

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE

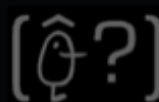


AÑO 2023

9



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE

REVISTA INTERNACIONAL

N. 9

AÑO 2023



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació

ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte
Nº9, 2023 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 Mestre Vert; 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)

Miquel Àngel Múrcia I Cambra (Conservatorio Superior de Música, Málaga, España)

M^a Nieves Perpiñá Marco (CPM Mestre Vert, España)

Rosa M^a Rodríguez Hernández (CPM Mestre Vert; 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)

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 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: Imágenes de la serie *Límites de la limitación*

Joan Gómez Alemany

Apoyo a la gestión editorial

Culturapedia. Comunicación, formación y gestión cultural

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 9, Año 2023 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)

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 interdisciplinarios y transdisciplinarios que posibilita el encuentro de las diversas organizaciones, un lugar cuya estructura se fundamenta en lo común y lo diverso, creando un tejido de textura sensible cuya fuerza reside en la vitalidad del conocimiento.

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

Con **ITAMAR** 9, 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* 9 ofrece a sus lectores nueve 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* 9, se abren seis espacios para recoger distintas propuestas creativas.

La investigadora, traductora, actriz y directora de escena **Olga Celda Real**, nos adentra en un discurso feminista e identitario americano en el contexto de la significación social del cuerpo danzante tal y como está representado en las coreografías de la bailarina americana Martha Graham.

Ricardo Mandolini rinde homenaje al maestro Arnold Schönberg a través de una traducción corregida y aumentada del artículo «Labyrinthe de Miroirs», que fuera publicado en las actas del coloquio *Le Melange des Arts* organizado en la Universidad de Lille por Joëlle Caullier y publicado por la editorial universitaria Septentrion bajo el título “*C’est ainsi que l’on crée...*” *A propos de La Main heureuse d’Arnold Schönberg*.

Arthur Dutra profundiza acerca de la problemática que genera la recepción de los procedimientos y técnicas de creación contemporáneas, incluyendo géneros como el jazz y otras músicas improvisadas. Analiza la importancia de los talleres de improvisación para todos los públicos.

El profesor de Lengua Española **David Pérez Rodríguez** nos introduce en el mundo de la copla. Su propuesta analítica se fundamenta en el uso que se hace en las coplas de las diferentes unidades fraseológicas y su función comunicativa, teatral y estética.

Iannis Xenakis (1922-2001) no solo fue compositor, arquitecto y matemático; al leer sus partituras y sus escritos, **Pierre Albert Castanet** revela la relación con el campo de la filosofía. El mensaje del saber ético y estético de Xenakis se puede entender en la vinculación entre la “metamúsica” y la “politopía”, al llegar a imaginar obras para la vista y el oído.

El compositor mexicano **Manuel Rocha Iturbe**, mediante las bases de una estética cuántica nos da a conocer algunas de sus obras artísticas transdisciplinares: composiciones instrumentales, electroacústicas, esculturas e instalaciones sonoras, a partir de la investigación que realizó en su tesis doctoral *Las técnicas granulares en la síntesis sonora*, realizada entre 1992 y 1999.

El historiador y compositor **Miquel À. Múrcia i Cambra** amplia en este número de *ITAMAR* su investigación acerca del compositor romántico Melchor Gomis, centrado ahora en el período enmarcado entre 1837 y 1848. Estudia los sobresignificados y adquisición de valores sobre su anhelo biográfico.

Antoni Pizà nos lleva a reflexionar sobre la presencia del autorretrato en la música a lo largo de la historia y cómo estos pueden ser representados en diferentes medios y estilos. Además, menciona que hay casos de autorretratos mal catalogados y falsos, lo que da prestigio a la categoría de "autorretrato". Por otra parte, destaca cómo muchos artistas plásticos se han representado como músicos para proyectar una imagen de nobleza y formación humanística, y cómo las mujeres también han reclamado un espacio en el ámbito del autorretrato. Veremos cómo el autorretrato de músicos es un tema complejo y cuestiona las categorías habituales de "autorretrato", "músico" y "artista".

La pianista e investigadora **Giusy Caruso** ofrece el resultado de sus investigaciones pedagógicas llevadas a cabo en un taller de práctica de interpretación musical integrado en el Programa de Práctica de Investigación del Conservatorio Real de Amberes. El objetivo de este método es ayudar a los estudiantes a desarrollar su propia identidad y trayectoria artística, y convertirse en intérpretes profesionales con un posible camino en la investigación artística en la música.

Territorios para el arte se abre con tres artículos de tres doctorandos de la Universidad Politécnica de Valencia (Joan Pons Carrascosa, Joan Gómez Alemany) y la Universidad Rey Juan Carlos (Ismael Vaquero Baquero) dando inicio a **Territorios doctorado**.

Por su parte, **Joan Pons Carrascosa** profundiza en las investigaciones realizadas por el compositor José Evangelista en diferentes países del sudeste asiático y cómo ello influyó en su obra artística. El campo de la etnomusicología y los vínculos entre Oriente y Occidente, en la segunda mitad del siglo XX, enmarcan el rigor científico de la propuesta de Pons Carrascosa.

La investigación de **Joan Gómez Alemany** se centra en la figura del cineasta Charles Chaplin y su relación con los compositores de la música clásica de su tiempo. *Tiempos Modernos*, *El gran dictador* y *Candilejas* son las películas que acaparan la especial atención de Gómez Alemany.

Finalmente, **Ismael Vaquero Baquero**, basa su metodología en los estudios fenomenológicos y análisis reflexivo de Lester Embree para analizar la problemática que se da en la justificación del *valorar* y dos intencionalidades concretas: sobre la estética o el gusto y sobre la técnica o el buen hacer, con independencia del gusto.

Dos breves textos forman **Territorios para la creación**. Vienen de la mano de dos mujeres intérpretes: **Polly Ferman**, pianista; y, **Pilar Carretero**, soprano. Ferman realiza una breve reflexión acerca de la diferencia entre músico y artista. Mientras que, Carretero, además de intérprete del Trío Zaniah es fundadora, junto a la flautista Pilar Fernández-Sacristán, e impulsora del proyecto *Encuentros: músicas españolas y francesas*, que nos presenta en este nuevo número de ITAMAR.

Territorios para la conversación incluye dos interesantes entrevistas. La primera, *realizada* por **Ma Nieves Perpiñá Marco** a la clavecinista y pianista argentina **Lidia Guerberof Hahn**, mujer de larga trayectoria profesional, no solo como intérprete sino como docente, en la Universidad Autónoma de México, y directora de importantes instituciones como la Fundación George Enescu (Buenos Aires) y del Archivo Musical de la Basílica de Guadalupe (México). La segunda, de la mano de **Giusy Caruso**, también nos aproxima a otra pianista internacional extensamente laureada: **Gloria Campaner**, quien nos da a conocer su nuevo proyecto para convertirse en una buena “performing coach”, llamado *C#Seesharp* dedicado a los jóvenes músicos para expresar la creatividad, vencer el miedo y poner el foco en las emociones.

Territorios compositoras presenta diversas vivencias, análisis, pensamientos y creaciones que dos autoras comparten en este lugar. **Marisa Manchado Torres**, aporta una amplia visión de las diferentes intervenciones musicales acontecidas para presentarnos una obra reciente de su catálogo titulada *Racconti*. A continuación, **Bracha Bdil**, trae de nuevo a estas páginas a Thomas Bernhard. La novela *Concrete* es el centro de su reflexión, se adentra en una comparación entre la prosa y la música y las artes visuales, el artículo pretende descubrir el secreto de la gran pausa musical, poética y ética de la novela.

En **Territorios para la escucha**, **Onofre Serer Olivares** pormenoriza las obras del CD Batzac, interpretado por el percusionista **Joan Pons Carrascosa**.

Cerramos este número con **Territorios para la lectura**, **Miquel À. Múrcia i Cambra** nos invita a conocer dos libros. El primero, *La Veuve andalouse* de Gioachino Rossini, para voz y piano; se trata de un facsímil y edición crítica llevada a cabo por **Antoni Pizà** y **María Luisa Martínez**. Y, el segundo, titulado *The Way of the Moderns*, editado por **Antoni Pizà**.

Vaya nuestro agradecimiento más sincero a todos los colaboradores que hacen posible *ITAMAR*. Deseamos que el lector reciba *ITAMAR* 9 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. Feminist Discourse and American Identity in Modern Dance:
Martha Graham and the Social Significance
of the Female Dancing Body
Olga Celda Real Pág. 20- 35

2. *La mano feliz* de Arnold Schönberg:
Una re-composición electroacústica
Ricardo Mandolini Pág. 36-60

3. De l'auditeur *expert* d'Adorno au participant
d'improvisation : questions sur des cultures d'audition
Arthur Dutra Pág. 61-75

4. Unidades fraseológicas como elemento expresivo en la copla
David Pérez Rodríguez Pág. 76-94

5. « Il faut ouvrir les oreilles et les yeux » :
une leçon philosophique du polymathe Iannis Xenakis
Pierre Albert Castanet Pág. 95-106

6. Origen y desarrollo de una estética cuántica transdisciplinaria
Manuel Rocha Iturbe Pág. 107-135

7. Aquel insigne representante de la música.
La significación narrativa del compositor Gomis
entre 1837y 1848
Miquel Àngel Múrcia i Cambra Pág. 136-149

8. Staging a Musical Self through Paper, Canvas, and
The Screen: A Taxonomy of Musicians' Self-Portraits from
the Renaissance to the Digital Age
Antoni Pizà Pág. 150-173

9. The “mirroring” method: a case study to enhance the nexus
between music performance practice and artistic research in
higher music education at European conservatories
Giusy Caruso Pág. 174-187

TERRITORIOS PARA EL ARTE

Territorios doctorado

1. El eco de las tradiciones musicales del mundo
en la obra de José Evangelista:
de la investigación etnomusicológica a la creación artística
Joan Pons Carrascosa Pág. 190-215
2. Música y sonido en el cineasta-compositor Charles Chaplin
Joan Gómez Alemany Pág. 216-229
3. Investigación fenomenológica: problemática en la justificación
del componente valorativo en la música
Ismael Vaquero Baquero Pág. 230-247

Territorios para la creación

1. ¿Es diferente ser músico que artista?
Polly Ferman Pág. 249-251
2. Encuentros: *músicas* españolas y francesas
Pilar Carretero Pág. 252-255

Territorios para la conversación

1. Lidia Guerberof Hahn: «Ese es su instrumento»
M^a Nieves Perpiñá Marco Pág. 257-262
2. *C#Seesharp* - la “palestra delle emozioni” della pianista
internazionale e performig coach Gloria Campaner
Giusy Caruso Pág. 262-266

Territorios compositoras

1. En las fronteras
Marisa Manchado Torres Pág. 268-273
2. Thomas Bernhard:
Seeming Volatility, Innovation in Purity
Bracha Bdil Pág. 274-290

Territorios para la escucha

1. Batzac. Joan Pons Carrascosa
Onofre Serer Olivares Pág. 292-295

Territorios para la lectura

1. *La Veuve andalouse*: un inédito fascinante de Rossini
Miquel Àngel Múrcia i Cambra Pág. 297-300
2. Una ópera *aperta* de la Modernidad: *The Way of the Moderns*
Miquel Àngel Múrcia i Cambra Pág. 301-305

INVESTIGACIÓN MUSICAL

***Feminist Discourse and American Identity in Modern
Dance:
Martha Graham and the Social Significance of the Female
Dancing Body***

Olga Celda Real

Dramaturg and Dramatic Translator
Visiting Research Fellow
King's College London
olga.e.celda_real@kcl.ac.uk

Recibido 24-04-2023 / Aceptado 09-05- 2023

Abstract. This article reflects on the concepts of feminist discourse and American identity in the context of the social significance of the dancing body as portrayed in choreographies by the American dancer Martha Graham. Here, we approach the impact of the revolutionary works of *Heretic* (1929) *Lamentation* (1930), *Primitive Mysteries* (1931), *Frontier* (1935), *Letter to the World* (1940) and *Appalachian Spring* (1944), exploring the social significance attached to the demarcation of masculinity and femininity in Graham's vision of dance. The visual iconography, extraordinary music scores and sensory atmosphere created for and by these seminal choreographies are unique experiences of a specific dance art that constructs feminist discourse. Martha Graham's contribution to the shaping of modern dance and her signature of contract and release movements at the core of the Graham Technique, in which energy is at the centre of the body, is saturated with human emotion. The feminist discourse embedded in these choreographies speak of love and death, of oppression and freedom, of the limitations of genre and the struggle for identity. Her illuminating contribution to contemporary dance rested on her mesmeric movement sentences and her uncompromised questioning of socially constructed bodies. Martha Graham created a new movement vocabulary that revolutionized dance and was shaped by 'cultural embodiment, cultural communication and the whole shift in the Western lifeworld at the beginning of the twentieth century'¹.

Keywords. Martha Graham, Graham Technique, modern dance, social significance, feminist discourse, female body, social groups, American identity, musical landscape, female dancing body.

***Discurso feminista e identidad americana en la danza moderna:
Martha Graham y el significado social del cuerpo femenino***

¹ Parviainen, J. (1998). *Bodies Moving and Moved: A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art* (p.82). Tampere University Press.

Resumen. Este artículo reflexiona acerca de los conceptos del discurso feminista y de la identidad americana en el contexto de la significación social del cuerpo danzante tal y como está representado en las coreografías de la bailarina americana Martha Graham. Aquí abordamos el impacto de las obras revolucionarias *Heretic* (1929) *Lamentation* (1930), *Primitive Mysteries* (1931), *Frontier* (1935), *Letter to the World* (1940) y *Appalachian Spring* (1944), explorando su significado social con referencia a la demarcación de la masculinidad y de la feminidad en la visión de danza de Graham. La iconografía visual, las partituras extraordinarias y la atmósfera sensorial creada por y para estas coreografías seminales son experiencias únicas de una danza artística específica que construye el discurso feminista. La contribución de Martha Graham a la formación de la danza moderna y sus característicos movimientos de ‘contract and release’ que forman la Graham Technique, en la que la energía se localiza en el centro del cuerpo, está saturada de emoción humana. El discurso feminista incorporado en estas coreografías habla del amor y de la muerte, de la opresión y de la libertad, de las limitaciones del género y de la lucha por identidad. Su contribución iluminadora a la danza contemporánea se basó en sus frases de movimiento corporal únicas y en su cuestionamiento sin concesiones de los cuerpos construidos socialmente. Martha Graham creó un nuevo vocabulario de movimiento que revolucionó la danza y se configuró debido al ‘cultural embodiment, cultural communication and the whole shift in the Western lifeworld at the beginning of the twentieth century’².

Palabras clave. Martha Graham, Graham Technique, danza moderna, significado social, discurso feminista, cuerpo femenino, grupos sociales, identidad americana, paisaje musical, cuerpo danzante femenino.

Martha Graham believed that dance is ‘like poetic lyricism, [...] it’s like terror or it can be a terrible revelation of meaning’³. At the core of this statement lies her uncompromising stance to explore the boundaries of human experiences and feelings, entwined with her perception and understanding of the constrictions the social world and its rules and limitations impose on the human body. In this context, dance is a way of performance that allows for embodying and bringing to life experiences that could contribute to break down genre categories and to foster the questioning of structures of power present in hierarchy. In an ever-metamorphosing world, an objective art such as ballet in the discipline of dance reassures the spectators and reinforces their disposition to recognized canons. Hence, in a cultural arena in which this recognised genre of performed dance art often enacts rituals that instil archetypal peripheral visions of male and female bodies, the introduction of modern dance and its questioning of the social

² *Ibid.*

³ Hanna, J.L. (1988). *Dance, Sex and Gender: Signs of Identity, Dominance, Defiance and Desire* (p.14). University of Chicago Press.

significance of the dancing bodies catapulted to the mainstream a more organic proposal of the human body.

Graham's own private life journey as an American woman played an important role in the development of her dance technique and in the way she contested the objectification of the female dancing body as just an artistic entity to be viewed, delimited and catalogued. Graham Technique is based on her personal approach to Delsarte's principle of tension and relaxation. Delsarte advocated that human gesture has an emotional meaning, effectively proposing an almost endless scope for its social significance and its capacity to generate discourse. The work of Martha Graham is part of this simple principle. From it, diverse degrees of coding emerged, such as the tags of 'hot' or 'cool' attached to dancers' dynamics and kinetics, creating a new way to assess dance works as the performative scope of these tags 'effect or enact what one names'⁴. Consequently, in modern dance, the advent of new idioms to define different categories related to dance and movement sentences left behind the traditional and static French terminology commanding ballet and moved into a distinctive descriptive realm. Nowadays, the evolution of what we decided to label in this article as the identifier 'dance's encoding' – like the labelling of Pina Bausch's work as 'cool' or Martha Graham's as 'hot' – is a case of specific terminology being used as illocutionary speech, which then renders the name (the 'tag') to perform itself and consequently manufactures a specific perlocutionary reaction. In Graham Technique, the energy flows through the body and it is produced by it; here, crucially also, the floor work of the dancers seems attuned to the importance of Earth and grounding in body movement. Delsarte's principle of 'tension and relaxation' became in Graham's hands the dichotomy 'contract and release'. This method truncated ballet's realm of lightness – often based on an illusion, on a denial of gravity- as the collation of Graham Technique's dance sentences used the weight and internal energy of the body, emphasising the organic presence of the self. On this basis, the development of a whole new idiom and body's borders in contemporary dance began to develop. In *Dancing Modernism, Performing Politics*, Mark Franko concludes that this revolutionary approach to dance aimed to develop a specific type of *avant-garde* vernacular that sought to attune the representation of the human body to the complex thinking currents and socio-cultural historical arenas of 1930's and 1940's America. In context, the massive impact of the Great Depression and the far-reaching implementation of the New Deal were seismic events in American history and provided the perfect breeding ground for the development of radical approaches to dance, for what Franko denominated 'revolutionary dance'⁵. This 'revolutionary dance' and its bearing on the semiotic activity of the human body had the opportunity of building new vocabularies across disciplines that could articulate the changing social, cultural, and political transformations occurring in precise time and space, consequently providing a new discursive approach to the semiotic activity of the social body. At this point in time, the discursively

⁴ Parker, A. & Sedgwick, E. (1995). *Performativity and Performance* (p. 203). Routledge.

⁵ Franko, M. (1995). *Dancing Modernism. Performing Politics* (p.25). Indiana University Press. Bloomington and Indianapolis.

identifiable body created by Graham moved away from naturalistic settings and became a token of social significance in the understanding and making of American identity because of its capacity for ‘making and remarking social life’⁶. This latter point is also at the core of the inherent feminist discourse found in her choreographies and reinforces her lasting influence not just in the realm of dance, but also across much of the imaginary of the United States as a country, where she is considered the “Mother of Modern Dance”. Indeed, it was Graham’s uncanny capacity to create referents in which connotations and denotations of identity were encoded the constitutive significance behind the cultural evaluation of her works. The discursive value of her dance corpus, entwined with the effects and consequences happening in complex historical and political times, delivered a visual and cognitive understanding of the American character in historical context and introduced an innovative dance vocabulary that gave meaning to new cultural practices. This confirms our belief that culture is defined in terms of ‘shared meaning or shared conceptual maps’⁷.

Martha Graham was born in 1894 in Allegheny, then a municipality founded in 1778 in Pennsylvania by the river of the same name that was absorbed by Pittsburgh in 1907. Her main formative years were spent in Santa Barbara, being trained in a variety of dance styles and techniques at Denishaw in Los Angeles, the school of Ruth St Denis and Ted Shawn. During the 1920s, the Denishawn Company ruled the arena of modern dance’s productions and was the perfect breeding ground for (future) seminal dancers like Martha Graham, Charles Weidman and Doris Humphrey. It was during her time at the Denishawn that Ted Shawn cast Graham in 1920 in the title role of *Xochitl*, his Aztec inspired dance piece. It was also here where she met Louis Horst, the musical director at the Denishawn School of Dancing, who later became her musical director and the composer of several of her choreographies. She did continue with Denishawn until 1925, when she began working for the Eastman School of Music. There, she collaborated with Rouben Mamoulian, at the time Head of the School of Drama. Graham set up her Martha Graham Center of Contemporary Dance in 1926 in New York, and on 18 April 1926 she debuted her first production of eighteen solos danced by herself and of trios she had choreographed. It was the beginning of a career as a dancer and as a choreographer that spanned decades, produced 180 seminal pieces of modern dance, countless collaborations and left a legacy that changed our perception and understanding of contemporary dance evaluated as a new dance art.

