser reemplazada con facilidad. La Sra. Carmine hizo pasos tan difíciles y arriesgados, con tanta elegancia y precision ejecutados, y con tan aéreas formas, vestidos, que mas bien que una mujer parecia una silfide. La Srta. Carmine despues de sus grandes saltos, al caer sobre el tablado, parece que cae una pluma, pues no se siente el mas leve ruido que pueda hacer perder algo de ilusion, como sucede con la Srta. Giró, sin por esto rebajarla de su justo mérito. El Sr. Amaturo, es el primer bailarín que hoy hay en Europa, en nuestra pobre opinion. Tan distinguida pareja fué colmada de apausos y de bravos, haciéndola salir á la escena tres ó cuatro veces despues de terminado el paso, á que hacemos referencia.

— El viérnes en el mismo teatro se ejecutó el baile nuevo titulado: *La Diosa aldeana*, composicion coreográfica del director Sr. Carey, la que fué aplaudida con entusiasmo, llamados todos los bailarines á la escena varias veces, y cuatro el director Sr. Carey. La pareja *Giró-Amaturo*, fué aplaudida en los varios pasos que ejecutaron, y las lindas hermanas Carey, repitieron, entre el entusiasmo de los espectadores, uno gracioso admirablemente ejecutado por ambas.

El Sr. Rovira, á pesar de la crisis porque está atravesando Barcelona, sostiene el Liceo con dignidad, cumple sus compromisos, lleva á cabo su empresa, y la variedad de sus funciones pocas empresas la han tenido. Tantos sacrificios y buena voluntad por complacer al público, cómo lo paga el público, y sobre todo los propietarios? A su tiempo oportuno lo diremos con la franqueza y razon que hemos tenido siempre.

— Continúan siendo aplaudidas las representaciones del *Profeta*, en donde tanto se distinguen las simpáticas cantantes señoras Dory y Pozzi Brazanti.

— Ha sido nombrado en propiedad, maestro de capilla de la santa Iglesia Catedral de Gerona, el joven D. José Casademunt, natural de Figueras.

— Se encuentra en Barcelona el profesor D. José Gil y Navarro, inventor del *nuevo sistema de notación musical*, bajo la supresion de los sostenidos, bemoles, becudros y llaves, y la reduccion de tonos, compases, y figuras. Dicho profesor, tiene el pensamiento de dar dos ó tres academias publicas para explicar su nuevo invento. Tendremos un singular placer en que lleve á efecto su pensamiento, el señor Navarro, y desde ahora le ofrecemos nuestro débil apoyo, como lo hemos ofrecido á todo cuanto es útil y beneficioso al arte.

— Copiamos de la *Correspondencia* de Madrid lo siguiente:

«Segun noticias de Rusia la ópera *Fausto* sigue en el teatro Imperial de Moscov haciendo las delicias del público y proporcionando continuas ovaciones al bajo Sr. Vialetti en su papel de *Mefistofeles*, á quien se hace repetir todas las noches la cancion del acto segundo y la famosa serenata. La mucha popularidad que ha adquirido en *Fausto* como en *Roberto el Diabolo* y otras óperas este distinguido artista, ha hecho que se compongan para piano y para orquesta, tandas de rigodones sobre los principales motivos del *Fausto* y que con el nombre de *Vialetti-Quadrille* están á la moda en los salones moscovitas. Segun tenemos entendido, pronto podrán oírse tambien en los salones de Madrid, pues algunos almacenistas de música parece que han tratado ya de procurárselos.»

Por todo lo no firmado, Miguel Budo.

Editor y propietario, MIGUEL BUDO

BARCELONA, — Imprenta de Narciso Ramirez, pasaje de Escudillers, número 4. — 1863.

—Lo veremos, respondió Mozart, restregándose las manos.

Al poco rato de haber empezado Haydn á tocar, se paró. —¿Cómo queréis que yo toque esto? exclamó. Mis dos manos he de tenerlas en las dos estremidades del piano, y al mismo tiempo habeis puesto una nota que debe tocarse precisamente en medio del teclado.

¿Y eso os sorprende? Pues nada tiene de particular. Dejadme y vereis cuán fácil es su ejecucion.

Sentóse Mozart al piano: tocó el preludio, llegó al famoso pasaje, y sin parar, tocó la nota que en medio con la nariz.

Todos soltaron la carcajada, pues hay que advertir que Haydn era romo, mientras que Mozart tenia la nariz larga. Haydn tuvo que pagar las seis botellas de Champaña.

UN DISCÍPULO COMO HAY POCOS.

Rossini le decia un dia á Marmontel, profesor de piano del Conservatorio de Paris:

—Muchos dicen que mis piezas de piano son mal ejecutadas, y nada tiene de particular, pues soy un pianista de cuarto órden. Para perfeccionarme, será preciso que yo sea admitido en vuestra clase del Conservatorio.

Como es natural, Marmontel celebró mucho esta graciosa salida del gran maestro. Mas un dia Rossini, va al Conservatorio y pide y obtiene el permiso de ser admitido entre los discipulos á la clase de M. Marmontel.

¡Qué ejemplo y qué leccion!

El célebre Auber, director del Conservatorio, al conceder el permiso á Rossini, había escrito, que el discipulo estaba exento de asistir exactamente á todas las lecciones.

VARIEDADES.

Se empieza ya á hablar muy bien de un nuevo tenor escrutado en la grande Opera de Paris. M. Audoin Delabranche. Segun parece, posee una hermosa y fuerte voz parecida á la de Fraschini, teniendo por añadidura el *do die-sis* de Tamberlik.

—Las 40 representaciones dadas en Paris del *Roland á Roncevaux*, han producido nada menos que 390,000 francos!

—Segun parece, el virey de Egipto ha concedido una gratificacion de 15,000 francos al empresario del teatro Rossini.

—Asegúrase que en la próxima primavera se pondrá en escena la *Medea*, de Cherubini, en el teatro de la Reina en Londres.

—El Municipio de Tolentino ha mandado se ponga una lápida conmemorativa sobre la casa en que nació el maestro Vaccaj, autor de *Culietta é Romeo*.

—Se ha abierto la subasta para la empresa del teatro Bellini, de Palermo. La subvencion es de 30,000 ducados.

—M. Dietsch, antiguo director de orquesta del teatro de la grande Opera de Paris, ha muerto el dia 20 de febrero de un ataque de apoplejia fulminante, que le dió estando en casa de M. Atanasio Coquerel, dando una leccion de música.

—M. Feliciano David, enteramente restablecido, dirige los ensayos de su nueva obra el *Safir*, de la cual la empresa de la Opera-Cómica esperaba dar la representacion el dia 2 del corriente. Los cantantes están muy satisfechos de sus partes, y hablan de ellas con entusiasmo. La particion de esta obra está comprada ya por M. Girod en 1,800 francos.

—A Sivori, el célebre violinista, le ha sucedido un gran percance: volcó el carruaje en que iba él con muchos ami-

gos; la herida que ha recibido no es grave, pero se le han roto dos violines de gran precio.

—El gran baile anual que se da á beneficio de la Caja de la Asociacion de artistas dramáticos franceses, bajo la proteccion de SS. MM. el emperador y la emperatriz, tendrá lugar el sábado 18 de marzo en el salon del teatro imperial de la Opera-Cómica. Se presume que esta fiesta será la mas brillante de las que se han dado durante la temporada de invierno, á juzgar por los numerosos pedidos de billetes que se hacen á las señoras patronas.

—La empresa del teatro de San Carlos de Nápoles ha adquirido la propiedad de la ópera *Virginia*, de Mercadante, pagando cuarenta y cuatro mil reales. Segun parece, se quiere representar esta obra en la próxima temporada.

—El *Satana* de Florencia nos hace saber en sus últimas noticias, que cuanto antes se pondrá en escena una ópera nueva, música y letra del maestro Pietter, titulada *La Dea Risorta*, en el teatro Pagliano.

—Las *Dos Reinas*, de Legouvé y Gounod, prohibidas por la censura de Paris, parece se darán en Bruselas, pero no sabemos si con la Ristori.

—Uno de los mas grandes productos que han dado los teatros de Paris ha sido el del último mes de enero, pues subia á 2.123,918 francos!

—Se ha fundado en Pest un Conservatorio de música y declamacion con una subvencion anual de 10,000 florines.

—Tambien en Monaco quieren edificar un teatro. El rey de Baviera ha llamado de Zurich al arquitecto Semper para hacer los planos.

—Algunos periódicos dicen maravillas de un tenor llamado Janlain, que ahora está cantando con la compañía de Mapleson en las provincias inglesas.

—El Consejo Municipal de Marsella ha concedido 24,000 francos de subvencion al teatro de aquella ciudad.

Barcelona.

El martes último se ejecutó por última vez, en la presente temporada, la aplaudida y brillante ópera *Marion Delorme*, del celebrado maestro compositor y concertista señor Bottesini, con el éxito de siempre, y siendo aplaudidos todos los cantantes, especialmente Morini en el final, que lo dijo admirablemente. La orquesta fué dirigida con perfeccion por el jóven D. Eusebio Dalmau.

—El jueves por la noche D. José Gil Navarro dió la primera de sus esplicaciones, en el Ateneo Catalan, sobre el nuevo sistema de notacion musical, delante de una numerosa y lucida concurrencia de profesores y aficionados al arte, mereciendo ser aplaudido al finalizar la sesion. Como la primera esplicacion solo se redujo á la alteracion del pentagrama, y colocacion en él de las cinco nuevas notas que han de hacer desaparecer los accidentales, bemol, sostenido y becuadro, esperamos oirle en las dos sesiones que ha ofrecido para mañana lunes y el jueves, á fin de poder formar una completa idea de dicho sistema, sin que por esto dejemos desde ahora de felicitar al Sr. Gil Navarro por sus estudios, y el laudable fin que en ellos se ha llevado.

Por todo lo no firmado, Miguel Budó.

Editor y propietario, MIGUEL BUDÓ

BARCELONA.—Imprenta de Narciso Ramirez, pasaje de Escudillers, número 4.—1865.

ALBUM DE MÚSICA.

quien lo presidirá. No habrá coro impuesto por la division de honor; pero el de la primera division lo compondrá monsieur Francisco Bazin y el de la segunda Mr. Laurent de Rillé.

— El *Arte musical* de Paris dice lo siguiente:
« Bottesini, el maravilloso contrabajista, ha entusiasmado á su auditorio, el domingo pasado, en el Circo Napoleon. Quien no ha oido á este prodigioso artista no puede figurarse los efectos que obtiene en este leviatán de los instrumentos de cuerdas. Se ha podido aplaudir en él al compositor y al ejecutante, pues el *concerto* de Bottesini encierra bellas melodías y muy bien acompañadas por la orquesta. El triunfo del grande artista ha sido completo: lo han llamado, festejado y aclamado.

— Los periódicos italianos *L'amico degli artisti*, *Le Musse*, *Il Monte viso di Saluzzo* é *Il Monitore dei Teatri*, hablan con grande elogio de nuestro paisano el baritono Sr. Moragas, tanto en la ejecucion de la *Cenerietola* de Rossini como en *Il furioso* de Donizzetti, y *Le prigionieri d' Edimburgo*. Felicitamos al Sr. Moragas por su buen éxito en dichas óperas y le deseamos una buena suerte en su carrera.

— La señora De la Grange no ha admitido aun ninguna de las proposiciones que le han hecho las empresas de varios teatros de provincias.

— La señora Borghi-Mamo ha sido contratada por la empresa del teatro de Valencia, para dar algunas representaciones en él, desde 25 de Abril, á todo Mayo próximo.

— El marqués Martellini, de Florencia ha legado al Instituto musical de dicha ciudad, 90 volúmenes de música de cámara.

— El Emperador Napoleon III á dado mil francos para la ereccion del monumento á Guido Arefino.

— En los ensayos de la *Africana* en Paris ha llamado la atencion una marcha de singular estructura.

— En Brunewich bajo el título de *Dona Maria* se ha representado una ópera de la embajadora francesa Sra. Reiset.

— En el festival que tendrá lugar en Brunswick en Junio próximo se oirá el *Sansone* de Haendel y la novena sinfonia de Beethoven, Tocará tambien en él, el celebre violinista Joachim.

— Por S. E. el ministro de la casa del Emperador y de Bellas Artes se ha concedido un estímulo de 500 francos á la asociacion de las Sociedades corales del Sena.

— El emperador Maximiliano ha concedido 1,200 dollars de subvencion á la compañía del teatro principal de Méjico.

— En las próximas sesiones se presentará al Cuerpo Legislativo de Francia el proyecto de subvenciones á los teatros de París y de estímulo á los artistas; para los teatros se establecerá la suma de 1.515,000 francos; para el Conservatorio 222,000 francos; para estímulos y socorros 137,000 francos.

Barcelona.

Hemos tenido el gusto de oír en la fábrica de pianos y armoniums del Sr. Plana, un *armonium órgano* de grandes dimensiones, que hace honor al fabricante, así como tambien al Sr. Puig que en la construccion ha tenido una no pequeña parte en la disposicion de lo concerniente á órgano. Este instrumento, á su elegante y sencillo aspecto, reúne en un pequeño espacio trescientas setenta y cinco flautas de metal y madera, cuatrocientas cincuenta y cinco lengüetas de armonium, cuarenta y un registros y dos teclados de cinco octavas. Los registros son de una igualdad y afinacion sorprendente, la pulsacion del teclado suave, los llenos magníficos, y el todo, en fin, digno de los adelantos y buen nombre con que cada día acrece su fama la industria catalana en la fabricacion de pianos y armoniums. Felicitamos al Sr. Plana por la última obra salida de sus talleres, como felicitamos en otra ocasion á la fábrica de los Sres. Boisselot Bernareggi y compañía por el instrumento de igual clase que el público de Barcelona tuvo ocasion de escuchar por un poco tiempo en el Gran Café Español.

— El martes se ejecutó en el teatro del Liceo la ópera *Luisa Miller* por las Sras. Pozzi-Brazanti, y Dory, y los Sres. Bignardi, Colonesse, Bouche y Ordinas. El final del primer acto fué ejecutado á la perfeccion y llamados los cantantes á la escena; las Sras. Pozzi y Dory fueron aplaudidas, y la primera, despues del duo del tercer acto llamada tambien á la escena con el Sr. Colonesse entre los bravos y aplausos del público. El Sr. Colonesse cantó á la perfeccion su difícil parte. La orquesta bien.

— Ayer ha llegado á esta capital el distinguido cantante Sr. Vialetti y la Sra. Winans; creemos que en esta semana tendremos el placer de oír el *Fausto*.

— La empresa del Liceo trata de poner en escena, cual se merece, el *Don Juan*, de Mozart. Felicitamos á la empresa por tan buen pensamiento al que no creemos desaire la inteligencia filarmónica barcelonesa. Gran chasco nos llevaríamos.

— Cada dia atraen mayor concurrencia á los salones del Ateneo Catalan, las lecciones del Sr. D. José Gil Navarro, que, cada vez es mas aplaudido y cada vez producen sus lecciones mas acaloradas discusiones entre los profesores y aficionados, despues de la esplicacion del Sr. Gil Navarro. Terminadas que sean dichas lecciones, nos ocuparemos de tendidamente del nuevo sistemá que va ganando proselitos á medida que van oyendo mas á su inventor.

Por todo lo no firmado, Miguel Budó.

ANUNCIOS.

SOCIEDAD ARTISTICO—MUSICAL DE SOCORROS MÚTUOS.— La seccion de propaganda de esta benefica sociedad, nuevamente manifiesta á sus comprofesores españoles su existencia, y les avisa al mismo tiempo que en el próximo mes de Abril concluye su 5.º año social, despues del cual, segun los Estatutos, se aumentará la cuota de entrada.

Madrid y marzo de 1864.—El secretario, A. Oliveres.

Gran fábrica de Pianos y Armoniums
DE BOISSELOT, BERNAREGGI Y C.^{IA}

PREMIADA EN DISTINTAS EXPOSICIONES DE PARIS, MADRID Y BARCELONA.

Calle de Pontente, 16.—DEPÓSITO, calle Ancha, 30,
en donde se hallará un número considerable de Pianos y Armoniums,
tanto de venta como de alquiler.

Los años de existencia que esta fábrica cuenta, y la reputacion que sus productos gozan en toda Europa, son suficiente garantía para los que gustan honrarla con su confianza.

Editor y propietario, MIGUEL BUDÓ

BARCELONA.—Imprenta de Narciso Ramirez, pasaje de Escudillers, número 4.—1863.

—Lo veremos, respondió Mozart, restregándose las manos.

Al poco rato de haber empezado Haydn á tocar, se paró.
—¿Cómo quereis que yo toque esto? exclamó. Mis dos manos he de tenerlas en las dos estremidades del piano, y al mismo tiempo habeis puesto una nota que debe tocarse precisamente en medio del teclado.

¿Y eso os sorprende? Pues nada tiene de particular. Dejádme y vereis cuán fácil es su ejecución.

Sentóse Mozart al piano: tocó el preludio, llegó al famoso pasaje, y sin parar le tocó la nota de en medio con la nariz.

Todos saltaron la carcajada, pues hay que advertir que Haydn era romo, mientras que Mozart tenía la nariz larga. Haydn tuvo que pagar las seis botellas de Champaña.

UN DISCÍPULO COMO HAY POCOS.

Rossini le decía un día á Marmontel, profesor de piano del Conservatorio de París:

—Muchos dicen que mis piezas de piano son mal ejecutadas, y nada tiene de particular, pues soy un pianista de cuarto órden. Para perfeccionarme, será preciso que yo sea admitido en vuestra clase del Conservatorio.

Como es natural, Marmontel celebró mucho esta graciosa salida del gran maestro. Mas un día Rossini, va al Conservatorio y pide y obtiene el permiso de ser admitido entre los discípulos á la clase de M. Marmontel.

¡Qué ejemplo y qué lección!

El célebre Auber, director del Conservatorio, al conceder el permiso á Rossini, había escrito, que el discípulo estaba exento de asistir exactamente á todas las lecciones.

VARIEDADES.

Se empieza ya á hablar muy bien de un nuevo tenor escruturado en la grande Opera de París. M. Audoin Delabranche. Segun parece, posee una hermosa y fuerte voz parecida á la de Fraschini, teniendo por añadidura el *do diecis* de Tamberlik.

—Las 40 representaciones dadas en París del *Roland á Roncencour*, han producido nada menos que 390,000 francos!

—Segun parece, el virey de Egipto ha concedido una gratificación de 15,000 francos al empresario del teatro Rossini.

—Asegúrase que en la próxima primavera se pondrá en escena la *Medea*, de Cherubini, en el teatro de la Reina en Londres.

—El Municipio de Tolentino ha mandado se ponga una lápida conmemorativa sobre la casa en que nació el maestro Vaccaj, autor de *Giulietta é Romeo*.

—Se ha abierto la subasta para la empresa del teatro Bellini, de Palermo. La subvencion es de 30,000 ducados.

—M. Dietsch, antiguo director de orquesta del teatro de la grande Opera de París, ha muerto el día 20 de febrero de un ataque de apoplejia fulminante, que le dió estando en casa de M. Atanasio Coquerel, dando una leccion de música.

—M. Feliciano David, enteramente restablecido, dirige los ensayos de su nueva obra el *Safir*, de la cual la empresa de la Opera-Cómica esperaba dar la representacion el día 2 del corriente. Los cantantes están muy satisfechos de sus partes, y hablan de ellas con entusiasmo. La particion de esta obra está comprada ya por M. Girod en 1,800 francos.

—A Sivori, el célebre violinista, le ha sucedido un gran percance: volcó el carruaje en que iba él con muchos ami-

gos; la herida que ha recibido no es grave, pero se le han roto dos violines de gran precio.

—El gran baile anual que se da á beneficio de la Caja de la Asociacion de artistas dramáticos franceses, bajo la proteccion de SS. MM. el emperador y la emperatriz, tendrá lugar el sábado 18 de marzo en el salon del teatro imperial de la Opera-Cómica. Se presume que esta fiesta será la mas brillante de las que se han dado durante la temporada de invierno, á juzgar por los numerosos pedidos de billetes que se hacen á las señoras patronas.

—La empresa del teatro de San Carlos de Nápoles ha adquirido la propiedad de la ópera *Virginia*, de Mercadante, pagando cuarenta y cuatro mil reales. Segun parece, se quiere representar esta obra en la próxima temporada.

—El *Satana* de Florencia nos hace saber en sus últimas noticias, que cuanto antes se pondrá en escena una ópera nueva, música y letra del maestro Pietter, titulada *La Desistoria*, en el teatro Pagliano.

—Las *Dos Reinas*, de Legouvé y Gounod, prohibidas por la censura de París, parece se darán en Bruselas, pero no sabemos si con la Ristori.

—Uno de los mas grandes productos que han dado los teatros de París ha sido el del último mes de enero, pues subia á 2.123,918 francos!

—Se ha fundado en Pest un Conservatorio de música y declamacion con una subvencion anual de 10,000 florines.

—Tambien en Monaco quieren edificar un teatro. El rey de Baviera ha llamado de Zurich al arquitecto Semper para hacer los planos.

—Algunos periódicos dicen maravillas de un tenor llamado Janlain, que ahora está cantando con la compañía de Mapleson en las provincias inglesas.

—El Consejo Municipal de Marsella ha concedido 24,000 francos de subvencion al teatro de aquella ciudad.

Barcelona.

El martes último se ejecutó por última vez, en la presente temporada, la aplaudida y brillante ópera *Marion Delorme*, del celebrado maestro compositor y concertista señor Bottesini, con el éxito de siempre, y siendo aplaudidos todos los cantantes, especialmente Morini en el final, que lo dijo admirablemente. La orquesta fué dirigida con perfeccion por el jóven D. Eusebio Dalmau.

—El jueves por la noche D. José Gil Navarro dió la primera de sus esplicaciones, en el Ateneo Catalan, sobre el nuevo sistema de notacion musical, delante de una numerosa y lucida concurrencia de profesores y aficionados al arte, mereciendo ser aplaudido al finalizar la sesion. Como la primera esplicacion solo se redujo á la alteracion del pentagrama, y colocacion en él de las cinco nuevas notas que han de hacer desaparecer los accidentales, bemol, sostenido y becuadro, esperamos oírle en las dos sesiones que ha ofrecido para mañana lunes y el jueves, á fin de poder formar una completa idea de dicho sistema, sin que por esto dejemos desde ahora de felicitar al Sr. Gil Navarro por sus estudios, y el laudable fin que en ellos se ha llevado.

Por todo lo no firmado, Miguel Budó.

Editor y propietario, MIGUEL BUDÓ

BARCELONA.—Imprenta de Narciso Ramirez, pasaje de Escudillers, número 4.—1865.

Gil y Navarro's refutation of the experts' negative evaluation of his *Nuevo Sistema*

AÑO V.

Domingo 23 de abril de 1865.

NÚMERO 170.

LA GACETA MUSICAL BARCELONESA.

SEMANARIO ARTISTICO.

Publicase todos los domingos; dando á los suscritores ocho páginas de música al mes; en 3.º ó en 4.º para canto y piano ó bien piano solo, que contendrán las mejores piezas de las óperas que se ejecuten en nuestros teatros. Precios de suscripción.—En Barcelona cinco reales al mes; en provincias seis, y en América y el extranjero ocho, franco de porte. Redacción y Administración.—En Barcelona: Almacén de música de D. Juan Budó, plazuela de San Francisco, núm. 5. Puntos de suscripción.—Barcelona, Almacén de música de D. Juan Budó, y librería de D. Salvador Manero, Rambla de Santa Mónica, Madrid, Sres. Carrara y Sanz, hermanos, calle del Príncipe, n.º 5, almacén de música, y Sr. D. Antonio Homero, calle de Preciados. —En provincias en casa de los correosponales del Sr. Manero y almacenes de música.

NUEVO SISTEMA DE NOTACION MUSICAL

por DON JOSE GIL NAVARRO.

(Continuacion.)

¿Por qué se ha precipitado, pues, este exámen? preguntaría el inventor á este Establecimiento. ¿Cuatro meses, en que ha habido por medio las vacaciones de Natividad; dias de agua y de nieve, en que los niños de San Bernardino (asilo situado á distancia de la poblacion) no han podido asistir; semanas enteras, en que el profesor inventor no ha salido de su casa por enfermedad de la vista; desanimacion en estos niños por induccion de algunos alumnos del Conservatorio á que dejasen la carrera, porque su profesor no entendia en ella; y otros sucesos desagradables que no deben ser estampados aqui, pero que han dado lugar á que desde muy temprano dejaran el estudio algunos de los del referido asilo; cuatro meses asi disminuidos y con tan graves inconvenientes, sin haber podido conseguir que se pintara su pentágrama en el encerado que se le dió para sus esplicaciones, son suficientes para juzgar con acierto de los resultados prácticos de todo un sistema de notacion musical? ¡Y siquiera no hubiese habido omision, como acaba de verse en tan prematuro juicio! ¿Qué daño podia haber hecho el inventor, dejándole todo el tiempo necesario en este ensayo? Si se ha querido sofocar asi este invento, ¿en qué siglo estamos? ¿Ignoira, acaso, ese Conservatorio, que el juicio público del siglo XIX se forma ya de la razon de ser de las cosas, mas bien que de las cosas mismas? El Real Conservatorio de Música y Declamacion de Madrid, podrá decir cuanto quiera, mas deberá probar lo que dice: Señora, en ese informe no hay pruebas; es solo el dicho de una autoridad, pero de una autoridad, que en parte falta á la verdad, y en el resto no sabe lo que se dice. Asi quedará demostrado al final de este escrito. Ahora es preciso volver á su primera proposicion.

Se ha faltado finalmente á la verdad en el quinto punto, diciendo que la tónica conserva en todos los tonos un mismo lugar en el pentágrama; porque los Sres. Eslava, Arrieta y Frontera de Valdemosá, á quienes el inventor se dirigió en un principio manifestándoles su Nuevo sistema de notacion musical, notando la conformidad de los intervalos diatónicos del modo mayor con los de los espacios 1.º 2.º 3.º 4.º 5.º 6.º y 7.º de su pentágrama, contados desde el que hay debajo de la primera linea, preguntáronle por la colocacion de las del modo menor; y como echase de ver esto mismo el señor Hernando en el exámen, hizole igual pregunta; cuya contestacion, así á este, como á aquellos, fué haciéndoles observar la coincidencia de los intervalos de la escala diatónica descendente del modo menor con los de estos mismos

espacios, tomados desde el que existe entre la cuarta y quinta linea; y colocando la sesta y séptima nota de la ascendente en la tercera y cuarta linea, que es el sitio del tercero y cuarto accidental de su relativo mayor. Por consiguiente, no pueden ignorar estos señores, que la tónica se coloca debajo de la primera linea en el modo mayor, y entre la cuarta y quinta en el menor.

Es, pues, innegable, que los señores informantes don Hilarión Eslava, D. Emilio Arrieta, D. Rafael Hernando y D. Francisco Frontera de Valdemosá, han faltado á la verdad en la narracion de los hechos; que era lo que el esponente se ha propuesto demostrar primeramente.

Ahora, probará tambien, que estos señores han faltado á la verdad en el informe, por ignorancia. Y aunque en todos los demás puntos se ha faltado á ella por este concepto, hay que distinguir tambien aqui aquellos que proceden de ignorar la razon de ser de las reglas del arte mismo que profesan, de los que son consecuencia de no haber comprendido bien las del Nuevo sistema que censuran.

Los puntos en que por ignorancia del primer caso se ha faltado á la verdad, son: 1.º, que en el Nuevo sistema, lejos de suprimirse las llaves, se aumentan de siete hasta doce; 2.º, que este sistema es erróneo, en cuanto afecta á la parte esencial del arte, etc., etc.: 3.º, que en vez de suprimirse los sostenidos y los bemoles, se sustituyen con otros nombres; y 4.º, que las dificultades de la entonacion subsisten del mismo modo en el Nuevo sistema que en el actual.

En el primer punto, dicen que, lejos de suprimirse las llaves se aumentan de siete hasta doce; puesto que siendo doce las notas en el Nuevo sistema, se dan á cada una de ellas doce colocaciones diferentes en el pentágrama. ¿Pues qué, la razon de ser de las claves, está en dar á las notas tantas colocaciones diversas en el pautaado cuantas estas sean? Porque solo asi seria admisible esta razon. Y pues estos señores no alegan otra, fácil es comprender que desconocen la única y verdadera razon de ser que han tenido las llaves desde su origen.

Muy limitado en un principio el diapason, la voz humana, esto es, el hombre, primero en formar una sucesion correlativa de los sonidos, de cuyas combinaciones procedian los cantos que se imaginaba, hubo de grabar aquellos que mayor interés le inspirasen. Para el efecto, estampó en lineas signos que representasen alternativamente el ascenso y descenso de sus sonidos, á imitacion del que ilusoriamente parece hacer con su cuerpo al producirlos. La diversidad luego de estension de voz por la de su organizacion y diferencia de sexo, hizo variar el número de estas lineas, aumentadas por la parte superior del renglon para unos, en consideracion á la agudeza de sus sonidos; y por la parte inferior para otros, en consideracion tambien á la gravedad de los suyos. Aqui se hace sentir ya la necesidad de un signo que fije el punto de colocacion de un sonido, que sirva de partida para los demás. Esta es la clave. La confusion que

produce la aglomeración de líneas equidistantes y paralelas entre sí, hizo reducir su número en el renglon, quedando supletorias las demás, y en uso solo de la necesidad. Estas son las líneas adicionales. Reconocióse luego la octava baja de unas voces respecto de otras; quiso dar colocación correlativa á los sonidos en toda su estension, y limitando las líneas adicionales de la parte inferior, se trazó debajo otro segundo renglon; en el cual, por no corresponderse respectivamente los nombres de los sonidos de las líneas de aquel con las de este, se fijó otra clave con el mismo fin.

Tal es el origen de las llaves, que el arte, así en un país como en otro, ha modificado y aumentado, según la estension de todos y de cada uno de los instrumentos músicos que han ido inventándose; llegando por fin á constituirse tal como se ven en la 6.ª lámina. De lo que se sigue, tanto por su origen, cuanto por lo que en el día son, que la razón de ser de las llaves es contener dentro del renglon ó pentágrama el mayor número de notas posible de una tesitura dada; y entre todas ellas abrazar todos los sonidos de la tesitura general.

Como esta tesitura general es de siete octavas, desde el sonido mas grave al mas agudo, y que el oído puede aun facilmente distinguir, el esponente buscó un renglon que, repetido siete veces, abrazase estas siete octavas para hacer desaparecer las llaves con solo marcar la octava á que hubiera de pertenecer, y que esta fuese la de la tesitura para quien se escribiera. Mas claro aun: un renglon que contuviese exactamente los siete sonidos propios del tono con sus cinco intermediarios de 1.º y 2.º, 2.º y 3.º, 4.º y 5.º, 5.º y 6.º y 6.º y 7.º Este renglon le halló en el conjunto de seis líneas; y luego después con mayor propiedad, y conforme en un todo con la naturaleza misma de la escala diatónica, en el de cinco; ó sea en el mismo pentágrama, duplicando el segundo espacio y el que se considera haber de uno á otro pentágrama; cuyo resultado cumplió exactamente su objeto, como aparece en la 6.ª lámina, que es traducción de las siete llaves escritas en la misma.

Si, pues, los señores informantes no hubieran desconocido la razón de ser de estos signos musicales, hubiesen llevado esta cuestión al terreno que le corresponde, y no habrían dicho, con mengua de los conocimientos que se les supone tener, que las llaves se aumentan de siete hasta doce en el *Nuevo sistema de notación musical*.

Lo que han querido decir estos señores es, que por razón de ser siete las llaves y siete también las notas en el actual sistema, y dar cada una de aquellas diferente colocación á estas en el pentágrama, se puede, siempre que las necesidades del cantante lo exijan, variar el tono en que escrito el discurso musical, fingiéndose diferente llave que la que se ha marcado en él; y que el inventor del *Nuevo sistema*, dando para este fin una colocación fija, no á las notas, sino á los intervalos de la tonalidad en el pentágrama, y siendo doce estas notas en dicho sistema, resultan en vez de siete, doce colocaciones diferentes en él; aumentándose así de siete hasta doce las dificultades para la trasposición.

(Se continuará.)

CONFERENCIAS SOBRE LA MÚSICA DE MOZART

POR LAMARTINE.

(Continuación.)

III.

¿Cuánto tiempo, reflexión, estudio y génio no ha necesitado el hombre para coger todos estos ruidos de la natura-

leza, para darse cuenta de las impresiones que estos ruidos producen en él, para imitarlos con su voz ó con instrumentos de viento y de cuerdas, para hacer con estos sonidos notas y medias notas, para combinar y coordinar estas notas de una manera que las hiciese producir no solamente sonidos, sino un sentido, y para dar en fin á estas notas y medias notas, los lugares, los acentos, las duraciones y las relaciones que deben tener lugar en el canto? Se ignora la invención de las lenguas, y si los idiomas fueron inventados ó innatos, las notas que no hablan mas que al oído, son menos divinas indudablemente que los idiomas que hablan á la inteligencia; á pesar de eso se ignora igualmente si fueron inventados; los orígenes de la música están llenos de misterios. El escritor de sentimiento y de ciencia, el que ha sabido dar tantos atractivos á este estudio científico *M. Seno*, en fin, pensaba como nosotros.

La historia de los orígenes de la música, dice, están por todas partes envueltos en fábulas y leyendas que ocultan siempre bajo un velo mas ó menos transparente profundas verdades.

Los chinos cuentan de una manera muy ingeniosa, el cómo ha sido fijada la serie de sonidos que constituyen la escala musical. Bajo el reino de no sé yo qué emperador que vivía dos mil seiscientos años antes de Jesucristo, el primer ministro fué el encargado de poner coto á los desórdenes que existían en las escalas musicales; obedeciendo á su amo, el ministro se trasladó sobre una alta montaña que estaba cubierta de un bosque de cañas. Tomó una de estas cañas, la rompió entre dos nudos, quitó el meollo que lo llenaba y soplando en la caña vacía sacó un sonido que no era mas alto ni mas bajo que el sonido que tomaba él mismo cuando hablaba sin estar afectado de ninguna pasión. Así se fijó el sonido fundamental de la serie. Mientras que el ministro proseguía otras esperiencias necesarias al fin que se proponía, una pareja de pájaros, macho y hembra, vino á posarse sobre un árbol vecino. El macho se puso á cantar y dejó oír seis sonidos; la hembra le respondió y articuló otros seis y se encontró que los doce sonidos reunidos formaban los doce grados de la escala cromática. El ministro aprovechándose de la lección que acababan de darle, cortó doce cañas y les dió la largura necesaria para producir los doce semitonos ó grados cromáticos que forman la unidad de la octava.

Esta linda ficción que concierne al carácter moral de la música y á la constitución de la escala sonora, contiene verdades fundamentales que han sido luego confirmadas por esperiencias mas rigurosas y entrevistas en la antigüedad por Pitágoras. De todos los cuentos de que ha sido objeto este gran filósofo, ha quedado demostrado que fué el primero en sospechar que el mundo estaba sometido á leyes inmutables y que á los géometras pertenecía el encontrarles la fórmula. En consecuencia de este principio que tan grandes resultados ha tenido, Pitágoras sometió al cálculo los fenómenos de los cuerpos sonoros y fijó el ajuste absoluto de los intervalos que están contenidos en los límites de la octava. Por una esperiencia ingeniosa y muy conocida, Pitágoras probó que tenia el presentimiento de este bello pensamiento de Leibnitz. «La música es un cálculo secreto que hace el alma sin saberlo.» Definición admirable que parece robada á la lengua de Platon y que concebía la libertad indefinida del génio creador del hombre, con el órden absoluto que reina en la naturaleza.

Se ve por estas tres definiciones del ministro chino, de Pitágoras y de Leibnitz que, para los tres pueblos representados por estos tres grandes hombres, la música es de origen puramente divino y que es menester pedir sus leyes al instinto y no á la ciencia. Leibnitz hubiera dicho mejor diciendo: La música es la geometría del oído. En cuanto á la tradición de los dos pájaros de diferente sexo, de los cuales

LA GACETA MUSICAL BARCELONESA.

SEMANARIO ARTÍSTICO.

Publicase todos los domingos; dando á los suscritores ocho páginas de música al mes, en 8 ó cuatro en 4, para canto y piano ó bien piano solo, que contendrán las mejores piezas de las óperas que se ejecuten en nuestros teatros.

Precios de suscripción.—En Barcelona cinco reales al mes; en provincias seis, y en América y el extranjero ocho, franco de porte.

Redaccion y Administracion.—En Barcelona: Almacen de música de D. Juan Budó, plazuela de San Francisco, núm. 5.

Puntos de suscripción.—Barcelona, Almacen de música de D. Juan Budó, y librería de D. Salvador Manero, Rambla de Santa Mónica, —Madrid, Sres. Carrafa y Sanz, hermanos, calle del Príncipe, n. 5, almacen de música, y Sr. D. Antonio Romero, calle de Preciados.

—En provincias en casa de los corresponsales del Sr. Manero y almacenes de música.

NUEVO SISTEMA DE NOTACION MUSICAL

POR

DON JOSE GIL NAVARRO.

(Continuacion..)

En el tercero dicen, que el inventor no suprime los sostenidos y los bemoles, sino que los sustituye con otros nombres. Luego existen. ¿Qué ha hecho, pues, de los becuadros? O los ha sustituido tambien con otros nombres, ó los ha suprimido en su sistema. Otra cosa aqui no cabe. Si ha hecho lo primero, que lo declaren igualmente; y si lo segundo, necesariamente han debido quedar suprimidos, del mismo modo, los sostenidos y los bemoles; porque en ningun sistema de música imaginable pueden existir sin los becuadros.

Podria atribuirse esto á olvido, Señora; pero deben saber la contradiccion manifiesta en que incurrian, esponiendo en el informe la supresion de este signo. El resultado es, que se ha pasado en silencio, desvirtuando el sistema con la sustitucion de nombres, que dicen haber habido en aquellos.

La carencia de nombres á los sonidos intermediarios de *do re, re mi, fa sol, sol la y la si*, hizo que cada uno de ellos tomase el de su contiguo ascendente ó descendente, segun lo existiese, el orden sucesivo de las siete notas en la escala. Para el efecto, se crearon tres signos llamados: sostenido uno, bemol otro y becuadro etc.; los cuales, unidos á ellas, designaran el ascenso de un semitono el primero, el descenso el segundo, y el haber vuelto á tomar la nota su significado propio el tercero. Y como en el *Nuevo sistema* se da nombre y colocacion en el pentágrama á dichos sonidos, han desaparecido estos signos, como desapareció la causa que los originó. ¿Con qué otros nombres se han sustituido, pues, señores informantes? ¿O habeis entendido, acaso, que el inventor suprimia tambien los sonidos que ellos representan junto á la nota, cuyo nombre toman? Error demasiado craso seria ya este; pero una vez que así lo dais á entender, reflexionad bien que, en este caso, era necesario suprimir tambien los sonidos *do, re, mi, fa, sol, la, si*, que no son otra cosa respectivamente mas, que *si* sostenido, ó *re* doble bemol; *do* doble sostenido, ó *mi* doble bemol; *re* doble sostenido, ó *fa* bemol; *mi* sostenido, ó *sol* doble bemol; *fa* doble sostenido, ó *la* doble bemol; *sol* doble sostenido, ó *si* doble bemol; y *la* doble sostenido, ó *do* bemol. Y entonces, ¿qué sonidos quedaban? ¿Creeis posible algun sistema de música mudo?

Hé ahí las consecuencias precisas que se desprenden de vuestro impremeditado informe. Contestad á ellas, si podeis. Pero... perdonad, Señora, si por un momento ha faltado aquí el esponente á la fórmula de este escrito, sepa-

rando de V. M. la palabra que siempre debe dirigir. Quisiera decir mucho en confirmacion de las proposiciones que ha sentado en un principio, porque mucho tenia aun que decir; mas los estrechos limites de una esposicion, henchida ya como esta, comprimen su imaginacion y la desbordan. Procurará no obstante ser breve y conciso en lo que resta.

En el cuarto punto aseguran, sin pruebas de ningun género, que las dificultades de la entonacion subsisten del mismo modo; sin que el *Nuevo sistema*, las minore absolutamente nada.

Adjunta es la primera entrega de la obra de que se ha hecho mencion, en cuyas páginas pares, capitulos primero, segundo y tercero, se ve la razon de ser, que los nombres *do, re, mi, fa, sol, la, si*, tienen en la escala diatónica; tan útil en el tono de *do* mayor para la entonacion de sus intervalos, como perjudicialísima para todos los demás tonos, así mayores como menores, por carecer de nombres los sonidos intermediarios que á su vez forman parte en las demás escalas tonales. Razon de ser que desconocen estos señores, como así dan á entender del mismo modo en este punto, con descrédito del buen nombre, respecto al estado del arte músico español, por el que tanto aparentan interesarse al fin de su dictámen.

Luego los Sres. Eslava, Arrieta, Hernando y Frontera de Valldemosa, han faltado á la verdad por ignorancia, desconociendo la razon de ser de las reglas que proceden del arte mismo que profesan; que era lo que el esponente debia demostrar y ha demostrado en confirmacion de su segunda proposicion.

La tercera es, que no han comprendido bien las del *Nuevo sistema* que censuran; y los puntos en que se ha faltado á la verdad por esta causa son: 1.º Que el continuo uso de líneas adicionales, ó la existencia de un segundo pentágrama en el *Nuevo sistema*, haga difícil la ejecucion de pasos rápidos y estensos en la música, por falta de claridad y concision. 2.º Que sean necesarias 36 combinaciones de sucesion de notas, en vez de una, que dicen haber solamente en el actual; y 3.º que la colocacion fija de la tónica en el pentágrama pueda hacer impracticable su ejercicio en las modulaciones que tienen lugar en el curso de una misma pieza.

En el primer punto, no han conocido bien estos señores, que las notas en el *Nuevo sistema*, tienen toda su razon de ser por sus funciones en la tonalidad; y que la forma de su colocacion fuera del pentágrama es igual á la que tienen dentro de él. Estas dos circunstancias que no concurren en el actual, dan precisamente al *Nuevo sistema* la claridad y concision de que carece aquel.

Y en efecto; como las notas en el actual no tienen representacion alguna tonal por su colocacion en el pentágrama, falta en él la claridad. Por eso el discípulo tiene que recurrir incesantemente al punto de partida para distinguir las correlativamente dentro una misma octava; y

como la forma de su colocacion varia en todos ellos, aun bajo el dominio de una misma llave, fáltale la concision, y por esto se vé obligado á duplicar, y todavia á triplicar ese mismo órden correlativo, como único medio que se le da para su distincion. Luego la falta de claridad y concision está en el actual sistema y no en el nuevo, y, por consiguiente, la desventaja en aquel y la ventaja en éste.

(Se continuará.)

LA AFRICANA.

Correspondencia particular de París.

Anoche he asistido á la primera representacion de la *Africana* y he aqui lo que es esta ópera. Muchos gritos y un color monótono en la música. Ni una pieza alegre, ni un canto vivo y animado, y sobre todo, pocas melodias.

Naudin ha cantado muy bien, y puedo aseguraros que el italiano le sirve para pronunciar mas dulcemente el francés. Empero siempre su canto es un continuo lamento, y en lugar de verse en él un noble guerrero, se ve una sucesion de quejas amorosas sin estar enamorado.

Esprimiendo la *Africana*, queda muy poca cosa verdaderamente buena.

En el primer acto, una hermosa invocacion.

En el segundo, una cancion que canta muy bien la Sax.

En el tercero, magníficos coros, y el buque que es de muy buen efecto escénico.

El cuarto acto superará los otros tres. Hay un grandioso duo que cantan á la perfeccion la Sax y Naudin.

En el quinto acto, la *Africana* muere de una manera lenta y fastidiosa bajo el Manzanillo. Este árbol es magnífico, y si no diera su sombra la muerte, todo el mundo lo quisiera para hermohear sus praderas ó jardines.

La Battu ha mejorado su voz; pero no tiene nada bonito que cantar.

Ni una romanza, ni una cavatina; fatigosos recitados gritados mas ó menos ya por unos, ya por otros.

Lo que obtiene el gran éxito en esta obra, es una frase musical ejecutada por los violines, magistralmente bella.

El público era numeroso y brillante y se ha aplaudido mucho.

La *Africana* ofrece grandes situaciones al compositor aunque el libreto tiene defectos. Si hubiesen vivido los autores, Scribe, sin duda, hubiera reformado su libro, y Meyerbeer, hubiera arreglado su música.

Despues de la representacion se ha coronado el busto de Meyerbeer; pero para Scribe no ha habido absolutamente nada! ¡Una de las glorias de nuestra literatura! ¡Scribe, tan francés de corazon y de talento, en esta noche no ha merecido un recuerdo del público francés! ¡Qué desengaño tan doloroso para los amantes de los adelantos patrios! La ópera francesa, ¿á quién le debe sus triunfos? ¿Quién ha hecho poner en relieve los talentos de Auber, Halevy y Meyerbeer? Scribe, y sin embargo, para Scribe, en el estreno de la *Africana*, no ha habido una sola hoja de laurel!

Antes por el contrario, lo que corrió anoche fué una miserable calumnia; pues se decia que la familia de Scribe habia vendido muchos de sus billetes á precios muy caros, y segun me ha asegurado persona fidedigna, ha tenido que comprar las butacas que ha regalado. ¡Hé aqui el premio dado al nombre de una ilustracion de la patria!

CONFERENCIAS SOBRE LA MÚSICA DE MOZART

POR LAMARTINE.

(Continuacion.)

V.

Este poder de la música sobre los sentidos y sobre el alma ha sido celebrada por el poeta inglés Dryden en la mas bella oda que segun su historiador *Walter Scott* han cantado los hombres despues de *Pindaro* y *Horacio*. Hela aqui; ella servirá mejor que muchas páginas de disertacion para atestiguaros el contagio del sonido sobre los sentidos. Dryden representa en esta oda al mas famoso compositor y músico de la Grecia, *Timoteo*, llamado para encantar los oidos de *Alejandro el Grande* y de sus compañeros de guerra en *Persépolis*. La oda está dedicada á *Santa Cecilia*, la gran música sagrada del cristianismo. Escuchad y suplid con el pensamiento los ritmos tan pronto lentos como rápidos que el poeta emplea en sus versos y que no pueden espresarse en prosa:

EL FESTIN DE ALEJANDRO

ó el poder de la música, oda dedicada á Santa Cecilia, por Dryden.

«Erase un festin real en que se celebraba la Persia conquistada por el belicoso hijo de *Filippo*. En su imponente majestad el héroe parecido á un Dios estaba sentado sobre su trono imperial; sus bravos compañeros le circundaban con sus frentes coronadas de mirto y rosas (asi se debe coronar el heroismo). La encantadora *Thais* sentada á su lado, hermosa como una desposada del Oriente, estaba en toda la orgullosa flor de la juventud y de la hermosura. ¡Feliz, feliz, feliz pareja! ¡Los bravos solamente solo los bravos merecen obtener el amor de la belleza!

«*Timoteo*, colocado entre el armonioso coro, tocó con sus ágiles dedos la lira, las temblonas notas subieron hasta el cielo inspirando goces celestes. Al principio cantó á *Júpiter* que abandonó la morada de los dioses (*tal es el imperio del todopoderoso amor*). La forma de un dragon fué la que encubrió al dios, cuando atravesando las esferas luminosas voló hácia la bella *Olympia* para crear segun su imágen un soberano del mundo.

«La atenta multitud aplaudió el orgulloso canto, y aclamó bajo sus retumbantes bóvedas la presencia de un dios. Con el oido encantado escuchaba el monarca poniéndose como un dios y moviendo la cabeza; parecia que iba á hacer caer al universo.

«El melodioso músico cantó en seguida á *Baco*, *Baco* siempre jóven y bello. Hé aqui como viene en triunfo el dios de la alegria! *Sonad*, *trompetas*, y que el tambor resuene. Muestra su rostro franco todo encarnado con una gracia purpúrea. Viene, viene! *Baco* siempre jóven y bello creó el primero las alegrías y la embriaguez. Es el tesoro de *Baco*, el placer del soldado. Rico tesoro! Dulce placer! El placer es dulce despues de la pena!

«Bajo el dominio de este canto la vanidad del rey se dispierta en su pensamiento; hizo de nuevo todas sus batallas; tres veces deshizo á sus enemigos, tres veces volvió á matar á los muertos! El músico vió la demencia guerrera bullir en el rostro de *Alejandro*, notó sus mejillas inflamadas, sus ojos ardientes, y mientras que el héroe desafiaba al cielo y á la tierra, él cambió de tono y abatió su orgullo.

«Invocó una musa quejumbrosa, inspiradora de la piedad. Cantó *Darius el Grande*, el Bueno, perseguido por un destino demasiado severo, y caido, caido, caido, caido de lo alto de su grandeza nadando en su propia sangre. Abandonado en la hora de la pena por los que su bondad habia

LA GACETA MUSICAL BARCELONESA.

SEMANARIO ARTÍSTICO.

Publicase todos los domingos; dando á los suscritores ocho páginas de música al mes, en 8 ó cuatro en 4, para canto y piano ó bien piano solo, que contendrán las mejores piezas de las óperas que se ejecuten en nuestros teatros.

Precios de suscripción.—En Barcelona cinco reales al mes; en provincias seis, y en América y el extranjero ocho, franco de porte.

Redaccion y Administracion.—En Barcelona: Almacen de música de D. Juan Budó, plazuela de San Francisco, núm. 5.

Puntos de suscripción.—Barcelona, Almacen de música de D. Juan Budó, y librería de D. Salvador Manero, Rambla de Santa Mónica, Madrid, Sres. Carrafa y Sanz, hermanos, calle del Príncipe, n. 5, almacen de música, y Sr. D. Antonio Romero, calle de Preciados.

—En provincias en casa de los corresponsales del Sr. Manero y almacenes de música.

NUEVO SISTEMA DE NOTACION MUSICAL

POR

DON JOSE GIL NAVARRO.

(Continuacion.)

En el 2.º punto no han comprendido bien los señores informantes que, las 36 combinaciones de sucesion de notas en el *Nuevo sistema*, que forman las 12 escalas ascendentes del modo mayor, y las 12 ascendentes con las 12 descendentes del modo menor, conforme á los 12 sonidos de la escala cromática de Europa, representan las 72 combinaciones que se necesitan en el actual, para la formacion de las 24 escalas ascendentes del modo mayor, y las 24 ascendentes con las 24 descendentes del modo menor, conforme á los 12 sonidos respectivos de la escala enarmónica, tambien en Europa. Luego, lejos de existir esa diferencia de una á 36, que por solo este concepto dicen haber esos señores del uno al otro sistema, resultan doble número de combinaciones en el sistema actual que en el nuevo; y esto, sin tener en cuenta las que resultarían de esas dos líneas espirales trazadas en la lámina que acompañaba á la 1.ª entrega de su mencionada obra; en las que resume su autor toda la teoría del actual sistema que pertenece á este punto.

En el 3.º no han entendido tampoco, que la tónica no abandona su respectivo lugar en el pentágono por mas modulaciones que haya en el curso de una misma pieza, mientras dura la idea del tono reinante. Lo deja, si, cuando el pensamiento musical abandona la base, ó idea de un tono por otro; pero esto no es ya modulacion, es cambio de tono, es tomar otro principio tonal. Por eso en el actual sistema cuando así sucede, se vuelve á montar la llave con arreglo al tono que le sustituye.

Véase, pues, como puede ser practicable esta nueva regla del *Nuevo sistema*, por mas que en el curso de una misma pieza se module á tonos lejanos.

Por consiguiente, los Sres. Eslava, Arrieta, Hernando y Frontera de Valldemosa, han faltado á la verdad por ignorancia, no comprendiendo bien las reglas del *Nuevo sistema* que censuran, segun queda demostrado en apoyo de su tercera proposicion.

Como consecuencia ahora de las dos últimas, y en comprobacion de la cuarta, se sigue: que estos señores, sin conocimiento de causa, han atribuido desacertadamente los calificativos de desventajoso, erróneo y contradictorio al *Nuevo sistema de notacion musical*, cuyas supresiones y reducciones, hijas solo de la verdad, ponen al estudio de la música como ella es; quiere decir, *recreativo* por su naturaleza; *lógico* por sus principios, y *educativo* por sus consecuencias. Que era cuanto el esponente se ha propuesto demostrar en un principio.

Tres puntos hay en el informe que no se han tocado todavía: 1.º que el inventor emplease mucho tiempo en transmitir á su sistema los compases que se le dieron escritos en el actual: 2.º que su invento sea de los mas desacertados de cuantos se han presentado hasta la fecha en música; y 3.º que con descrédito del Conservatorio, se haya creído, por el prospecto de la obra, que el esponente es profesor de ese establecimiento.

En cuanto al 1.º no merece contestacion, porque no tiene otro significado que el de la maledicencia.

Respecto al 2.º, nada puede decir, porque seria imitar á ellos en el 1.º

Pero por lo que hace al 3.º, no puede pasarlo en silencio.

El inventor del *Nuevo sistema de notacion musical*, ¿dejará de ser profesor de su propio sistema? ¿Y dónde ejercia su profesion? En el Real Conservatorio de Música y Declamacion de Madrid. ¿Autorizado por quién? Por el Gobierno de V. M. en real orden de 14 de mayo de 1862. Luego, el esponente al decirse, «inventor y profesor de este mismo sistema en el Real Conservatorio, etc.» no ha tomado un nombre que no le pertenecia, como quieren dar á entender al público en el informe, con descrédito del autor y menosprecio de su obra. ¿Dice algo mas el prospecto referente á esto? Algo mas dice, Señora; y mucho mas la esposicion en que solicitaba esa autorizacion, cuya copia es adjunta, señalada con el núm. 3; pero cuanto dice, es una mancha para ese Instituto, que no podrá lavar jamás.

Si se examina con detencion este expediente en toda su tramitacion, se verá de una manera clara y terminante, que el Gobierno de V. M. fué informado dos veces en muy contrarios términos. Si engañado fué en el primero, ¿por qué teme ahora su descrédito? y si en el segundo, ¿por qué supone un temor que no ha podido, ni debido concebir?

(Se continuará.)

JUEGOS FLORALES.

El domingo último, 7 del actual, tuvo lugar en el salon de Ciento de la Casa Municipalidad de Barcelona, la séptima reunion del Consistorio de señores mantenedores de los *Juegos Florales*, bajo la presidencia del Ilustre Sr. Alcalde Corregidor.

Una numerosa y escogida concurrencia llenaba todas las localidades del gran salon, entre las que se veian las personas mas notables que encierra la capital en las artes, las ciencias y las letras.

En el testero del salon y bajo dosel, estaba colocado el retrato de nuestra augusta Reina; á la derecha, el de don Juan I. de Aragon, como fundador de dichos juegos, y á derecha é izquierda, y en targetones de papel blanco, con

Lawsuit against Gil y Navarro and his *Nuevo sistema de notación musical*

AÑO V. Domingo 21 de mayo de 1865. NÚMERO 174.

LA GACETA MUSICAL BARCELONESA.

SEMANARIO ARTÍSTICO.

Publicase todos los domingos; dando á los suscritores ocho páginas de música al mes, en 8 ó cuatro en 4, para canto y piano ó bien piano solo, que contendrán las mejores piezas de las óperas que se ejecuten en nuestros teatros.

Precios de suscripción.—En Barcelona cinco reales al mes; en provincias seis, y en América y el extranjero ocho, franco de porte.

Redacción y Administración.—En Barcelona: Almacén de música de D. Juan Budó, plazuela de San Francisco, núm. 5.

Puntos de suscripción.—Barcelona, Almacén de música de D. Juan Budó, y librería de D. Salvador Manero, Rambla de Santa Mónica.

—Madrid, Sres. Carraña y Sanz, hermanos, calle del Príncipe, n. 5, almacén de música, y Sr. D. Antonio Romero, calle de Preciados.

—En provincias en casa de los corresponsales del Sr. Manero y almacenes de música.

ADVERTENCIA.

Hoy se reparte á nuestros amables suscritores á la seccion de piano solo, la música correspondiente á los meses de Abril y Mayo, que contiene los rigodones *Violetti*, sobre motivos de la ópera *Faust* compuestos por Vivien, y dos habaneras por Biscarri.

NUEVO SISTEMA DE NOTACION MUSICAL

POR
DON JOSE GIL NAVARRO.

(Conclusion.)

Esa informacion pasó á informe del Conservatorio; y por él se espidió la citada real orden de 14 de mayo de 1862. Luego, el informe estaba de acuerdo con la esposicion, que dice estar ya enterado ese establecimiento de la invencion, mediante una larga y razonada discusion entre profesores de su seno y el inventor. Tanto que, fundada en este mismo informe, se dió otra en 17 de diciembre último, señalándole la pension de 6,000 reales anuales, durante el ensayo práctico de su enseñanza en él. En el informe que hoy dirige al Excmo. Sr. Ministro de Fomento, publicado en la *Gaceta* de Madrid el 21 de mayo próximo pasado, y refutado aqui en todas sus partes, no solo deja ya de estar conforme con aquella esposicion; sino que, despues de llamar erróneo y contradictorio al *Nuevo sistema*, estemporáneamente y en contradiccion con el primero, y manifestando un resultado práctico mucho mas desventajoso que el que pueda dar el actual, declara: que no podia haber sido otro este resultado en su enseñanza.

Si esto sabia, pues, el Real Conservatorio de Música y Declamacion de Madrid, ¿por qué dió lugar con su primer informe á que el Gobierno de V. M., protegiendo el error y la contradiccion, mandase abrir una clase de esta enseñanza, gravando la Hacienda pública con el pago de una pension de 6,000 rs. para este fin? ¿No fuera esto en descrédito del Gobierno mucho mayor, que el del buen nombre de ese establecimiento por el cual tanto aparentan temer los señores informantes?

Pero, afortunadamente, nada hay que lamentar aqui, Señora. El nuevo informe, como se ha visto ya por una serie de consecuencias legítimas y concluyentes, no tiene fuerza de razon alguna. Y si por la de su carácter oficial y buen nombre de las personas que le firman, nombré debido

mas bien á su inspiracion lirico-poética, que á sus conocimientos científicos en el arte del sistema mismo que profesan, segun se han dado á conocer ellos mismos en esta ocasion, ha podido por un momento el Gobierno de V. M., dictar en su consecuencia la Real orden de 14 de mayo último que le sucede, sabrá tomar tambien ahora, en vista de la presente manifestacion, todas las medidas de justicia, de saber y de energia, que se necesitan para averiguar de parte de quien está la razon. Y si resultase, que por una aberracion del entendimiento el esponente habia ocupado asi al Gobierno infructuosamente, al Conservatorio, poniéndolo en evidencia, á los pobres niños de San Bernardino y Hospicio, haciéndoles malgastar el tiempo inútilmente, y al público interesándole engañosamente con el titulo de *Nuevo sistema de notacion musical*, bajo la supresion de los sostenidos, bemoles, becuadros y llaves, y la reduccion de tonos, compases y figuras, que dá á su obra, cuya primera entrega está ya en circulacion hasta por el extranjero, pide todo el castigo merecido para si mismo. Pero si por el contrario no existe esa aberracion; si el Conservatorio, abusando de la confianza que el Gobierno de V. M. depositó en él para averiguar en debida forma la verdad de un invento que tanta gloria ofrece á la nacion española, ha empleado por miras innobles la mentira, la ignorancia y el desprecio para satisfacerle, el esponente pide reparacion completa de todos los perjuicios irrogados á él por ese informe. Y hasta tanto, puesto á los reales pies de V. M. rendidamente

Suplica se digne disponer se inserte esta manifestacion en la *Gaceta* de Madrid, á fin de suspender el juicio que el público haya podido formar de este invento en vista de ese informe facultativo, publicado tambien de Real orden en el mismo.

Dios guarde la vida de V. M. muchos años. Madrid 1.º de junio de 1863.

SEÑORA,
P. A. L. P. de V. M.
JOSÉ GIL Y NAVARRO.

¿Qué contestó á esta razonada esposicion el Conservatorio nacional de música, cuando se le pasó á informe? Que no se insertara en la *Gaceta*, y demandó de injuria ante los tribunales al Sr. Gil y Navarro. ¿Y qué resultó del juicio? Nuestros lectores van á saberlo.

En la villa de Madrid á ocho de Julio de mil ochocientos sesenta y cuatro, ante el señor D. José Maria de Laredo, Juez de Paz del Distrito de la Inclusa, y ante mí el Secretario; compareció D. Miguel Morayta, como apoderado de los señores D. Hilarion Eslava y Elizondo Presbitero, D. Francisco Frontera de Valldemosa, D. Emilio Arrieta y Cerezo y D. Rafael Hernandez y Palomar, segun el que presentó y recogió, otorgado en Madrid á dos de Julio de mil ochocientos sesenta y cuatro, ante el Notario de este Colegio D. Juan

Vivó, y renunciando la asociacion de hombre bueno, dijo: «que por las instrucciones verbales de sus poderdantes demandaba á D. José Gil y Navarro por injurias inferidas á los mismos, en el folleto que publicó con el título de *Resultado del ensayo práctico en sus primeras lecciones del nuevo sistema de notacion musical*. Cumpliendo mis representados el encargo que por el Gobierno se les hizo, para juzgar el proyecto del Sr. Gil y Navarro, estendieron el informe pericial, que creyeron mas acertado, y que fué hecho con entera conviccion de conciencia, cuyo informe fué refutado por el Sr. Gil y Navarro por medio del referido folleto, en el que además de atacar duramente el buen nombre artistico de mis representados, se lanzan graves injurias contra su honra. Léese en el referido folleto lo siguiente: *«que los informantes han faltado á la verdad en la narracion de los hechos; y mas adelante, que deben distinguirse en dicho informe los puntos, en que se ha faltado á la verdad, solo por ignorancia, de los que se ha faltado á impulso de otras causas, que no es dado al esponente adivinar; pero que desde luego puede asegurar que no proceden de ignorancia; y por si esta idea necesitase mayor aclaracion, dice en otro lugar; luego aqui se ha faltado á la verdad con intencion, puesto que con conocimiento de causa se ha querido ocultar la base del invento, y por último concluye: si el Conservatorio, abusando de la confianza que el Gobierno de S. M. depositó en él para averiguar en debida forma la verdad de un invento que tanta gloria ofrece á la Nacion española, ha empleado por miras innobles la ignorancia, la mentira, etc.»* En virtud de todo lo espuesto, el demandante pide en nombre de sus representados que D. José Gil y Navarro, explique satisfactoriamente las frases referidas; y que así hecho, que se inserte literalmente y á costa del demandado el acta del presente juicio, en uno de los periódicos de esta corte, y en caso contrario, que se me entregue la certificacion oportuna, á fin de entablar el precedente juicio de injuria. Presente el demandado, haciendo igual renunciacion de hombre bueno, contesto: que al estampar en el folleto, que ha publicado, las palabras ó frases, á que se refiere el señor demandante como injuriosas á las personas de su poderdantes, no fué su ánimo ofender en lo mas mínimo á dichos señores, ni en su reputacion, ni en su honra, ni en su ilustracion como particulares, cuyas cualidades reconoce desde luego; que su pensamiento, al redactarlas, estaba fijo únicamente en la defensa de su invento, erradamente calificado, segun su juicio, por el cuerpo facultativo del Conservatorio que representan y que como á tal se ha dirigido en su defensa, deduciendo al efecto cuantas consecuencias le sugieren la narracion de los hechos, y la cuestion artistico-científica que coniene, cuyas dos partes están intimamente enlazadas entre sí: Que el demandado no desea otra cosa mas, sino que haya conciliacion entre ambas partes, segun ha manifestado ya públicamente en su folleto cuando dice: *«yo he sido herido en mi dignidad de artista por el informe; ellos han debido serlo por la refutacion en la suya; pero depongamos resentimientos que no hacen mas que oscurecer el camino que ha de conducirnos al descubrimiento de la verdad, y probar nuestra pequeñez; y yo les prometo retroceder en mi camino si fuere vencido por la ley.»* Que ese será siempre su deseo, y que espera que los señores demandantes, obligados á conservar el crédito que el Conservatorio, que representan, tiene adquirido, lo harán así, con lo que el público quedará satisfecho, y vencidos ó vencedores en esta lucha, todos alcanzarán igual honor. No se trata aqui de un método, se trata de un gran problema, cuya resolucion puede ser una gloria mas para la nacion española, si como el demandado cree, ha hallado y probado suficientemente en el folleto, de que es objeto este juicio. El demandante se conformó y dió por satisfecho con la anterior contestacion, toda vez que en ella se consigna realmente, que las palabras á que se ha remitido en su

demanda, aparecen esplicadas por el demandado en su aseveracion solemne, de que no ha sido su objeto atacar ni ofender en manera alguna la reputacion, honra privada é ilustracion de sus poderdantes. Su señoría, en virtud de la avenencia anterior dió el acto por terminado, á calidad de que este juicio se inserte en dos periódicos por las partes, toda vez que así lo solicitan y están conformes, firmando con los mismos. —José Maria de Laredo.—Miguel Morayta.—José Gil y Navarro.—Juan Barrairo y Gorbayo.