Graham’s approach to performance was interweaved into the relationship between human actions and reactions existing in social structures found in social groups and groupings, making of it – as first Durkheim and later the English anthropologist Radcliffe-Brown argued-, a ceremony part of a ritual. Graham’s phenomenological offering to the spectators showed a gendered

⁶ Howson, A. (2007). *The Body in Society. An Introduction* (p.7). Polity Press, Blackwell.

⁷ Hall, S. (1999). The Work of Representation. In *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (p.18). SAGE Publications.

‘awareness of self’ that could ‘develop through social interaction [...] rather than emerge as the outcome of anatomical form and physiological features’⁸. Yet, the tension we encounter in these productions is direct consequence of our reaction to the bodies we see on stage, more specifically, to the female bodies, as Graham positioned them as ‘central to self and identity’⁹, asserting their significance beyond feminist conceptualization, and firmly placing them in the frame of the disciplines of sociology and history as part of an unavoidable process of recognition of identity. In the works of *Heretic* (1929) *Lamentation* (1930), *Primitive Mysteries* (1931), *Frontier* (1935), *Letter to the World* (1940) and *Appalachian Spring* (1944), performance’s visceral material is the body itself and the reactions provoked by it. This approach was ground-breaking as it forced to re-evaluate the role of the dancing body. As bodies are central to our identity and are crafted by history, heritage and sociocultural semiotics, the hitherto established theory prevalent during early twentieth century’s thinking trends found in studies of sociology that argued the body was an ‘absent presence’ - as mind was the priority – began to be contested by philosophers developing new interdisciplinary paths of thinking in sociological practice. Since, from Durkheim’s postulate on how social relationships are the result of collective representations and collective forms established despite difference¹⁰, to Shilling’s conceptualization of the human body in society’s theories¹¹ that present the body as a crucial element possessing socio-cultural capital shaping sociological theory, have fostered an intriguing area of research that merges the corporeal with the study of positions and dispositions found in social strata. This chimes with Graham’s unrelenting reviewing of individuality and identity across spheres, as she understood that human behaviour is not just ruled by internal thoughts and experiences, but also by external forces. Here also, the social significance placed by the dancing bodies in the stories they tell is formed by the social context in which they function and by their agency of habitus. Bourdieu argues that habitus is an array of several embodied dispositions present in social groups and groupings reproducing society ad libitum¹². Graham’s contribution to this cycle of action and renewal occurred in a particular historical era of American history and her works interpreted the world around her in precise chronotope, as Graham’s understanding of the dancing body perceived and queried philosophical currents. Foucault argued that there are not ‘essences’ in people’s bodies, but ‘inscriptions’ of identity¹³. However, the Foucauldian body is fundamentally a passive agent, which often constrains the development of his/her identity and agency. Martha Graham challenged this claim via her perception of how the human body moves and why, as the struggle for individuality and self-identity is at the core of her works, and it is regulated by the awareness of the dancing bodies interacting in situations we can relate to in a symbolic or organic way. In the choreographies

⁸ Howson, A. (2007). *The Body in Society. An Introduction* (p. 60). Polity Press, Blackwell.

⁹ *Ibid.*, p. 8.

¹⁰ Durkheim, É. (Extended updated edition, 2014). *The Rules of Sociological Method. And Selected Texts on Sociology and its Method*. Free Press.

¹¹ Shilling, C. (2006) *The Body and Social Theory*. SAGE Publications.

¹² Bourdieu, P. (2007). *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Routledge.

¹³ Shilling, C. (2006) *The Body and Social Theory* (p.203). SAGE Publications.

we are analysing here, the boundaries of the dancing bodies on stage (the connexions between ‘my body-your body’) could be structured by the positions of the dancers in groups or as isolated agents, and by the conceptualization of space (the stage design) that framed she/he/their movements.

Heretic (1929) is a striking example of the position of a single agent striving for individuality and the pressure social forces impose upon her for being different. It is an unnerving vision of our need to blend in, to be accepted as part of a defined group to avoid isolation and stigma. Originally named as *A Faith*, it was premiered at the Booth Theater in New York on 14 April 1929 and was presented as a production by the Martha Graham and Group, a first-time ensemble work. Against a bare stage, the simplicity of the costumes designed by Graham formed a visual imaginary that reminded the spectator of the Greek myths’ iconography found in theatrical similes, as chorus formations are played in this dance in opposition to a solitary performer. Here, a group of women dressed in simple black long dresses, their hair severely covered with tight scarves, dance as a group in almost serrated formations, a silent unnerving presence that provides the backdrop for a female dancing body dressed in white, her diaphanous presence, innocent in its luminosity against the black figures. The group and the solitary dancer create eerie visual compositions, like the iconic moment when a semi-circle of black figures is facing the audience and the dancer dressed in white stands behind them, right at the back of this semi-circle, her arms raised straight with her hands united in a gesture reminiscent of prayer, the only vision of herself available to the audience. There is an uncomfortable sense of rejection here that projects an uneasy feeling on to the spectator and prompts questions. The first question is related to status: why is she being rejected? And then, why is she different? Every attempt by the woman dressed in white is met with rejection. The tension created by the energy of opposing forces is relentless, as the increasingly exhausting repeated attempts to enter and becoming part of the circle are stopped by almost architectural-looking body sentences and positions, static and finite, suggesting to the spectator pictures seen in Greek or Roman frescos related to drama or in images found in Egyptian hieroglyphs. There is a rigidity of movement in the group of women dressed in black that sharply compares with the fluidity found in the body of the woman dressed in white. In this piece, the musical landscape created by the dance score is organically interlaced in the body sentences of the dancers. The choreography was performed to *Tetus Breton*, an old song steeped on Breton folklore tradition and part of the collection *Chansons de la Fleur de Lys*. Originally suggested to Graham by her musical director, the American composer and pianist Louis Horst, this was due to his interest in using and adapting pre-existing musical structures to new choreographies. Arranged by the French composer Charles de Sivry, the dance score included a verse and chorus, and consisted in ten percussive bars repeated seven times. The almost martial chord that opens the piece evolves into an unfussy melody, the music landscape filling the space and taking the place of a sensorial design in which the power struggle between the individual and a definitive - yet anonymous-social group is played out in front of our eyes. The dance explores the

contradictions and needs found in the factors of human personality and conduct, elements considered sacred by Durkheim, who argued that ‘the greatest good is in the communion with others’¹⁴. At the end of the piece, the oppressive power the women dressed in black had over the attempts made by the dancer dressed in white to become part of a socialization process of integration and acceptance is devastating, as the physical capital we have seen functioning in a definitive habitus demonstrates the pressure external forces can exercise in the formation of body hexus and in the shaping of abstract/emotional self-identity schemes of perception and assimilation. In this seminal piece of modern dance, Graham delivers a message on the social significance of the dancing bodies on stage when they ‘congregate in socially durable groups’¹⁵ and the risks that can occur when struggling for individuality in a hostile world.

On 8 January 1930, Martha Graham presented at the Elliot Theater in New York a short solo piece, part of a concert staged by the Dance Repertory Group. Performed mostly sat on a bench, *Lamentation* is an extraordinary piece of work, a visually suggestive lynchpin in contemporary dance that encapsulates a specific vision of the female dancing body existing in Graham’s sensorial and visual imaginary: it is a highly symbolic piece. This embodiment of the significance of grief is presented and delivered without remorse and has the power to feel like a punch in the gut. Here, as Sarah Boxer accurately argued, the ‘less literarily’ – certainly explained - ‘grief is depicted, the more effective is in dance’¹⁶. Subtitled *Dance of Sorrow*, Graham defined its meaning as ‘not the sorrow of specific person, time or place but the personification of grief itself’, effectively enlarging its ambit and making of it a universal experience. Performed to the striking piano chords of *Piano Piece, Op. 3, No 2* by Zoltán Kodály, the symbiosis between body and music is encapsulated in the extraordinary costume created by Graham for this choreography. She devised a long stretchy tube of a dress in purple colour, the colour itself associated with mourning. Graham plays with the performativity of the dress and the possibilities its physicality allows to the female dancing body to show her stretching to the limits of emotions, of the tightening that our thoughts and movements endure when sorrow holds us up close. The dance starts with a female dancer sitting on a bench in silence, her body still and her legs in second position. Then, after she cues the music with a taping of her foot, the dance begins. The restriction and scope created by the elastic dress gives a social significance to the body that deconstructs recognisable images of gendered bodies and breaks our conventional image of the female dancing body. Graham Technique’s ‘contraction and release’ is here visually stunning, yet increasingly sobering as the message encoded in the dance slowly permeates the space where it is performed. Here, the movement sentences speak a language of grief made

¹⁴ Durkheim, É. (1950). *Sociology and Philosophy* (p.321). Cohen & West.

¹⁵ Berger, P. & Luckmann, T. (1991). *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge* (p. 185). Penguin Books.

¹⁶ Strauss, N. (2001/09/13: New York Times). *The Expression of Grief and the power of Art*. Retrieved 03/07/2023 from <https://www.nytimes.com/2001/09/13/arts/the-expression-of-grief-and-the-power-of-art-9197770195.html>

of endless sorrow. This perspective is reinforced by the way the bench on which the dancer sits is centrifugal to the emotions' energy, the bench signifying a limited space wherein human energy and human feeling collide and body movement takes shape. The simple stage design is deeply performative and it resonates with Graham's signalling of her choice of costume, as the dance movements and energy of the female dancing body encased in this stretchy tube of a dress reinforces - like Goffman argued -, a body idiom in which 'physical gestures, position and conduct' indicate the 'restricted space in which women operate and the closed body characteristic of feminine comportment and movement signifies an imaginary space that confines women'.¹⁷ In this seminal piece, the deconstruction of emotional restraint found in classical dance's male and female bodies, in which archetypal images of beautified distress are the norm, is reframed, offering instead a 'meaningfully interpreted'¹⁸ and universal depiction of human emotion at the core of human life.

Martha Graham's spiritual and socio-cultural connexion with the world around her was intimately braided into her identity as an American woman. The social tapestry and multicultural manifestations of her country fostered in her an interest in the heterogeneity of ethnic groups, placing her explorative eye on the rich Native American's southwest heritage. *Primitive Mysteries* (1931) depicts the relationships happening in the Indian villages dotting the vast American landscape and explores the impact of the Catholic religion and colonial influences incorporated into native cultures. It spoke of the Native American temperament, of borders of identity, of the force of religions and the enduring strength of rituals steeped in ancient customs. Considered a major work of Graham's dance art, it was structured in three sections steeped in rituals and was devised around the female dancing body on stage and the dynamics of relationship between a group and one individual. Louis Horst wrote the score for this dance piece, which illustrates the musical trends that began in the 1930s and 1940s in the United States and 'exemplifies a wide-open sound that came to be labelled 'Americana'¹⁹. Originally called just 'Ballet for Martha', the exquisite score began playing in two different keys, the harmonization using open fifths with dissonate polytonality. This creates a particular musical atmosphere, as the bitonal use affects the structure, harmony, rhythm and ultimately the whole texture of the composition, enriching the organic experience of the dancers' body sentences. In this seminal piece of art dance, the cultural phenomena encoded in the movements of the female dancers and the visual imaginary they produced cannot be understood in abstraction from the social group they portrayed. However, Graham's ritualistic delicate portrayal of a female world does not fall into the trap of 'romancing the otherness' as argued by Turner in

¹⁷ Howson, A. (2007). *The Body in Society. An Introduction* (p. 59). Polity Press, Blackwell.

¹⁸ Hall, S. (1999). The Work of Representation. In *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (p. 3). SAGE Publications.

¹⁹ Teck, K. (2011). *Making Music for Modern Dance: Collaboration In The Formative Years Of A New American Art* (p. 111). USA: Oxford University Press.

his theory on anthropology and multiculturalism²⁰, but recognises it as a representation of a ‘collective of social identities’²¹ brought together by ritual, as Graham fully understood – as Foucault also did- that human knowledge and existence are interlaced. There is deep sense of the relationship between the sacred and the profane, of the human and divine in this choreography that celebrates private and traditional belief, framed by the movements of female dancing bodies. Graham designed the costumes and played here with the spectator’s sensitivity to colours, setting out the character of the single dancer as dressed in white, the performativity of this choice automatically bestowing upon the single female dancing body a different social significance that the one attached to the group of female dancers. This piece is performed in three sections: the ‘Hymn’, the ‘Crucifixus’ and the ‘Hosanna’, the specific naming bringing to us the canonical gospels and defined religious iconography. The ‘Hymn’ is about the Pietà, one of the artistic representations associated with Our Lady, the other two being Mater Dolorosa and Stabat Mater. ‘Crucifixus’ evokes the feeling of the crucifixion of Jesus Christ, and the last section – the beautiful ‘Hosanna’- is the celebration of the Assumption. Here, ‘religion, ritual, and art began as one, and a religious or metaphysical element is still present’²² in every section of this modern dance piece. The sections begin and end in silence, a feeling of ritualistic religious processions permeating the scene. As the group of female dancers constructs a mirroring formation, with the dancers positioning their cupped hands in their hips, the solitaire female dancing body dressed in white establishes a sacred space with her body as the focal point: this is the beginning of the journey of these characters, whose movements and interactions evolve as the rhythmical energy changes the emotional landscape of the sections. This production is a powerful theatrical statement and commands the ‘emphatic parallelism’ of the discerning audience. As Beckerman argues in *The Social Body and Social Theory*, this empathy reflects ‘the shifts of tension either between the characters or between stage and audience’²³ and rests on the historical significances present in the sacred and profane elements of the dance. Here, the intersection of cultures and beliefs we see is not a jerking experience, but an organic process. Graham’s feminist discourse in this piece of modern dance puts the dancing female body at the centre of the narrative, framing it in opposition to the more familiar view of the male dancing body, often personified as a mesomorph presence capable of absorbing and embodying visions of patriarchal colonialism.

Martha Graham’s *Frontier* is an extraordinary and timeless piece of dance art that has contributed to the definition of American feminist discourse. The choreography embodies the continuous experience of the woman’s expressive possibilities found in how her body does move in space. This solo piece with

²⁰ Turner, T. (1995). Anthropology and Multiculturalism: What is Anthropology that Multiculturalism Should Be Mindful of It? In *Multiculturalism: A Critical Reader*. D. T. Goldberg (Ed.). Willey-Blackwell.

²¹ *Ibid.*, p. 407.

²² Plagia, C. (1995). Sex and Violence or Nature and Art. In *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson* (p. 42). Yale University.

²³ Shilling, C. (2006). *The Body and Social Theory* (p. 8). SAGE Publications.

music by Louis Horst, with the female dancing body's costume designed by Graham herself and with a captivating set designed by Isamo Noguchi, was the first of Graham's 'American' works in which American identity was explored via one single female character inhabiting a symbolic space saturated with American tropes. Subtitled as *American Perspective of the Plains*, it began as part of an ensemble together with the piece *Marching Song*, this latter work set to music by Lehman Engle. It was premiered on 28 April 1935 at the Guild Theater in New York, though by the end of that same year Graham was performing just the piece *Frontier*. This mesmerising piece of modern dance encapsulates Graham's purpose of creating an 'uniquely American' dance aesthetics, which would 'bring forth an art as powerful as the country itself'²⁴. The simplicity of the set design created by Isamo Noguchi is deeply performative as it is impossible to dissociate it from the movement sentences the female dancing body is articulating. Indeed, it is Noguchi's 'representation of space'²⁵ and its relationship with a human body functioning on that precise space what sets the performativity value of the set design. On stage, the rope sculpture seems to suggest a world without borders, the bench where the dancing female body sits a platform for her to stand and view the vastness of the new land that cannot be contained by gates and fences. It is an exhilarating experience in which body and space function in perfect harmony. The body in *Frontier* is intrinsically linked to the social and cultural semiotics attached to the concept of 'space' and to the connotations of freedom linked to American vast landscapes. This piece is also representative of the difference in dance analysis between a semiotic approach, in which we concern ourselves with how Graham's feminism discourse is represented, and the role of the discourse itself, which has the effect of making the spectator to reassess the role of the pioneering woman in the building of American identity. Horst's score creates again an exhilarant experience with the use of harmonization in fifths, like he did in *Private Mysteries*. Movement and music have an almost military feeling, it suggests at times a victorious march that makes the spectator to stand alert and to be open to the experience of vastness and lonely power enacted. Here, the score is not a long repetitive melody, but an ensemble of sections that correspond with the changing mode embodied in the dance sentences. To the audience, the pioneering woman's gaze fixed on the horizon signals her journey to the immense land ahead of her. She is not waiting for man to come. Instead, she is becoming part of a territory which is already being conquered by her actions. The dancer moves on stage, performing a series of steps, shaping a square on the floor. These steps delineate the shape of her own borders and give an indication of her future home. As the choreography ends, the woman 'closes the gate' again. After offering us a glimpse into her future, she goes back to contemplating the space in front of her. She becomes, all over again, part of the American landscape.

²⁴ Freedman, R. (1998). *Martha Graham: A Dancer's Life* (p. 75). Clarion Books.

²⁵ Lefebvre, Henri. (2007). *The Production of Space* (p. 33). Trans. Donald Nicholson-Smith. Blackwell.

Letter to the World is one of Graham's 'American' dance pieces that reflects on the position of the American woman and celebrates womanhood as part of the American experience. Devised and premiered in 1940 and revised in 1941, *Letter to the World* encapsulates the shamanistic value of the female dancer body in ritual practices, her presence evident in recognizable signs rooted in our consciousness. The lasting impact and legacy of this piece of dance art is evident in the iconic visual images that resulted from the choreography, the most notable the alluring photo by Barbara Morgan, 'Letter to the World (kick)', taken in 1940. In 1986, this photograph became the inspiration for one of the pictures included in the screen-print 'Letter to the World (kick) 389' by Andy Warhol, based on Morgan's original. Barbara Morgan had seen a choreography by Martha Graham in 1935 in New York - when the country was still gripped by the Great Depression - and was fascinated by Graham's new dance technique and by the connexions she was making in her work concerning recognized features embedded in American identity. Morgan's trademark aesthetics, in which the contrast between the colours white and black in her photos draws attention to the expression of the dancer's face and body, absorbed the visual impact of the imaginary created by Graham, and their meet set the path for a collaborative effort that lasted over six decades. The title of this piece of dance art comes from an Emily Dickinson's poem: *This is my letter to the World*, written circa 1862.

This is my letter to the World
 That never wrote to Me
 The simple News that Nature told
 With tender Majesty
 Her Message is committed
 To Hands I cannot see
 For love of Her Sweet countrymen
 Judge tenderly of Me

Born in Amherst, Massachusetts in 1830, Emily Dickinson is one of the most important American poets of her generation and was a favourite writer of Martha Graham. In context to the poem, Dickinson was an author worried with the idea of death, especially the death of those she loved, hence the poem has been often associated with the idea of isolation, as indeed is expressed when she talks about the World she cannot communicate with. In Graham's seminal work, the visual perception of the spectator is supported by kinetics elements and by the distinctive semiotic values attached to genre, to the female dancing body on stage. Yet, the piece is not meditative, but an exploration of the poetic internal landscape found in New England. It is a lyrical piece of modern dance that intimately encapsulates the identity of an American woman in time and space that presents herself in a way that outlines her as an independent agent. In this piece of modern dance, the design of the dancers' costumes denoted a recognition and closeness to decipherable American images associated with the pioneering movement. It rested on Graham's perceptions of the American woman – specifically the New England's woman- and her relationship with her male partners and the world around her. The whirling skirt, twirling sleeves

pinched at the elbow and the little cape covering the female dancing body's shoulders are performative, as the dance movements project the fabric onto the air, amplifying the space where the body itself is located. With a simple set designed by Arch Lauterer, the bench on stage and a high wooden structure to the right create an architectural feeling, suggesting a garden or a space in which social encounters can, do and will take place. The arrival of the male dancer and his encounter with the female dancing body holds social significance, both agents recreating social acts of good manners, even bowing to each other in recognition. The groups of female and male dancing bodies also reinforce the social significance at the core of this dance, dancing in pairs or in formations, reproducing interaction amid social groups. The changing of mood in the piece and its consequences in the exchanges of movement sentences, when the female group of dancers return to the stage dressed in dark dresses and with black veils covering the faces, enact recognisable rituals of social significance surrounding death and mourning encoding human signifying practices. In this piece of modern dance, the relationship between the gendered dancers is subject to the poetic dance movements of the female dancing body on stage that encapsulated the many sides of Emily Dickinson's personality. The centripetal force created by these female dancing bodies generates what Sally Banes called 'the autonomous female on stage'²⁶, a highly complex social creation. The music score was by the American composer Hunter Johnson, and it played an intrinsic role in the performance as signifier. Chords and sounds function as signs, and they are part of a system which express meaning hybridity and an understanding of that which is represented. Johnson's orchestral music for *Letter to the World* reflected the influence of neoclassical, neoromantic and nationalist trends cohabiting in the States during the 1930s and 1940s, producing a lyrical landscape that was perfect foil for Graham's portraying of Emily Dickinson's poetics.