CONFERENCIAS SOBRE LA MÚSICA DE MOZART

POR LAMARTINE.

(Continuacion.)

VII.

A fines del siglo pasado vivia en Salzbourg un pobre maestro de música, organista de la catedral, con el sueldo de algunos escudos al año, y dando lecciones en la ciudad juntados salarios, con que mantenía, vestía y educaba á su querida familia compuesta de su mujer, un hijo y una hija.

El canto era la providencia de este pequeño nido humano abrigado bajo la sombra del campanario de la catedral.

Así se vé colgado de un clavo en la ventana de una costurera un bayerillo macho, cantar en su jaula para ganar el grano de mijo y la gota de agua con que su dueña recompensa sus sinfonías, para llevar volteando por encima del nido de su hembra este grano de mijo á sus pequeñuelos todavía sin plumas, que abren sus piquitos para recibir el sustento.

El padre del genio mas grande que haya dado nunca al sonido todo lo que el sonido contiene de consonancia para el oido, era tambien un genio de presentimiento; no tenia toda la creacion, pero tenia toda la inteligencia de la música á mas de la pasion. El hijo debía ser el genio, el padre era el instinto; casi siempre procede así la naturaleza; la sávia esta en el tronco, el fruto en la rama. Este fruto del genio largo tiempo elaborado de generacion en generacion no madura y cae hasta la última; despues de este fenómeno se vuelve estéril y el progreso humano en la familia se para; porque si continuara indefinidamente, como lo pretenden ciertos filósofos, la familia ya no produciria un hombre, sino un Dios.

VIII.

Para el padre de Mozart no existian mas que tres cosas en el mundo; Dios, su familia y la música. La viva piedad de que estaba animado le venia sin duda de su pasion innata por la música; porque cuando uno ama un arte con pasion, este amor que se tiene por este arte no tarda en elevarse hasta el infinito, y cuando uno se eleva, el infinito del arte toca al infinito de la creacion, es decir á Dios. El amor que este modelo de los esposos y de los padres tenia á su mujer, á su hijo y á su hija, debía ser tambien en su corazon una causa incesante de su tierna piedad; porque era necesaria una providencia á esta pobre y santa familia del arte, y el padre preocupado sin cesar con el cuidado de alimentarla y de hacerla feliz, no podia encontrar otra providencia mas socorredora que la de Dios. Esta piedad sujeta á pequeñas prácticas de devocion, tenia sin duda alguna, algo de femenino; pero la conmovedora supersticion que proviene de la ternura y ansiedad del corazon de un padre ó de una madre para sus hijos es sagrada, como el sentimiento de donde emana. Si la razon de los filósofos no busca su Dios mas que en el infinito, es menester perdonar á la familia pobre y piadosa el que busque el suyo en su corazon y en su hogar doméstico. Tal era el carácter de

Pinceladas de química y luthier. Aproximación a los barnices y tratamiento de la madera

Reynaldo Fernández Manzano

Musicólogo
Universidad Internacional de Andalucía
Centro de Documentación Musical de Andalucía
reinaldoa.fernandez@juntadeandalucia.es
ORCID ID 0000-0003-1527-5587

Eva Luz Fernández Barbosa

Química
Colegio Mercedarias, Granada
evaneka@hotmail.com
ORCID ID 0009-0001-3719-8044

Recibido 18-12-2023 / Aceptado 24-03-2024

Resumen. Tanto los barnices como el tratamiento de la madera de los luthieres influyen en la conservación, aspecto exterior, incluso algunos consideran que en la sonoridad de los instrumentos musicales. Este es un campo especialmente apropiado para la interdisciplinariedad entre química y música. Igualmente significa una revisión y actualización de la bibliografía y las investigaciones sobre el tema, incluyendo las referencias de las digitalizaciones de obras fundamentales disponibles en internet.

Se tratarán los siguientes aspectos: 1. Fuentes. 2. Estudios e investigaciones. 3. Materiales. 4. Barnices, análisis y biodeterioro. 5. Formas de aplicación del barniz. 6. Tratamientos de la madera. 6. Fuentes y bibliografía.

Palabras clave: Aceite de linaza, Análisis químico, Barnices, Biodeterioro, Bórax, Disoluciones, *Luthier*, Propóleo, Resinas, Tratamientos de la madera, Violines.

Chemistry and luthier brushstrokes. Approach to varnishes and wood treatment

Abstract. Both the varnishes and the luthiers' treatment of the wood influence conservation, external appearance, and some even consider that it affects the sound of musical instruments. This is a field especially appropriate for the interdisciplinarity between chemistry and music. It also means a review and update of the bibliography and research on the subject, including the references of the digitizations of fundamental works available on the Internet.



Los textos publicados en esta revistaán bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-Compartir Igual 4.0.

The following aspects will be discussed: 1. Sources. 2. Studies and research. 3. Materials. 4. Varnishes, analysis and biodeterioration. 5. Ways of applying the varnish. 6. Wood treatments. 6. Sources and bibliography.

Keywords. Biodeterioration, Borax, Chemical analysis, Dissolutions, Linseed oil, Luthier, Propolis, Resins, Varnishes, Violins, Wood treatments.

1. Fuentes

Para acercarnos a este tema tenemos tres tipos de fuentes. Fuentes materiales: los instrumentos históricos conservados en los museos y en colecciones particulares. Fuentes escritas: tratados de pintura donde se describen los diferentes métodos de elaboración de los barnices, y posteriormente tratados específicos de barnices y luthería. Finalmente, fuentes orales: la tradición de los luthiers, guitarreros y organeros.

En el antiguo Egipto hallamos la utilización de la sandárica como elemento para la conservación de sarcófagos y pinturas, datado en el año 4.000 A. C. La goma laca, procedente de la India del exudado de ciertos gusanos de selvas tropicales se conoce y utiliza desde el año 3.000 A. C., así como la almáciga desde el 400 A. C. en cosmética.

El óleo fue usado tradicionalmente como barniz. En el siglo V, el físico Actius describe la preparación necesaria para hacer secativo el barniz a base aceite de linaza. Posteriormente, el manuscrito del monje Teophilus (1070-1125) [c. 1122] *De diversis artibus*, describe el barniz como una mezcla de resina y aceite de linaza, preparados a fuego lento.

La obra de Cennino Cennini (s. XIV) *Il Libro dell'Arte*, fue objeto de muchas ediciones críticas desde 1821 hasta 2004, considerada como una de las fuentes peimordiales de los principios de los barnices.

Otra obra fundamental es el tratado de Armenini (1587), en su libro describe las formas tradicionales de elaboración de barnices de resina y aceite, hasta una de las primeras de barniz al alcohol y al agua con goma de benjuí. En el caso español, fue un referente la obra póstuma de Francisco Pacheco (1649) que relaciona barnices al aceite y también con alcoholes destilados, llamado "barniz al espíritu".



Diego Velázquez. Supuesto retrato de Francisco Pacheco (hacia 1620). Museo del Prado, Madrid

A principios del siglo XVIII se ponen de moda las lacas chinas junto al desarrollo de barnices con nuevos materiales llegados de América y Asia. Bonani (1720) realiza un tratado específico sobre barnices, dividido en varios capítulos. Trata las resinas y los aceites, de cómo preparar los aceites secantes, dividiendo los barnices en seis grupos:

- Barnices variados, hace un recorrido por los barnices publicados hasta el momento. Hay un barniz obtenido de un luthier: “Sandáracas tres onzas. Alcanfor una onza, Ambar una onza y media, Trementina cocida y endurecida, tres onzas. Todo pulverizado se deshace en aguardiente de vino, y se hace un óptimo barniz”¹
- Barnices claros, que se utilizan como disolvente el “espíritu del vino” (alcohol)
- Otros con clara de huevo
- Barnices de color oro
- Barnices usados en Japón
- Barnices al aceite
- Barnices sobre metales
- La laca china
- Cómo pulir los barnices y barnices coloreados

En España disponemos del tratado de Cantelli (1735), que, aunque lo presenta como propio es una mera traducción del tratado de Bonani, y el interesante de Palomino (1747). Finalmente, hay que destacar el tratado del preboste de Saint-Lucien, Roch-Henri (1740-1808), bajo el nombre de M. Watin (1772) quien publica *L'art du peintre, doreur, vernisseur, et du fabricant de couleurs*, que alcanzó una gran difusión al ser muy conocido y editado. Cita una forma de elaboración de barnices para violines y otros instrumentos musicales.

Especial interés posee el documento que presenta al concurso de la Academia de Padua A. Bagatella (1782) sobre la construcción del violín, donde ofrece esta receta: “Goma laca 4 onzas, sandáracas 2 onzas, almáciga en lágrimas 2 onzas, sangre de Dragón 40 dracmas, espíritu rectificado 1 pinta, trementina de Venecia 4 onzas”.

¹ Bonani, F. (1720) *Tratado sopra la vernice detta comunemente cinese*, Cremona, Editrice bTurrus, 1994, p. 19.



Andrea Amati, violín, Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, pudo haber sido parte de un conjunto hecho para el matrimonio de Felipe II de España a Elisabeta de Valois, en 1559

2. Estudios e investigaciones

Por una parte, los estudios se centran en los materiales, los barnices y los tratamientos de la madera. En cuanto a los materiales intervienen diferentes tipos de madera, siendo importante la curación y densidad de estas, así como sus posibles tratamientos. Por otra parte, los barnices son disoluciones, donde el disolvente puede ser agua, alcohol, trementina, o aceite (de linaza crudo o cocido y otros aceites). Actúan como soluto pigmentos, y otras sustancias: resinas, gomas, oligoelementos, propóleo, minerales, sales, etc.

El siglo XIX significó un gran avance, por una parte, por la influencia de la ingeniería química y, por otra, por el desarrollo de la química en esta etapa.

Eugène Chevreul, de 1813 a 1823, realiza los “Cours de chemie appliquée aux Arts”. Jean Baptiste André Dumas (1828-1846) publica: *Traité de chemie appliquée aux arts*, en 8 volúmenes. El volumen VIII trata de los barnices. Luciano Martínez (1847) lo traduce al castellano. Del año 1847 es también el *Manual de barnices y charoles* de Juan Oliveros.

Mary P. Merryfield (1849) publica: *Medieval and Renaissance Treatises on the Arts of Paintings*. En 1853, Marcellin Berthelot estudia el efecto de dicroísmo que después retomará Fry en el siglo XX.

Por su parte, Eugène Mailland (1859), publica: *Découverte des anciens vernis italiens*, donde analiza los barnices de los violines de 1550 a 1750 de los *luthiers* italianos. Las observaciones se realizaban frotando la madera para poder percibir mejor los olores de los componentes de los barnices.

En el siglo XX se produce un gran avance en la química analítica, equipos de análisis, instrumental y tecnología disponibles. Entre los estudios que se han

realizado sobre el tema despuntan los de George Fry (1904). Cabe destacar el conocimiento en el efecto de dicroísmo y las reacciones como la oxidación de la trementina y del propóleo.

En el caso español citamos a Luis de Bizcaya (1916) con su: *Manual del carpintero, del ebanista y del maderero*.

J. Michelman (1949) estudió los barnices de los violines y su influencia en el tono. En Estados Unidos, y en la década de 1960, referimos las investigaciones del químico Conday (1966, 1968, 1969), las pruebas realizadas de solubilidad del alcohol, sus observaciones en el microscopio y la utilización de espectroscopía infrarroja. Por su parte, Fulton (1969, 1988) plantea que uno de los compuestos pudo ser el propóleo.

Mencionamos los estudios de Carletti (1985) sobre los barnices en la lutería y, los de L. Greilsamer (1991) y los de Colombo (1997), sobre los antiguos barnices. Colin Gough (2000) utilizando la microscopía electrónica y fotografía ultravioleta hace un interesante estudio de los barnices, materiales, geometría, etc. Su artículo obtuvo el Premio de la Acoustical Society of America, en 2001. Concluye que no hay propiedades medibles que sirvan para diferenciar los violines de Cremona de los actuales.

Citamos las investigaciones de la tesis doctoral inédita de J. Peris Vicente (2007), que abarca desde la química analítica y los métodos de cromatografía y espectrometría, sobre los barnices, o la interesante tesis de maestría en Ciencias y Restauración de Guadalupe Carramillana Pellejero (2010), sobre la historia de los barnices para instrumentos de cuerda frotada.

3. Materiales

La madera es el soporte. En el caso de los violines es muy frecuente utilizar abeto rojo para la tapa superior, arce para el fondo y la tapa inferior, ébano para el cordal y el diapasón, en ocasiones en lugar de ébano se utilizaba la jacaranda. En cuanto a otros instrumentos de cuerda la variedad de maderas es muy grande. En el caso de la guitarra, por ejemplo, se pueden utilizar de diversos tipos según sea guitarra clásica, flamenca, eléctrica, y según el nivel: principiante, estudiante de conservatorio o de concierto.

El tiempo de secado de la madera es muy importante, así como su densidad, que puede variar de etapas lluviosas a otras de sequía, dada su influencia en el crecimiento de los árboles. En las maderas son muy importantes la densidad, la dureza, la tracción y la elasticidad.

| Nombre | Densidad aproximada |
|-------------------------------------|---------------------------|
| Abeto (Picea Abies) | 450 kg/m ³ |
| Arce (Acer Pseudoplatanus) | 630/700 kg/m ³ |
| Arce (Acer saccharum Marsh) | |
| Cedro Americano (Cedrale Odorata) | 450/600 kg/m ³ |
| Conocido como Cedro de Honduras | |
| Cedro Rojo (Thuja Plicata) | 350/400 kg/m ³ |
| Su denominación popular puede dar a | |

| | |
|--|-----------------------------|
| confusión dado que no es un cedro. | |
| Ciprés (<i>Cupressus Sempervirens</i>) | 400/600 kg/m ³ |
| Cocobolo (<i>Dalbergia Retusa</i>) | 990/1250 kg/m ³ |
| Ébano (<i>Diospyros crassiflora</i> Hiern) | 1000/1275 kg/m ³ |
| Palosanto de Amazonas (<i>Dalbergia Spruceana</i>) | 1100 kg/m ³ |
| Palosanto de Brasil (<i>Dalbergia Nigra</i>) | 1085 kg/m ³ |
| También llamada Jacaranda de Brasil, Palosanto de Río o Jacaranda de Bahía. | |
| Palosanto de India (<i>Dalbergia Latifolia</i>) | 870/900 kg/m ³ |
| Palosanto de Madagascar (<i>Dalbergia Baroni</i>) | 920 kg/m ³ |

Tabla de la densidad de algunas maderas. Resumen de la descripción del guitarrero
José Ramírez²

Otros materiales son los disolventes: agua, con diversos minerales o destilada, trementina, alcohol y aceite de lino, crudo o cocido; y los solutos: pigmentos, resinas, oligoelementos, minerales y sales.

Los procedimientos que se utilizan son la cocción (con evaporación de algunos elementos), el destilado y el prensado de semillas para obtener aceites.

4. Barnices

El proceso puede presentar cinco pasos: preparación para estabilizar y endurecer la madera. Sellado. Imprimación. Primera capa de barniz. Una segunda y en ocasiones tercera capa de barniz transparente.

Tradicionalmente se han utilizado diversos tipos de barnices: al aceite, al espíritu (alcohol) y mixtos; así como las resinas que se emplean en todos los casos. El barniz al aceite ha sido muy tradicional en luthería. Se utilizaba aceite de linaza cocido. Las resinas más utilizadas eran: ámbar, trementina de Venecia, Pez griega, copal, *dammara* y almáciga. Los colorantes más utilizados: la rubia, cúrcuma, azafrán y “sangre de dragón”³.

| NOMBRE | DESCRIPCIÓN |
|--------------------------------|---|
| Aceites vegetales (disolvente) | Especialmente el aceite de linaza que es secante. Se cuece una o más veces para acelerar el secado. |
| Almáciga, resina de. (soluta) | Solución resinosa solidificada del lentisco |
| Alcohol etílico (disolvente) | Etanol CH ₃ CH ₂ OH. Llamado por en los tratados antiguos “espíritu del vino” |
| Alcohol metílico (disolvente) | Metanol CH ₄ O, alcohol de la madera. |
| Ámbar (soluta) | Resina fosilizada. C ₂₀ H ₃₂ . Procesos de polimerización, isomerización, reticulación y ciclación. |

² Ramírez, José. *Guitarras Ramírez* [Internet] <https://guitarrasramirez.com/es/maderas-que-utilizamos/>

³ La “sangre de dragón” es un colorante que se extrae del exudado de la *Calamus draco*, planta de la India y Sumatra, y también en *Dracaena draco* de las Islas Canarias y de la *Pterocarpus officinales* de México. Conocida desde la antigüedad, pero a causa de su elevado precio adulterada muchas veces.

| | |
|---|--|
| Borax (soluto, antiséptico, fungicida) | Borato de sodio, sal de boro, $\text{Na}_2\text{B}_4\text{O}_7 \cdot 10\text{H}_2\text{O}$ |
| Colofonía (soluto) | Resina sólida. Residuo que queda después de eliminar por destilación la esencia de trementina en bruto. |
| Copal, resina (soluto) | Resina fósil utilizada en Latinoamérica con funciones religiosas, rituales y medicinales, también en la elaboración de barnices. |
| <i>Dammar</i> , resina (soluto) | Resina segregada por los árboles de las islas de las Indias orientales. |
| Elemi Manila (soluto) | El árbol que produce esta resina se denominó por los conquistadores “el árbol de la brea”. |
| Guta, goma (soluto, colorante) | Pigmento resinoso. |
| Laca, boma (soluto) | Secreción originada por la picadura de un insecto “coccus lacca” en las ramas jóvenes de diversos árboles lactíferos de las Indias orientales. |
| Propóleo (soluto, sellado de poros, antiséptico, fungicida) | Mezcla resinosa obtenida por las abejas de las yemas de los árboles, exudados de savia y que procesan en la colmena, sellante y para “barnizar” el interior de la colmena y protegerla de parásitos. |
| Sándalo, rojo de (soluto, colorante) | Principio resinoso colorante obtenido por evaporación del macerado alcohólico del leño de este árbol. |
| Sandaraca (soluto) | Secreción del arbusto “ <i>callitris quadrivalvis</i> ”. |
| Sangre de Dragón (soluto, colorante) | Secreción resinosa rojiza. Actualmente se utiliza de la resina color carmesí segregada por los frutos desecados de la palmera “ <i>calamus draco</i> ” de las Indias orientales. |
| Trementina (disolvente) | Oleoresina segregada de diversas especies de coníferas. |
| Trementina, esencia de (disolvente) | Conocida como aguarras, se extrae de la resina de trementina por destilación con agua. |

Tabla de los principales productos utilizados como solutos y disolventes en la luthería tradicional

Hay muchas fórmulas y los luthiers han mantenido un gran secreto sobre las mismas, transmitiéndose en los talleres de forma muy reservada. Fernando Solar⁴ comparte la que su utiliza con su larga experiencia y que podemos clasificar como un barniz mixto:

Según un químico francés llamado Mailand, fue el que usaron en Cremona los grandes maestros. Se trata de un barniz graso, que emplea la almáciga como resina principal, a la que se añade una proporción de

⁴ Solar, Fernando (2020) Una historia de la luthería, en: *De violines, una historia de la luthería* [Internet] <https://www.deviolines.com/una-historia-de-la-lutheria-7a-parte-construccion-al-estilo-clasico-cremonense-de-1700-el-barniz/>

otra resina blanda, el *Dammar* [...] disueltas en esencia de trementina y con la incorporación de algún aceite de lino [...] coloreando al gusto con pigmentos o con alguna otra resina natural [...] La almáciga se disuelve en esencia de trementina y la sandáracica en alcohol. Teóricamente son incompatibles. Para este inconveniente se utiliza un proceso, muy conocido en los ensayos químicos, que es emulsionar soluciones, una de almáciga y *dammar* en esencia junto con otra de sandáracica disuelta en alcohol, con incorporación de la cantidad de aceite (normalmente de linol necesario para completar su composición. Esta mezcla se realiza en caliente y el disolvente más volátil, el alcohol, se evapora rápidamente, quedando una emulsión con la almáciga disuelta en esencia, junto con el aceite, y la sandáracica incorporada a la mezcla. Un enfriamiento rápido evita que se disocie la mezcla preparada.

Por su parte, David Sanchez León⁵ propone usar dos bases distintas repartidas de la siguiente forma: «fondos y aros [del timple] con base de alcohol [metílico] y brazo y tapa con aceite».

Análisis y biodeterioro de los barnices

Son pocos los estudios de biodeterioro de barnices en luthería, aunque sí gozamos de avances en los campos de la pintura y la escultura y algunas de sus conclusiones pueden ser de gran utilidad.

Entre los métodos para su análisis destacan la cromatografía de masas y la pirólisis en resinas, gomas y barnices triterpénicos, (Colombini et al., 2000). En este sentido y en la identificación de aglutinantes y barnices con técnicas cromatográficas mencionamos los trabajos de Gutiérrez (1998b). Mientras que Gu⁶ [et al.] estudian las resinas y polímeros sintéticos del siglo XX. Por su parte, Caneva [et al.] (2000) analizan la pigmentación de los micelios, como es el caso de las Dematiaceae, que ocasionan daños estéticos superficiales. Calvo (2002), por su parte, ha estudiado el papel en el biodeterioro de los barnices por los hongos. La suciedad que se acumula sobre las resinas es la causante del biodeterioro, dado que las resinas son muy resistentes al ataque biológico. Quedan divididas en las que ofrecen una resistencia alta (terpénicas, acrílicas) y las que tienen una resistencia media (vinílicas, alquídicas).

En cuanto a los mohos, tienen una apariencia parecida a los pasmados, por lo que se pueden confundir; una limpieza los puede diferenciar dado que los mohos se eliminan con agua sin dificultad⁷.

Masschelein-Kleiner (1992) examina la composición de los barnices, destaca que el principal componente es la resina. Localizamos diversos tipos de resinas. Según el nombre de las unidades de isopreno que contienen las moléculas, las sustancias terpénicas se clasifican en: monoterpenos, sesquiterpenos, diterpenos y

⁵ Sánchez León, David (2016). *El Timple. El tratado barniz: mito o realidad*, Tenerife, Algani Editorial. p. 52.

⁶ Gu, J-D; Ford, T. E; Berke, N. S; Mitchell, R (1998). Biodeterioration of concrete by the fungus *fusarium*. *International biodeterioration & biodegradation*, 41:101-109.

⁷ Weirich, 1998.

triterpenos. Siendo estas últimas las que configuran la composición de los principales barnices tradicionales. Se extraen de las coníferas y las *caesalpinaceas*. Los triterpenos provienen en su mayoría de las angiospermas.

Las resinas naturales se han utilizado como barnices, pero también han cumplido otras funciones como ligantes y adhesivos. Se le solían añadir aceites y ceras para aumentar la durabilidad, el punto de fusión o la adhesividad⁸. Gómez (2000) estudia el empleo de resinas naturales o terpénicas en la formulación de barnices.

Diferenciamos los diterpenos, que son los componentes mayoritarios de las resinas duras y las resinas blandas, extraídas de especies de angiospermas, que están formadas fundamentalmente por triterpenos, con 30 carbonos y seis unidades de isopreno. Analiza la película de barniz compuesto que forman las resinas naturales y que se produce por evaporación de la mayor parte del disolvente existente en la superficie, hasta llegar a un valor aproximado del 5% de su concentración inicial.

Boutcé (1980) divide los barnices en cuatro grupos: barnices de aceite, barnices de resinas duras, barnices de alcohol, esencias o resinas blandas y barnices mezclados.

Por su parte, la tesis doctoral de Romero-Noguera, J. (2007) se centra en:

el desarrollo de microorganismos sobre los barnices terpénicos naturales de mayor uso artístico y en las alteraciones químicas que son capaces de producir. Para ello se han seleccionado seis resinas: colofonia y trementina veneciana (diterpénicas predominantemente abietánicas), sandárac y copal de Manila (diterpénicas predominantemente labdánicas) y *dammar* y almáciga (triterpénicas) y sobre estos materiales se ha inoculado diversos hongos y bacterias procedentes de colección y de obra real, frecuentemente citados como agentes de biodeterioro en materiales artísticos, de cara a evaluar su grado de proliferación y capacidad de alteración química. Las técnicas de análisis empleadas han sido microscopía, cromatografía de gases-espectrometría de masas, espectroscopia infrarroja por transformada de Fourier y pirólisis-cromatografía de gases-espectrometría de masas.

Principales alteraciones del barniz

Según las investigaciones de Poyatos Jiménez, F. (2007) se pueden clasificar en los siguientes apartados:

Amarilleamiento. En los barnices antiguos, sobre todo los de almáciga y también los de resina *dammar*. Se trata de un efecto del envejecimiento, en el que la luz y la humedad juegan un papel fundamental⁹. Por otra parte, Nicolaus (1999) ha examinado cuándo un barniz claro y transparente pierde con el tiempo su aspecto y se vuelve amarillo o parduzco. Igualmente, las resinas naturales son compuestos no saturados que se oxidan produciendo elementos amarillos.

⁸ Massa y Scicolone, 1991.

⁹ Calvo, 1997.

Azuleamiento. La humedad provoca el aspecto azulado opaco que presentan algunos barnices, como ha estudiado Calvo (1997). Tiene lugar otro fenómeno cuando se produce una capa extendida sobre un barniz, pardusca, al principio, después azulada y gris. Por otra parte, hay que destacar la capa lechosa que se genera por la contaminación atmosférica urbana.

Blanqueamiento. Según Calvo (1997), las manchas blanquecinas opacas o blanco azuladas, “como una neblina” son diferentes de las manchas de hongos y las eflorescencias salinas, aunque presentan un aspecto semejante. Se producen por efectos de humedad-sequedad. Asimismo, localizamos la causa por la precipitación de cristales de sulfato amónico, favorecida por la polaridad de la superficie de la capa de barniz.

Descamación. Esta alteración se presenta en forma de escamas de la superficie¹⁰.

5. Formas tradicionales de aplicación del barniz

Estimamos dos formas tradicionales de aplicación: con un tampón o barnizado a muñequilla y con brocha o pincel.

El barnizado a muñequilla se considera por algunos como el más fino y perfecto. El barniz se aplica con una especie de tampón, de algodón o lana, envuelto en una tela de hilo, preferiblemente usada, formando una especie de muñeca que se adapta a la mano. Primero, se pasa la muñequilla de forma lineal y, después, se realizan pequeños círculos por toda la superficie con la muñequilla siendo la forma circular la que continúa en todo el proceso. La muñequilla se recarga desde el interior, no se moja desde el exterior, de esta manera la tela hace de filtro de impurezas.

Tenemos en cuenta tres fases: la primera, pulir con polvos de piedra pómez; la segunda, rellenar o cubrir los poros; y, la tercera, barnizar, dándole diferentes manos.

La brocha o pincel es una de las formas de aplicar el barniz más extendida. Hay un ritual y unas normas y técnicas específicas y complejas de aplicación del barniz en las diferentes capas.

¹⁰ *Ibid.*



Barnizado de un violín. Cremona Scuola Internazionale di Liuteria

6. Tratamientos de la madera y últimas investigaciones

Además de los barnices, los actuales estudios desde la química sobre los violines históricos se centran en otro aspecto muy interesante, el posible tratamiento de la madera.

En Inglaterra, el luthier David Robio, el físico Jim Woodhouse, el ingeniero de materiales Claire Barloe y el químico Ralph Raphael (1988, 1989, 1990, 2001), realizaron una serie de experimentos utilizando el microscopio electrónico. Sugieren la existencia de una capa mineral para sellar, impermeabilizar y proteger la madera, procedimiento que se compartía con los utilizados por la ebanistería en general.

Berrend C. Stoel y Terry M. Borman (2008) realizaron una tomografía y apreciaron una menor densidad en los violines de Cremona comparada con la densidad de la madera de los actuales. Las causas pueden ser diversas, por las condiciones climáticas especiales de ese periodo; por el tratamiento de estas, el denominado “estaque” que consiste en sumergir la madera en el agua de una corriente, para facilitar el transporte o para alterar sus propiedades, dependiendo de las bacterias y hongos de esta. Otra técnica en la madera era la llamada “estofada” que consistía en hervir la madera con diferentes soluciones para lograr la alteración en su densidad. También el humo con ácido nítrico o amoníaco, son tratamientos que los lutieres han utilizado a lo largo de los años.

Tradicionalmente, como elementos antisépticos y fungicidas, se han utilizado diferentes ceras naturales de alta densidad, normalmente disueltas en alcohol. De entre ellas destaca el propóleo, utilizado por las abejas en las colmenas, que se aplicaba por dentro y por fuera del instrumento como sellante y tapaporos antes de barnizar el instrumento.

Joseph Nagyvary (2009) tiene una abundante bibliografía sobre el tema desde 1978, ha investigado sobre esos posibles tratamientos de la madera de los Stradivarius y concluye que hay tres elementos decisivos para su conservación y

para impedir los efectos de las termitas: 1) bórax, insecticida, polimerizante y endurecedor de la madera, lo que produce sonidos más brillantes. 2) Fungicidas como la resina gomosa de los árboles frutales. 3) Polvo de vidrio triturado, usado como antitermita. En su investigación, ha medido la presencia de Cl, Na₂O, K₂O, CaO, MgO, SiO₂, o Al₂O₃, P₂O₅, SO₃, FeO, MnO, TiO₂. Nagyvary ha experimentado construyendo violines con estas técnicas con muy buenos resultados, según las pruebas realizadas por este autor.

Destacamos los recientes estudios de Ioana María Corcea, Raluca Cristache e Ion Sandu (2016), sobre espectroscopia de los barnices de los violines. Las investigaciones matemáticas de Piantadosi (2017), en las que describe con fórmulas la forma tridimensional del fondo y la tapa de un violín, la diferencia de grosor del centro a los bordes, la forma abovedada, etc., con una tolerancia inferior a 0,001 milímetros, adecuada para el tallado moderno por control numérico computerizado y acabado a mano.

Por último, queremos resaltar la actualización de técnicas y métodos de análisis químico de los barnices de I. Sandu (2020) y otros autores, en la revista *Journal Applied Sciences*.

En Cremona han creado un proyecto de ciudad en torno al mundo de la construcción de violines e instrumentos de cuerda frotada. Con la Escuela Internacional de Luthería, el Museo del Violín y el Laboratorio Arvedi de diagnóstico no invasivo de instrumentos musicales históricos. Dotado con los más modernos aparatos de análisis químico, fruto de una colaboración entre la Universidad de Pavía y la Fundación Arvedi-Buschini.



Laboratori Arvedi di Ricerca Scientifica, Museo del Violino, Cremona

6. Fuentes y bibliografía

Fuentes:

- Armenini, G. B. [c. 1533-1609] (1587) *De' veri precetti della pittura*, Ravenna ad istanzza di Tomaso Psini, en línea:
<https://archive.org/details/deveriprecettide00arme/page/n3>
- Bagatella, A. [1755-1829] (1782) *Regole per la costruzione dei violini. Memoria presentata all'academia di Padova al concorso del premio dell'arte dell'anno 1782*, ed. Zanibon, Padova, 1914.
- Bizkaya, Luis de. (1916) *Manual del carpintero, del ebanista y del maderero*, Madrid. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000099225&page=1>
- Bonani, F. [1638-1725] (1720) *Tratado sopra la vernice detta comunemente cinese*. Cremona, Editrice Turris, 1994.
- Cantelli, G. (1735) *Tratado de barnices y charoles*, ed. Joseph Estevan Doiz, Valencia, 1735. Herederos de Martínez, Pamplona, 1755, [es una copia en castellano del tratado de Bonani], en línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000090643&page=1>
- Cennino Cennini, Cennino (s. XIV) *Il Libro dell'arte della pittura: il manoscritto della Biblioteca nazionale centrale di Firenze, con integrazioni dal Codice riccardiano*, a cura di Antonio P. Torresi; prefazione di Franco Cardini; postfazione di Galeazzo Viganò, Ferrara 2004.
- Pacheco, F. [1564-1644] (1649) *El arte de la pittura*, [obra póstuna]. Madrid, Cátedra, 2001, en línea:
<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000092837>
- Palomino de Castro y Velasco, Antonio [1655-1726] (1747) *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid, ed. Sancha, Gabriel de [1747-1820] impresor, en línea:
<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000040411>
- Theophilus Presbyter [1070-1125] [c.1122] *On drivers arts*, traductor: John G. Hawthorne & Cyril Stanley Smith, New York, Dovu publications, 19.
- Watin, M. [Roch-Henri (1740-1808)] (1772) *L'art du peintre, doreur, vernisseur, et du fabricant de couleurs*. París, neuvième édition, 1823.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9688398q.r=Watin%20l%C3%A1rt%20du%20peintre?rk=21459;2>

Bibliografía:

- Arveil, Christine (2000). Varnishing techniques : an 18th century european mania, a lasting fascination, *Journal of the violin society of America*, Vol. XVII, nº1.
- Barlow, Claire, Edwards, P.P., Millward, G.R., Raphael, R.A. and Rubio, D.J. (1988). Wood treatment used in Cremonese instruments, *Nature*, 332, 313.
- Barlow, C.Y. and Woodhouse, J. (1989). Of old wood and varnish: peering into the can of worms, *Journal of the Catgut Acoustical Society*, 1 no. 4 (series II), 2-9.
- Barlow, C.Y. and Woodhouse, J. (1990). The influence of varnish on the properties of spruce plates, *Proceedings of Institute of Acoustics*, 12 part 1, 765-770.

- Barlow, Dilworth, Padding, Ravatin (2001). Le Vernis Anciens vernis italiens, Méthode de fabrication actuelle, *Compte rendu de la 1ère journée Européenne de la Lutherie*, 22 juillet, ACADOC, Cordes-sur-Ciel.
- Boutcé, J. (1980). *Técnicas y secretos de la pintura. Barnices*. Leda ediciones de arte. Barcelona.
- Calvo, A. (1997). *Conservación y restauración*. Materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z. Ed. Serval. Barcelona.
- Calvo, A. (2002). *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Ed. del Serbal. Barcelona: 152-155.
- Caneva, G; Nugari, M.P; Salvadori, O (2000). *La biología en la restauración*. Ed. Nerea.
- Carletti, G. (1985) *Vernici in Liuteria*, G. Zanibon, Padova, Ricordi music publishing.
- Carramiñana Pellejero, Guadalupe (2010). *Historia de los barnices para instrumentos de cuerda frotada. Estado del Arte y reflexiones*. Tesis de Máster en Ciencias y Restauración del Patrimonio Histórico- Artístico, Tutora: Zalbidea Muñoz, M.^a Antonia, Universidad Politécnica de Valencia, en línea: <https://riunet.upv.es/handle/10251/11771>
- Chacón Tenllado, José Angel (2012). *La guitarra en la luthería*, Sevilla, Consejería de Turismo y Comercio.
- Chacón Tenllado, José Ángel (2013). *El violín, la viola y el violonchelo en la lutería*, Gesto Sevilla Comunicación.
- Chevreul E. (1808). « Expériences chimiques sur les bois de Brésil et de Campèche », *Annales de Chimie et de Physique*, 66, p. 225-265.
- Chevreul M. E. (1829). « De l'Orseille », *30e leçon de chimie appliquée à la teinture*, ch. IX, p. 107-119.
- Chevreul, M. E. (1839). *De la loi du contraste simultanée des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*, Paris.
- Colombini, M.P., Giannarelli, S., Matteini, M., Modugno, F., Fuoco, R. (2000). GC-MS Characterization of Paint varnishes. *Microchemical Journal*, 67 (1-3): 385-396.
- Colombo L. (1988). A la recherche du vernis perdu, enquête sur le secret des anciens luthiers de Crémone, traduit par Taragani, *Science et technologie de la conservation et de la restauration des œuvres d'art et du patrimoine*, n°1, Puteaux, EREC, avril 1988.
- Colombo, L. (1997). *Antiche Vernici per liuteria. Ricerche storiche. The old varnishes for violin making. Historical Research*. Cremona, Turris Editrice.
- Condax, L. (1966). Violin varnishes created by two prominent authors, George Fry and Joseph Michelman: Their comparison to the Old Masters, *Catgut Acoustical Society Journal* 6: p.7-11, November 1966.
- Condax, L. (1968). Examination of the ground layer of the Italian violin varnish, *Catgut Acoustical Society Journal* 10: p.12-13, November 1968.
- Condax, L. (1969). Italian violin varnish and dichroism, *Catgut Acoustical Society Journal* 12: p.10-12, November 1969.
- Condax, L. (1982). Final summary report of violin varnish research project, *Catgut Acoustical Society Journal* 37: p.31-36, May 1982.

- Cortea, Ioana María; Cristache, Raluca; Sandu, Ion (2016). Characterization of historical violin varnisher using art-ftir spectroscopy, *Romanian Reports in Physics*, Vol. 68, No. 2, P. 615–622.
<https://pdfs.semanticscholar.org/6acc/66ac585913c012e65d7498414c3bd60b6f46.pdf>
- Derrick, C. (1992) *Guía de los acabados en madera. Cómo aplicar colores, barnices y efectos de pintura*, Libros Cúpula.
- Dondi, P., Fichera, G. V., Invernizzi, C., Licchelli, M., Malagodi, M., Rovetta, T. (2016). “The Messie “model”, research on materials and study of moulds”, en Alf, G., Cacciatori, F. (2016) *The Absolute Stradivari, the Messie violin 1716/2016*, Cremona, Fondazione Museo del Violino Antonio Stradivari, 89-112.
- Dumas, Jean Baptiste André (1828-1846). *Traité de chemie appliquée aux arts*, París. Trad. Castellano de Martínez, Luciano (1847): *Tratado de química aplicado a las artes*, Madrid.
- Fabre, J. (1936) *L'Abrégé des secrets chimiques*, París.
- Fichera, G.V., Malagodi, M. (2016). “Indagini di laboratorio”, *Litterae Caelestes – rivista annuale internazionale di paleografia, codicologia, diplomatica e storia delle testimonianze scritte*, M. Adda Editore – Vol. VII, 145-146.
- Fiocco, G., Rovetta, T., Invernizzi, C., Licchelli, M., Malagodi, M. (2017). “Diagnostic analysis of the “Tuscan”: varnishes, pigments and wood treatments”, en Andrea Zanrè (2017) *The 1690 “Tuscan” Stradivari violin in the Accademia di Santa Cecilia*, Scrollavezza & Zanrè.
- Fry, George. (1904). *The varnishes of the Italian violin makers of the sixteenth seventeenth and eighteenth centuries and their influence on tone*, London, Stevens & Sons, en línea:
www.archive.org/stream/varnishesitaliaoofrygoog#page/n2/mode/2up
- Fulton, W.M. (1969). Old Italian Varnish, *Catgut acoustical society Journal*, n°12, 1969.
- Fulton, William M. (1988). *Violin varnish formulation manual : oils, resins, and varnish ; [Etats-Unis]: s.n., cop. 24 p.*
- Gómez, M. L (2000). *La Restauración. Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*. Madrid, Ed. Cátedra.
- Gough, Colin (2000). “Science and Stradivarius”, *Physics World*, v. 13, n.º 4, 27-34.
- Greilsamer, L. (1991). *The Health of the Violin, Viola & Cello: Practical Advice on the Acquisition, Maintenance, Adjustment, & Conservation of Bowed Instruments*. Henry Strobel. Oregón. EEUU.
- Gu, J-D.; Ford, T. E.; Berke, N. S.; Mitchell, R. (1998). Biodeterioration of concrete by the fungus fusarium. *International biodeterioration & biodegradation*, 41:101-109.
- Gutiérrez, F. (1998a). Aplicación de la espectrometría infraroja al análisis químico de los Bienes Culturales. *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 18:56-60.
- Gutiérrez, F. (1998b). Aplicación de las técnicas cromatográficas al análisis químico de los Bienes Culturales. *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 24:45-51.
- Jacson, A. y Day, D. (1993). *Manual completo de la madera la carpintería y la ebanistería*, Ediciones del Parado, Madrid.

- Lenep, J. Van. (1966). *Art & Alchimie*, Bruselas, Editions Meddens S.A., trad. castellana: *Arte y alquimia: estudio de la iconografía hermética y de sus influencias*. Madrid, Editora Nacional 1978.
- López-Calo, José [coord.] (1994). *Los instrumentos musicales del Pórtico de la Gloria; su construcción y la música de su tiempo*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Mailland, E. (1859). *Découverte des anciens vernis italiens, employés pour les instruments à cordes et à archets*, Paris, Lahure, seconde édition 1874.
- Malagodi, M., Licchelli, M., Dondi, P., Fichera, G.V., Invernizzi, C., Rovetta, T. (2015). “La materia del Cremonese”, en Cacciatori, F., Malagodi, M., Sarti, A. (2015) *Il Cremonese 1715, 300° anniversario*, Cremona, Fondazione Museo del Violino Antonio Stradivari, 115-135.
- Malagodi, M., Fichera, G.V., Licchelli, M. (2016). “Lo studio degli inchiostri”, en Cacciatori, F. (2016) *Antonio Stradivari, disegni, modelli e forme – Catalogo dei reperti delle Collezioni Civiche Liutarie del Comune di Cremona*, Cremona, Fondazione Museo del Violino Antonio Stradivari, 85-100.
- Malagodi, M., Albano, M., Dondi, P., Fiocco, G., Invernizzi, C., Licchelli, M., Rovetta, T. (2018) “Diagnostic Testing at the Arvedi Laboratory”, en AA.VV. (2018) *La Materia e il Suono, Bracco e Cremona per la Liuteria tra musica e scienza*, Fondazione Museo del Violino Antonio Stradivari.
- Malecki, Valérie (2006). Les recettes anciennes : sources bibliographiques originales. *Actes de la journée d'études Les vernis de violon*, Cité de la musique.
- Massa. V; Scicolone, G (1991). *Le vernici per il restauro. I leganti*. Nardini Editore. Firenze.
- Masschelein-Kleiner (1992). *Liants, vernis et adhésifs anciens*. Institut Royal du Patrimoine Artistique. Bruxelles.
- Merryfield, Mary (1849). *Medieval and Renaissance treatises on the arts of painting*, original texts with English translations two volumes bound as one, Mineola, New York, éd. Dover Publications, 1999.
- Michelman, J. (1949). Analysis of a varnish used by Stradivarius, *J. Franklin Inst.*
- Milliot, Sylvette (1970). *Documents inédits sur les luthiers parisiens du XVIII e siècle*, Paris, Société française de musicologie ; Heugel.
- Nagyvary J. (1978). History and interpretation of chemical knowledge available to violin makers, *J Violin Soc Amer*, IV (3&4): 147–176.
- (1981). Effect of minerals and fibers on plate tuning. *J Violin Soc Amer*, VI(2): 53–79.
- (1984). The Cremona gold color: its chemistry and reconstruction, *J Violin Soc America*, VII(2): 89–110.
- (1988). The chemistry of a Stradivarius, *Chemical & Engineering News*, 66(21): 24–31.
- (1996). Modern science and the classical violin—a view from academia, *The Chemical Intelligencer*, 2(1): 24–31.
- (2005). Investigating the secrets of the Stradivarius, *Education in Chemistry*, 42(4): 96–98.
- Nagyvary J., DiVerdi JA., Owen NL., Tolley HD. (2006). Wood used by Stradivari and Guarneri, *Nature*, 444: 565.

- Nagyvary J., Guillemette RN., Spiegelman CH. (2009). Mineral Preservatives in the Wood of Stradivari and Guarneri, *PLoS ONE*, 4(1): e4245. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0004245>
- Nicolaus, K (1999). *Manual de restauración de cuadros*. Ed. Köneman. Berlin.
- Oliveros, Juan (1847). *Manual de Barnices y charoles*, Barcelona. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000124613&page=1>
- Peña Fernández, J. (1993). *El Arte de un guitarrero Español*, Jaén.
- Peris Vicente, J. (2007). *Estudio analítico de materiales empleados en barnices, aglutinantes y consolidantes en obras de arte mediante métodos cromatográficos y espectrométricos*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Valencia.
- Piantadosi S. (2017). Three-dimensional mathematical modeling of violin plate surfaces: An approach based on an ensemble of contour lines, *PLoS ONE*, 12(2): e0171167. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0171167>
- Pinto Comas, R. (2000). *Manual del Luthier, tratado práctico sobre la construcción de violines*, Barcelona.
- Poyatos Jiménez, F. (2007). *Procesos de biodeterioro en pinturas sobre lienzo el Museo de Bellas Artes de Granada: examen visual y gráfico*, [Tesis doctoral] Universidad de Granada. [Internet] Citado el 14-03-2022. Recuperado de: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/50853>
- Ramirez, José. *Guitarras Ramírez* [Internet] <https://guitarrasramirez.com/es/maderas-que-utilizamos/>
- Rodríguez, M. (2006). *Arte y oficio de hacer guitarras*, Real Musical. Italia.
- Romain, Adolphe (1908). *Nouveau manuel complet du Fabricant de vernis de toute espèce*, Roret, Paris, 1908. reprints, 1984.
- Romanillos, J.L. (2008). *Antonio de Torres. Guitarrero, su vida y obra*, Instituto de Estudios Almerienses.
- Romero-Noguera, J. (2007). *Biodeterioro fungico y bacteriano de las resinas terpenicas utilizadas en pintura y otras artes plasticas*, [Tesis doctoral] Universidad de Sevilla. [Internet] Citado el 07-04-2022 https://www.researchgate.net/publication/46590328_Biodeterioro_fungico_y_bacteriano_de_las_resinas_terpenicas_utilizadas_en_pintura_y_otras_artes_plasticas
- Sáncuez León, Davis (2016). *El Timple. Tratado de barniz: mito o realidad*, Tenerife, Algani Editorial.
- Sandu, I. [et al] (2020). Authentication of an Old Violin by Multianalytical Methods, *Journal Applied Sciences*, v. 10, 306. <https://www.mdpi.com/2076-3417/10/1/306/pdf>
- Solar, Fernando (2020). Una historia de la luthería, en: *De violines, una historia de la luthería*[Internet] <https://www.deviolines.com/una-historia-de-la-lutheria-7a-parte-construccion-al-estilo-clasico-cremonense-de-1700-el-barniz/>
- Stoel BC., Borman TM. (2008). A Comparison of Wood Density between Classical Cremonese and Modern Violins, *PLoS ONE*, 3(7): e2554, en línea: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0002554>
- Stoel BC., Borman TM., de Jongh R. (2012). Wood Densitometry in 17th and 18th Century Dutch, German, Austrian and French Violins, Compared to

- Classical Cremonese and Modern Violins, *PLoS ONE*, 7(10): e46629.
<https://doi.org/10.1371/journal.pone.0046629>
- Tolbecque, Auguste (1903). *L'Art du luthier*, Niort, Th. Mercier, Marseille, Lafitte.
- Weirich, G (1998). Wachstum von Schimmelpilzen und Bakterien auf verschiedenen Malgrüden, en *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 2:305-314.
- Woodfield Ian (1986). *The early history of the viol*, Cambridge University Pres.

Making Music and Politics in Puerto Rico: Performative Praxis and Subjectivation in Musical Activism

Teófilo Espada-Brignoni

Profesor Psicología social
Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras
teofilo.espadabrignoni@upr.edu
ORCID ID 0000-0002-5295-9497

Recibido 03-04-2024 / **Aceptado** 17-04-2024

Abstract. Musicians have played important roles in social movements and different forms of political action. As a social, cultural, and psychological phenomenon, the relationships between music, musicians, and politics are embedded in singular processes that warrant studying how musicians engage in political actions and make sense of their musical performances and roles in activism. In this article I describe and analyze the experience of six musicians related to their performances supporting activists and social movements. I conducted six semi-structured interviews through phone calls and video conferencing and analyzed the transcripts by focusing on the forms of subjectivations they described when remembering their interactions with activists and organizers. My main focus is how these musicians used music to support protests, fostered a sense of collective identity, and coordinated their music with activists and organizers.

Keywords. Music, Musicians, Activism, Puerto Rico, Qualitative research.

Haciendo Música y Política en Puerto Rico: Praxis performativa y subjetivación en el activismo musical

Resumen: Los músicos han jugado un papel importante en los movimientos sociales y en diferentes formas de acción política. Como fenómeno social, cultural y psicológico, las relaciones entre la música, los músicos y la política están incrustadas en procesos singulares que justifican estudiar cómo los músicos se involucran en acciones políticas y dan sentido a sus actuaciones musicales y roles en el activismo. En este artículo describo y analizo la experiencia de seis músicos relacionados con sus actuaciones de apoyo a activistas y movimientos sociales. Realicé seis entrevistas semiestructuradas a través de llamadas telefónicas y videoconferencias y analicé las transcripciones centrándome en las formas de subjetivación que describían al recordar sus interacciones con activistas y organizadores. Mi enfoque principal es cómo estos músicos usaron la música para apoyar protestas, fomentaron un sentido de identidad colectiva y coordinaron su música con activistas y organizadores.



Los textos publicados en esta revistaán bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-Compartir Igual 4.0.

ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte
Nº 10, 2024 e-ISSN: 2386-8260, ISSN: 1889-1713
Universitat de València (España)

Palabras clave: Música, Músicos, Activismo, Puerto Rico, Investigación cualitativa.

Introduction

The mysterious blend of sound, silences, and beats we often call music is embedded in many dimensions of human life. From using personal devices filled with music while we walk¹ to marveling at accounts of brain surgery while the patient sings or plays an instrument,² we can attach music to a wide range of activities, from the mundane to the marvelous. Direct political action is not an exception, as the art form can embody and communicate an account of the state of affairs, calls to action, and a sense of collective identity³. While the role of music in sociopolitical processes has been documented, the perspective and experiences of the musicians whose songs, lyrics, and performances support these processes have been underrepresented in scholarly literature. This is even more so for politically engaged musicians not associated with major record labels.

Music is an inherently historical and sociocultural phenomenon⁴. The complex relationships between music and political activity are not universal but embedded in the singular contexts that give rise to forms of what Christopher Small (1998) called musicking. As Small wrote, musicking refers to “*tak[ing] part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing*” [emphasis in the original] (1998, p. 9). In the context of political action, musicking also involves musical actions that support the movement and activists’ support of musicians.

In this article I’m interested in how Puerto Rican musicians think about the musical encounters that supported activists in protests and social movements in Puerto Rico and the dynamics between activists and musicians. Throughout the interviews, participants described their experiences and relationships with activists and organizers. I organized their statements on these encounters through five major threads: music as intrinsic to protesting in Puerto Rico, outreach and leadership, support, unity, and relationships with organizers.

Performative Praxis and Subjectivation

In their work on social movements, Eyerman and Jamison use the notion of cognitive praxis to underscore the historical, cultural, and psychological resources that members of a social movement share, which in turn is deeply embedded in how

¹ Heye & Lamont, 2010.

² Scerrati et al., 2020.

³ Almeida & González Márquez, 2023; Eyerman & Jamison, 1998; Street, 2012; Trier-Bieniek, 2012.

⁴ Finkelstein, 1970; Eyerman & Jamison, 1998; Street, 2012; Turino, 2008.

members of a movement act collectively⁵. Their notion of cognitive praxis refers simultaneously to a social movement's cosmovision and how it enacts and embodies ways of being in the world through direct action⁶. Drawing from the study of subjectivations and Foucauldian discourse analysis⁷, I use the notion of performative praxis to analyze how musicians negotiate ways to collaborate with social movements. "Performative praxis" refers to the sociopsychological frames and actions they articulate and strategically negotiate in interactions with others as complementary members of protests and social movements. Furthermore, this performative praxis also reveals the subjectivations⁸ through which musicians see themselves, their potential roles in social movements, and the ethics of political musicking. As several authors have noted, Foucault's last works (on "ethics") allows us to re-envision the study of speech and text as hybrid performances agency, subjectivity, multi-layered and multi-level power relations⁹. In other words, the focus on subjectivation can be useful to think about ways of thinking about the self, social dynamics, power relations in fields of relationships that are closer to "the ground" (such as group and community-level dynamics) rather than institutional power structures.

Following ideas developed by authors and frameworks such as Erving Goffman (1959), Judith Butler (2020; 2015a), Foucault and discourse analysis¹⁰, and Enrique Pichón-Rivière (1985) the notion of performative praxis can be used to analyze how individuals seek to represent themselves and their communities in social interaction in ways that actualizes and construct social realities and subjective ethical positions among groups and identities. Furthermore, as Butler argues¹¹, one's presence in a public space can be used to problematize political power and create alliances among actors and communities. These alliances can, in turn, be associated with subjectivations¹² or ways in which individuals, groups, and communities define an aspect of their action through ethical collective norms which might differ from other social and cultural norms¹³. At the same time, these subjective processes and their associated direct actions are embedded in ways of thinking and negotiating collective identities¹⁴. Political musicking can play an important role in social movements' social and psychological processes.

⁵ Eyerman & Jamison, 1991; Eyerman & Jamison, 1998.

⁶ Eyerman & Jamison, 1991; Eyerman & Jamison, 1998.

⁷ Parker, 2005; Hanna, 2014; Khan & MacEachen, 2021.

⁸ Foucault, 1990.

⁹ Lemke, 2019; Hannah, 2014; Besley & Peters, 2007.

¹⁰ Foucault, 1990; Hanna, 2014; Khan & MacEachen, 2021.

¹¹ Butler, 2015a.

¹² Foucault, 1990.

¹³ Butler, 2020; Butler, 2015a; Butler, 2015b; Butler, 2005; Foucault, 1990.

¹⁴ Neville & Reicher, 2011; Reicher, 2011.

Music can serve interrelated functions such as education, recruitment, mobilization, and activities that support an existing movement and protestors¹⁵. Another important aspect of making music is how community members perceive the performer-audience relationship, which in turn promotes psychological and social bonds¹⁶. Musical forms in which both performers and audiences share music-making roles (such as the audience joining as singers, chanting the chorus, and clapping to the beat) can foster solidarity and construct meaning together¹⁷.

The musicians I interviewed have participated in are relatively recent (from the past 24 years to the present). Recent social movements, according to several scholars¹⁸, tend to be skeptical towards traditional leadership styles. These changes may allow for the strategic use of music to steer movements and call on more individuals and communities to strike. The musicians mention several local movements in their interviews, including protesting the US Navy between 1999 and 2003 in Vieques¹⁹, student protests in the 2010s against tuition increases²⁰, and the 2019 protests to oust then-Governor Ricardo Rosselló²¹, among others.^{22,23}

Methodology

Overview

My original goal was to explore the experiences and motivations of Puerto Rican musicians who perform in protests from a qualitative perspective through the lens of Foucauldian discourse analysis. During the project, participants provided detailed descriptions of their relationships with activists, which were fundamental to their musical performances. In this article I report on these experiences as they provide a much-needed background to understand the relations between artists and social movements. The flexibility of qualitative inquiry²⁴, introduced in this study in the data analysis phase, allows me to focus on the actions they described as supporting local social movements. At the same time, this change in focus allowed the author to reconsider and integrate more deeply the music scholarship he has been revising as

¹⁵ Rosenthal & Flacks, 2012.

¹⁶ Pichón-Rivière, 1985.

¹⁷ Eyerman & Jamison, 1998; Turino, 2008; Rosenthal & Flacks, 2012.

¹⁸ Castells, 2015; Hard & Negri, 2017.

¹⁹ McCaffrey, 2018.

²⁰ Atilés-Osoria, 2013; Vargas, 2019.

²¹ Cotto Morales, 2020; Espada-Brignoni, 2023.

²² The cited references provide a historical overview of these movements.

²³ It should be noted that one of the participants was present at these protests while being very young. While a reader questioned this commenting it was not plausible for someone being 12 years old to be an activist, it should be noted that the Puerto Rican government has attempted to pass laws criminalizing under-age activism by seeking to penalize parents who bring young children to protests. Furthermore, as I took part of several protests before turning 18, I have no reason to doubt the interviewees timeline.

²⁴ Denzin, 2010.

part of his current research projects. The protocol for this study was approved by the IRB of the [removed for peer review].

The Researcher

Due to the political nature of the project, I decided to conduct and analyze the interviews alone. As a [name of field] psychologist, a college professor at the [removed for peer-review], and a musician, I was perceived with some legitimacy. In other words, for some participants, I was not only a researcher but also someone somewhat involved in music and protests. I believe this allowed me to engage in deeper conversations with some of the musicians as we could perceive each other not as outsiders but as members of adjacent communities. Furthermore, my own experiences as a musician and my musical (and non-musical) participation in protests likely played a role in the conversations I had with the participants and my interpretations of their narratives.

Recruitment and Participants

During the summer of 2022, I recruited participants for this study through a flyer distributed on social media platforms and direct approaches to musicians who have played music during protests. The recruitment criteria were to be a legal adult in Puerto Rico (21 years old) and to have played music in at least one protest in Puerto Rico. As the musical communities to which these musicians belong are tight knit, their personal details will be described generically and vaguely to protect their privacy. Six responses (see Table 1) came from individuals with different musical and professional backgrounds who met the recruitment requirements. The participants' ages ranged from 23 to 36. Two of them identified as female and four as male. Only two of them are full-time musicians. Only one of the participants no longer plays music.

Table 1. Participants demographics and music experience

| Participant | Demographic factors | | | Music experience | | | | |
|-------------|---------------------|--------|---------------|----------------------------|---------------------|-----------------------------------|------------------------|--------------------|
| | Age | Gender | Education | Occupation | Years playing music | Main Genre | Still musically active | Full-time musician |
| 1 | 23 | F | Undergraduate | Graduate student | 5 | Puerto Rican Afro-Caribbean music | Yes | No |
| 2 | 26 | M | Graduate | Musician | 16 | Classical music | Yes | Yes |
| 3 | 36 | M | Undergraduate | Musician | 24 | Puerto Rican Afro-Caribbean music | Yes | Yes |
| 4 | 36 | M | Graduate | Educator | 32 | Popular music | Yes | No |
| 5 | 25 | F | Graduate | Advertising or similar job | 9 | Band music | No | No |
| 6 | 33 | M | Undergraduate | Advertising or similar job | 23 | Puerto Rican folk music | Yes | No |

The Process

Five interviews were conducted through video conferencing and one by phone. Interviews lasted between 40 minutes and two hours. At the time, our IRB preferred research activities to be conducted online as a measure to keep COVID-19 infections to a minimum. I conducted semi-structured interviews using an interview guide²⁵. The interview involved asking questions and following up on topics such as their experiences with musical activism and their perceptions of the protests. I used MAXQDA, a qualitative data-management software, to manually transcribe the interviews. During the coding stage, I also used MAXQDA as it allows to assign codes to the transcribed text, retrieve, combine, and re-organize codes using the same interface²⁶.

For the analysis, I used a modified version of discourse analysis that focused on the notion of subjectivation²⁷. As Hanna (2014) notes, this differs from mainstream Foucauldian Discourse Analysis as. I coded participants' narratives, specifically, the portions of the interviews using short phrases to synthesize their descriptions of their relationships with activists and other musicians as they related to organizing and sustaining specific protests and musicians. The coding procedure could be described as eclectic, as it relied on different kinds of short phrases that summarized participants' descriptions of their actions, worldviews, perspectives, and other relevant aspects of their experience²⁸.

In a second cycle²⁹, the codes generated in the first part of the analysis were then grouped in within broader categories according to their discursive and performative functions. The codes were transformed from phrases into theoretically significant statements in the second cycle. This second cycle led to the development of the article's main themes³⁰. Within each main theme, I grouped the codes according to the specific subject or performance they described. I then proceeded to interpret, through the literature review, other participant's comments, participants biographical statements (provided in the first part of the interview), how they made sense of their role and the roles of others in their interactions with activists and organizers³¹. These themes were then interpreted through Foucault's notion of subjectivation as well as my reinterpretation of Eyerman and Jamison's³² cognitive praxis.

²⁵ Seidman, 2019; Coleman, 2012.

²⁶ Gibbs, 2018.

²⁷ In a previous work, I have applied these ideas to text (see Espada-Brignoni, 2022). In this article I have somewhat modified the procedure and adapted it to transcribed interviews.

²⁸ Saldaña, 2021.

²⁹ Saldaña, 2021.

³⁰ Hannah, 2014; Schreier, 2012.

³¹ Parker, 2005; Hannah, 2014.

³² Jamison, 1998, 1991.

The interviews and the coding processes took place in Spanish, the native language of the researcher and the musicians. For this paper, I translated participant's voice as closely as I could to English.

Outcome

Five major themes emerged when these musicians described their relationship with activists. These include music as intrinsic to protesting in Puerto Rico, outreach and leadership, support, unity, and relationships with organizers. In this section I will describe participant's views on these themes by focusing on what they said during the interviews.

Music as Intrinsic to Protests in Puerto Rico

Half of the participants (1, 2, and 3) described music as a fundamental aspect of how protests are organized in Puerto Rico. The second interviewee said, "In every protest I've been to, there's always music." He mentioned that during the time he lived in the US, he went to protests where he marched, "but music? Maybe once I saw a band, but that was it. It lacked a communal feeling. People seemed too serious. I think it could be a cultural thing". From his experience protesting both in Puerto Rico and the US, he argued that Puerto Rican protests are organized more artistically. The first participant added that while other art forms are used in protests, music is the preferred craft. She mentioned that "It's not the same to do an open mic to rap or read poetry in a protest, and it is beautiful, but playing a drum it's just something else, there are other meanings behind it." In addition to the communal feeling described by the first participant, once there is music in a protest "you can relax, have a drink, you dance and it becomes a festival, you know."

Outreach and Leadership

Five participants also described how music and musicians have a role in outreach and helping steer protestors during an event. As the third participant described historical changes in the forms of leadership in social movements in Puerto Rico and the increasing role of music in recent social movements, the author asked him if music was somehow taking on some of that leadership role, to which he replied:

Well, that's interesting. I would say not a full leadership role, but it has been very important. I protested in Vieques when they were doing civil disobedience. We wanted to play music for the people camping there, and most welcomed us. But in one of the camps, this supposed leader didn't want us there. I think he wasn't really staying there.

The fourth participant described something similar in his account of the 2019 protests to oust then-Governor Ricardo Rosselló. He mentioned, "musicians were a main voice during that process like we have never seen before. Famous popular music artists were there, and the magnitude of the protests was partly due to their involvement". The second participant also described how when students at a local

university were protesting, some well-known musicians showed up, causing people to go to the protests to hear their music. The sixth participant echoed these ideas but expressed some concern as the “magnetic effect” and potential outreach of musicians can significantly influence how people think despite musicians not necessarily being the “most qualified” people on political matters.