Martha Graham's *Appalachian Spring* was premiered on 30 October 1944 in Washington D.C. and tells the story of a disappeared America. Devised as the Second World War was finally approaching an end, the story of a young frontier couple on their wedding day encapsulated hope and reinforced the American mythology created by the conquering of the West. This luminous piece of American identity won the Pulitzer Prize to its composer, the American Aaron Copland, whose variations of the Shaker hymn *Simple Gifts* included in the original score is now played as a concert suit, yet it was originally an intimate chamber work for thirteen instruments only, the steady ostinato repeating the same musical voice and separating, yet unifying, the two melodies in the score. This choreography by Graham is also linked to a poem, this time by the American author Hart Crane. In the poem *The Dance*, the author's suggestive lines, 'O *Appalachian Spring!* I gained the ledge; Steep, inaccessible smile that eastward bends, And northward reaches in that violet wedge [...]', encoded the ideas of simplicity, work and family values at the core of a settled community. A

²⁶ Banes, S. (1998). *Dancing Women: Female Bodies on Stage* (p. 165). Routledge.

feeling Graham took and transferred on to a choreography she coded as a telling of love, piety and honour encapsulated in Aaron Copland's mesmerising score, in which the Shaker tune beautifully gelled in the music with the interactions of the male and female dancing bodies on stage. The piece opens with a serene composition of strings and winds, the female and male dancers slowing grouping as social entities: the revivalist preacher, the central character of the older pioneer woman, the young frontier couple to be married and the followers. It is a happy and luminous piece of dance art, very nearly pictorial at times, in which genre dynamics are harmonious and strong, signifying the strength of human relationships based on shared beliefs. In a simple yet powerful set design, Isamo Noguchi recreated a feeling of open space and the existence of houses and territories, of new communities being built. The entrance of the revivalist priest is almost like the arrival of a mystical presence, it encapsulates the strength common belief has in the formation of new social groups. Later, this male presence is taken over by the entrance of a group of female followers, whose vivacious movement sentences code in their movement sentences the role of prayer in their lives, of the influence that shared moral ground has on the formation of human communities. The interactions of the dancing bodies are pregnant with social significance and evocative of social rituals, like the pas a deux of the young frontier couple or the gendered formations of the groups of followers. Here, Graham's choice of costumes created an atmospheric imaginary, as the ensemble of female and dancing bodies' dancing patterns, interactions and costumes influence their performative effect on the audience, recreating imageries of early twentieth century America that encapsulate the shaping of its identity as a nation. In this piece of modern dance, the support and stability found in established communities are represented by the older pioneer woman. Her gestures are secure and open, at times almost stately, but the energy is different, and the movement of this definitive civilized body exercises her presence in interactions with less dramatic force. In *Appalachian Spring*, the young Quaker couple being married by the revivalist priest are introduced to a new social setting. Accordingly, the body of the dancers play distinctive biological roles which profile their social identity: the husbandman's gesture is mesomorph, strong, while the bride's feminine and softer movements seem to shape her light-hearted abandon. The relationship between the young frontier couple to be married in this piece is evolutive. Yet, there is a feeling that the bride's movements are performed mainly under a male gaze, a perception that reinforces discursive gendered positions in a hierarchical and traditionalist way. Here, qualities of the civilized body appear in the interactions and coordinated movements of the followers, positioning them as finished social bodies that bestow on *Appalachian Spring* a stunning vision of social order, embodied in the semiotic activity performed on stage. In the choreography, the formations of 4-1 dancers (four followers and the revivalist priest), or 2-1 dancers (two of the followers and the priest alone), are almost exhilarating before the solo of the bride, whose dress has a white rose as a corsage pinned to her dress that visually codes her identity as innocent and virginal. Later, when the bride interacts with the older pioneer woman, the latter bridges the connexion between the young frontier couple's future life and their new world, as she instructs them in their future duties and roles, like when her movements

enact the holding of a baby to a sat and attentive bride. It offers a vision of settling female domesticity that depicts clear characteristics of a social body in a civilized social group, in precise chronotope. It is a learning exercise to the bride, pointing to the path to follow if she is going to be accepted within the rules of a community. But as we carefully watch the human interactions playing out, glimpses of Graham's encoded exploration of female and male identities in a precise space become evident. In *Appalachian Spring*, the group of female dancers embody the position of the young women in this particular social group and share characteristics – a social body- which make them participants of a representative social grouping. Their semiotic activity conveys Bakhtin's belief that the individual exists as part of a group²⁷. Indeed, the older pioneering woman represents the finished social body to the bride. The bride, an unfinished social entity instead, is entering what Norbert Elis called 'the lengthy process of education before [the body] is accepted fully into society'²⁸ and it is related to what Shilling calls the 'social control' of societies (2006, 132). This perspective is intimately related to the formation and shaping of the social body and to the delimiting of civilized bodies functioning in social groups. In *Appalachian Spring*, age, movement, and genre craft the social body of the characters, purporting a definitive social world grounded into the corporeality of the human body. It is a luminous ethnographical approach to American history in precise chronotope. Identity and setting are demarcated, enmeshed in our emotional perception of pioneering America. Here, the final body-product is a result of both, nature, and culture. In *Appalachian Spring* Graham adapted her percussive technique to the historical period of the piece, making its semiotic and feminist discourse more recognizable to an audience, whilst widening its appeal across the sensorial spectrum. In this mature piece of modern dance, Martha Graham left behind her representation of the single woman's journey in the pioneering era of the United States and delivered a seminal work on American tradition and nationhood that explored binary opposites with historical identifiable traditions at its core.

In the works of *Heretic* (1929) *Lamentation* (1930), *Primitive Mysteries* (1931), *Frontier* (1935), *Letter to the World* (1940) and *Appalachian Spring* (1944), the shared valency of the dancing bodies on stage underlines Durkheim's postulate that systems of belief and knowledge are socially constructed. These decisive works are representative of what Judith Lynne Hanne defines as 'the American temperament'²⁹, as indeed can be categorized as a vivid interpretation of the American *zeitgeist*. Here, cultural representation is enmeshed in bodily experience, delineating its margins. In these works, subjective experience and practice refine those 'margins of the body' and produce an expressive final product. This is due to our capacity to read signs and to recognize their semiotic

²⁷ Bakhtin, M. (1982). *The Dialogic Imagination: Four Essays: 1*. University of Texas Press Slavic Series.

²⁸ Shilling, C. (2006). *The Body and Social Theory* (p. 131). SAGE Publications.

²⁹ Hanna, J.L. (1988). *Dance, Sex, and Gender: Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire* (p. 205). University of Chicago Press.

activity in a way that captures our imagination; also, to our sensitivity to the movement sentences the choreographies suggest and leave open to our interpretation. Here, what counts is the dancing bodies ‘and the stories they tell’³⁰. In these seminal pieces of modern dance there is an element of cognitive understanding in the stories we are told, also a theatrical flavour that connects the performance with definitive anthropological American’s traits of identity. In her works, Graham’s feminist discourse does not contain the feminist rhetoric associated to post deconstructive practice. Instead, she presents to the spectator a bodily performative dramaturgy interlaced with how ‘the social body constrains the way the physical body is perceived’³¹. Martha Graham’s contribution to modern dance is indisputable and acknowledged across multidisciplinary realms. Her consecration as a centripetal force in American modern dance is justified by Camille Plagia as she classifies Graham as ‘revolutionary’, linking her corpus to the ‘primacy of the body in the North American intellectual tradition’³². Sally Banes also supports this view and places Graham – among other dancers such as Duncan, Humphrey, St. Denis or Fuller - as belonging to a group that raised modern dance ‘as a democratic or communal nationalist art form’³³. Graham’s proposal of a prescriptive set of meanings gave a feminist discursive validity to these seminal works of modern dance devised and performed in a definitive milieu of American *zeitgeist*. Her illuminating works delivered magistral visions of the social body, sociocultural semiotics and embodiment; concepts that became unique experiences of womanhood influencing American feminist discourse. In the global sphere of modern dance, Martha Graham’s works delivered a corpus ‘possessing an eternal universal value’³⁴ that shaped and is, intrinsically, part of the fundamental significance encoded in our lasting and universal perception of female identity and the female body across disciplines and borders.

Bibliography

- Bakhtin, M. (1982). *The Dialogic Imagination: Four Essays: 1*. University of Texas Press Slavic Series.
- Banes, S. (1998). *Dancing Women: Female Bodies on Stage*. Routledge.
- Berger, P. & Luckmann, T. (1991). *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Penguin Books.
- Bourdieu, P. (2007). *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Routledge.
- Cooper Albright, A. (1997). *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance*. Wesleyan University Press.

³⁰ Cooper Albright, A. (1997). *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance* (p. 119). Wesleyan University Press.

³¹ Howson, A. (2007). *The Body in Society. An Introduction* (p. 76). Polity Press, Blackwell.

³² Plagia, Camille. (2000/09/13: salon), *The North American intellectual tradition*. Retrieved 04/01/2023, from <https://www.salon.com/2000/03/04/inteltrad/>

³³ Banes, S. (1998). *Dancing Women: Female Bodies on Stage* (p.124). Routledge.

³⁴ Gramsci, A. (1985). *Selection from Cultural Writings* (p. 55). D. Forgacs & G. Nowell- Smith (Eds.). Harvard University Press.

- Durkheim, É. (1950). *Sociology and Philosophy*. Cohen & West.
- Durkheim, É. (Expanded updated edition, 2014) *The Rules of Sociological Method. And Selected Texts on Sociology and its Method*. Free Press.
- Franko, M. (1995). *Dancing Modernism. Performing Politics*. Indiana University Press. Bloomington and Indianapolis.
- Freedman, R. (1998). *Martha Graham: A Dancer's Life*. Clarion Books.
- Gramsci, A. (1985). *Selection from Cultural Writings*. D. Forgacs & G. Nowell-Smith (Eds.). Harvard University Press.
- Hall, S. (1999). The Work of Representation. In *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. SAGE Publications.
- Hanna, J.L. (1988). *Dance, Sex, and Gender: Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*. University of Chicago Press.
- Howson, A. (2007). *The Body in Society. An Introduction*. Polity Press, Blackwell.
- Lefebvre, H. (2007). *The Production of Space*. Trans. Donald Nicholson-Smith. Blackwell.
- Parker, A. & Sedgwick, E. (1995). *Performativity and Performance*. Routledge.
- Parviainen, J. (1998). *Bodies Moving and Moved: A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art*. Tampere University Press.
- Plagia, C. (1995). Sex and Violence or Nature and Art. In *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. Yale University.
- Plagia, C. (2000/09/13: salon), *The North American intellectual tradition*. Retrieved 04/01/2023, from <https://www.salon.com/2000/03/04/inteltrad/>
- Shilling, C. (2006). *The Body and Social Theory*. SAGE Publications.
- Strauss, N. (2001/09/13: New York Times), *The Expression of Grief and the power of Art*. Retrieved 03/07/2023 from <https://www.nytimes.com/2001/09/13/arts/the-expression-of-grief-and-the-power-of-art-91977770195.html>
- Teck, K. ed. (2011). *Making Music for Modern Dance: Collaboration In The Formative Years Of A New American Art*. USA: Oxford University Press.
- Turner, T. (1995). Anthropology and Multiculturalism: What is Anthropology that Multiculturalism Should Be Mindful of It? In *Multiculturalism: A Critical Reader*. D. T. Goldberg (Ed.). Willey-Blackwell.

***Die glückliche Hand* de Arnold Schönberg: Una re-composición electroacústica**

Ricardo Mandolini

Compositor
Profesor emérito de l'Universidad de Lille, France
ricardo.mandolini@club-internet.fr

Recibido 20-12-2022/Aceptado 17-03-2023

Resumen. En este artículo sostengo que la consideración de la obra de arte como un valor absoluto no es una fatalidad sino que el arte, como producción humana, se encuentra sometido a la misma relatividad en el tiempo que su o sus creadores. En cuanto a la música, si nuestra mente continúa elaborando la memoria de lo que escuchamos, es porque ella nos está invitando a continuar, a proseguir la obra, haciendo emerger un infinito número de virtualidades y de potencialidades que la obra misma conlleva.

Palabras clave. Estética, Musicología, Creación musical, Electroacústica, *Die glückliche Hand*, Arnold Schönberg.

***Die glückliche Hand* by Arnold Schoenberg: An electroacoustic re-composition**

Abstract. In this article I argue that the consideration of the work of art as an absolute value is not a fatality but that art, as a human production, is subject to the same relativity in time as its creator(s). As for music, if our mind continues to elaborate the memory of what we hear, it is because it is inviting us to continue, to carry on with the work, bringing out an infinite number of virtualities and potentialities that the work itself entails.

Keywords. Aesthetics, Musicology, Musical creation, Electroacoustics, *Die glückliche Hand*, Arnold Schönberg.

Introducción

Van a cumplirse veinte años de la aparición del artículo «Labyrinthe de Miroirs», que fuera publicado en las actas del coloquio *Le Melange des Arts* organizado en la Universidad de Lille por Joëlle Caullier y publicado por la editorial universitaria Septentrion bajo el título “*C’est ainsi que l’on crée...*” *A propos de La Main heureuse d’Arnold Schönberg*. Las razones que me impulsan a presentar esta traducción corregida y aumentada, es la actualidad de la problemática que plantea en relación con el valor absoluto de la obra musical como resultado finalizado. Es del proceso de creación que aquí se trata, y no de la obra; desde este punto de vista, la partitura final podría ser considerada como una concreción que

emerge de un número infinito de virtualidades, trascendiendo la persona misma del compositor. Esto ocurre de manera espontánea con la elaboración de la memoria y de la imaginación en cada uno de nosotros después de escuchada una obra. Pero aquí vamos más lejos: consideramos esa obra de referencia como una invitación a la acción creativa, a su re-composición, como si se tratara de un “work in progress”.

Es así como “Laberinto de los Espejos” propone un trabajo de re-composición electroacústica del primer cuadro de *La Mano Feliz* op. 18 de Schönberg, abriendo un debate sobre la naturaleza, el sentido y los alcances musicales y musicológicos de la experiencia. Y aquí, una salvedad: en el momento de la aparición del artículo en francés lamenté mucho la ausencia de partitura del trabajo de re-composición, dado que éste se veía desmerecido sin un esquema conductor que permitiera seguir el curso de los eventos musicales en el tiempo. Además, era menester simbolizar con precisión y detalle el minucioso trabajo realizado, incluyendo el juego de localizaciones espaciales y de profundidad posibilitados por la estereofonía.

Esta falta ha sido finalmente reparada en la presente edición, que pone a la disposición de los lectores una partitura gráfica adonde se detalla el origen de cada material sonoro con referencias a la partitura original.

Sea este trabajo un homenaje al maestro Arnold Schönberg, con toda la admiración y el respeto que nos merece.

Los antecedentes

Pero lo decisivo es que un proceso espiritual, que sin duda tiene su fuente en la acción, se expresa no sólo a través del gesto, el movimiento y la música, sino también a través del color y la luz; y debe quedar claro que el gesto, el color y la luz han sido tratados aquí de la misma manera que el sonido: que con ellos se ha hecho música¹.

Compuesta para un cantante, dos mimos, un pequeño coro de 12 voces y orquesta², *La Mano Feliz* es una *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) en la que el propio Schönberg concibió la música, el texto, los decorados, el vestuario, la puesta en escena y la iluminación. La obra está dividida en cuatro cuadros. Se

¹ « Mais ce qui est décisif, c'est qu'un processus spirituel qui a sans aucun doute sa source dans l'action, est exprimé non seulement à travers les *gestes*, le *mouvement* et la *musique*, mais aussi à travers les *couleurs* et la *lumière* ; et il doit être clair que les *gestes*, les *couleurs* et la *lumière* ont été traités ici pareillement à des sons : qu'avec eux de la musique a été faite. »

Schönberg, A. (1984). Conferencia de Breslau sobre La Main heureuse. *Contrechamps*, 2. L'Âge de l'Homme.

² 1 flautín, 3 flautas, 3 oboes, 1 corno inglés, 1 clarinete en re, 3 clarinetes en si bemol y en la, 1 clarinete bajo en si bemol, 3 fagotes, 1 contrafagot, 4 cornos en fa, 3 trompetas en si bemol, 4 trombones, 1 tuba bajo; arpa, celesta, glockenspiel, xilofón, timbales; percusión indeterminada compuesta de platillos, gran cassa, tambor redoblante, tam-tam, campanas agudas, campanas graves, triángulo, tubos metálicos, tamborín, martillo; mínimo 16 primeros violines, mínimo 14 segundos violines, 10 a 12 violas, 10 a 12 violonchelos, 8 a 10 contrabajos.

trata de una pieza expresionista, en la que se superponen varios estratos de realidad y significado, introduciendo una ambigüedad deliberada entre el mundo interior y el exterior. La visión de esta multiplicidad prevalece sobre cualquier otra consideración técnica, y nos obliga a realizar un análisis plural de los significados.

La mano feliz fue compuesta entre 1910 y 1913. Ocupa un lugar especial en la producción del compositor, y varias circunstancias convergen para la gestación de la obra:

- a) Junto con *Erwartung* op. 17 (*La Espera*), monodrama en un acto compuesto en 1909, *La mano feliz* es una obra de elaboración psicológica de los trágicos acontecimientos que Schönberg vivió en esa época³.
- b) La lectura del dramaturgo sueco August Strindberg, traducida al alemán en el momento de la composición de las dos piezas, abre el camino a una forma musical totalmente arraigada en la subjetividad, logrando lo que hoy se llama un *Ich-Drama*. Tanto en *La espera* como en *La mano feliz*, el expresionismo es el resultado de la fantasía del yo protagonista proyectada en la realidad.

Esta subjetividad fundamental del personaje central, a menudo un doble fantasmagórico del autor, conduce a un texto fragmentado, hecho de la superposición de "visiones" parciales y fuertemente subjetivas del mundo. Con ello, Strindberg expresa el ideal del expresionismo, del que el monodrama le parece la quintaesencia, y Schönberg no hace más que trasladar al ámbito musical lo que el escritor defiende para el teatro. En *Erwartung* encontramos la técnica del monólogo interior y del personaje único, y en *La mano feliz* los personajes silenciosos (un hombre y una mujer) son meros papeles anónimos para un personaje central, el Hombre⁴.

- c) En 1911, Wassily Kandinsky acababa de publicar su obra *Sobre lo espiritual en el arte*, al mismo tiempo que se publicaba el *Tratado de armonía* de Schönberg. Existe una importante correspondencia epistolar entre los dos artistas, que muestra su fuerte coincidencia de opiniones. Para Schönberg en particular, la obra de arte era, en ese preciso momento de su vida, el medio de expresar el inconsciente, de abandonar la búsqueda consciente de la forma. La convergencia entre ambos artistas se manifiesta, además de la colaboración de Schönberg como pintor en la creación del almanaque *Der blaue Reiter*, por la creación de las

³ Me refiero a la infidelidad confesa de su esposa Mathilde con el maestro de pintura de los Schönberg, Richard Gertl, la huida de los amantes, sumado al suicidio de Gertl en 1908.

⁴ « Cette subjectivité fondamentale du personnage central, souvent double fantasmatique de l'auteur, conduit à un texte éclaté, fait de la superposition des « visions » partielles et fortement partiales du monde et des autres hommes. En cela, Strindberg exprime l'idéal de l'expressionnisme dont le monodrame lui paraît la quintessence, et Schönberg ne fait que transposer au domaine musical ce que l'écrivain prône pour le théâtre. On retrouve d'ailleurs dans *Erwartung* la technique du monologue intérieur et du personnage unique, et dans *La Main heureuse* les personnages muets (un Monsieur, une Femme) ne sont qu'anonymement des faire-valoir du personnage central, un Homme. »

Imberty, M. (2005). *La musique creuse le temps : De Wagner à Boulez : Musique, psychologie, psychanalyse* (p. 116). Éditions L'Harmattan.

respectivas obras de arte total: *Der gelbe Klang* (*La sonoridad amarilla*) es la obra de arte total creada por Kandinsky en 1909⁵, que sin duda influyó en el compositor para la composición de *La Mano Feliz*.

d) Fue a través de la lectura de la *Seraphita* de Honorato de Balzac que Schönberg entró en contacto, indirectamente, con el simbolismo preconizado por Emmanuel Swedenborg, cuya considerable influencia se dejó sentir en la literatura, el teatro, la música, la filosofía y la psicología de la época⁶. *La Mano Feliz* está influenciada por este simbolismo a través de las representaciones andróginas que acucian al Hombre (La Mujer, el Dandy). La problemática central del trabajo está constituida por las atormentadas contradicciones de este personaje principal.