In addition to a more general role of leadership and outreach, the first and the third participants highlighted how musicians are both asked to lead protests and thrust into the front of the picket line or march. According to the first participant, “I would feel shy sometimes, especially if it was a big event, because they ask us (musicians) to be in the front, because music usually is in the front along the people who chant, it’s like leading the protest.” In turn, organizers and protestors sometimes found ways to support these musical activities by providing water, alcoholic drinks, and snacks.

Support

Four musicians also described different ways in which they think music and musicians support protest and social movements. Three participants described their initiative to play music during specific protests as a way of bringing joy to the activists. In their examples, the activists or organizers did not convoke artists; musicians showed up voluntarily and without previous coordination with protestors. The third participant’s goal during the aforementioned protests in Vieques was to bring happiness to the activists occupying the US Navy installations. According to the fifth participant, “Many of my friends went to a teacher’s strike, and the point was to bring them some joy in the context of all the injustice we are living in.” The sixth participant remembered how, while he was in college, he and other musicians decided to visit the student protestors’ camp. He remembers they were already playing music and decided to visit the protestors camping at the university at night.

We showed up in like six or five cars. We got there, and they (the protestors) got up kind of scared because we arrived very late at night, and they probably thought we were going to harm them or something. But when they saw that we were there to play music they got very happy. Their leader even told me they were thinking of stopping the protest but that we gave them the energy they needed to continue. I think they lasted one more month or more after that, and we were part of that catalyst.

Their explicit goal was not to motivate the protestors to continue their activism (as they could not have known how the organizers felt) but to provide emotional support through music using the *parranda*³³ tradition.

³³ The *parranda* is a local tradition associated with the holidays in Puerto Rico, where groups of people and musicians show up, often unannounced, to sing and celebrate (see Tapia Martínez, 2017).

Participants 6 and 3 also provide different accounts of how well-known popular artists in Puerto Rico contributed or failed to cooperate with protests. According to the sixth participant, many musicians have offered their talents free of charge, particularly during the protests against the US Navy, by recording songs to support the movement. Conversely, the third participant argued that many popular salsa and merengue bands were largely absent from social justice movements. More specifically, he argued that Puerto Rican plena music is the genre most associated with musicians providing actual musical (in-person) support to protests and protestors.

Unity

Three participants stressed the role of music in fostering unity in the protests through several means. According to the fourth participant, “music can group people together, organize them; you start playing and people align or synchronize with what you are doing.” According to the third interviewee, signing together allows people to feel as if they are not alone, at least during the protest. In addition to music as a mechanism to coordinate behaviors, the second participant argued that music can model unity to protestors. He remembered a speech by one of the organizers of protests against Rosselló, made up of several choruses, telling protestors that they all came from different musical ensembles to show they were one people and that we must be united. The interviewee added, “The point was to show the importance of how we come from different places, but we were here together now.” This information was relevant for protestors to model unity effectively; the organizer was explicit that many of these singers did not know each other at the time but would still sing together.

Relationships With Organizers

Relationships with organizers were described as positive by the first, second, and sixth musicians and somewhat contentious by the first and third musicians. According to the first and second interviewees, protestors supported the musicians by letting them go first and ensuring they had enough space to play comfortably. Both organizers and activists would also use umbrellas to shade musicians from the sun and give them water, snacks, and alcohol. The sixth musician added that while such support might not occur in every protest, such gestures towards musicians do not typically occur in private events.

The third participant described several festival-like events by political organizations in which they expected plena groups to perform free of charge while other popular orchestras were likely charging a significant fee. As I had been in a similar situation, we joked that the tokens they used to “pay” musicians who were not part of the large orchestras could only be used to buy a can and a half of beer at the event. The first participant and the musicians she played with at an event to support LGBTQ+ (lesbian, gay, bisexual, transgender, queer) rights, on the other hand, had to deal with the organizers’ attempt to censure their chants as they used terms that are

deemed by some as derogatory. However, she and the other musicians had reclaimed such terms and used them in their speech and decided to fight the organizers' censure by improvising chants with all the terms they could think of and asking, in their singing, which terms the organizers objected to.

Discussion

The performative praxis of using one's presence and musical knowledge in a public space for a musical performance that engages in direct political action is an embodied discursive practice that problematizes and questions social and political discourses and policies that interfere with people's lives and well-being. As Butler wrote, "The way we gather on the street, sing or chant, or even maintain our silence, is part of the performative dimension of politics, situating speech as one bodily act among others"³⁴ which requires the coordination, negotiation, and sometimes confrontation of different cosmovisions³⁵ on how to come together politically against threats to collective well-being.

Musicians have ontologized music as an integral and fundamental element of protests in Puerto Rico. By doing so, they construct a discourse that places music, and the roles of musicians as integral in political demonstration. Furthermore, music is placed higher in an imaged hierarchy of political art for its participants' description highlights not only the aesthetic (i.e., beautiful) dimensions of music, but its perceived ability, beyond other arts, to create community-like bonds during protests. At the same time, there is a recognition and assertion that this process is cultural as it refers to how musicians perceive the Puerto Rican/Caribbean identity as one embedded in the arts of sounds and rhythm. Political musickings can make protests more palatable to musicians and others by helping create a joyous, non-violent atmosphere. As a performative praxis, music also draws from local traditions through which these practices are understood and shared³⁶. By talking about the cultural and communal aspects of music, they also construct the use of Puerto Rican social movements as inviting and appealing.

As scholars have noted, many recent social movements are constituted through more flexible processes than the previous model of the strong leader³⁷. As music is seen as a source of collective identity and unity, the use of music and musicians allows organizers and activists to adopt outreach and steering strategies (in terms of protestors' actions during a strike) that can conflict with traditional forms of leadership. This includes musicians' overt critique of the leader of a political group who refused musicians entrance to their camp, opposition to censorship, and comments on the exploitation of musicians in festivals where some are underpaid. The critique of the leader who needed to rest and therefore had no interest in music

³⁴ Butler, 2015a, p. 207.

³⁵ Pichón-Rivière, 1985.

³⁶ Eyerman & Jamison, 1998; Martínez Tapia, 2017; Rosenthal & Flacks, 2012.

³⁷ Castells, 2015; Gerbaudo, 2012.

is quite telling for the interviewee even calls into question his presence as in the praxis of the social movement, it made no sense to him that activist-musicians would be turned away by them. Here we can see an underlying subjectivation grounded on the implicit recognition of a bond and expected relationship between musicians, activists, and organizers.

Similarly, when the sixth participant described popular artists as if they also had taken a more traditional leadership role, he questioned the legitimacy of their political discourse. This does not mean that all interviewees reject traditional leadership or popular artists who protest, but they critically address how one role (political leader or artist) can obscure the other (political discourse or music). If we take participant's account as complementary, they construct a subjectivation through which musicians have a legitimate leadership-like on-the-ground role that should be acknowledged by others while at the same time problematizing what could be perceived as more traditional top-bottom leadership styles.

When the issue of leadership was brought up in situations in which the musicians played, it is constructed in a slightly different yet complementary manner. For example, to the first participant, being in front of the protest is almost a responsibility, generating feelings of shyness. The leader-like steering of musicians, who might help move the picket line along a specified path, seems to be reciprocated and reinforced by protestors who, using the general codes of familial gatherings, take care of the performers by bringing them tokens of appreciation in the form of shade, water, snacks, and alcoholic drinks, particularly by other protestors. This showcases the intersubjective elements of subjectivation as shade and water (and even alcoholic drinks) serve to reinforce the bond among musicians and protestors. Through these small on-the-spot gestures, there is a performative recognition of a form of leadership, or at least of the significance of the musician's roles, that seems acceptable to the protestors by protecting the musicians' well-being. From a sociopsychological perspective, the relationship between flexible notions of leadership and representing social identities is quite significant, as successful musical groups tend to have democratic leaders³⁸. At the same time, flexible leadership styles seem to be preferred by recent social movements³⁹. Furthermore, their shyness and reluctance to fully adjudicate a leadership role to their performances, points to a mode of subjectivation whereby they are part of the protests and the movement, but not above or beneath it.

While musicians' relationships with activists are described favorably, their relationships with organizers are, on the other hand, were not always described as positive. Here the agency of musicians, regarding what to chant, and the sense they were being exploited, led them to resist (either by refusing to play for free or double-

³⁸ Davidson, 1997; Murningham & Conlon, 1991.

³⁹ Castells, 2015; Gerbaudo, 2012.

down on their chants), organizers. In a way, these organizers, while criticizing the government and public policy, attempted reproduce exploitative practices (not uncommon in the music industry) and censure. In the examples mentioned earlier, they assert themselves, their creative practices, and problematize top-down logics of using music in protests. By doing so, they construct an ethics of musicking that seeks to move beyond exploitation and censure that would have made the musicians subservient to the organizers and position musicians at the periphery of the protest.

Musician's discourse on unity also positions music (and themselves) as embodying and promoting unity. This again supports an on-the-ground, perhaps, meso-level leader-like subjectivations where musicians take on (and are expected to take) a role in building, supporting, and steering the protest. As Eyerman & Jamison argue: "As cognitive praxis, music helps to constitute a collective actor by actualizing and articulating preexisting forms of social solidarity"⁴⁰. A musician's performative praxis, as described by the fourth interviewee, also intends to embody a collective identity they expect to model to protestors. In doing so, their musical performance is meant partly to promote the relational and affective patterns of the crowd⁴¹. Just as musicians received unexpected support from protestors, musicians showed up unannounced to strikes and protests. It is worth noting that spontaneous gatherings among musicians played an important role in the history of Puerto Rican music, as some important bands got their start through such encounters many decades ago⁴².

The performance of solidarity through music in these cases is, in part, constructed as an element of deep cultural ties in which genres not associated with the same historical significance are cast as outsiders. These ties and the musician's relationships with activists and organizers negotiate an ethics where music is an integral feature of the protests and their maintenance through ethical leadership-like practices that expect a reciprocated sense of care with activists and the assertion of their agency in conflicts with organizers seeking to censure or exploit them.

References

- Almeida, P., & González Márquez, L. R. (2023). Interpreting repressive and economic threats: *Música contestataria* and collective resistance in Central America. *Latin American Perspectives*, 50(3), 134–156. <https://doi.org/10.1177/0094582X231194310>
- Atilés-Osoria, J. M. (2013). Neoliberalism, law, and strikes: Law as an instrument of repression at the University of Puerto Rico, 2010–2011. *Latin American Perspectives*, 40(5), 105–117. <https://doi.org/10.1177/0094582X13492123>
- Besley, T. A. C., & Peters, M. (2007). *Subjectivity and truth: Foucault, education, and the culture of self*. Peter Lang.

⁴⁰ Eyerman & Jamison, 1998, p. 78.

⁴¹ Neville & Reicher, 2011; Reicher, 2011.

⁴² Quintero-Rivera, 2017.

- Butler, J. (2020). *The force of non-violence*. Verso.
- Butler, J. (2015a). *Notes toward a performative theory of assembly*. Harvard University Press.
- Butler, J. (2015b). *Undoing gender*. Routledge.
- Butler, J. (2005). *Giving an account of oneself*. Fordham University Press.
- Castells, M. (2015). *Networks of outrage and hope: Social movements in the internet age* (2nd ed.). Polity Press.
- Coleman, M. (2012). Interviews. In A. B. Briggs, M. Coleman, & M. Morrison (Eds.), *Research methods in educational leadership & management* (3rd ed., pp. 250–265). Sage.
- Cotto Morales, L. (2020). Social movements, crises, and mobilizations: A look at summer 2019. *Latin American Perspectives*, 47(3), 129–137. <https://doi.org/10.1177/0094582X20919844>
- Davidson, J. W. (1997). The social in musical performance. In D. J. Hargreaves & A. C. North (Eds.), *The social psychology of music* (pp. 209–228). Oxford University Press.
- Denzin, N. (2010). *The qualitative manifesto: A call to arms*. Routledge.
- Espada-Brignoni, T. (2022). *The performance of authenticity: The makings of jazz and self in autobiography*. Lexington Books.
- Espada-Brignoni, T. (2023). “La gota que colmó la copa”: Motivaciones de personas que participaron por primera vez de una protesta durante el verano del 2019. *Revista Puertorriqueña de Psicología*, 34(1), 60–75. <https://doi.org/10.55611/reps.3401.05>
- Eyerman, R. & Jamison, A. (1991). *Social movements: A cognitive approach*. Polity Press.
- Eyerman, R. & Jamison, A. (1998). *Music and social movements: Mobilizing traditions in the twentieth century*. Cambridge University Press.
- Finkelstein, S. (1970). *How music expresses ideas*. International Publishers.
- Foucault, M. (1990). *The use of pleasure*. (R. Hurley, Trans.). Vintage Books.
- Gerbaudo, P. (2012). *Tweet and the streets: Social media and contemporary activism*. Pluto Press.
- Gibbs, G. R. (2018). *Analyzing qualitative data*. Sage.
- Goffman, E. (1959). *The presentation of the self in everyday life*. Anchor Books.
- Hanna, P. (2014). Foucauldian discourse analysis in psychology: Reflecting on a hybrid reading of Foucault when researching “ethical subjects.” *Qualitative Research in Psychology*, 11(2), 142–159. <https://doi.org/10.1080/14780887.2013.853853>
- Hardt, M. & Negri, A. (2017). *Assembly*. Oxford University Press.
- Hess, J. (2019). Singing our own song: Navigating identity politics through activism in music. *Research Studies in Music Education*, 41(1), 61–80. <https://doi.org/10.1177/1321103X18773094>
- Heye, A., & Lamont, A. (2010). Mobile listening situations in everyday life: The use of MP3 players while travelling. *Musicae Scientiae*, 14(1), 95–120. <https://doi.org/10.1177/102986491001400104>

- Khan, T. H., & MacEachen, E. (2021). Foucauldian discourse analysis: Moving beyond a social constructionist analytic approach. *International Journal of Qualitative Methods*, 20, 1–9. <https://doi.org/10.1177/16094069211018009>
- Lemke, T. (2019). *A critique of political reason: Foucault's analysis of modern governmentality*. Verso.
- Martínez Tapia, R. (2017). *El espíritu de la música borincana: Percusión, tradición y cultura*. [The spirit of Puerto Rican music: Percussion, tradition, and culture]. Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- McCaffrey, K. T. (2018). Environmental remediation and its discontents: The contested cleanup of Vieques, Puerto Rico. *Journal of Political Ecology*, 25(1), 80–103. <https://doi.org/10.2458/v25i1.22631>
- Neville, F. & Reicher, S. (2011). The experience of collective participation: Shared identity, relatedness and emotionality. *Contemporary Social Science*, 6(3), 377–396. <https://doi.org/10.1080/21582041.2012.627277>
- Parker, I. (2005). *Qualitative psychology: Introducing radical research*. Open University Press.
- Pichón-Rivière, E. (1985). *Teoría del vínculo [Bond theory]*. Nueva Visión.
- Quintero-Rivera, A. G. (2017). *¡Saoco salsero! o el swing del Sonero Mayor*. [Salsa groove! or the swing of the Sonero Mayor: Urban sociology of the memory of rhythm]. Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Reicher, S. (2011). Mass action and mundane reality: An argument for putting crowd analysis at the center of the social sciences. *Contemporary Social Science*, 6(3), 433–449. <https://doi.org/10.1080/21582041.2011.619347>
- Rosenthal, R. & Flacks, R. (2012). *Playing for change: Music and musicians in the service of social movements*. Paradigm Publishers.
- Saldaña, J. (2021). *The coding manual for qualitative researchers* (2nd ed.). Sage.
- Schreier, M. (2012). *Qualitative content analysis in practice*. Sage.
- Scerrati, A., Labanti, S., Lofrese, G., Mongardi, L., Cavallo, M. A., Ricciardi, L., & De Bonis, P. (2020). Artists playing music while undergoing brain surgery: A look into the scientific evidence and the social media perspective. *Clinical Neurology and Neurosurgery*, 196, 105911. <https://doi.org/10.1016/j.clineuro.2020.105911>
- Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press.
- Seidman, I. (2019). *Interviewing as qualitative data* (5th ed.). Teachers College Press.
- Street, J. (2012). *Music and politics*. Polity Press.
- Trier-Bieniek, A. M. (2012). When women's musical activism is motivated by an activist musician. *Humanity & Society*, 36(3), 260–269. <https://doi.org/10.1177/0160597612451247>
- Turino, T. (2008). *Music as social life: The politics of participation*. The University of Chicago Press.
- Vargas, Y. (2019). Memes como activismo digital: El caso de la huelga de la Universidad de Puerto Rico del 2017 [Memes as digital activism: The case of

the student strike at the University of Puerto Rico in 2017]. *deSignis*, 30, 195–207. <https://doi.org/10.35659/designis.i30p195-207>

La décentralisation des institutions culturelles et la démocratisation de l'accès à la culture (en France, depuis 1959)

Aurélie Aubrée

Directrice du conservatoire de Sotteville-Les- Rouen
Aurelie.aubree@yahoo.fr
ORCID ID 0009-0007-9838-0767

Recibido 15-04-2024 / **Aceptado** 28-05-2024

Résumé. A la fin des années 1950, le gouvernement français a désiré rendre accessible les œuvres capitales de l'humanité au plus grand nombre, assurer la plus vaste audience du patrimoine culturel et favoriser la création de l'art... C'est le début de la décentralisation des institutions culturelles et de la démocratisation de l'accès à la culture. A coup de textes législatifs marquants, l'opération va toucher autant les musées que l'enseignement artistique (charte de l'éducation nationale).

Mots-clefs. France, décentralisation, démocratisation de la culture, institutions culturelles, musées, éducation nationale.

The decentralization of cultural institutions and the democratization of access to culture (in France, since 1959)

Abstract. At the end of the 1950s, the French government wanted to make the most important works of humanity accessible to as many people as possible, to ensure the widest possible audience for cultural heritage and to encourage the creation of art... This was the beginning of the decentralization of cultural institutions and the democratization of access to culture. With the help of significant legislative texts, the operation will affect both museums and artistic education (National Education Charter).

Keywords. France, Decentralization, Democratization of culture, Cultural institutions, Museums, National education.

Introduction

Le 24 juillet 1959, paraît un décret qui fonde le ministère des Affaires culturelles d'André Malraux et dont la feuille de route est la suivante : « rendre accessible les



Los textos publicados en esta revistaán bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-Compartir Igual 4.0.

ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte
Nº10, 2024 e-ISSN: 2386-8260, ISSN: 1889-1713
Universitat de València (España)

œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre de Français, d'assurer la plus vaste audience de notre patrimoine culturel et de favoriser la création de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent ». Si la décentralisation culturelle et la diffusion de la culture en province trouvent leurs racines dès le XIXe siècle, période durant laquelle nombre de villes gèrent et financent des bibliothèques, des musées, des théâtres, des conservatoires, subventionnent des associations et des sociétés savantes, c'est à partir de 1959 que cette diffusion connaît un essor sans précédent.

Mais qu'entend-on exactement par décentralisation culturelle ? Il convient d'examiner les deux sens de ce mot. Le sens premier concerne la décentralisation artistique, c'est-à-dire la diffusion sur tout le territoire français de la création artistique et des biens patrimoniaux. Ces objectifs premiers du ministère chargé des affaires culturelles constituent depuis longtemps les missions essentielles pour les collectivités territoriales. La deuxième acception du terme traite des conséquences des lois de décentralisation depuis 1982 : elle touche au domaine de la décentralisation administrative. Enfin, la démocratisation de l'accès à la culture, dont l'origine se situe au moment de la Révolution, est la réponse de l'Etat face à cette nécessité d'intégrer le domaine artistique au service public et de le mettre, de cette façon, à portée de toute la population.

Ainsi, dans ce cadre culturel et institutionnel unique au monde, quelle est l'incidence de la décentralisation sur les institutions culturelles et sur la démocratisation de l'accès à la culture en France depuis 1959 ? Dans un premier temps, il peut être intéressant d'examiner quelles conséquences a eu la décentralisation administrative sur l'accès aux institutions culturelles et à la culture par les Français, tant du point de vue de la politique de l'aménagement du territoire que sur les plans du transfert et de la répartition des compétences ainsi que sur la professionnalisation des agents. Dans un deuxième temps, nous pourrions étudier la façon dont s'est déroulée la décentralisation artistique au regard de deux domaines : les musées et l'enseignement artistique. A partir de l'étude de chaque cas, il sera intéressant de noter la façon dont chacun s'est emparé de la notion de service public au travers de sa mission de création artistique et de diffusion culturelle, sans oublier l'aspect patrimonial.

Enfin, il est important de reconnaître la nécessaire action du ministère de l'Education Nationale ou le rôle des associations qui, par leur important maillage territorial et leur impact sur l'éducation de tous les écoliers, sont des acteurs incontournables de cette mise à disposition de la culture pour tous.

I. Place de la décentralisation des institutions culturelles dans la politique de décentralisation administrative de la France

Si la notion de décentralisation a beaucoup évolué depuis 1959, il n'en reste pas moins qu'elle s'organise autour de notions-clés qui constituent sa ligne directrice. Elle se caractérise avant tout par la reconnaissance d'une action publique locale, par

l'organisation et le transfert de compétences à chaque niveau de collectivité et par la répartition des financements. Plus récemment, sous l'actuel quinquennat (débuté en mai 2022), de nouveaux enjeux se sont ajoutés, reflétant à souhait le cours de l'évolution sociétale. Ils se traduisent notamment par un renforcement de la démocratie locale et une prise en compte de la diversité des paysages. Les diverses lois sur la décentralisation mentionnent peu souvent les établissements culturels. Mais ces changements d'organisation administrative ont bien entendu une incidence sur leur fonctionnement, leur financement et sur la place qu'ils occupent au niveau des territoires. Les collectivités locales se trouvent ainsi parés de cette double responsabilité : celle de conjuguer une politique culturelle qui découle de l'organisation territoriale orchestrée par le ministère de la Fonction Publique et celle d'organiser les conditions de la démocratie culturelle suivant les préconisations du ministère de la Culture et de l'Éducation Nationale.

A. 1946-1982 : Les prémices de la décentralisation

1) Texte législatif marquant

→27 octobre 1946 : Ce texte fondateur permet une reconnaissance constitutionnelle de la commune, du département et des territoires d'outre-mer comme collectivités territoriales. Il pose le principe de leur libre administration des conseils élus au suffrage universel.

2) Exemples liés à décentralisation culturelle

Au niveau culturel, le théâtre fait figure de pionnier puisque Jeanne Laurent, sous-directrice des spectacles et de la musique à la direction générale des Arts et Lettres au ministère de l'Éducation nationale de 1946 à 1952 développe une politique de décentralisation théâtrale, désirent accroître la diffusion du théâtre en province, et le populariser. Elle est à l'origine de la création, dès 1946, des Centres Dramatiques Nationaux et de la reconnaissance en 1951 du Théâtre national populaire. En 1959, le Général de Gaulle décide de créer un "ministère des Affaires culturelles." Le décret fondateur du 24 juillet 1959 est rédigé par André Malraux. Animé par le souhait de démocratiser la culture mais sans recours à des dispositifs pédagogiques, ce tout premier ministre de la Culture est à l'initiative de la construction de Maisons de la Culture dont la première, celle du Havre (en Normandie), est inaugurée le Vendredi 23 juin 1961. Sa politique d'aménagement du territoire se caractérise aussi par la création des comités régionaux des affaires culturelles (ancêtres des DRAC – Directions Régionales des Affaires Culturelles) et par un soutien à la professionnalisation des artistes. Les années 1970 sont marquées par l'action de Jacques Duhamel qui, animé par le souhait d'insérer la culture dans la société, invente le concept de « développement culturel », soutient des initiatives originales, novatrices et poursuit la politique d'aménagement du territoire (centres culturels communaux, par exemple).

B. 1982- 2003 : L'acte I de la décentralisation

1) Textes législatifs marquants

→Loi n° 82-213 du 2 mars 1982 relative aux droits et libertés des communes, des départements et des régions

→Loi n° 83-663 du 22 juillet 1983 complétant la loi n° 83-8 du 7 janvier 1983 relative à la répartition de compétences entre les communes, les départements, les régions et l'État

→Loi du 6 février 1992 relative à l'administration territoriale de la République, dite "loi ATAR"

2) Les évolutions

Les lois votées durant cet « Acte I » vont permettre, entre autres, la reconnaissance des Départements et des Régions comme des collectivités de plein exercice avec un passage des décisions du préfet aux Présidents des collectivités. Malgré cette avancée de « transfert d'autorité » entre l'Etat et les collectivités, le partage de responsabilités entre la ville, le Département et la Région n'est pas encore organisé.

3) Exemples d'évolutions liées à décentralisation culturelle

Cette reconnaissance de plein exercice pour les Départements et les Régions va trouver son prolongement par la création de contrats de plan Etat-Région pour le développement culturel et affirmer ainsi la coopération Etat collectivités.

Malgré cette avancée, l'Etat délègue peu dans le domaine de la culture car seuls deux transferts sont consentis : les bibliothèques centrales de prêt et les services d'archives départementales. Aucun changement n'est à noter pour les musées, bibliothèques, écoles d'art et de musique dont le fonctionnement est essentiellement municipal, voire départemental. L'explication à cette faible contribution du ministère culturel dans la décentralisation réside dans le fait que le secteur culturel, notamment en matière de diffusion artistique, est majoritairement privé.

4) Quelques exemples de dates liées à la décentralisation culturelle

De 1986 à 1995, le président de la république François Mitterrand et son ministre Jack Lang mèneront une politique des « Grands Travaux » dont le déséquilibre en termes d'attribution de crédits entre Paris et la province (34 milliards pour Paris et 1,7 milliard pour la province) sera en partie corrigé par la loi de finances de 2000. L'Opéra Bastille, l'Arche de la Défense, la BNF ou encore le projet du « Grand Louvre » sont quelques exemples parisiens de ces projets pharaoniques qui permettront d'asseoir la réputation de la France au niveau international.

De 1993-1995, le gouvernement d'Edouard Balladur marque sa volonté d'intégrer la politique culturelle dans le cadre de l'aménagement du territoire avec un double équilibrage entre Paris et la province, et entre la création d'un réseau de pôles structurants « à la tête » et la mise en place d'un réseau de centres culturels de proximité dans les quartiers difficiles et le monde rural. Un autre exemple important est la naissance du label « Patrimoine du XXe siècle » le Jeudi 17 juin 1999 qui

permet d'étendre la notion de patrimoine et donne l'occasion aux collectivités de le valoriser et de développer ainsi l'attractivité de leur territoire. Ce label s'inscrit dans le contexte de la désindustrialisation de la France et dans le goût prononcé des Français pour le patrimoine. Enfin, le mardi 22 juin 1999, la ministre Catherine Trautmann lance la gratuité permanente dans les musées pour les moins de 18 ans et pour le premier dimanche du mois pour tous. Cette mesure qui pose le problème de l'accès aux œuvres par une réflexion sur la politique tarifaire, traduit un glissement de la culture vers le social qui cherche ainsi une nouvelle légitimation.

C. 2003-2007 : l'acte II de la décentralisation

1) Textes législatifs marquants

→Loi constitutionnelle n° 2003-276 du 28 mars 2003 relative à l'organisation décentralisée de la République

→Loi n° 2004-809 du 13 août 2004 relative aux libertés et responsabilités locales

2) Les évolutions

Ces deux lois, très importantes, marquent un changement par l'instauration de nouveaux et importants transferts de compétences de l'Etat aux collectivités territoriales et à leurs groupements. Ils se concrétisent par des transferts de personnels assortis de compensations financières de l'Etat, par l'évaluation de l'action publique locale vers une rationalisation des dépenses et une meilleure efficacité des services et enfin, par la participation des électeurs. Enfin, elles achèvent de rationaliser les intercommunalités en leur fournissant des ajustements aux dispositions statutaires et organisationnelles.

3) Exemples d'évolutions liées à décentralisation culturelle

Dans le domaine du patrimoine, la loi organise la décentralisation de l'inventaire général du patrimoine culturel et permet le transfert de la propriété de certains monuments historiques aux collectivités territoriales qui en font la demande¹. Leurs missions de protection et de valorisation s'en trouvent ainsi renforcées. La loi précise également les responsabilités des différentes collectivités dans le domaine des enseignements artistiques et le rôle des communes dans leur responsabilité vis-à-vis des écoles artistiques et de spectacle vivant². Enfin, la loi du 19 février 2007 organise la formation des agents de la Fonction Publique territoriale, dont les agents de la

¹ Battesti Jean-Pierre, Renaud-Boulesteix Bénédicte, Meyer-Lereculeur Catherine, « Bilan de la décentralisation de l'inventaire général du Patrimoine Culture »,
file:///C:/Users/ADMIN/Downloads/201511RapportInspection201434Bilan_Decimalisation_Inv
entaire_Patrimoine%20(2).pdf

² Alexandre, H., « 2004-2018 : incidences des évolutions règlementaires et législatives pour les enseignements artistiques »,
[https://www.wikiterritorial.cnfpt.fr/xwiki/bin/view/vitrine/impacts%20des%20textes%20r%C3%A8glementaire
s%20sur%20les%20missions%20et%20pratiques%20professionnelles%20des%20enseignants%20
artistiques](https://www.wikiterritorial.cnfpt.fr/xwiki/bin/view/vitrine/impacts%20des%20textes%20r%C3%A8glementaires%20sur%20les%20missions%20et%20pratiques%20professionnelles%20des%20enseignants%20artistiques)

filière culturelle. A cet égard, cette législation qui permet d'améliorer le service rendu aux publics leur donne aussi l'occasion d'accéder à une progression de carrière.

4) 2007-... : l'acte III de la décentralisation

1) Textes législatifs marquants

→Loi n° 2010-1563 du 16 décembre 2010 de réforme des collectivités territoriales

→Loi n° 2014-58 du 27 janvier 2014 de modernisation de l'action publique territoriale et d'affirmation des métropoles

→7 août 2015, dite « loi NOTRe », portant sur la nouvelle organisation territoriale de la République, qui renforce notamment les compétences des régions et des établissements publics de coopération intercommunale. Elle a maintenu le principe de la compétence partagée des collectivités territoriales dans le domaine de la culture.

→La loi n° 2016-925 du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine, dite « LCAP », a précisé les objectifs de l'intervention des collectivités publiques dans le domaine de la création artistique, qui ne faisait jusqu'ici l'objet d'aucune disposition législative.

→La Loi 3DS du 21 février 2022 comporte une série de mesures pour répondre aux besoins des collectivités locales et simplifier leur action publique. Elle porte en particulier sur la création de salles de cinéma et sur l'élaboration par le Département d'un schéma départemental de la solidarité territoriale pour faciliter l'accès aux services et équipements de proximité.

2) Exemples d'évolutions liées à décentralisation culturelle

J'ai choisi comme exemple l'Inauguration du Louvre-Lens qui eut lieu le lundi 3 décembre 2012 car ce musée me semble emblématique du partenariat réussi entre l'Etat et les collectivités. Il marque également la volonté de donner une « seconde vie » à une friche industrielle, à valoriser un territoire ouvrier très marqué par la crise, à mettre à disposition des habitants, touchés à plus de 20% par le chômage, des œuvres issues des collections parisiennes du Louvre, fleuron des musées français. De plus, ce musée a été conçu dans l'esprit des fonctions que l'on attribue désormais aux espaces muséaux : un lieu multimodal, contemporain (très belle muséographie, usage des nouvelles technologies) et accordant une large place à l'éducation par la médiation. Même si la politique culturelle en France a connu un essor considérable, force est de constater le peu de place occupée par le domaine culturel dans les textes législatifs sur la décentralisation : la culture est une compétence « facultative » dans les collectivités. La complexité des financements croisés et des systèmes de partenariats (public/privé), ainsi qu'une répartition des compétences entre chaque forme d'EPCI à parfaire³, rendent la gestion et l'application de la politique culturelle complexe. Enfin, malgré la politique d'aménagement du territoire en matière d'équipements culturels conduite par les gouvernements successifs depuis 1959, il réside une inégalité territoriale dans la commande publique locale (changement qui

³ Beghain Patrice, « Décentralisation culturelle : l'urgence », <https://www.cairn.info/revue-l-observatoire2013-2-page-25.htm>

apparaît avec le souhait de valorisation territoriale) accentuée par la crise financière de 2007 (cf. document 14).

Document 1 -18 décembre 2019 : Le rapport d'information fait au nom de la commission de la culture, de l'éducation et de la communication par la mission d'information sur les nouveaux territoires de la culture, Par M. Antoine KARAM et Mme Sonia de la PROVÔTÉ, Sénateurs

→Ce rapport d'information n° 210 dresse un bilan et propose de nouvelles perspectives en matière d'implantation territoriale de la culture et d'accès à la culture.

Ce rapport a le mérite de dresser un bilan de la décentralisation des institutions culturelles. Il propose des solutions mais ne prend pas suffisamment en compte, à mon sens, les difficultés financières des territoires, l'inégalité territoriale due à une implication variable des élus locaux, le manque de lisibilité dans la répartition des compétences propres à chaque autorité territoriale et les difficultés induites pour les professionnels du secteur. La mise en œuvre d'une véritable Education Artistique et Culturelle avec ses difficultés est à peine évoquée. Enfin, la co-construction, souhaitable, suppose d'être capable, pour les services concernés, de passer d'un fonctionnement hiérarchique propre à la Fonction Publique à une culture de la coopération et de la transversalité. Cela suppose aussi de la part des élus concernés, une réelle envie...

II. La décentralisation artistique au travers de deux domaines culturels

Après cet examen général des lois successives relatives à la décentralisation, il convient d'en préciser l'application au travers de deux domaines culturels qui se sont emparés de la question de la diffusion et de leur adaptabilité dans la mise à disposition des contenus pour le public. Cet examen se fera en fonction de leur histoire propre, en fonction des priorités gouvernementales et locales et en fonction de leur public-cible. Les deux domaines d'étude choisis sont les musées et l'enseignement artistique.

A. Musées

1) Les musées : une mutation d'image

Avant 1970, les musées français subissent un relatif désintérêt du ministre de la Culture. Par la suite, l'attention d'André Malraux se portera davantage sur le spectacle vivant et sur les maisons de la culture. La France vivait alors une époque de croissance au cours de laquelle la notion de conservation semblait superflue (et qui contribuait à entretenir une image vieillissante du musée). A partir des années 1970, l'engagement personnel de trois Présidents va radicalement transformer

⁴ Karam, Antoine, Prevote (de la) Sonia, « La décentralisation culturelle : Faire confiance à l'intelligence territoriale. » <https://www.senat.fr/rap/r19-210/r19-210-syn.pdf>

l'image des musées. Il s'agit de Georges Pompidou qui impulse la création du Centre Georges Pompidou (Paris), de Valéry Giscard d'Estaing qui opte pour la transformation de la gare d'Orsay en musée. Ils seront suivis dans les années 1980 par François Mitterrand. Son projet du Grand Louvre qui initia un vent de modernité et d'engouement gagna ensuite l'ensemble des musées hexagonaux (construction de musées d'art contemporain, rénovation d'anciens palais des Beaux-arts, développement de musées de « société » ...).

2) Des actions en faveur de l'accueil du public

Parallèlement à ce changement d'image, on peut observer que de nombreuses actions en faveur de l'accueil du public se sont développées. Ainsi, dès les années 1970, sont organisées de grandes expositions qui déplacent les foules (exposition Toutankhamon de 1967). Cette évolution est comparable à celle qui affectait, à la même époque, la musique pop. A partir des années 1980, l'Etat veille à la professionnalisation des équipes (création de l'Ecole nationale du patrimoine) pour améliorer la qualité des prestations offertes. Les métiers sont diversifiés et on leur attache des missions précises (par exemple : les assistants de conservation, les restaurateurs, les guides et conférenciers, les hôtesse d'accueil...). Durant la mandature de la ministre Catherine Trottmann, on discute de la politique tarifaire et de la gratuité qui ne fut finalement conservée qu'un dimanche par mois. Comme l'ensemble des établissements culturels, les musées entament de nombreuses actions de médiation et à destination des scolaires. Le dernier point fondamental est l'attention que les musées ont portée à la mise en valeur de leurs collections par l'usage d'une muséographie modernisée (Exemple : les Eyzies-de-Tayac, en région Nouvelle Aquitaine).

B. Enseignement artistique

1) Quelques jalons

Avant 1966, l'enseignement musical est gratuit, extrêmement centralisé (création du conservatoire national de Paris en 1795) puisque l'ensemble des succursales de province sont sur le modèle parisien et servent à alimenter celui-ci. Le peu d'établissements existants et l'élitisme qui y règne alors ne réservent cet enseignement qu'à un public restreint. A partir de 1966, Marcel Landowski, premier directeur de la musique au ministère de la Culture, revalorise l'enseignement musical en région avec la création des Conservatoires Nationaux de Région, des Ecoles Nationales de Musique et enfin les écoles Municipales de musique Agréées que l'Etat subventionne en partie⁵ (salaire du directeur et 51% du salaire des professeurs titulaires).

De 1975-1977, René Maheu met en place un « schéma d'orientation pédagogique » qui donne toute sa place à la culture musicale et à la pratique collective. C'est un réel changement dans des établissements dans lesquels la pratique individuelle

⁵ Lefebvre, Noémi, « La politique d'aménagement musical du territoire de Marcel Landowski. », <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00437039>

prédominait. Il préconise également que le fonctionnement pédagogique regroupe les disciplines par catégories (les vents, les claviers) et recommande un travail par équipes pédagogiques. Par ailleurs, les examens ne sont plus annuels mais par cycles de 3 à 5 ans, réduisant ainsi la pression exercée sur les élèves. Enfin, sous l'impulsion du ministre Jack Lang, il faut souligner l'action de Maurice Fleuret qui, étant directeur de la musique de 1981 à 1986, a impulsé la « Fête de la musique », a développé les chœurs d'enfants (initiative qui trouve sa prolongation dans la politique actuelle en faveur de l'Education Artistique et Culturelle), a mis en œuvre les Classes à Horaires Aménagés et a prôné l'intégration des musiques traditionnelles dans les conservatoires.

2) Quels apports pour les élèves ?

Ces nombreuses mesures ont permis une meilleure prise en compte de la formation des amateurs, une diversification des disciplines (jazz, musiques amplifiées, musiques extra-européennes), un développement des partenariats avec les associations de pratique amateur (orchestres), avec l'Education Nationale (en particulier pour l'Education Artistique et Culturelle) et une meilleure diffusion sur le territoire. Récemment, la pandémie a projeté les conservatoires dans une nouvelle dimension qui leur sera, je pense, bénéfique. En effet, les établissements ont dû s'adapter en développant leur communication autour de la diffusion via les supports numériques, autour de la médiation et de l'élargissement de leur public.

Au regard des particularités et des histoires de ces différents établissements culturels, l'on s'aperçoit que ces deux domaines tendent tous vers un idéal commun :

- La prise en compte d'un patrimoine et sa mise en valeur par le recours à la modernité
- La participation à une politique culturelle de territoire dans un but de valorisation
- L'ouverture culturelle et la mise en place de mesures visant à élargir le public
- Une professionnalisation des agents pour un service public de qualité

III. Démocratisation de l'accès à la culture : autres acteurs incontournables

La décentralisation a permis, par une politique d'aménagement du territoire, de rendre accessible géographiquement l'accès à la culture. Elle a permis également une prise en compte des territoires dans leurs choix culturels et une amélioration des services par la professionnalisation des agents. Mais ces actions ne sont pas suffisantes car elles ne touchent qu'une partie du public. Ainsi, l'éducation artistique et culturelle à l'école et l'action des associations s'avèrent indispensables⁶.

⁶ Maizieres, Frédéric, « Les valeurs de la musique au XXIe siècle » (préface de Laurence Loeffel), Paris, L'Harmattan, 2024.

A. Education Nationale

L'éducation artistique et culturelle à l'école engendre de nombreuses réflexions, évolue et se traduit par différents écrits qui la détaillent et l'organisent. Ceux-ci sont le fruit d'accords ministériels, de partenariats avec des acteurs locaux⁷, font l'objet de l'écriture de chartes, de lois et engendrent la création de classes spécifiques et d'options. Cette éducation artistique et culturelle s'accompagne d'aménagements du temps scolaire et s'ouvre à l'ensemble des établissements, depuis la maternelle jusqu'à l'enseignement supérieur. Enfin, dans un souci d'égalité sociale et territoriale, lois et décrets encouragent les actions dans les quartiers et les zones rurales.

1) Accords ministériels

→17 novembre 1993 : protocole d'accord entre les ministères de l'Education Nationale, de la Culture, de la Jeunesse et Sports et de l'Enseignement supérieur et de la Recherche

→Circulaire du 31 octobre 1995 : pérenniser la politique d'aménagement des rythmes de vie des enfants et des jeunes, et d'associer autour d'un même projet tous les partenaires de l'action éducative.

→Loi de 2013 sur la refondation de l'école, pour l'Education Artistique et Culturelle (parution de la Charte pour l'Education Artistique et Culturelle-document 4⁸)

Ces accords ministériels apportent un certain nombre d'avancées parmi lesquelles figure notamment l'accord du 17 novembre 1993 entre les ministères de l'Education Nationale, de la Culture et de la Francophonie, de l'Enseignement Supérieur et de la recherche et de la Jeunesse et sport. A travers ce partenariat, c'est la prise en compte d'une nécessaire transversalité dans l'abord de l'éducation artistique et culturelle qui est visée. Le deuxième point dit l'importance d'une mise en cohérence de l'ensemble des initiatives prises tant par les collectivités locales que par les établissements culturels ou les associations. Ce deuxième type de partenariat se concrétise dans la signature d'un Plan Local pour l'Education Artistique (PLEA-1992), conclu entre une collectivité territoriale, l'Etat et les professionnels de la culture. Ce plan local devra aller de pair avec une politique d'aménagement des rythmes scolaires (ARS).

2) Partenariats avec des intervenants extérieurs

→1979 Les Pactes, remplacés en 1981 par les Projets d'action éducative (PAE), permettent l'intervention de professionnels extérieurs

⁷ Martin Cécile, Perigois Samuel, Saez Jean-Pierre, « Quelle gouvernance territoriale pour l'éducation artistique et culturelle », p. 20-24, http://www.observatoireculture.net/fichiers/files/actes_de_la_rencontre_telecharger_2.pdf

⁸ Ministère de l'Education Nationale, « charte de l'Education Nationale sur l'éducation artistique et culturelle à l'école », <https://www.education.gouv.fr/sites/default/files/2020-03/eac---feuille-de-route-2020-202151716.pdf>

→Loi du 6 janvier 1988 relative aux enseignements artistiques préconise notamment l'ouverture des établissements scolaires aux « personnes justifiant d'une compétence professionnelle dans les domaines de la création ou de l'expression artistique, de l'histoire de l'art ou de la conservation du patrimoine » qui « peuvent apporter leur concours aux enseignants ».

Dans la continuité des accords ministériels énoncés ci-dessus, la loi du 6 janvier 1988 préconise l'intervention de professionnels de la culture et du domaine artistique dans les établissements scolaires. Ces interventions sont bien entendu cadrées et permettent de compléter et d'enrichir l'enseignement dispensé dans le cadre scolaire. Cette loi contient en germe cette pensée partenariale et territoriale qui se concrétisera dans le Plan local de 1992. Elle fait également écho aux préconisations du ministère de la Culture qui affublent les conservatoires d'une double mission : celle de participer à l'Education Artistique et Culturelle conjointement au fait de dispenser un enseignement musical spécialisé.

3) Chartes

-1968-Colloque d'Amiens « Pour une école nouvelle » est un texte fondateur car il pose les bases d'un certain nombre d'avancées dont on mesure les effets encore aujourd'hui. Parmi ces propositions, il convient de retenir celle qui concerne le souhait d'une décentralisation financière et pédagogique, en laissant donc une part d'autonomie, de marge de manœuvre aux établissements (conclusions du groupe C de réflexion sur l'évolution des structures et des établissements.) Le groupe B, chargé de la culture, partait du postulat que la formation artistique et culturelle est nécessaire à la formation de l'individu. En conséquence, il faut noter l'instauration, durant les années suivantes, d'un renforcement de la place de l'étude des arts et de la culture par un temps consacré plus important et par une augmentation des niveaux scolaires concernés par le nombre de matières culturelles enseignées (depuis 1973 avec le « 10% pédagogique » jusqu'à aujourd'hui). L'ambition du gouvernement sera ensuite de donner un égal accès à tous les écoliers, notamment ceux qui sont scolarisés dans les régions sous-équipées en établissements culturels (1977), et les lycéens des lycées agricoles (circulaire du 3 août 2000 et le protocole de coopération du 15 avril 2002) et lycées professionnels (circulaire interministérielle du 14 juin 2001). Enfin, pour parvenir à une réelle formation artistique et culturelle et ce, dans la continuité, les ministères de la Culture et de l'Education Nationale ont fait paraître une circulaire qui prévoit de pouvoir dispenser une éducation artistique et culturelle cohérente depuis la maternelle jusqu'à l'université (Circulaire du 22 juillet 1998 et protocole d'accords du 14 juillet 2002).

4) Création de classes spécifiques et ouverture d'options

Pour parvenir à cette continuité d'étude, les ministères de la Culture et de l'Education Nationale ont prévu un panel d'options et d'aménagements du temps scolaires pour faciliter l'étude des arts. Pour l'école primaire, notons les différents plans

d'aménagement du temps de l'enfant et la politique partenariale pour sa prise en charge (Contrat Educatif Local et des rythmes scolaires 1998), Plan Local d'Education Artistique et Culturelle (1992, 1994) et Parcours d'Education Artistique et Culturelle (2015). Observons également les possibilités concernant les classes à thème qui vont vers un élargissement des matières proposées (Classes patrimoine - 1980, 2002, arts plastiques -1984, culturelles-tous domaines confondus-1984). Pour les écoliers qui souhaitent se livrer à une pratique artistique soutenue, l'Etat a également prévu le dispositif de Classes à Horaires Aménagés pour libérer un temps d'étude suffisant (Classes à Horaires Aménagés musique, danse, théâtre, arts plastiques -1974) et à vocation professionnalisante pour les lycéens (Baccalauréat S2TMD -1972 et Bac L avec option obligatoire musique, danse, théâtre -1985/86). Enfin pour les lycéens amateurs, il leur est possible de suivre l'option musique au lycée (1972) ou des ateliers d'expression artistique (1999).

5) Actions en faveur des quartiers et des zones rurales

Le Vème Plan (1971) utilise les conclusions du colloque d'Amiens. Pour la première fois, et en réaction avec la politique culturelle héritée d'André Malraux, il développe l'idée que le développement culturel peut être considéré comme une composante du développement social. L'une des priorités vise à réduire les inégalités d'accès à la culture. Dans la continuité et en direction des « quartiers », le protocole d'accords du 23 juillet entre les ministères de la culture et de la jeunesse et sports entend développer dans la cité des projets éducatifs et culturels. En 1990, c'est à destination des zones rurales qu'une convention est signée entre les ministères de la Culture et de l'agriculture pour favoriser la création, la diffusion, la pratique culturelle en milieu rural, notamment dans les établissements d'enseignement agricole.

Dans les faits, l'Education Nationale, en touchant l'ensemble des jeunes, contribue à lever certains obstacles sociaux et symboliques qui freinent l'accès à la culture. Les associations vont, elles, contribuer à diversifier les modes d'accès à la culture (culture en extérieur par exemple), permettre aux bénévoles et aux professionnels de participer à des actions de diffusion, de recherche, de mise en valeur patrimoniale et vont ainsi compléter l'action des institutions culturelles.

*Document 4 « La charte de l'Education Nationale sur l'éducation
artistique et culturelle artistique à l'école »*

<https://www.education.gouv.fr/sites/default/files/2020-03/eac---feuille-de-route-2020-2021-51716.pdf>

Cette charte a été écrite pour une mise en application en 2020-2021 par le Haut conseil de l'éducation et culturelle.

La présentation est très claire, très « pédagogique » et vise à informer l'ensemble des acteurs de l'éducation Nationale des préconisations gouvernementales pour parvenir au 100% EAC. Le contenu en est indiscutable.

Néanmoins, je perçois plusieurs difficultés à la mise en place complète de ce dispositif :

-L'intérêt des enseignants qui peut être nul pour ces disciplines et la formation des enseignants dans ces nombreux domaines qui s'est réduite.

-Une difficulté territoriale : L'éducation Nationale a développé de nombreux outils en ligne facilitant l'accès aux ressources. Malgré tout, il reste une disparité d'offre pour l'accès direct aux œuvres et au spectacle vivant, irremplaçables. Ainsi, l'enseignant en zone urbaine aura au moins la possibilité d'utiliser les services de médiations des grandes structures culturelles, ce que n'auront pas les écoliers des zones rurales.

-Financement de l'EAC : En ces temps de contrainte budgétaire, une collectivité peut être tentée de réaliser des arbitrages entre l'EAC, moins coûteuse et touchant davantage d'élèves, et l'enseignement artistique

B. Associations

Si le ministère d'André Malraux a prôné la démocratisation de la culture appuyée sur la décentralisation, les associations ont, depuis la fin des années 1960, réfuté ce modèle hérité des Beaux-arts et l'ont substitué à la démocratie culturelle. Les associations qui reprennent l'héritage de l'éducation populaire en ont été le vecteur.

1) Une date fondatrice

Le 1^{er} juillet 1901, la liberté d'association est écrite sous une pression sociale forte car déjà, en 1900, quelques 11 000 « associations » culturelles émaillaient la France. De 1911 à 1937, des mouvements de jeunesse et d'éducation populaire tels que les éclaireurs de France ou le Centre d'entraînement aux Méthodes d'Education Active (CEMEA) font leur apparition. A la même époque, la France assiste à la naissance d'associations tenues par le clergé régulier et séculier : associations éducatives (patronage), culturelles (protection du patrimoine religieux) et musicales (chorales, organistes). En définitive, de 1901 à nos jours, la France a été le théâtre d'un véritable

boom du nombre d'associations, passant de 11 000 au début du XXe siècle à 900 000 aujourd'hui.

2) Les associations : un apport indéniable à la démocratie culturelle

Cette abondance d'associations constitue un maillage territorial irremplaçable. Pas une ville, pas un village qui ne suscite un rassemblement d'habitants, animés par une même envie, une même passion. Leur présence est également fondamentale dans les quartiers et les zones rurales où elles servent de relai aux institutions culturelles. Partout, elles participent à l'animation et à la médiation. Le fonctionnement associatif est d'autant plus apprécié qu'il autorise une certaine souplesse et une liberté d'expression. Il valorise les actions locales dans lesquelles les habitants se reconnaissent et prennent en compte les dimensions d'une pluralité culturelle. Par une politique d'accords et de chartes, elles participent ainsi à la démocratie culturelle.

Aspects conclusifs

Depuis les années 1960, la décentralisation administrative s'est développée conjointement à la notion de démocratisation de la culture. Si les institutions culturelles sont peu présentes dans les décrets relatifs à l'organisation territoriale, la décentralisation a permis néanmoins de favoriser l'émergence de politiques culturelles locales. Jusqu'à la crise de 2007, un soutien financier important de l'Etat a incité les collectivités locales à se doter d'équipements culturels de qualité. De plus, le développement de la Fonction Publique Territoriale a favorisé une meilleure organisation territoriale de la filière culturelle et une progressive professionnalisation. Enfin, la décentralisation des compétences s'est vue doublée d'un contrôle de l'Etat par la déconcentration et donc par les DRAC.

La décentralisation artistique, à travers ses différents domaines, s'est progressivement adaptée aux besoins de la population. Ses missions traditionnelles de diffusion et de conservation patrimoniale se sont progressivement doublées de missions de médiation, d'actions à vocation sociale, d'ouverture culturelle et de créations. Enfin, l'Education Nationale, en partenariat avec d'autres ministères et le réseau associatif, apportent cette notion de démocratie culturelle en soutenant la diversité culturelle, en contribuant à donner à chacun les moyens d'accéder aux œuvres et à réduire les inégalités sociales et territoriales. Leur action est donc complémentaire.

Si de nets progrès ont été réalisés en matière de démocratisation de l'accès à la culture, il convient d'être objectif et d'admettre que la route est encore longue. Plusieurs défis attendent les professionnels de la culture et de l'éducation qui permettront peut-être de progresser encore. Il s'agit de poursuivre les actions en faveur de la réduction des inégalités entre les territoires comme entre les publics. La participation citoyenne à la culture permettra de favoriser des démarches d'appropriation et soutiendra une plus grande diversité culturelle. Enfin, sans nul doute, l'avènement toujours plus performant du numérique permettra une meilleure

diffusion de la culture et facilitera un accès salubre à une plus grande diversité de publics.

Bibliographie

La décentralisation culturelle

1) Ouvrages généraux sur la politique culturelle en France

Monnier Gérard, *L'art et ses institutions en France de la révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, coll. Folio/histoire, avril 1995, p. 387-409.

Résumé : Dans la perspective d'une histoire sociale des arts, ce livre propose une histoire des institutions du monde des arts en France depuis la Révolution (de 1789). Depuis les années 1960, début de la décentralisation, sont évoqués, pour l'art contemporain, la commande municipale, l'émergence des services culturels municipaux, la commande publique, le rôle des FRAC (Fonds régionaux d'art contemporain), des centres d'art contemporain, la naissance de nombreux musées et le poids financier des municipalités induit, l'entrée de l'art dans les programmes de l'Education Nationale

Atout : Uniquement centré sur les arts plastiques, cet ouvrage montre de façon exhaustive les évolutions dans ce domaine et ses incidences sociétales.

Moulinier Pierre, *Les politiques publiques de la culture en France*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je, février 2020, 8^{ème} édition, 126 p.

Résumé : Cet ouvrage, synthétique, propose une description des politiques publiques de la culture en France.

Atout : L'auteur propose, en plus de données historiques, législatives et statistiques, une réflexion sur la culture et sa politique. Cette réflexion, subjective, permet néanmoins d'apporter un point de vue très intéressant, voire d'apporter des réponses au questionnement de tout professionnel de la culture.

Poirrier, Philippe, *L'Etat et la culture en France au XXe siècle*, Paris, Livre de poche, coll. La France contemporaine, 2000, 224 p.

Résumé : Ce livre traite de l'histoire de l'« Etat culturel », à travers ses ruptures et ses continuités.

Atout : Synthétique, le livre examine l'intervention des pouvoirs publics dans la politique culturelle, les choix opérés en fonction des gouvernements et ministres en fonction et l'incidence sociétale de ces choix.

Waresquiel Emmanuel de, (dir.). *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris, CNRS éditions/Larousse-Bordas, 2001, 657 p.

Résumé : Ce dictionnaire est une synthèse historique et critique des politiques culturelles françaises de la seconde moitié du XXe siècle.

Atout : De consultation aisée, ce dictionnaire propose des articles sur un champ très large : hommes politiques, villes, spécialités artistiques ou encore institutions

culturelles. Les nombreux auteurs permettent également d'offrir des points de vue variés et ainsi de nourrir notre propre réflexion.

2) Ouvrage spécifique sur la décentralisation culturelle

Poirrier Philippe/ Rizzardo René, *Une ambition partagée ? La coopération entre le ministère de la culture et les collectivités territoriales, 1959-2009*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture, coll. La documentation française, nov.2009, 526 p.

Résumé : Cet ouvrage collectif est une histoire de la décentralisation culturelle à la Française depuis 1959.

Atouts : Les auteurs examinent concrètement comment s'est exercé, dans le domaine de la Culture, le partenariat entre l'Etat et les collectivités locales. Ouvrage très complet car contenant des données historiques, législatives et budgétaires. Ce livre propose une approche vivante par la présence de témoignages d'acteurs de la vie culturelle ainsi qu'une étude par spécialité artistique.

3) Rapports

Rizzardo René, *La décentralisation culturelle, rapport au ministre de la Culture et de la Communication*, Paris, La documentation française, 1990, 129 p.

Résumé : Rapport commandé par Jack Lang à René Rizzardo, en juillet 1989

Atout : Cet écrit dresse un bilan administratif et culturel en France. Il souligne la nécessaire évaluation des politiques culturelles territoriales et propose des pistes concernant le financement et la gestion de la culture. Il souligne la nécessaire évolution des statuts et de la formation des fonctionnaires territoriaux. Enfin, ce rapport est utile car il permet d'observer, 30 ans après, l'évolution de la politique culturelle.

Patrimoine

Battesti Jean-Pierre, Renaud-Boulesteix Bénédicte, Meyer-Lereculeur Catherine, *Bilan de la décentralisation de l'inventaire général du Patrimoine Culture*, rapport commandé par l'Inspection générale de l'administration et inspection générale des affaires culturelles, janvier 2015,
file:///C:/Users/ADMIN/Downloads/201511RapportInspection2014-34Bilan_Décentralisation_Inventaire_Patrimoine%20(2).pdf, [Dernière consultation, le 4 avril 2021]

Ce rapport recense les moyens, les conditions et les difficultés rencontrées par les Régions dans la mise en application de l'inventaire général du patrimoine culturel.

Saez Jean-Pierre (dir.), « *L'inventaire général du patrimoine culturel : bilan d'une décentralisation* », L'Observatoire, vol. 45, Grenoble, Observatoire des politiques culturelles, 2014-2015,
http://www.observatoire-culture.net/rep-revue/rub-sommaire/ido42/l_inventaire_general_du_patrimoine_culturel_bilan_d_une_decentralisation.html, [dernière consultation, le 15 avril 2021]

Revue collective qui présente un retour sur les 10 ans de l'inventaire général du patrimoine collectif par les Régions, six exemples et les enjeux de cet inventaire d'aujourd'hui et de demain.

Enseignement artistique

Carlos, Jésus de, *La filière de l'enseignement artistique*, rapport commandé par le Conseil supérieur de la fonction publique territoriale – Ministère de l'Intérieur (Paris), 26 septembre 2018, p. 121.

https://www.csftpt.org/sites/default/files/41_-_rapport_filiere_enseignement_artistique.pdf, [Dernière consultation, le 25 mars 2021]

Thème : Ce rapport examine la place de l'éducation artistique dans l'action publique territoriale

Atout : Réalisé à partir de nombreuses auditions, il souligne les difficultés rencontrées par l'enseignement artistique, conséquence de la baisse de dotations, de la fragilité des politiques culturelles locales et de l'affaiblissement de l'ambition politique.

4) Articles

Beghain Patrice, « Décentralisation culturelle : l'urgence », *L'Observatoire*, vol. 43, no. 2, Grenoble, Observatoire des politiques culturelles, 2013, <https://www.cairn.info/revue-lobservatoire-2013-2-page-25.htm> [dernière consultation le 22 avril 2021]

L'auteur pointe du doigt un changement d'époque caractérisé par une perte d'influence du ministère de la Culture et une nécessaire clarification des responsabilités territoriales et des prises de décision entre l'Etat et les collectivités territoriales, financeurs majoritaires.

5) Actes de colloque

Musique

Lefebvre Noémie, « La politique d'aménagement musical du territoire de Marcel Landowski. », *Musique, territoire et développement local*, Cité des Territoires, Institut de Géographie Alpine, colloque qui s'est tenu les 19 et 20 novembre 2009, HAL archives ouvertes, halshs-00437039f, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00437039> [dernière consultation le 16 avril 2021]

Atout : Article qui permet de comprendre l'apport marquant de Marcel Landowski dans l'aménagement musical de la France et de ses territoires.

Martin Cécile, Perigois Samuel, Saez Jean-Pierre, « Quelle gouvernance territoriale pour l'éducation artistique et culturelle ? », Paris, Observatoire des politiques culturelles, Actes du colloque organisé le jeudi 29 mai 2008 au centre de congrès le Manège à Chambéry, pp. 20-24, <http://www.observatoire->

culture.net/fichiers/files/actes_de_la_rencontre_telecharger_2.pdf,
[dernière consultation le 15 avril 2021]

A partir d'expériences réalisées en Savoie, ce colloque a proposé de nombreux débats autour des notions de gouvernance, de champ territorial, de diversité et d'éducation culturelles. La place du travail en collaboration a été réaffirmée.

Sitographie

Général

Karam, Antoine, de la Prevote Sonia, « La décentralisation culturelle : Faire confiance à l'intelligence territoriale. » Mission d'information sur les nouveaux territoires de la culture, note de synthèse, Publications du Sénat (Paris), Rapport d'informations n°210, 30 novembre 2020, <https://www.senat.fr/rap/r19-210/r19-210-syn.pdf> [dernière consultation le 18 avril 2021]

Cette publication propose des chiffres relatifs au financement de la culture par les différentes collectivités ainsi que sur l'implication de celles-ci dans l'adoption de la « Compétence culturelle »

Observatoire des politiques culturelles : mot-clé Décentralisation

<http://www.observatoireculture.net/rep-recherche.html?q=d%C3%A9centralisation>

Site, autour des politiques culturelles, qui centralise des études, des formations, des conseils, des rencontres. Il héberge également un centre de documentation et propose de très nombreuses publications.

Patrimoine

Martin Laurent, « Les politiques du patrimoine en France depuis 1959 », Carnet de recherches du Comité d'histoire du ministère de la Culture sur les politiques, les institutions et les pratiques culturelles, *Hypothèses*, avril 2017
<https://chmcc.hypotheses.org/1367>
[dernière consultation, le 18 avril 2021]

Cet article décrit la place du patrimoine dans l'organisation générale du ministère et l'évolution de la notion de patrimoine.

Enseignements artistiques

Alexandre H., « 2004-2018 : incidences des évolutions règlementaires et législatives pour les enseignements artistiques », Espace concours et examens professionnels, Wiki territorial/ CNFPT, avril 2019,
<https://www.wikiterritorial.cnfpt.fr/xwiki/bin/view/vitrine/impacts%20des%20textes%20r%C3%A8glementaires%20sur%20les%20missions%20et%20pratiques%20professionnelles%20des%20enseignants%20artistiques>
[dernière consultation, le 18 avril 2021]

Cet article, très intéressant, propose un examen précis des lois et décrets, entre 1984 et 2018, relatifs à la décentralisation et de leur incidence sur les enseignants, les enseignements et les établissements d'enseignement artistique.

Musique

Stroesser Nicolas, « Les incidences de la loi du 13 août 2004 sur les établissements publics d'enseignement artistique », Indovea,
<https://indovea.org/2007/06/08/les-incidences-de-la-loi-du-13-aout-2004-sur-les-etablissements-publics-denseignement-artistique/>
[Dernière consultation, le 12 avril 2021]
Site de référence pour les professionnels de l'enseignement musical en France.

Un tambor de la Guerra de la Independencia en unas fiestas Patrimonio de la Humanidad: el baile del Torneo de Algemés (Valencia)

Andrés Felici Castell

Profesor Asociado del Departamento de Historia del Arte
Miembro de la Cátedra de Música y Danza Tradicional
Universitat de València
andres.felici@uv.es
ORCID ID 0000-0001-6745-5171

Recibido 01-01-2024 / **Aceptado** 26-02-2024

Resumen. Las Fiestas de la Virgen de la Salud de Algemés (Valencia), declaradas Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en el 2011, poseen una serie de danzas entre las cuales destaca por su antigüedad y singularidad la de los *Tornejants*. En este baile, existente entre los siglos XVII-XIX en múltiples localidades valencianas, se simula un torneo entre los danzantes que realizan las ejecuciones al ritmo de los toques de un tambor. Todavía se conserva y se utiliza el primitivo tambor del baile, en cuyo cuerpo se puede leer una inscripción que identifica su procedencia: «Regimiento Provincial de Cuenca». En el presente estudio se describen las características de dicho instrumento, cuya sonoridad sigue sorprendiendo a los intérpretes actuales; se intentan aclarar sus orígenes estudiando la historia de dicha compañía militar, buscando su fecha de realización a partir de la comparación con otros ejemplares; se realiza una hipótesis sobre su caída en desuso y su llegada a Algemés para gozar de una nueva utilidad; y por último se analiza la importancia que ha tenido el instrumento en sí, del cual se han realizado diversas copias sin haber logrado adquirir la misma sonoridad.