Tras este esbozo de las circunstancias que interactúan para la creación de *La mano feliz*, he aquí una descripción sucinta de sus cuatro cuadros:

Primer cuadro

Esta primera secuencia musical se elabora teniendo como base el diálogo interior del Hombre, perdido entre su deseo carnal y su propia imagen como creador. Las voces del coro representan la voz interior del Hombre, cuya problemática puede resumirse en este verso:

Du der das überirdische in Dir hast, sehnst dich nach dem irdischen!

que traducido libremente querría decir:

“¡Tú que llevas la superioridad en ti, sigues anhelando la felicidad de este mundo!”

Desde el punto de vista de la puesta en escena, el Hombre está tumbado de cara a la tierra cuando comienza la obra: un animal mítico, representación del malestar psicológico señalado anteriormente, se sienta sobre su espalda y le muerde el cuello. El escenario está casi totalmente a oscuras. Una cortina de terciopelo con aberturas permite ver los rostros de las 6 mujeres y los 6 hombres que componen el coro. El Hombre permanece inmóvil en el suelo durante todo el cuadro.

A la organización musical del primer cuadro dedicaremos la segunda parte de este artículo, intitulada “Laberinto de los espejos”.

Segundo cuadro

En el segundo cuadro, el Hombre sigue dividido entre lo sensual y lo espiritual, pero a diferencia del primer cuadro, el problema se encarna en los personajes que aparecen (la Mujer, el Dandy). Estos no tienen vida propia, son meras proyecciones del inconsciente del Hombre. Por eso no cantan y sólo se manifiestan con gestos. El Hombre, que durante este cuadro ensalzará la belleza

⁵ Ese mismo año, Kandinsky realizó otras dos obras totales pensadas para la escena: *La Sonoridad Verde y Negro y Blanco*.

⁶ Goethe, Gérard de Nerval, Balzac, Wagner, Oberlin, Berlioz, Baudelaire, Paul Valéry, Eliphaz Lévi, Hahnemann et Jung, muestran entre otros la influencia del filósofo sueco.

de la Mujer, no podrá mirarla ni tocarla ya que no existe en la realidad. Ella se mantendrá detrás de él todo el tiempo y sólo se expresará a través la gestualidad de su rostro, donde se pueden percibir los sentimientos que el Hombre le inspira: piedad indecible, interés cálido, indiferencia, hostilidad, humildad, desprecio. La Mujer actúa, así como un fantasma cuya imagen, evanescente, se ve privada de existencia propia y de toda expresión verbal.

Desde el punto de vista musical, el segundo cuadro se presenta en forma de cuatro ilustraciones sucesivas o comentarios a los versos cantados por el Hombre. La segunda y la tercera ilustración están separadas por un interludio musical. En contraste con el estatismo del primer cuadro, los cambios de carácter, *tempo* y métrica son especialmente marcados, lo que confiere a este segundo cuadro una atmósfera agógica y dinámica rica en interrupciones.

La primera ilustración consiste en una exposición fragmentaria donde proliferan los solos instrumentales que acompañan el canto del Hombre, seguida de un *scherzo* realizado por las maderas.

La segunda Ilustración expone el carácter fragmentario ya mencionado, pero aquí el discurso se organiza imitando la voz cantada. Por ejemplo, en el verso *mit dir zu sprechen* (*hablar contigo*), la palabra “sprechen” es imitada literalmente por las cuerdas.

El interludio instrumental se realiza a partir de dos acciones características: a un trémolo regular de cuerdas sigue una serie de trinos en *accelerando*, llevados por los instrumentos de viento.

La tercera ilustración contrasta con las otras dos por un claro aumento de la dinámica y la densidad instrumental: aquí la orquesta adquiere un carácter mucho más fluido y dramático.

La voz del Hombre, primero presenta una vocalización sobre la vocal “O”. Luego canta en falsete el verso: *Du Süße, du Schöne!* (*¡Oh, tú, la dulce, tú, la hermosa!*).

La última ilustración del segundo cuadro es introducida por un característico solo de violín. ¡Los trinos de los vientos continúan y preparan la trama sonora del final del cuadro, que llega ilustrando el verso: *Nun besitze ich dich für immer!* (*¡Ahora te poseo para siempre!*).

Tercer cuadro

La problemática original de la obra, definida como la ambivalencia entre la vida espiritual y la vida sensual, sufre una nueva metamorfosis: la acción está ahora objetivada y se desarrolla en paralelo en el interior de dos cuevas, muy próximas entre sí, representadas en el escenario. En la primera, varios trabajadores están realizando labores manuales; en este lugar, el Hombre demostrará rápidamente su superioridad sobre ellos, fabricando a golpes de martillo una diadema con piedras preciosas encastradas. A pesar de la actitud amenazante de los

trabajadores, el Hombre se ríe; no tiene nada que temer de ellos, es un creador, su superioridad lo protege.

En la segunda cueva se encuentran la Mujer y el Dandy. El Hombre no puede acceder a este lugar; la trama se realiza sin su intervención directa. Se trata de una escena donde abundan las sugerencias eróticas, mientras que el Hombre observa, impotente.

Desde el punto de vista musical, el tercer cuadro presenta un trabajo motivico asociado con los personajes, que recuerda los *leitmotiv* wagnerianos. Las intervenciones de la voz del Hombre están dispersas, separadas por grandes secciones instrumentales solistas. A pesar de que existe una total independencia entre los ambientes musicales de las dos cuevas, una simetría se instaura entre ellos desde el punto de vista de la forma, dado que ambos presentan una *Introducción*, seguida de una *Primer secuencia*, una *Segunda secuencia* y una *Conclusión*.

El desenlace del tercer cuadro llega rápidamente, con un súbito aumento de la densidad instrumental de la orquesta. Está marcado por una repetición casi literal de la “música detrás de la escena” sobre la que volveremos más adelante al analizar musicalmente el primer cuadro. El hombre acaba de ser atrapado por la caída de una enorme roca; el motivo circular del principio de la pieza es repetido por el clarinete bajo y el fagot.

Cuarto cuadro

La forma se cierra. El Hombre se encuentra en el suelo donde el bloque de piedra acaba de aplastarlo. Como en la primera imagen, el animal mítico está sentado sobre sus hombros; los seis hombres y las seis mujeres del coro se vislumbran bajo una luz gris-azul. El eterno retorno se confirma con la reposición de la problemática original de la obra.

Desde el punto de vista musical, entre un preludio y una coda instrumentales aparecen tres secciones polifónicas del coro.

El preludio se genera a partir de un ritmo característico de corchea y cuatro semicorcheas. Esta figura es desarrollada por toda la orquesta.

La primera sección polifónica consiste en dos intervenciones del coro separadas por una cesura. La primera intervención es un crescendo, acompañado de esporádicos solos de oboe y clarinete bajo. La segunda intervención coral presenta primero el texto al unísono para después desarrollarlo en tres voces canónicas. Al final de esta primera sección vocal, la dimensión polifónica se reduce a dos voces solamente (mujeres y hombres).

La segunda sección retoma la densidad polifónica partiendo de cuatro voces canónicas. Aquí aparecen varios instrumentos solistas: celesta, primer violín,

flautín, flautas y clarinetes. La densidad instrumental aumenta, lo que eleva la tensión psicológica al extremo.

La tercera sección coral está organizada en forma de *ritornellos* rítmicos. En un pianísimo misterioso, la violenta irrupción de las cuerdas graves al unísono con los fagotes y el contrafagot crea un clima de gran expectación. Todo está preparado para la intervención final del verso *Du Armer (Pobre de ti)*. Un aumento final de la intensidad precede la coda.

La coda es la culminación de la obra. Son tres compases que dejan la forma musical abierta. El conflicto generador de *La mano Feliz*, la contradicción de lo carnal frente a lo espiritual no ha sido resuelto. Así se regenera la energía de un eterno recomenzar...

Un poco de historia

En mayo de 1997, el coloquio *La Synthèse des arts* fue organizado por Joëlle Caulier y el *Centre d'Études des Arts de la Voix*, de la Universidad de Lille III. Además de la presentación de las diversas modalidades de correlación interdisciplinarias y transdisciplinarias entre las distintas artes, este coloquio tuvo un interés adicional: la ejecución pública de la pieza escénica *La Sonoridad Amarilla* de Wassily Kandinsky, con la participación de varios colegas docentes de Lille III y de estudiantes de la licenciatura del Departamento de Estudios Musicales (DEM). La realización de este proyecto nos llevó a reflexionar sobre la hipótesis de considerar una obra no como un objeto acabado sino como un producto humano, una *work in progress* que, dado que continuaba en la memoria y en la elaboración de cada uno, podría ser susceptible de ser continuada colectivamente en la práctica.

Como resultado de estas disquisiciones, Joëlle Caulier y el *Centre d'Études des Arts de la Voix* organizaron un segundo coloquio intitulado *Le Mélange des arts*, esta vez concentrado en diversas contribuciones sobre *La Mano Feliz* op. 18, de Schönberg.

Sumándose a las múltiples contribuciones musicológicas del coloquio, las realizaciones artísticas que se originaron allí partieron de la hipótesis de que la re-composición de la obra era posible. Adoptando esta idea como punto de partida realizamos sucesivos arreglos del primer cuadro de la obra de Schönberg. En mayo de 1998, presentamos en concierto tres re-composiciones, dos puramente instrumentales y la última, electroacústica.

Para las re-composiciones instrumentales, los alumnos de la licenciatura del DEM prepararon maquetas rítmicas de la partitura, con el objeto de mantener su estructura rítmica original como esqueleto proponiendo armonías y melodías diferentes a la original. En las dos primeras re-composiciones los alumnos participaron activamente como intérpretes. La primera, concebida para instrumentos de la orquesta sinfónica, fue dirigida por Jean-Luc Hervé; la segunda, para instrumentos tradicionales, se realizó bajo la dirección de Alain

Desjacques. La tercera, para soporte electroacústico, fue concebida por el que esto escribe con las voces de Joëlle Caullier y François Mulard en playback. Los instrumentos, por su parte, sintéticos, fueron realizados en el Estudio del Norte de la universidad de Lille.

La experiencia de recomposición fue abrumadora para todos los que participamos, por el juego de identidad y de diferencia con la composición original que nos aportó en todo momento. Personalmente, sentí que entre la creación de Schönberg y mi re-composición se tejía un verdadero laberinto que reflejaba siempre, como en una sala de espejos distorsionados, la imagen del Hombre de *La mano feliz* y su tremenda crisis de identidad.

EL LABERINTO DE LOS ESPEJOS **Re-composición electroacústica del primer cuadro** **de *Die Glückliche Hand (La mano Feliz)* op. 18 de Arnold Schönberg**

El verdadero camino del descubrimiento no consiste en buscar
nuevos paisajes, sino mirar con nuevos ojos.
Marcel Proust

Preludio

La historia de la música está llena de ejemplos de compositores que se inspiraron, ya sea en sus años de formación o posteriormente, en la obra de otros. Lo que sigue es el relato de una experiencia que se inscribe en esta tradición, al tiempo que intenta hacer una contribución original a este proceso. Se trata de una *re-composición* del primer cuadro de *La mano feliz*, op. 18, de Arnold Schönberg⁷. El resultado es una configuración musical que he denominado *El laberinto de los espejos*, cuya forma y significado son diferentes de los de la pieza original. Esta "transformación de sentido" se realiza con medios electroacústicos en un espacio estereofónico, siendo la localización de los materiales sonoros una parte esencial del proyecto.

Desde el punto de vista musical, interpreté el primer cuadro de *La mano feliz* no como el comienzo de la obra, sino como un proyecto musical autónomo: la presentación del texto original, que, siendo un poema escrito por el mismo Schönberg, se escucha por primera vez de manera inteligible.

Lo que sigue a continuación está dedicado a la descripción de esta experiencia de creación. En primer lugar, propondré un análisis de la música del primer cuadro descomponiéndola en estratos, teniendo sobre todo en cuenta la compleja relación texto/música que conlleva. A continuación, intentaré un enfoque crítico de algunos aspectos de la obra de Schönberg como reflexión introductoria a la re-composición. Seguirá la partitura gráfica de la re-composición, que también puede escucharse en *Soundcloud* (enlace internet adjunto en la nota 10).

⁷ Uso esta palabra a falta de un término más adecuado. El guion tiene por objeto diferenciar *re-composición* de *recomposición*, que tiene en castellano un significado diferente.

En forma de conclusión, me permitiré invitar a los lectores a un debate sobre la naturaleza de este proyecto experimental que, según creo, es susceptible de producir consecuencias estéticas, musicológicas y musicales.

El primer cuadro de *La mano feliz*

Schönberg concibió este cuadro como una superposición de varios estratos, cada uno con su propio significado. La música y el texto (original de Schönberg como ya se ha dicho) mantienen una relación ambigua que va desde la total independencia hasta la identidad, proponiendo un entramado mimético donde la semejanza y la alteridad se suceden, hasta producir finalmente una síntesis: los doblajes instrumentales de las voces cantadas.

Los cuatro estratos del cuadro son: a) el coro, b) el fondo musical estático, c) las acciones instrumentales en primer plano y d) la “música detrás del escenario”. Como una suerte de cadencia, esta última cierra la forma musical y prepara la aparición del segundo cuadro.

El coro (compases 3 a 22)

Seis voces femeninas (tres sopranos y tres contraltos) y seis masculinas (tres tenores y tres bajos) susurran, recitan y cantan el texto original de Schönberg:

***Die glückliche Hand* op. 18 de Arnold Schönberg Texto original del compositor**

Frauen	Mujeres
Still	Silencio
O schweige;	Calla;
Du weißt es ja, und trotzdem bist du blind?	¿Lo sabes, y a pesar de ello no quieres verlo?
So oft schon! Und immer wieder?	¡Tan a menudo! ¿Una y otra vez?
Immer wieder das gleiche Ende	Una y otra vez el mismo resultado.
Immer wieder glaubst du den Traum?	¿Una y otra vez crees en la ilusión?
Immer wieder hängst Du deine Sehnsucht	Una y otra vez te dejas llevar por tu anhelo
Ans Unerfüllbare;	De lo irrealizable;
Immer wieder überlässt du Dich	Una y otra vez te abandonas
den Lockungen deiner Sinne,	A la ilusión de tus sentidos
die unirdisch ist,	Que es sobrenatural
aber irdisches Glück ersehnen!	¡Pero sigues anhelando la felicidad de este mundo!
Du armer!	¡Pobre de ti!
Irdisches Glück!	¡Felicidad de este mundo!
Du das überirdische in dir hast	Tú, que llevas en ti la superioridad extraterrena
Sehnst dich nach dem irdischen!	Sigues anhelando la felicidad de este mundo!
Und kannst nicht bestehen!	¡Aunque no puedas soportarlo!
Du Armer!	¡Pobre de ti!
Männer	Hombres
O schweige	Calla
Ruheloser	Inquieto
Du wusstest es ja	Lo sabías.
Kannst du nicht endlich Ruhe finden	¿No puedes encontrar por fin la paz?
Du weißt, es ist immer das Gleiche	Tú sabes que es siempre lo mismo
Musst du dich immer wieder hineinstürzen?	¿y a pesar de eso, te golpeas una y otra vez contra la pared?
Willst Du nicht endlich glauben?	¿No quieres creer finalmente?
Glaub der Wirklichkeit;	Cree en la realidad;
Sie ist so, so ist sie	Es así, así es
Und nicht anders.	Y no diferente.

Immer wieder hängst du deine Sehnsucht
ans Unerfüllbare;
Immer wieder überlässt du dich
den Lockungen deiner Sinne,
die das Weltall durchstreifen,
aber irdisches Glück ersehnen!
Irdisches Glück! Du Armer!
Du das überirdische in dir hast
Sehnst dich nach dem irdischen!
Und kannst nicht bestehen!
Du Armer!

Una y otra vez te dejas llevar por tu anhelo
De lo irrealizable;
Una y otra vez te abandonas
a la ilusión de tus sentidos
que vagan por el universo,
¡Pero sigues anhelando la felicidad de este mundo!
¡Felicidad de este mundo! ¡Pobre de ti!
Tú, que llevas en ti la superioridad extraterrena
Sigues anhelando la felicidad de este mundo!
¡Aunque no puedas soportarlo!
¡Pobre de ti!

Las familias de voces (mujeres y hombres) permiten un desdoblamiento en el tiempo de la acción dramática. En efecto, la problemática del Hombre, figura central del cuadro, es circular; se refiere a su presente, pero también a su pasado, como indican los tiempos del verbo „wissen“: *Du weiß es ja, (lo sabes)*, cantado por las mujeres, se contrapone a *Du wustest es ja, (lo sabías)*, cantado por los hombres.

La organización de las voces es polifónica, con 6 voces reales que surgen gradualmente de dos troncos comunes.

Ejemplo 1

Compases 14 y 15

Una vez desplegada por completo, la polifonía a seis voces se repliega, dando lugar a una especie de espejo distorsionado, donde la expresión *ans Unerfüllbare* (...de *lo irrealizable*), repetida tanto por las voces femeninas como por la masculinas, desempeña el papel central de eje de simetría.

El coro presenta una compleja lógica de composición, con juegos de repeticiones y ecos notablemente sutiles. El conjunto se asemeja a un delicado mecanismo de relojería que se va poniendo en marcha poco a poco, y que se nota especialmente en los pasajes en los que la polifonía da paso a la repentina sincronización de las voces. El problema de la inteligibilidad del texto y del reconocimiento de cada voz se plantea incluso cuando se consideran las voces solas sin acompañamiento instrumental. La dificultad para reconocer el texto es intencional, lo que se

deduce por la utilización de la dinámica, casi inaudible en el contexto sonoro general del cuadro.

El fondo musical estático (compases 1 a 34)

El fondo musical estático es producido por los violines y los violonchelos en trémolo, a los que se añaden el arpa y los timbales.

Ejemplo 2

Compases 1 y 2

Mäßige ♩, aber sehr heftig, ♩ = ca 92

Hrf. *pp*

Pke. *pp* *stacc.*

1.2.3 Solo-Br. m.Dpf. trem. am Steg.

2.3 Solo-Vcll. m.Dpf. trem. am Steg.

De los 12 tonos de la escala cromática, nueve (3 para las violas, 2 para los violonchelos, 2 para el arpa y 2 para los timbales) constituyen un pedal continuo. La atonalidad surge por la ambigüedad de las relaciones tonales superpuestas más que por la búsqueda de intervalos no tonales. Ningún intervalo es claramente perceptible. Los sonidos se encuentran en su mayoría en el registro grave, lo que confiere al primer cuadro su característica opacidad. A la falta de inteligibilidad armónica se suma la percusión, con los respectivos ataques de los timbales y el arpa, así como los arcos de trémolo, que confieren al cuadro una densa identidad espectral.

El fondo musical estático se compone de sonidos fijos sin evolución, ni tímbrica ni dinámica, a excepción de un *diminuendo* casi imperceptible entre los compases 23 a 25. La fijeza armónica y rítmica no se adapta a los acontecimientos del primer plano; no es su acompañamiento, sino un magma del cual se desprenden para poder existir. Es, podría decirse, la presencia indefinida del inconsciente que está siendo puesta en evidencia, del que emergen acciones puntuales⁸.

Acciones instrumentales en primer plano (compases 1-25)

Se pueden identificar fácilmente cuatro tipos de acciones instrumentales en primer plano: las frases, las irrupciones, las acciones miméticas y los doblajes.

Las frases no tienen una conexión obvia con el texto y proporcionan una alternativa motivica al flujo musical. Llevan un gesto sonoro siempre

⁸ No puedo dejar de asociar el rol del fondo musical estático con el magmático poder atribuido al planeta Solaris, en el filme homónimo de Andrei Tarkovski de los años 70. De él emergían personajes y situaciones reales y tangibles, creadas por la imaginación y a la memoria...

característico. Constituyen una microforma en la forma musical que puede aislarse del resto (Ejemplos: la acción de doblaje del clarinete bajo y el fagot, a la que se añade el contrafagot, compases 1 a 3; o la intervención de los tres trombones en los compases 9 y 10).

Ejemplo 3

Compases 1 a 3

Mäßige \downarrow , aber sehr heftig, \downarrow = ca 92 langsam werden

Ejemplo 4

Compases 9 a 10

Las irrupciones introducen un elemento inesperado que atrae momentáneamente la atención del oyente. La diferencia con las frases se crea por la ausencia de un motivo característico (Ejemplos: los *pizz.* de violín del compás 3, o los tres trombones sincronizados en el compás 4)

Ejemplo 5

Compás 3

1. Solo-Gge
m. Dpf.

Ejemplo 6

Compás 4

2.3.4.Pos.
m. Dpf.

Las acciones miméticas son aquellas que han sido influenciadas por las voces corales, pero que aún conservan su independencia. Con estas acciones se establece un juego de repeticiones y ecos que prolonga, en el plano estrictamente musical, el trabajo imitativo de las voces del coro entre sí. En la descomposición silábica del texto, la mimesis con los instrumentos es a menudo perfecta; otras veces, se siente que hay una influencia del texto, aun cuando el parecido no es tan evidente.

(Ejemplos: *Du weißt es ja (Lo sabes)*, voz femenina 1, se asocia a la acción del flautín en el compás 5;

Ejemplo 7

Compás 5

noch etwas langsamer $\text{♩} = \text{ca } 88 - 92$

kl. Fl.

1. Frau allein (1. Sopr.)
du weißt es ja; und trotz dem bist du blind?

Willst du nicht endlich glauben? (¿No quieres creer finalmente?), voz masculina 1, compás 8, es parcialmente imitado por el oboe en los compases 8 y 9.

Ejemplo 8

Compases 8 y 9

1. Ob.

1.
Willst-du nicht endlich glauben? Im mer wie der glaubst du dem Traum;

Los doblajes son notablemente sutiles, y desempeñan un papel de liberación, de desenlace de la acción dramática dentro del cuadro. La imitación da paso a la identidad entre voces e instrumentos a partir del verso *ans Unerfüllbare (...de lo irrealizable)* en los compases 12 y 13. Un proceso de simplificación dado por la disminución de las voces se produce seguidamente (Las tres voces femeninas reales dobladas por los fagotes, van a dar lugar a un juego complejo de ecos de los compases 13 Y 14 sobre el verso *immer wieder überlässt du dich den Lockungen deiner Sinne (Siempre te abandonas a la ilusión de tus sentidos)*).

Ejemplo 9

Compases 12, 13 y 14

1.
Fg.
2.3.
6 Frauen
1.
2.3.
4.5.6.
6 Männer
1.

ans Un - er - füll - ba - re; im - mer wie - der ü - ber - laßt du dich den Lock - kun - gen dei - ner Sin - ne,
er - füll - ba - re; ans Un - er - füll - be - re im - mer wie - der ü - ber - laßt du dich den Lock - kun - gen dei - ner Sin - ne,
füll - ba - re; ans Un - er - füll - be - re; im - mer wie - der ü - ber - laßt du dich den Sin - nen,
im - mer wie - der, ans Un - er - füll - ba - re; im - mer wie - der ü - ber - laßt du dich den Lock - kun - gen dei - ner Sin - ne, die das Welt - all durch

Los compases 17-19 marcan la apoteosis de los doblajes, con el violonchelo al unísono con la primera voz masculina, y la flauta y el oboe al unísono con la primera voz femenina. Esto ocurre en el verso *iDu, der das überirdische in dir hast sehnt dich nach dem irdischen!* “(¡Tú, que llevas en ti la superioridad extraterrestre, sigues anhelando la felicidad de este mundo!).

Ejemplo 10

Compases 17 a 19

Musical score for measures 17-19. The score includes parts for 1. gr. Fl. (1st Flute), 1. Ob. (1st Oboe), 6 Frauen (6 Women), 6 Männer (6 Men), and Solo-Vcll. I. (Solo Violoncello). The lyrics for the women and men are: "Ir - dis ches Glück! Du, der das ü - ber - ir - di sche in dir hast, sehnt dich nach dem ir - di - schen!" and "Ar - mer! Du, der das ü - ber - ir - di sche in dir hast, sehnt dich nach dem ir - di - schen!". The score features dynamic markings such as *pp* and *ppp*, and various articulation symbols like accents and slurs.

La música detrás del escenario (compases 26-33)

La Mano Feliz es, como ya dijera, un ejemplo de obra expresionista, donde el sentido se produce por la oposición entre niveles de realidad superpuestos. En el primer cuadro de la obra, la acción dramática se desarrolla en dos niveles. El primer nivel presenta al Hombre con su problemática angustiada y fantasmagórica, mientras que en el segundo esta problemática se mira "desde fuera", burlándose del drama representado en el primer nivel.

Ejemplo 11

Compás principal 26 (4/4)

Musical score for the main measure 26 (4/4). The score includes parts for Cel. (Cello), Hrf. (Harp), Pkc. (Percussion), Kl.Fl. (Clarinete), Eis-Klar. (Clarinete), Trp. (C), Horn (F), 1. 2. 3. Pos. (Posición), Triangel (Triángulo), Becken (Caja), 2. 3. Solo-Vcll. (Solo Violoncello), and 2. 3. Solo-Vcll. (Solo Violoncello). The score features dynamic markings such as *p* and *sf*, and various articulation symbols like accents and slurs. The tempo is marked "etwas rascher" (a bit faster) with a metronome marking of 56-60.

Musicalmente, esto da lugar a una breve coda de rara violencia con instrumentos y voces invisibles. Aquí aparecen otros instrumentos de percusión (triángulo, platillo). La celesta, por su parte, pierde su carácter interruptivo para adquirir una función continua. Otro color instrumental proviene de la combinación de flautín y clarinete en mi bemol al unísono, produciendo un breve y característico *ostinato*.

En una súbita y violenta risotada de burla culmina el primer cuadro⁹.

La re-composición electroacústica estereofónica

El análisis realizado sirve para definir el contexto en el que se producirá la re-composición electroacústica. En el original de Schönberg, la complejidad de las interacciones de los cuatro estratos paralelos (el coro, el fondo musical estático, las acciones instrumentales en primer plano y la música detrás del escenario) oculta la inteligibilidad del poema, como si Schönberg no quisiera que la problemática que se desprende de sus versos salga a la luz. Esto me permitió imaginar la forma musical de la re-composición como una recuperación de la comprensión acústica de los versos. El trabajo se realiza sobre los modos de susurro sin fonación, susurro con fonación, fonación hablada y canto. En lugar de presentar la voz cantada alternando con la voz susurrada o hablada, he creído conveniente ordenar los modos en una secuencia de transiciones progresivas donde la aparición de la fonación primero, y la melodía después, juegan un rol preponderante. De este modo, se establece una especie de génesis del sentido del texto, evolucionando desde el discurso semántico hasta el musical.

He aquí una reseña de las características más importantes del trabajo de re-composición:

- a) las 6 voces femeninas se reducen a una sola, en *playback* (la voz de Joëlle Caullier, soprano). Esto mismo se aplica a las 6 voces masculinas, que también se reducen a una sola (la voz de François Mulard, barítono). Las risotadas corresponden a las voces de Vincent Tiffon, Robert Llambias y Christophe Janicki. Como ya se ha dicho, todos los materiales instrumentales han sido producidos sintéticamente en el Studio du Nord de la Universidad de Lille.
- b) La voz femenina es omnipresente, salvo una única intervención hablada de la voz masculina al unísono con ella en el verso *Immer wieder überlässt du Dich den Lockungen deiner Sinne*.
- c) En la re-composición desaparecen las voces de *ripieno* del original.
- d) La electroacústica permite reemplazar la densidad polifónica del coro por su localización espacial con desplazamientos de las voces de un canal al otro. A esto se añade la reverberación, que agrega la profundidad a la espacialización de las señales.
- e) El fondo musical estático se descompone en sus instrumentos: arpa, timbales y violas (los violonchelos están ausentes con una sola excepción). El arpa se

⁹ Todos los ejemplos musicales citados son autorizados por el editor en los siguientes términos:
“(c) Reproduced by kind permission of Universal Edition A.G., Wien”.

presenta acompañando a la voz susurrada. Su ritmo original de tresillo no es inmediatamente perceptible; la continuidad rítmica es reemplazada en un principio por grupos separados por pausas irregulares. La continuidad en tresillos se percibe más tarde, en un *ritardando* que recuerda los primeros compases del cuadro. El arpa desaparece por un momento, para volver después junto a los timbales. El trémolo de las violas del fondo musical estático se introduce más tarde.

- f) El material elegido de las acciones instrumentales en primer plano y de la “música detrás del escenario” da prioridad a los instrumentos menos utilizados del primer cuadro: el tam-tam y el triángulo.
- g) La flauta y el violonchelo, duplicación de las voces femenina y masculina en el verso *Du, der das überirdische in dir hast* (*Tu, que llevas en ti la superioridad extraterrena*) tocan aquí al unísono mientras que en la partitura original están desfasados (compases 17 y 18, ver ejemplo 10 anterior). Se aprecia aquí el carácter eminentemente modal-tonal de estas acciones, que en la versión original se ve disimulado por la complejidad musical del cuadro.
- h) La duplicación instrumental que sigue a la mencionada, (compás 19) correspondiente al verso *sehnt dich nach dem irdischen* (*¡Sigues anhelando la felicidad de este mundo!*) es realizada por el oboe, pero aquí la voz femenina recita *Du, der das überirdische in dir hast*. El juego de espejos que se produce entre la imitación instrumental y la voz se hace aquí perfectamente inteligible.
- i) Los *pizzicatos* de los violonchelos y contrabajos se presentan sin la continuidad del original: forman pequeños grupos, separados por pausas irregulares.
- j) El acorde que en el original sirve como resonancia para el último verso *Du, armer* (flautas, clarinete en sib, trompa en fa, trompeta en sib y trombón) se introduce aquí sin la voz femenina.
- k) De la música detrás del escenario escuchamos el *piccolo* sin doblaje del clarinete en mi bemol, en diálogo con la voz, que susurra con poca fonación.
- l) la risotada característica de la música detrás del escenario, superpuesta al acorde de j), constituye el momento álgido de la re-composición.
- m) Sigue inmediatamente el característico motivo en bucle que exhiben el clarinete bajo y el fagot al principio de la pieza. Aquí realizan un perpetuo *diminuendo* sin resolución.
- n) ¿Un último juego espacial entre los versos *Still* (Silencio) y *So oft schon?* (*¿Tan a menudo?*) concluye la re-composición dejando la forma abierta y en suspenso¹⁰.

Sobre la partitura de la re-composición

Es importante tener en cuenta que la distribución de los símbolos no corresponde ni a la altura ni al timbre de los materiales sonoros representados, sino a su situación espacial respecto de los dos canales de la estereofonía.

La proveniencia de los materiales respecto de la partitura original de Schönberg se indica con el número de compás original y las voces o los instrumentos que los producen.

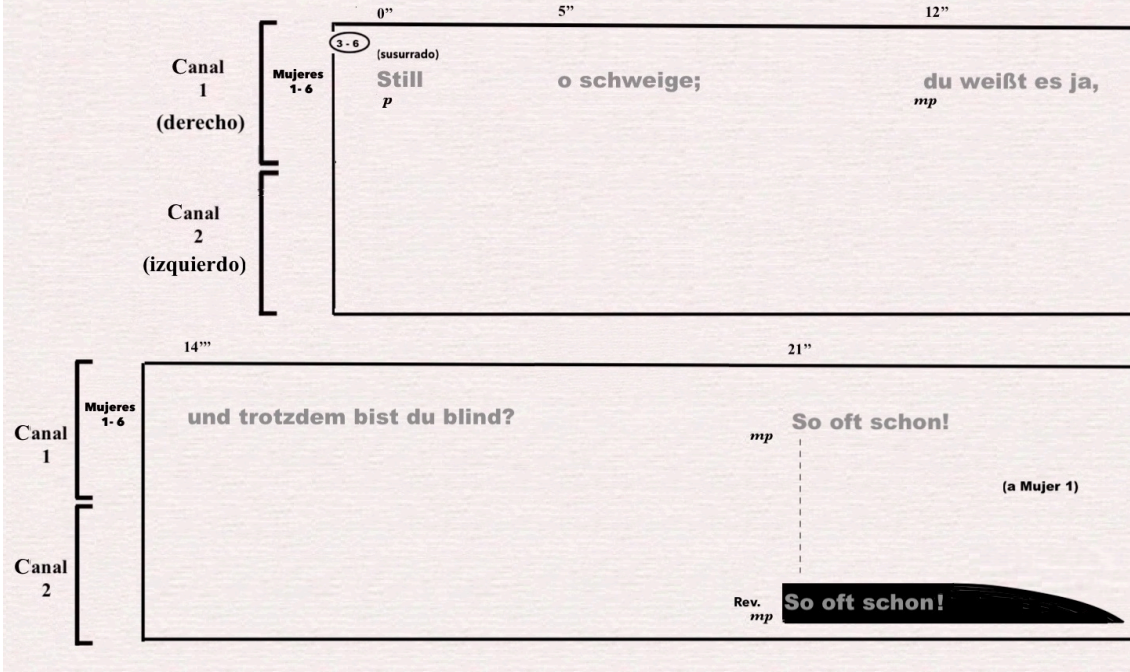
¹⁰ Aquí está el audio de la re-composición:

<https://soundcloud.com/eduardito1/laberinto-de-lols-espejos>

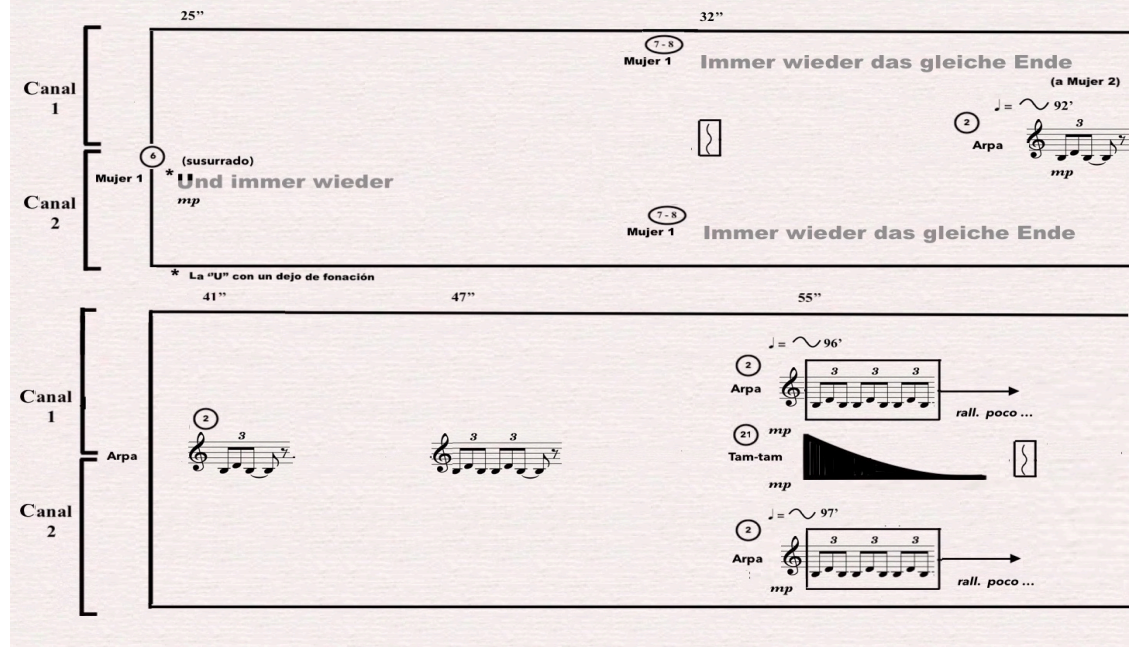
Laberinto de los espejos

1

Recomposición del primer cuadro de *La Mano Feliz*
(*Die glückliche Hand*) op. 18 de Arnold Schönberg



2



3

Canal 1
Arpa
1'03'' 1'05'' 1'09''
mp
rall. poco ...
21
Arpa
2
3 3 3
♩ = 92'
3 3 3
3 3 3
Arpa
Mujer 1
9
mf
Immer wieder glaubst du den Traum?
(a Mujeres 2-6)

Canal 2
Arpa
2
3 3 3
mp
Mujer 2
7
Immer wieder das Gleiche
mp

Canal 1
1'12'' 1'17'' 1'19'' 1'22''
8-9 (hablado)
Mujeres 2 - 6
mp
Glaub der Wirklichkeit Sie ist so
so ist sie und nicht
f

Canal 2
21
mp
8-9 (susurrado)
Mujeres 2 - 6
mp
Glaub der Wirklichkeit Sie ist so so ist sie und nicht

4

Canal 1
1'23''
Triángulo
26
p
Mujeres 2 - 6
f
anders (a Mujer 1)

Canal 2
21
mp
f
anders
Mujeres 2 - 6
mp
Triángulo
26
p

Canal 1
1'35'' 1'41''
Triángulo
26
10-11
Arpa
2
3 3 3
mp
Mujer 1
mp
Immer wieder hängst du deine Sehnsucht ans Unerfüllbare;

Canal 2
Triángulo
26
p

5

1'46"

Canal 1
Triángulo
Arpa

Canal 2
Mujer 1
Hombre 1
Triángulo

Immer wieder überläßt du dich den Lockungen deiner Sinne

Immer wieder überläßt du dich den Lockungen deiner Sinne

(a Mujeres 1 - 6)

1'51"

Canal 1
Arpa

Canal 2
Mujeres 1 - 6
Timbales
Triángulo

(3 sopranos, 3 mezzo-sopranos)

die unirdisch sind

aber irdisches Glück ersehnen

aber irdisches Glück ersehnen

aber irdisches Glück ersehnen

aber irdisches Glück ersehnen

die un- ir-disch sind

6

2'

2'04"

2'07"

Canal 1
Triángulo
Arpa
Flautín

Canal 2
Timbales
Triángulo

Mujeres 1 - 6 **Irdisches Glück!**

Mujeres 1 - 6 **Irdisches**

Mujer 1 **Du** **Armer!**

Mujeres 1 - 6 **Irdisches Glück!**

2'09"

2'16"

Canal 1
Arpa
Mujeres 1 - 6 **Glück!** (A Mujer 1)

Canal 2
Timbales
Triángulo
Flauta
Violonchelo

7

2'22" 2'31" 2'36"

Canal 1

Mujer 1 (17-19) **Du der das überirdische in dir hast** **sehnt dich nach dem irdischen!** (a Mujer 1, soprano)

Violas 1-3 *mp*

Violonchelos 4-5 *pizz.* *mf*

Canal 2

Oboe 1 (19) *mf*

Mujeres 1-6 (20-21) **Und kannst nicht bestehen!** **Und kannst nicht bestehen!**

Contrabajo 1 (12-13) *pizz.* *mf*

2'45" 2'52"

Canal 1

Violonchelos 4-5 (24) *pizz.*

Violas 1-3 (1) *mp*

Mujer (soprano) 1 (21-22) **Du Ar mer!** (a mujeres 1-6)

Canal 2

Contrabajos 1-2 (24) *pizz.* *mf*

8

2'57" 3'02" 3'06"

Canal 1

Flautas (21-22) *ff*

Clarinete en sib (21-22) *ff*

Risotadas estrepitosas de burla (27-28)

Violas 1-3 (1) *mp*

Clarinete bajo (1) *f*

Fagots 1-3 (1) *f*

Violonchelos 2-3 (1) *mp*

Canal 2

Violas 1-3 (1) *mp*

Violonchelos (24) *pizz.* *mf*

Cornos en fa con sordina (21-22) *ff*

Trompeta en sib con sordina (21-22) *ff*

Trombones con sordina (21-22) *ff*

3'12" 3'21" 9

Canal 1
Violas 1-3

Canal 2
Clarinete bajo (1)
Fagotes 1-3
Violonchelos 2-3

Violonchelos 4-5 (24) *pizz.*
Contrabajos 1-2 (24) *mp*

3'29" 3'34"

Canal 1
Clarinete bajo (1)

Canal 2
Fagotes 1-3
Violonchelos 4-5 (24) *pizz.* *mp*

3'40" 3'45" 3'51" 3'57" 10

Canal 1
Mujeres 1-6 (6) **So oft schon!** *mf*

Canal 2
Arpa (2) *mp*
(3) **Still** *mf*

Grafía

(2) Material que proviene del compás N° 2 de la partitura de Schönberg

Sincronización

Desfasaje rápido

Pasaje de un canal al otro

Continúa

Sinne Susurrado con fonación

Sinne Susurrado con fonación

Sinne Hablado

Se abre el debate

¿Cuál es la situación de esta composición musical híbrida cuyo proceso de gestación acabo de describir?