Palabras Clave: Tambor, Torneo, Música militar, Patrimonio de la Humanidad, Algemés.

A drum from the War of Independence at a World Heritage festival: the Tournament Dance of Algemés (Valencia)

Abstract. The Festivities of the Virgin of Health of Algemés (Valencia), declared a World Heritage Site by UNESCO in 2011, have a series of dances among them the *Tornejants* which stands out for its antiquity and uniqueness. In this dance, which existed between the 17th and 19th centuries in multiple Valencian localities, a tournament is simulated between the dancers who perform the executions to the rhythm of the drum beats. The primitive drum of the dance is still preserved and used; on whose body an inscription can be read that identifies



Los textos publicados en esta revistaán bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-Compartir Igual 4.0.

its origin: «Regimiento Provincial de Cuenca». In this study, the characteristics of this instrument are described, its sound still surprises current performers; attempts are made to clarify its origins by studying the history of this military company seeking its date of creation based on the comparison with other specimens; an hypothesis are made about its disuse and arrival in Algemés to enjoy a new utility; and finally, the importance of the instrument itself is analyzed, from which various copies have been made without having achieved the same sound.

Keywords. Drum, Tournament, Military Music, World Heritage Site, Algemés.

Introducción

El baile del Torneo de Algemés (Valencia), que participa cada 7 y 8 de septiembre en las fiestas patronales dedicadas a la Virgen de la Salud, declaradas Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO en el año 2011, posee un elemento especialmente singular: su tambor. Poco se sabe de este instrumento que lleva tocándose en la danza durante más de un siglo y que ha pasado prácticamente desapercibido para muchos estudiosos de la fiesta. Solo una inscripción poco apreciable, grabada en su cuerpo, en la cual se puede leer «Regimiento Provincial de Cuenca» es la única pista que poseemos como punto de partida para intentar rastrear su historia. En el presente estudio intentaremos aclarar un poco más su origen y aportar nuevos datos sobre los avatares que acabaron trayendo este centenario tambor a dicha localidad de la ribera del Júcar. Pero en primer lugar hemos de analizar brevemente la importancia de esta antigua danza y su música.

El baile del Torneo

El torneo es una danza singular de carácter marcial con una gran tradición histórica que consiste en un enfrentamiento fingido e incruento en el que sus intérpretes, habitualmente en número de seis u ocho y con vestimenta de tipo caballeresco, saltan, se cruzan y hacen movimientos arriesgados mientras juegan con una vara fina de haya a manera de arma, en sustitución de las antiguas lanzas o espadas, la cual hacen vibrar y lanzan al cielo con movimientos de gran habilidad y destreza.¹

Esta danza ya existía en el siglo XVII y en esa misma época está documentada en Valencia², adquiriendo en el XVIII un formato más semejante al actual, acompañado musicalmente siempre por un tambor y en ocasiones también por

¹ «El torneig és una dansa singular de caràcter marcial amb una gran tradició històrica que consisteix en un enfrontament fingit i incruent en què els seus intèrprets, habitualment en nombre de sis o huit i amb abillament de caire cavalleresc, salten, s'entrecreuen i fan moviments arriscats mentre juguen amb una vareta fina de faig a manera d'arma, en substitució de les antigues llances o espases, la qual fan vibrar i enlairen cap al cel amb moviments de gran habilitat i destresa». Olivares Torres, E. y Trescolí Bordes, O. (2022). *Els guerrers de la festa. La dansa dels torneiants en la tradició valenciana*. Institución Alfonso el Magnánimo, p. 17.

² Sobre esta danza en Valencia se puede ver: Olivares Torres, E. y Trescolí Bordes, O. (2017). *Ball de torneiants. Passat i present d'una dansa valenciana. III Congrés Universitat de València - Institut d'Estudis Comarcals. Patrimoni Immaterial. Experiències en el territori valencià*, pp. 65-75. Universidad de Valencia; Olivares Torres, E. y Trescolí Bordes, O. (2022). *Op. cit.*

un pífano. Es a partir de este siglo cuando empezará a extenderse por numerosos pueblos valencianos, aunque durante el XIX y principios del XX irá desapareciendo, manteniéndose de manera ininterrumpida únicamente en Morella y en Algemesí. En los últimos años, algunas localidades donde el baile estaba documentado lo han recuperado, inspirándose para su reconstrucción en los únicos dos existentes, especialmente el de Algemesí.

En Morella esta danza, conocida como el baile de los Torneros, se ejecuta dentro de las festividades del Sexenio en honor a la Virgen de Vallivana, que se empezaron a celebrar en 1673. En este caso abre la marcha un joven, llamado el ángel, que marca el sentido rítmico de la danza, pero sin realizar coreografías, portando una espada en su mano derecha. El resto de componentes se disponen en fila, realizando las evoluciones, hasta siete diferentes, que se ejecutan al son del tabal y la dulzaina.

Otra localidad donde se realizaba este tipo de baile era Sueca, documentado por primera vez en 1770, aunque se perdió durante las primeras décadas del siglo pasado, actuando por última vez, de forma esporádica, en 1948, aunque se ha vuelto a recuperar en el 2006. Por su parte en L'Alcúdia la noticia más antigua de la presencia de un baile de torneo se remonta a 1746. Sabemos que estaría configurado por nueve integrantes y que desde finales del XIX utilizaba espadas en vez de varas para sus coreografías. La danza a partir de las primeras décadas del siglo XX iría cayendo en el olvido y solo actuaría en casos puntuales, como en 1948 o en 1984. En el 2007 fue recuperada definitivamente y volvió a participar en las fiestas patronales de la Virgen del Oretó. Como novedad en su música, además del tambor se utiliza el flautín, a modo de pífano, para ciertos pasajes de algunos bailes³.

Además de estas localidades, hay otras en las que se tiene constancia de la presencia de un baile de torneo durante algunas épocas o años concretos, y que hoy en día no se han recuperado. Es el caso de Alzira (documentado entre 1724 y 1868), Xàtiva (entre 1753 y 1813), Silla (entre 1856 y 1897), Carcaixent (1899), Almussafes (entre 1880 y 1883), Benifaió (entre 1857 y 1878), Picassent (entre 1856 y 1872), Alginet (entre 1858 y 1868), Albalat de la Ribera (entre 1857 y 1861), Cullera (entre 1816 y 1891), Sollana (1939), Meliana (1868), Catarroja (entre 1857 y 1891), Bétera (1885), Castelló de la Plana (en 1789 y 1866), Lliria (entre 1762 y 1774)⁴, Alcoi (1768), Vila-Reial (1791), Alcora (1798), Meliana (1868), Sogorb (1850), Requena, Altura, u Ontinyent (recuperado en el 2022)⁵.

Los Tornejants de Algemesí

Las fiestas en honor a la Virgen de la Salud que se celebran cada 7 y 8 de septiembre en la localidad valenciana de Algemesí, fueron declaradas Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO en el año 2011. Los principales actos

³ Olivares Torres, E. y Trescolí Bordes, O. (2017). *Op. cit.*, pp. 70-71.

⁴ De esta danza en concreto, conocemos la partitura que se interpretaba en pífano: Uriel, D. (1946). Bosquejo histórico de la música en Liria, excluyendo los tiempos actuales. *Saitabi* (20-21), p. 100. La misma melodía era utilizada también en la comparsa de los Tornejantes o Danzantes del baile de Torrent: Valero Montero, G. (1893). Coreografía valenciana retrospectiva. El baile de Torrente. *El Archivo. Revista de ciencias históricas*, (7), p. 220.

⁵ Olivares Torres, E. y Trescolí Bordes, O. (2022). *Op. cit.*, pp. 247-268.

del programa festivo son tres procesiones que se desarrollan el día 7 por la noche –la de las Promesas–, el día 8 por la mañana –la *Processoneta del Matí*– y el mismo día por la tarde –la procesión General–. Su mayor atractivo son fundamentalmente los bailes que preceden a la imagen patronal: la *Muixeranga* –una danza ritual caracterizada por sus figuras plásticas y torres humanas, el principal antecesor de los *Castellers* catalanes–, los *Bastonets* –una baile guerrero en que los participantes realizan coreografías golpeando palos y planchas–, las *Pastorettes* –una danza de niños y niñas ataviados de pastores–, la *Carxofa* –un baile de mujeres adolescentes que trenzan cintas atadas a un palo, los *Arquets* –otra danza de mujeres adolescentes donde se realizan coreografías con un aro en las manos–, el *Bolero* –típico baile valenciano de parejas– y los *Tornejants*, además de una danza de Gigantes que solo desfila en una procesión, recuperada en fecha reciente, el 2007⁶.

Es precisamente el penúltimo baile referido, el del Torneo o el de los *Tornejants*⁷, uno de los que más llama la atención por su antigüedad, su singularidad, sus solemnes coreografías, su gran carga simbólica y su acompañamiento musical, que queda reducido a los toques de un seco tambor [figura 1].



Fig. 1: Los Tornejants de Algemés realizando la Fuga en la procesión de las Promesas, ante el Guion de la Virgen. Fotografía: Pedro Pérez, 2019

⁶ Sobre esta fiesta, a nivel general, se pueden consultar como obras imprescindibles: Domingo Borràs, J. A. (1983). *Festa a la Ribera. Les festes d'Algemés*. Ayuntamiento de Algemés; Domingo Borràs, J. A. y Jarque, F. (1999). *Bastint la Festa. Festes de la Mare de Déu de la Salut d'Algemés*. Ayuntamiento de Algemés; Llácer Bueno, F. J. (2015). *Llibre gràfic de la Festa de la Mare de Déu de la Salut d'Algemés*. Ayuntamiento de Algemés; Olivares Torres, E. y Trescolí Bordes, O. (2018). *Festes, danses i processons als arxius de la Casa Insa. La Ribera del Xúquer*. Universidad de Valencia; Felici Castell, A. (2023). *Música, tradició i patrimoni. La Festa de la Mare de Déu de la Salut d'Algemés* (Vol. 1). Institución Alfonso el Magnánimo; Domingo Borràs, J. A. (2023). *La Humanitat d'un Patrimoni. Festeres i Festers de la Mare de Déu de la Salut d'Algemés*. La Imprenta CG.

⁷ Además de las obras señaladas, para hablar del baile de los *Tornejants* de Algemés, resultan imprescindibles los siguientes trabajos: Prósper Bremón, J. M. (2 de abril de 1926). Las danzas de la Villa de Algemés (continuación). *Las Provincias*, p. 5; Olivares Torres, E. y Trescolí Bordes, O. (2018). *Op cit.*, pp. 112-116; Escartí, L. (2022). *Memòria viva d'Algemés* (Vol. 2). Ayuntamiento de Algemés, pp. 177-187; Felici Castell, A. (2023). *Op. cit.*, pp. 169-181.

Los *Tornejants* de Algemesí están documentados por primera vez en una crónica de las fiestas realizadas en la localidad de Agullent en 1800, donde se hace mención de una «compañía de torneantes» procedentes de Algemesí, que intervinieron los días 4 y 5 de septiembre⁸. Si en esta fecha el baile ya actuaba en otros municipios sería porque gozaba de buena fama y por lo tanto no estaría acabado de crear, sino que previsiblemente ya llevaría varios años de rodaje, por lo que su origen habría que buscarlo en el siglo XVIII.

Aunque algunos han querido ver cierta influencia del baile de Torneros de Morella, buscando como conexión a los sacerdotes hermanos Blai y Josep Querol, oriundos de esta localidad, que estuvieron ejerciendo su ministerio en Algemesí durante la primera mitad del siglo XVIII (1711-1748)⁹, como hemos visto, en esta época existían varios bailes de torneo en municipios más cercanos, como por ejemplo Alzira –que dista unos 5 km–. No obstante resulta interesante que por ejemplo José Inzenga a finales del XIX hable de los bailes de torneo en la provincia de Valencia, y aunque señale que habían sido muy populares, afirme que el lugar donde se conservaba con mayor importancia era Algemesí¹⁰.



Fig. 2: Los Tornejants en una fotografía del primer tercio del siglo XX. El primero de la izquierda es José Marco, el tío Corello. Al fondo destaca el percusionista con el tambor primitivo. Fotografía: fondo Museo de la Fiesta de Algemesí

⁸ Marín Crespo, C. V. (1801). *Descripcion de las Fiestas del Centenar que la Ilustre Universidad de Agullente celebró a su ínclito protector el apóstol valenciano San Vicente Ferrer, en los días 4, 5 y 6 de setiembre del año 1800*. Oficina del Diario, pp. 13-14.

⁹ Domingo Borràs, J. A. (2023), *op. cit.*, p. 31.

¹⁰ Inzenga, J. (1887). *Cantos Populares de España*. Valencia. Antonio Moreno, p. 9.

Gracias a los libros de cuentas de la fiesta conservados, conocemos a lo largo del siglo XIX los nombres de algunos de los maestros del baile de *Tornejants*: Vicent Ibáñez (1830-1843)¹¹, Francesc Castanyer (1847-1867), Vicente Rubio (1869) y Mariano Ferrís (1872-1880). En 1905 empezó a bailar José Marco Castell (1888-1968), conocido como el *tio Cacau* o el *tio Corello*. Después de la Guerra Civil, y puede que incluso los años anteriores, ocupó el cargo de maestro de la danza, hasta 1952, fecha en que lo dejó por discusiones con los bailadores más veteranos [figura 2].

Entonces fue sustituido por Salvador Espert Castell hasta 1961, en que abandonó el baile. En aquel momento entró un nuevo grupo formado por Vicent Castell Llácer que incorporó de nuevo en 1963 al *tio Corello* como maestro, hasta que en 1966 se lo dejó por la edad. De esta manera, la figura de este hombre posee una gran trascendencia, pues supone la pervivencia de la forma de baile de principios del siglo XX hasta los años 80, ya que en esos años todavía bailaban algunos de los que habían aprendido a danzar bajo su mando en la última etapa.

También hay que señalar que tradicionalmente los *Tornejants* no participaban en la *Processoneta del Matí*, ya que aprovechaban para ir a segar arroz y ganarse el jornal, tendencia que cambió a partir de 1954¹². Pese a eso, sabemos que por ejemplo en 1948 no participaron en ningún acto de la fiesta¹³.

Durante su última etapa el *tio Corello* desempeñaba el cargo de maestro de la danza y no bailaba, excepto en momentos puntuales, aunque en sus períodos anteriores ejercía de maestro y danzador. La tendencia posterior a él fue la de maestros que enseñaban a bailar y también danzaban, como es el caso de Vicent Castell Llácer, José Juan Llácer, Vicente Maravilla, Juan Miguel Martínez Miralles, Josele Corts o Enrique David. Fue este último el que, tras retirarse como *tornejant* en el 2011, decidió continuar como maestro sin ser bailarín, recuperando así la tendencia iniciada por el *tio Corello*, algo que prosiguió su sucesor en el cargo en el 2014, Juanfran Felici, aunque ya no ha pervivido con los últimos maestros: Roberto Carrasco (2019-2022) y Arturo Llácer (2023-...), quienes han vuelto a dirigir el baile permaneciendo como bailadores.

Los *Tornejants* de Algemés están formados por siete danzantes. Uno de ellos, el llamado paje, va precediendo el grupo portando un pañuelo y una espada que atraviesa un corazón, a modo de escudo, donde hay una imagen de la Virgen de la Salud. Va realizando una serie de pasos solemnes que se interrumpen con frecuencia para marcar una señal de la cruz con los pies, como si estuviera bendiciendo el camino por el cual va a pasar la comitiva. Sus movimientos siguen

¹¹ Este sería el cirujano del que se habla en Belda Ferré, M. (1908). *Algemés y su patrona*. Imprenta de San Francisco de Borja, pp. 177-178, encargado también de la organización de las fiestas del Cristo de la Agonía, que, según los libros parroquiales, falleció el 27 de enero de 1849 con 80 años.

¹² Según refiere Vicente Adam Castell, vecino de Algemés y antiguo festero del barrio Santa Bárbara, ese año vinieron unas cámaras del NO-DO a hacer una grabación, y por eso los *Tornejants* sí que participaron. A partir de ese momento su presencia en esta procesión fue mucho más frecuente.

¹³ Castell, J. (2013). La processó de la Mare de Déu: una reflexió en femení. *Berca*, (204), p. 26.

el marcado ritmo del tambor, de manera que sin él, no puede avanzar. La figura del paje se va relevando entre el grupo de bailarines, puesto que su danza es mucho más descansada, e incluso si algún bailarín se lesiona, puede ocupar dicha posición [figura 3].



Fig. 3: El paje de los Tornejants acompañado por un percusionista que toca el tambor primitivo. Fotografía: Pedro Pérez, 2019

Los seis danzantes restantes son los que realizan las coreografías, siempre con la vara vibrátil en la mano. En caso de que caiga nunca se agacharán a por ella, hay un *botarga* –normalmente aprendiz de la danza– que a modo de paje les entregará una nueva arma, recogiendo la caída.

Prácticamente todos los bailes se han de dirigir a una imagen de la Virgen de la Salud, ante la cual se arrodillan al finalizar la coreografía. Por eso su ubicación

dentro de la procesión es delante del Guion¹⁴, aunque también pueden bailar ante retablos cerámicos que representen a la patrona, o, en algún año que no ha podido salir el Guion, bailaban ante las propias andas de la Virgen.

Existen diferentes tipos de ejecuciones coreográficas, que se realizan por diferente número de bailarines. Una de ellas son los *Floretes*, que los pueden bailar dos o cuatro *tornejants* con tres modalidades diferentes: *Floretes, amb tres bots* (con tres saltos) y *a quatre cares* (a cuatro caras).

En segundo lugar destacan otras coreografías donde participan dos bailarines *l'Agenolladeta* (la «arrodilladita»), *Carrerilles* (carreritas), *la Cadireta* (la sillita) y *la Creuaeta* (la cruzadita). Este tipo de repertorio recibe ese nombre por la parte inicial del baile, ya que en la segunda parte todos hacen lo mismo, lo que se conoce como *Magos*.

Los *Tornejants* también tienen un baile característico que utilizan esencialmente para avanzar, los *Magos continuos*. Este lo hacen los seis bailarines situados en fila, y se puede repetir todas las veces que haga falta hasta que se llega al punto deseado.

Otro tipo de baile, realizado por los seis bailarines, es el que se conoce como *Sis puntes* (seis puntas), que puede ser bailado por cuatro (*Sis puntes de quatre*) o dos (*Sis puntes de dos*). Se caracteriza por tener un final diferente a la genuflexión delante del Guion, pues acaba con un golpe de vara en el suelo mientras el ejecutante se queda erguido.

Por último está la *Fuga*, el baile más largo y espectacular del repertorio donde se combinan diferentes ejecuciones anteriores, componiéndose para los bailarines por tres partes: *el passeig* (el paseo), *el torneig* (el torneo) y *les cabrioles* (las piruetas). Debido a su longitud, existe una versión más corta –donde se recorta la parte inicial del *torneig*–, que se realiza con mayor frecuencia, reservándose la larga –de unos seis minutos y medio de duración– sólo para los lugares más importantes del itinerario.

La música es ejecutada por un tambor, a diferencia de otros bailes de torneo documentados que sabemos que utilizaban además el pífano, típicos instrumentos militares. En la actualidad hay diversos percusionistas que atienden a la danza y existen diferentes ritmos¹⁵, pero originariamente solo había un músico que realizaba dos ejecuciones diferentes: una para acompañar al paje

¹⁴ El Guion es un estandarte de la Virgen. La pieza de orfebrería está fechada entre 1757-1761 y su autor es Josep Bellmont. El lienzo es obra de Francesc Calatayud Llobell y se realizó tras la Guerra Civil, sustituyendo al antiguo. Se puede apreciar al fondo de la fig. 1. Felici Castell, A. (2023). *Op. cit.*, p. 169.

¹⁵ Las partituras de todos los ritmos que se tocan en la actualidad están recogidos en: Richart Peris, X. (2023). *Música, tradició i patrimoni. La Festa de la Mare de Déu de la Salut d'Algemés* (Vol. 2). Institución Alfonso el Magnánimo, pp. 135-140. También están grabados por Salva Ferragud Esteve, utilizando el tambor primitivo: Richart Peris, X. (dir.) (2020). *Música, tradició i patrimoni. Les Festes de la Mare de Déu de la Salut d'Algemés* (CD 2). Escola Musical de Tabal i Dolçaina d'Algemés, pistas 33-40.

y otra, más compleja, para la *Fuga*. Las demás coreografías se danzaban sin acompañamiento rítmico.

El tambor que aparece en las fotografías más antiguas que conocemos del baile, fechadas en el primer tercio del siglo XX, todavía se conserva y se sigue utilizando en la actualidad. Es el que podemos denominar como «tambor primitivo», del cual tradicionalmente se ha dicho que fue un instrumento utilizado en la Guerra de la Independencia (1808-1814). Este es el que va a centrar nuestra atención en el presente estudio [figura 4].



Fig. 4: El tambor primitivo de los Tornejants. Principios del siglo XIX. En la parte frontal, aunque casi no se aprecie, está la inscripción del Regimiento de Cuenca.
Fotografía del autor

El tambor

El tambor primitivo que se utiliza actualmente en el baile solo conserva original el cuerpo, realizado en latón. Los parches de piel, tensores, cuerdas, aros y demás componentes se han ido cambiando a lo largo del tiempo. El tambor completo posee un diámetro de 40 cm y una longitud de 35 cm, mientras que el perímetro

del cilindro es de 118 cm. Por lo que se refiere al cuerpo, la parte más antigua, posee un peso de 2'42 kg, y este se aprecia ligeramente aboyado por la cara externa por multitud de lugares, y el brillo dorado original –que se puede apreciar mejor en algunos puntos, como por ejemplo bajo los aros– ha desaparecido, dando lugar a manchas de diferentes tonalidades.

Interiormente tiene cuatro esponjas que fueron adheridas no sabemos exactamente en qué momento –pero probablemente en los años 90 del siglo XX–, y se pueden apreciar algunas marcas ralladas, una de las cuales señala con cierta claridad un número 40 y otra parece estar tachada [figura 5].



Fig. 5: Cuerpo de latón del tambor primitivo, donde se aprecia la bordonera no original, el número 40 dibujado en su interior y algunas de las esponjas añadidas en los años 90. Fotografía del autor

El cuerpo posee una bordonera y un gancho¹⁶. Este último parece ser el original: está unido al cuerpo mediante un tornillo¹⁷. En cambio la bordonera está soldada al exterior, e interiormente se aprecian las marcas de dos agujeros inferiores y todavía se conservan los dos clavos superiores, con arandelas, aunque están inutilizados. Esto denota que la bordonera no sería la original, y no sabemos en qué momento se modificaría. Por otra parte hay que señalar que el tambor actualmente carece de bordones, fueron eliminados a principios de los años 90 del siglo XX, por decisión del percusionista de la danza y los bailarines, que preferían un sonido más grave¹⁸.

En la parte exterior del cuerpo el elemento más sobresaliente es una inscripción grabada que reza: «Regimiento Provincial de Cuenca», enmarcada por un lazo y una palma y una rama de olivo a los lados. Esta, hoy en día, resulta difícilmente apreciable cuando el tambor está montado, pero es el elemento que más pistas nos da sobre su origen e historia [figura 6].



Fig. 6: *Inscripción exterior del tambor primitivo, donde se puede leer: «Regimiento Provincial de Cuenca». Fotografía del autor, retocada por Susi Gabarda*

¹⁶ El gancho está ubicado en la parte opuesta a la bordonera y servía para sujetar los bordones.

¹⁷ Este tornillo se ha ido aflojando con el paso del tiempo y de hecho hoy está un poco suelto. Así, para impedir las vibraciones, los percusionistas del baile lo taparon inicialmente con esparadrappo –conservándose hoy todavía las marcas–. Finalmente se utiliza dicho gancho para pasar la cuerda cuando se acaba de tensar el tambor, de esta manera se mantiene fijado y se evita que vibre.

¹⁸ Felici Castell, A. (2023). *Op. cit.*, p. 174.

El Regimiento Provincial de Cuenca

Tal y como señala la inscripción conservada, el instrumento musical perteneció al Regimiento Provincial de Cuenca. Los regimientos provinciales eran unas fuerzas militares compuestas «solo de ciudadanos, y establecida para la defensa de su pueblo o nación»¹⁹, que, debido a la existencia de un ejército profesional, tenía funciones auxiliares, constituyendo «una reserva con la que intentar garantizar la seguridad de la retaguardia mientras las tropas profesionales acudían a los campos de batalla»²⁰. Cobraron especial importancia con los Borbones, quedando instituidos mediante la ordenanza del 31 de enero de 1734²¹. No obstante, el Regimiento de Cuenca no sería creado hasta 1766, cuando se promulgó el Reglamento de Milicias del 18 de noviembre de aquel año por orden de Carlos III²². Su cuartel fue «la espaciosa casa cuadrada que da frente a la glorieta, que desde su construcción en el reinado de Felipe II servía de casa de depósito y de alfolí»²³.

Respecto a los componentes de la milicia, las ordenanzas señaladas apuntaban que:

En cuanto a los soldados, establecía que estos fueran reclutados por localidades en función de la población de cada una, haciéndolo entre la gente más útil para el servicio, que no estuviese dedicada a las tareas del campo ni casada, a fin de que la acción fuera lo menos gravosa posible para la economía del lugar. Asimismo, establecía como límite de edad ser mayor de veinte años y menor de cuarenta. Finalmente, establecía que la reposición de hombres por muerte, enfermedad o ausencia sería cubierta por la localidad de procedencia, mediante nombramiento del alcalde correspondiente y aprobación del capitán de su compañía.²⁴

Estos regimientos, inicialmente, estaban formados por «un único batallón de 700 hombres, organizado en siete compañías de cien milicianos cada una, además de su capitán, teniente, alférez, dos sargentos, tambor y cuatro cabos. La plana mayor del regimiento debía estar formada por su coronel, teniente coronel, sargento mayor y dos ayudantes»²⁵.

¹⁹ Tejado Borja, R. (2020). Guerra y Milicias en el Siglo de las Luces». *Cuadernos dieciochistas*, (21), p. 198.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Tejado Borja, R. (2020). *Op. cit.*, p. 203. El Regimiento Provincial de Cuenca fue numerado con el número 30 en el momento de su creación, aunque al año siguiente pasó a ser el número 29 y su primer jefe fue el coronel Julián Guzmán de Vitoria. Agradecemos esta información al capitán Antonio de Pablo Cantero, de la Comisión Permanente de Estudios Históricos del Instituto de Historia y Cultura Militar.

²² Tejado Borja, R. (2020). *Op. cit.*, p. 208, lleva a *Reglamento de 18 de noviembre de 1766 del nuevo pie en que S. M. manda se establezcan los cuerpos de milicias provinciales, aumentándolos hasta el número de cuarenta y dos regimientos en las provincias de la corona de Castilla*. Archivo General Militar de Segovia, Circulares, leg. 2.

Muñoz y Soliva, T. (1860). *Noticias de todos los Ilmos. Señores Obispos que han regido la Diócesis de Cuenca, aumentadas con los sucesos mas notables acaecidos en sus pontificados y con muchas curiosidades referentes a la Santa Iglesia Catedral y su Cabildo y a esta ciudad y a su provincia*. Imprenta de Francisco Gómez e Hijo, p. 385, señala que fue creado en 1767.

²³ Muñoz y Soliva, T. (1860). *Op. cit.*, p. 385.

²⁴ Tejado Borja, R. (2020). *Op. cit.*, p. 204.

²⁵ Tejado Borja, R. (2020). *Op. cit.*, p. 203.

Estas milicias sufrieron diversas reorganizaciones con el paso de los años, así, por ejemplo, sabemos que el 19 de junio de 1802 la compañía de granaderos del Regimiento de Cuenca nº 29 se integró en el primer batallón de la segunda División de Granaderos (División de Castilla la Nueva), junto a las Compañías de Granaderos de los Regimientos Provinciales de Badajoz, Plasencia, Trujillo y Toledo. Pero en octubre de 1806 esta reforma fue derogada, volviéndose a la organización de los regimientos recogida en la ley de 1766²⁶.

Con la llegada de la Guerra de la Independencia (1808-1814), confirmada la ocupación de Portugal, en marzo de 1808 todos los regimientos provinciales fueron desplegados para proteger los puntos clave del litoral peninsular «y en esta situación se encontraban cuando se produjo el levantamiento del Dos de Mayo, lo que supuso, por un lado, que todos los regimientos estuviesen sobre las armas y fuera de las áreas de control del ejército francés, por lo que se integraron desde el primer momento en los distintos ejércitos que se constituyeron para hacer frente al invasor»²⁷.

En ese momento el Regimiento Provincial de Cuenca se hallaba en Tarifa y se unió al ejército de Andalucía, mandado por el general Castaños, combatiendo con él en Bailén (19-7-1808) y Tudela (21-9-1808) y el 13 de enero de 1809 fue casi exterminado en la batalla de Uclés. Volvería a ser derrotado nuevamente en Almonacid (11-8-1809) y Ocaña (19-11-1809).

El 1 de julio de 1810, mientras el Regimiento de Cuenca estaba destinado en Murcia, todos los regimientos provinciales fueron declarados «de línea», es decir, como todos los demás del ejército permanente²⁸, y quedó compuesto por dos batallones. No obstante, en 1812 vería reducida su fuerza de nuevo a un solo batallón, y así combatiría en Castalla (21-7-1812). En enero de 1814 contaba con 1203 hombres, pese a que inició el conflicto bélico con solo 596 soldados²⁹.

Finalizada la Guerra, el Regimiento recuperó su consideración de Provincial y dichas unidades fueron reorganizadas en 1821 por la Real Orden del 30 de noviembre, denominándose Batallones de la Milicia Nacional Activa, aunque se restituiría su antiguo nombre tras el Trienio Liberal (1823).

De nuevo dicho Regimiento cobró especial importancia con la llegada de la Primera Guerra Carlista (1833-1840). Durante dicho conflicto bélico, sabemos que inicialmente combatió en el Maestrazgo, participando en el cerco de Morella, localidad en la que permaneció la guarnición durante casi un año. En 1834 participó en diversas acciones en la provincia de Teruel y después fue enviado al frente norte, a Vizcaya, donde tuvo una actuación memorable en la defensa de Bilbao, durante los tres sitios que sufrió por parte del ejército carlista, hecho que

²⁶ Tejado Borja, R. (2020). *Op. cit.*, p. 211. Información complementada con datos facilitados por el Instituto de Historia y Cultura Militar.

²⁷ Tejado Borja, R. (2020). *Op. cit.*, p. 228.

²⁸ Almirante, J. (1869). *Diccionario militar etimológico, histórico, tecnológico, con dos vocabularios francés y alemán*. Imprenta y litografía del Depósito de la Guerra, p. 968.

²⁹ Toda esta información ha sido facilitada por el archivo de la Diputación Provincial de Cuenca.

le valió la obtención, a título colectivo del más importante reconocimiento militar: la Cruz de San Fernando³⁰.

En 1840, tras una nueva reorganización, tomó el nombre de Batallón Provincial de Cuenca, y participaría nuevamente en el levantamiento de Solís en Galicia en 1846 –contra el general Narváez–, ocupando la plaza de Santiago³¹. Poco después, con el Real Decreto del 16 de agosto de 1847, desaparecieron las milicias provinciales. No obstante la ley orgánica de 31 de julio de 1855 resucitó los Batallones Provinciales, pero solo en nombre, formando 80 batallones³². En 1889 desaparecerían definitivamente este tipo de milicias.

Tambores militares

Pese a que los tambores son instrumentos que poseen una gran antigüedad, puesto que ya aparecen documentados en Mesopotamia en el III milenio a. C.³³, los que son similares al que hoy en día se utiliza en los *Tornejants* tienen su origen en el siglo XIII. Este tipo de instrumento, también denominado «tamboril», tenía bordones y podía afinarse gracias a unos cordones que atravesaban el instrumento en diagonal de un lado al otro, y era frecuente tocarlo junto a flautas o pífanos, de manera que ambos instrumentos fueron incorporados a las bandas militares³⁴.

Su función era clara: «transmitir las órdenes del capitán mediante distintos tipos de toques militares, de manera que fueran cumplidas al instante por la tropa, ya que en las batallas, era el único medio de hacer comunicar a toda la tropa la maniobra a realizar»³⁵.

³⁰ Muñoz y Soliva, T. (1860). *Op. cit.*, p. 385; Recuenco, J. (6 de abril de 2018). El Regimiento Provincial de Cuenca y la Primera Guerra Carlista. *La casa de Clío*. <https://julianrecuenco.blogspot.com/2018/04/el-regimiento-provincial-de-cuenca-y-la.html>.

En esta última fuente también se apunta que el militar, de origen gallego, que dirigió dicho Regimiento (desde marzo de 1834) durante toda esta guerra fue Ramón Alfaraz Camps.

³¹ Muñoz y Soliva, T. (1860). *Op. cit.*, p. 385.

³² Almirante, J. (1869). *Op. cit.*, p. 969.

Muñoz y Soliva, T. (1860). *Op. cit.*, p. 385, dice al respecto: «Después se restableció sin nombre en la formación de la reserva y últimamente se le ha devuelto el glorioso de su institución».

Pese a la desaparición de los regimientos provinciales en diversas ocasiones posteriormente, se volvían a recuperar, aunque con otra denominación, por eso tuvo «perdurabilidad en el tiempo hasta la consolidación del sistema de reclutamiento forzoso en el siglo XIX». Tejado Borja, R. (2020). *Op. cit.*, p. 216.

³³ Remnant, M. (2002). *Historia de los instrumentos musicales*. Ediciones Robinbook, p. 169. Otros autores señalan que proceden de la India, Asiria o Egipto y los romanos fueron los primeros en utilizarlos para lograr la marcha acompañada de sus soldados (Fernández de Latorre, R. (2015). *Música Militar. Las bandas de guerra. Los tambores*. *Revista Ejército*, (894), p. 81). Otros consideran que su origen es China, donde fueron introducidos por el emperador Chao-hao en el 2598 a. C. (Asenjo Barbieri, F. (30 de mayo de 1885). *Las músicas militares*. *La Ilustración Nacional*, p. 213; Asenjo Barbieri, F. (4 de junio de 1885). *Las músicas militares*. *La Correspondencia Musical*, p. 4).

³⁴ Remnant, M. (2002). *Op. cit.*, pp. 172-174.

³⁵ Domene Verdú, J. F. (2018). *Las fiestas de moros y cristianos de Villena*. Universidad de Alicante, p. 564, citado en: Catalá-Pérez, D. (2022). Influencias militares en los desfiles de las fiestas de Moros y Cristianos: música y cabos de escuadra. *Revista de Folklore*, (487), p. 25.

Los tambores fueron utilizados por el ejército español desde antiguo, al menos desde los Reyes Católicos³⁶, y a estos se unirían pronto los pífanos: «de origen germánico en su utilización militar, estos instrumentos –*Schweizerpfeife* o *Feldpfeife*– son traídos por los soldados suizos que vienen a nuestro país contratados por los monarcas españoles en las últimas fases de la Reconquista, en la que se necesitaban muchos brazos armados»³⁷. El pífano o pito era un instrumento de poca monta y el que lo tocaba, normalmente niños de 10 años, estaba considerado como el último mono de las unidades de infantería³⁸.

En el siglo XVI los instrumentos de música militar eran las trompetas y timbales para la caballería y los tambores y pífanos para la infantería³⁹. En tiempos de Carlos I surgió la figura del Tambor Mayor: un soldado músico al frente de la banda de tambores y pífanos que portaba un bastón largo con el cual marcaba el tempo y hacía filigranas y molinetes⁴⁰.

Los tambores⁴¹ solían estar adornados con el escudo real o el del regimiento, orlado con trofeos como banderas, fusiles o lemas sobre fondo blanco y con el azul y el rojo combinados o no con el color de la divisa del regimiento⁴².

Tanto el instrumento como sus instrumentistas solían tener mala fama. A estos últimos se les consideraba «tradicionalmente revoltosos y de pésima reputación» y los instrumentos estaban reservados también para ciertos cometidos impopulares como las ejecuciones o expulsiones de alguien del regimiento⁴³.

Las milicias populares o cuerpos de voluntarios –los regimientos provinciales–, tal y como ya hemos señalado⁴⁴, contarían con la presencia de un único tambor por compañía –siete en total–, a diferencia de los regimientos de infantería de línea –ejército profesional–, que, según el reglamento del 2 de septiembre de 1792, tenían dos o tres tambores por compañía y dos pífanos en cada plana mayor de los tres batallones que formaban la unidad, de manera que una banda de

³⁶ Se sabe con seguridad que ya se utilizaron en la batalla de Toro (1476), dentro de la Guerra de Sucesión Castellana, o el sitio de Granada. Fernández de Latorre, R. (2015). *Op. cit.*, p. 81.

³⁷ Fernández de Latorre, R. (2014). *Historia de la Música Militar de España*. Ministerio de Defensa, p. 55.

³⁸ De ahí expresiones como «me importa tres pitos». Fernández de Latorre, R. (2014). *Op. cit.*, p. 56.

³⁹ Asenjo Barbieri, F. (10 de junio de 1885). Las músicas militares (conclusión). *La Ilustración Nacional*, p. 228; Asenjo Barbieri, F. (18 de junio de 1885). Las músicas militares (conclusión). *La Correspondencia Musical*, p. 3; Roales-Nieto Azalón, A. (1996). La música militar en tiempos del general San Martín. *Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas*, p. 77.

⁴⁰ Fernández de Latorre, R. (2014). *Op. cit.*, p. 63.

⁴¹ Hay que hacer una distinción importante entre «tambores» y «atabales». Estos últimos eran los timbales utilizados por la caballería, mientras que los primeros eran los utilizados por la infantería e, inicialmente, eran de mayores dimensiones. Fernández de Latorre, R. (2014). *Op. cit.*, p. 74.

⁴² Fernández de Latorre, R. (2014). *Op. cit.*, p. 88. Esta decoración se reservaría sobre todo para los tambores de las milicias profesionales, en las populares posiblemente tendría menor decoración, como ocurre en los pocos casos que conocemos.

⁴³ Fernández de Latorre, R. (2014). *Op. cit.*, p. 88; Fernández de Latorre, R. (2015). *Op. cit.*, pp. 84-85.

⁴⁴ Tejado Borja, R. (2020). *Op. cit.*, p. 203.

Guerra, dirigida por un Tambor Mayor, se componía de dieciocho tambores y seis pífanos, aunque en 1802 se incrementaron estos efectivos a treinta y seis instrumentistas⁴⁵.

Por lo que respecta a los pífanos, instrumentos que en algunas localidades se tocaban –y todavía se tocan– en los bailes de torneo, como ya hemos apuntado, se empezarían a utilizar en las bandas militares en las etapas finales de la Reconquista, es decir, en torno al siglo XV y estuvieron en uso hasta 1811⁴⁶, fecha en la que empezaron a ser sustituidos por cornetas, desapareciendo definitivamente en 1828⁴⁷.

Historia del tambor de los *Tornejants*

Tras exponer todos los datos que conocemos sobre el tambor y el Regimiento Provincial de Cuenca, resulta complicado concretar una fecha exacta de realización del instrumento. La aparición del Regimiento en 1766 implicaría la existencia de siete tambores –uno por cada una de las siete compañías en las que se dividía–, pero en esta época estos instrumentos se solían realizar siempre con el cuerpo de madera, el cual habitualmente se decoraba con escudos y motivos pictóricos⁴⁸.

El hecho de que la palabra «provincial» esté escrita con «b» en la inscripción tampoco ayuda a concretar su fecha de realización. Antiguamente dicha palabra se podría escribir de esta manera, pero en el diccionario castellano de autoridades publicado en 1737, ya aparece «provincial» escrito con «v»⁴⁹. Aun así conocemos textos y documentos de mitad siglo XIX donde todavía se escribía «provincial»⁵⁰.

Parece ser que hasta el siglo XIX no se empezó a emplear el latón como material para la realización del cuerpo de los tambores. Precisamente en esta época,

⁴⁵ Mena Calvo, A. (2007). La música patriótica y militar de la Guerra de la Independencia. *Madrid. Revista de arte, geografía e historia*, (9), p. 236; Mena Calvo, A. (2009). La música y la Guerra de la Independencia». *El comienzo de la Guerra de la Independencia. Congreso internacional del bicentenario*, p. 880.

⁴⁶ En concreto, en la Orden del Consejo de Regencia, dictada en Cádiz el 19 de octubre de 1811, se asignaron dos cornetas a cada una de las compañías de Cazadores de los Regimientos de Infantería de Línea del Ejército. Fernández de Latorre, R. (2014). *Op. cit.*, p. 152

⁴⁷ Mena Calvo, A. (2007). *Op. cit.*, p. 236; Mena Calvo, A. (2009). *Op. cit.*, p. 880. Solo se conservarán los pífanos en la Guardia Real hasta 1844 y en los Alabarderos hasta 1931. Fernández de Latorre, R. (2014). *Op. cit.*, p. 182.

⁴⁸ Así se observa por ejemplo en dos tambores del siglo XVIII conservados en el Museo del Ejército, uno procedente del Regimiento de Saboya (nº inventario: 23612.01), y otro decorado con el escudo de España (nº inventario: 43512). Bordas Ibáñez, C. (2001). *Instrumentos musicales en colecciones españolas* (Vol. 2). Centro de Documentación de Música y Danza, pp. 286 y 290.

⁴⁹ Real Academia Española (1737). *Diccionario de la Lengua Castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua* (Vol. 5). Imprenta de la Real Academia Española, p. 416.

⁵⁰ Véase por ejemplo: De la Torre Rodríguez, F. (2005). Panorámica general de la Provincia de Nuestro Padre San Juan de Dios, de Granada, en vísperas de la exclaustración de 1835: Exclaustración y Orden Hospitalaria: estado de la cuestión (II). *Archivo Hospitalario*, (3), p. 61, donde se transcribe una carta del 15 de abril de 1833 en la que aparece hasta en tres ocasiones la palabra «provincial», escrita con «b».

durante la Guerra de la Independencia, entre 1810 y 1812, tal y como ya hemos señalado, el Regimiento se desdobló en dos batallones, por lo que harían falta al menos siete tambores más⁵¹. Puede que fuera en este momento cuando se realizó el tambor de Algemés, ya que en el Museo del Ejército de Toledo se halla expuesto en la vitrina 65 de la sala de Liberales y Absolutistas un tambor muy similar, fechado en torno a 1808⁵². Este instrumento posee el cuerpo de latón, con un «4» grabado en la parte exterior⁵³, aros de madera, parches de piel, tenía bordones – no conservados, aunque sí la bordonera– y sus medidas, muy parecidas al de los *Tornejants*, son 40 cm de alto y 41 de diámetro⁵⁴ [figura 7].



Fig. 7: Tambor fechado en torno a 1808, conservado en el Museo del Ejército de Toledo. Fotografía: Museo del Ejército

⁵¹ En 1810, además de desdoblarse en dos batallones, fue considerado un regimiento de línea y este tipo de cuerpos tenían un mayor número de tambores, como ya hemos visto –unos tres por compañía en este momento–. Como fue una decisión transitoria, debido a la situación de excepción ocasionada por la Guerra, es probable que en los regimientos provinciales no se llegaran a crear bandas de tambores tan numerosas y se mantuviera un único tambor por compañía, aunque si se generaban dos batallones, compuestos de siete compañías cada uno, indudablemente harían falta más tambores, puesto que estos instrumentos eran imprescindibles para su organización.

⁵² El Instituto de Historia y Cultura Militar, al cual le realizamos la consulta de la datación del tambor de Algemés, fecha el instrumento en el siglo XIX, en los años de la Guerra de la Independencia.

⁵³ No sabemos si este «4» puede hacer referencia al cuarto Regimiento Provincial: el de Burgos. La técnica de grabado resulta casi idéntica a la del tambor de Algemés.

⁵⁴ Bordas Ibáñez, C. (2001). *Op. cit.*, p. 290. Algunos datos se han completado con la ficha catalográfica de la obra facilitada por el propio Museo. La baqueta, también conservada, mide 42 cm –un poco más larga que las utilizadas actualmente en el baile–.

Tras la unificación en un batallón en 1812, no sabemos si se retirarían algunos de los tambores, probablemente los más viejos –que llevaban en uso más de cuarenta años–, además de que algunos pudieron haber desaparecido después de las diversas derrotas sufridas durante la Guerra o haber tenido daños importantes por la fragilidad de la madera empleada en su construcción, por lo que el tambor conservado continuaría dando servicio al Regimiento en los diferentes acontecimientos bélicos referidos acaecidos en la primera mitad del siglo XIX⁵⁵, especialmente la Primera Guerra Carlista.

Resulta complicado saber con exactitud en qué momento o en qué circunstancias pudo haber llegado uno de estos tambores a Algemés, pero sí que podemos plantear una hipótesis al respecto. Hemos de partir de la base que dicho tambor continuaría siendo utilizado por el Regimiento Provincial de Cuenca mientras existió, y sabemos que en 1847, como ya hemos señalado, desaparecieron todos los regimientos provinciales, aunque fueron restituidos en 1855. En este momento el instrumento podría haber sido retirado o haberse utilizado en otra compañía, pero el 29 de septiembre de 1854, a propuesta del director general de infantería, Antonio Ros de Olano, se redujo el tamaño de los tambores de guerra, puesto que en el ejército estaba ingresando gente más joven y les resultaba más complicado tocar y caminar con un instrumento tan grande. Así se adoptó la «caja plana» y los antiguos tambores serían retirados⁵⁶. Sabemos también que durante los años previos la figura del Tambor Mayor empezó a ser sustituida por el director de banda, cambiando el bastón que portaba por la batuta, mucho más manejable, aunque no tan visible⁵⁷. Una última fecha a tener en cuenta sería el 7 de agosto de 1873, día en que la Primera República aprobó un decreto mediante el cual suprimió los tambores de las bandas militares, sustituyéndolos por cornetas⁵⁸.

Hay que tener en cuenta que los tambores no eran simples instrumentos musicales; eran una especie de símbolo de honor de la unidad y no era infrecuente que, cuando desaparecía una unidad, sus instrumentos fueran depositados en

⁵⁵ Como curiosidad, hemos de señalar que conocemos el nombre, o mejor dicho, el sobrenombre, de uno de los percussionistas del Regimiento Provincial de Cuenca durante el Trienio Liberal (1820-1823), un tal *Concención*, el cual aparece dentro de la historia de Jacinto Sepúlveda Pafondri, un conqueño nacido a finales del siglo XVIII que se hizo famoso por su capacidad para falsificar firmas con una gran similitud a las originales. Muñoz y Soliva, T. (1860). *Op. cit.*, pp. 312-313; Muñoz y Soliva, T. (1867). *Historia de la Muy N. L. E. I. Ciudad de Cuenca y del territorio de su provincia y obispado desde los tiempos primitivos hasta la edad presente* (Libro II). Imprenta de Francisco Torres, pp. 953-954.

⁵⁶ Serían resucitados por la Legión en 1920. Fernández de Latorre, R. (2014). *Op. cit.*, p. 212.

⁵⁷ Fernández de Latorre, R. (2014). *Op. cit.*, p. 257. Resulta muy significativo el testimonio de Almirante en 1869: «Asistimos con dolor a la agonía, a la muerte o desaparición muy próxima del tambor “tradicional”, y sobre todo del antiguo Tambor Mayor». Almirante, J. (1869). *Op. cit.*, p. 1065.

⁵⁸ El decreto decía así: «considerando que el tambor, a pesar de la disminución que ha sufrido en sus dimensiones, no deja de ser pesado y molesto; y teniendo en cuenta la poca aplicación de las cajas de guerra en los combates, y que su uso es limitado hasta en guarnición, de conformidad, etc, etc...». Fernández de Latorre, R. (2014). *Op. cit.*, pp. 279-280; Fernández de Latorre, R. (2015). *Op. cit.*, p. 85.

En 1893 serían restituidos los tambores en las bandas militares. Fernández de Latorre, R. (2014). *Op. cit.*, p. 319.

iglesias, tal y como sucedía con las banderas⁵⁹. De esta manera, las banderas de dicho Regimiento fueron trasladadas a la Capilla de Nuestra Señora del Sagrario de la catedral de Cuenca, posiblemente cuando se produjo su disolución en 1847⁶⁰, y allí permanecían con seguridad en 1860, puesto que son citadas por Trifón Muñoz⁶¹. Este autor, por el contrario, no refiere la existencia de ningún tambor en dicha capilla, bien por omisión o bien porque ya no se conservaban en ese lugar.

Aquí es donde puede tener un especial protagonismo la figura de Miguel Payá y Rico (1811-1891), obispo de Cuenca entre 1858 y 1874. Este prelado era oriundo de Beneixama, una localidad alicantina perteneciente a la diócesis de Valencia, estudió en Valencia y una vez ordenado sacerdote fue catedrático en dicha Universidad (1836), párroco de su localidad natal (1841) y posteriormente beneficiado de la catedral valenciana (1854) hasta su nombramiento episcopal⁶². Muy probablemente este ilustre personaje tendría en algún momento de su vida alguna vinculación con Algemés –localidad ubicada en el trayecto entre Beneixama y Valencia–, tal vez conocería sus fiestas, quizás incluso podría haber predicado en las mismas⁶³, y no sería de extrañar que durante su episcopado uno de los diversos tambores del Regimiento, tal vez conservado en la catedral de Cuenca, recalase en esta localidad.

De esta manera, cuando tenemos documentado el baile de los *Tornejants* de Algemés por primera vez en 1800, en este momento sabemos con total seguridad que no se tocaría este tambor. La primera noticia de contratación de un percusionista para el baile data de 1841, al cual se le pagaron 30 reales⁶⁴ y no conocemos su nombre, aunque sí su procedencia: Alzira. Posiblemente aquí todavía no se tocaría el tambor del Regimiento Provincial de Cuenca⁶⁵, algo que ya no podemos afirmar con rotundidad en la siguiente contratación que

⁵⁹ Fernández de Latorre, R. (2014). *Op. cit.*, p. 104.

⁶⁰ Hoy en día se conservan dos banderas, una utilizada entre 1810-1815 y la otra desde esa fecha hasta 1844. En mayo de 1921 fueron cedidas en depósito al Museo de Infantería por el cabildo catedralicio de Cuenca gracias a las gestiones del obispo Wenceslao Sangüesa. Agradecemos esta información al archivo de la Diputación Provincial de Cuenca.

⁶¹ Muñoz y Soliva, T. (1860). *Op. cit.*, p. 385.

⁶² Posteriormente sería nombrado arzobispo de Santiago de Compostela (1874-1886) y por último de la sede primada de Toledo (1886-1891). Tormo Martín de Vidales, P. (13 de julio del 2023). Miguel Antonio Domingo Payá y Rico. *Real Academia de la Historia*. <https://dbe.rah.es/biografias/8180/miguel-antonio-domingo-paya-y-rico>.

⁶³ Para las fiestas patronales de Algemés era costumbre contratar un predicador, afamado por sus dotes de oratoria, que en muchas ocasiones procedía de Valencia. No podemos saber con exactitud si Miguel Payá llegó a ser contratado, por la ausencia de documentación al respecto.

⁶⁴ Este precio resultaría superior al de otros percusionistas del torneo de otras localidades, posiblemente por la existencia de tres procesiones en las que tocar en Algemés. Así sabemos que por ejemplo, en 1843 se le pagaron 20 reales a Manuel Ruiz por tocar el tambor en el Torneo de Sueca para las fiestas de la Virgen de Sales. Ferri Chulio, A. S. (1979). *Santa María de Sales. Patrona de Sueca*. Ayuntamiento de Sueca, p. 326.

⁶⁵ El hecho de que solo se contrate un tambor nos confirma que en esta danza no se tocaba el pífano.

conocemos, la de Francisco Gaspar en 1869, por 12 reales⁶⁶. La disminución tan considerable del precio de contratación⁶⁷ en parte podría deberse a que el percusionista no tendría que traer su propio tambor, sino que el baile ya dispondría del suyo propio⁶⁸.

Importancia del instrumento (a modo de conclusión)

El tambor de los *Tornejants* es el instrumento musical más antiguo que se continúa utilizando en las fiestas de la Virgen de la Salud de Algemesí. En torno a 1980 se incorporó por primera vez en la historia un segundo percusionista, que se mantendría en el tiempo e incluso se añadiría un tercero en 1997. Esto hizo surgir la necesidad de realizar copias de dicho tambor primitivo, puesto que inicialmente este segundo percusionista tocaba con tambores procedentes de cofradías de Semana Santa e incluso con tabales⁶⁹ destensados. En un primer momento un herrero local, Fernando García Monzó, a final de la década de los 80, realizó una copia para el grupo local de baile *Pardines*, el cual ejecutaba también algunas danzas de los *Tornejants*⁷⁰ [figura 8]. Pero esta reproducción resultó muy incómoda de tocar por su excesivo peso, así que cuando se tuvieron que encargar las primeras copias del instrumento para el baile en los años 90, estas se pidieron a un fabricante especializado: Ballester, emplazado en Massanassa.

⁶⁶ Únicamente conocemos estas dos noticias de contratación de percusionistas para el baile del Torneo durante el siglo XIX, a través de los libros de cuentas de la fiesta conservados en el Archivo Municipal de Algemesí.

⁶⁷ Si comparamos las cifras que cobraron otros músicos que participaron en la fiesta en los años 40 y los años 60 del siglo XIX, son bastante similares. Por ejemplo: en 1843 se pagan 600 reales por cinco dulzaineros, y en 1867 se pagan 400 reales por tres dulzaineros. Por lo tanto esa disminución drástica del precio del percusionista de los *Tornejants* no se debe a una disminución general de los precios a cobrar.

⁶⁸ Por lo que comentan los antiguos *tornejants*, el tambor siempre ha pertenecido al baile, nunca al percusionista. De hecho era el maestro de la danza el que lo guardaba en su casa, junto con otros elementos imprescindibles como las varas o la espada y el corazón que utiliza el paje. Solo a partir de los años 80 del siglo XX, el percusionista empezó a guardarlo en su casa. Actualmente lo conserva Salva Ferragud Esteve, percusionista del baile desde 1997.

⁶⁹ El tabal o *tabalet* es el instrumento de percusión que acompaña a la dulzaina en la mayoría de danzas procesionales de Algemesí. Su longitud es aproximadamente la mitad que la del tambor de los *Tornejants* mientras que su diámetro resulta similar.

⁷⁰ Este tambor, que nunca se llegó a gastar en las fiestas patronales, se conserva hoy en día en Algemesí, en el Museo de la Fiesta. Resulta curioso el hecho de que posea bordonera, puesto que en esos años todavía no se habían eliminado los bordones del tambor original. La mayoría de copias posteriores carecen de este elemento.



Fig. 8: Primera copia del tambor primitivo, realizada a finales de la década de los 80 del siglo XX por el herrero Fernando García Monzó, conservado en el Museo de la Fiesta de Algemesí. Fotografía del autor

Hoy en día se conservan varias reproducciones de dicho tambor primitivo, o bien encargadas por el propio baile de los *Tornejants*, o bien por algunos percusionistas de la danza, realizadas por Ballester y por NP –las más recientes–. Pero todos los músicos coinciden en que, aunque el instrumento primitivo pesa más que los demás y resulta más incómodo de tocar, ya que incluso las baquetas rebotan menos sobre el parche, el sonido resultante es mucho mejor, algo que posiblemente se deba a la aleación del latón [figura 9]. De hecho, ya lo señala Ricardo Fernández de Latorre: «España tuvo siempre buenos fabricantes de instrumentos para las agrupaciones musicales de guerra»⁷¹.

⁷¹ Fernández de Latorre, R. *Historia de la Música Militar de España*, p. 366.



Fig. 9: Cuatro percusionistas de los Tornejants tocando con el tambor primitivo –el inferior– y otros tres tambores que lo imitan. Fotografía: Pedro Pérez, 2019

Pero la trascendencia de este tambor no se ha limitado a la propia danza, ni a otros bailes de torneo recuperados en las últimas décadas que han adoptado tambores similares al de Algemés, sino que algunos musicólogos consideran que dicho instrumento es el origen de la incorporación de un redoblante o timbal base –un tambor de dimensiones semejantes pero con cuerpo de madera y parche normalmente de plástico– a los grupos de dulzaina y tabal de toda la Comunidad Valenciana⁷².

Por último, uno de los problemas que también han surgido en los últimos años ha sido su denominación técnica: ¿cómo debe llamarse este tipo de tambor?

Antes que nada, hemos de tener en cuenta que el nombre más correcto para este instrumento sería propiamente el de «tambor», puesto que así se llamaban los membranófonos utilizados por la infantería, mientras que la caballería utilizaba los timbales, que eran una mezcla de «tímpano» y «atabal»⁷³. De esta forma, para distinguir este tambor de otros que tienen dimensiones similares, lo más correcto sería utilizar el material empleado en su fabricación: «tambor de latón», o directamente llamarlo por su función principal: «tambor de *Tornejants*», que así

⁷² Reig Bravo, J. (2011). *La música tradicional valenciana. Una aproximació etnomusicològica*. Generalitat Valenciana, IVM, p. 395.

⁷³ Fernández de Latorre, R. (2014). *Op. cit.*, p. 104.

es como suelen denominarlo los propios percusionistas del baile. Respecto al más antiguo de todos ellos, objeto de este estudio, el que tiene su origen en la Guerra de la Independencia, suele denominarse, tal y como hemos referido en este trabajo, «tambor primitivo».

Bibliografía

- Almirante, J. (1869). *Diccionario militar etimológico, histórico, tecnológico, con dos vocabularios francés y alemán*. Imprenta y litografía del Depósito de la Guerra.
- Asenjo Barbieri, F. (30 de mayo de 1885). Las músicas militares. *La Ilustración Nacional*.
- Asenjo Barbieri, F. (4 de junio de 1885). Las músicas militares. *La Correspondencia Musical*.
- Asenjo Barbieri, F. (10 de junio de 1885). Las músicas militares (conclusión). *La Ilustración Nacional*.
- Asenjo Barbieri, F. (18 de junio de 1885). Las músicas militares (conclusión). *La Correspondencia Musical*.
- Belda Ferré, M. (1908). *Algemesí y su patrona*. Imprenta de San Francisco de Borja.
- Bordas Ibáñez, C. (2001). *Instrumentos musicales en colecciones españolas* (Vol. 2). Centro de Documentación de Música y Danza.
- Castell, J. (2013). La processó de la Mare de Déu: una reflexió en femení. *Berca*, (204), 26-27.
- Catalá-Pérez, D. (2022). Influencias militares en los desfiles de las fiestas de Moros y Cristianos: música y cabos de escuadra. *Revista de Folklore*, (487), 17-34.
- De la Torre Rodríguez, F. (2005). Panorámica general de la Provincia de Nuestro Padre San Juan de Dios, de Granada, en vísperas de la exclaustación de 1835: Exclaustación y Orden Hospitalaria: estado de la cuestión (II). *Archivo Hospitalario*, (3), 17-414.
- Domingo Borràs, J. A. (1983). *Festa a la Ribera. Les festes d'Algemesí*. Ayuntamiento de Algemesí.
- Domingo Borràs, J. A. y Jarque, F. (1999). *Bastint la Festa. Festes de la Mare de Déu de la Salut d'Algemesí*. Ayuntamiento de Algemesí.
- Domingo Borràs, J. A. (2023). *La Humanitat d'un Patrimoni. Festeres i Festers de la Mare de Déu de la Salut d'Algemesí*. La Imprenta CG.
- Escartí, L. (2022). *Memòria viva d'Algemesí* (Vol. 2). Ayuntamiento de Algemesí.
- Felici Castell, A. (2023). *Música, tradició i patrimoni. La Festa de la Mare de Déu de la Salut d'Algemesí* (Vol. 1). Institución Alfonso el Magnánimo.
- Ferri Chulio, A. (1979). *Santa María de Sales. Patrona de Sueca*. Ayuntamiento de Sueca.
- Fernández de Latorre, R. (2014). *Historia de la Música Militar de España*. Ministerio de Defensa.
- Fernández de Latorre, R. (2015). Música Militar. Las bandas de guerra. Los tambores. *Revista Ejército*, (894), 80-85.
- Inzenga, J. (1887). *Cantos Populares de España*. Valencia. Antonio Moreno.
- Llácer Bueno, F. J. (2015). *Llibre gràfic de la Festa de la Mare de Déu de la Salut d'Algemesí*. Ayuntamiento de Algemesí.

- Marín Crespo, C. V. (1801). *Descripción de las Fiestas del Centenario que la Ilustre Universidad de Agullente celebró a su ínclito protector el apóstol valenciano San Vicente Ferrer, en los días 4, 5 y 6 de setiembre del año 1800*. Oficina del Diario.
- Mena Calvo, A. (2007). La música patriótica y militar de la Guerra de la Independencia. *Madrid. Revista de arte, geografía e historia*, (9), 223-250.
- Mena Calvo, A. (2009). La música y la Guerra de la Independencia». *El comienzo de la Guerra de la Independencia. Congreso internacional del bicentenario*, 868-895.
- Muñoz y Soliva, T. (1860). *Noticias de todos los Ilmos. Señores Obispos que han regido la Diócesis de Cuenca, aumentadas con los sucesos mas notables acaecidos en sus pontificados y con muchas curiosidades referentes a la Santa Iglesia Catedral y su Cabildo y a esta ciudad y a su provincia*. Imprenta de Francisco Gómez e Hijo.
- Muñoz y Soliva, T. (1867). *Historia de la Muy N. L. E I. Ciudad de Cuenca y del territorio de su provincia y obispado desde los tiempos primitivos hasta la edad presente* (Libro II). Imprenta de Francisco Torres.
- Olivares Torres, E. y Trescolí Bordes, O. (2017). Ball de torneiants. Passat i present d'una dansa valenciana. *III Congrés Universitat de València - Institut d'Estudis Comarcals. Patrimoni Immateral. Experiències en el territori valencià*. Universidad de Valencia, 65-75
- Olivares Torres, E. y Trescolí Bordes, O. (2018). *Festes, danses i processons als arxius de la Casa Insa. La Ribera del Xúquer*. Universidad de Valencia.
- Olivares Torres, E. y Trescolí Bordes, O. (2022). *Els guerrers de la festa. La dansa dels torneiants en la tradició valenciana*. Institución Alfonso el Magnánimo.
- Prósper Bremón, J. M. (2 de abril de 1926). Las danzas de la Villa de Algemés (continuación). *Las Provincias*.
- Real Academia Española (1737). *Diccionario de la Lengua Castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua* (Vol. 5). Imprenta de la Real Academia Española
- Recuenco, J. (6 de abril de 2018). El Regimiento Provincial de Cuenca y la Primera Guerra Carlista. *La casa de Clío*. <https://julianrecuenco.blogspot.com/2018/04/el-regimiento-provincial-de-cuenca-y-la.html>
- Reig Bravo, J. (2011). *La música tradicional valenciana. Una aproximació etnomusicològica*. Generalitat Valenciana, IVM.
- Remnant, M. (2002). *Historia de los instrumentos musicales*. Ediciones Robinbook
- Richart Peris, X. (dir.) (2020). *Música, tradició i patrimoni. Les Festes de la Mare de Déu de la Salut d'Algemés* (2 CD). Escola Musical de Tabal i Dolçaina d'Algemés.
- Richart Peris, X. (2023). *Música, tradició i patrimoni. La Festa de la Mare de Déu de la Salut d'Algemés* (Vol. 2). Institución Alfonso el Magnánimo.