Las palabras composición, interpretación, transcripción, análisis, inspiración... se acercan a lo que se trata aquí, dado que la re-composición tiene un poco de todas. Desde un punto de vista general, la experiencia en cuestión obliga, en mi opinión, a redefinir ciertos conceptos tradicionalmente bien determinados y compartimentados en la música y la musicología. Así, por ejemplo, para los conceptos de autor, obra, partitura y versión; la experiencia de "pérdida y recuperación de sentido" de la que se trata aquí lleva a cuestionar el valor exclusivo de la partitura como resultado de un proyecto, y pone de relieve la importancia del proceso compositivo, del que la escritura es una "cristalización" en un reservorio de versiones posibles.

En el caso concreto de *La mano feliz*, estas cuestiones generales van acompañadas de una preocupación por la inteligibilidad del texto de Schönberg, que estuvo destinado a permanecer incomprensible (Ya lo hemos dicho, Schönberg hizo todo lo posible para "ahogar" su texto, siempre en *pp*, dentro la opacidad musical del cuadro). Esta falta de claridad semántica es, por supuesto, deliberada, y está siendo generada por motivaciones inconscientes que no analizaremos aquí. Pero si, efectivamente, el texto está hecho para permanecer en la sombra, ¿por qué tanta precisión en su notación?

En efecto, el coro está escrito musicalmente con una minuciosidad extraordinaria, con claves, pentagramas y figuras rítmicas que no se justifican cuando se trata de acciones sin fonación. Es evidente que el texto contribuye de forma decisiva a la comprensión de la lucha interior del Hombre, que seguirá desarrollándose en las siguientes escenas. En estas condiciones, ¿hacerlo inteligible, es decir, sacar a la luz la voz del inconsciente de Schönberg, es un servicio a la composición o una violación de la voluntad del creador? La cuestión parece particularmente pertinente con relación a los compositores de la Escuela de Viena.

Pero ¿cómo hacerse inteligible? Expresándose con la mayor precisión posible; lo que diga debe ser claro. No hay que perderse en consideraciones vagas. Existe un término preciso para ello: comprensión (*Fasslichkeit*). El principio supremo de la expresión de todo pensamiento es la ley de la comprensión¹¹.

Surgen aquí otras preguntas acuciantes: la re-composición, ¿podría ser una virtualidad contenida ya en el primer cuadro de la obra?

¹¹ « Mais comment s'y prendre pour se rendre intelligible ? En s'exprimant aussi précisément que possible ; ce que l'on dit doit être clair. Il ne faut pas se perdre dans des considérations vagues. Il existe pour cela un terme bien précis : la compréhension (*Fasslichkeit*). Le principe suprême de l'expression de toute pensée est la loi de la compréhension ».

Webern, A. (1980). *Camino hacia la nueva música*, trad. A. Servant, D. Alluard y C. Lattes.

“Es la Idea de Goethe de la planta original; el tallo está ya contenido en la raíz, la hoja en el tallo, y la flor, a su vez, en la hoja: variaciones sobre la misma Idea”¹².

¿Se aplicaría esta idea también a la metamorfosis de sentido en una composición?

El laberinto de espejos nos obliga a reconsiderar la actualidad de nuestras herramientas conceptuales, incapaces de definir, clasificar o analizar una experiencia musical irreductible como esta.

En principio, el trabajo de re-composición podría considerarse como una interpretación de la música de Schönberg. En efecto, la apropiación de los materiales del compositor vienés es generadora de sentido y constituye el requisito previo de toda interpretación: una reactualización de la obra a partir de su versión actual.

Sin embargo, es difícil aceptar esta ampliación de la noción de interpretación, dado que la ordenación de secuencias y elementos, en definitiva, la administración de elementos en el tiempo no es obra de Schönberg. ¿Hasta dónde se puede moldear el estilo de un compositor a través de la interpretación sin romperlo?

Otro concepto que parece depender de estas reflexiones es el de transcripción. No es casualidad que sea casi inexistente en la música de nuestro tiempo; el valor absoluto atribuido al timbre y a los materiales debe ser necesariamente responsable de esta ausencia. Parece que hemos perdido de vista que la función de la transcripción es, sobre todo, aumentar las versiones de la obra de referencia para que se conozca. Sin esta posibilidad la música de nuestro tiempo, falta de versiones, sigue envejeciendo y quedando marginada; en mi experiencia como compositor, las piezas contemporáneas (con algunas excepciones, por supuesto) sólo se interpretan una vez, el día de su estreno mundial. Varias transcripciones podrían permitir una recepción más amplia.

Desde el punto de vista del análisis musical, mi aproximación al primer cuadro ha tenido que enfrentarse a una ambivalencia fundamental, derivada de la diferencia entre el planteamiento compositivo original y el que generó. Mi análisis del primer cuadro es el resultado de la reflexión de un compositor – no de un musicólogo – sobre la producción musical de otro compositor. Está totalmente polarizada en el acto de creación que la acompaña, del que es el reverso, la imagen negativa. Supone la ambigüedad metodológica entre el sujeto y sus herramientas intelectuales, por un lado, y la obra a analizar, por otro.

En cuanto a la *poiesis*, me costará que se acepte la naturaleza de las secuencias derivadas como creación, dado que los materiales en los que se basan fueron efectivamente compuestos por Schönberg. Una hipotética independencia de las

¹² « 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 ». Webern, A., conférence du 19 Février 1932, *ibid.*, 134.

secuencias derivadas del original me parece ilusoria, dado que los materiales son los mismos. Y aquí está la pregunta inevitable: ¿puede haber creación cuando los materiales no son originales?

Con esta cuestión, se pone en tela de juicio el valor mítico del material en la música contemporánea, así como la noción de originalidad de la obra en la que se basa todo el edificio del arte occidental.

Los escritores, los filósofos y los artistas plásticos están mucho más adelantados que los músicos en este sentido. Llevan años cuestionando la originalidad de la obra. Por ejemplo, y por citar un ejemplo conocido, tomemos a *Philippe Ménard*, autor del *Quijote*, de Jorge Luis Borges. La historia se desarrolla en torno a la identidad de dos textos, lo que no es suficiente para determinar su autoría: ¿Cervantes o Ménard? El texto de Borges se ha convertido en un clásico ineludible de la literatura universal, por razones que Arthur Danto ha sabido resumir así:

No basta con señalar que los dos libros fueron escritos en dos épocas diferentes por dos autores que no pertenecían a la misma nación y que perseguían cada uno intenciones literarias distintas: estos no son hechos externos, ya que permiten caracterizar los dos libros y diferenciarlos, a pesar de su identidad gráfica. Así, las obras están constituidas en parte por su ubicación específica dentro de la historia de la literatura, así como por las relaciones que mantienen con sus respectivos autores. Dado que los críticos, en general, no tienen en cuenta estos factores y nos dicen que centremos nuestra atención en la obra en sí, la contribución de Borges a la ontología del arte es realmente prodigiosa: estos factores no pueden disociarse de la obra, ya que penetran en su propia esencia. Así, a pesar de su identidad gráfica, las dos obras son radicalmente diferentes...¹³

Quizás haya llegado el momento de reconocer esta problemática dentro de nuestra especialidad musicológica.

Conclusión

Creo que el experimento de re-composición ha permitido poner de manifiesto que el significado de los materiales musicales puede variar a lo largo del tiempo, lo que constituye su historicidad. De forma similar a las palabras de un idioma, que cambian de significado según la época, los materiales se llenan y vacían de

¹³ « Il ne suffit pas de faire remarquer que les deux livres ont été écrits à deux époques différentes par deux auteurs n'appartenant pas à la même nation et poursuivant chacun des intentions littéraires distinctes : il ne s'agit pas là de faits extérieurs, puisqu'ils permettent de caractériser les deux livres et de les différencier, malgré leur identité graphique. Les œuvres sont donc constituées en partie par leur localisation spécifique à l'intérieur de l'histoire de la littérature, ainsi que par les relations qu'elles entretiennent avec leurs auteurs respectifs. Comme les critiques en général ne prennent pas en considération ce genre de facteurs et nous enjoignent de concentrer notre attention sur l'œuvre elle-même, la contribution de Borges à l'ontologie de l'art est vraiment prodigieuse : on ne saurait dissocier ces facteurs de l'œuvre, puisqu'ils pénètrent son essence même. Ainsi, malgré leur identité graphique, les deux ouvrages sont radicalement différents... ». Danto, A. (1989). *La transfiguration du banal* (p. 78). Trad. C. H. Schaeffer. Editions du Seuil.

contenido mediante una operación de renovación perpetua. En esta superación radica, en mi opinión, la fuerza motriz dialéctica de la vida: la afirmación contenida en la negación, el germen superado por la determinación de sus posibilidades (aquí volvemos a la citación sobre la planta original de Goethe). Pero, para dar rienda suelta a esta transformación siempre actualizada, es necesario admitir que la obra puede ser otra cosa que un absoluto. Despojada de toda mistificación, se nos revela como un proceso cristalizado, como una búsqueda perpetua de sentido. Es precisamente esta redefinición constante la que abre la puerta a una panoplia de nuevas experiencias, destinadas a rejuvenecer nuestros conceptos y comportamientos con respecto a la creación musical.

Como consecuencia de nuestra naturaleza cambiante y perecedera, el significado que llevan las cosas a través de las épocas no permanece inalterado; al contrario, se pierde gradualmente, se transforma, renace de sus cenizas para volver a desaparecer, en un ciclo siempre renovado y siempre vivo. *El Laberinto de los Espejos* habrá servido, espero, para demostrar que los materiales musicales no son una excepción a esta circularidad.

Bibliografía

- Caullier, J. (2003). « C'est ainsi que l'on crée... » A propos de *La Main heureuse* d'Arnold Schönberg. Actas del colloquio *Le melange des Arts*. Presses Universitaires Septentrion.
- Danto, A. (1989). *La transfiguration du banal*. Trad. C. H. Schaeffer. Editions du Seuil.
- Imberty, M. (2005). *La musique creuse le temps: De Wagner à Boulez: Musique psychologie, psychanalyse*. Éditions L'Harmattan.
- Schönberg, A. (1984). Conferencia de Breslau sobre *La Main heureuse*. *Contrechamps*, 2. L'Âge de l'Homme.
- Webern, A. (1980). *Camino hacia la nueva música*. Trad. A. Servant, D. Alluard y C. Lattès. Paris: Éditions Jean-Claude Lattès.

De l'auditeur *expert* d'Adorno au participant d'improvisation : questions sur des cultures d'audition

Arthur Dutra

Compositeur, vibraphoniste, batteur et écrivain
University of Rouen-Normandie, France
arthurdutrareis@hotmail.com

Recibido 27-09-2022 / **Aceptado** 14-02-2023

Résumé. Dans quelle mesure serait-il possible de générer un public entièrement habitué aux procédures et techniques de création des *musiques contemporaines*, y compris les genres rapportés au jazz et aux autres musiques improvisées ? Deuxièmement, la connaissance de ces procédures de création garantirait-elle une réception pour ainsi dire « performante » de ces genres ? Sinon, comment se constituerait, ainsi, la réception appropriée à ces modalités de création ? À partir de ces questionnements, l'article se propose d'analyser quelques aspects des « cultures d'audition » entendues sous l'angle, entre autres, des modèles d'écoute d'Adorno, des « emprunts d'auditeur » de Szendy et des participants des ateliers d'improvisation. L'instant de l'improvisation d'un auditeur serait, donc, comme un dialogue entre cultures d'audition qui, comme tel, ne pourrait se réaliser qu'au travers d'un « tâtonnement » par la « langue » et la « culture » de l'autre. Par conséquent, les ateliers d'improvisation pour tout public peuvent être pensés comme une manière particulière de se rapporter à la musique, la participation figurant le pont qui relie la réception à la production dans un art de l'écoute simultanée, en même temps *pour* et *par* tous.

Mots-clés. Improvisation musicale, Improvisation libre, Atelier d'improvisation, Jazz, Musique contemporaine, Réception de la musique, Culture d'audition, Écoute et participation.

From *expert* Adorno listener to improvisational participant : questions about cultures of hearing

Abstract. Would it be possible to familiarize the public with the procedures and techniques of contemporary music, including the genres related to jazz and other improvised music? Secondly, how to ensure that the knowledge of these forms of music would generate an appropriate reception? Based on these questions, the article aims to analyze some aspects of the “listening cultures” from the perspective of, among others, Adorno's *sociology of music*, Peter Szendy's *history of our ears* and the general participation of the public on the improvisation workshops. The moment of a listener's improvisation would, therefore, be similar to a dialogue between “listening cultures” which, as such, would be conducted through a “trial and error” procedure. Therefore, improvisation workshops can be thought of as a special way to relate to music cultures, and the listener's

participation would connect music production to reception in an inclusive and unique manner.

Keywords. Musical improvisation, Free improvisation, Improvisation workshop, Jazz, Contemporary music, Reception theory, Listening culture.

Il y a dans *Art, Action et Participation*, un point sur lequel l'historien Frank Popper réfléchit à l'avenir de l'art en termes qui mèneraient à une espèce de « professionnalisation »¹ du public. Si au beau milieu de la décennie 1970² diverses œuvres peuvent exiger une réponse totale – c'est-à-dire intellectuelle et physique – de la part du spectateur, et si on lui demandait de prendre l'art « avec le même sérieux que l'artiste »³, il nous resterait à nous demander si le public était suffisamment préparé pour assumer une telle responsabilité. Cette réflexion était faite dans le contexte des « environnements pluri-artistiques »⁴ des expressions contemporaines, où les artistes optaient pour de nouvelles fonctions, plus proches de celles d'un médiateur que d'un créateur. Comme nous le rappelle sagement Popper, d'aucuns estiment que celui qui désire faire œuvre créatrice « doit consacrer tout le temps et l'énergie dont il dispose à son projet »⁵.

Il peut donc sembler paradoxal de demander au public de suivre la même voie. C'est pourquoi il est indispensable de déterminer si dans un proche avenir l'art doit rester une activité individuelle, privilégiée, ou s'il doit devenir une discipline communautaire qui, sans exiger nécessairement une activité à plein temps, n'en aura pas moins une signification collective, dans la mesure où chacun y aura participé et où la relation producteur/consommateur y aura été abolie. Ainsi, les besoins esthétiques de la population ne seraient plus satisfaits par des conduites conventionnelles de consommation, mais par des formes déterminées d'action, et l'idéal de l'art *par* tous viendrait succéder à celui de l'art *pour* tous.⁶

Bien qu'encadrée dans l'univers de l'art contemporain, la problématique exposée par Popper contribue à situer la discussion sur le statut du public par rapport aux divers champs de création musicaux. Nous proposons donc de tenter d'élucider un certain nombre de questions qui devront guider notre réflexion.

¹ Néanmoins Popper n'utilise pas le terme « professionnalisation ». Lorsqu'il parle ensuite d'un art « par tous », nous comprenons que le public doit ainsi se transformer en artiste. Le « professionnel » rend compte ici du sérieux de l'engagement dans l'activité artistique, ce que Popper croit voir au travers de la sollicitation du public, en même temps qu'il questionne les paramètres de professionnalisation dans des mondes artistiques où la qualité des artistes ne correspond pas avec une rémunération juste.

² L'ouvrage a été publié en 1975.

³ Popper, Frank. (1985). *Art, Action et Participation. L'artiste et la créativité aujourd'hui* (p.12). Paris, France : Klincksieck Éditions.

⁴ *Ibid.*, p. 195.

⁵ *Ibid.*, p. 212.

⁶ *Ibid.*, pp. 212-213.

Premièrement, dans quelle mesure serait-il possible de générer un public entièrement habitué aux procédures et techniques de création des *musiques contemporaines*, y compris les genres rapportés au jazz et aux autres musiques improvisées ? De plus, pourrait-il vraiment « participer » à ces musiques par l'audition ? Deuxièmement, la connaissance de ces procédures de création garantirait-elle une réception pour ainsi dire « performante » de ces genres ? Sinon, comment se constituerait, ainsi, la réception⁸ appropriée à ces modalités de création ?

Nous pourrions initialement chercher à comprendre les linéaments de cette problématique dans le contexte de l'analyse faite par Pierre Bourdieu dans son œuvre *La Distinction*, surtout à partir des commentaires de la sociologue Anne-Marie Green⁹. L'*habitus*, tel que nous l'explique Bourdieu, revient à une « nécessité incorporée, convertit en disposition génératrice de pratiques sensées et de perceptions capables de donner sens aux pratiques ainsi engendrées »¹⁰. Il équivaut, selon Green, « aux goûts et aux aptitudes qu'un individu a acquis au cours d'un processus de socialisation », ou à un « système de préférences et de comportements » qui guide l'individu dans ses actions et qui lui semble « naturel », « inné »¹¹. Ainsi, « notre réception musicale comme nos goûts musicaux seraient dépendants de notre habitus »¹². Le concept de Bourdieu rend compte de l'importance que peut avoir l'enseignement pour la formation du goût musical. Mais il ne semble pas pouvoir expliquer la diversité des modes de réception présents dans la contemporanéité, surtout si nous considérons la personnalisation des pratiques d'audition rendue possible par les baladeurs à cassette¹³ et, après, les appareils numériques et MP3¹⁴.

Comme l'affirme Green, il est « beaucoup plus fréquent d'aimer la musique, non plus en connaisseur, mais plutôt en récepteur voire en consommateur »¹⁵. Donc, comment comprendre cette réception qui échappe à l'*habitus*¹⁶ ? Qu'est-ce qu'elle privilégie et laisse de côté ? Comment concevoir une réception capable d'appréhender l'univers musical dans toute sa diversité, et qui se constituerait en même temps que la musique est interprétée ?

⁷ Comme nous le verrons, l'idée d'une réception « performante » doit être relativisée, ne pouvant être comprise qu'à l'intérieur d'un code de valeurs relatives à une *culture d'audition*.

⁸ Anne Marie-Green définit la réception musicale comme une « manière d'écouter, c'est-à-dire, d'être un auditeur » (Green, 2007, p. 740). Nous pouvons ainsi dire qu'elle comprend les divers modes à partir desquels nous pouvons apercevoir, écouter, recevoir, réagir, agir ou participer à une musique, rythme musical ou exécution d'un instrument ou d'une voix.

⁹ Green, Anne-Marie, (2007). L'influence de l'espace sur la réception musicale. *Musiques - Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol.V. - L'unité de la musique*. Arles, Actes Sud, 727-742.

¹⁰ Bourdieu, 1979. p.190.

¹¹ Green, *op.cit.* pp.728-9.

¹² *Ibid.*, p. 729.

¹³ Wikipédia : « Walkman est une marque déposée par l'entreprise Sony qui historiquement désigne les baladeurs à cassette qu'elle a vendus depuis 1979 ».

¹⁴ Green fait référence au walkman. Nous savons aussi qu'avec le MP3 (MPEG-1 Audio Layer 3, lancé en 1993), surtout à partir du partage de données sur les réseaux sociaux, l'audition regagne son caractère collectif et social.

¹⁵ Green. *op.cit.* p.732.

¹⁶ Ne figure pas dans cette affirmation l'adhésion indubitable au concept de Bourdieu. Nous reviendrons sur ce point au cours de ce texte.

Nous pourrions d'abord affirmer que de la défense d'une idée d'une certaine façon moralisatrice d'audition, vue comme contemplation pure, nous sommes arrivés récemment à des études qui cherchent à considérer l'écoute distraite comme une manière légitime de jouir de la musique. Pour retracer brièvement cette trajectoire nous ferons d'abord appel à Jean Molino qui, dans son texte *Du plaisir à l'esthétique : les multiples formes de l'expérience musicale*, témoigne :

L'étude de la réception, reprenant à partir de la Renaissance les théories antiques de l'*êthos* des modes, se fondait sur une *Affektenlehre* inspirée de la rhétorique : « L'objet de la musique est le son. Sa fin est de plaire et d'exciter en nous diverses passions. » (Descartes, 1966, tome I, p.13.) Mais les correspondances que l'on cherchait à établir entre les tonalités et les passions de l'âme restaient à la fois vagues, incertaines et plus théoriques qu'appuyées sur l'analyse empirique des réactions des auditeurs.¹⁷

Selon l'auteur, « ce qui nous donne peut-être une idée plus juste de ce qu'est la musique pour un auditeur, c'est la tradition à peu près ininterrompue de ceux qui la condamnent »¹⁸. Il s'agit d'une tradition ambivalente, où « il est rare que l'on proscrive absolument toute forme de musique, mais on oppose la bonne à la mauvaise ». On voit donc apparaître « un thème qui se retrouvera tout au long de la tradition anti-musicale : la mauvaise musique a partie liée avec l'amour charnel, dans lequel l'excès du plaisir produit le dérèglement ». Soumise au scrutin permanent, la musique arriverait au XX^e siècle comme symbole des traditions musicales populaires, des guitaristes persécutés par la police à Rio de Janeiro, des jazzmen frappés par les policiers à New York et de plusieurs autres exemples. Autrement, pour les gardiens de l'*establishment* et/ou de la morale et des bonnes mœurs (dans le mauvais endroit au mauvais « moment »), son ascension se marquerait par les extrêmes que l'historien Tim Blanning a qualifié de « triomphe »¹⁹ : l'élément agrégateur d'énormes auditorios et de « *mondes de l'art* »²⁰ urbain, traces de la consommation effrénée qui a irrité les esthètes de l'art « pur » – tout en continuant à être la cible de la tradition de condamnation relatée par Molino. Attachée à des causes religieuses, politiques ou « économiques », la musique peut être au service de bien des choses. Mais en échappant à ces cadres, elle devrait se limiter à des ghettos de fanatiques ou à des lieux d'audition individuelle et unique. Il n'est donc pas surprenant que beaucoup de récits qui rendaient compte d'une écoute propre, personnelle, soient condamnés²¹. Parmi eux, nous soulignerons celui de Stendhal, réduit à la condition de philistin à cause d'une audition franche, ouverte, mais aussi trop libidinale pour être considérée comme étant « sérieux ».