- Roales-Nieto Azalón, A. (1996). La música militar en tiempos del general San Martín. *Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas*. 75-86.
- Tejado Borja, R. (2020). Guerra y Milicias en el Siglo de las Luces». *Cuadernos dieciochistas*, (21), 197-233.
- Tormo Martín de Vidales, P. (13 de julio del 2023). Miguel Antonio Domingo Payá y Rico. *Real Academia de la Historia*. <https://dbe.rah.es/biografias/8180/miguel-antonio-domingo-paya-y-rico>.
- Uriel, D. (1946). Bosquejo histórico de la música en Liria, excluyendo los tiempos actuales. *Saitabi*, (20-21), 95-109.
- Valero Montero, G. (1893). Coreografía valenciana retrospectiva. El baile de Torrente. *El Archivo. Revista de ciencias históricas*, (7), 213-222.

Castelar novelista y sus músicas

Antonio Gallego Gallego

Musicólogo
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Recibido 15-11-2023 / Aceptado 16-01-2024

Resumen. La presencia de Emilio Castelar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando es objeto de estudio en este artículo. Su amor a la música fue tan intenso que, en todos sus escritos, las imágenes musicales afloran en sus páginas con muchísima abundancia.

Palabras clave. Emilio Castelar, Literatura, Novela.

Castelar novelist and his music

Abstract. The presence of Emilio Castelar at the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando is the subject of study in this article. His love for music was so intense that, in all his writings, musical images emerge in great abundance on his pages.

Keywords. Emilio Castelar, Literature, Novel.

I

Cuando entro los lunes por la tarde en el salón de plenos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando casi nunca me olvido de saludar cariñosamente a don Emilio Castelar. A su busto escultórico, quiero decir, que es una copia de la cabeza de la escultura de cuerpo entero que protagoniza el complejo monumento a don Emilio, obra magna de Mariano Benlliure inaugurada en 1908 en el madrileño Paseo de la Castellana¹. En nuestro salón de plenos alterna con otras esculturas y sobre todo con pinturas que retratan a los Reyes relacionados con la historia de la Academia.

¹ Citaré solamente un par de escritos entre los numerosos que ha producido esta obra. Octavio Picón, Jacinto: “El Monumento a Benlliure”, en *El Imparcial*, 5 de julio de 1903, p. 1, primera y segunda columnas. Azcue Brea, Leticia: “El Monumento a Castelar: análisis de un proceso creativo”, en *Mariano Benlliure, El dominio de la materia*, Madrid, Consejería de Empleo, Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid / Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 2013, pp. 127-137. El citado busto es en efecto una copia del mencionado monumento; vid. Azcárate, José María: “Crónica de la Academia en el primer semestre de 1997”, en *Academia, Boletín Primer semestre de 1997*, pp. 537 y ss: “Ha sido encargado un busto de don Emilio Castelar que se encontraba en el taller de Eduardo Capa”.



Los textos publicados en esta revistaán bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-Compartir Igual 4.0.

Alguno de mis lectores se preguntará por qué está allí don Emilio. Una respuesta sencilla es que está como presidente de la brevísima primera República española (1873-1874), el cuarto, después de, Figueras, Pi y Margall, y Salmerón. Pero como tras un somero vistazo no encontramos a nadie que represente a la segunda República, la de 1931-1939, ni tampoco a nadie de la larga etapa franquista, hemos de indagar alguna otra razón que justifique su presencia entre los monarcas.

Creo que ésta se debe al hecho de que, siendo ya ministro de Estado, Castelar fue el principal impulsor de la creación de la sección de música de la Academia en 1873: he de recordar que la Academia había sido fundada en el siglo XVIII con sólo tres secciones, Pintura, Escultura y Arquitectura²; y que a comienzos ya de nuestro siglo se crearía una quinta sección, la de Nuevas Artes de la Imagen, que acoge la fotografía, el cine, el vídeo y sus aledaños. Volviendo al XIX, recordaré también que don Emilio Castelar, además de miembro numerario de la Real Academia Española desde 1880, y así mismo de la Real Academia de la Historia desde 1881, fue también elegido miembro numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1886 como uno de los cuatro miembros que en cada sección ocupan los no creadores artísticos, es decir, los estudiosos o los benefactores. Y fue elegido académico de la sección de música. Es bien sabido que no logró leer su discurso de ingreso, y Castelar quedó, tras su muerte, como mero académico “electo”³.

Emilio Castelar Ripoll (Cádiz, 1832 – San Pedro del Pinatar, Murcia, 1899) fue siempre persona muy progresista y muy constante escritor. Profesor de Historia en la Universidad de Madrid, uno de sus muchos artículos le costó la cátedra y, condenado a muerte, hubo de huir a París, inaugurando así sus múltiples viajes y estancias en el extranjero. Tras la Revolución de 1868 volvió a España y se convirtió pronto en uno de los principales defensores del régimen republicano. Defensor de un republicanismo democrático y liberal, también era muy amigo e incluso protector de quienes defendían la monarquía, y una persona muy religiosa; fue, por ejemplo, amigo del Papa León XIII, quien le recibió en al menos dos ocasiones. Figura, sin embargo, muy denostada en círculos católicos españoles, fue también muy querida, como lo demuestra el que en el recorrido fúnebre que le condujo a la cripta de la madrileña Colegiata de San Ginés se reunieran no menos de 40.000 personas⁴.

² Gallego, Antonio: “Un siglo de música en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, en *Memoria académica de un siglo* (en el interior: *Memoria académica del siglo XX*), Madrid, Instituto de España, 2002, pp. 97-105. He actualizado y completado este escrito en la conferencia que ofrecí el 24 de septiembre de 2023 en esta Academia titulada “Siglo y medio de música en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, inaugurando con ella las conferencias y conciertos que se ofrecieron con motivo del 150 aniversario de la creación de la sección de música, conferencia aún inédita que fue seguida de las que pronunciaron mis compañeros Ismael Fernández de la Cuesta, José Luis García del Busto y Begoña Lolo.

³ Y así permanece en los Anuarios. Vid., por ejemplo, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Anuario 2023*, Madrid, 2023, p. 201.

⁴ Una excelente biografía es la de Vilches García, Jorge: *Emilio Castelar. La Patria y la República*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, con abundante bibliografía.

Además de activo político, Emilio Castelar fue, como dije, un soberbio escritor tanto en su labor oficial de funcionario como en sus numerosos discursos o en sus múltiples escritos históricos. También tuvo en su haber bastantes obras meramente literarias, hoy probablemente las más desconocidas del gran público.

Llegó a publicar, y en varias ediciones que llegan en algunos casos hasta nuestros días, alrededor de diez novelas, tanto de tipo histórico como meramente costumbristas⁵. Su amor a la música fue tan intenso que, en todas ellas, en realidad en todos sus escritos, las imágenes musicales afloran en sus páginas con muchísima abundancia, como vamos a ver a continuación en el ejemplo que voy a estudiar.

II

Analizaré ahora, y desde el punto de vista de la música, la primera novela que nos ha llegado íntegra escrita en solitario por Emilio Castelar, su *Ernesto (Novela histórica de costumbres)*, Madrid, Imprenta de Gaspar Roig Editores, 1855. Como no he podido leerla en su edición original, la leo y anoto en la de Buenos Aires / México, Espasa-Calpe Argentina, 1947, 2^o edición⁶.

⁵ Ofrezco al lector una lista provisional de ellas, y digo provisional porque, a pesar de la abundantísima bibliografía que ha estudiado o divulgado la figura y la obra de Castelar, su obra literaria aún tiene algunos puntos muy oscuros:

Castelar, Emilio, y Canalejas, Francisco de Paula: *Don Alfonso el Sabio Rey de Castilla (Novela histórica)*, Madrid, Edición Popular, 1853.– *Don Alfonso el Sabio o el hijo de San Fernando*, Madrid, 1853 / Madrid, Imprenta de El Semanario y de la Ilustración, 1867. (Reedición en 1941).

Ernesto (Novela original de costumbres), Madrid, Imprenta de Gaspar y Roig, Editores, 1855. (Reediciones en 1929, 1930, 1933, 1939, 1942, y 1947 en 2 tomos.).

Un hijo del pueblo, novela por entregas, en *La Discusión*, 1856.

Leyendas populares, Madrid, imprenta de Martín y Laviña, 1857.– *La Hermana de la Caridad*, novela, (2^a parte de *Leyendas populares*), Madrid, Imprenta de J. A. García, 1862. (Reedición en 1892, y en sin año).

La reducción del esclavo, Madrid, Tipografía de J. Casas y Díaz, 1859. (Reediciones en 1873 y 1875). Es posible que no se trate de una novela, sino de un estudio histórico.

Historia de un corazón, Madrid, Librería Literaria de don Leocadio López, 1874, 2 t. (Reediciones en 1880, 1924, 1939 y 1942).

El ocaso de la libertad. Obra literaria e histórica, Madrid, Miguel Guijarro, 1877.

Ricardo, Madrid, L. López, 1877, 2 t. (Reediciones en 1877 y 1878).

Fra Filippo Lippi. Novela histórica, I, y II, Barcelona, Emilio Oliver y Compañía, 1877–1878. (Reediciones en 1879 y en 1989 en 3 t.).

Ricardo. Historia de un corazón, Madrid 1877, 2 t. (Reediciones en 1902, 1923, 1939 y 1941). Es posible que sea una segunda parte de la obra titulada simplemente *Ricardo*.

⁶ También algunos de quienes se han ocupado de Emilio Castelar han subrayado sus abundantísimas alusiones musicales. Vid., por ejemplo, AZORÍN: *De Granada a Castelar*, Madrid, Rafael Caro Raggio Editor, 1922 (pero leo en la edición de Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1944), quien reproduce varios ejemplos de lo que él llama su “musicalidad”; y, entre ellos, este párrafo:

También he ido a los bailes de Baüer y de la embajada de Portugal; a las comidas de la Guaqui y la Bailén. ¡Dios me tenga de su mano! Imposible que te imagines cómo canta Gayarre Los Puritanos, ni que creas cómo los oigo yo. Me pasa con la música de Bellini

Desde la primera página de esta obra es constante su referencia a la poesía como algo musical, además de literario:

Horas deliciosas, que hicisteis llorar a Byron; vosotras, hijas de la imaginación del Eterno, sois el lejano ejemplo de su lira y el pálido reflejo de su gloria. (p. 2).

Veamos ahora a sus principales protagonistas, si bien no tendremos tiempo de analizarlos a todos.

a) Ernesto y María

La novela nos narra la historia amorosa de dos jóvenes, Ernesto y de María. Viven en las costas de Alicante, y él es poeta:

Por eso en todo ve ilusiones y amores. Por eso las armonías de los astros en sus círculos de luz, las palpitations de las olas, el vago rumor de las brisas que arrancan sonidos a la veleta del campanario, y cánticos a las hojas de los árboles, etc. (p. 9).

Ernesto quiere marchar a Madrid para conquistar la gloria literaria a la que aspira, llega en barca desde la isla de Tabarca y está despidiéndose de su amada; primero en silencio;

ese silencio amoroso que nada dice y que es un poema, cuyos cánticos son infinitos (p. 10);

luego le dice que ha de irse porque “*mis canciones aquí son las hojas de la palmera del desierto, que el viento se las lleva*”; pero ella le confirma que las escucha con mucho amor: “Ni el canto del ruiseñor en la espesura es tan grato a mi oído como el eco de tus cantares” (p. 11).

lo mismo que me pasa con la pintura de Rafael y con la poesía de Virgilio: cuanto más envejezco, más me entusiasma. (p. 130).

O el también admirador JARNÉS, Benjamín: *Castelar. Hombre del Sinaí*, Madrid, Espasa-Calpe, 1935 (pero leo en la edición de Madrid, Espasa-Calpe, 1971) donde tras calificar a don Emilio de “Orfeo decimonónico” (p. 13), describe así su voz (pp. 15 y 16):

Cadenciosa, efervescente, musical. Tenía en la mano todos los registros de un órgano prodigioso. Principalmente el de la solemnidad y lentitud. El de la majestad y altisonancia. Los trémolos más vivos, las pausas más jadeantes, los silencios más llenos de angustiada expectación. Su aliento se repartía por los tubos metálicos elegidos, produciendo inexorablemente la salva de aplausos, el hechizo y el arrobó. / Acaso no ha conocido España un músico que con semejante destreza haya sabido arrancar de sí mismo tal riqueza de melodías verbales. Nadie, como él, supo en España maniobrar con su voz. (...) Y las calidades del discurso castelarino arrancan precisamente de su voz: de la palabra y de la frase, del ritmo y de la danza. Calidades vitales y retóricas, de las que hechizan y arrastran, no de las que invitan al silencio y a la rumia. Antes que sembrador de ideas, era cantor de emociones.

Ernesto, en realidad, también se escucha con placer y se despide así de aquel horizonte antes de su marcha a Madrid:

En su imaginación volaban esos cantos que no tienen ni palabras ni sonidos; que no pueden revestirse con el ropaje de las formas, y que son, sin embargo, los ensueños más dulces del poeta. Mecido por las ondas, criado en aquel peñasco, delante siempre del mar, su alma se abría gozosa para recibir todas las armonías de la naturaleza: música encantadora, a cuyo compás entonaba Ernesto sus suaves y mágicos cantares, al corazón, la fe de los amantes, sus armoniosas palabras y sus celestiales esperanzas (...). El colorín canta en la orilla mostrando el coral de sus plumas, y la golondrina atraviesa la inmensidad como una cinta de alga arrastrada por el viento. Entonces Ernesto cantaba el amor, etc. (pp. 10-11).

b) María, don Pedro y don Braulio

Pero el padre de María, el comerciante don Pedro de Urgel, está arruinado y ha tomado mucho dinero en préstamo. Un tío de Ernesto, el viejo prestamista don Braulio, ha ido adquiriendo todos los créditos de la deuda porque aspira a casarse con María, quien le ha rechazado reiteradamente. Pero ante la amenaza del embargo de la casa donde ella vive con su padre, accede a la boda con don Braulio, aun conservando su amor por Ernesto:

Amar como amaba María es luz, es la armonía de todas las almas en el seno de Dios, es el canto de todas las esferas encadenadas por el amor, es el soplo de la inspiración que flota sobre los mundos y agita la mente del poeta, es el reflejo de todo lo que hay de divino en la naturaleza, y el resumen de todo lo que existe de inmortal en el hombre. (p. 43).

Y es entonces cuando Castelar nos ofrece el primer músico concreto de los pocos que aparecen en esta obra, aunque sin especificar qué obra suya quiere que suene y, como otras muchas veces, argumentando también junto a la música tanto el arte de la pintura como el de la palabra; pero ya sabemos por la cita de Azorín ya mencionada qué obra de Bellini le gustaba a Castelar, la que le recuerda a Gayarre cantando en *I Puritani*:

¿Hasta cuándo ha de pugnar el pensamiento con la forma? / ¿Han de luchar siempre, Bellini con los sonidos, Murillo con el pincel y Calderón con la palabra; y la humanidad, ese poeta desconsolado, cuyos cantos se pierden en el vacío, ese ángel, cuyas alas están rotas, ha de quedar encadenado para siempre a esta roca solitaria, do bebe las lágrimas del destierro? (p. 44).

Pero María no resiste el matrimonio con don Braulio, y acabará marchando a Madrid, donde vivirá de incógnito con su amiga Isabel.

c) Ernesto y Eusebio

Ya en Madrid, y alojado en casa de su tío Braulio, Ernesto encuentra a un primo muy especial, Eusebio, elegante y escéptico, cuyas “artes” son descritas así:

La emanación de Dios se ha perdido. Los poetas andan errantes por el mundo. El soplo de la desesperación hace vibrar sus liras (...) ¡Infeliz Zorrilla! Sus cantares se pierden entre prosaicas carcajadas del mundo. Cantan solitarios o desde extrañas playas, y nosotros nos dejamos morir hartos de cantar como las cigarras. ¡Somos tan sublimes! (p. 53).

Y va con él al teatro, donde se representaba un drama nuevo de un enemigo de Eusebio, quien le ruega que no aplauda incluso aunque la obra le guste infinito. Ernesto se defiende de tal actitud, pero en el fondo da igual:

El drama era magnífico, pero fue silbado, porque diz que tenía mucho de filosófico. El poeta no se suicidó, pero se metió a zarzuelista. Han de saber ustedes que en Madrid, en la ilustrada corte de las Españas, aquí donde nació el primer teatro del mundo, solo se aplaude la superficialidad en el poeta y la buena perspectiva de las decoraciones. (p. 54).

Volveremos a encontrar a Eusebio más adelante, y en los labios de dos jóvenes que tejen un periódico diario de Madrid, *El Torrente*; uno de ellos, el llamado Ramón, se expresa así:

Aunque sea nuestro amigo, habla mal y gesticula peor; comete faltas a pedir de boca, suda, y hace sudar, ni comprende ni explica las cuestiones, tartamudea como Demóstenes, es ronco a guisa de pregonero cansado, y ha hecho dormir en blanco sueño a toda la representación nacional, sin que se exceptuasen las tribunas, porque sus discursos parecen el ramo que arrancó a santa Berta Roberto il diablo. (p. 104).

He aquí la segunda alusión de Castelar a un músico concreto, Giacomo Meyerbeer; aunque sin nombrarlo, es el autor, entre otras muchas óperas, de *Roberto el diablo*, estrenada en 1831.

Ernesto sigue echando de menos a María, la escribe, pero ella no le contesta. y comienza a pensar en el suicidio. Porque

perder el amor para un joven es perder la vida. Cuando se ama, la naturaleza es un templo, y el corazón un altar. (...). El aroma de las flores es el incienso que se quema en aras del amor. El murmullo de una fuente, el susurro de las hojas, y el suspirar de las auras son conciertos que cantan las prendas de la mujer amada. (p. 55).

Pero Ernesto ha perdido el amor, abandona Madrid, y marcha a Aranjuez, un maravilloso edén donde él buscará, para más contraste, la muerte. Y allí volveremos a encontrar a una dama muy especial, una mujer vestida de negro: la dama de negro, de la que no podremos ocuparnos por falta de referencias músicas en sus intervenciones.

d) *Ernesto y Eugenia*

Porque Ernesto, en el bello Aranjuez en el que se ha refugiado, donde

los árboles cargados de flores sacuden sus verdes penachos por el aliento de las auras: los aromas más puros se respiran en su recinto, y se oyen los más armoniosos cantos, (p. 57),

cierra ojos y oídos y se lanza al Tajo buscando la muerte. Pero tanto la misteriosa dama de negro como una hermosa y excéntrica joven llamada Eugenia han contemplado el intento de suicidio, y le salvan. Eugenia busca a un médico, y, tras la desaparición de la dama de negro, lleva a Ernesto a su casa y le deposita en su jardín, en el que

las fuentes surgen entre las pintadas piedras, los pájaros aprisionados en doradas cárceles lloran en suaves armonías su libertad perdida; las grutas murmuran como si sus estatuas les contasen sus amores; etc. (p. 66).

Cuando vuelva en sí, Ernesto contará Eugenia su historia reprochándole que le haya salvado; ella intentará mitigar su desesperación argumentando que “a veces del infortunio se levanta la gloria”; él le contesta que no sabe “qué quiere decir el arte sin amor”, y ella le responde:

¿Pero qué hará el poeta desposeído de esperanza? Su canto será una maldición. Y el soplo que se escape de sus labios no serenará el mar de la vida. El genio que no consuele a la humanidad debe romper en mil pedazos su lira. Para cantar la duda y matar la esperanza no le infundió Dios al poeta la inspiración. (pp. 68-69).

La buena de Eugenia sufre en realidad una muy penosa historia, que nos la presenta ahora “marchito el semblante”, “esquiva”, y por ello

no agradece ni los deleitosos cánticos del aura, ni los aromas embriagadores de las rosas. (...) Dícese que ni los libros mira, ni toca el piano, ni cuida las flores, ni da de comer en sus labios a las antes amantísimas palomas. (p. 75).

Con una gran fortuna desde su nacimiento, Eugenia había caído en las garras de los jóvenes más disolutos de Madrid, y aunque ha logrado arrepentirse de su mala vida pasada, no ha conseguido recuperarse de su mala fama. Volveremos a encontrarla varias veces en la novela, y esta vez junto a otros de nuestros conocidos personajes. Por ejemplo, ahora convive con una de las protagonistas, María.

e) *María y Eugenia*

La joven María, ya de incógnito en Madrid, trabaja sin descanso para sostener la pobreza paterna y busca nuevos trabajos, recordando siempre a su desaparecido Ernesto. Entra en contacto con Eugenia, llega a su casa como costurera, y la excéntrica queda sobrecogida por su belleza.

Si habla, canta. (...) Poetas: si queréis cantar, miradla, porque la inspiración brota de su frente. (...) Y vosotros, cantores, si anheláis por regalar la tierra con las armonías del cielo, oíd los acentos de su voz, que son como el concierto de sus astros en la inmensidad del espacio. (p. 90).

Pero su belleza provoca los celos de Eugenia, quien ha leído su descripción en una de las novelas de Ernesto, por lo que comienza a sospechar que se trata de ella y procura evitar que se encuentren los presuntos antiguos amantes.

Y cuando ya se ha convencido de que, en efecto, se trata de la misma persona, conversa con ella en una mañana “con sus esplendentes galas y sus armoniosos rumores”. María le dice que no ve a su amado, pero que éste vive en su corazón: “No oigo su voz, pero sus palabras son las armonías con que se duerme en la esperanza mi alma.” (p. 98).

Y entonces Eugenia le dice, tras una carcajada siniestra, que ella también le ama, y que impedirá a toda costa que puedan volver a verse.

Se acerca el Carnaval, y también la boda de Eugenia y Ernesto, quien sigue sintiendo y amando como poeta:

Sus quejidos habían cesado y se había roto la lira de su dolor. Ya sólo pensaba en su Eugenia, profesándole un amor verdadero e infinito. / Sólo invocaba a María en los momentos de inspiración (...) como invocaban los poetas antiguos sus soñadas musas, etc. (p. 112).

Pero este amor se agota pronto cuando Ernesto descubre ciertas cartas de Eugenia y se entera de su tortuoso pasado; entre otras, del paradero de su amada María.

Porque María había sido encerrada por Eugenia, en uno de sus muchos momentos de celos y de furia, en un lejano y arruinado castillo, y hacia allí partirá Ernesto, pues desea volver a encontrarla.

f) María y su carcelero Antonio

El anochecer de ese día en que Ernesto parte hacia el castillo en busca de María, es maravilloso:

La luna se levantaba en todo su esplendor sobre sonrosadas nubes (...) Los arroyos, desprendiéndose de sus argentados grillos, susurraban con voz suave, como si ensayaran por vez primera sus cadenciosos rumores. (...) El pajarillo cantaba sus primeros amores, y corría en pos de las pajas arrastradas por los aires, para formar ya su nido en la copa más alta de los álamos. (p. 129).

Pero cuando llega, tanto María como su carcelero Antonio, que anda muy enamorado de ella, se han marchado.

Los volveremos a encontrar en Madrid. Ella, para ayudar a su padre enfermo, toma un viejo retrato de su madre “engarzado en perlas y oro”, y ruega a Antonio que lo empeñe. Antonio entra por casualidad en la tienda de nuestro viejo conocido el prestamista don Braulio; éste le ofrece muy poco dinero, Antonio le amenaza, don Braulio lanza “un grito descompasado”, y acaba confesando que el retrato es el de María, su esposa; entonces Antonio le agrade, don Braulio cae al suelo y se golpea la frente en el suelo; y tras lenta agonía, muere.

g) *Ernesto y María, de nuevo*

Ernesto ha sobrevivido a su intento de suicidio y a los amores con Eugenia, pero está desolado:

Ernesto, desengañado del mundo, sin haber logrado jamás saber nueva cierta de María, colgó su lira del olvido, y devorado por una horrible tristeza, volvió a buscar la felicidad donde creyó que la felicidad no se albergaba, en los campos de la patria. La desesperación le consumía. (p. 192).

Se vuelve a su antigua vivienda, “cansado de la penosa vida que arrastraba en Madrid”. Y en ella vuelve a revivir antiguas y muy queridas experiencias:

El canto de las aves en alas de las brisas hería sus oídos, y Ernesto en aquellas dulces armonías, imaginaba escuchar los ecos del eterno arte arrancados por un ángel invisible a la divina arpa llamada naturaleza. (p. 196).

Y además de estos delirios de poeta, se levantaban en su alma sentimientos dulcísimos...

Allí, niño, había poseído la inocencia exenta de temor, la pasión llena de ilusiones, la fe sin nubes, la esperanza sin recelos. (...) Allí, conducido por la inspiración profunda de su propio ser, había unido su cantar a los sublimes acentos de la naturaleza, al huracán, al trueno, ecos de la voz de Dios que retumbando ruedan sobre la inmensidad de los espacios, y transformando con su inspiración la naturaleza, cielos, mares, bosques y prados, eran santuarios de su divino amor. (p. 197).

Y de inmediato se aproximó a la casa de María, que tenía las ventanas cerradas y donde todo estaba en silencio; y ante la cual exclama: “Maldito sea el instante en que la ambición eclipsó mi amor”: “La vida en la poesía, la poesía en la soledad, parecíanle a Ernesto extremo de ventura. Así volvió a pulsar las cuerdas de su lira”. (p. 198).

Es decir, volvió a escribir, y compuso una obra dramática, en la que no trató de reflejar la realidad, sino alcanzar el verdadero fin del arte: “El arte consiste en dar forma a lo infinito”. Y para demostrarlo, vuelve a hablar de arte: de la catedral de Toledo, de las vírgenes de Murillo... y de Mozart:

Los cantos de Mozart, que parecen torrentes de ideas nacidas de la inteligencia de Dios, y reveladas al mundo en armoniosísimos sonidos, son también un eco del cielo perdido en la tierra. (p. 199).

Hemos encontrado al tercer compositor mencionado por Castelar, tras Bellini y Meyerbeer, pero sin citar ninguna de sus obras, como en el caso de Bellini, y al contrario que en el segundo de los casos anteriores, en los que mencionaba una obra concreta sin el nombre del autor.

Aquí se limita a sugerir que se trata de una de sus obras vocales (los cantos), y como es poco probable que se tratara de sus *lieder*, o de algunas de sus obras vocales de concierto, creo que es seguro que tendría en mente una de sus óperas, el *Don Giovanni*, la única de sus obras escénicas que subió al Teatro Real en tiempos de Castelar⁷.

Y no sólo escribe su obra dramática, sino que quiere estrenarla, para lo cual se entrevista con un conocido actor llamado Federico, quien le pregunta por el tipo de obra que le ofrece; como no es un drama histórico, que gustan mucho, ni tampoco una pieza de costumbres, el actor se muestra reticente y lo consulta con su asesor, nuestro viejo conocido Eusebio. Quien inmediatamente reconoce la letra de Ernesto, llama a su amiga, nuestra no menos conocida Eugenia, y planean su venganza: tomarán todo el teatro y silbarán concienzudamente la obra.

Pero también leen el periódico nuestros antiguos conocidos y mucho más queridos María y Antonio, y deciden asistir al estreno. Ella en principio se niega, pues recuerda cómo la había abandonado Ernesto por consolidar su carrera poética, lo que es corroborado por Antonio: “Te amaba Ernesto, y prefería el sonar de la lira al acento de tu voz; te amaba y quería más el aplauso de las gentes que el eco de tus palabras”. (p. 212).

Pero tras una tormentosa entrevista entre Eugenia y María, en la que ésta queda desvanecida y a las puertas de la muerte, Antonio quiere avisar a Ernesto, pero no logra encontrarle.

Y ya estamos la noche del estreno en el teatro del Príncipe, que “centelleaba lujo y alegría” y donde el narrador se conmueve profundamente:

⁷ Durante la vida de Castelar solamente subió al Teatro Real una ópera de Mozart, el *Don Giovanni*. La primera vez, en 1864, con apenas tres representaciones y un sonoro fracaso. En 1866 es puesta en escena con el título de *Don Juan Tenorio o El disoluto castigado, drama semiserio en dos actos del maestro Mozart*. Ya con su título más o menos correcto volverá a la escena madrileña en 1867, en 1868, en 1869 cuando la canta Gayarre poco antes de su fallecimiento ese mismo año; en 1872, en 1879. Y ya en 1902, muerto Castelar, se repuso para celebrar la coronación del joven Alfonso XIII. Al año siguiente, en 1903, subió a escena otra ópera mozartiana, también de tema español: *Las bodas de Fígaro*. Y ninguna más hasta el cierre del Real en 1925. Vid. SUBIRÁ, José: *Historia y anecdotario del Teatro Real*, Madrid, Plus Ultra, 1949, pp. 164-165, 178, 184, 199, 413, 537 y 547.

Creo ver en las paredes dibujarse la sombra de nuestros gloriosísimos poetas. Me parece que oigo murmurar la lira de Lope, tan fecunda como el primer canto que Dios entonó sobre las borradas formas de la materia, esparcidas en el caos. (p. 221).

Y tras recordar a [Juan Ruiz de] Alarcón, a Tirso, y a Calderón, el autor reflexiona negativamente sobre la actualidad de tan histórica escena:

Todo se ha perdido. Las artes españolas han muerto. Nuestro genio ha volado al cielo y se ha dormido en el seno de la eternidad. Sí, han colgado nuestros poetas su lira en el triste sauce del olvido. (pp. 221-222).

Pero él se propone renovar esta escena. Se apagan las luces, se hace el silencio y comienza la obra. Mas pronto comienzan los problemas: se oye la tos de una vieja, el sonar de unas botas, una exclamación del poeta, un rumor semejante al lejano zumbido de una tempestad, un bostezo cuando el autor quisiera provocar sollozos... Están ya silbando la obra, y Ernesto, temblando como un azogado, abandona el teatro y marcha hacia el paseo del Prado. Pero le siguen varias personas: la joven María, y un par de lacayos enviados por Eugenia para saber dónde se iba a refugiar.

Ernesto saca consecuencias de su fracaso: “La vida no está en el arte”. “¡Quimérica esperanza!”.

Todas mis ambiciones han sido vano ensueño, torpe ambición, ridícula mentira, delirio de mi mente, desvarío de mi amor propio...; y reía delirante, cuando oyó una voz, que sonó en sus oídos como el cantar del ángel de la gloria debe sonar en los oídos del condenado, cuando Dios, después del juicio, lo arrojó al infierno. (p. 225).

Era María, su adorada María, la que le adora. Él no acaba de reaccionar, pues ha llegado a la conclusión de que todo es mentira, que nada existe, nada, salvo el dolor. Ella le consuela:

¿Olvidas por ventura aquellas noches de luna, en que me traías rosas, cuyo cáliz guardaba una gota de rocío, lágrimas de amor; noches en que cantabas amorosas endechas, acompañado por los trinos de un jilguero, escondido en el plátano que nos servía de dosel, y por el murmullo de las sondas, que atraídas del amor se arremolinaban para escuchar tu voz? (p. 226).

A lo que él respondía completamente enajenado,

Dónde está mi lira? La he perdido. Me la han arrebatado de las manos. Han herido mis aspiraciones, como hirieron un día mi amor. Tú no eres, no tienes realidad. Yo perdí a María. Voló al cielo. Cantaba su amor, pero los cantares se han ahogado en mi pecho... Oye..., oye..., Me silban... Ah..., me silban... Ah..., son..., son..., s..., s..., iserpientes!” (p. 226).

También ha llegado Eugenia para tratar de salvarle, y entre las dos intentan lo imposible, es decir, que vuelva en sí. Pero Ernesto se resiste con toda el alma: “poseído de un ciego furor, se deshizo de ambas jóvenes y se dio a correr por el Prado, dando al viento horribles alaridos que se perdieron, después de algunos minutos, en el espacio”. (p. 229).

El pobre Ernesto fue recogido en un hospital y encerrado en una jaula, como un loco más. Y el narrador nos cuenta:

Quando el padre supo su desgracia, vino a Madrid. Sacóle del hospital y le condujo a la isla. Allí, gracias al gran cuidado puesto en su curación. Recobró el juicio. Pero perdió su salud. Ernesto, encerrado dentro de su pensamiento, no tenía comunicación alguna con el mundo exterior. Una tisis corrosiva lenta se apoderó de su pecho. Poco a poco la luz se apagaba en sus ojos. (p. 229).

Estamos en una tarde del mes de mayo, la que sería la última tarde de su vida. Encontramos a Ernesto en una cabaña donde solía reposar, y se encuentra solo con su pensamiento, solo con su conciencia; y entonces son inevitables los recuerdos, tanto los antiguos como los recientes, los de su drama silbado:

Y cuando se halló solo, el ángel de las artes descendió en su espíritu. Poseído de inspiración alargó los brazos al mundo, y encontró una lira. (...) Y cuando dio forma a su inspiración, los hombres, tan impíos como crueles, los hombres que no comprenden cuánto mal hacen al asesinar con sus burlas a un poeta, le silbaron, y vez de su corona de gloria, ciñó el cuitado aguda corona de espinas. (p. 231).

El arte le había abandonado, pero recuerda que volvió a sonreírle el amor. Y que cuando el amor le sonreía le abandonó el juicio: “Triste, pero verdadero cuadro era su vida de la humana vida.”

Descendía el sol, y cuando se despedía del mundo que le rodeaba, llegó su amada María, que viene –dice– a salvarle. Se abrazan y Ernesto le suplica que no llore por él: “No te duelas de mí, María. Mi alma flotará en los aires. Será la nubecilla que al ponerse el sol se posa en el ocaso; será el ruiseñor que al nacer el día, saluda con dulces trinos a la aurora”. (pp. 233-234).

Hay a lo lejos una ermita, María se la señala, y le pregunta si ve a la Virgen. Él le responde que a quien ve es a ella, su bienamada; que la Virgen del altar “eres tú, amor mío”. María protesta y le ruega que no ofenda al cielo, que no olvide a Dios. Ernesto le pregunta entonces que si “amándote, ¿puedo ofenderle?”. Ella le responde que ha olvidado a Dios. Él le explica que “Dios es la idea”. Y María lo niega rotundamente:

No, Ernesto, no. Dios es el ser que da al cielo estrellas y a la tierra flores. El que enseña a cantar a las aves, a murmurar a las ondas. A Dios se dirige este jazmín, que abre al beso de la luz su corola: a Dios, esa mariposa que vuela sin encontrar un punto do posarse. De Dios

habla el murmullo de la brisa; de Dios, el eco, que retumba en los montes. Su pena es la creación; su corona la eternidad. La infinita serie de los seres es como la misteriosa cadena que sostiene la lámpara de los templos; es mística escala por do bajan los ángeles. ¿Y no te dice tu corazón que el martirio lleva al cielo? (p. 235).

“Hundióse en su sepulcro el sol”, es decir, anocheció. Ernesto afirma por último que “la vida y el amor están en el cielo”, y expira. Y el narrador vuelve a darle la razón, pues todo en la naturaleza rezuma la idea de Dios:

Los astros son letras de oro, que escriben en lo vacío su nombre. Los murmullos de las ondas pronuncian esa inefable palabra. Las flores recogen su aliento, y con él forman sus purísimos aromas. Dios, amor de los amores, es para los espíritus lo que el espacio es para los cuerpos. Así los cantos de la naturaleza y los cantos del hombre celebran su gloria, la luz del sol y la luz de la ciencia alumbran su trono. Dios es la vida. (p. 239).

María, acompañada de Antonio, baja alguna vez a la cabaña y allí ora por Ernesto. Antonio quiere que no permanezca allí mucho tiempo, pero ella no se cansa de recordar a su antiguo amante:

Esta azucena es un recuerdo. (...) Esta onda ha oído murmurar nuestros suspiros (...) Este ruiseñor cantaba al compás de nuestros cantares. (...) Esa campana, cuyo acento se apagaba en la Isla, le reveló a Dios. (p. 240).

Y en otras ocasiones, en la callada noche y a la luz de la luna, baja a visitar la tumba de Ernesto, acompañada de los sordos gemidos de la veleta del campanario, de los tristes suspiros de las ondas, del susurrar de las brisas en los árboles. Y allí se postraba en tierra y depositaba una corona sobre la triste sepultura que encerraba el cuerpo del infeliz poeta.

Tras la muerte de nuestro protagonista, en el teatro del Príncipe se anunció un día el drama “de un malogrado joven”; era el célebre drama de Ernesto, y una escogida concurrencia llenaba el teatro. El narrador se pregunta entonces ¿“Qué es la gloria?” Y nos explica la maravilla que allí ocurrió:

Los acordes sonidos de la sinfonía expiraban. Y se levantaba el telón. La concurrencia ponía atento oído. Los primeros versos de aquella magnífica producción resonaron en el teatro, embelesando a los concurrentes, que se estremecían, heridos por luminosos sentimientos. El entusiasmo comenzaba a levantar su voz en todos los corazones. / Y, en efecto, aún no se había concluido el primer acto, y los aplausos interrumpían a cada instante la voz de los actores. Coronas de rosas y laureles caían a los pies de los artistas. Todo el mundo lloraba la pérdida del infeliz poeta. Al concluirse el drama, el entusiasmo rayó en delirio. (...) Este drama, que ocasionó la muerte de su autor, era encomiado por propios y traducido por extraños. En todo país do se representó, el entusiasmo le coronaba. Todos vertían lágrimas,

amarguísimas lágrimas por aquel desgraciado poeta, que dejara tan hermoso resplandor de su genio en el mundo. (p. 245).

Concluye el narrador simplemente –y es la última frase de la novela– con una pregunta y una respuesta, magnífico resumen de todo lo narrado en la obra: “¿Debemos huir de gloria y amor? No. Buscadlos. Sí, buscadlos, y hallaréis la vida en la muerte”.

TERRITORIOS PARA EL ARTE

Territorios para la creación

Cuerdas del corazón.
Un ciclo de canciones de George Andreani
sobre poemas en *ídish* de Samuel Czesler

Silvia Glocer

Profesora-investigadora
Judeidad y Artes del Espectáculo (IAE)
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
silvia.glocer@gmail.com
ORCID ID 0009-0009-1589-2930

Recibido 10-04-2024 / **Aceptado** 29-04-2024

Resumen. Realizar conciertos o grabaciones con música que fui encontrando en diversos archivos públicos, privados y familiares, es una de las metas que –como musicóloga- me he propuesto desde hace un tiempo. En este artículo focalizo en una de esas obras, el ciclo *Cuerdas del corazón*, de George Andreani (1901–1979), sobre poemas en *ídish* de Samuel Czesler (1904–1987), relato algunas generalidades sobre estos autores y analizo tres canciones que pertenecen a este ciclo. Para que el lector tenga una idea del alcance de este proyecto mayor que se encuentra en proceso, muestro también algunas obras de otros músicos judíos que nacieron en Argentina o llegaron en distintos momentos migratorios a este país. Este trabajo de búsqueda de material, catalogación, análisis y posterior puesta en valor (a través de grabaciones o conciertos) forma parte de un proyecto inscripto en el Área de Judeidad y Artes del Espectáculo (JADE, que forma parte del Instituto de Artes del Espectáculo “Raúl H. Castagino”, IAE) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, (FFyL-UBA). Para interpretar esta música cuento con la colaboración de la soprano Yasmín Garfunkel, que forma parte del equipo de JADE-IAE y el pianista Federico Garber.

Palabras claves. George Andreani, Samuel Czesler, Archivos musicales, Grabaciones, Judeidad.

Cuerdas del corazón.
The song cycle by George Andreani
based on Yiddish poems by Samuel Czesler

Abstract. As a musicologist, organizing concerts or producing recordings of music collected from various public, private, and family archives is a goal that I have had for some time. In this article, I focus on one of these works: the song cycle *Cuerdas del corazón*, by George Andreani (1901–1979) based on Yiddish poems by Samuel Czesler (1904–1987). In this article, I begin by providing some



Los textos publicados en esta revistaán bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-Compartir Igual 4.0.

ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte
Nº 10, 2024 e-ISSN: 2386-8260, ISSN: 1889-1713
Universitat de València (España)

biographical information about Andreani and Czelsler before analyzing three songs from the song cycle. Next, I provide the reader with the broader scope of the larger project, and, finally, I discuss some works by other Jewish musicians born in Argentina and Jewish immigrants who arrived to the country in different historical moments. The work of searching for material, cataloging manuscripts and scores, analyzing music and subsequently sharing these materials with the general public (through recordings or concerts) has been realized with the support of the Research Area for Jewishness and the Performance Arts (JADE, which is part of the “Raúl H. Castagnino” Institute for the Performance Arts, IAE) of the Faculty of Philosophy and Letters at the University of Buenos Aires (FFyL-UBA). Yasmín Garfunkel, soprano, and member of the JADE-IAE team, accompanied by pianist Federico Garber, generously collaborated on this project as performers and interpreters of Czelsler’s work.

Keywords. George Andreani, Samuel Czesler, Musical archives, Recordings, Jewishness.

Introducción

En el quehacer de una investigación musicológica, la visita a archivos es una de las tareas fundamentales para recoger documentos, posibles luego de ser analizados y, de ese modo alimenten nuestro trabajo. En archivos públicos y privados, en archivos familiares, en bibliotecas especializadas en música o no, una de las perlas para hallar en esta tarea incesante de búsqueda es la partitura o la grabación en cualquier tipo de soporte. En algunos casos, la partitura se encuentra en forma manuscrita, a veces nunca antes publicada, pero con rastros de haber sido posiblemente interpretada alguna o más de una vez.

Hace ya veinte años que una de mis líneas de investigación está vinculada a la vida y trayectoria de más de 140 músicos judíos que se exiliaron en Argentina huyendo del nazismo, así como de otros músicos judíos que llegaron a este país en anteriores migraciones. En todos estos años he forjado un archivo digital y físico con todo aquello que fui recolectando: fotografías, recortes periodísticos que contienen críticas y crónicas, cartas, documentos personales como pasaportes, certificados de nacimiento o defunción, contratos de trabajo, entrevistas, partituras, grabaciones. Desde hace un tiempo estoy dedicada a trabajar muy especialmente con algunas de esas partituras guardadas (manuscritas o editadas) que aún no han sido grabadas o sus grabaciones no están ya disponibles. El propósito es claro: que esas músicas dejen el papel y vuelvan a poder ser escuchadas. El trabajo titulado “Para que suene la música guardada en los archivos” que llevo adelante en el Instituto de Artes del Espectáculo, al interior del Área Judeidad y Artes del Espectáculo, en la Universidad de Buenos Aires, cuenta con la inmensa colaboración de la soprano Yasmin Garfunkel quien aporta su voz, y Federico Garber que acompaña desde el piano, para poner de este modo nuevamente a disposición la música para todo aquel que guste escucharla. Las grabaciones que vamos generando se suben al canal de YouTube, del Instituto de Artes del Espectáculo de la UBA.

Una de las obras que estoy trabajando actualmente es *Cuerdas del corazón*, de George Andreani, sobre poemas en *ídish* de Samuel Czesler y de la que nos ocuparemos en este artículo. Este texto es apenas una carta de presentación de esta tarea más amplia. Es por eso que nos detendremos en tres de las canciones que contiene este álbum de Andreani. Incluimos al final la transliteración y traducción al castellano de los textos de todos los poemas de Czesler que forman parte de *Cuerdas del corazón*¹.

Acerca de George Andreani

Andreani se llamaba Josef Kumok cuando vivía en Varsovia, Polonia, la ciudad que lo vio nacer en 1901, en el seno de una familia judía². Luego de formarse en Berlín, se trasladó a Praga donde forjó una brillante carrera como compositor, sobre todo en el mundo del cine y de la opereta. En los años treinta, con el avance del nazismo en Europa, Josef decidió emigrar a Buenos Aires, Argentina, ciudad que conocía por un viaje anterior en el que había ido a visitar a su hermano, el músico Herman Kumok. En 1937, Josef, llegó al puerto de Buenos Aires, y continuó desarrollando en Argentina su prolífica carrera, ahora convertido en George Andreani. En este país al sur de América, siguió ligado al mundo del cine y del teatro. Escribió música para más de setenta películas de cine argentino y una docena de películas chilenas, obras de teatro y director de orquesta en radios y teatros.

La vida profesional de Andreani en Argentina, circuló fundamentalmente por tres ámbitos: el cine, la radio y el teatro. Fue un compositor destacado por su versatilidad para moverse con destreza en una variedad de géneros. Especialista y fecundo en la composición de música vocal acompañada por piano o por orquesta sobre todo para sus operetas y para las películas y obras teatrales en las que participó.

Sobre su inclusión en espectáculos vinculados a instituciones de la comunidad judía, al teatro *ídish* o composiciones sobre temas judíos, aun no aparecen datos relacionados al período de su vida en Europa. Es a partir de su exilio en Buenos Aires que se lo encuentra interviniendo en diversos espacios comunitarios. Por ejemplo, en la “Gran velada” en el Teatro Rossini, junto a su hermano, Herman Kumok y otros artistas, para homenajear al tenor José Epsteyn en 1941. Ya en los años cincuenta fue el pianista acompañante de los recitales ofrecidos por la cantante y actriz del circuito del teatro *ídish*, Dora Kalinova, en el Teatro Soleil.

En 1969, George Andreani se encargó de la dirección musical en el estreno argentino de *El violinista en el tejado*, de Joseph Stein y Jerry Bock, la obra basada en la historia del lechero Tevie, según el relato de Sholem Aleijem. En la década del setenta ocupó un rol importante en la Sociedad Hebreaica

¹ Yasmin Garfunkel y Lucas Fiszman se han ocupado de la tarea de traducir al castellano los poemas que están en *ídish*. Agradezco a Lilian Wohl su mirada y comentarios sobre este artículo.

² Sobre la vida y trayectoria de George Andreani ver: GLOCER, Silvia: “George Andreani: Varsovia, Berlín, Praga, Buenos Aires”, en: *Cuadernos Judaicos*, Centro de Estudios Judaicos, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile. N° 35-Diciembre 2018, p.46-83. Disponible en: DOI: 10.5354/0718-8749.2018.52016

Argentina, dirigiendo la Primera Cooperativa Argentina de Altas Comedias Musicales que funcionaba en la sala teatral de esa institución porteña. Allí puso en escena y dirigió la orquesta, en 1972, en Shalom, *Shalom* una adaptación de la obra *Di tsvey Kuni-leml* [Los dos Kuni-leml]³, de Abraham Goldfaden. Ese mismo año, compuso la música y dirigió la orquesta en *Pan criollo* (Koilich), de César Tiempo, en el Teatro Astral de Buenos Aires.

Grabó para el sello Radio León varios discos con canciones en *ídish*, dirigiendo la orquesta que acompañaba al cantante Pinjos Borenstein. También orquestó otras canciones en *ídish*, de poetas como Samuel Czesler, J.N.Bialik y Abraham Szewach, que quedaron grabadas en la voz de Fanny Luisa Zolzinsky en el disco *Fanny Luisa Zolzinsky Canta para usted* en donde Andreani además dirigió la orquesta.

El álbum *Canciones infantiles*, contiene música y arreglos de George Andreani, sobre textos de Samuel Czesler. El lado A es interpretado por la soprano Silvia Horetz, en castellano, mientras que en el lado B las mismas obras fueron cantadas en *ídish* por Zvi Ghelman⁴.

Samuel Czesler

Samuel Czesler nació en Zabłudov, cerca de Bialistok, Polonia, el 5 de diciembre de 1904⁵. Desde niño comenzó a escribir poesías. En su pueblo natal se desempeñó como maestro de escuela y era activista del movimiento Poalei Tzion, una agrupación sionista socialista inspirada en las ideas de Dov Ber Borojov⁶.

Czesler llegó a la Argentina en 1935 y continuó ejerciendo su rol de maestro en diversas escuelas de la comunidad judía. Trabajó en la Escuela Baron Hirsch en la provincia de Tucumán y hacia los años cuarenta en la Escuela Bialik, de la calle Acevedo en la ciudad de Buenos Aires. En paralelo escribió libros de enseñanza del *ídish*⁷. Continuó escribiendo poemas que fueron publicados en libros escolares, antologías poéticas, periódicos y revistas de la comunidad judía y álbumes de canciones. Obtuvo, en 1984, el Premio Rivka y Iaacov Lewin del Kultur Kongres⁸.

³ Los dos tartamudos.

⁴ Fecha grabación: ca. 1967.

⁵ Murió en Buenos Aires Buenos Aires, 13-IX-1987.

⁶ Sobre este tema ver: Díaz, Javier (2016). "El anarquismo en el movimiento obrero judío de Buenos Aires (1905-1909)", en: Archivos, Año IV, N° 8, marzo: 119-140. Disponible en: <http://www.archivosrevista.com.ar.ca1.toservers.com/contenido/wp-content/uploads/2016/04/Diaz.pdf>

⁷ *Feygl in der luftn kinderlider un krayzshpiln*, Tucumán: Gezelshafflekher Komitet [Comité social], 1939; *Himl un erd kinder-lider un krayzshpiln*, Buenos Aires: Lerer-kolegyumfun der Sholem-Aleykhem shul bay der Tsvisho, 1944; *Fun gantsn hartsn kinder-lider un krayzshpiln*, Buenos Aires: edición de autor, 1946.

⁸ Datos en: Weinstein, Ana E. y Toker, Eliahu (2004). *La letra ídish en tierra argentina Bío-bibliografía de sus autores literarios*. Buenos Aires, Milá.

Sobre *Strunes fun hartsen* (Cuerdas del corazón)

El ciclo *Strunes fun hartsen* es un conjunto de doce canciones con acompañamiento de piano, sobre poemas en *ídish* de Samuel Czesler⁹ (1904-1987). Como álbum fue publicado en 1965 por la editorial Ferrer, en Buenos Aires, y un ejemplar se encuentra en la colección de la Audioteca-Mediateca “Gustavo Cuchi Leguizamón”, de la Biblioteca Nacional “Mariano Moreno” de la República Argentina. Todas las canciones fueron registradas en la Sociedad de Autores y Compositores de Música (SADAIC), en Argentina. En el álbum aparecen organizadas de este modo¹⁰: N°1: “Friling”; N°2: “Blumen rod”; N°3: “Roite pomeranzen”; N°4: “A freileje jevraie”; N°5: “Wiglid”; N°6: “Vidalita”: (*idische gauchos*); N°7: “Es kumen mutne waserlej”; N°8: “Odom iesoidoi meiofor”; N°9: “Eyl mole rakhmim”; N°10: “Jasidim tanz”; N°11: “Flaker schaiter”; N°12: “Am Israel jai”.

“A freileje jevraie” y “Wiglid”, dos de estas canciones, fueron grabadas en los años setenta por Fanny Luisa Zolzinsky, en el disco antes mencionado (*Fanny Luisa Zolzinsky Canta para usted*). Andreani realizó los arreglos orquestales y dirigió la orquesta en la grabación de esas dos canciones y de otras diez que integran este vinilo¹¹.

Los poemas de las canciones que conforman el álbum *Strunes fun hartsen* fueron tomados de distintos libros de Czesler. Por ejemplo, el poema “Roite pomeranzen”, convertido en la canción número tres, se publicó en *Durkh tir un toyer lider un krayzshpiln far kínder* (Buenos Aires, 1949, s.d.); “Odom iesoidoi meiofor” (la N° 8) y “Eyl mole rakhmim” (la N° 9), están incluidos en *Zabludove yizker-bukh*, Buenos Aires, 1961, s.d.¹².

George Andreani recorre en este álbum, dentro del género de la canción de cámara, distintos paisajes sonoros siempre de la mano del *ídish*. Es así como el ciclo comprende desde canciones de cuna (“Wiglid”), obras de la zona rural argentina (“Vidalita”), danzas tradicionales judías (“Jasidim tans” o “Flaker Schaiter”) y otras que podrían circular perfectamente en el mundo del teatro judío o la música klezmer (“A freileje jevraie” o “Roite pomeranzn”) o a la esfera religiosa (“Eyl mole rakhmim”).

A continuación nos detendremos en el análisis de tres de ellas.

⁹ También Shemuel o Shmuel Tsesler.

¹⁰ Mantuve la transliteración de los títulos idénticos a como fueron publicados por la editorial.

¹¹ Las canciones son: Ver Gumore Nign (La melodía de la Guemará, A. Reisen, folklore), Veabiotim (Y los traeré, Jasídica), Dos Inguete Ligt Farbrent (El niño yace quemado, H. Leivik y B.M. Saubel), Kimi Tzion (De Sión, Jasídica), Huliet, Huliet Kinderlej (Divertíos, divertíos chiquillos, Mordejai Gebirtig), Dos Telerl Fun Himl (El platillo del cielo, Abraham Szewach y George Andreani), Minag Jadash (Una nueva costumbre, J. N. Bialik y Zilbertz), Kirjn Clokn (La campanas de la iglesia, A. Reisen, folklore), Unter Di Grininke Beimalej (Bajo los verdes arbolitos, de J.N. Bialik y Leo Kopf), Iesh Li Gan (Tengo un jardín, J.N. Bialik, folklore), Di Neiterkes (Las costureras, S. Hurwitz y A. Litvin), Alen Boien (Todos construyen, Samuel Czesler y George Andreani). Hay una copia de este LP en Fundación IWO, Argentina.

¹² Agradezco estos datos a Lucas Fiszman.

A freileje jevraie

Esta canción sorprende en su motivo inicial (el salto melódico de cuarta justa ascendente y luego descendente, y la repetición posterior del primer sonido, cuatro veces. (Ver Figura 1), tanto en la introducción que hace el piano como en los primeros sonidos del canto.

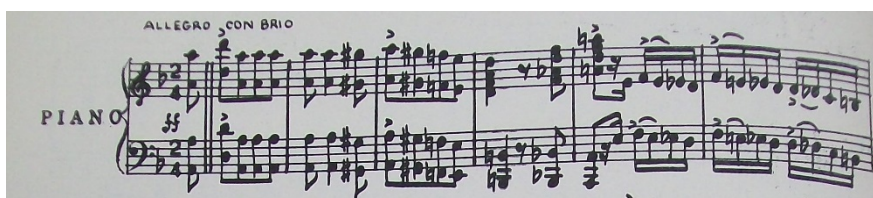


Figura 1

Sorprende para quien conoce el musical *El violinista en el tejado* porque retrotrae a él. Casualidad o no, en este poema de Czesler musicalizado por Andreani, aparece un violinista (“Eyner fidlt”).

Podemos pensar que en esos primeros sonidos Andreani ha recurrido a una breve cita del solo de violín con el que comienza “Tradition”, en la obra teatral que lleva música de Jerry Bock, y se había estrenado en Nueva York en 1964, es decir, un año antes de la publicación de *A freileje jevraie*. ¿Andreani estuvo en Nueva York, visitando Broadway esa temporada de 1964 o la obra habrá llegado a sus oídos de algún otro modo? Tal vez este motivo inicial no es una cita de la famosa melodía del violinista que tocaba en el tejado, sino que pertenece a una música preexistente a ambos (a Andreani y a Bock) y que circulaba entre los judíos del Este de Europa desde antes y sin fecha conocida. Solo interrogantes que por ahora quedarán sin respuesta.

Agrego otro dato: cinco años después del estreno neoyorquino, Andreani tuvo a su cargo la dirección musical de *El violinista* en su presentación argentina. Se estrenó en el Teatro Astral de Buenos Aires y Andreani obtuvo el premio al mejor director de comedia musical otorgado por “El Semanario Teatral del aire”.

Mientras continúo con la búsqueda de precisiones, podemos escuchar esta canción, haciendo click aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=9ml8fU2oVIc>

Vidalita (idische gauchos)

El número seis de este ciclo es “Vidalita” que lleva en su título la aclaración entre paréntesis de “idische gauchos” (gauchos judíos)¹³. La temática de este poema de Czesler está ligada al mundo rural argentino. Específicamente, la escena está situada en las colonias judías, aquellas que se asentaron en la Argentina a fines del siglo XIX, en provincias agrícolas y ganaderas como Santa Fe o Entre Ríos. A los “gauchos”, (una denominación para los trabajadores rurales en Argentina) de origen judío se los comenzó a llamar como el subtítulo de esta canción “gauchos judíos”, a partir del libro homónimo del escritor Alberto Gerchunoff, un inmigrante proveniente del Imperio Ruso, que llegó con su familia y se instaló en

¹³ Aún sin referencias sobre la publicación de este poema.

una de estas colonias rurales, publicaba relatos acerca de la vida de estos inmigrantes. Estos escritos, con el tiempo se convirtieron en el libro *Los gauchos judíos*, considerado una de las cien mejores obras de la literatura judía moderna¹⁴.

La palabra *vidalita* designa distintas músicas que circularon desde fines del siglo XIX en Argentina. Siguiendo la categorización propuesta por el musicólogo Carlos Vega, la que compuso Andreani es cercana a la *vidalita* de la región pampeana que corresponde al cancionero criollo occidental¹⁵. En la “*Vidalita*” de Andreani se entrecruza lo europeo con lo americano. El *ídish* -idioma característico de los judíos *ashkenazíes*- y el piano entran en diálogo con el ritmo de este género del folclore argentino. Claro que no fue Andreani el primero en llevar la *vidalita*, transformada en canción de cámara, al mundo de la música académica. Como ejemplo emblemático puede mencionarse la *Vidalita Op. 41, N° 3*, de Alberto Williams. Probablemente la que destaca de todas por lo que representa en el contexto del nacionalismo musical argentino¹⁶.

Lo que la convierte en particular a esta *vidalita* es su texto en *ídish* y una melodía adaptada a la métrica del poema. La nostalgia, como es propio en las *vidalitas*, se hace presente. El poeta introduce el llamado de un hermano que, por carta desde un *kibutz*¹⁷ en Israel, lo alienta a irse a vivir con él. Czesler tomó en préstamo algunas palabras del castellano y las incorporó a su texto. Es así que aparecen entreverados con el *ídish* el vocablo “gitarrita” (sic), la expresión “ey amigo”, y por supuesto, infaliblemente la palabra “*vidalita*”. También aparecen –en *ídish*– metáforas e imágenes propias de este género: “alma quebrada”, “corazón con piedras”, “triste melodía” o la idea de la carta enviada por o para un ser querido.

Las coplas son cuartetos tal como marca la tradición, pero los versos en *ídish* de Czesler necesitaron más sonidos, pues no son exasilábicos como deberían para ajustarse a la métrica habitual. Andreani conservó el patrón rítmico y melódico de la *vidalita* en la mano izquierda del pianista, para que nadie tenga dudas de que, aunque con condimentos judíos, de ese género se trata.

Esta *Vidalita* con texto en *ídish* de Samuel Czesler se puede escuchar acá:
<https://www.youtube.com/watch?v=25M1CJcSEbw&list=PL4DR6HFXStLbmw7S5KwzUhVuYSlvKNShj&index=6>

¹⁴ Para ampliar el tema ver: Freidenberg, Judith (2013). *La invención del gaucho judío. Villa Clara y la construcción de la identidad judía*. Buenos Aires, Editorial Prometeo.

¹⁵ Para profundizar sobre la *vidalita* ver: Vega, Carlos (1944). *Panorama de la música popular argentina*. Buenos Aires, Losada; Aretz, Isabel (1952). *El folclore musical argentino*. Buenos Aires, Ricordi.

¹⁶ Sobre el tema ver: Mansilla, Silvina (2012). La “*Vidalita*” de Alberto Williams como caso paradigmático de construcción canónica en el llamado nacionalismo musical argentino. En *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología*, núm. 68.

¹⁷ Un *kibutz* es una granja colectiva. Estas granjas fueron creadas en el territorio del actual Estado de Israel a partir de 1910, pero la mayoría fueron fundadas, entre 1930 y 1940, por judíos socialistas que provenían principalmente de Europa del este.

Jasidim tanz

El jasidismo es un movimiento –dentro de las prácticas religiosas del judaísmo ortodoxo–, surgido en Europa oriental a comienzos del siglo XVIII. Se considera a Israel ben Eliezer, llamado Baal Shem, como su rabino fundador¹⁸.

Lo que aquí nos ocupa es la palabra “jasídica” (*jasidim*) asociada a la de “danza” (*tanz*). Generalmente las danzas jasídicas, privativas de los hombres, se realizan en ronda, cerradas en un círculo y con una de las manos de los bailarines apoyada en el hombro de la persona que esté a su lado. Este gesto corporal está mencionado en el poema de Czesler que musicalizó Andreani para esta canción: “Hant af aksl, lomir shvebn”, *mano en el hombro, dancemos*, señala uno de los versos. Melodía y palabras se mezclan en un canto de alegría, júbilo y alabanza a Dios. Las danzas jasídicas son de carácter festivo y la de Andreani –aunque no fue creada para bailar– no es la excepción. Cumple con este precepto y las palabras del poeta acompañan los elementos de alabanza: “Mir loybn un danken dir, har fun di veltn” (te alabamos y agradecemos señor de los mundos).

Las melodías jasídicas (al igual que la música klezmer¹⁹) suelen utilizar determinadas escalas o modos (llamados *shteyger*, en *ídish*) provenientes de la música litúrgica judía. Esta canción de Andreani utiliza uno de estos modos –el *Mishebeyrakh*– en algunos pasajes de la melodía y en otros momentos en el acompañamiento realizado por el piano.

Jasidim Tanz se puede escuchar haciendo click en:
<https://www.youtube.com/watch?v=BawVQAksox4>

Este proyecto sigue su camino

Las tres canciones en las que me detuve en este texto para describirlas, representan el comienzo de un trabajo mayor que está en proceso, como describí en la introducción de este artículo. Aunque el repertorio seleccionado hasta el momento no es definitivo, pues estamos evaluando, analizando y debatiendo al respecto, podemos mencionar algunos títulos con los que hemos estado trabajando y fueron incorporadas al archivo sonoro subido al canal de YouTube del Instituto Artes del Espectáculo (UBA), en el Ciclo denominado “Para que suene la música guardada en los archivos”.

La canción *Unter dayne vayse shtern*, del compositor Bernardo Feuer (1910-1967)²⁰, fue publicada en 1955, en Santiago de Chile, en el cancionero que lleva por título *Lomir ale zingen*, editado por el Consejo de Cultura Judía y utilizado principalmente como material de enseñanza en los colegios chilenos de la Vaad Hajnuj. Ocurre en ocasiones que los archivos dialogan entre sí. Así fue que

¹⁸ Sobre este tema ver: Laenen, J. H. (2006). *La mística judía: una introducción*. Madrid: Trotta.

¹⁹ Klezmer es una palabra en *ídish* que se usó a partir del siglo XVII para designar a la persona que hace música instrumental entre los judíos de Europa del Este, o sea, entre los ashkenazíes.

²⁰ Sobre la vida y trayectoria de Bernardo Feuer ver: Glocer, Silvia (2021). “Bernardo Feuer. *Elruiseñor que llegó de Lemberg*”. en: *Cuadernos Judaicos*, Centro de Estudios Judaicos, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile. N° 38-Diciembre, pp. 101–123. En línea: <https://cuadernosjudaicos.uchile.cl/index.php/CJ/article/view/65764>

mientras trabajaba con el archivo familiar de Bernardo Feuer, guardado en casa de su hija Raquel, encontré entre sus manuscritos que allí estaba *Unter dayne...* pero en un arreglo para canto y piano realizado por George Andreani. De este modo descubrí que Andreani y Feuer se conocieron y mantuvieron un vínculo profesional, según relato de Raquel Feuer. Esta obra se puede escuchar acá: https://www.youtube.com/watch?v=LdQXGY--_Do

La canción “Di libe is di kroin fun leben” (El amor es la corona de la vida), de la opereta *Der tate vil khasene hobn* (Papá quiere casarse), está compuesta por Jacobo Ficher y estrenada en 1931 en el Teatro Nuevo²¹. Esta partitura fue editada en Buenos Aires por Héctor Pirovano. Se encuentra en la Audioteca-mediateca Biblioteca Nacional "Mariano Moreno" pero se desconocen grabaciones previas. Se puede escuchar haciendo click en: [Di libe is di kroin fun leben \(youtube.com\)](https://www.youtube.com/watch?v=LdQXGY--_Do)

La canción *I trink an Wein nur aus der Flaschen* del compositor Victor Schlichter, sobre texto de Hanns Haller, está guardada en casa de su hijo Andrés²². Junto con Tomás, el otro hijo de Victor, conservan en sus casas de Buenos Aires el archivo del músico. Gracias a la generosidad de ambos tuve acceso a valiosa documentación e información que me brindaron en las innumerables conversaciones que mantuve con ellos. Ahora esta obra se puede escuchar acá: <https://www.youtube.com/watch?v=S1jbeGS6I1Y>

En las próximas etapas continuaré digitalizando y catalogando el material. Conforman el corpus de estudio algunos tangos en *ídish*: *Vu iz dayn shmeychl?* (¿Dónde está tu sonrisa?) y *Ikh vel laydn in der shtil* (Sufiré en silencio), de Jeremías Ciganeri y Abraham Szewach, que guarda la familia de Szewach. *Dos idishe lid*, obra para piano, violín y canto compuesta por Sholom Secunda (1894-1974), con letra de Anshel Schorr (1871-1942). Armonizada por Jacobo Schklier (1897-1971) quien fue jazzán y organista en Buenos Aires. Esta partitura fue editada por S. Sigal en esta ciudad y la encontré en la calle en un paquete de partituras tiradas a la basura. Una selección de obras tomadas del Álbum *Schir Sion*, publicado en Buenos Aires (c.1929) por León Gidekel (1888-1978), quien fuera director del Conservatorio Sulzer de esa ciudad. Material que pertenece al archivo de Claudia Gluschkof, nieta de Gidekel.

Trabajaré sobre las obras analizándolas y poniéndolas en contexto. Luego grabaremos obras seleccionadas atendiendo a ciertos criterios de índole musical

²¹ Sobre la participación de Jacobo Ficher en el mundo de la opereta y el teatro *idish* de Buenos Aires ver: Glocer, Silvia. “Jacobo Ficher: fragmentos musicales olvidados”, en: *Teatro ídish argentino (1930-1950)*. אָרָגָנענטינער יִדיִש־טעאַטער. Skura, Susana; Glocer, Silvia (compiladoras). Colección Saberes. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2016. Pp.79-98. En línea:

<http://publicaciones.filo.uba.ar/teatro-%C3%ADdish-argentino>

²² Sobre Victor Schlichter ver: Glocer, Silvia (2021). “Victor Schlichter”, *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos judíos exiliados en la Argentina durante el nazismo (1933-1945)*. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Agosto. Tomo II en línea:

<http://publicaciones.filo.uba.ar/sites/publicaciones.filo.uba.ar/files/D...>

y musicológico, traduciremos sus textos al castellano. Las grabaciones, se irán difundiendo de forma libre y gratuita a través del canal de YouTube del Instituto Artes del Espectáculo de la Universidad de Buenos Aires.

¡Para que los archivos suenen!

Traducciones del idish al castellano realizadas por Yasmín Garfunkel (números 3, 4, 5, 6, 9, 10) y Lucas Fiszman (números 1, 2, 7, 8, 11, 12). Los textos transliterados se transcribieron tal como figuran en la partitura²³.

| | |
|---|---|
| <p>FRILING (Nº 1)</p> <p>In dem gort'n hot di blum schoin ir knosp zeriss'n</p> <p>Friling, friling kum schoin kum lomir im begris'n</p> <p>In main fenster ful mit freid tut di sun a schimer</p> <p>Friling, friling, schpant un geét kum farlós dain zimer</p> <p>In di zvaigin schpilt un trelt, feig'l musizirin</p> <p>Friling, friling oif der Velt kum arois schpazir'n</p> <p>Laid's tu troier pain un leid mek sei fun dain sinen</p> <p>Friling, friling freid un glik vet dain harz gevinen.</p> | <p>PRIMAVERA</p> <p>En el jardín la flor ya abrió su pimpollo</p> <p>Primavera, primavera Ven ya, ven. Saludémosla.</p> <p>En mi ventana, lleno de alegría, resplandece el sol.</p> <p>Primavera, primavera avanza y va, ven, deja tu habitación</p> <p>En las ramas juegan y seducen, unos pájaros musicalizan</p> <p>Primavera, primavera en el mundo, sal a pasear.</p> <p>Padeces tristeza, dolor y padecimiento, bórralos de tu pensamiento.</p> <p>Primavera, primavera, alegría y felicidad, tu corazón triunfará.</p> |
| <p>BLUMEN ROD (Nº 2)</p> <p>Es dreen sich freilej un dreen di farbike blumen in tanz di Lilien un di orjideen di Roisen un tulpes in Kranz</p> <p>Rund arum blum zu blum un es otemt un veit mit perfum Itzt zurik mit musik tanzt un dreit sich dos farbige glik. Tra, la la la la tra la Tra la la la la tra la tanzt un dreit sich dos farbige glik.</p> <p>Es spilen do stiler do hejer di fidlen in harzen arain Un s'vigen sij blumike bejer in ringen rod ois un rod ain</p> <p>Rund arum....</p> | <p>RUEDA DE FLORES</p> <p>Giran alegres y hacen girar a las flores coloridas en una danza, las lilas y las orquídeas, las rosas y los tulipanes en una corona.</p> <p>En círculos alrededor flor y flor y respira y sopla con perfume. Ahora vuelve con música baila y gira la alegría colorida Tra, la la la la tra la Tra la la la la tra la baila y gira la alegría colorida.</p> <p>Juegan un poco más calladas, un poco más fuerte, los violines entrando a los corazones y se balancean las copas floridas entrando y saliendo de la ronda en círculos.</p> <p>En círculos alrededor....</p> |

²³ Agradezco a Susana Skura, Silvia Hansman y Lilian Wohl la revisión de las traducciones.

| | |
|---|--|
| <p>Un svert gor nit mid der orkester Arumike driken sij fest: Di eltern brider und schvester der rod fun di blumike gest.</p> | <p>Y la orquesta no se cansa alrededor se van apretujando: los padres, los hermanos y las hermanas, –la ronda de los invitados florales.</p> |
| <p>ROITE POMERANZEN (N° 3)</p> <p>Zirele-Mirele set in gorten Roite pomeranzem</p> <p>Oif di grine zvaig'n dine Hengen sei in kranzen</p> <p>Zirele-Mirele Kotinke Roite pomeranzen</p> <p>Zirele-Mirele heibt on raisen Roite pomeranzen</p> <p>Noj a ris un noj a treisl Un di eiglej glanzen</p> <p>Zirele-Mirele Kotinke Roite pomeranzen</p> <p>Zirele-Mirele singt a lid'l Roite pomeranzen</p> <p>As der koisch is ful gevoren Gehen fislej tanzen</p> <p>Zirele-Mirele Kotinke Roite pomeranzen</p> | <p>NARANJAS COLORADAS</p> <p>Tsirele-Mirele ve en el jardín Naranjas coloradas,</p> <p>De las estrechas verdes ramas Cuelgan como guirnaldas.</p> <p>Tsirele-Mirele, cariñito, Naranjas coloradas.</p> <p>Tsirele-Mirele empieza a recoger Naranjas coloradas,</p> <p>Un tirón y una sacudida más Y sus ojos brillan.</p> <p>Tsirele-Mirele, cariñito, Naranjas coloradas.</p> <p>Tsirele-Mirele canta una cancioncita: Naranjas coloradas.</p> <p>Cuando la cesta ya está llena - Los piecitos van a bailar.</p> <p>Tsirele-Mirele, cariñito, Naranjas coloradas</p> |
| <p>A FREILEJE JEVRAIE (N° 4)</p> <p>Mir forn do in eynem Shpatsirn yung un alt In vaytn veg, in sheynem Durkh barg un feld un vald.</p> <p>Es flekhtn zikh di shtimen Mit simkhe un muzik; S'iz undzer lid a hymen Fun lebn un fun glik.</p> <p>Oi, a freid, Oi, a freid, S'forn ale, Kind un keyt; Ver es kreyt Un ver es lidt Eyner myauket, Eyner fidlt. Tener naye, Klangen fraye, — Ot a freileje jevraie!</p> <p>Un hekher klingt der nign Un yeder eyner kvelt, Es iz a fargenign</p> | <p>UNA PANDILLA ALEGRE</p> <p>Viajamos aquí todos juntos Paseamos jóvenes y viejos Por el distante y bello camino A través de montes, campo y bosque.</p> <p>Se trenzan las voces Con alegría y música; Nuestra canción es un himno De vida y felicidad.</p> <p>Ay, qué alegría, Ay, qué alegría, Todos viajan Chicos y grandes Algunos trinan Otros cantan Uno maúlla, Uno toca en el violín. Tonos nuevos, Sonidos libres, ¡Qué pandilla alegre!</p> <p>Y más fuerte suena la melodía Y cada uno se entusiasma Es un placer</p> |

| | |
|---|---|
| <p>Tsu forn in der velt</p> <p>Vu hayzer un vu shtiber, Fun shtot nito keyn shpur... Síz freylekher un liber In shoys fun der natur.</p> <p>Oi, a freid.....</p> <p>Un ot iz vi in kholem Avek a tog fun glik; Mir kern zikh besholem Mit freyd aheym tsurik.</p> <p>Di zun hot undz gezegnt Mit letste shtraln shayn; Geven iz untervegn Gor lebedik un fayn.</p> <p>Oi, a freid.....</p> | <p>Viajar por el mundo</p> <p>Donde están los edificios y donde las casas, Ni rastro de la ciudad... Es más alegre y agradable Estar en el seno de la naturaleza.</p> <p>Ay, qué alegría.....</p> <p>Y así como en un sueño Se fue un día de felicidad; Nosotros regresamos en paz Con alegría de vuelta a casa</p> <p>El sol se despidió de nosotros Con los últimos rayos de luz En los senderos estuvo Todo de los más animado y agradable</p> <p>Ay, qué alegría.....</p> |
| <p>WIGLID (Nº 5)</p> <p>Shlof-zhe mayn kindele, shlof, S'dremlen shoyn feygl un shof, Blumen un grozn in ru; Makh dayne eygelekh tsu.</p> <p>Shtraln in zilber-kolir Flekhtn a kroyn iber dir, S'shpint di levone ir shayn; Shlof shoyn, mayn kindele, ayn.</p> <p>Makh tsu di eygelekh glaykh; S'dremlen di shtern in taykh, S'shloft in di beymer der vint; Lyulinke, lyulye, mayn kind.</p> <p>Shof-zhe mayn kindele kleyn, S'vakht nor dayn mame aleyn, Zingt dir fun glik un fun ru; Makh kind, di eygelekh, tsu.</p> | <p>CANCIÓN DE CUNA</p> <p>Duérmete, mi niño, duérmete, Se adormecen el pajarito y la oveja, Las flores y el pasto en paz, Cierra tus ojitos ya.</p> <p>Rayos plateados Entretejen sobre ti una corona La luna hila su brillo Quédate dormido ya, mi niño.</p> <p>Cierra tus ojitos ahora mismo, Se adormecen las estrellas en el río, Se duerme el viento en los árboles, Noni, noni, mi niño.</p> <p>Duérmete, mi niño pequeño, Sólo se despierta tu madre, Te canta sobre la alegría y paz; Cierra, mi niño, tus ojitos.</p> |
| <p>VIDALITA (IDISCHE GAUCHOS) Nº 6</p> <p>I Ver vet akern un zeyen, ver vet shnaydn zang un grozn, ven di kindir zikh tsegeyen, di kolonye do farlozn?</p> <p>Mayn neshome iz gebrokhn, oyfn hartsn shteyner lign; Hey, amigo, hey mayn shokhn tu a shpil a troyer nign:</p> <p>tire- tire! tire-tare! gib a shpil mir mayn gitarre tire, tire! Gitarrita! Shpil mir oys a vidalita!</p> <p>Blumen blyen, grozn grinen,</p> | <p>VIDALITA (GAUCHOS JUDIOS)</p> <p>I ¿Quién arará la tierra, la sembrará, quién cortará el maíz y los pastos, cuando los niños sigan su rumbo y abandonen la colonia?</p> <p>Mi alma está quebrada, en mi corazón hay piedras; ey, amigo, ey, vecino, toco, entonces, una triste melodía:</p> <p>¡Tire-tare! ¡Tire-tare! Guitarra mía, concédeme una canción. ¡Tire, tire guitarrita! ¡Tócame una vidalita!</p> |

| | |
|---|---|
| <p>vekn bilder in zikorn, un di trern rinen rinen: ioh! Vu zayt, ir, kinderyoren?</p> <p>II Oyf di felder fun Isroel tsvishn Beymer, grozn un blumen, in a kibutz voynt mayn bruder, schraybt er ikh zol tsu im kumen</p> <p>Mayn neshome iz gebrokh'n, oyfn hartsn shteyner lign; Hey, amigo, hey mayn shokhn tu a shpil a troyer nign:</p> <p>Tire- tire! Tire-tare!.....</p> <p>Blumen blyen grozn grinen.....</p> | <p>Las flores florecen y los pastos reverdecen, despiertan imágenes en la memoria, y las lágrimas corren corren: ioh! ¿Dónde están, ustedes, años de infancia?</p> <p>II En los campos de Israel, entre árboles, pasto y flores, en un kibutz vive mi hermano, me escribe para que yo vaya con él.</p> <p>Mi alma está quebrada, en mi corazón hay piedras, ey amigo, ey vecino, toco, entonces, una triste melodía:</p> <p>¡Tire-tare! ¡Tire-tare!</p> <p>Las flores florecen y los pastos reverdecen.....</p> |
|---|---|

| | |
|--|---|
| <p>ES KUMEN MUTNE VASERLEJ (folksmotiv) (Nº7)</p> <p>Es kumen mutne vaserlej Un schvimen schtil avek Asoi vi ot di vaserlej Farschvimen Maine teg.</p> <p>Es zind sij on a schternd'l Un lescht sij ois zurik Asoi vi ot dos schternd'l Asoi is oij main glik</p> <p>In staig'l schvaigt main feigele Un troiert ganze teg Vi harz mains oif main meidele Vos i fun mir avek</p> <p>Un mit di mutne vaserlej Main hofenung fargeit Un mit di mutne vaserlej Zarind main bleije freit</p> | <p>LLEGAN AGUAS TURBIAS (motivo popular)</p> <p>Llegan aguas turbias y se alejan nadando en silencio; - tal como esas aguas se alejan mis días.</p> <p>Se enciende una estrellita y vuelve a apagarse; - tal como esa estrellita es mi alegría</p> <p>En la jaulita calla mi pajarito y se entristece durante días enteros como mi corazón por mi muchachita que se alejó de mí.</p> <p>Y con las aguas turbias mi esperanza pasa, y con las aguas turbias se disuelve mi alegría pálida</p> |
|--|---|

| | |
|---|---|
| <p>ODOM IESOIDOI MEIOFOR (Nº8)</p> <p>S'is der mench fu nerd baschaf'n un mus zurik zu ir sij kern Fa a bis'n broit baim leb'n zohlt er mit gefar un trer'n</p> <p>Un der mench is zugeglien zu a brujstik zu a scharb'n zu di gros'n in di felder hele grinen sei un starb'n</p> <p>Zu di blumenin a gort'n velje blien un farblen zu a shot'n zu a schtil'n ven er zit farbai in flien</p> | <p>DEL POLVO VENIMOS²⁴</p> <p>El ser humano fue creado del polvo y debe volver a el por un mordisco de pan, el vivir, lo paga con peligro y lágrimas.</p> <p>Y el ser humano se compara con un fragmento, con un cráneo; con los pastos de los campos que verdean claros y mueren</p> <p>Con las flores en un jardín que florecen y se desvanecen; con una silenciosa sombra, cuando pasa temblando al vuelo.</p> |
|---|---|

²⁴ Literalmente “la base del hombre es el polvo”, es un pasaje bíblico

| | |
|---|---|
| <p>Zu a volk'n inem Him'l veljer vert in roim zelosen zu di vint'n velje veien un sei blosen un farblosen</p> <p>Zu a schoib vos schvept in luft'n on a zil un on a sinen zu jaloimes velje kumen un farflien on a zil un on a sinen</p> <p>Un deriber nit baveinen teg vos Got hot uns gegeb'n Er tut geb'n er tut nemen S'is der veg fun menchin's lebn'n YEHI SCHEM ADONAI MEVORAJ</p> | <p>Con una nube en el cielo que se expande en el espacio; con los vientos que se agitan, y soplan y soplan.</p> <p>Con un polvo que flota en el aire sin una meta y sin un rumbo Con sueños que vienen y se van volando, y se desvanecen.</p> <p>Y por eso, no lloremos durante los días que Dios nos entregó: lo que él da, él lo toma - este es el camino de la vida humana ¡Bendito sea el nombre del Señor!</p> |
|---|---|

| | |
|--|--|
| <p>EYL MOLE RAKHMIM (Nº 9)</p> <p>Got fun rakhmim, Her fun himlen Unter fliglekh fun dayn shkhine, Nem arunter ale kdoyshim, Umgebrakht durkh mord un sine.</p> <p>Un in tog fun undzer troyer Shtrof di merder, shenk nit keynem, Mek zey op fun ale veltn Un fartilik zey biz eynem.</p> <p>Got fun rakhmim, Her fun himlen Heyl undz fun mit Dayn libn nomen, Shik undz treyst un mut, un gloybn }2º vez Shtark dayn folk Yisroel.</p> | <p>DIOS MISERICORDIOSO</p> <p>Dios misericordioso, Señor de los cielos, Debajo de las alas de la Divina Presencia Lleva a los mártires, santos y puros Muertos por el asesinato y el odio.</p> <p>Y en el día de nuestro duelo Castiga a los asesinos, no perdones a ninguno, Bórralos de todos los mundos Y aniquila hasta el último de ellos.</p> <p>Dios misericordioso, Señor de los cielos, Cuidanos con Tu querido nombre, Concédenos consuelo y coraje Fortalece a tu pueblo Israel.</p> |
|--|--|

| | |
|--|--|
| <p>JASIDIM TANZ (Nº 10)</p> <p>Kumt zingen in eynem dem nign dem nayem: Oy, tate in Himl! Un tshiri-bim-bam! Heybt hekher dem kos, lomir trinken lekham, Un makht shekheyonu mit fayer un flam Lekoved der heyliker Yerusholoim, Far geules ho'orets un tkhies ha'am.</p> <p>Zingt dem nign funem rebn Mit hislayves un gemit, Vayl in zemer er zol lebn, Hot tsu zikh keyn glaykhn nit. Hant af aksl, lomir shvebn Mit hislayves un gemit, Vayl in riked er zol lebn, Hot tsu zikh keyn glaykhn nit.</p> <p>Mir loybn un danken dir, Har fun di veltn, Far skhus fun derlebn di nisim tsu zen. Far geule mekarev tsu zayn un fargeltn dayn folk far di paynen fun haynt un ven. Ma toyvu! vi sheyn zaynen Yankevs getseltn</p> | <p>DANZA DE LOS JASIDICOS</p> <p>Vengan, cantemos juntos la nueva melodía: Ay, padre que estás en los cielos! Y tshiri-bim-bam! Alcen más alta la copa, hagamos un "lejaim"²⁵, Y recitemos con fuego y fervor un "shejeionu"²⁶ En honor a la sagrada Jerusalén, Por la redención de la tierra y la resurrección del pueblo.</p> <p>Canten la melodía del maestro Con entusiasmo y brío, Porque en la música él ha de vivir, Él no tiene igual. Mano en el hombro, dancemos Con entusiasmo y brío, Porque en el baile él ha de vivir, Él no tiene igual.</p> <p>Te alabamos y agradecemos, Señor de los mundos, Por permitirnos vivir para ver los milagros. Por acercar la redención y por recompensar a tu pueblo por las penas de hoy y de otros tiempos.</p> |
|--|--|

²⁵ Palabra que se usa para brindar y significa: por la vida.

²⁶ Es una bendición.

| | |
|---|---|
| <p>In land fun di oves afs nay, vi geven.</p> | <p>“Ma Tovv”!²⁷ qué bellas son las tiendas de Jacob, En la tierra de los Patriarcas de nuevo como entonces.</p> |
| <p>FLAKER SCHAITER (hora) (Nº11)</p> <p>Hora streis’lt sij der boden Jung Isroel geht in rod’n un der Negev tanz in blien s’tanz di nai dervajte Zión.</p> <p>Flaker schaiten heler fraier, zind di schvarze najt mi faier, Zind mit Gloibn’n Harz un moiej, un di fis mit bren un kolej</p> <p>Flaker schaiter, zind di glider bai di boier bai di schmider Zind mit mut far schvung un sig’n, zind dem tanz mit heis’n nigen</p> <p>Flaker schaiter heler fraier, ...</p> <p>Flaker schaiter bis baginen, bis der jeischerj vet zerinen Bis s’vet hel’n un s’vet tog’n un di sun vet najt fariogen. Flaker schaiter heler fraier,</p> <p>Hora streis’lt sij der boden.....</p> | <p>ARDE HOGUERA! (hora)²⁸</p> <p>Hora! Se sacude el estanque, el joven Israel va en círculos, y el Néguev baila en el florecer, baila el Sion nuevamente despierto.</p> <p>Arde, hoguera! Más clara, más libre, enciende la noche negra con fuego, enciende con creencias el corazón y el cerebro, y los pies con fulgor y fuerza!</p> <p>Arde, hoguera, enciende los miembros de los constructores, de los herreros, enciende con coraje por el impulso y las victorias, enciende la danza con una melodía ardiente.</p> <p>Arde, hoguera! Más clara, más libre.....</p> <p>Arde, hoguera, hasta el amanecer, hasta que la oscuridad se desvanezca, hasta que aclare y se haga de día, y el sol expulse a la noche. Arde, hoguera! Más clara, más libre.....</p> <p>Hora! Se sacude el estanque.....</p> |

| | |
|--|---|
| <p>AM ISROEL JAI (Nº 12)</p> <p>Blost in schoifer schalt in Horn Heidad s’folk dervajt oif’s nai Ruft sol leben land Isroel Singt ye Am Isroel Jai</p> <p>Iber dejer iber tur’ms un di Himlen oib’non schtralt in sun der Mogen Dovid flaters vais un bloi di fon.</p> <p>Majnes gehen, majnes kumen Ale id’n stean greit Blut un trerin ver’n blumen un fun troier vakst di freid.</p> <p>Blost in schoifer schalt in Horn Heidad s’folk dervajt oif’s nai Ruft sol leben land Isroel Singt ye Am Isroel Jai</p> | <p>¡EL PUEBLO DE ISRAEL VIVE!</p> <p>¡Sopla el shofar, tañe el cuerno, salud! ¡El pueblo se despierta de nuevo! llama: - ¡Que viva la Tierra de Israel!</p> <p>canta pues: - ¡El pueblo de Israel vive!</p> <p>Por los techos, por las torres, en los cielos, cabeceras, irradia en el Sol el Moguen-Dovid²⁹, ondea blanca y azul la bandera.</p> <p>Multitudes van, multitudes vienen, todos los judíos están listos; sangre y lágrimas - se vuelven flores, y desde la tristeza - crece la alegría.</p> <p>¡Sopla el shofar, tañe el cuerno, salud! ¡El pueblo se despierta de nuevo! llama: - ¡Que viva la Tierra de Israel!</p> <p>canta pues: - ¡El pueblo de Israel vive!</p> |
|--|---|

²⁷ *Ma Tovv* es una oración de la religión judía que comienza diciendo: “Ma tov vohaleja Yaakov, mishkenoteja Yisrael” cuya traducción del hebreo es: “Cuán hermosas son tus tiendas, oh Jacob, y tus moradas, oh Israel!. Tomado de: Números 24:5.

²⁸ Hora es una danza que se practica en forma grupal, entrecruzando los brazos o manos en rondas que giran en sentido horario.

²⁹ Estrella de David

Bibliografía

- Aretz, Isabel (1952). *El folklore musical argentino*. Buenos Aires, Ricordi.
- Díaz, Javier (2016). “El anarquismo en el movimiento obrero judío de Buenos Aires (1905-1909)”, en: *Archivos*, Año IV, N° 8, marzo: 119-140. Disponible en:
<http://www.archivosrevista.com.ar.ca1.toservers.com/contenido/wp-content/uploads/2016/04/Diaz.pdf>
- Freidenberg, Judith (2013). *La invención del gaucho judío. Villa Clara y la construcción de la identidad judía*. Buenos Aires, Editorial Prometeo.
- Glocer, Silvia (2016). “Jacobó Ficher: fragmentos musicales olvidados”, en: *Teatro ídish argentino (1930-1950)*. ארגענטינישער יידיש-טעאטער. Skura, Susana; Glocer, Silvia (compiladoras). Colección Saberes. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, pp.79-98. En línea: <http://publicaciones.filo.uba.ar/teatro-%C3%ADdish-argentino>
- Glocer, Silvia (2018). “George Andreani: Varsovia, Berlín, Praga, Buenos Aires”, en: *Cuadernos Judaicos*, Centro de Estudios Judaicos, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile. N° 35-Diciembre, p.46-83. Disponible en: DOI: 10.5354/0718-8749.2018.52016
- Glocer, Silvia (2021). “Victor Schlichter”, *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos judíos exiliados en la Argentina durante el nazismo (1933-1945)*. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Agosto. Tomo II en línea:
<http://publicaciones.filo.uba.ar/sites/publicaciones.filo.uba.ar/files/D...>
- Glocer, Silvia (2021). “Bernardo Feuer. El ruiseñor que llegó de Lemberg”. en: *Cuadernos Judaicos*, Centro de Estudios Judaicos, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile. N° 38-Diciembre, pp. 101–123. En línea:
<https://cuadernosjudaicos.uchile.cl/index.php/CJ/article/view/65764>
- Laenen, J. H. (2006). *La mística judía: una introducción*. Madrid: Trotta.
- Mansilla, Silvina (2012). “La ‘Vidalita’ de Alberto Williams como caso paradigmático de construcción canónica en el llamado nacionalismo musical argentino”. En *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología*, N° 68. Buenos Aires, AAM.
- Vega, Carlos (1944). *Panorama de la música popular argentina*. Buenos Aires, Losada.
- Weinstein, Ana E. y Toker, Eliahu (2004). *La letra ídish en tierra argentina Bio-bibliografía de sus autores literarios*. Buenos Aires, Milá.

L'aspetto numerico e le regole proporzionali tra visibile e udibile (*focus sul numero sei*)

Anna Laura Longo

Pianista-performer, artista visiva, poetessa, saggista.
Responsabile dello Studio di formazione pianistica
Territorio di stimolazione sonora in Roma
annalaura_longo@hotmail.com
ORCID ID 0009-0008-1203-2911

Recibido 06-04-2024 / **Aceptado** 22-04-2024

Resumen. L'articolo invita all'ascolto di brani musicali soprattutto pianistici, creando connessioni con altri linguaggi (pittura e architettura). Viene dato un risalto all'aspetto numerico. In particolare viene ad essere sviluppato un *focus* sul numero sei. L'interdisciplinarietà è vista a tutti gli effetti come una risorsa per la conoscenza.

Parole-chiave. Interdisciplinarietà, Transdisciplinarietà, Visibile e udibile, Ritmo e visione, Ascoltare, Musica, Pittura, Architettura, Costrutti Ritmici, Aspetti costruttivi.

The numerical aspect and the proportional rules between visible and audible (*focus on the number six*)

Abstract. The article invites you to listen to piano pieces of music, creating connections with other languages (painting and architecture). Emphasis is given to the numerical aspect. In particular, a focus is developed on the number six. Interdisciplinarity is seen as a resource for knowledge.

Keywords. Interdisciplinarity, Transdisciplinarity, Visible and audible, Rhythm and vision, Listening, Music, Painting, Architecture, Rhythmic constructs, Constructive aspects.

La raccolta delle patate (olio su tela, 90x190 cm.) è il titolo di un dipinto di **Giovanni Segantini** (1858-1899) risalente all'anno 1890. La Triennale di Brera individua e definitivamente accerta a partire dal 1891 la presenza del divisionismo, inquadrandolo all'interno di un fenomeno di rinnovamento dell'arte di certo ampio, in cui trova spazio l'accostamento di colori primari, puri, distribuiti a piccole pennellate, che l'occhio finisce per integrare.



Los textos publicados en esta revistaán bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-Compartir Igual 4.0.

Il dipinto in questione riproduce una situazione agreste oltremodo familiare: in un campo possiamo infatti notare la presenza di alcune donne chine, intente a procedere al raccolto. Le figure femminili, nell'insieme, vanno a comporre quasi una diagonale. Esse risultano ritratte e inserite nello spazio pittorico con una certa uniformità, che ne stabilizza proprio la posizione, l'atteggiamento corporeo e, per l'appunto, la postura ricurva.

Sono sei, in particolare, le protagoniste del dipinto, quasi delle unità drammatiche, collegate da un interessante livello di vicinanza. Possiamo parlare a tutti gli effetti di una sorta di equidistanza, che le connota vistosamente come una struttura compatta, un gruppo coeso quasi inscindibile, da afferrare con subitaneità.

Lunghe gonne con grembiuli da lavoro definiscono il vestiario, il capo è coperto e, in mano, sono presenti gli arnesi agricoli. Va notato come nello spazio circostante acquisti per lo più risalto il vuoto, con una sparuta vegetazione e con ulteriori presenze in lontananza. Ad avvolgere il tutto un cielo non propriamente limpido, cosparso, al contrario, di fitte nubi dal carattere per lo più minaccioso. Il protagonismo del sestetto di donne, ad ogni modo, arriva dinanzi agli occhi dei riguardanti e delle riguardanti come un fatto indiscutibile e visivamente impattante.

Sarà proprio il "sottile richiamo" del numero sei il filo conduttore intorno a cui ruoteranno alcune riflessioni miste, di qui in avanti ripartite tra attenzione e desiderio di avvicinamento al parametro del suono, con un interesse aggiuntivo e, ancor meglio, con uno slancio di natura comparativa riguardante la ricerca pittorica e l'aspetto costruttivo tipicamente architettonico.

Creando un conglomerato di ascolti e visioni, mi interessa l'ipotesi di lasciar scorgere una materialità vera e propria nell'aspetto numerico, da vedersi di per sé come un fatto esperibile.

Il passaggio che sto per compiere mira infatti a condurre, con agilità, dalla pittura verso un ascolto musicale effettivo. Il riferimento va in direzione di una pagina pianistica alquanto nota, che potrà lasciare assaporare le particolarità metriche vicine al parametro numerico del sei, inquadrabile di qui in avanti come una struttura portante a cui riferirsi. Nello specifico il brano in questione consentirà di accostarsi al fascino "costruttivo" di una misura *standard* basata sul sei. Le donne mutate dal dipinto su citato, in questa prospettiva, potranno esser viste come una sorta di esemplificazione, squisitamente visiva, di una misura incentrata per l'appunto sull'accertamento del sei, con una riproduzione quasi fedele dell'organizzazione basilare e, quindi, con una sottolineatura delle unità temporali fondanti.

Ma procediamo con il riferimento musicale vero e proprio.

Il brano su cui desidero portare l'attenzione è la Romanza n.5 (*Romanze*) tratta dai *Sei pezzi (Klavierstücke) per pianoforte op.118* di **Johannes Brahms** (1833-1897). L'anno di composizione è il 1892. La prima esecuzione avvenne a Londra (St.James's Hall, 7 Marzo 1894). Risulta nota la versione affidata al

tocco pianistico di **Wilhelm Kempff**, responsabile di un'interessante incisione per l'etichetta Deutsche Grammophon.

Va anzitutto segnalato come l'*opus* 118 vada ad accorpere sei pezzi per pianoforte, proposti nell'ordine seguente:

Intermezzo (Allegro non assai, ma molto appassionato - la minore)

Intermezzo (Andante teneramente - la maggiore)

Ballade (Allegro energico - sol minore)

Intermezzo (Allegretto un poco agitato - fa minore)

Romanze (Andante - fa maggiore)

Intermezzo (Andante, Largo e mesto - mi bemolle minore).

Nel libretto che affianca il CD citato, **Claude Rostand** - con un riferimento sommario ai brani dell'op. 116, 117, 118 e 119 - parla di grandi cicli che possono essere considerati un vero e proprio testamento pianistico di Brahms. Divenuti, tra l'altro, dei punti fermi del repertorio concertistico. Il critico e musicologo austriaco **Eduard Hanslick**, coevo del compositore, li definì, appropriatamente, monologhi, designandoli come "bercesuse del mio dolore". Tali cicli risalgono al periodo viennese. Il brano in questione, bitematico e con variazioni, ha un carattere autunnale. Si tratta quasi di un idillio vagamente pastorale.

Sicuramente l'uso del 6/4 va ad accertare una volontà di dilatazione interna - una dilatazione spaziale e costruttiva, per l'appunto - suffragata da un evidente desiderio di ampliamento dell'arcata fraseologica. Tanto più avrà risalto tale ampliamento dal momento che il metro su cui sono costruiti i brani precedenti risulta essere rispettivamente di 2/2 (per il n.1) di 3/4 (per il n.2), di 2/2 (per il n.3), di 2/4 (per il n.4).

L'ultimo *Intermezzo* (il n.6) si affida invece alla scelta del 6/8. Dunque, nell'economia generale dei pezzi pianistici dell'op.118, il brano n.5 va ad esplicitare una dinamica del tutto a sé stante.

La presenza di un metro in 6/4 può essere altresì rintracciata nel Capriccio n.8 (Grazioso ed un poco vivace) tratto da *Acht Klavierstücke* op.76, la cui caratterizzazione si inserisce in una panoramica ben diversa.

Risalendo decisamente indietro nel tempo, ma restando nella forza attrattiva del 6/4, potremmo a questo punto avvicinarci con agilità a un secondo e interessante ascolto musicale, prospettando un possibile e volenteroso confronto stilistico: mi riferisco alla composizione di **Girolamo Frescobaldi** (1583-1643) intitolata *Aria detta La frescobalda* F3.32, con dedica a monsignor Luigi Gallo, vescovo di Ancona. La tonalità di impianto è il re maggiore.

Conosciuta *in primis* nella versione per organo, tale composizione ha avuto, e continua ad avere, una circolazione anche nella versione pianistica. Numerose sono le trascrizioni approntate e disponibili, ad esempio per chitarra.

Abbiamo cinque parti che vanno a costituire il brano nel suo insieme, con un'interpolazione di una Gagliarda e di una Corrente. Ed è la variazione n.1 a riguardarci direttamente, essendo costruita in 6/4 con un *incipit* che lascia apparire con estrema nitidezza le sei semiminime, determinanti per fornire all'orecchio un'ambientazione sicura e oltremodo definita. Strada facendo il 6/4 si trasforma fruttuosamente: vengono infatti palesate e diversificate le risorse metriche e ritmiche interne. Esse, in sostanza, mirano ad essere proiettate verso un'adeguata elaborazione costruttiva.

Il tema vero e proprio, su cui è costruita l'Aria, va segnalato, è in 2/2 e possiede un carattere naturalmente più stringato in confronto alle variazioni. Il discorso musicale tende, in generale, a muoversi con scioltezza tra capacità di sviluppo e capacità di sintesi. Appare evidente la presenza di una stilizzazione: una vera e propria asciutezza in termini di scrittura. Quest'ultima si avvale di un'efficacia sonora oltremodo garbata e generosamente fluente.

Volendo effettuare un tuffo rapido nella letteratura musicale contemporanea si potrà *en passant* citare il brano per voce, intitolato *Lament of Isis on the Death of Osiris for Soprano*, della compositrice inglese **Elisabeth Lutyens** (1874-1964). In questa pagina musicale spicca, nelle parti interne, una scelta di certo meno consueta: quella del 6/2.

Questa formula metrica viene ad essere distribuita tuttavia all'interno di un impianto polimetrico molto variegato. Vale la pena avvicinarsi all'ascolto di questo brano contemporaneo, per cogliere tutte le diversificazioni metriche e ritmiche messe in atto e, inoltre, per porsi sul piano di una "digressione uditiva" rispetto all'ambientazione ben più uniforme creata intorno al suono pianistico dei brani precedentemente indicati.

Tornando nuovamente all'interno delle caratterizzazioni romantiche o tardo-romantiche, non sarà fuori luogo analizzare qualche altro pezzo per pianoforte attestante la gestione del 6/4. In tal senso, potrà essere utile appoggiarsi musicalmente su alcune pagine che portano la firma di **Felix Mendelssohn Bartholdy** (1809-1847).

Un metro di 6/4 lo ritroviamo nella fattispecie nel ciclo intitolato *Romanze senza parole*. L'ampio corpus contiene un numero di 48 brevi brani in totale, composti nel periodo compreso tra il 1829 e il 1842. Il primo esempio riguarda la romanza op.19 n.5, scattante e rapida, fondamentalmente basata su una concitazione di fondo, che trova la sua verifica proprio in un 6/4. Il secondo esempio potrebbe esser considerato *a latere* e concerne la Romanza op.30 n.2. Si tratta di un Allegro molto, che si sostanzia in un metro di 6/16, utile da osservare e ascoltare. Il carattere di fondo in questo caso è brillante, suffragato da una possibile libertà virtuosistica.

Osservando come possano variamente prender corpo le scansioni interne e le ripartizioni ritmiche e strutturali nelle costruzioni di tipo sonoro e artistico-visivo ma, nello stesso tempo, volendo continuare a creare una benevola fusione tra possibilità e capacità di assorbimento dell'occhio in confronto all'udito, sarà utile determinare un addentellato fugace con l'architettura, portando alla ribalta dei nuovi e magistrali esempi di gestione del sei, inserendoli nel campo strettamente progettuale-costruttivo.

Esiste del resto la possibilità che un edificio "risuoni" proprio in virtù di caratteristiche costruttive riconducibili al ritmo e che un quadro, come già indicato, sveli un intrinseco dispositivo numerico o più facilmente racchiuda una qualche evocazione di una legge ritmica sottostante. Il criterio numerico può quindi incunearsi e muoversi, vistosamente o più o meno sottilmente, tra visibile e udibile.

Sostando sul crinale dell'architettura il suggerimento vuole esser quello di avvicinarsi ora, da un punto di vista conoscitivo, all'impianto tipico della loggia "alla greca". Il nostro ambito di interesse va a cadere naturalmente sulla loggia a sei colonne, che prevede un intrinseco richiamo alla severità e solennità delle forme classiche. La visualizzazione di numerosi edifici di tal genere potrà avvenire anche scorrendo semplicemente la molteplicità di materiali fotografici disponibili. Se ne ritrovano diversi *on line* o, in alternativa, su manuali e in monografie che abbiano attinenza con questo tema. Di certo un maggiore impatto lo si avrà attraverso l'esperienza fisica effettiva.

In architettura, abbiamo un esempio di presenza del parametro numerico-strutturale del sei, che appare particolarmente legato proprio alla biografia di Johannes Brahms.

L'edificio da osservare e da prendere in considerazione sarà il Teatro di Detmold in Germania. Una parte dell'esistenza di Brahms si è svolta infatti tra Amburgo e Detmold, dove il compositore era direttore di una formazione corale e, saltuariamente, della piccola orchestra di corte. Ci troviamo nel periodo compreso tra il 1857 e il 1858.

L'edificio del teatro di Detmold è animato da sei colonne caratterizzanti la facciata. Esse scandiscono l'ingresso e si affidano al nostro sguardo con purezza stilistica, definendo e, ancor prima, svelando un principio numerico perentorio e, a ben vedere pertinente, oltremodo esplicito e tale da poter esser captato con subitanità.

Come le sei donne incluse nel dipinto di Segantini, le sei colonne della loggia suddetta non sfuggono, anche questa volta, all'ipotesi di poter esser colte come un blocco compatto ed esemplificativo: una sorta di emblema di una misura musicale "afferrabile" subitaneamente attraverso la vista, ripartita nei suoi sei elementi prioritari, avvincenti proprio come fossero degli agili battiti, scanditi e quasi internamente "udibili".

Collocandosi a ridosso dell'epoca settecentesca, ma spostando geograficamente l'asse di attenzione, un ulteriore architetto potrà venire alla ribalta ovvero **Robert Adam** (1728-1792) di origine scozzese. Non solo architetto in verità,

ma anche decoratore, esponente del neo-classicismo, Adam è noto ai più per essere stato ingaggiato per il rifacimento di Hosterley Park e, più esattamente, per la ristrutturazione di Hosterley House, storica villa inglese edificata molti anni prima - nel 1576 - e circondata da un grande parco. La loggia a sei colonne, in questo caso, spicca per il colore candido che si staglia con evidenza sull'edificio, che prevede un rivestimento in mattoni di gradazione medio-scura.

Attraverso varie transizioni, l'idea è quella di abituarsi a scorgere il dispositivo numerico come un fatto costruttivo e pertanto costitutivo, per arrivare ad analizzarne o indagarne volta per volta il funzionamento precipuo, mettendo in evidenza le particolarità stilistiche. In musica il costruito del sei potrà essere riconosciuto per il suo aspetto di natura mobile, garantito dall'incedere della struttura sonora stessa, in architettura o in pittura il dispositivo numerico avrà, per ovvi motivi, un profilo statico, ma il principio basilare emergerà in ogni caso nella sua compatta evidenza. Viaggiando tra stili ed epoche, desiderando allargare vistosamente la panoramica, un ulteriore esempio potrebbe essere fornito. Si tratta della loggia Valmarana di Vicenza, situata in Italia, realizzata nel 1582 probabilmente da un allievo di Andrea Palladio: un vero e proprio tempio a sei colonne (di ordine dorico), sovrastate da un frontone. Prende corpo, in tutti questi esempi, e quasi si materializza, una traduzione architettonica della formula costruttiva del sei. Un interessante dossier tematico si ritrova nel numero 986 della rivista *Domus*, dove l'architetto statunitense **Steven Holl**, con un'abbondanza di riferimenti, ci parla per l'appunto delle relazioni tra musica e architettura, riferendo di alcuni risultati efficaci ottenuti nel suo corso presso la Columbia University.

Non è in fondo sorprendente il fatto che l'ambiente circostante ci nutra o possa potenzialmente nutrirci di parametri ritmici svariati. Da questo punto di vista il dipinto di Segantini, da cui ha preso avvio il presente scritto - ci tengo a ribadirlo- voleva essere uno spunto originale, ma di certo adeguato, per creare un procedimento integrato.

Potremmo considerarlo un antecedente valido per un utile esercizio di "riscaldamento" destinato all'occhio e in grado di provvedere a un rinforzo percettivo, tale da indurre ad assorbire somiglianze e confronti, tra regole proporzionali, tra ripartizioni e scansioni interne.

Il presente scritto non tiene conto di riferimenti numerici di tipo prevalentemente simbolico, legati alle arti e alla musica. Si aprirebbe a tale riguardo un capitolo a parte, che esula dalle considerazioni in corso.

Nella costruzione dell'itinerario, fortemente stratificato e cangiante, mi piace concludere con un ulteriore suggerimento, per un'affascinante e nuova ipotesi di ascolto musicale, da vedersi pur sempre come "esperienza spaziale". La figura-chiave sarà questa volta **Johann Sebastian Bach** (1685-1750).

Il genere musicale su cui assestarsi sarà quello della danza rispondente al nome francese *Loure*. Si tratta in particolare di una danza del XVII e XVIII secolo, probabilmente nata in Normandia al suono di uno strumento musicale dal nome omonimo (somigliante a una *musette de cour*). Questa danza presenta un

andamento moderato in tempo composto e binario, che può basarsi sul 6/4 oppure sul 6/8, con un inizio in anacrusi.

All'interno delle *Französische Suiten* (sei in totale) se ne rileva un caso particolare nella *Suite in sol maggiore*, n.5 BWV 816. La *Loure* in questione è collocata tra la Bourrée (I-II) e la spigliatissima Giga conclusiva.

La presenza di un metro in 6/4 va tuttavia ad animare anche la *Suite francese* n.3 BWV 814, in si minore, nello specifico la Corrente.

Queste due occorrenze del metro di 6/4 sono da considerarsi senza alcun dubbio preziose e, in parte singolari, giacché non vi sono altri casi di presenza di un 6/4 rintracciabili nelle principali raccolte e composizioni clavicembalistiche o pianistiche che dir si voglia. Può essere segnalato, tra l'altro, come un esempio di *Loure* si sostanziosi, elegantemente, anche nella *Partita per violino solo* n.3 BWV 1006, in mi maggiore. La firma è sempre quella di Johann Sebastian Bach.

In questo caso, la *Loure*, inconfondibilmente in 6/4, è seguita da una *Gavotte en Rondeau* e preceduta dal classico e immancabile *Preludio* di carattere introduttivo, affidato questa volta a uno strenuo profilo di semicrome consequenziali, oltremodo incessanti, particolarmente idonee a determinare un esordio intrinsecamente movimentato, sorretto da un valido principio di scorrimento. L'anno di composizione è il 1720. Nel delineare un percorso di accentramento sul numero sei, la preferenza per lo più accordata al 6/4, rispetto al metro ugualmente composto di 6/8, è stata determinata da una più esigua diffusione e incidenza all'interno dei repertori pianistici ed extra-pianistici, soprattutto classici. Proprio questo fatto ha dato àdito a rilevamenti e suggerimenti di ascolti più circoscritti e particolareggiati, meno esposti a un rischio di dispersività. Un'educazione all'ascolto coerente e idealmente completa è necessario infatti che non faccia leva soltanto su ciò che è noto o più ampiamente conosciuto.

Si chiude pertanto grazie alla magistrale impronta compositiva e sonora di Johann Sebastian Bach e con un rimando a un principio di natura danzante, questo circuito di proposte, deliberatamente amalgamate quasi a voler comporre un *mélange* virato verso possibili ascolti e visioni, come preannunciato sin dall'inizio. Tuttavia non prima di aver lanciato una conclusiva occhiata nell'arte, facendo questa volta un esplicito riferimento all'artista svizzera, di origine tedesca, **Meret Oppenheim** (1913-1985). Desidero portare a galla, in particolare, l'opera *Hush-hush, la vocale più bella si svuota*, datata 1934. L'opera risulta essere una vera e propria elaborazione del rapporto tra linguaggio e cose. Ritroviamo infatti, situate in precario equilibrio su un'asticella collegata con una catenella a un cerchio di pennellate grigie, sei forme astratte, simili a lettere dell'alfabeto, ma di fatto illeggibili. Esse sono le vocali che hanno perso la loro capacità di dire. Sono sei anche gli anelli che compongono la suddetta catenella di collegamento. Si tratta di un omaggio a **Max Ernst** (1891-1976): non stupisce dunque che vi sia un intento di decostruzione e, ancor meglio, un'affermazione di ambiguità nel rapporto tra lettera e parola e, più ampiamente, tra significato e realtà.

Senza dubbio l'elargizione di esempi, collocabili tra epoche presenti e passate, avrebbe potuto essere più estesa, ma si è cercato di operare semplicemente una scelta non esaustiva, che fosse in grado di offrire degli spunti, suscettibili di elaborazioni ulteriori, all'insegna di un vivace collegamento tra materiali e opere. Strada facendo spero di aver dato l'occasione di fluttuare proficuamente da un codice artistico a un altro, chiamando in azione un vero e proprio gioco di equivalenze, seppur parziali, senza costruire uno iato ma, al contrario, ipotizzando una congiunzione flessibile e ideale tra le arti e tra i linguaggi. Soprattutto prefigurando un'apertura corroborante degli spazi di conoscenza e di attraversamento.

Apocalipsis o mística Anotaciones sobre música contemporánea¹

Guillermo Aguirre

Escritor, Filólogo
Universidad Internacional de la Rioja (UNIR)
guillermo.aguirremartinez@unir.net
ORCID ID 0000-0001-7331-7947

Recibido 21-04-2024 / **Aceptado** 07-05-2024

Resumen. en un pasaje de su estudio sobre Bach anota Josep Soler que el dolor es, para Schubert, la medida que da testimonio de la profundidad anímica del individuo. Algo muy similar, y en relación con Beethoven, puede desprenderse de las breves líneas que componen el Testamento de Heiligenstadt. Por su parte, Peter Härtling describe a Hölderlin como un espacio vacío donde unas pocas frases resuenan cada vez con más fuerza. Esas frases, puede añadirse, son expresión del mundo sin significado en el mundo representado; expresión, también, de la irracionalidad constituyente del ser. El presente escrito se plantea como un recorrido por algunas composiciones musicales relativamente recientes, si bien a menudo en diálogo con la obra de Schumann y, puntualmente, con la de algunos otros creadores. Cuanto en común guardan las obras visitadas es la recurrente irrupción de un gesto de extrañeza derivado de la emergencia de lo irracional en el mundo diurno, y de aquello que se ha denominado un *tinnitus* del dolor. Si bien este padecimiento y condición inusual, denotado en forma de silencios, ruidos, sonoridades ‘desajustadas’, cabe vincularlo a un concreto temperamento, en último término es expresión, siguiendo a Schopenhauer y en los términos aquí propuestos, de la naturaleza y condición de la propia música.

Palabras clave. Schumann, Música contemporánea, Fenomenología del dolor, Fenomenología del silencio.

Apocalypse or mysticism Notes on contemporary music

Abstract. In a passage of his study on Bach, Josep Soler notes that for Schubert, pain is the measure that bears witness to the depth of the individual’s soul.

¹ Este artículo es un resultado de +PoeMAS, “MÁS POEsía para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea”, proyecto de investigación con financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2021-125022NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona, entre septiembre de 2022 y agosto de 2025.



Los textos publicados en esta revistaán bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-Compartir Igual 4.0.

Something very similar, in relation to Beethoven, can be inferred from the brief lines that compose the Heiligenstadt Testament. On the other hand, Peter Härtling describes Hölderlin as an empty space where a few phrases resonate more and more strongly. These phrases, it can be added, are an expression of the world without meaning in the represented world; also, an expression of the constitutive irrationality of being. This paper sets out as a journey through some relatively recent musical compositions, often in dialogue with the work of Schumann and, occasionally, with that of some other creators. What the visited works have in common is the recurrent emergence of a gesture of strangeness derived from the emergence of the irrational in the diurnal world, and what has been called a tinnitus of pain. Although this suffering and unusual condition, denoted in the form of silences, noises, ‘misadjusted’ sounds, can be linked to a specific temperament, ultimately it is an expression, following Schopenhauer and in the terms proposed here, of the nature and condition of music itself.

Keywords. Schumann, Contemporary Music, Phenomenology of Pain, Phenomenology of Silence.

I

En una página de sus diarios, Bernd Alois Zimmermann reflexiona en torno a una pregunta que su hermano le realiza, movido por el deseo de conocer los pensamientos que al compositor se le pasaban por la cabeza mientras daba forma a su *Sinfonie in einem Satz* (1951). La respuesta de Zimmermann es tajante: “nada [...] ‘pensar’ no existe en música” (2010, 38). Acto seguido reflexiona con más pausa sobre lo que comprende como una pregunta mal enfocada. La lógica errónea que la guía, añade el compositor, queda al descubierto si se piensa en el sentido que tendría si él mismo le solicitase a Goethe que le tradujese al piano, o por medio de un desarrollo sinfónico, lo que pensaba mientras escribía el *Werther*. Expuesto desde un leve giro de ángulo, podría aún considerarse que tal pregunta vendría a ser como si se le interrogase a Goethe por la música que mentalmente oía, esto es, por la música que sonaba en su cabeza, mientras narraba las penas de su atribulado protagonista. La pregunta del hermano, al menos así entendida, no podía, a ojos de Zimmermann, quedar peor formulada.

Para el autor de *Die Soldaten* (1957-1965) la creación se origina a partir de un torbellino indeterminado de sensaciones, sólo en un segundo momento trasladadas a una forma y una estructura. Este desarrollo, además, sigue un curso gestáltico, si bien amenazado, permanentemente, por fuerzas entrópicas, disolutivas; las mismas que determinan el devenir de todo proceso natural: “La combinación de fuerzas muy diferentes permite a los elementos temáticos desarrollarse a partir del estado amorfo de una célula germinativa (*Keimzelle*), mezcla aparentemente caótica de células originarias (*Urzelle*) [...], oscilando entre la amenaza apocalíptica y la inmersión mística, y sometida a todos los estadios de la poderosa evolución dinámica del desarrollo musical” (Zimmermann, 2010, 274); un proceso afín, hasta cierto punto, al planteado por la teoría del desarrollo de la forma en Goethe –expuesta a partir de la metamorfosis de la hoja y aplicada a todo objeto de realidad–, muy nítidamente

observable en piezas como *Photoptosis. Prélude pour grand orchestre* (1968) conforme a la tensión entre el caos y el orden, entre el silencio, el rumor y el sonido articulado, todo ello desde una inicial eclosión –la de la propia nada creadora– que, a un tiempo, es descomposición, y que articula un metadiscurso en torno a la transformación de la materia. Se trata, este ahondamiento en el sonido como sustancia metamórfica, de un ejercicio compositivo axial ya desde el pasado siglo –Webern, Scelsi, Grisey, Murail, etc.– explorado hoy por autores enraizados en distintas tradiciones estilísticas. Pienso en Georg Friedrich Haas (*In Vain*, 2000), Thomas Adès (*In Seven Days*, 2008) o Huw Watkins (*The Moon*, 2019), cuyas creaciones quedan orientadas a la búsqueda de elementos y territorios sonoros conflictivos para el oído, laberintos de la escucha cuyos hallazgos incorporan al espacio mental del oyente nuevos objetos surgidos en veladas latitudes psíquicas².

II

Los últimos dos años y medio de vida de Schumann transcurren en el sanatorio mental de Endenich, a las afueras de Bonn. Las normas de la institución obligan a su familia, la pianista y compositora Clara Wieck y los numerosos hijos del matrimonio, a distanciarse del músico. Los testimonios informan de la persistencia de alucinaciones auditivas, descritas por el matrimonio como coros de ángeles durante el día, demonios en la madrugada. En su breve pieza *Schumann in Endenich* (1972)³ Wilhelm Killmayer dota de relieve sonoro a lo que Josep Soler define como la extraña melancolía del compositor de Zwickau. Haciendo uso de una ascética economía expresiva, Killmayer diseña una suerte de teatro mental, tal como si su música surgiese del escenario psíquico habitado por Schumann, un molde espacial –previamente explorado por Nono, siguiendo a Scelsi y seguido a su vez por Sciarrino, Berio, etc.– donde no cabe, donde no tiene cabida, el razonamiento lingüístico –recordemos: ‘pensar [verbalmente] no existe en música’–. El goteo monótono de las notas construye a su alrededor un vacío, dando forma a un frágil equilibrio que, en diferentes momentos de la pieza, en especial hacia su final, se ve perturbado por un efecto de descomposición.

No se trata de una expresión aislada en el universo creativo de Killmayer, y así, las páginas de *The Woods so Wilde* (1970) ubican al oyente en un bosque en mitad de la nada, metáfora del ser y de la creación, del razonamiento y de su colapso; el ir y venir de una sierra que, como en *Tala*, de Thomas Bernhard, también en la narrativa de Innerhofer, Winkler o Bachmann, cabe tomar como imagen sonora y gestual de un existir constreñido por los mecanismos de la lógica. El compositor, así lo expresa en algunos de sus escritos y entrevistas, juega en sus trabajos con la idea de un límite cuyo rebasamiento deviene en caos, en apocalipsis o, nuevamente, en mística, en tanto que este colapso es, a su vez, la condición de posibilidad de una cierta libertad, al tiempo que delata un alejamiento del individuo respecto del marco perceptivo-reflexivo en el que se asienta. Largos

² Con todo, ahí donde en los compositores mencionados (Haas, Adès, Watkins) se privilegia una idea de formación y una permanente búsqueda de claridad, en la obra de Zimmermann, aun cuando ya desde el título –*Photoptosis*– se hace referencia a la irrupción de la luz (Zimmermann, 2010, 299), la violencia es tal que resulta constante la amenaza de descomposición.

³ <https://www.youtube.com/watch?v=vGFuQhgPm9Y>

intervalos de extrañamiento irrumpen en la obra de Killmayer tal como si la música se ocultase a los oídos, incapaces de percibirla una vez rebasado un limitado rango de frecuencias. La primera sinfonía del compositor, *Fogli* (1968), explora, quizás propedéutica, pero eficazmente, este ir y venir de lo audible a lo inaudible, el río subterráneo expresivo de una extraña melancolía.

III

Uno de los meandros desde los que nos llega la música, los ruidos, los silencios escuchados por Schumann, es la composición *Altra Voce - Omaggio a Robert Schumann* (2015/17) (Segundo movimiento - *Sirenenstimme da Fantasiestücke op. 88 n. 3*: <https://www.youtube.com/watch?v=MStAIQ1yhZs>)⁴, para piano y electrónica, del italiano Stefano Gervasoni. La distorsión del piano electrificado, la irrupción de constantes anomalías, el aislamiento radical evocado, un estado quizás próximo al que acompañó a Hölderlin en la segunda mitad de su vida, constituyen la sustancia y el medio en el que se desarrolla *Altra Voce*, cuya tenue luminosidad emerge desde el epicentro –insondable– del espacio creativo. Una vibración, un rumor, un *tinnitus* como objeto seminal, tal como se describe la creación en la tradición hindú, a modo de equivalente sonoro del torbellino desde el que, con la ayuda de la imaginación, lo informe deviene en unidad de sentido –de manera afín a cuanto, en relación con el mundo visual, deja anotado Leonardo en su libro sobre la pintura–. De forma conceptualmente próxima en lo referente a la fantasmal irrupción de extrañas, sutiles sonoridades, Georg Friedrich Haas, en su pieza *Was mir Beethoven erzählt* (2020), evoca una sucesión de rastros, huellas, sedimentos que, como alucinaciones, vienen a identificarse con el germen creativo –conjunto de células sonoras (*Keimzellen*)– del compositor de Bonn; un difuso mundo de fantasmas, de susurros, coros angélicos y demoníacos, tal como aquéllos que atormentaron a Schumann y finalmente agotaron sus reservas anímicas. No un pensamiento, por tanto, no una secreción verbal, sino una protoforma y su violenta expansión, metamorfosis de aquello que, de continuo, e irremediabilmente, se pierde.

Esta inmersión en lo sin-palabra, el rebasamiento, doloroso, de las coordenadas en las que el mundo posee aún un sentido, deja en la obra del mismo Schumann uno de sus pasajes más conmovedores en el Tercer movimiento –*Andante cantabile*– de su *Cuarteto con piano* (1842). De entre las interpretaciones de la obra, la grabación realizada por Glenn Gould con el Juilliard String Quartet en 1969 es, a mi parecer, la que mejor logra transmitir esta desolación habitada por esos mismos fantasmas que irrumpen, más acentuadamente, en la aludida composición de Gervasoni. Este vacío y sufrimiento anímico, descifrable en aquello que Reina Palazón, en unas páginas sobre la obra y vida de Trakl, describe como un “descenso a un alma muy lejana por su herida de un sentimiento habitual” (1994, 9), se hace especialmente patente a partir del minuto 4’50” de la grabación (<https://www.youtube.com/watch?v=7MMTjQi5fGQ>). Si, como suele afirmarse, la música de Schumann se corresponde con un particular diario íntimo, los compases que comienzan en el momento apuntado testimonian

⁴ Si bien se ha facilitado el enlace al Segundo movimiento de la composición, merece la pena la escucha íntegra de la misma, toda ella orientada a explorar los vacíos y silencios presentes en la música de Schumann.

algunas de sus vivencias emocionales más desesperanzadas.⁵ Un descenso al epicentro del dolor transitado en tantos otros lugares de sus composiciones y muy meditativamente explorado en la primera de sus *Gesänge der Frühe*, op. 133 (1853)⁶, donde la sustancia de la aflicción es de una cualidad similar a la advertida en Beethoven o Schubert en sus respectivos periodos tardíos⁷.

IV

Aquello que aquí se describe constituye, haciendo uso de la expresión de Josep Soler, es un arquetipo del dolor. La consideración, por parte de Schubert, de que la sustancia de la que se alimenta su música es justamente la aflicción, o incluso, siguiendo a Schopenhauer, la identificación de la música con la voluntad del mundo y la esencia de ambas con el dolor –en consonancia con la doctrina budista estudiada por el autor de *El mundo como voluntad y representación*–, queda vinculada a la superación de un límite. Se atraviesa un espacio intersticial en el que muy fácilmente deviene un desdoblamiento, una alienación, la emergencia de otros sonidos, de otros sueños, de otra voz. *Altra Voce* es, también, el título que Berio le da a una composición del año 1999 caracterizada, en palabras del italiano, por la liberación de la voz *mezzosoprano* y de la flauta contralto (Berio, s/f, s/p)⁸. Una liberación, un desdoblamiento que testimonia una nueva fuga de la razón. Se establece, conforme a este disociado estado, un forcejeo entre un orden, una medida, y lo que, a modo de libre impulso cromático –expresión del temperamento–, modula la pieza hacia la distorsión, quedando cuestionados los límites no sólo del razonamiento sino también, necesariamente, de la propia identidad. Tal desborde de la razón retoma problemáticas exploradas por los compositores manieristas italianos del XVI y del XVII –Gesualdo, Marenzio, Nenna, etc.–, como también, entre algunos otros, por Antonio Cabezón –tan

⁵ En el pasaje que se inicia hacia el minuto apuntado (4'50"), el violín (Robert Mann) y el viola (Raphael Hillyer) del Juilliard String Quartet se hunden decididamente en ese mismo territorio melancólico, sin fondo, definiendo, a partir de la tensión generada por el esfuerzo de Gould por mantenerse, muy a duras penas, a flote, un estado extenuado. Se genera, así, casi una disociación. Tal descenso en el que no se toca otra tierra firme que el dolor es patente en otras grabaciones de Gould, como por ejemplo en sus transcripciones, donde esas otras voces, sonidos intraducibles, tratan de corporeizarse. La lectura que Gould hace de Wagner es, en este sentido, ilustradora, al bañar la música del compositor alemán en una gestualidad o textura anímica característica del pianista canadiense. La crítica que a menudo recae sobre sus interpretaciones llega a ser entendible –si bien a su vez rebatible–, dado que Gould se apodera de la composición de forma tan vehemente que esta última amenaza con deformarse.

⁶ En este caso proponemos la escucha de la grabación de Anatol Ugorski: <https://www.youtube.com/watch?v=cosVeckUDOA>. De entre las disponibles en internet es aquella que mejor se adecua al estado de ánimo aquí explorado.

⁷ Basta con recordar, centrándonos en Schubert, algunos de los pasajes del *Cuarteto n.º 15*, D 877 o de la *Sonata para piano n.º 21*, D 960. La interpretación que Richter hace de esta última en el año 72 es, en lo que en estas páginas interesa destacar, paradigmática.

⁸ Para comprender adecuadamente el sentido de estas palabras es preciso recoger, en su integridad, el pasaje: “In un episodio (Il Campo) della mia azione musicale *Cronaca del Luogo*, c'è un duetto d'amore virtuale. Due voci e alcuni strumenti si “amano” e si seguono l'un l'altro in un rapporto costantemente rinnovato. Come tutti fanno, in una vera polifonia le diverse voci contribuiscono all'insieme conservando però la loro identità se non addirittura la loro autonomia. Ebbene, in *Altra Voce* ho isolato dall'insieme una voce (mezzo-soprano) e uno strumento (Flauto alto) e ne ho sviluppato l'autonomia e le premesse armoniche, anche –ma non solo– attraverso l'impiego di tecnologie informatizzate.” (Berio, s/f, s/p).

admirado por Josep Soler⁹–, Cristóbal de Morales o Tomás Luis de Victoria, cuyas oscuridades parecen sustanciarse con la misma materia de la que emergen las formas, los cuerpos, en la pintura de Velázquez o de Luis de Morales. Las mismas, también, desde las que, algún siglo después, se condensan las atormentadas sombras de Goya.