¹⁷ Molino, Jean. (2007). *Du plaisir à l'esthétique : Les multiples formes de l'expérience musicale. Musiques - Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol.V. - L'unité de la musique*. Arles, Actes Sud, 1154-1196, 1154.

¹⁸ *Ibid.*, p.1155.

¹⁹ Blanning, T. (2011). *O triunfo da música: A ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*. São Paulo, Companhia das letras.

²⁰ Becker, 1988.

²¹ À cet égard voir aussi *Écoute - une histoire de nos oreilles*, de Peter Szendy.

« Récusera-t-on le témoignage de Stendhal parce qu'il est trop singulier, trop isolé »²² ?, se demande Molino. La réponse ne peut advenir sans la mention à d'autres cultures où, de l'Afrique du Nord ou du Moyen-Orient, le plaisir musical apparaît aussi lié à l'aspect physique et personnel de l'affectivité.

Et c'est justement dans un refus du plaisir que se fonde le modèle de l'audition défendu par un auteur hégémonique dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, Theodor Adorno. Il suffit d'analyser la typologie de comportements des auditeurs, développée dans son *Introduction à la sociologie de la musique*, pour s'apercevoir que le comportement considéré comme le plus approprié se baserait sur une « pleine adéquation de l'écoute » à ce qui est discerné, celle qui correspond à la « conscience développée des musiciens professionnels les plus avancés »²³. Adorno n'envisage donc pas un univers mimétique propre et indépendant de la relation établie par le musicien professionnel. Cela nous aide à nous apercevoir que l'idée de « professionnalisation » du public, évoquée dans ce texte, ne correspond pas à une allégorie de la paradoxale relation entre l'audience et la scène, et n'est pas tellement distante du XX^{ème} siècle que nous serions inclinés à admettre. En fait, l'ampliation et la sophistication des procédures compositionnelles et interprétatives de la musique de concert exigeraient d'un auditeur *expert*, selon la terminologie d'Adorno, une étude approfondie de la musique et de son histoire, qui ne pourrait être obtenue qu'à travers une formation spécifique. Sinon, regardons ce que dit Adorno à propos du « comportement pleinement adéquat », qui « pourrait être qualifié d'écoute structurelle » :

Son horizon est la logique musicale concrète : on comprend ce que l'on perçoit dans sa nécessité, qui n'est à vrai dire jamais littérale-causale. Le lieu de cette logique est la technique ; pour celui dont l'oreille participe également à la pensée, chaque élément de ce qui est écouté est la plupart du temps immédiatement présent comme élément technique, et la signification se révèle essentiellement dans les catégories techniques. Ce type devrait aujourd'hui se limiter plus au moins au cercle des musiciens professionnels, sans que ces derniers ne satisfassent tous ces critères ; nombre d'exécutants y seront plutôt opposés.²⁴

Nous pourrions supposer qu'Adorno ne s'attendait pas à ce que ce type d'audition s'universaliserait, justement pour l'avoir défini comme paramètre de l'écoute du musicien. Est-ce qu'il devrait y avoir une inadéquation intrinsèque dans la relation que le public établirait avec la musique, indépendamment d'un processus de familiarisation ? En considérant que cela soit vrai, nous devrions donc affirmer que la musique moderne serait destinée plutôt aux professionnels de la musique qu'au public ? Selon Adorno, en fait, « quiconque voudrait faire de tous les auditeurs des experts se comporterait, dans les conditions sociales actuelles, de façon inhumainement utopique. La contrainte que la forme intégrale de l'œuvre

²² Molino, *op.cit.* p.1163.

²³ Adorno, 2009, p.17.

²⁴ *Ibid.*, p. 18.

exerce sur l'auditeur est incompatible non seulement avec sa nature constitutive, sa situation et l'état de sa formation musicale non professionnelle, mais aussi avec la liberté individuelle »²⁵. De plus, si pour Adorno aucun processus d'apprentissage ou familiarisation destiné à l'écoute musicale n'est capable de fournir à l'auditeur une connaissance pleinement « adéquate » de la musique, cela ne fait que légitimer le *bon auditeur*, catégorie qui prétend rendre compte de l'écoute musicale de l'amateur des arts, capable d'écouter « au-delà du détail musical », d'établir « spontanément des rapports », de « juger de façon fondée et pas uniquement d'après les catégories du prestige ou selon l'arbitraire du goût ». Cet auditeur, ajoute Adorno, comprend la musique « un peu comme on parle sa propre langue, même si l'on n'en connaît que peu ou pas du tout la grammaire ou la syntaxe, tout en maîtrisant inconsciemment la logique musicale immanente ». Notons que l'auteur a été sensible à l'importance du milieu dans la formation du bon auditeur, en conférant à sa musicalité une « certaine homogénéité de la culture musicale »²⁶ du point de vue historique, ce qui donne à un tel comportement des caractéristiques qui le rapprocheraient de l'*habitus* de Bourdieu.

Pour les objectifs de la présente réflexion, il serait intéressant de nous rappeler de l'importance donnée par l'auteur à ce qu'il appelle « l'initiative musicale du non-professionnel ». Son déclin, selon le philosophe, « sous la pression des médias de communication de masses et de reproduction mécanique », aurait causé une polarisation dans laquelle seulement les musiciens professionnels seraient capables d'une écoute totalement adéquate. Dans l'autre extrême, le « nombre croissant des auditeurs de musique dans leur ensemble », constaté par l'auteur, serait dépourvu de la connaissance nécessaire à une écoute considérée comme étant correcte²⁷, en même temps que le bon auditeur deviendrait chaque fois plus rare. Dans ce type de situation caractérisée comme provenant d'un « auditeur de culture ou *consommateur de culture* », le « plaisir de la consommation, de ce que lui offre, selon son langage, la musique, dépasse le plaisir de celle-ci, même en tant qu'œuvre d'art exigeant un effort de sa part »²⁸. En ayant pour habitude de collectionner les « faits biographiques » portant sur « les mérites des interprètes », il s'élaborerait une écoute atomisée, où l'auditeur resterait dans l'attente de moments connus et considérés comme étant représentatifs et grandioses. Dans de telles conditions, il se consumerait « d'après la valeur officielle de ce qui est consommé »²⁹. Adorno, donc, préconise une audition capable de se constituer autour de la spécificité de ce qui est écouté, c'est-à-dire, de l'œuvre, et de ce qu'il ne soit déterminé ni par des aspects considérés comme périphériques dans l'univers musical, comme ceux de la biographie et du style des artistes, ni par des prédispositions et aspirations

²⁵ *Ibid.*, pp. 18-19.

²⁶ *Ibid.*, p. 19.

²⁷ Les termes « connaissance nécessaire » et « écoute considérée correcte » ne prétendent qu'à cerner le regard adornien sur l'audition. Dans ce texte nous aurons l'occasion de démontrer notre distance par rapport à cette vision.

²⁸ Adorno. *op.cit.* pp.19-20.

²⁹ Cf: Dutra, A. (2019). Pour un concept d'improvisation dans la réception de la musique. *ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, No 5, I.S.S.N.: 2386-8260. Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València (España).

personnelles de l'auditeur et de sa capacité de développement de son propre univers de références et de préférences par rapport à l'écoute. Cette dernière caractéristique est certainement prédominante pour *l'auditeur émotionnel*, dont la définition suivante nous rappelle la condamnation à la musique des critiques adressées à Stendhal. Après tout, il s'agit d'un type qui « ne se laisse pas déterminer par la relation avec la constitution spécifique de ce qui est entendu, mais par la mentalité qu'il possède, devenue largement autonome vis-à-vis de l'objet ». Son rapport avec la musique est donc « éloigné de ce qui est perçu : il lui est essentiel pour le déclenchement de motions pulsionnelles sinon réprimées ou domestiquées par les normes de civilisation, et devient souvent une source d'irrationalité »³⁰.

Le lecteur attentif aura aperçu comment la caractérisation adornienne de l'audition « adéquate » se rapproche de l'image de sérieux et de responsabilité que, selon Popper, les œuvres d'art contemporaines exigeraient du public. Si chez Adorno il s'agissait d'appréhender petit à petit la logique sous-jacente au résultat sonore de l'œuvre, dans l'art contemporain cette « réponse », qui est en même temps l'idéal de la réception, doit être « intellectuelle et physique », comptant donc sur la participation du public dans la constitution créative de l'œuvre. D'une part, alors que les arts contemporains exigeraient du spectateur les aptitudes d'un créateur, Adorno prétendait, d'autre part, investir l'auditeur avec la connaissance d'une espèce d'interprète musical et philosophique de l'œuvre. Cela serait pour l'auteur la seule méthode au travers de laquelle on pourrait penser à une responsabilité du public dans le processus de réception de l'œuvre. Sans prétendre revisiter la littérature critique du concept d'écoute chez Adorno, nous pourrions tout simplement réaffirmer la critique selon laquelle l'auteur ne semble pas être sensible à l'aspect - bien aperçu par Walter Benjamin - de ce que le changement de contenu des œuvres entraînerait une modification dans la propre perception humaine. En d'autres termes, Adorno est resté fidèle à l'idéal de l'écoute propre aux amateurs spécialistes de la fin du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècle³¹. Devant assimiler techniquement et intellectuellement les transformations esthétiques et structurelles de l'histoire de la musique des derniers siècles, il a en même temps été capable d'imaginer son exécution comme le ferait un instrumentiste professionnel ou semi-professionnel. Il est difficile d'imaginer comment le dévouement de cet auditeur pourrait se transformer en l'aptitude du créateur, tout en ne restant pas dissimulé dans l'utopie d'un « spectateur professionnel ». Il suffit de penser à ces transformations entreprises dans le modèle de création musicale surtout à partir de l'établissement de l'« œuvre ouverte »³², laquelle a faculté d'offrir à l'interprète et ensuite au public l'idée de participation³³. À cet égard, le propos d'Henri Pousseur, compositeur et théoricien, est instructif lorsqu'il aborde le changement de paradigme concernant

³⁰ Adorno, *op.cit.* p.21.

³¹ Adorno dédie un chapitre entier de son *Introduction à la sociologie de la musique* à la musique de chambre (passage se rapportant surtout à l'époque de la sonate, qui va de Haydn à Schoenberg et Berg). Entre les divers aspects observés par l'auteur dans cette forme d'art, on peut noter l'équilibre entre l'art et la réception ainsi que l'indistinction entre ceux qui jouent et ceux qui écoutent.

³² Cf: Castanet. « 'L'écoute multiple' : les territoires sonores de 'l'œuvre ouverte' ».

³³ Cf: Eco. *L'Œuvre ouverte*.

le rôle de l'auditeur dans le contexte de la musique de l'immédiat après-guerre 1945 :

L'on voit que dans la même mesure où la musique classique se rattachait à une certaine conception du monde, dans la même mesure où elle avait permis à cette conception de se réaliser, la musique de type webernien manifeste, elle, un état d'esprit essentiellement moderne, état d'esprit que l'on retrouve dans un grand nombre d'autres disciplines de pensée contemporaines et dans lequel l'homme d'aujourd'hui a résolu de donner un fondement satisfaisant, une orientation adéquate au monde actuel d'appropriation des richesses de la nature. La raison n'est plus considérée comme une unité stable et achevée, susceptible, vu sa liberté absolue, de mettre en forme les données amorphes de la matière, et l'on a reconnu que notre liberté ne pouvait être une liberté authentique que parce qu'elle était une liberté sous condition, fondée sur la solidarité - elle-même mouvante et inachevée - du monde et de la conscience réalisante. C'est ainsi que l'auditeur d'une musique sérielle (post-dodécaphonique, bien entendu) devra faire beaucoup moins preuve de passivité dans l'audition que l'auditeur d'une musique classique. (...) La musique nouvelle, au contraire, tend à promouvoir des actes de liberté consciente. Les phénomènes n'étant plus enchaînés les uns aux autres par un déterminisme de terme à terme, c'est à l'auditeur de se placer volontairement au milieu d'un réseau de relations inépuisables, de choisir pour ainsi dire lui-même ses dimensions d'approche, ses points de repère, son échelle de référence, de tendre à utiliser simultanément le plus grand nombre d'échelles et de dimensions possibles, de dynamiser, de multiplier, d'écarquiller à l'extrême ses instruments de saisie.³⁴

L'analyse de Pousseur est utilisée ici pour tenter de délimiter la transformation d'une écoute passive, modelée par l'œuvre classique, à une autre, moderne, post-dodécaphonique, à qui l'on donne plus de liberté d'action au milieu d'un horizon beaucoup plus large de relations entre les phénomènes. Néanmoins, elle doit rester guidée par une idée de l'œuvre qui, comme l'atteste Peter Szendy, est aussi celle d'une structure où l'auditeur cherche à « saisir un tout qui s'articule en parties... »³⁵. Pousseur, donc, ne fait que délimiter la transformation à partir de laquelle l'auditeur a la permission pour établir son propre réseau de relations entre les événements sonores, tel un lecteur qui, orienté auparavant uniquement par l'analyse officielle d'un commentateur, conquiert maintenant le droit de souligner lui-même les extraits qu'il considère comme étant plus intéressants dans le texte originel. On maintient ainsi ce que Szendy a appelé un « régime d'écoute moderne », qualifié jadis par Adorno de « structurel », et qu'il a cherché à comprendre à partir d'une idée de « devoirs d'auditeur » incrustée dans les droits de l'auteur³⁶.

³⁴ Pousseur. (Janvier 1960). Vers un nouvel univers sonore. *Esprit*, 60-61. <https://esprit.presse.fr/article/pousseur-henri/vers-un-nouvel-univers-sonore-16440>

³⁵ Szendy, 2001, p.32.

³⁶ *Ibid.*

Si Adorno hiérarchise les auditeurs à partir de la familiarité à la construction structurelle de l'œuvre, Pousseur, dans ce sens, viendrait relativiser les critères de structuration de la pensée sur sa réception, redessinant ses dimensions d'abordage, ses points de références et ses échelles de valeur, de façon à permettre à l'auditeur un spectre plus large « d'action ». Rappelons-nous ici la critique du philosophe allemand vis-à-vis de la mentalité indépendante de *l'auditeur émotionnel*. Souvenons-nous de ce qu'il qualifie comme étant le « caractère fictif des émotions d'écoute », au travers duquel les auditeurs utiliseraient la musique comme « récipient dans lequel il verse ses propres émotions angoissantes, 'librement flottantes' selon la théorie psychanalytique »³⁷. Sans vouloir comparer les analyses psychanalytiques et déterministes portant sur l'écoute, qu'elles soient considérées comme « émotives », « actives » ou pas, avec les commentaires de l'auteur de *l'Introduction à la sociologie de la musique*, nous pourrions tout simplement dire que c'est justement cette capacité et cette prédisposition à la création personnelle, qui ont configuré l'écoute participative que nous prétendons affirmer ici.

Pour essayer de répondre aux questionnements proposés au début de ce chapitre, nous pourrions dire que la critique musicale s'est maintenue tributaire d'une notion d'œuvre, même en ayant oscillé entre la description (objective) des œuvres et les impressions (subjectives) qu'elles suscitent. Comme l'affirme Szendy, elle s'est restreinte à l'adaptabilité de la musique³⁸ à l'action de l'auditeur, en réduisant concomitamment son rayonnement. La transmission adornienne d'une connaissance musicale et historique sur l'œuvre, considérée comme un antidote à l'écoute personnelle, désinformée ou refusée, figure aussi l'acculturation de l'auditeur à une valorisation propre à la musique de concert européenne. A cet égard, il est intéressant de noter que l'auteur n'a pas mentionné, dans sa caractérisation de *l'expert*, que l'autonomie de la réception du professionnel de la musique peut parfois être limitée par son manque d'exemption par rapport à une œuvre particulière, son esthétique, sa conception, son auteur et ses interprètes. La connaissance acquise et la mise en action dans la réception pourrait se concentrer ici sur la recherche du défaut et de la valorisation personnelle, ce qui compromettrait la liberté de son *audition*. En d'autres termes, personne ne pourrait être plus « émotionnel », dans le sens d'une partialité, que l'auditeur qui juge avec des valeurs déterminées auparavant par une connaissance qui est aussi relative à sa culture et à sa formation. Cette valeur est d'autant plus déterminante si l'on tient compte qu'il s'agit d'une œuvre d'essence sociologique. La typologie d'Adorno, respectueuse et diligente envers l'écoute des grands musiciens professionnels, austère et inflexible envers les comportements des auditeurs et des consommateurs culturels communs³⁹, est avant tout ethnocentrique. Ses

³⁷ Adorno. *op.cit.* p.22.

³⁸ Szendy. *Ibid.*, pp. 30-31 ; p. 48.

³⁹ Deux des comportements musicaux décrits par l'auteur font référence directe à la musique populaire. Il s'agit de *l'expert en jazz* et du *fan de jazz*. Le premier ne se rapporte pas à l'expert en soi, mais est « apparenté à l'auditeur de ressentiment dans son habitus de 'l'hérésie reçue', de la protestation récupérée socialement et devenue inoffensive contre la culture officielle. (...) Lui aussi comprend parfois – pas toujours – adéquatement son objet, tout en participant aux limitations et ce qui est réactif. (...) Il se considère lui-même à tort comme audacieux et avant-gardiste, alors que ses excès les plus extrêmes ont été dépassés et amenés à conséquence depuis

« comportements musicaux », s'ils ne peuvent pas être lus comme une invitation au sérieux envers la musique, seraient comme l'instauration d'une critique typique des condamnations à la musique abordées par Molino et des critiques portant sur les « emprunts d'auditeur »⁴⁰ relatés par Szendy : ces remarques concernent un certain contrôle des mauvaises écoutes critiques, ainsi que d'innocentes et élogieuses mentions relatives à d'autres territoires de création. Compte tenu d'un des objectifs de ce texte, il est à noter que cet aspect tente de circonscrire l'analyse des conditions de l'établissement d'une écoute d'ordre anthropologique⁴¹.

Si la connaissance relative aux créations musicales provient en général d'une culture spécifique – et donc jamais exempte – ; si, au contraire, c'est le désir de participation qui doit guider la réception⁴², alors il nous reste une question importante à poser : Comment pouvons-nous penser à un modèle d'action à travers l'audition passible d'être appliquée à toutes des formes musicales, qu'elles soient classiques et modernes, européennes ou pas ?

Nous pouvons d'abord affirmer que l'écoute qui préexiste en tant que connaissance chez Adorno ou en tant que formation chez Bourdieu, ou même en tant qu'« art de l'écoute distraite » chez Szendy⁴³, se remet à un même type de procédure qui présuppose la répétition dans l'audition. Dans le cas de l'écoute de l'œuvre d'art il ne semble pas qu'il y ait de réels doutes. Pour l'auditeur, c'est bien la répétition qui donne l'identité. En ce qui concerne l'écoute distraite, si la musique utilisée comme paramètre d'étude se modifie constamment, il devient plus difficile d'être sûr de soi (si ce qui provient au moment de l'audition vient de l'altération de l'objet musical ou de la manutention de l'indifférence du sujet). Donc, il ne nous serait possible de mieux connaître cette interrelation qu'à travers la répétition de l'œuvre ou de sa réinterprétation⁴⁴. De l'autre côté, seulement une ethnographie de la réception musicale nous permettrait de comprendre si l'écoute distraite peut se constituer comme une activité ou comme une action capable de générer ou amplifier l'intérêt pour d'autres formes de musique. Dans ce sens, il nous serait intéressant de chercher à découvrir si l'écoute distraite peut se configurer comme une espèce de recul par rapport à l'importance donnée à la musique, ou si, au contraire, elle agirait comme l'ampliation du temps dédié à la réception, pouvant même contribuer à générer de l'intérêt pour d'autres genres

plus de cinquante ans par la musique sérieuse ». (Adorno, *op.cit.* p.24-25). Donc, selon l'auteur, l'idéal d'adéquation ne garantirait, dans l'écoute du jazz, une conformité à l'écoute musicale en fait, mais seulement à l'objet jazz, qui « dans ses aspects décisifs comme l'harmonie impressionniste élargie et la forme simple standardisée (...) reste prisonnier d'un rayon d'action très étroit » (*Ibid.*, p. 25).