Ahí donde en la polifonía tardomedieval y renacentista la superación del límite – sonoro y mental– remite a la música celeste o seráfica, en adelante tal rebasamiento ya sólo abrazará las más oscuras tinieblas, y con ello un no menos sepulcral silencio. A la construcción de agudos pináculos, de altísimas torres comunicantes de un plano terrenal con uno celeste, le sobreviene, de avanzar hasta el periodo contemporáneo privilegiado en este escrito, su derrumbamiento no sólo simbólico, sino, tal como acontecerá en la Primera Guerra Mundial y luego, en grado hipertrofiado, en la Segunda, también material. Se impone la ruina como expresión estética, y así, los escenarios de ciudades reducidas a cenizas, visiones de arena y de polvo, pasan a alimentar la creación de la segunda mitad del siglo XX. Una creación por aniquilación de cuyos escombros –o ella misma, la creación, expuesta como acumulación de escombros–¹⁰ emerge la obra de Gorecki o de Ligeti, de Dallapiccola y de Lachenmann, de Messiaen o de Zimmermann, así como, en palabras de Heinz-Klaus Metzger, la paralela consideración –que alcanza el rango de norma creativa– de que “componer sería como una cierta negación... la abolición de todo aquello que alguna vez se entendió como música. Porque en vista del fin del mundo producido industrialmente, sólo la música que ya no es música es aún música; mientras que la música que todavía es música ya no es música.” (Zimmermann, 1989, s/p).¹¹ La frase, tan próxima al pensamiento de Adorno, obliga a desplazar el material expresivo fuera de sus límites estables, a modo de experiencia apocalíptica –o mística– que llega a su paroxismo conceptual con la valoración, por parte de Stockhausen, de los atentados del 11 de septiembre como el mayor logro estético jamás representado. Pero no es preciso echar por tierra, conforme a este último argumento –aclarado y matizado por el compositor en diferentes entrevistas–, el alcance de una civilización, sino ante todo empatizar con el grado de sufrimiento que el devenir histórico genera en el sujeto. La emergencia del horror en el mundo diurno, o si se prefiere vagamente diurno, cristaliza de forma violenta, también enigmática dada su capacidad para hallar un poso extático en las más desasosegantes tinieblas, en la obra de Heinz Winbeck¹².

⁹ Cuyos escritos ‘denuncian’ la prevalencia, en el curso de la música occidental, de la tonalidad sobre la modalidad, en lo que constituye una explícita crítica a la racionalidad.

¹⁰ Se hace inevitable, en este punto, recordar el sentido de la historia en la obra de Walter Benjamin.

¹¹ “...Komponieren als bestimmte Negation wäre ... die Aufhebung all dessen, was je als Musik begriffen ward. Denn im Angesicht des industriell produzierten Weltendes ist nur die Musik, die keine Musik mehr ist, noch Musik; während die Musik, die noch Musik ist, keine Musik mehr ist” (Zimmermann, <https://heinzwinbeck.de/styled-10/styled-15/>). La cita la presenta el propio compositor en su conferencia de apertura del semestre impartida en la Hochschule für Musik Würzburg el 7 de noviembre de 1989.

¹² La recientemente fallecida compositora estadounidense Gloria Coates, en obras como su decimoprimer sintonía, *Philemon und Baucis* (1997)

V

El mundo creativo de Winbeck, animado en su juventud por Killmayer a proseguir con su búsqueda expresiva, es testimonio de una catástrofe, pero, a su vez, de una esperanza¹³. Se ha comparado, a menudo, su música con la de Bruckner, cuya *Novena sinfonía* tratará de concluir. Si bien desistirá de tal empresa, dejará, como resultado de este esfuerzo, la composición *Jetzt und in der Stunde des Todes* (2009-2010), título de su quinta y última sinfonía, tenida como cruce de sensibilidades estéticas. Como si de una visión e incluso, por momentos, de una tensión anímica especular se tratase, las catedrales sonoras levantadas por el de Linz dejan paso, en la obra de Winbeck, a su devastador derrumbamiento; todo ello a modo de correlato de lo acontecido en Alemania poco antes del nacimiento del compositor bávaro. Su primera sinfonía –*Tu solus* (1983-1985)– testimonia el horror bélico sin desvincularlo de un componente de sacralización característico de su sensibilidad. Los ensordecedores sonidos llegados del campo de batalla se ven interrumpidos, o atenuados, por intensísimos brotes líricos, revelaciones narcóticas que conceptualmente se tensionan, como en la poesía de Celan, entre la memoria y el olvido, hipnóticos sueños asimismo afines a cuanto encontramos en Trakl, a cuyos versos recurrirá Winbeck en su tercera y cuarta sinfonías, además de en las páginas de *Heiter ... Einsam ... Leise ...* (1996) y en el segundo de sus cuartetos de cuerda, dedicado a la memoria de su padre, quien poco antes había tomado la resolución de poner fin a su vida.

Se hace preciso ahora retroceder por un momento en el tiempo. Septiembre de 1914, el ejército austro-húngaro es derrotado por las tropas rusas en la batalla de Gródek. Trakl, que ejerce como médico, asiste a los heridos. La visión del horror cristaliza en densas imágenes como las expuestas en el poema que lleva el nombre de la batalla: “guerreros moribundos”, “el lamento feroz/ de sus bocas quebradas”, “la sangre derramada, la frialdad lunar;/ todos los caminos desembocan en negra podredumbre” (2006, 285).¹⁴ La situación lleva al límite la, ya de por sí, hipertrofiada sensibilidad del poeta –patente en muchas de sus cartas–, quien en un momento dado toma su arma con la intención de pegarse un tiro. Sus compañeros lo evitan, si bien es enviado a un hospital psiquiátrico en el

(<https://www.youtube.com/watch?v=e2H2YhLvszE>), ahonda en lugares anímicos próximos. En el minuto 7'25” y hasta el final del Primer movimiento emerge el mundo fantasmático, desintegrado, del ideal –*astra*–, devenido ahora en *monstra*. De igual modo que la música de Schumann emerge en los mundos compositivos de Killmayer y de Gervasoni, Coates explora territorios fronterizos evocando los tan bellos pasajes iniciales de la *Sinfonía escocesa* de Mendelssohn. Coates, cabe añadir al hilo de lo recogido en el cuerpo del trabajo, indaga en su *Cuarteto para cuerdas No. 8* (2001-2002), dedicado a la memoria de las víctimas del 11 de septiembre de 2001, en la aniquilación como materia sonora.

¹³ Es inevitable pensar, por las resonancias de ambos términos, no tanto en Adorno sino en Ernst Bloch, conforme a la identidad que el autor plantea entre la música y un sentido de esperanza –derivado del carácter indeterminado de la música–. Se reorienta con ello el rumbo propuesto por Schopenhauer –sin que se diluya por completo, y basta con recordar los ecos mahlerianos y straussianos presentes en la música de Winbeck– y vuelve a cristalizar un fundamento agustiniano. La oposición dibujada puede alcanzar algún grado de articulación de plantearse sobre la base de la presencia de elementos racionales e irracionales desde los que Max Weber aborda el fenómeno musical (2016).

¹⁴ “Sterbende Krieger”, “die wilde Klage/ Ihrer zerbrochenen Münder”, “Das vergoßne Blut sich, mondne Kühle;/ Alle Straßen münden in schwarze Verwesung” (Trakl, 2006, 284).

que, algunos días después, fallece por sobredosis de cocaína. Horror y visión extática se reúnen en el poema “Grodek”, donde la carnaza humana queda expuesta, esparcida, entre “bosques otoñales”, “áureas llanuras”, “lagos azules”. Contempla la escena un dios airado, de rasgos animales, ávido de sangre, morador de “nubes rojas” (*Rotes Gewölk*),¹⁵ mientras que la figura de la hermana, en Trakl referencia central en tanto que sobre ella se proyecta el incestuoso deseo y la consiguiente culpa, cruza, como un fantasma, el campo de batalla. El poema se acrisola como un residuo onírico en el que diferentes planos se combinan en una visión de textura apocalíptica.

Es en las páginas de la cuarta sinfonía de Winbeck, titulada, como el poema, con el mismo nombre que la batalla, *Grodek*, y dedicada a la memoria de la madre fallecida, donde el compositor incorpora el texto de Trakl. A diferencia de algunos otros pasajes de la obra del poeta presentes en esta misma composición, los versos de “Grodek” no son cantados, sino meramente recitados, tal como si la visión condensada, por el terror que acumula, no pudiese sino recogerse en una forma neutra, escasamente dramatizada. En *Grodek* asistimos a la alternancia de intensos y, a un tiempo, delicados¹⁶ pasajes, acompañados, como es habitual en Winbeck, de súbitos estallidos que acaban por imponer su presencia en el cuerpo –desmembrado– de la composición. La tirantez entre los remansos de paz –en ocasiones excelsos, como el movimiento final de la *Segunda sinfonía*, compuesta entre 1985 y 1986 (<https://www.youtube.com/watch?v=gs-sWUBu5iE>)– y un frenesí caótico y agitado, sólo encontrará una cierta estabilidad en la última de sus creaciones sinfónicas, donde los estertores brucknerianos se condensan en forma de una doble imagen, la de una catedral sonora y la de su reflejo, ya derramado –como las torres de Hamburgo, Dresde, Lübeck, etc.–, sobre las aguas.

VI

Pero acaso es Bernd Alois Zimmermann quien con mayor osadía ha sabido dar forma sonora a este particular relieve de la historia, quien mejor ha dramatizado, a su vez, el torbellino que gobierna toda existencia, conforme a la estructura panóptica desde la que se hace posible advertir, a un tiempo y como expresión de un mismo fenómeno, el proceso de construcción y de destrucción dominante en los autores cuyas obras abordamos. Señala Philip Albèra que en la obra de Zimmermann asistimos a “la desorganización monstruosa de toda la vida espiritual” (2010, 32). Cualquier sentido queda echado por tierra, sometido al

¹⁵ “En la tarde resuenan los bosques otoñales/ de armas mortales, las áureas llanuras/ y los lagos azules, sobre ellos el sol/ rueda más lóbrego; abraza la noche/ murientes guerreros; la queja salvaje/ de sus bocas destrozadas./ Pero silente se reúne en los prados del valle/ roja nube, allí habita un Dios airado/ la sangre derramada, frescura lunar;/ todos los caminos desembocan en negra putrefacción./ Bajo el áureo ramaje de la noche y las estrellas/ oscila la sombra de la hermana por la arboleda silenciosa/ al saludar los fantasmas de los héroes, las cabezas sangrantes;/ y suenan suaves en el cañar las oscuras flautas del otoño./ ¡Oh duelo tan orgulloso! Oh altares de bronce,/ a la ardiente llama del espíritu nutre hoy un inmenso dolor,/ los nietos no nacidos”. (Trakl, 1994, 148-149).

¹⁶ Su lenguaje postbruckneriano y postmalehriano ha sido comparado, en relación con esta última herencia, con el del sueco Allan Pettersson, ante todo por cuanto es posible encontrar en su séptima y octava sinfonías.

azar y al libre impulso de un cúmulo de fuerzas ciegas. Los códigos del razonamiento, las articulaciones conceptuales, se ven anulados por la violencia, frenética, de las leyes que rigen el mundo expresivo del compositor. Y, sin embargo, en su obra no deja de latir un pulso de elevación que, por la tensión generada, en opresivo círculo, acaba por desgastar el sistema nervioso tanto del compositor como del propio oyente. Es en el periodo final de la vida de Zimmermann, en la misma época en que trabaja en su *Requiem* (1967-1969), cuando escribe una obra a la que se ha hecho referencia al inicio de este escrito, *Photoptosis. Prélude pour grand orchestre* (1968), resultado de un encargo de la Caja de Ahorros de Gelsenkirchen con ocasión de su centenario. La obra dialoga con las pinturas que, en 1959, Yves Klein había realizado para el vestíbulo del teatro de la localidad renana y que, a su vez, son nuevo testimonio de una condición fantasmática, identificada con el nacimiento y la muerte del color, polaridad expresiva –así concebirá Klein su experiencia monocromática (2006, 92)– de un único drama¹⁷.

El color, en *Photoptosis*, se formaliza como semilla del tiempo; también del espacio; semilla de luz aureolada, sustancia originaria o génesis de lo que en algún momento llegó o llegará al ser. Es por ello que, como en Trakl, se condensa un cromatismo de lo nonato, un refugio, una espesura, la de un sueño en el que, siguiendo los hallazgos de Goethe, se configura una cualidad liminal, en Zimmermann mortecina. El azul como salida del mundo y del ser, como nacimiento y como ocaso –en línea, por consiguiente, con Trakl: “Tu rostro/ se inclina mudo sobre las aguas azuladas” (2006, 257); “solitario grito del pájaro, extinguiéndose en la calma azul” (*ibid.*, 291)–¹⁸, como anhelo, también, de la paz no hallada en este mundo. Un hundimiento en lo sin fondo, un puro reflejo análogo al que Klein dramatiza en octubre de 1960 con su *Saut dans le vide* en la Rue Gentil-Bernard de Fontenay-aux-Roses. Klein –que llegó a ‘componer’ una extática *Symphonie Monoton-Silence*, expresión sonora de sus monocromos, concebida hacia 1947-1948 pero estrenada en 1960– renueva con su (in)acción el sentido de la escena representada en la *Tomba del tuffatore*, de Paestum, una incursión en lo desconocido, un deseo de resurrección por vía aniquiladora-disolutiva, de manera análoga a lo expuesto en *Stille und Umkehr* (1970)¹⁹, de Zimmermann, concluida poco antes de que el compositor decidiese, de la forma más drástica, acabar con sus sufrimientos.

Con *Stille und Umkehr* estamos ante una partitura de singular belleza, otra extraña melancolía en la que los susurros, las voces, testimonios de lo otro, amenazan ya desde el compás inicial, como también lo hará el arrítmico tambor –protagonista de tantos de sus trabajos–, anticipadora de súbitas violencias. Un avance expresivo y psíquico hacia el límite que de continuo se deja escuchar –y a

¹⁷ Drama cromático-simbólico en el que, junto al azul, poseen un papel protagonista el rosa y el dorado.

¹⁸ “dein Antlitz/ Beugt sich sprachlos über bläuliche Wasser” (2006, 256); “der einsame Schrei des Vogels, ersterbend in blauer Ruh” (Trakl, 2006, 290).

¹⁹ Explorada por Antoni Gonzalo Carbó en el trabajo recogido en la bibliografía. Gonzalo Carbó es autor de sustanciosos estudios interdisciplinarios que profundizan fenomenológica y hermenéuticamente en la obra de destacados creadores recientes y contemporáneos, algunos de ellos nombrados en estas mismas páginas.

un tiempo se esconde, fundido en el silencio– tal como si de un bajo continuo se tratase, contrapunteado por misteriosos, burlescos, deformes ruidos a modo de enigmática o negada respuesta. Un hundimiento en la nada. 1970 es, además, un año en el que las búsquedas de Winbeck y de Zimmermann caminan de la mano. Con sus *Glühende Rätsel* (1970), sobre poemas de Nelly Sachs, Winbeck sitúa el enigma en el epicentro de sus reflexiones, tal como seis años atrás, en 1964, hiciera Heinz Holliger, quien en un posterior trabajo, en referencia a su *Concierto para violín, 'Hommage à Louis Soutter'* (1993-1995), traducirá a un lenguaje musical la pintura tardía del artista suizo, en cuyas crispadas siluetas, trabajadas directamente con los dedos, se da una identificación –presente a su vez en Trakl y en Klein, así como en otros exploradores del azul como Rudolf Schwarzkogler, Arnulf Rainer o Bill Viola– del individuo creador con la figura de Cristo. Las pinturas de Soutter, como la música de Holliger, como la del propio Zimmermann, en su orientación hacia el límite y el desgarrar, se consustancian con la más densa oscuridad hasta el punto de cristalizar en una suerte de negativos o registros velados que trasladan al espectador hacia un escenario trágico.

VII

La búsqueda, como el fin, remite al origen, a aquellos mismos territorios donde el individuo recibe su otra voz, se identifica con ella, e incluso se volatiliza en ella. El azul de Klein, signo de un enigma y traducción contemporánea de los cielos de Giotto, deviene, de tomar como pauta la idea de una superación de la temporalidad, en manto sonoro en la obra de Samy Moussa –*Elysium* (2021), https://www.youtube.com/watch?v=cpaRD_ZWzTg– o, desde la prevalencia del simbolismo asociado al aire y al agua, en la de la compositora islandesa Anna Thorvaldsdóttir –*Catamorphosis* (2021)²⁰. En este viaje de regreso al núcleo del que emergen la música y las imágenes el creador explora las fronteras de su conciencia sin dejar de descubrir, a cada inmersión, nuevos sonidos indescifrables²¹, texturas atmosféricas tomadas como sustancia mística de la obra. La sensibilidad de Moussa y Thorvaldsdóttir, como la de Adès o Watkins, converge en estas radicales incursiones con la de otros destacados creadores contemporáneos cuyas búsquedas ontológicas y correspondencias epistémicas se resuelven –o, más acertadamente, quedan irresueltas– en lugares expresivos liminales; pienso en las imágenes oníricas de Olafur Eliason y de Thomas Brummett, en las marinas de Leiko Ikemura y de Gerhard Richter, en los borrosos paisajes de Lois Patiño y de SJ Ramir, o en los metamórficos procesos de Bill Viola, cuyo trabajo, como el de Klein, profundiza en la idea de un drama, un *via crucis*, y una superación cromáticamente identificada con la prevalencia de lo azul, tenido como territorio disolutivo.

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=37uLuacX7Jg&t=60s>

²¹ https://www.youtube.com/watch?v=CxUJk_woANw&list=OLAK5uy_kPXshKtAkk2Oxyl1c3ziUVQHEdjj_Ziek&index=2 Tal como, aún en el mundo creativo de Thorvaldsdóttir, en su breve composición para piano *Scape* (2011), cuya atmósfera, textura, y espacialidad, parecen encontrarse con Killmayer en su evocación de Schumann.

En este ritual, en esta escenografía del alma delatora de un alejamiento de lo real, de una condición melancólica, la sustancia creadora se cierra sobre sí, imponiendo en el individuo un sentimiento de pérdida. Los paisajes electrónicos –y oníricos– de Alva Noto (“Church Dream”, junto a Ryuichi Sakamoto; “Xerros Isola”²²), de William Basinski (“The Wheel of Fortune”; “O, My Daughter, O, My Sorrow”²³), de Michael A. Muller (*Lower River*)²⁴ o de la banda canadiense Boards of Canada (*Music has the Right to Children*)²⁵, reaniman los espectros sonoros que, en su deseo de establecer un vaso comunicante entre pasado y presente, deambulan por entre las ruinas de un mundo y de la propia creación.²⁶ Este sumergirse en las entrañas de la materia creadora se identifica no ya con una indagación en la conciencia, sino bajo ella; un descenso a la memoria que, en el caso de los compositores atendidos es, como en la poesía de Trakl, testimonio de lo nonato. Los nevados paisajes recreados por el Tarkovsky Quartet –de texturas próximas a los frecuentados, además de por el autor de *Sebastian in Traum*, por Wallace Stevens, Antonio Gamoneda o Jean-Michel Maulpoix–, fronterizos, en todas sus direcciones expresivas, con lo inaudible, con lo no signado, se adentran en territorios cercanos a los transitados, desde el piano, por Orrin Evans, Fred Hersch o Vijay Iyer, cuyo encuentro con Schumann²⁷ (*Hallucination Party (After R. Schumann's Op. 99 (2019) / Primer movimiento - Moderato*: <https://www.youtube.com/watch?v=4v4V4HFPkmw>)²⁸ invita a oír, a poner la atención, siguiendo la máxima de Celibidache, ahí donde se apaga el sonido. Se

²² Ofrecemos el enlace a la misma: <https://www.youtube.com/watch?v=JfKczFq63BE>. Existe, por lo demás, una grabación de una selección de temas pertenecientes a la composición en la que se integra “Xerros Isola”, *Xerros Vol. 3* (2015), a cargo de la orquesta de la Elbphilharmonie, con dirección de André de Ridder.

²³ La pieza forma parte del álbum *Lamentations* (2020). El tema “O, My Daughter, O, My Sorrow” puede escucharse siguiendo el siguiente enlace:

<https://www.youtube.com/watch?v=oOYYmgXWUkw>

²⁴ El primer tema, “Lower River”, comparte título con el álbum. Dejamos el enlace a la grabación (2023): <https://www.youtube.com/watch?v=SMWZeeDvZPs>

²⁵ Banda escuchada una y otra vez por David Bowie en la etapa final de su enfermedad. Cabe aquí añadir que el tema de Bowie “Subterraneans”, con el que se cierra *Low* (1977), primer disco de la llamada trilogía berlinesa –con colaboración, en cada uno de los álbumes, de Brian Eno, que pocos años atrás había abandonado Roxy Music y estaba a punto de publicar, en 1978, su decisivo *Ambient 1: Music For Airports*–, fue versionado, recientemente, por Alva Noto, Martin L. Gore (Depeche Mode) y William Basinski, en un trabajo conjunto que ahonda en los mismos motivos en este texto presentados: el eco, lo otro, el pulso melancólico:

<https://www.youtube.com/watch?v=SJav4zUazFs>

Bowie, por lo demás, no deja de indagar en *Low* la extrañeza connatural al ser. Valga como muestra una de las piezas que quedaron descartadas del álbum pero que, finalmente, fue incorporada a la reedición de 1990: <https://www.youtube.com/watch?v=fuPcbPaME5w>

²⁶ Este encuentro con el pasado constituye una vía expresiva dominante en la contemporaneidad. Tal como Hölderlin contemplaba la Antigüedad, tal como admiraba sus ruinas para sólo constatar la huida de los dioses, se acercan hoy tantos y tantos creadores a la tradición; y así, cuando Scartazzini dialoga con Mahler, cuando trata de hallar algo de él en su propio mundo expresivo, no puede sino presentar un objeto fragmentado. Aludo con ello a su pieza *Torso, for Orchestra* (2020), tan fantasmática como las obras presentadas en el conjunto de estas páginas, como si ya sólo sobreviviese el espectro perdido, desorientado, del ser y de la música.

²⁷ Hersch, a su vez, dialogará, a su modo, con el compositor renano en su pieza “Pastorale”, perteneciente al álbum *Alone at the Vanguard* (2011).

²⁸ Presentamos la única grabación disponible en Youtube, en interpretación no de Iyer, sino de la pianista Mishka Rushdie Momen.

hace con ello presente el pulso sensorial de Bill Evans, maestro en la distancia de todos ellos (Evans, Hersch, Iyer), conforme a su capacidad para impregnar cada frase de su habitual delicadeza, maravillosamente desplegada en ejecuciones como “Peace Piece” (1958), en concreto a partir de la segunda mitad del tema: <https://www.youtube.com/watch?v=Nv2GgV34qIg>. Un tacto a su vez presente en la incursión que el joven compositor y pianista Timo Andres hace en la obra de Philip Glass desde su capacidad para palpar el silencio, la blancura sobre el que se despliega cada nota²⁹. La interpretación que realiza del *Étude n° 20* (2012) del minimalista norteamericano (<https://youtube.com/watch?v=sJmZsjDXFYI>)³⁰ es, en este aspecto, ilustrativa, en tanto que impregnada de una sutilidad y una extrañeza ensimismadas, ausentes, como las tenues capas que destiñen las fantasmáticas *Cosmogonies* de Yves Klein en torno al año 60, tan pálidas, tan levemente azuladas como las pinceladas de Picasso o Fragonard, ensoñaciones de un ideal, como el Pierrot –Gilles– de Watteau, lejano y desgastado, tempranamente marchitado, al igual que los fondos rosáceos –estaciones, ya se ha dicho, de un único drama– de Tiepolo, Picasso aún, Guston o, una vez más, Yves Klein, que en 1960 compone una de sus más misteriosas obras, *Le rose du bleu*, transustanciación de la carne y de la sangre en pigmento cromático.³¹ Y así, bajo la forma y el ritmo de un eterno retorno, avanza la rueda de un mismo drama en melancólico bucle, engarzando evocación con evocación, distancia con distancia, como si no fuese sino la violenta colisión entre la memoria y el olvido la materia, metamórfica y misteriosa, que da forma al tiempo.



Antoine Watteau. *Gilles* (1721).
Óleo sobre lienzo. Musée du Louvre

²⁹ Más allá de su poco relevante lectura de la obra de Schumann –puede encontrarse un registro en Youtube de su interpretación de “Vogel als Prophet”, séptima de las *Waldszenen*, op. 82, pieza a su vez reelaborada por Gervasoni en *Altra Voce*–.

³⁰ Compárese con la lectura, no menos misteriosa, de la pieza a cargo de Víkingur Ólafsson: <https://www.youtube.com/watch?v=znoSzO9q64s>

³¹ Cuyo correlato musical podemos encontrarlo, en este juego de espejos, en la ascética expresión que, sin despojarla de su melancólica pátina, hace Keith Jarrett de las *Württembergischen Sonaten Wq 49* de Carl Philipp Emanuel Bach.

Bibliografía

- Berio, Luciano (1999). “*Altra Voce* (nota dell’autore)”. *Centro Studi Luciano Berio*. <http://www.lucianoberio.org/altra-voce-nota-dell'autore?990689160=1>. Documento recuperado el 1 de abril de 2024.
- Bloch, Ernst (2006/2007) *El principio esperanza*. 3 volúmenes. Edición de Francisco Serra. Trotta. Madrid.
- Bonet, André (2006). *Klein, Yves. Le peintre de l'infini*. Éditions du Rocher. Domont.
- Celibidache, Sergiu (2012). *La musique n'est rien : Textes et entretiens pour une phénoménologie de la musique*. Actes sud. Paris.
- Gonzalo Carbó, Antoni (2020). “El «oído del muerto» (Totengehör): silencio ensordecedor y anulación de sí en la música última de B. A. Zimmermann”. *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*, vol. 20, pp. 168-200.
- Soler, Josep (2004). J. S. Bach. *Una estructura del dolor*. Antonio Machado Libros. Madrid.
- Trakl, Georg (1994). *Obras completas*. Edición y traducción de José Luis Reina Palazón. Trotta. Madrid.
- Trakl, Georg (2006). *Sebastián en sueños y otros poemas*. Edición de Jenaro Talens. Galaxia Gutenberg. Barcelona.
- Weber, Max (2016). *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*. Presentación de Javier Noya. Estudio y edición musicológica de Elena Queipo de Llano. Estudio sociológico de Arturo Rodríguez Morató. Traducción y revisión de Javier Noya y Miguel Salmerón. Tecnos. Madrid.
- Zimmermann, Bernd Alois (1989). NAIVITÄT UND BEWUSSTSEIN oder „Das Zappeln im Rad der Zeit“. Conferencia de apertura del semestre en la Hochschule für Musik Würzburg. <https://heinzwinbeck.de/styled-10/styled-15/>. Documento recuperado el 3 de abril de 2024.
- Zimmermann, Bernd Alois (2010). *Écrits*. Edición de Philippe Albèra. Traducidos bajo la dirección de Marc-Ariel Friedemann. Contrechamps Éditions. Genève (Suisse).

Discografía destacada

- Adès, Thomas (2008). *In Seven Days*. The Chamber Orchestra of Europe. Thomas Adès, director.
<https://www.youtube.com/watch?v=n2B4KOGyTTk>
- Bach, Carl Philipp Emanuel (1744). *Württembergischen Sonaten Wq 49*. Keith Jarrett, piano. ECM Records. *Sonata No. 1* – Primer movimiento: *Moderato*. <https://www.youtube.com/watch?v=7zRMyLqCHqE>
- Basinski, William (2020). “O, My Daughter, O, My Sorrow”, perteneciente al álbum *Lamentations*. Temporary Residence.
<https://www.youtube.com/watch?v=oOYYmgXWUkw>
- Boards of Canada (2004). *Music has the right to children*. Warp Records.
<https://www.youtube.com/watch?v=yJj24t6nOn4&t=397s>
- Bowie, David (1976-1979). “Some Are”, perteneciente a *Low*, publicada en la reedición del álbum de 1990. Rykodisc/EMI.
<https://www.youtube.com/watch?v=fuPcbPaME5w>

- Coates, Gloria (1997). *Philemon und Baucis*. BBC Scottish Symphony Orchestra. Ilan Volkov, director. <https://www.youtube.com/watch?v=e2H2YhLvszE>
- Coates, Gloria (2001/2002). *String Quartet No. 8*, Kreutzer Quartet. Naxos. https://www.youtube.com/watch?v=Gro5XAh_CSc
- Evans, Bill (1958). “Peace Piece”, perteneciente al álbum *Everybody Digs Bill Evans*. <https://www.youtube.com/watch?v=Nv2GgV34qIg>
- Gervasoni, Stefano (2015/17). *Altra Voce - Omaggio a Robert Schumann*. Aldo Orvieto, piano. Alvise Vidolin, electrónica. Segundo movimiento - *Sirenenstimme da Fantasiestücke op. 88 n. 3*. <https://www.youtube.com/watch?v=MStAIQ1yhZs>
- Glass, Philip (2012). *Étude n° 20*. Timo Andres, piano. <https://www.youtube.com/watch?v=sJmZsjDXFYI>
- Glass, Philip (2012). *Étude n° 20*. Recogido en el álbum *Philip Glass – Piano Works* (2017). Víkingur Ólafsson, piano. Deutsche Gramophon. <https://www.youtube.com/watch?v=znoSzO9q64s>
- Haas, Georg Friedrich (2000). *In Vain*. Klangforum Wien. Sylvain Cambreling, director. Kairos. <https://www.youtube.com/watch?v=OiVNqcT8Gzw>
- Iyer, Vijay (2019). *Hallucination Party (After R. Schumann's Op. 99)*. Mishka Rushdie Momen, piano. Primer movimiento – *Moderato*. <https://www.youtube.com/watch?v=4v4V4HFPkmw>
- Killmayer, Wilhelm (1972). *Schumann in Endenich*. Ensemble Musik Unserer Zeit. <https://www.youtube.com/watch?v=vgFuQhgPm9Y>
- Moussa, Samy (2021). *Elysium*. hr-Sinfonieorchester – Frankfurt Radio Symphony. Manfred Honeck, director. https://www.youtube.com/watch?v=cpaRD_ZWzTg
- Muller, Michael A. (2023). “Lower River”, perteneciente al álbum *Lower River*. Deutsche Gramophon. <https://www.youtube.com/watch?v=SMWZeeDvZPs>
- Noto, Alva (2015). “Xerros Isola”, perteneciente al álbum *Xerros. Vol. 3*. Noton. <https://www.youtube.com/watch?v=JfKczFq63BE>
- Noto, Alva, Martin L. Gore y William Basinski (2022). “Subterraneans”, perteneciente al álbum *Subterraneans*. Noton. <https://www.youtube.com/watch?v=SJav4zUazFs>
- Petterson, Allan (1968-1969). *Octava sinfonía*. Norrköping Symphony Orchestra. Leif Segerstam, director. <https://www.youtube.com/watch?v=zEnKqPAV3MY>
- Schumann, Robert (1841). *Cuarteto con piano*, op. 47. Juilliard String Quartet. Glenn Gould, piano. Tercer movimiento - *Andante cantabile*. <https://www.youtube.com/watch?v=7MMTjQi5fGQ>
- Schumann, Robert (1853). *Gesänge der Frühe*, op. 133. Anatol Ugorski, piano. <https://www.youtube.com/watch?v=cosVeckUDOA>
- Thorvaldsdóttir, Anna (2011). *Scape*, recogida en el álbum *Aequa* (2018). Cory Smithe, piano. Naxos. https://www.youtube.com/watch?v=CxUJk_woANw&list=OLAK5uy_kPXshKtAkk2Oxyl1c3ziUVQHEDjj_Ziek&index=2
- Thorvaldsdóttir, Anna (2021). *Catamorphosis*. NDR Elbphilharmonie Orchester. Alan Gilbert, director. <https://www.youtube.com/watch?v=37uLuacX7Jg>

- Watkins, Huw (2019). *The Moon*. BBC National Orchestra of Wales, BBC National Chorus of Wales y Philharmonia Chorus. Tadaaki Otaka, director. <https://www.youtube.com/watch?v=sodpw9TjbnE&t=321s>
- Winbeck, Heinz (1985/186). *Segunda sinfonía*. ORF Vienna Radio Symphony Orchestra. Dennis Russell Davies, director. Tercer movimiento - *Sospeso, come in ipnosi*. <https://www.youtube.com/watch?v=gs-sWUBu5iE>
- Zimmermann, Bernd Alois (1968). *Photoptosis*. WDR Sinfonieorchester. Jukka-Pekka Saraste, director. <https://www.youtube.com/watch?v=F44CCFvnkDY>
- Zimmermann, Bernd Alois (1970). *Stille und Umkehr*. Radio-Sinfonie-Orchester des Hessischen Rundfunks. Hans Zender, director. <https://www.youtube.com/watch?v=MHy1I9T1RSU>

Territorios para la igualdad

Arte, feminismo y cuerpo político. Estrategias de lucha activista en la performance de Regina José Galindo

Mau Monleón Pradas

Artista visual y Comisaria
Profesora e investigadora - Departamento de Escultura
Facultat de Belles Arts - Universitat Politècnica de València
emonleon@esc.upv.es
ORCID ID 0000-0002-3053-6397

Recibido 19-05-2024 / **Aceptado** 24-05-2024

Resumen. El presente texto titulado *Arte, feminismo y cuerpo político*, presenta una investigación acerca de la obra de la artista guatemalteca Regina José Galindo y aborda proyectos realizados en un período que abarca veintitrés años de su trayectoria, entre 1999 y 2022.

Se analiza un total de 14 obras en las que la artista utiliza diferentes estrategias en la performance, donde el cuerpo se torna en herramienta política y de lucha activista. La violencia de género está presente en todas las obras de la artista, en las que la documentación fotográfica y en formato video-performance es fundamental para escribir la historia de sus procesos de visibilización, concienciación, y de su compromiso feminista a lo largo de este periodo.

Palabras clave. Arte feminista, Cuerpo político, Activismo, Performance, Guatemala.

Art, feminism and the political body. Strategies of activist struggle in the performance of Regina José Galindo

Abstract. This text entitled *Art, feminism and the political body*, presents an investigation into the work of the Guatemalan artist Regina José Galindo and addresses projects carried out in a period that covers twenty-three years of her career, between 1999 and 2022.

A total of 14 works are analyzed in which the artist uses different strategies in performance, where the body becomes a political tool and activist struggle. Gender violence is present in all of the artist's works, in which photographic documentation and video-performance format is essential to write the history of her processes of visibility, awareness, and her feminist commitment throughout this period.

Keywords. Feminist art, Political body, Activism, Performance, Guatemala.



Los textos publicados en esta revistaán bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-Compartir Igual 4.0.

1. Introducción

El presente texto *Arte, feminismo y cuerpo político*, presenta una investigación acerca de la obra de la artista Regina José Galindo (Guatemala, 27 agosto 1974) [Fig.0.1]. Como objetivo general, nuestro análisis pretende contribuir a los estudios de la performance en Latinoamérica. En concreto, nuestro objetivo es relacionar los conceptos de arte, feminismo y cuerpo político a través de las estrategias de lucha activista en la performance de esta artista. Más preciosamente, queremos llamar la atención sobre esta mujer artista y situarla en nuestro punto de mira como una mujer luchadora y activista que nos ofrece la posibilidad de trascender el significado del arte para impregnarse en lo social. En este sentido, el recorrido de nuestro foco de atención está jalonado por catorce obras de Regina José Galindo, realizadas en un período de veintitrés años, entre 1999 y 2022.



Fig. 0.1. Retrato de la artista Regina José Galindo

Para ello utilizaremos una metodología del caso de estudio, con un enfoque de investigación cualitativa, examinando la obra concreta de la artista Regina José Galindo en su contexto sociopolítico real, de manera que nos permita una comprensión profunda y detallada de la misma.

En concreto, para el análisis de la obra de Regina José Galindo, nuestra metodología involucra los siguientes pasos:

1. Selección del caso concreto de estudio consistente en el período concreto de la obra de Regina José Galindo como artista feminista guatemalteca. Se justifica la selección de este caso debido a su relevancia en el contexto del arte contemporáneo y su influencia en el movimiento feminista en Guatemala y a nivel internacional.

2. Se recopila una amplia gama de datos relacionados con la obra de Galindo, incluyendo sus performances, escritos académicos, críticas de arte, y material de archivo. Esto proporciona una base sólida para el análisis detallado de su trabajo y su impacto en el arte feminista.

3. Se emplea la entrevista directa como herramienta metodológica, la cual constituye una técnica fundamental en la obtención de fuentes primarias en investigación cualitativa. La entrevista directa, en su naturaleza discursiva y enfocada, permite una exploración detallada de la perspectiva sobre la experiencia, motivaciones y visión de la propia artista dentro del fenómeno estudiado (Berg, 2009). La entrevista directa se lleva a cabo con Regina José Galindo, proporcionando una oportunidad única para explorar su perspectiva personal sobre su obra, su identidad como artista feminista y su compromiso con la justicia social.

Al obtener testimonios directos de la propia artista, se garantiza la autenticidad y la riqueza de los datos recopilados, lo que contribuye significativamente a la validez y la fiabilidad del estudio de caso de Regina José Galindo en el contexto del arte feminista guatemalteco.

4. Para el estudio de caso se lleva a cabo un análisis exhaustivo de la obra de Galindo utilizando herramientas conceptuales y teóricas para examinar sus temas, técnicas y efectos. Se presta especial atención a cómo su trabajo aborda conceptos fundamentales del feminismo, como la violencia de género, la autonomía del cuerpo y la resistencia feminista, haciendo hincapié en el concepto de cuerpo colectivo y político desde el activismo feminista.

5. Se realiza una interpretación de resultados remarcando los hallazgos del análisis para identificar patrones, temas y significados subyacentes en la performance de Galindo. Se buscan conexiones con teorías feministas y se explora cómo su arte contribuye a la comprensión y la promoción de la igualdad de género y la justicia social a través de estrategias de lucha activista.

Con ello se pretende extraer unas conclusiones sobre el impacto de la performance de Regina José Galindo en el arte feminista, así como sobre su relevancia en el contexto más amplio del feminismo y el arte contemporáneo.

En resumen, la metodología del caso de estudio unida a la entrevista directa proporciona un marco sólido para examinar la obra de Regina José Galindo en profundidad, permitiendo una comprensión más completa de su arte y su papel en el movimiento feminista.

2. Regina José Galindo: la performance en Guatemala y Latinoamérica

La exploración de los estudios de la performance en Latinoamérica conlleva una inmersión profunda en el complejo tejido cultural de la región, donde las expresiones artísticas se entrelazan con las dinámicas sociales, políticas y culturales únicas de cada país. En Latinoamérica, el arte entendido como denuncia social comenzó a desarrollarse a través de acciones callejeras en repulsa a las dictaduras militares de los años setenta y ochenta, como fue el caso de Argentina y Guatemala, o como ha sido el caso de México y Perú, con una democracia formal restringida pero estable. Dentro de este panorama destacan

las performances de la artista guatemalteca Regina José Galindo, quien ha reflejado el desarrollo de la lucha de la mujer por sus derechos.

Para comprender el impacto de Regina José Galindo en el arte feminista guatemalteco, es crucial examinar su contexto histórico y su trayectoria como artista. Galindo nació en Ciudad de Guatemala en 1974, en medio de un período de intensa represión política y violencia en el país. Esta realidad influyó profundamente en su arte, que desde sus inicios ha estado marcado por una fuerte carga política y social. Galindo emergió en la escena artística guatemalteca a finales de la década de 1990, en un momento en que el arte de la performance estaba ganando relevancia como medio de expresión. Su obra se caracteriza por el uso de su propio cuerpo como herramienta de protesta y resistencia, abordando temas como la violencia de género, la discriminación racial y la injusticia social.

Regina José Galindo es una artista visual y poeta, quien utiliza como medio principal la performance, pero también la fotografía, el videoarte, el texto, el arte público y más recientemente realiza asimismo acciones colectivas y participativas con distintos colectivos de mujeres. Ella vive y trabaja en Guatemala, subrayando su propio contexto social como punto de partida para explorar y denunciar las implicaciones éticas de la violencia social y las injusticias relacionadas con la discriminación racial y de género, así como los abusos a los derechos humanos provenientes de las desigualdades endémicas en las relaciones de poder de las sociedades contemporáneas.

En Guatemala, la artista ha sufrido varios ataques, como pueden ser las campañas de difamación; agresiones con memes; envió de pistolas; agresiones en redes; o amenazas; pero ella no ha sentido miedo o simplemente se ha negado a ello. Como la misma Regina observa, ella es ante todo una mujer, “porque es la forma de estar, resistir y sobrevivir. Ser guatemalteca es un riesgo per se, y creo que sufro más riesgo por ser una ciudadana civil, por ser mujer, más que por ser artista”¹.

Regina José Galindo, como figura emblemática del arte de performance en Latinoamérica, encarna un compromiso inquebrantable con la denuncia de las injusticias sociales y la reivindicación de la dignidad humana. Su obra, impregnada de una profunda sensibilidad hacia las realidades políticas y culturales de Guatemala y más allá, sirve como una plataforma para la reflexión crítica y la acción transformadora.

Comparativamente con otras artistas de la región latinoamericana, como Teresa Margolles (México, 1963) o Doris Salcedo (1958, Colombia), Galindo se distingue por su enfoque radical y provocador, que desafía las normas establecidas y confronta directamente las injusticias sociales y políticas. Mientras que Margolles y Salcedo también abordan temas de violencia de género y memoria en sus obras, Galindo se destaca por su uso del cuerpo como instrumento de denuncia y

¹ Regina José Galindo en: Monleón Pradas, M. y Domènech, M. (2022). Regina José Galindo. Nuestra mayor venganza es estar vivas, en AAVV (Monleón Pradas, M. ed.), *Arte y Activismo contra la Violencia de Género II*. Madrid: Brumaria. P. 328.

resistencia, desafiando a la audiencia a confrontar la realidad cruda y a menudo brutal de la experiencia humana.

Por ejemplo, en su obra *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003) [Fig. 1], Galindo se arrastra descalza por las calles de Ciudad de Guatemala, dejando un rastro de sangre que simboliza las huellas indelebles de la violencia en la sociedad guatemalteca. Esta performance, como muchas otras de Galindo, provoca una reflexión profunda sobre la vulnerabilidad del cuerpo humano y la urgencia de la acción social y política para combatir la injusticia.



*Fig. 1. ¿Quién puede borrar las huellas? (2003)
Fotografía Víctor Pérez. Vídeo Damilo Montenegro*

En cuanto a otras artistas contemporáneas en el arte feminista guatemalteco, Regina José Galindo se distingue por su valiente exploración de temas tabú y su compromiso con la justicia social y es contemporánea a la artista María Adela Díaz (1973) quien ha utilizado también la performance como medio de expresión para abordar cuestiones de género, violencia y resistencia, y quien se ha visto muy influenciada por Galindo.

3. Arte, feminismo y cuerpo político. Estrategias de lucha activista en la performance de Regina José Galindo

Regina José Galindo es ante todo una mujer; una mujer artista que a través de la performance fundamentalmente, se sitúa en el punto de mira, tanto de la atención de su audiencia, como del punto de mira de una escopeta; de una manada de violadores; de la policía; o de un tanque de guerra. Y mientras lo hace, nos sitúa a todas las personas que la observamos ante la violencia de género y feminicida; ante la violencia ejercida sobre los cuerpos de todas las mujeres y también ante la lucha y la venganza de permanecer y de querernos vivas. Nos sitúa asimismo ante una mujer artista de largo recorrido, cuya trayectoria ha forjado una profunda senda en el largo camino de denuncia contra el patriarcado y en favor de una vida digna y en igualdad de derechos entre hombres y mujeres.

Todo el trabajo de la artista se construye a partir del cuerpo y su relación con el entorno, señalando el contexto sociopolítico en el que ella misma y otras mujeres vivimos. De hecho, no es baladí que su extensa trayectoria diera comienzo con su obra titulada *El Dolor en un Pañuelo* (1999) [Fig. 2] donde, acostada en una cama, atada de pies y manos con pañuelos, y llevando otro como venda en sus ojos, se proyectan sobre su cuerpo recortes de periódicos con terribles noticias acerca de mujeres maltratadas, asesinadas y violadas.



Fig. 2. El Dolor en un Pañuelo (1999)
Fotografía y vídeo Marvin Olivares

Como conceptos fundamentales del feminismo en la obra de Regina José Galindo queremos señalar dos aspectos fundamentales. En primer lugar, la violencia de género y su denuncia como motivo recurrente; en segundo lugar, la idea de cuerpo individual y de cuerpo colectivo y político, que actúa como territorio de resistencia.

En la obra performática de Regina José Galindo, se evidencia una base conceptual que parte del cuerpo, tanto en su dimensión individual como colectiva, como un ente político y un espacio de confrontación. La artista fundamenta su práctica en la realidad contemporánea, haciendo uso frecuente de recortes de prensa como fuente de inspiración y como medio para contextualizar sus primeras intervenciones, como ocurre en la mencionada obra *El Dolor en un Pañuelo*. Además, Regina recurre al testimonio de víctimas de violencia de género, incorporando sus voces y experiencias en su obra. Estas estrategias metodológicas evidencian una clara influencia de las teorías feministas, en particular, del feminismo radical que enfatiza la importancia del cuerpo y la experiencia vivida en la comprensión y transformación de las estructuras de poder y opresión de género.

En la obra de Galindo, el cuerpo se convierte en un sitio de resistencia donde se manifiestan las experiencias y luchas de las mujeres frente a la violencia simbólica y física. A través de performances impactantes y a menudo arriesgadas, Galindo desafía las normas sociales y políticas que oprimen a las mujeres en Guatemala y en el mundo. Su cuerpo desnudo se convierte en un lienzo en el que se inscriben narrativas de dolor, resistencia y empoderamiento.

En su libro *La guerra contra las mujeres*, Rita Segato (Segato, 2016) denuncia que las últimas décadas del neoliberalismo han venido marcadas por una creciente violencia contra las mujeres. Los asesinatos sistemáticos de Ciudad Juárez se han convertido en un ensayo a escala planetaria, desbordándose allí donde el Estado se ha descompuesto en sus tradicionales funciones soberanas.

El término *femicide* -después acotado como feminicidio- comenzó a difundirse desde que Diana Russell (1992) lo utilizara en 1976 ante el Tribunal Internacional de los Crímenes contra la Mujer y sobre todo desde que instalara el concepto con sendas publicaciones realizadas en 1990 y 1992. La introducción al idioma español se produjo a partir de la segunda mitad de la década de 1990, a raíz de la traducción del concepto aportado por Russell y en el marco de las revelaciones sobre impunidad en los asesinatos de mujeres de Ciudad Juárez en México, para poder expresar la gravedad de una conducta generalizada en la sociedad contemporánea, para la que no había una palabra en especial.

De acuerdo con Rita Segato, “sólo a partir de una revitalización de la comunidad y de una repolitización de lo doméstico será posible detener el femigenocidio hoy en marcha. Se juega en ello nada menos que el futuro de la humanidad.” (2016) En la reciente obra de Galindo, de 2021, titulada *Guatemala Feminicida* [Figs. 3.1 a 3.11], la artista recorre las calles de su ciudad utilizando una bandera blanca y negra como “trapeador” de limpieza. La necesidad de lucidez y de concienciación sobre la realidad del feminicidio hace que Regina José Galindo no se quede de brazos cruzados, sino que ella misma, como mujer artista, se suma a los movimientos sociales que gritan en las calles cuanto más fuerte es el ataque. Rompiendo el silencio, la artista se sitúa en el punto de mira, y lo hace con la intención de denunciar los abusos y violaciones de los derechos a los cuales nos vemos sometidas las mujeres, apostando por una voz crítica y constructiva; una voz libre y de resistencia.







Figs. 3.1. a 3.11. Guatemala Feminicida (2021)
Performance. Fotografías de José Quendo y Juan Estaban Calderón

En la mayoría de las obras seleccionadas para esta investigación, la artista se presenta a sí misma sola, ante la mirada del público, llamando la atención sobre nuestra ética como personas observantes de diversas atrocidades y/o metáforas visuales. En concreto, presenciamos una suerte de rapsodia visual en la que el retrato de la artista va desde el cuerpo yacente de una mujer blanca, pasando por el cuerpo negro y racializado de una mujer-piedra, a la metáfora del cuerpo-tierra de una mujer-naturaleza. Y en esta composición instrumental, nos encontramos con la alusión a la mujer-víctima; a la mujer-violada; a la mujer-superviviente; a la mujer-heroína; y a la mujer-bandera, portadora de la esperanza. Según la periodista Lola Fernández (2017), “la artista se mete en la piel de las mujeres asesinadas en Guatemala”, y esta es precisamente su manera de transmitir empatía, la cual le conduce a crear un cuerpo político como vehículo de lucha feminista y transformación social. Se trata pues de un cuerpo colectivo y político, en la medida en que se identifica socialmente con un sector muy amplio de la población.

Regina José Galindo recibió el Premio León de Oro a la mejor artista joven en la 51^a Bienal de Venecia (2005) por su trabajo *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003) e *Himenoplastia* (2004) [Fig. 4], dos piezas cruciales que critican la violencia guatemalteca proveniente de conceptos erróneos de la moral. En 2011 recibió también el Premio Príncipe Claus de los Países Bajos por su capacidad para transformar la injusticia y la indignación en actos públicos que exigen respuesta.



Fig. 4. Himenoplastia (2004)
Fotografía Belia de Vico. Video Aníbal López

La obra *Hilo en el Tiempo* (2012) [Fig. 5] se caracteriza por su enfoque conceptual y su uso de estrategias estéticas que provocan reflexiones sobre la temporalidad y la fragilidad del cuerpo humano. En esta obra, la artista emplea la metáfora del hilo para representar la continuidad del tiempo y la conexión entre el pasado, el presente y el futuro. A través de su acción de desenrollar y enrollar un hilo en su cuerpo, Galindo crea una imagen visualmente impactante que invita al espectador a contemplar la fugacidad y la persistencia de la vida humana. La simplicidad de la acción contrasta con la profundidad de su significado, invitando a una reflexión sobre la naturaleza efímera de la existencia.



Fig. 5. Hilo en el Tiempo (2012)
Acción. Fotografía María Jiménez Romera, Lydia Reich, Cecilia Monroy Cueva

Las obras *Piedra* (2013) [Fig. 6] y *Tierra* (2013) [Fig. 7] son dos performances de carácter ecofeminista que exploran la relación entre el cuerpo femenino y la naturaleza, utilizando elementos simbólicos. En ambas obras, el cuerpo individual de la artista actúa como un medio para explorar la relación entre la fragilidad humana desde la metáfora de la tierra. El cuerpo se convierte en un vehículo para transmitir una experiencia visceral de conexión con el mundo natural, al tiempo que subraya la vulnerabilidad y la transitoriedad de la existencia humana como mujer, cuando alguien orina sobre el cuerpo-piedra. Una brutal agresión que narra la historia del patriarcado sobre las mujeres y sobre el propio planeta.



Fig. 6. Piedra (2013)
Vídeo Víctor Bautista, Henry Castillo, fotografía de Julio Pantoja y Merlene Ramírez-Cancio



Fig. 7. Tierra (2013)
Acción. Cámara y fotografía Bertrand Huet y Didier Martial

En 2016, la artista realiza las performances tituladas *La intención* [Fig. 8]; *Ascención* [Fig. 9]; y *La siesta* [Fig. 10]. En *La siesta*, Regina cae sobre un colchón bajo un sueño profundo después de tomar diez ml. de un medicamento hipnótico utilizado comúnmente para realizar violaciones silenciosas. Dos hombres le despiertan violentamente tirándole a la cara una cubeta de agua fría.



Fig. 8. La intención (2016)
Fotografía Annamaria La Mastra



Fig. 9. La Ascensión (2016)
Fotografía Veronica Alessi, Duccio Lucchesi



*Fig. 10. La siesta (2016)
Fotografía Marco Nari*

En Guatemala y en todos los países alrededor del mundo se dan casos de violencia sexual. La sumisión química o violación silenciosa es uno de los métodos. Por ello, Regina de nuevo se pone en la piel agredida, para sufrir incluso la violencia de este acto que supone la pérdida de la conciencia.

Ascensión es una performance hecha en privado en una iglesia. Se trata de un homenaje a las mujeres Q'eqchies, a su lucha y su valentía. El chal o manta de diez metros que luce la artista fue elaborado a mano por mujeres mayas guatemaltecas para dicha ocasión. En esta performance se subraya el trabajo colectivo, esta vez en relación con las mujeres brujas.

En La sombra [Fig. 11] es una performance realizada en 2017, donde un tanque alemán LEOPARD de la segunda guerra mundial persigue a la artista en un círculo, sin principio ni fin. El cuerpo de la mujer es el objetivo de esta guerra circular, de la que no se puede escapar.



*Fig. 11. La sombra (2017)
Cámara, sonido y edición Nicolas Rösener, segunda cámara Gabriel Caballeros,
Curaduría Monika Szewcyk, Producción Leon Hösl y Fotografía Michael Nast*

La misma reflexión acontece en El objetivo [Fig. 12], una performance participativa realizada y producida por la Documenta 14 de Kassel, en 2017. La

artista permanece dentro de una habitación y el público solo puede verla a través de la mira de cuatro fusiles alemanes G-36, ubicados en cuatro costados.



Fig. 12. El objetivo (2017)
Cámara Nicolas Rösener, Edición Pepe Orozco, Curaduría Monika Szewczyk y
Producción Leon Hösl

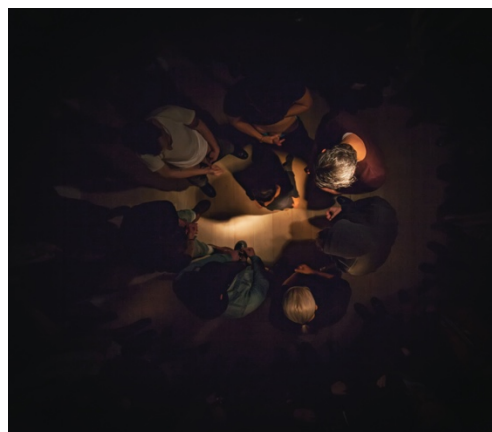
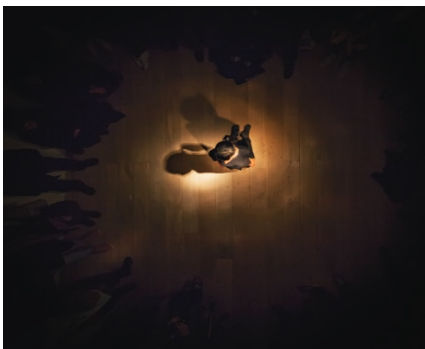
Para Regina, como artista guatemalteca, el hecho de documentar sus acciones es prioritario, ya que ella entiende el “documento” como una vía para entrar en el sistema del arte. Desde su primera performance, el documento ha jugado un papel fundamental, hasta tal punto que, si la artista no disponía de una cámara en el momento mismo de la performance, se negaba a producir la acción. Ello evidencia la necesidad de dejar testimonio de toda su labor; un testimonio que le ha permitido permanecer en el “punto de mira” y cruzar fronteras. Para la artista, el documento no es en sí misma la obra, a no ser que se trate de una video performance, por ejemplo. Para ella, la obra es el momento; es el arte vivo y la energía que se transmite en el momento. Sin embargo, el documento le permite a Regina José Galindo contar lo sucedido de forma certera y precisa, así como generar imágenes para formar parte de la Historia.

Imagínate, para mí, como artista guatemalteca, el documentar, eso fue prioritario. Yo tuve la suerte de tener un colega que fue amigo durante toda mi carrera, fue Hannibal López, pues yo era bastante joven, no venía del sistema del arte -tú sabes que soy una secretaria, trabajaba en una agencia de publicidad; allí conozco dos aristas que son las que me muestran el camino, y ellas me presentan a Hannibal López y conocerlo fue vital, porque entendí que si yo quería ser parte del sistema del arte, tenía que profesionalizarme desde un inicio, y el documento era lo que me iba a permitir tener algo para estar dentro de la historia y poder contar lo que había hecho. Desde mi primera performance, el documento fue parte prioritaria de lo que yo hacía, sino tenía una cámara no producía la acción, es decir, desde un principio tuve la intencionalidad de dejar testimonio de aquello que hacía. Y ha sido este documento el que me ha permitido cruzar fronteras, es decir, hubiera sido muy difícil que una artista guatemalteca cruzara la frontera si

no hubiera sido por los documentos... A través de los documentos y las instituciones que me han dado espacios.

Creo que el documento no es la obra a no ser que sea una video performance; la pieza es el momento, es el arte vivo, la energía que se transmite en el momento de la performance, y el documento es el material que te quedó para contar lo sucedido, es lo más cercano a poder experimentar o vivir lo que se experimentó sin la energía del arte vivió. El documento cuenta y tiene que ser lo más cercano y certero de lo que fue la acción y vivió².

En todo su trabajo existe una voluntad férrea de escribir la “Historia”, trazando paralelismos entre los casos reales sobre los que la artista investiga y las violencias a las que ella misma se somete. Así ocurre en uno de sus últimos proyectos titulado *La Manada* (2018) [Figs. 13.1 a 13.3], que la artista produce en mitad del movimiento de rechazo hacia los resultados del juicio contra la polémica violación grupal en España. En esta performance, siete hombres voluntarios se colocan en círculo alrededor de la artista bajo la instrucción de masturbarse durante quince minutos, eyaculando sobre ella para producir un rechazo absoluto hacia esta denigrante práctica colectiva.



Figs. 13.1. a 13.3. La Manada (2018)
Producción Cristina Rodríguez, Fotografía y vídeo José Luís Izquierdo

² Regina José Galindo en *Ibid.*, p. 327.

Yo considero que el arte es la transmutación de las experiencias, que para esto nos sirve. Entonces contar una historia, contar o narrar un hecho, es presentarlo desde diferentes perspectivas y nos da la posibilidad de evaluarlo. Esto es lo que hace el arte, el arte no cuenta verdades, no tiene una verdad absoluta, pero presenta las situaciones desde diferentes aristas y el público puede tener un entendimiento mayor o más amplio de la situación.

Por ejemplo, en el caso de “la manada”, fue un caso muy conflictivo para mí. Yo hago esta performance en España, es un trabajo que me produzco yo sola, no me invita ninguna institución. Produzco el performance en medio de este movimiento de rechazo hacia los resultados del juicio. Y el performance fue muy conflictivo per se, yo tenía 7 hombres voluntarios que se masturban alrededor mío y la instrucción era: yo los estoy protegiendo, les cubro su rostro, ante todo vosotros sois unos voluntarios que estáis trabajo en el performance porque ustedes creen lo que yo misma creo, y estáis en contra de lo que fue “la manada” y los resultados penales. Así que yo creo que les tengo que proteger, que ellos no son el enemigo, sino que son voluntarios que están aquí para mí, para hablar de la situación. Pero sucede algo que me sobrepasa...

Dentro de los 7 voluntarios, la instrucción era masturbarse durante 15 minutos y quien no lo lograra salía de la escena. Uno de los 7 voluntarios no logra llegar a la eyaculación y toma una actitud muy agresiva y continúa intentando por 5 minutos, 10 minutos, 15, 20 minutos... Es decir, que pasa por encima de mi instrucción porque su machismo no le permitía mostrarse ante el público como un hombre que no había logrado una eyaculación. Y lo más duro es que el público siente empatía hacia él y no hacia mí, que estoy en esta situación vulnerable y de pasividad a lo largo de más de 15 a 20 minutos esperando a que este hombre encuentre el placer. ¡El público siente empatía hacia él y no hacia mí! Era un reflejo de lo que son las sociedades³.

Regina José Galindo es consciente de que no se educa únicamente con la razón, sino también con las emociones, y por ello su labor es llegar a los y las más jóvenes para educar en valores de igualdad y de superación, desde la autenticidad que le confiere su propio cuerpo como herramienta para la creación. Como la propia artista ha subrayado, “el arte no cuenta verdades, sino que presenta las situaciones desde diferentes aristas”⁴ para un mayor reconocimiento de estas.

Regina nos relata cuánto crecieron las cifras de feminicidios en su país durante la pandemia por COVID-19, y estas cifras, también se han incrementado en todo el mundo, ya que la pandemia nos ha afectado a todas las mujeres, no solo a nivel emocional, sino a nivel físico, psicológico y ético, al constatar cómo nosotras y cómo nuestros cuerpos como mujeres han sido duramente agredidos y vulnerados durante esta crisis sanitaria⁵.

³ *Ibid.*, p. 329.

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibid.*, p. 331.

Por ello, sus últimas obras se han visto modificadas a partir del concepto de performance colectiva como cuerpo político y social. En 2022 realiza en España su performance titulada Aparición [Fig. 14]. Se trata de una colaboración de cuarenta y tres mujeres cubiertas que aparecen en el espacio público. Una cantidad que corresponde al número de mujeres asesinadas en España en el año 2021. La performance también se realiza en Alemania:



Fig. 14. Aparición (2022)
Fotografía Pablo Ayuso

Esta obra es Aparición, en Alemania, en donde cada tercer día una mujer es asesinada por su pareja o expareja. Lo más duro de las cifras es que en Alemania no está tipificado el crimen del feminicidio, no existe el término como tal, de hecho, es un tema tabú, del que poco se habla y la sociedad prefiere culpabilizar a la población migrante diciendo que son crímenes que suceden entre la población migrante, cuando esto es completamente falso. El 70% de los crímenes de mujeres son cometidos por población alemana. Lo que yo hago en Alemania, entonces, es que cada tercer día aparece una mujer cubierta en el espacio público⁶.

Existe aquí una clara y explícita denuncia a la violencia de género feminicida, y al mismo tiempo, la artista prescinde de su propio cuerpo, para mostrar el anonimato y la invisibilidad de las mujeres asesinadas. Como estrategia de lucha activista, la performance se torna ahora más que nunca en el cuerpo colectivo y el cuerpo político; un cuerpo trazado por el movimiento y la vestimenta. En conclusión, la obra de Regina José Galindo se destaca por su valiente exploración de temas de género, violencia y poder a través del arte del performance. Su trabajo desafía las normas sociales y políticas establecidas y se adentra en el activismo feminista que denuncia, no sólo las desigualdades de género, sino también la violencia estructural y feminicida.

⁶ *Ibid.*, p. 323.

Conclusiones

La obra de Regina José Galindo no ha estado exenta de controversia y crítica. Sin embargo, en este texto hemos defendido el trabajo de esta artista como una forma legítima de activismo feminista que visibiliza realidades ignoradas y desafía la complacencia de la audiencia.

El trabajo de Regina José Galindo se encuentra en los límites entre el arte, la educación, la política, la poética, el activismo social y la militancia feminista, lo que nos ayuda a comprender la finalidad de su obra con relación a una continua lucha contra la violencia de género; una lucha por la igualdad que denuncia las violencias a las que estamos sujetas las mujeres actualmente en España, en Guatemala y en el mundo entero. Todos sus proyectos se sitúan en contextos patriarcales, dando un paso más adelante en la lucha por la igualdad y el empoderamiento de las mujeres y con la voluntad de impactar sobre la población para desenterrar la vulneración de los derechos de las mujeres por parte del machismo y de las políticas dictatoriales.

En conclusión, Regina José Galindo es una figura central en el arte feminista guatemalteco, que desafía las estructuras de poder y otorga voz a las experiencias de las mujeres a través de su arte de performance radical y provocativo. Su legado perdurará en el trabajo de las artistas que continúan luchando por la igualdad de género y la justicia social en Guatemala y más allá. A través de su valiente exploración de temas tabú y su compromiso con la verdad y la justicia, Galindo ha dejado una marca indeleble en el mundo del arte contemporáneo y en la lucha por los derechos de las mujeres.

En resumen, el papel de Regina José Galindo en la performance en el contexto de Latinoamérica es único y significativo, destacándose por su compromiso inquebrantable con la verdad y la justicia social, y su capacidad para generar diálogo y transformación a través del arte.

Al señalar la performance en Latinoamérica con relación a la obra de Galindo, se revela la riqueza y diversidad de enfoques y prácticas que caracterizan este campo. Desde las performances corporales de resistencia y denuncia hasta las intervenciones urbanas y las acciones colectivas, el arte de la performance se configura como un espacio de experimentación estética y política donde se entrelazan lo personal y lo colectivo, lo íntimo y lo público, y, en definitiva, el cuerpo político.

La obra de Galindo, con su capacidad para confrontar las injusticias y los tabúes sociales, invita a replantear las nociones convencionales de arte y política en Latinoamérica. Su enfoque radical y su compromiso con la verdad y la justicia social resuenan en un contexto marcado por desafíos persistentes en términos de desigualdad, violencia y exclusión.

Bibliografía

- Berg, B. L. (2009). *Qualitative Research Methods for the Social Sciences*. Boston, MA: Pearson Education.
- Díaz, M. A. "Performance y resistencia: el legado de Regina José Galindo en mi obra". *Revista de Arte Contemporáneo de Guatemala*, vol. 5, no. 2, 2023, pp. 45-58.
- Fernández, L. "La artista que se mete en la piel de las mujeres asesinadas en Guatemala", *El Mundo*, 08/05/2017 03:19. Disponible en [<https://www.elmundo.es/yodona/lifestyle/2017/05/06/590b542ee5fde a731e8b458e.html>]
- Flores, M. (2015). Regina José Galindo: «El arte no cambia el mundo». Disponible en <https://artishockrevista.com/2015/07/15/regina-jose-galindo-arte-no-cambia-mundo/>
- Galindo, R. J. "Quien puede borrar las huellas". (2012) Disponible en [<https://www.youtube.com/watch?v=SDTLipg9vMc>]
- Galindo, R. J. (2018). *Cuerpo en obra: arte y política de Regina José Galindo*. Ediciones Museo de Arte y Diseño Contemporáneo.
- Mayordomo, C. (2017). *Mujeres en el arte: Regina José Galindo*. Tribuna Feminista. Disponible en [<https://tribunafeminista.org/2017/05/mujeres-en-el-arte-regina-jose-galindo/>]
- Monleón Pradas, E. (2012). *Arte y tecnología frente a violencia de género*. ACVG, *www.artecontraviolenciadegenero.org*. *Arte y Políticas de Identidad*, (6), 163 -180.
- Monleón Pradas, E. (Dir) (2021). *VI Jornada de Arte y Activismo contra la Violencia de Género*, 24 nov. 2021. (Inédita) Disponible en [<https://www.youtube.com/watch?v=OkqnqSpp2Uo>]
- Monleón Pradas, M. y Domènech, M. (2022). Regina José Galindo. Nuestra mayor venganza es estar vivas, en AAVV (Monleón Pradas, M. ed.), *Arte y Activismo contra la Violencia de Género II*. Madrid: Brumaria. pp. 302-337.
- Neira, E. (2019). El peso del dolor, entrevista a Regina José Galindo. *Escáner Cultural*. Disponible en [<http://revista.escaner.cl/node/917>]
- Navarrete, A. (2005). Performance feminista sobre la violencia de género. Este funeral es por muchas muertas. En V. Villaplana y B. Sichel (Eds.), *Cárcel de amor. Relatos culturales en torno a la violencia de género*, pp. 247-266. Madrid: Departamento de Audiovisuales del MNCARS.
- Russell, D.; Radford, J. (1992). *Femicide. The politics of woman killing*, Twayne Publishers, Nueva York.
- Simón Rodríguez, M. E. (2009). *Hijas de la igualdad, herederas de injusticias*. Madrid: Narcea.
- Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres. Traficantes de Sueños*, 2016. Web de Regina José Galindo: <https://www.reginajosegalindo.com/>

Territorios para la conversación

Giorgio Battistelli. Per moto contrario. Autobiografia in forma di conversazione
Une traduction libre d'extraits de cette autobiographie, par son éditeur

Le texte qui suit est constitué d'extraits, traduits librement en français, du volume *Giorgio Battistelli. Per moto contrario. Autobiografia in forma di conversazione*, a cura di Salvatore Sclafani, LIM, Lucca 2023.

Il s'agit d'un texte autobiographique sous forme d'entretien, de « conversation » en fait, que j'ai écrit avec le compositeur Giorgio Battistelli (Albano Laziale, 1953).

Giorgio Battistelli. Per moto contrario. Autobiography in conversation form
A free translation of extracts from this autobiography, by its publisher

The following text consists of extracts, freely translated into French, from the Giorgio Battistelli volume. *Per moto contrario. Autobiografia in form of conversation*, a cura di Salvatore Sclafani, LIM, Lucca 2023.

It is an autobiographical text in the form of an interview, a “conversation” in fact, that I wrote with the composer Giorgio Battistelli (Albano Laziale, 1953).

La musique de Battistelli défie les conventions et s'ouvre à différentes formes narratives. Ses œuvres ont été jouées dans le monde entier ; parmi les plus récentes, *Julius Caesar* au Teatro dell'Opera de Rome en 2021, *Le Baruffe* au Teatro La Fenice de Venise en 2022 et *Il Teorema di Pasolini* en 2023 au Deutsche Oper Berlin. Accadémique de Santa Cecilia depuis 2004, Battistelli a dirigé au cours de sa carrière d'importantes institutions telles que la Biennale Musica de Venise et le Teatro dell'Opera de Rome. Actuellement directeur artistique de l'Orchestra Haydn di Bolzano e Trento, il sera le directeur artistique des éditions 2024 et 2025 de MITO SettembreMusica. Pour sa contribution à la musique contemporaine, il a été nommé Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres par le ministère français de la Culture (2013) et a reçu le Lion d'or de la Biennale Musica de Venise (2022).

Dans cette autobiographie, Battistelli se confie et ouvre une fenêtre sur sa vie, révélant des aspects de sa trajectoire artistique et personnelle avec un flux irrésistible. Ce livre représente le premier ouvrage dans lequel le compositeur s'exprime en termes définitifs sur sa production et de manière prismatique sur les différentes facettes de son existence : sa production musicale, sa direction artistique, mais aussi ses études, sa formation et ses contacts privilégiés avec d'importants compositeurs, artistes et intellectuels qui ont marqué son parcours.



Los textos publicados en esta revistaán bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-Compartir Igual 4.0.

De la réflexion sur le récent Lion d'or pour l'ensemble de sa carrière, à l'évocation des rencontres avec des figures décisives du monde musical de la seconde moitié du XX^e siècle et contemporaines, le récit autobiographique de Battistelli, qui se déroule dans le livre, dans la forme d'un dialogue cadencé et rythmé, invite le lecteur à connaître de près l'atelier du compositeur et à vivre, en même temps, un contact privilégié avec l'histoire de la musique contemporaine.

Comme je le précise dans mon introduction au début du livre, les questions que j'ai posées à Giorgio Battistelli reflètent mon intention sincère de connaître la personne et le musicien, de saisir son point de vue sur son expérience : il s'agit presque d'un voyage dans son esprit.

J'ai voulu traduire ces quelques passages en français non seulement parce qu'a mené une partie de ses études en France entre 1978 et 1979, au Conservatoire de Pantin, en région parisienne, mais aussi en considération du lien qu'il a établi avec ce pays tout au long de sa vie professionnelle.

Les pages incluses dans cette traduction sont tirées du chapitre I (portant sur ses succès récents et sur l'attribution du Lion d'or pour l'ensemble de sa carrière), du chapitre II (concernant la formation du compositeur), et du chapitre IV (où Battistelli évoque ses rencontres avec de grands compositeurs du XX^e siècle). Le reste du livre traite, entre autres, de l'une de ses œuvres les plus célèbres, *Experimentum Mundi* (chapitre III), et d'une large partie de sa production (chapitre V). Mais il se penche aussi sur ses orientations artistiques et sur ses réflexions sur l'actualité de la musique, spécialement en Italie (chapitre VII).

Parmi les motivations du Lion d'or pour l'ensemble de votre carrière – qui vous a été décerné en septembre 2022 – publiées sur le site de la Biennale de Venise, section Musique, on peut lire que vos projets de théâtre expérimental sont devenus « emblématiques et fondateurs de la recherche musicale dans le domaine de la théâtralisation du son et de la théâtralité du geste performant »¹

La nouvelle du Lion d'or m'est parvenue de manière inattendue. J'ai reçu le prix à Venise le 15 septembre 2022, à Ca' Giustinian, mais son attribution m'avait été annoncée quelques temps plus tôt. C'était en octobre 2021, les répétitions de mon *Jules César* au Teatro dell'Opera de Rome étaient en cours : j'étais extrêmement occupé, ce travail était très important pour moi.

Face à une récompense aussi prestigieuse, ma première réaction a été de revenir au passé de ma vie professionnelle : j'ai pensé aux succès, mais aussi aux nombreux échecs et à la nécessité d'avoir le courage de faire des erreurs. Surtout, j'ai eu l'occasion de réfléchir à ma production artistique, et j'ai pris davantage conscience que chaque œuvre que j'écris est le résultat inévitable d'acquis et de pertes.

¹ Cf. <<https://www.labiennale.org/it/musica/2022/leone-d%E2%80%99oro-alla-carriera>> (dernier accès 13.05.2024)

Qu'entendez-vous par « pertes » ?

L'écriture est un plaisir qui absorbe la tête et le corps. Quand on écrit, on est constamment confrontés à une grande fatigue ; on se sent épuisés à la fin du processus : un peu comme si on était saisi par un sentiment de vide. De plus, il ne fait aucun doute que la musique joue un rôle dans le système du marché et qu'il existe le risque que l'œuvre devienne une marchandise. Cette prise de conscience m'effraie, mais elle m'aide aussi à apprécier ce que j'ai pourtant réussi à transmettre jusqu'à présent, de mon esprit au papier.

Si je réfléchis à mes œuvres, je me rends compte que chacune a impliqué un choix : le processus de composition implique toujours, à mon avis, un écart entre l'idée et son application. Lorsque je travaille, j'accepte de perdre inévitablement une partie de la création potentielle ; c'est une forme de nostalgie qui découle précisément de ce sentiment de perte : il m'arrive parfois de ne retrouver qu'après un long moment les pâles échos de ces matériaux, presque comme des spectres insaisissables, posthumes de leur manifestation théorique.

Vous considérez que votre production est liée par un seul fil conducteur : il est donc possible que certains de ces matériaux perdus convergent vers de nouvelles productions

Je suis d'accord. Dans des circonstances heureuses, une redécouverte sereine des matériaux abandonnés peut aussi se produire, grâce à une plus grande distance psychique par rapport à la forme dans laquelle l'idée s'est manifestée à l'origine. Mon processus de composition se fait également à partir des choses auxquelles je renonce, capables d'exercer, souvent, un nouveau rôle d'*ex-forma*. C'est un chemin long et laborieux, qui démarre de la récupération d'éléments du passé ; mais c'est précisément à partir de cela que j'entrevois la continuité de ma production. Lorsque j'arrive à la dernière page d'une œuvre, je la sens déjà plus lointaine, même étrangère. Dans un premier temps, j'ai presque du mal à la retrouver, à reconstituer les étapes de son écriture et de son développement ; mais ensuite, c'est un sentiment de continuité qui prévaut, de conséquence temporelle par rapport au reste de ma trajectoire créative. Je pense qu'il est possible d'être surpris et de redécouvrir, des années plus tard et de manière imprévisible, des idées musicales apparemment perdues à jamais. Je trouve fascinante cette manifestation cyclique de l'élément créatif entre les ombres et la lumière, la naissance et la mort.

Vos œuvres sont en dialogue permanent et réciproque

Je dirais que, dans ma production, chaque œuvre est contenue dans les autres ; une pensée que j'ai clairement élaborée ces dernières années, au cours desquelles j'ai réfléchi à l'intégralité de mes compositions. Elles ne sont pas des créations séparées et indépendantes, mais des parties qui forment une unité. Je reprends, de temps en temps, des gestes d'écriture qui se ressemblent et qui font partie de ma famille de sons : ce sont les « personnages » de mon écriture. Il ne s'agit pas de répétitions, mais de réinterprétations. Cependant, si je n'en ai pris conscience que récemment, j'ai longtemps perpétué cette démarche de manière intuitive, inconsciente.

J'ai commencé à m'en rendre compte lors d'une conversation avec Karlheinz Stockhausen, il y a plusieurs années : il me parlait de l'autonomie des parties du chœur et de l'orchestre dans son cycle *Licht* (1977-2003) et, à un niveau macroscopique, de l'autonomie des œuvres individuelles qui composent ce cycle énorme. Il les considérait comme des entités séparées et, en même temps, unies à l'intérieur d'une grande architecture. Pendant la conversation, j'ai pensé que j'avais probablement déjà suivi un chemin similaire, depuis un certain temps, où chacune de mes compositions autonomes fusionnerait en un corpus plus grand, cohérent et articulé. De toute façon, j'ai muri progressivement, tout au long de mon activité, le concept d'une esthétique « de l'enracinement », fondée sur un terrain commun, imaginant mes œuvres comme des racines qui descendent à différentes profondeurs du sol, où elles, ensuite, s'étendent.

L'attribution du Lion d'or a donc été le prétexte pour une profonde introspection, presque une anamnèse de vos idiosyncrasies

Oui. Le Lion d'or a représenté la conclusion d'un cycle et a coïncidé avec une nouvelle impulsion à insuffler à mon écriture une volonté de redécouvrir mon langage, d'explorer de nouveaux espaces, de nouvelles narrations. Il m'a encouragé à composer avec une audace renouvelée. Franco Donatoni m'a dit un jour qu'il trouvait mon style « insaisissable » : je considère que c'est un adjectif qui peut me définir fidèlement, un caractère que je souhaite continuer à instiller dans mes œuvres futures. Insaisissable, c'est tout ce qui est vital, tout ce qui parvient à étonner. Au-delà des conventions.

Vous avez rencontré des artistes et des personnalités importantes qui ont fortement innové la production musicale de la seconde moitié du XX^e siècle. Quel a été l'impact de ces rencontres sur votre formation ?

Il a été important, sans doute.

Ma formation musicale et ma pensée plongent leurs racines dans la diversité esthétique à laquelle j'ai eu accès pendant - mais aussi après - mes études académiques. Je crains que la considérer comme un éclectisme ne soit qu'une simplification ; il s'agit plutôt d'une pensée hétérogène, nourrie par un contact constant avec des compositeurs tels que Luciano Berio et Hans Werner Henze, par exemple, ainsi que Sylvano Bussotti, Mauricio Kagel et Stockhausen. Mais aussi par l'exploration du travail d'autres personnalités actives dans d'autres domaines artistiques : les peintres Gianfranco Baruchello et Jannis Kounellis, l'écrivaine Jenny Erpenbeck et les écrivains Erri De Luca, Ernst Jünger (avec qui j'ai entretenu une longue correspondance d'environ dix ans entre les années 1980 et 1990), Giorgio Manganelli, Franco Marcoaldi, Stefano Massini, Sten Nadolny et Vittorio Sermoni.

Les rencontres avec ces artistes et intellectuels ont toujours été capables de me secouer et de m'insuffler de l'énergie. De plus, grâce au contact avec des compositeurs qui ne se ressemblaient certainement pas, mais qui étaient unis par la volonté commune de renouveler le système musical occidental, j'ai eu la nette impression de vivre pleinement la grande évolution de la musique du XX^e siècle et de suivre le chemin de la Neue Musik.

C'était crucial, pour ma formation, de retrouver cette unité sous-jacente, des liens profonds entre les compositeurs. Et cette expérience fondamentale se reflète également dans mon écriture, même de façon involontaire, sans en avoir conscience. Berio, surtout, a su réunir des positions apparemment éloignées : il possédait une solide formation traditionnelle, mais il était extrêmement ouvert à l'expérimentation dans le domaine de l'interprétation. Il considérait l'expérimentation capable de renouveler les gestes créatifs, il l'estimait apte à produire dans la musique contemporaine un saut vers la modernité. A ce propos, je crois que ce n'est pas par hasard que Berio nous ait invités, Kagel et moi, à l'occasion de son soixantième anniversaire, en 1985, à jouer notre musique au Teatro Comunale de Florence ; il nous l'a proposé précisément parce que notre musique exprimait, à ses yeux, une dimension éminemment performative de l'interprétation musicale. À cette occasion, mon œuvre *Il libro celibe*, « movimento di fogli sonori e non per un esecutore » (1976) a été représentée.

De manière générale, j'ai toujours été frappé par le fait que, de manière presque intuitive, je me tournais vers des figures musicales de référence provenant de contextes culturels très différents les uns des autres. J'ai surtout essayé d'interagir aussi bien avec les artistes liés à la tradition qu'avec les innovateurs issus de milieux plus hybrides. J'étais très curieux et ces rencontres ont nourri mon imagination créative : elles ont été pratiquement le moteur principal de mon parcours d'apprentissage. Je n'ai jamais eu l'impression d'être confronté à des mondes opposés ; malgré la variété des pensées auxquelles je me confrontais, j'ai pu reconstruire un équilibre au sein de cette hétérogénéité. Je veux dire par là que si ces personnalités m'ont paru parfois éloignées – entre elles – dans leurs idées et leur approche de la musique, je n'ai pas perçu de conflit entre leurs visions fondamentales. En revanche, il me semble que le radicalisme de certaines conceptions musicales et esthétiques est un phénomène plus récent. Et je le déplore.

Pour revenir spécifiquement aux années de mon parcours académique, parallèlement à mes études avec les professeurs du Conservatoire de L'Aquila et Giancarlo Bizzi en particulier, personnalité polyvalente de musicien et de psychanalyste hors pair, j'aimais étendre mes rencontres à des milieux périphériques, moins canoniques et institutionnels : j'étais en contact, par exemple, avec Giuseppe Chiari, musicien-performer proche du mouvement Fluxus, mais aussi avec le groupe Zaj, formé par Esther Ferrer, Juan Hidalgo et Walter Marchetti, dont la poétique se rapprochait également de Fluxus. J'ai participé à plusieurs de leurs performances, des expériences qui se déplaçaient dans le *no man's land*, monde hybride à la frontière entre la scène et la musique, des formes de théâtre surréaliste dans lesquelles les actions produisaient des sons. J'ai également rencontré d'autres artistes actifs dans le domaine de l'expérimentation, tels que Giancarlo Cardini et Davide Mosconi. Ces expériences m'ont aussi permis de connaître Sylvano Bussotti : nous sommes rapidement devenus amis et notre amitié ressemblait beaucoup à celle qui m'aurait lié plus tard à Hans Werner Henze, même si leur pensée musicale était très différente.

Les pratiques performatives du théâtre d'avant-garde ont toujours nourri votre expérimentation, en tant que compositeur

Pendant les années 1970, j'avais l'impression que mon besoin de relier les différents domaines du savoir et de mettre en communication les idées incarnait, en réalité, un besoin de transversalité artistique commun à toute la société. J'ai constamment perpétué cette dynamique non seulement dans le processus de création, mais aussi comme une sorte de pacemaker de mon apprentissage. J'ai toujours été particulièrement attiré par la composante physique de la musique et, dès mes études, j'imaginai, lorsque j'écrivais, des corps en mouvement désireux de raconter un espace.

Les expériences théâtrales de l'époque, avec lesquelles j'ai été constamment en contact, ont représenté une source d'inspiration. Entre 1974 et 1975, j'ai assisté à la naissance du Teatro Potlach à Fara in Sabina, dans le Latium : une réalité issue des recherches d'Eugenio Barba et du *teatro povero* de Jerzy Grotowsky, fondée essentiellement sur la présence corporelle sur scène. Le théâtre a été fondé en 1976 par Daniela Regnoli et Pino Di Buduo, qui en est toujours le directeur artistique. Cette expérience m'a permis de donner forme et matière à ma propre vision de la dramaturgie et de jeter les bases d'un théâtre musical orienté vers la performance, loin de l'opéra plus traditionnel.

Quand vous parlez de votre passé, de votre vie, vous évoquez fréquemment avec émotion, souvent avec gratitude, les personnalités importantes du monde de la musique que vous avez connues. Il s'agit de rencontres qui ont exercé un grand impact au niveaux humain et professionnel

Toutes ces rencontres ont nourri mes réflexions en tant que compositeur et mon écriture. J'ai appris quelque chose de chacune d'entre elles et aujourd'hui, après des années, m'en souvenir m'apporte du bonheur : le contact avec ces personnalités a été un privilège. Beaucoup de ces rencontres ont été fugaces ou occasionnelles, mais capables néanmoins de laisser des traces : je pense par exemple à celles avec Pierre Boulez, Earle Brown, John Cage, Cornelius Cardew, Franco Donatoni, Henri Pousseur, Giacinto Scelsi, Dieter Schnebel, Iannis Xenakis.

Où avez-vous rencontré Pousseur, par exemple ?

C'était à Florence, à la fin des années 1990 : je lui ai proposé un projet avec l'Orchestra della Toscana (ORT), à ce moment-là j'en étais le directeur artistique. Nous devions travailler en collaboration avec le centre de musique électronique Tempo Reale, fondé par Luciano Berio ; malheureusement, pour des raisons financières, nous n'avons pas pu réaliser ce projet. De plus, ses voyages étaient extrêmement planifiés, presque comme des partitions complexes, et il n'a pas été possible de trouver un compromis. J'ai été frappé par sa profondeur intellectuelle ; je me souviens de nos conversations sur musique et société, et sur « l'agir politique » du musicien.

Quel souvenir gardez-vous de votre rencontre avec John Cage ?

Je l'ai rencontré deux fois : d'abord, à Milan au début des années 1980, chez Gianni Sassi, producteur et organisateur culturel - entre autres - particulièrement actif ; puis à Pérouse, en 1992, où il était justement l'invité du festival John Cage e l'Europa. Il montrait une joie de vivre et de créer comme peu d'autres compositeurs à cette époque-là. J'ai surtout été frappé par son attitude extrêmement ironique, ainsi que par sa légèreté, au sens où Italo Calvino entendait ce mot. Parler et échanger avec lui m'a poussé à avancer dans mon travail avec joie et confiance.

Et de Brown ?

J'ai rencontré Brown entre 1985 et 1986 : je vivais à Berlin, c'était pendant une résidence de compositeur auprès de la Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD). Je le voyais souvent, nous parlions longuement de musique : en particulier de la musique américaine liée à l'expérimentation cagienne. Une fois, alors qu'il me montrait une de ses partitions, je lui fis remarquer, de manière un peu insolente peut-être, une erreur rythmique dans l'écriture d'un quintolet en deux mouvements.

Il me répondit en souriant : « Ce n'est pas aussi important que tu le penses ».

Votre expérience berlinoise a été porteuse de rencontres prestigieuses

C'est vrai. A Berlin, j'ai aussi connu le compositeur américain Christian Wolff. Et surtout Schnebel : j'appréciais depuis longtemps son œuvre et, pendant mon séjour à Berlin, je suis devenu son ami et aussi de son épouse, traductrice d'œuvres littéraires de l'italien à l'allemand. Nos rencontres étaient très cordiales. Schnebel était un expérimentateur : jamais influencés par le système académique et les circuits des concerts, il cherchait avec acharnement de s'exprimer d'une manière personnelle dans le théâtre musical, une manière différente de Mauricio Kagel, qui a été un modèle pour le genre. Je crois qu'il y est parvenu. Dans nos échanges, nous abordions des sujets nombreux et variés concernant la musique ; j'aimais son ouverture d'esprit, sa conception de l'esthétique musicale : des aspects que j'aurais retrouvé plus tard chez Sylvano Bussotti.

Et Xenakis ? L'avez-vous vu encore après votre séjour à Paris à la fin des années 1970 ?

Brièvement, à Cesena, en Italie, dans les années 1980, à l'occasion d'un festival. Bien que sporadiques, nos conversations ont été intenses et fructueuses.

Vous avez rencontré Boulez également en Italie. À quelle occasion ?

C'était lors d'une représentation à Rome de son *Marteau sans maître* (1954). J'ai pu parler quelques minutes avec lui. Je connaissais bien cette composition, elle avait été l'une des sources d'inspiration de mon *Experimentum Mundi*, « opera di musica immaginistica » (1981) ! Il m'a été présenté à une répétition et j'ai su qu'il me connaissait déjà, même si de manière indirecte : il n'avait pas vraiment écouté mes travaux, mais on lui en avait parlé. Je me souviens des mots qu'il m'a adressés, avec un sourire : « On m'a dit que vous êtes le Boulez des ouvriers... ».

Il faisait probablement allusion à un article paru dans le journal français *Libération*, publié en novembre 1982 après la création d'*Experimentum Mundi* en France, au Centre Pompidou. L'article repérait, dans l'œuvre, une possible référence à certains aspects de la conception du rythme chez Boulez : en particulier, la soi-disant « atonalité » du rythme.

La rencontre avec Cardew, par contre, remonte à la période de votre formation

C'était à Rome, au début des années 1970 : une très agréable conversation sur la relation entre musique et engagement politique.

Vous avez aussi connu Scelsi peu après

Oui ; j'étais très jeune. Je le rencontrais fréquemment lors des lundis consacrés à la musique contemporaine, au théâtre Beat '72 à Rome, où je jouais avec le groupe d'improvisation homonyme. C'était un espace d'avant-garde artistique qui représentait pour moi une sorte de laboratoire de théâtre musical.

Je voyais souvent dans ce lieu un monsieur élégant, habillé de façon excentrique. A mes yeux, il avait déjà l'air très vieux. C'était Scelsi, et un soir, je lui ai été présenté. Peu après, j'ai voulu étudier son *Ko-Tha* (1968) pour guitare, une pièce qui implique l'utilisation de techniques percussives non seulement sur les cordes, mais aussi sur le corps de l'instrument. Je lui ai donc téléphoné pour lui demander un rendez-vous. Il m'a donné cette partition complexe et j'ai commencé à l'étudier. Ensuite, il m'a proposé de la jouer chez lui ; quand je suis arrivé à son domicile, deux de ses collaborateurs étaient également présents. Après mon interprétation, Scelsi me donna juste quelques conseils. Sur le moment, je les avais considérés assez superflus ; toutefois, j'ai essayé de les appliquer pendant mon travail ultérieur du morceau et j'ai reconnu leur importance, surtout en termes de poétique et d'intentionnalité. Il avait tout à fait raison.

L'avez-vous rencontré, par la suite ?

Quelques mois plus tard, il me téléphone pour me proposer d'écouter ensemble un enregistrement d'une de ses compositions ; il semblait curieux de connaître mon avis sur l'interprétation de l'œuvre par un ensemble français. J'étais surpris de voir un compositeur aussi connu comme Scelsi s'intéresser au point de vue d'un jeune étudiant.

Je lui ai sincèrement avoué que c'était une bonne interprétation, mais Scelsi n'était pas d'accord : il insistait sur l'absence de certains aspects interprétatifs, ce qui ne rendait pas justice à son œuvre ; il pensait que l'interprétation n'était pas animée par le bon esprit, tout simplement. Je n'ai jamais bien compris pourquoi il m'avait invité à écouter un enregistrement sur lequel il avait déjà un jugement aussi clair et précis. En demandant mon avis, il espérait peut-être qu'il ressemblerait au sien, que j'irais corroborer son point de vue.

Après l'écoute, il m'a aussi montré un vieux clavier sur lequel il improvisait et m'a raconté à quel point il s'immergeait dans la musique : il lui arrivait parfois

d'atteindre presque un état de transe en jouant. Il enregistrait ses improvisations, avant de les transcrire : une pratique qui, des années plus tard, aurait été élaborée et développée par d'autres nombreux compositeurs européens.

Vous avez eu l'occasion de rencontrer Donatoni : il était professeur de composition à l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia pendant longtemps. Avez-vous suivi ses cours ?

Je me souviens de deux épisodes en particulier, concernant Donatoni.

Dans les années 1980, j'ai effectivement pensé m'inscrire au cours de composition qu'il donnait à l'Accademia. Avant de proposer ma candidature, j'ai voulu le rencontrer : il m'a reçu dans son bureau et nous avons longuement discuté. J'ai eu l'impression d'un homme particulièrement rigoureux, d'un musicien renfermé dans ses propres certitudes. Donatoni se montrait critique à l'égard des compositeurs italiens de l'époque ; de plus, il affirmait que les bonnes écoles de composition du pays ne s'étendaient pas, géographiquement, au sud de Bologne. Je me suis senti assez frustré. Je n'étais pas d'accord, je trouvais ce point de vue pessimiste et réductif, voire dénigrant : il y avait tant de compositeurs compétents dans toute l'Italie ! Après cette conversation, j'ai renoncé à m'inscrire aux cours de l'Accademia. J'étais perplexe.

J'ai retrouvé Donatoni quelques années plus tard, à Strasbourg, au Centre Culturel Le Maillou, pour la création de mon *Jules Verne* « immaginazione da camera in forma di spettacolo ». C'était en 1987, lors du Festival Musica. Il est venu me voir à la fin de la représentation : j'avais devant moi une personne totalement différente. J'ai eu l'impression de saisir une existence marquée par une profonde souffrance, ce qui l'avait peut-être rendu plus empathique, plus humain, plus réel, entretemps. Plus ironique, aussi. Après avoir assisté au *Jules Verne*, il m'a dit qu'il ressentait un vertige à l'écoute de ma musique ; surtout, qu'il avait du mal à la définir. Il lui semblait qu'elle avait un pouvoir allusif, mais qui ne se laissait pas facilement saisir, comme si mon écriture présentait des traits surprenants et ineffables : en écoutant *Jules Verne*, il avait constamment l'impression de pouvoir arriver au centre de l'œuvre, avant d'être surpris de voir ses contours se régénérer, sous des formes nouvelles et inattendues.

À l'époque, j'avais interprété cette pensée de manière plutôt négative, presque comme une attaque contre une sorte de manque d'identité dans ma musique. C'était sans doute une lecture influencée par le sentiment d'autocritique qui m'a toujours caractérisé et par mon tempérament, parfois susceptible. Cependant, maintenant, je considère et reconnais la valeur profonde de cette phrase : en effet, Donatoni avait identifié un aspect fondamental de ma production, cohérente mais multiforme en même temps. Et je suis heureux de cette insaisissabilité esthétique, qui donne à mes compositions un sens de vitalité et de dynamisme !

Malgré le temps dédié aux études et au travail intense, vous avez donc pu cultiver des contacts forts et fructueux avec des personnalités qui sont aujourd'hui des références fondamentales pour l'histoire récente de la musique occidentale

J'y tenais beaucoup. Et si, au fil des années, certaines de ces rencontres se sont parfois étioilées, j'ai continué à en entretenir d'autres qui étaient extrêmement significatives pour moi.

Au cours de ma vie, le lien avec cinq compositeurs en particulier s'est avéré d'une grande valeur : Luciano Berio, Sylvano Bussotti, Hans Werner Henze, Mauricio Kagel, et Karlheinz Stockhausen ; des personnalités complexes qui ont été déterminantes pour ma formation et même mon existence. Chacune à leur manière. C'est surtout avec Berio et Henze que j'ai cultivé une forte amitié jusqu'à leur mort, mais je me sentais également lié par une affection et une estime particulière à Bussotti, Kagel et Stockhausen.

Le reste de ce chapitre se concentre justement sur le lien entre Battistelli et ces cinq compositeurs, fondamentaux pour sa trajectoire professionnelle et humaine.

Je termine pour l'instant la traduction d'extraits de ce volume. J'espère que cette lecture a pu éveiller la curiosité des lectrices et des lecteurs, dans l'attente, peut-être, de découvrir le livre en italien ou... dans une future traduction.

Salvatore Sclafani

Assistant de piano
Conservatoire royal de Bruxelles (Belgique)
Professeur de piano
Conservatoire de Maubeuge (France)
salvatore.sclafani@ulb.be
ORCID ID 0009-0000-2622-5986

Recibido 17-05-2024 / **Aceptado** 23-05-2024

Territorios para la interpretación

La interpretación históricamente informada, más allá de la partitura

Juan Manuel Fernández Padilla

Violonchelista
Universidad de Jaén, España
jfernandezpadilla@gmail.com
ORCID ID 0009-0006-9352-0380

Recibido 01-12-2023 / **Aceptado** 17-01-2024

Resumen. La interpretación históricamente informada es una práctica que ha ido despertando el interés de la comunidad de músicos a lo largo del tiempo. Esta tendencia se enfoca en conocer y recrear las circunstancias y los factores que condicionaron la creación y la interpretación de la obra musical. Sin embargo, dentro de este estilo de investigación e interpretación existen un gran número de decisiones que dividen las opiniones de los seguidores. Por lo tanto, se expondrán los rasgos generales del concepto históricamente informado con el fin de conocer todas las dimensiones que encierran esta línea interpretativa musical.

Palabras clave: Historicismo, Organología, Partitura, Intérprete y compositor

The Early music, beyond the score

Abstract. The early music has been gaining the interest of the musical community by the time. This trend focuses on understanding and recreating the situations and facts that influenced the creation and performance of a musical work. However, within this style of research and interpretation, there are numerous decisions that divide the opinions of its followers. Therefore, the general features of the historically informed concept will be presented in order to explore all the dimensions encompassed by this musical interpretative approach.

Keywords. Early music, Organology, Score, Performer and composer.

Introducción

El presente artículo busca acotar la definición del concepto de la interpretación históricamente informada. Para ello, se hará un ejercicio de reflexión en el desarrollo de esta corriente en el mundo de la interpretación musical. Para alcanzar este objetivo principal se buscará resolver cuestiones específicas tales como el origen, las causas de este movimiento artístico, en qué consiste y cuál es el nivel de aceptación de este concepto dentro del sector de la interpretación musical.



Los textos publicados en esta revistaán bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-Compartir Igual 4.0.

ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte
Nº 10, 2024 e-ISSN: 2386-8260, ISSN: 1889-1713
Universitat de València (España)

Por otra parte, se ha llevado a cabo una investigación artística de carácter creativo al centrarse en el desarrollo y descripción del concepto de la interpretación historicista o históricamente informada. Además, se ha realizado un enfoque mixto y etnográfico a través de publicaciones de valor epistemológico como *La interpretación histórica de la música*, de Lawson y Stowell, o *Interpretación del texto al sonido*, de Gerhard Mantel, donde se recogen tanto datos empíricos como aportaciones de grandes representantes del mundo musical. Además, se realizará un estudio de la opinión de músicos jóvenes de la actualidad con el fin de contrastar su opinión con la recogida en las publicaciones anteriormente mencionadas.

Origen, causas y debate

Como toda actividad cultural, la interpretación históricamente informada nace de una causa. En este caso, la causa se encuentra en la modificación de la música con el transcurso del tiempo. En 1915, esto queda reflejado con la publicación de *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII*, de Arnold Dolmetsch, y la aparición de temas que reflexionan sobre el estilo, la instrumentación y otros parámetros en conferencias como la que impartió Saint-Saëns en San Francisco, ese mismo año¹.

Según Nikolaus Harnoncourt², la interpretación históricamente informada surge de la falta de interés por la música compuesta en la actualidad y, en consecuencia, la música académica deja de ser un pilar cultural como lo fue en épocas anteriores. Este fenómeno es inusual ya que habitualmente la música contemporánea de cada época correspondía a las tendencias de su momento. Esta actitud deriva hacia una dirección musical en la que un simple adorno bonito pueda conmover.

Al avanzar el siglo XX, se despertó una inquietud general hacia la música históricamente informada. Lo que dio lugar a la fundación de un gran número de instituciones con el objetivo de investigar la música antigua en profundidad. Las principales fueron la Schola Cantorum de París, los Chanteurs de St Gervais de Charles Bordes, entre otras. Algunos de estos centros se fundaron como resultado de una larga tradición de la música antigua y no sólo como una tendencia. Este es el caso de la Schola Cantorum Basiliensis cofundada por el violagambista August Wenzinger³.

A pesar de considerarse a Arnold Dolmetsch el precursor de este movimiento musical, no es la primera vez que se muestra interés por la música antigua en Europa. Entre los siglos XVIII y XIX, Inglaterra era toda una pionera en la actividad de la música antigua. De este movimiento destacamos la Academy of Ancient Music y el Concert of Antient Music, de Londres. Su actividad se centraba, principalmente, en la música sacra, pero eso no significaba que sólo interpretaran ese tipo de obras. También formaba parte del repertorio la música

¹ Lawson & Stowell, 2005.

² Harnoncourt, Nikolaus, 2006.

³ Lawson & Stowell, 2005.

no eclesiástica de compositores como Henry Purcell, Arcangelo Corelli y George Friedrich Haendel. Este último compositor, tuvo tanta influencia en la cultura musical inglesa que en 1784 se inició una serie de conciertos en su honor. El pionero Arnold Dolmetsch deja clara la importancia de la consideración de los protocolos de la época y, al mismo tiempo, hace especial énfasis en que para la interpretación de la música hace falta más que el conocimiento teórico para abordarlo. Él quería que sus alumnos aprendieran principios y no piezas para que así pudieran desarrollar la reflexión. Esta idea se refleja en posteriores maestros como Gustav Leonhardt en 1997: “Cuando eres un estudiante haces las cosas conscientemente, pero cuando tienes más experiencia dejas ya de tocar intelectualmente. No se piensa; ya se ha pensado [...] las cosas se hacen automáticamente, dependiendo de lo que quieras decir”⁴.

Para Harnoncourt existen dos posturas hacia la música históricamente informada: la primera, busca resucitar a sus antecesores actualizándolos con los recursos del momento mientras que, la segunda, persigue la recreación de la música tal y como fue concebida. La primera tendencia corresponde a las épocas que tienen una música contemporánea viva. Los seguidores de la primera vertiente consideran que el lenguaje de la música está ligado a un tiempo y, por tanto, es necesario realizar una serie de adaptaciones para transmitir el discurso sonoro de las obras del pasado según el lenguaje del momento. Por otra parte, la fidelidad de la obra es un concepto mucho más reciente que el anterior. Se desarrolló en el siglo XX debido principalmente a la falta de vitalidad de la música contemporánea, según Harnoncourt. En consecuencia, muchos intérpretes buscan como meta la recreación de la obra con las circunstancias que la condicionaron. La gran ventaja de este movimiento es que permite tener una perspectiva más clara del arte del pasado.

De la corriente de adaptación de las obras, Lawson y Stowell señalan casos como el de Wolfgang Amadeus Mozart; quien influenciado por el barón Gottfried Van Swieten⁵, cambió la música de Georg Friedrich Haendel en favor de sus recursos actuales. Del mismo modo, existe el caso de Félix Mendelssohn quien recuperó la música de Johann Sebastian Bach gracias a su restreno de *La Pasión según San Mateo*, en 1829. Al igual que W. A. Mozart, F. Mendelssohn amplió y recortó la escritura para adaptarla a sus contemporáneos.

Desde la perspectiva de la búsqueda a la fidelidad de la música, Richard Taruskin opina que los musicólogos y los intérpretes a pesar de compartir el anhelo común de representar lo máximo posible los deseos del compositor, ese mismo deseo puede hacer que la música deje de expresarse por sí misma. Esto se refleja en casos donde el intérprete enriquece la idea de la obra al aportar su intención, teniendo como resultado el aplauso del compositor. Por ejemplo, el compositor

⁴ Lawson & Stowell, 2005, p. 16.

⁵ Gottfried Van Swieten fue un barón y diplomático en Inglaterra durante 1769. Supuso una gran influencia en grandes compositores como Ludwig Van Beethoven y Haydn, siendo el dedicatario de la *Sinfonía número 1* de L. Beethoven (Lawson & Stowell, 2005).

Irving Berlin le dedica a Fred Astaire las siguientes palabras: “Me gusta porque no cambia mis canciones, o si lo hace, las cambia para mejor”⁶.

Algunos compositores como Igor Stravinsky, Johannes Brahms o Milton Babbitt veían en la figura del intérprete un elemento que entorpecía la transmisión de la idea musical del compositor. Como fruto de ese recelo, Stravinsky interpretaba sus propias obras grabándolas en rollos de piano y otros soportes para conservar sus ideas de forma inalterable. Resultó que sus versiones diferían entre sí e incluso estas grabaciones tenían un *tempo* mucho más vivo que en las indicaciones de la partitura. En consecuencia, se genera una gran confusión por la variedad entre fuentes. Además de Stravinsky, esta situación se reitera en otros compositores como Claude Debussy y Sergei Prokofiev. Tras los resultados de estas posibles variables, Taruskin llega a la siguiente conclusión: “la música no puede, bajo ninguna circunstancia, más que la electrónica, hablar por sí misma. En el caso de la música anotada siempre hay un intermediario, aunque sólo seamos nosotros mismos al contemplar los símbolos escritos”⁷.

Gracias a todos estos hechos históricos que condicionaron la percepción de la música para satisfacer las necesidades del público del momento, se ha generado el movimiento que se conoce hoy en día como interpretación históricamente informada o historicista. La evolución de la investigación de la música históricamente informada ha despertado muchos aspectos a debatir como la grafía o la organología. Como resultado, la interpretación históricamente informada no se puede catalogar de una idea empírica y aceptada por todos de forma universal. Sin embargo, las ideas escritas por Paul Hindemith en *A Composer's World* representan la base del concepto de la interpretación históricamente correcta:

Si sustituimos este sonido por los sonidos típicos de nuestros modernos instrumentos y su tratamiento, estamos falsificando el mensaje musical que el sonido original iba supuestamente a transmitir. [...] Nuestro espíritu de vida no es idéntico al de nuestros antepasados y, por tanto, su música, aun cuando se restaure con una completa perfección técnica, no puede tener nunca para nosotros justamente el mismo significado que tuvo para ellos.⁸

Gerhard Mantel, una de las grandes figuras de la pedagogía del violonchelo, además de formar parte del claustro del conservatorio de Frankfurt, considera que el conocimiento del estilo histórico y el análisis musical tiene una estrecha relación con el alcance de una interpretación de mayor calidad. Si el intérprete hace un esfuerzo por comprender los factores que influyeron y condicionaron la partitura, estos llegarán a tener una experiencia musical mucho más plena. Sin embargo, Mantel hace énfasis en la imposibilidad de recrear la música en sus orígenes haciendo alusión al principio de incertidumbre del físico y premio nobel

⁶ Taruskin, 1982, p. 340.

⁷ Taruskin, 1982, p. 340.

⁸ Lawson & Stowell, 2005, pp. 24-25.

Werner Heisenberg con las siguientes palabras: “¡También en la música lo buscado resulta modificado por el hecho de buscar!”⁹

Entrevistas

Para contrastar las ideas recogidas anteriormente, se plasmarán las respuestas de carácter cualitativo de los siguientes perfiles de entrevistados:

Entrevistado 1: Alejandro Gutiérrez, 23 años, intérprete de oboe.

Entrevistado 2: Rebeca, 22, contrabajo.

Entrevistado 3: Roberto, 25, intérprete de guitarra clásica.

Pregunta: ¿Qué es la interpretación históricamente informada en la música para ti?

Entrevistado 1: Según mi opinión, una interpretación históricamente informada es aquella que investiga, en una época determinada, tanto los aspectos técnicos como los interpretativos de un instrumento.

Entrevistado 2: Si no me equivoco, los primeros intentos de esta práctica se dieron con la música medieval o renacentista. Surge del deseo de querer conocer el pasado de forma legítima, y se basa en utilizar técnicas de interpretación y estilos de ejecución que eran comunes en el periodo histórico correspondiente.

Entrevistado 3: Es una manera de tocar que busca la ejecución de las obras musicales tal y como fueron concebidas.

P.: ¿Cuál es el objetivo principal de la interpretación históricamente informada?

Entrevistado 1: Realizar una interpretación más correcta y acorde al estilo compositivo del que forma parte, ya que se puede tener una visión más realista de cómo la interpretaban en dicho estilo.

Entrevistado 2: Busca capturar la esencia y la intención original de la música, brindando una experiencia auditiva más auténtica y cercana a la intención del compositor.

Entrevistado 3: El objetivo principal es el de transmitir una mayor fidelidad en los aspectos estilísticos de un periodo musical determinado.

P.: ¿Qué papel juegan los instrumentos históricos en la interpretación históricamente informada?

Entrevistado 1: Contribuyen a formar una versión más realista de la obra, gracias a las características que presentan, en gran parte, bastante distintas a las del propio instrumento actual.

Entrevistado 2: Son herramientas que facilitan la interpretación de la música de cada periodo de una manera más cercana/correcta.

⁹ Mantel, 2007, p. 14.

Entrevistado 3: Creo que juegan un papel clave a la hora de reproducir de forma fidedigna la sonoridad de la música que se vaya a interpretar.

P.: ¿Cuáles son las principales diferencias entre la interpretación históricamente informada y la interpretación tradicional?

Entrevistado 1: Que en la tradicional se produce una buena interpretación de la obra, pero sin llegar a entender el porqué de la composición de esta, junto a la escritura de cada una de las partes de cada instrumento, mientras que la históricamente informada es una versión mucho más cercana a como se interpretó en la época en la que se compuso.

Entrevistado 2: La interpretación históricamente informada se basa en la investigación y en el estudio de las prácticas musicales y las convenciones de la época en la que se compuso la música. Mientras que la interpretación tradicional se basa en las convenciones y estilos actuales. En la primera se hace uso de instrumentos antiguos o réplicas de estos, y en la segunda de instrumentos modernos.

Entrevistado 3: Creo que la principal diferencia radica en el contexto, o más bien en la falta de este. No es igual la ejecución de una pieza del renacimiento con un instrumento actual (previa transcripción musical, por supuesto) y unas indicaciones aproximadas que la utilización de un instrumento acorde a la época junto con las indicaciones apropiadas, que la interpretación con un instrumento de la época, conociendo su propio contexto.

P.: ¿Cuál es la importancia de investigar y comprender el contexto histórico de una obra antes de interpretarla?

Entrevistado 1: Es fundamental, ya que nos brinda un mayor conocimiento sobre aspectos técnicos e interpretativos de la obra, ligado a una mayor comprensión de esta.

Entrevistado 2: Ayuda a la comprensión e interpretación de la obra. Si se quiere interpretar una pieza romántica de manera fidedigna, es necesario conocer la manera de tocar de los instrumentistas de ese periodo en concreto. En el caso de las obras románticas hay más libertad en la interpretación, pero no es el caso de las obras barrocas o clásicas.

Entrevistado 3: La importancia es relevante, pues se pretende conservar de la forma más exacta las características musicales y formales de un momento concreto, es decir, no perder la esencia inherente de cada estilo musical.

P.: ¿Cuáles son los desafíos y beneficios de practicar la interpretación históricamente informada?

Entrevistado 1: Uno de los desafíos puede ser salirse de ese marco que conlleva la interpretación tradicional, ya que, aunque podemos pensar que es fácil, en absoluto lo es, puesto que conlleva mayor implicación tanto en la interpretación como en la propia investigación de la obra, pero aun así pienso que los beneficios

que dicha investigación aporta nos enriquecen como músicos haciéndonos intérpretes más completos.

Entrevistado 2: Imagino que lo más difícil es encontrar o acceder a instrumentos históricos. De igual modo, se necesita hacer una investigación exhaustiva para recopilar información. Sin embargo, la autenticidad que se consigue haciendo uso de las técnicas y prácticas musicales de cada periodo es algo increíble, conectando de forma más cercana con nuestro pasado.

Entrevistado 3: Entre los desafíos se encuentra el hecho de tener que llevar a cabo una investigación de fuentes fiables que puedan arrojar datos veraces sobre una obra o periodo concreto; en ocasiones las fuentes son difíciles de localizar dado el largo transcurso del tiempo. Como beneficios tendríamos a nuestra disposición un contexto más apropiado y exacto para interpretar una obra tal y como se pensó en su momento.

Conclusión

La interpretación históricamente informada surgió como una respuesta a la inquietud del intérprete de respetar los deseos de los grandes maestros compositores. Sin embargo, la historia ha mostrado diversos casos en los que la propia música trasciende de las ideas originales del compositor e incluso cuando éste interpreta su obra, suena diferente en cada ocasión. A pesar de las discrepancias dentro del mundo de la interpretación y sus diferentes divisiones, la interpretación históricamente informada aporta herramientas enriquecedoras, indistintamente de tomar la decisión de realizar una recreación de la época o no. Esto se debe a que la interpretación historicista exige un trabajo de contextualización del proceso creativo de la obra para generar un criterio sólido a la hora del acto performativo de su interpretación.

Por otro lado, observamos, a través de las entrevistas realizadas a jóvenes intérpretes, que la definición principal hacia la interpretación históricamente informada es la búsqueda hacia el realismo de cara al contexto en el que fue concebida. Sin embargo, apreciamos que existen ciertas características que difieren según el entrevistado.

Llegamos a la conclusión de que, en la actualidad, los músicos jóvenes no tienen una definición del concepto desvirtuada si la comparamos con datos contrastados como los mostrados en las fuentes bibliográficas. Por todo ello, consideramos que la interpretación históricamente informada debe estar más presente durante la formación académica del intérprete, ya que les puede abrir nuevos campos de investigación que, por falta de recursos o por el simple desconocimiento, no desarrollan.

Bibliografía

Libros

Lawson, C. y Stowell, R. (2005). *La interpretación histórica de la música*. Alianza música.

Harnoncourt, N. (2006). *La música como discurso sonoro: Hacia una nueva comprensión de la música*. Barcelona: Acantilado.

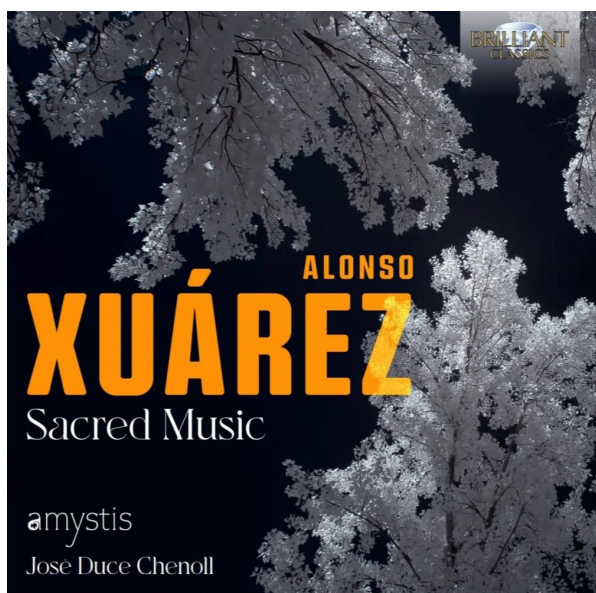
Mantel, G. (2007). *Interpretación del texto al sonido*. Alianza música.

Artículos

Taruskin, R. (1982). *On Letting the Music Speak for Itself: Some Reflections on Musicology and Performance*. *The Journal of Musicology*, 1(3), 338–349. <https://doi.org/10.2307/763881>.

Territorios para la escucha

Alonso Xuárez. *Sacred music*



Amystis
José Duce Chenoll, dirección
Brilliant Classics 96954

El grupo Amystis, liderado por José Duce Chenoll, nos presenta en su quinto trabajo discográfico una selección de obras del compositor toledano Alonso Xuárez (1640-1696), en el que es el primer monográfico dedicado a este compositor de finales del siglo XVII.

En primer lugar, cabe destacar que esta grabación se hizo con el premio Carles Santos de la música valenciana en su última edición de 2023, en la categoría de mejor disco de música antigua y barroca, lo cual refleja las cotas de calidad y excelencia alcanzadas en este proyecto. La producción, a cargo del sello Brilliant Classics, es fruto del proyecto “El patrimonio musical de la España Moderna (siglos XVII-XVIII): Transferencia de resultados y proyección Social”, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, y devuelve a la vida las fuentes musicales halladas en la Catedral de Santa María y San Julián de Cuenca, editadas y recuperadas por el Dr. José Luís de la Fuente Charfolé.

Precisamente del archivo de la Catedral conquense, de entre las 105 piezas encontradas, surge la selección presentada en este disco —inédita en su totalidad—, centrada en la música litúrgica con acompañamiento de bajo continuo. Dicha selección está formada por la misa compuesta sobre el motete *Surge Propera*, que incluye los cantos invariables del rito romano —*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* y *Agnus Dei*—, diversas piezas correspondientes al Oficio de Difuntos, un *Magnificat* y otros motetes.



Los textos publicados en esta revistaán bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-Compartir Igual 4.0.

ITAMAR. *Revista de investigación musical: territorios para el arte*
Nº 10, 2024 e-ISSN: 2386-8260, ISSN: 1889-1713
Universitat de València (España)

Estas obras ofrecen una muestra representativa del estilo del compositor nacido en Fuensalida, un estilo basado en la policoralidad pero que, sin embargo, apunta ya hacia una transición al estilo más moderno del siglo XVIII. Como se puede escuchar en las versiones de Amystis, Xuárez utiliza la policoralidad como recurso para obtener efectos sonoros, distribuyendo el sonido en diversos puntos del espacio. Así, las 6, 7 y 8 voces que utiliza en las piezas seleccionadas forman dos grupos de cantantes situados en lugares distintos, que se van contestando alternativamente, creando una especie de efecto de «estéreo» que se puede apreciar con claridad en las versiones que el grupo de Duce nos ofrece. Especialmente interesante es el *Surgam et circuibo* a 9 voces, donde uno de los coros está formado por una única persona.

El uso que Xuárez hace de la policoralidad, sin embargo, no deja de tener un alto grado de dinamismo, ya que las alternancias entre coros no son una simple repetición, sino que el texto del motete es repartido entre los coros, de manera que se crea una continuidad entre las intervenciones de ambos bloques sonoros. Se aprecia así la búsqueda del compositor de una modernización del estilo, percibida también en la preferencia del toledano por el uso de la imitación entre las voces, el lugar del tradicional uso del contrapunto denso.

Finalmente, cabe elogiar la realización musical a cargo de los intérpretes de Amystis, que han sabido adaptarse a la perfección al estilo del que fue maestro de capilla de la Catedral de Cuenca, con la pronunciación «a la castellana» del texto en latín —como se pronunciaría aquí hace tres siglos— y con la elegante selección de instrumentos que acompañan a las voces y acaban de conformar la textura musical de las piezas presentadas. Instrumentos que evidencian una práctica del bajo continuo más propia del barroco español, con el arpa substituyendo a otros instrumentos como el clavecín o el órgano, y el bajón ayudando a apoyar y afianzar la afinación en la polifonía. Se incluye además una viola da gamba —vihuela de arco en el español de la época— en el motete *Surgam et circuibo*, en este caso por expresa indicación del propio compositor, instrumento nada habitual en este tipo de repertorio pero que empezaba a consolidarse, y que Xuárez utiliza de una manera bastante concertante.

En conclusión, un trabajo discográfico muy interesante y de indudable calidad, con el que tanto amantes de la música antigua como melómanos en general podrán disfrutar de la cuidadosa reconstrucción histórica y artística que el grupo Amystis nos ofrece de las obras de Alonso Xuárez.

Ramón Álvarez Lorca

Pianista

Conservatorio Profesional de Música “Mestre Vert”, Carcaixent

ramonalvarezlorca@gmail.com

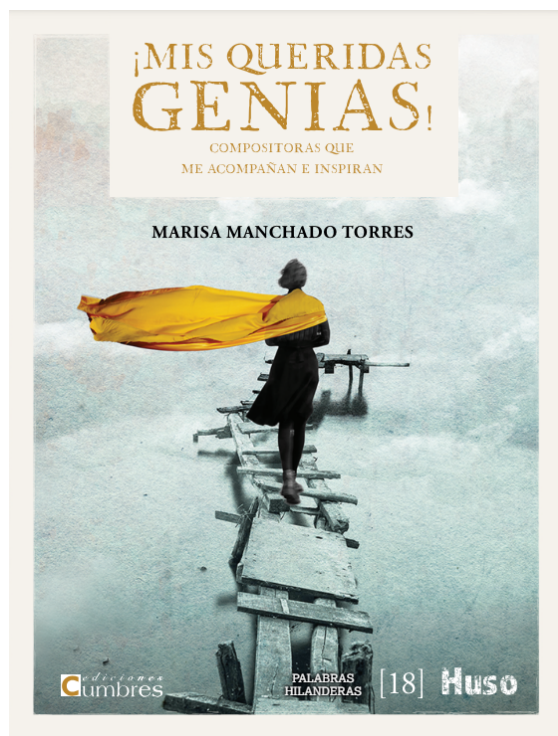
ORCID ID 0009-0007-7375-7265

Recibido 14-04-2024 / Aceptado 23-05-2024

Territorios para la lectura

Mi genia sonora: Marisa Manchado y su libro *¡Mis queridas genias! Compositoras que me acompañan e inspiran*

My sonorous genius: Marisa Manchado and her book *¡Mis queridas genias! Compositoras que me acompañan e inspiran*



Sin duda, si escribiera yo un libro sobre aquellas mujeres que han marcado mi devenir profesional comprometido con los estudios sobre las mujeres y de género en música tendría que incluir con mayúsculas, y en lugar preeminente, a una verdadera genia: MARISA MANCHADO (Madrid, 1956). Creadora, investigadora, gestora, docente e intérprete, la Dra. Manchado se alza como uno de los grandes nombres de la música española contemporánea.

Marisa Machado nos ofrece una nueva publicación *¡Mis queridas genias! Compositoras que me acompañan e inspiran*¹, dentro de la colección Palabras Hilanderas de la Editorial HUSO dirigida por la Dra. Marifé Santiago Bolaños².

¹Manchado, M. (2024). *¡Mis queridas genias! Compositoras que me acompañan e inspiran*. Colección Palabras Hilanderas, Editorial HUSO.

² Profesora de Filosofía de la UCM y poeta.



Los textos publicados en esta revistaán bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-Compartir Igual 4.0.

A lo largo de esta publicación, de cuidado diseño a cargo de Marga Villaverde, Marisa Manchado honra -como nos tiene acostumbrados con sus actividades, gestos y escritos- a las genealogías de mujeres que nos han antecedido. Desde el título, pasando por la dedicatoria - “A las compositoras que me precedieron... y las que me seguirán...”-, hasta el último párrafo, Marisa da crédito a las mujeres que la inspiraron en la creación compositiva al tiempo que impulsa a las que han de venir. Y no es poca empresa en estos días, en 2024... Recorremos actualmente algunos senderos del feminismo en los que, en ocasiones, vemos a “presuntas” feministas invisibilizando, por ignorancia o dolosamente, a figuras del pasado, o a las que en estos momentos peinan canas. Hay una inquietante tendencia, aunque afortunadamente no general, a no referir a la generación que desde los años 90 del pasado siglo están investigando y difundiendo los estudios sobre las mujeres y de género en música.

La Dra. Manchado -quien siendo Subdirectora general de Música y Danza del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM, 2007-2008), impulsó una imprescindible publicación, *Catálogo de compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad media hasta la actualidad*³-desgrana en su libro, articulado en catorce secciones, un contenido de vivencias, referencias y reflexiones de hondura sobre mujer y música al tiempo que nos conduce en su narración con una ágil escritura de amable lectura. Partiendo de su propia historia vital, como hija, como estudiante en España y en el extranjero, como profesional, como investigadora doctoral y como impulsora siempre de la mujer en la música, Manchado nos muestra las claves de su trayectoria, claves que incluyen personalidades como su profesor de composición en Madrid Carmelo Bernaola, marcos como los cursos de Darmstadt con Barbara Heller, o Siena con el compositor Franco Donatoni. Igualmente, nos introduce a sus genias en distintos capítulos, invitándonos a sorprendernos con la genialidad, valga la redundancia, de las mismas.

Destaca en este libro su peculiar “fe de erratas”. La “errata intencionada” de la historiografía patriarcal a la que se refiere Manchado: “Este último capítulo que he llamado fe de erratas, es una fe de erratas histórica, que es menester subsanar. Son las genias de la música que fueron olvidadas, sustraídas y muy a menudo negadas”.

Cierran la publicación unas referencias biobibliográficas y sonoras de sus genias a las que en anteriores capítulos ha ido dedicando atención, referencias que invitan al lector, seguramente ávido por saber más, a ampliar el conocimiento de tan egregias creadoras: Kaija Saariaho, Hilda Paredes, María Escribano, Zulema de la Cruz, Barbara Heller, Clara Wieck, Barbara Strozzi, María de Pablos, Emiliana de Zubeldía, María Teresa Prieto, Rebecca Clarke, Fanny Mendelssohn, Cathy Berberian, Umm Kulthum, Esperanza Abad, Ethel Smyth y Grazyna Bacewicz. Incluye en este sólido listado a la musicóloga Meri Franco-

³ A.A.V.V. (2008). *Catálogo de compositoras españolas. La creación musical femenina desde la edad media hasta la actualidad*. Centro de Documentación de Música y Danza.

Lao. Previamente, y junto a ellas, Marisa se resiste a no ampliar su reconocimiento a otras mujeres sonoras en el capítulo que, bajo el nombre “A modo de colofón, unas breves, pero espero que sabrosas conclusiones”, nos sigue aportando mujeres sonoras, “creadoras, músicas, grandes pensadoras de tiempos y sonidos, que han marcado” y marcan su vida.

Y en ese honrar constante que Marisa Machado realiza a las mujeres que la acompañaron en su devenir vital y profesional, comenzando por su madre, Nieves Torres Serrano -la “rosa número 14” que se salvó de ser fusilada”, menciona con especial veneración en más de una ocasión, como lo hacemos quienes nos dedicamos a las mujeres sonoras, al temprano y referente libro de la anteriormente mencionada Meri Franco-Lao *Música bruja*⁴, obra de 1980 que con visionaria anticipación, plantea cuestiones sobre las que han transitado y siguen transitando los estudios de género. Cuestiones que Marisa aborda a lo largo de su libro tales como la sexualización obsesiva del cuerpo de la mujer o los campos profesionales vetados a las féminas en la práctica hasta hace pocos años como la dirección orquestal.

Para concluir estas breves palabras sobre la nueva publicación de Manchado, comentemos que su autora no se constrañe a una simple evocación de sus genias inspiradoras. No, Marisa, Manchado, introductora de los estudios de género en España con su libro *Música y mujeres: género y poder* de 1998⁵, nos propone en el capítulo “Un catálogo de posibles acciones o Che si puòfar”, una serie de reflexiones y prácticas para impulsar la lucha por la visibilización, la equidad y la igualdad en el mundo profesional sonoro respondiendo a ese “qué se puede hacer” de Barbara Strozzi, compositora que nos observa desde hace siglos comprobando que hoy en día sí hay genias como Marisa Manchado que trabajan desde el compromiso ético y profesional para la consecución de una realidad donde el patriarcado sea una lacra del pasado.

Carmen Cecilia Piñero Gil

ComuArte Murmullo de sirenas: Arte de mujeres
IUEM/UAM
pinerocecilia@yahoo.es
ORCID ID 0009-0007-2300-3756

Recibido 23-04-2024 / Aceptado 25-05-2024

⁴Franco-Lao, M. (1980). *Música bruja*. Icaria Editorial.

⁵ Manchado, M., coord. (1998). *Música y mujeres: género y poder*. Editorial Horas y horas.