⁴⁰ Il s'agit de la procédure que Szendy relie aux modestes inventions d'un auditeur, c'est-à-dire aux inventions des « notes (musicales) en bas de page » (Szendy, *op.cit.* p.37).

⁴¹ Conformément à ce que nous avons dit, cela serait une écoute « capable d'appréhender l'univers musical dans toute sa diversité ».

⁴² Réponse à une question présentée au début du présent chapitre.

⁴³ Ou cette connaissance serait, d'une autre manière, peu utile aux intentions de cette proposition.

⁴⁴ Nous pensons ici aux réinterprétations d'une musique populaire qui, bien que différente dans l'exécution, conserve la structure, le rythme et surtout la mélodie, reconnaissable entre tous.

musicaux et pour d'autres musiciens en plus que pour ceux qui sont habituellement appréciés.

De plus, bien que Pousseur présente l'activité de l'auditeur dans le contexte de la musique post-dodécaphonique comme celle d'un univers beaucoup plus large de possibilités, elle exigerait aussi un plus grand discernement par rapport à l'aspect phénoménal des événements musicaux. Cela nécessiterait une connaissance et une familiarité encore plus grandes avec la pratique et l'étude de la musique de la part des auditeurs. Un tel facteur aboutirait à corroborer l'aspect pragmatique de la typologie des auditeurs chez Adorno en ce qui concerne l'emphase de la connaissance musicale comme condition d'une audition adéquate qui, de la même façon, ne se donnerait que par la répétition.

Il nous resterait donc à appréhender ce qui pourrait arriver au moment de l'audition. Nous proposerons donc un abord de la réception des musiques improvisées dans les traditions idiomatiques ou de l'improvisation libre, qui par leur nature de création instantanée ne peuvent être répétées. Elles comprennent toutes les musiques qui utilisent des procédures relatives à l'improvisation, y compris le vaste territoire des musiques improvisées influencées par le jazz. Surtout, elles ont montré dans le mouvement des collectifs d'improvisation libre de la fin des années 1960 un moment privilégié, où les auditeurs participaient du processus de création avec les musiciens.

Nous pouvons d'abord proposer que l'audition de l'improvisation libre, en ce qui concerne l'occurrence désordonnée⁴⁵ des événements sonores, et en raison de l'absence d'une logique formelle dans sa structure, serait d'une certaine façon plus complexe, déléguant à l'auditeur une plus grande « responsabilité »⁴⁶ dans la perception des interrelations entre les sons. Il est inutile de rappeler ici que les musiques d'improvisation idiomatique, comme celles originaires de l'univers jazzistique, tendraient à exiger une plus grande familiarité avec l'étude de la musique que son relatif populaire, la chanson. Sur ce point, il n'y aurait rien de spécifique dans la réception de la musique d'improvisation : en fait, les idées d'Adorno qui prescrivaient la connaissance et celles de Bourdieu qui alléguaient la prééminence de la formation étaient concomitantes. Ce n'est donc pas par hasard qu'un auteur bien versé dans les études sur l'improvisation comme Clément Canonne⁴⁷ a pu définir le modèle de l'auditeur de l'improvisation d'une manière qui nous rappelle la prescription de la connaissance pour l'audition adéquate arrêtée chez Adorno. Il nous resterait l'affirmation de la possibilité ethnologique comme découverte heureuse d'un autre territoire musical, auquel il

⁴⁵ Caractériser l'improvisation est un exercice qui consiste à remonter le sens originel et non scientifique de certains termes qui, au contraire, sonneraient comme un jugement de valeurs intrinsèque, relatif à l'absence d'attributs formels préalables.

⁴⁶ Référence à la problématique de Popper, citée au début de cette étude.

⁴⁷ Canonne défend l'existence d'un lien entre la nature ontologique des musiques improvisées et le type d'appréciation esthétique qu'elles suscitent. Cette liaison dépendrait en partie d'une acculturation de l'auditeur aux caractéristiques de la création instantanée, et d'un mode de réception approprié à cette modalité de création. Canonne, C. (2013). L'appréciation Esthétique de L'improvisation. *Aisthesis*, Firenze University Press, special issue, www.fupress.com/aisthesis, ISSN 2035-8466, 331-356.

pourrait toujours s'attacher une identification instantanée. Le récepteur proposé par Canonne serait à cet égard déjà un non novice, c'est-à-dire, un connaisseur de l'art de l'improvisation⁴⁸. Dans sa proposition militant pour la pratique musicale, il n'y a pas l'affirmation de la singularité de l'improvisation libre par rapport à l'ouverture à toutes les cultures. Cette réception, qui peut se constituer comme un intéressant exercice pour les musiciens, amateurs ou spécialistes, n'est pas immédiatement accessible aux auditeurs ordinaires. Cela nous aide à comprendre le paradoxe du free jazz et d'autres formes d'art, engagées politiquement dans la lutte pour l'égalité des droits. En fait, ces protagonistes parlent proportionnellement pour le compte de moins d'auditeurs, surtout ceux vers lesquels le message se dirige⁴⁹. La contradiction d'une plus grande préparation nécessaire de la part des auditeurs de la « musique créée dans l'instant » est une des inconciliables questions dont le paradoxe est plus accepté que la logique.

La possibilité de propagation d'un modèle de participation des auditeurs – qui a comme prédécesseur les collectifs d'improvisation comme le *Spontaneous Music Ensemble* et le *Musica Elettronica Viva*⁵⁰ – donnerait à la réception un caractère plus adapté à tous les types d'auditeurs. Cette réception, pensée dans le contexte de questionnement du privilège de la création typique des années postérieures à 1968, existe aujourd'hui dans plusieurs types d'ateliers d'improvisation libre⁵¹. Ces activités pourraient englober les formes d'improvisation idiomatique, dans des activités ludiques qui permettraient l'expérimentation de sons par tout public.

Si la singularité éphémère de l'instant d'improvisation collective est réfractaire à la prescription de formules ou de concepts qui seraient difficilement applicables à d'autres occurrences de cette modalité de création musicale, nous pouvons au moins suggérer quelques aspects qui devraient être pratiqués dans les ateliers et les activités avec les auditeurs-participants. Au travers de la recherche de terrain et de l'application de questionnaires de participation, nous pensons arriver à une

⁴⁸ L'auteur étend à d'autres formes d'art la nécessité d'une familiarité avec la pratique. De plus, cela viendrait grâce à une connaissance préalable et conceptuelle de l'improvisation de la part du récepteur : « (...) cette capacité à simuler les états mentaux des improvisateurs, à se projeter à leur place, à chausser leurs souliers, semble devoir nécessiter de la part de l'auditeur une certaine familiarité avec la pratique de l'improvisation, qu'il possède une idée de ce à quoi il est en train d'assister, ce qui ne va pas de soi a priori. En même temps, une telle objection n'est pas spécifique au seul cas des musiques improvisées. Il est trivial de dire que, pour appréhender une improvisation comme improvisation, il est nécessaire que l'auditeur possède la catégorie 'improvisation' » (Canonne. *op.cit.* pp.350-351).

⁴⁹ Cela nous rappelle l'analyse de Jacques Rancière vis-à-vis de la réception chez Bertold Brecht. Ce dernier avait pensé à une façon de prévoir l'effet de l'œuvre sur le public, en cherchant à générer un engagement politique de la part des spectateurs. Contre toute attente, il visait à ne parler qu'à ceux qui étaient favorables à son message, en ne générant jamais l'effet attendu.

⁵⁰ Voir, entre autres, *Esthétique de l'improvisation libre - Expérimentation musicale et politique*, de Matthieu Saladin, et *Musique et Contestation*, de Jean-Yves Bosseur.

⁵¹ Par exemple, Chefa Alonso, qui a coordonné des ateliers d'improvisation libre au Brésil et dans d'autres pays. Voir : Fonterrada, Marisa Trench de Oliveira. (2015). *Ciranda de Sons - Práticas criativas em Educação Musical*. São Paulo, Editora Unesp.

compréhension plus diversifiée, d'ordre ethnographique, des questions relatives à ces pratiques.

Nous proposons donc un index thématique pour les observations futures à partir de l'abord d'une notion développée par le musicologue Mathias Rousselot. Ainsi, pour que la réception musicale de l'instant d'audition contienne un composant anthropologique de curiosité par rapport à la diversité de formes musicales et modalités de création, elle doit avant tout être pensée dans le sens de la sérendipité qui participe de l'improvisation comme outil de civilisation. Elle concerne l'ouverture pour la possibilité de la découverte fortuite et de du hasard heureux. Selon Rousselot, la sérendipité concernerait ceux qui sont aptes à « pressentir les choses qu'il ne cherche pas, à entrevoir les raccourcis insoupçonnables et salutaires »⁵². Par conséquent, il nous serait nécessaire d'insérer l'audition dans un contexte d'action concernant la (re)découverte de l'univers musical qui peut constituer chaque instant. La production sonore expérimentale et rudimentaire de l'auditeur commun, vue comme audition de soi-même, nous ferait donc établir des dialogues sonores et musicaux. Selon un intéressant parallèle réalisé par l'auteur de *L'Étude sur l'improvisation musicale*⁵³, il nous serait illogique de chercher quelque chose que nous ne connaissons pas, puisque absent dans notre capacité de représentation ou de notre imaginaire. Si, comme l'affirme Rousselot, l'improvisation s'apparente à cette expérimentation qui nous autorise à des découvertes inespérées, la pratique musicale des auditeurs permettrait l'insertion des aspects cruciaux de l'audition musicale – comme la simultanéité de sons et le discernement de timbres, hauteurs, intensités – dans l'imaginaire de l'auditeur, dans des activités en même temps récréatives et éducatives. La première expérimentation sonore d'un auditeur représente non seulement la découverte de l'écoute instrumentale de soi-même, mais aussi le moment d'une première rencontre avec la dimension dialogique de l'improvisation⁵⁴. Cette expérience peut donc être vue comme un modèle de la réception musicale. En retournant au point de départ de ce texte, si la réception musicale est propre à une époque, d'une forme musicale et d'un lieu, c'est parce qu'elle est l'endroit où se donne le partage de valeurs relatives à une culture (ou même un dialogue entre cultures). Une réception réussie serait dans ce sens l'instauration d'une connaissance communautaire commune, qui rapprocherait les auditeurs des musiciens dans un horizon de valeurs partagées. Il s'ensuit qu'écouter et jouer sont comme deux faces d'un même échange, et que par conséquent nous pouvons parler d'une culture d'audition. Si d'une part l'acculturation naturelle de l'auditeur par la connaissance ou par la formation a été pensée comme la seule possibilité d'un changement dans l'horizon de l'écoute, de l'autre la négation de l'aspect personnel de la réception a fonctionné dans le sens d'un double ethnocentrisme : d'un côté par l'eurocentrisme de son modèle de création et de valeur ; de l'autre comme une négation de la possibilité de

⁵² Rousselot, 2012, p.56.

⁵³ *Ibid.*, p. 55.

⁵⁴ Selon Clément Canonne « si l'activité d'écoute présente une certaine dimension improvisatoire, l'activité d'improvisation présente elle aussi une dimension 'aurale'. C'est en effet ce que l'improvisateur entend qui conditionne son action d'improvisation ». (Canonne, *op.cit.* p.344).

l'écoute comme échange culturel. L'audition chez Adorno ne peut fonctionner que comme une réaffirmation identitaire similaire à la démarcation d'un territoire de validation. Pourtant, l'audition en action dans la réception musicale pourrait démontrer comment cette réaffirmation est faite de manière exemplaire à travers le contact avec d'autres cultures, lorsque nous comprenons notre réalité particulière et apprenons à appréhender nos valeurs comme les « nécessités incorporées » dont nous parlait Bourdieu. Cette audition *anthropologique* nous permettait de relativiser notre propre richesse intime à travers le contact avec d'autres formes de pensée et d'action par rapport à la musique, c'est-à-dire, avec différentes « nécessités incorporées », qui généreraient différentes pratiques culturelles.

Nous ne pouvons pas nier les différences culturelles qui se poseraient comme des barrières à la possibilité d'une réception ouverte à toutes les formes musicales. Néanmoins, nous pourrions orienter les auditeurs vers une espèce d'ethnologie de l'audition. Dans ce cas, l'auditeur deviendrait capable de capter, dans l'écoute de l'autre, la différence à la lumière de la surprise et de la découverte relative à la sérendipité comme instantané de bonheur. L'instant de l'improvisation d'un auditeur serait donc un dialogue entre cultures d'audition qui, comme tel, ne pourrait se réaliser qu'au travers d'un « tâtonnement » par la « langue » et la « culture » de l'autre. Il s'ensuit que la beauté de sa sonorité se doit d'être analogue à celle de l'anthropologue Anthony Seeger, lequel se disait être un enfant dans le monde de la nouvelle culture avec laquelle nous avons des contacts. Nous comprenons ainsi que cette possibilité se constitue comme une vocation pour la réception des musiques improvisées, et que cette pratique des auditeurs compose dans l'immédiat de l'interaction avec les participants un type de culture ethnographique de l'audition musicale. Les récits d'un instructeur et d'un observateur participant peuvent ainsi se constituer comme l'esquisse d'une recherche sur le terrain à propos d'un thème donné.

La déclaration de Popper sur un changement dans les « nécessités esthétiques de la population » renvoie du point de vue de la culture aux « nécessités incorporées » de Bourdieu. À travers l'aspect esthétique elles se rapporteraient au goût musical, au subjectivisme radical et à la stratégie de consommation qui leur sont associés. Comme nous l'avons vu, Popper spécule que ces nécessités « ne seraient plus satisfaites par des conduites conventionnelles de consommation, mais par des formes déterminées d'action, et l'idéal de l'art *par* tous viendrait succéder à celui de l'art *pour* tous ». Les ateliers d'improvisation pour tout public pourraient être pensés comme une manière particulière de se rapporter à la musique, mise à part l'audition passive ou distraite. La participation figure le pont qui relie la réception à la production dans un art de l'écoute simultanée, en même temps *pour* et *par* tous. Elle n'est ni dans le passé de la répétition, ni dans l'avenir de la prévision, elle rayonne, *hic et nunc*, au moment même de l'improvisation.

Bibliographie

- Adorno, T. W. (2009). *Introduction à la Sociologie de la Musique*. Editions Contrechamps.
- Becker, H. (2010). *Les mondes de l'art*. Flammarion.
- Blanning, T. (2011). *O triunfo da música: A ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*. São Paulo, Companhia das Letras.
- Bosseur, J-Y. (2019). *Musique et Contestation*. Minerve.
- Bourdieu, P. (1979). *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Minuit.
- Canonne, C. (2013). L'appréciation Esthétique de L'improvisation. *Aisthesis*, Firenze University Press, special issue, www.fupress.com/aisthesis, ISSN 2035-8466, 231-254.
- Castanet, P. A. (2019). L'écoute multiple' : les territoires sonores de 'l'œuvre ouverte'. In *Écoute multiple, Écoute des multiples* (Eds. P. Fargeton & B. Ramaut-Chevassus), Paris : Hermann.
- Dutra, A. (2019). *Pour un concept d'improvisation dans la réception de la musique*. ITAMAR. *Revista de investigación musical: territorios para el arte*, No 5, 305-312, I.S.S.N.: 2386-8260. Valencia, Spain : Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, Universitat de València.
- Eco, U. (1965). *L'œuvre ouverte*. Paris : Éditions du Seuil.
- Green, A-M. (2007). L'influence de l'espace sur la réception musicale. In *Musiques - Une encyclopédie pour le XXIe siècle. Vol.V. - L'unité de la musique*, (Ed. J. Hérisson), Arles : Actes Sud, 727-742.
- Popper, F. (1985). *Art, Action et Participation. L'artiste et la créativité aujourd'hui*. Paris, France : Klincksieck Éditions.
- Pousseur, H. (Janvier 1960). Vers un nouvel univers sonore. *Esprit*, 60-1. Retrieved from <https://esprit.presse.fr/article/pousseur-henri/vers-un-nouvel-univers-sonore-16440>.
- Molino, J. (2007). Du plaisir à l'esthétique : Les multiples formes de l'expérience musicale. In *Musiques - Une encyclopédie pour le XXIe siècle. Vol.V, L'unité de la musique*, (Ed. J. Hérisson), Arles : Actes Sud, 1154-1196.
- Rousselot, M. (2012). *Étude sur l'improvisation musicale – Le témoin de l'instant*. L'Harmattan.
- Saladin, M. (2014). *Esthétique de l'improvisation libre – Expérimentation musicale et politique*. Les presses du réel.
- Szendy, P. (2001). *Écoute – Une histoire de nos oreilles*. Les Éditions de Minuit.

Unidades fraseológicas como elemento expresivo en la copla

David Pérez Rodríguez

Profesor dpto. Lengua Española
Universidad de Valladolid
david.perez.rodriguez@uva.es

Recibido 12-05-2023 / **Aceptado** 26-05-2023

Resumen. La copla fue un género musical presente en España desde los años 30 hasta prácticamente la reinstauración de la democracia. A lo largo de cuatro décadas, cientos de títulos pusieron banda sonora al día a día de un país aislado del exterior, y eso se reflejó también en nuestra forma de comunicarnos. Viajar más que los baúles de la Piquer, por ejemplo, es una expresión que, si bien muestra señas de desuso, nos da una pista sobre lo populares que eran tanto las letras de las canciones como las melodías o sus intérpretes. Sus temas, sus personajes y sus historias recogían de alguna manera escenas teatrales en forma de canción que se repetían en las calles, en la radio, en las películas, en los teatros... y la cotidianeidad de su lenguaje (sobre todo si hablamos de Rafael de León) propició sin duda que el acto teatral que encierran estos versos triunfase casi automáticamente. Se podrían analizar estos textos desde muchas perspectivas (sus metáforas culturales, sus mensajes sociales, desde teorías etnográficas o dialectológicas...). Sin embargo, en nuestra propuesta analizaremos el uso que se hace en las coplas de las diferentes unidades fraseológicas y su función comunicativa, teatral y estética, intentando poner cierto orden en un aspecto tan rico como es este, y en un repertorio tan extenso como es el de la canción española.

Palabras clave. Fraseología, Copla, Canción española, Lengua española.

Phraseological units as an expressive element in the “copla”

Abstract. The Spanish “copla” was a musical genre present in Spain from the 1930s until practically the reinstatement of democracy. Throughout four decades, hundreds of titles provided the soundtrack to the day-to-day life of a country that was isolated from the outside, and this was also reflected in our way of communicating. “Traveling more than Piquer's trunks”, for example, is an expression that gives us a clue as how popular both the lyrics of the songs and the melodies or their interpreters were. In some way, its themes, its characters and its stories collected theatrical scenes under the form of many songs that were repeated in the streets, on the radio, in the movies, in the theatres... and the communicative nature of his language (especially if we talk about Rafael de León) favoured without a doubt that the theatrical act contained in these verses

triumphed almost automatically. These texts could be analysed from many perspectives (cultural metaphors, social messages, ethnographic or dialectological theories...). However, we will analyse, in our proposal the use of the different phraseological units in the “coplas” and their communicative, theatrical and aesthetic function, trying to put some order in an aspect as rich as this, and in a repertoire as extensive as the “popular Spanish song” is.

Keywords. Phraseology, “Copla”, Spanish song, Spanish language.

Copla, canción popular, tonadilla o folklore son términos asociados muy comúnmente a una misma realidad, causando cierta confusión entre aficionados y estudiosos del género. Por suerte, los últimos trabajos académicos de expertos como Encabo y Matía Polo (2021) han abordado ampliamente el problema de la delimitación terminológica y a día de hoy ya se han especializado cada uno de ellos para referirse a una única realidad escénica o musical. El término tonadilla, por ejemplo, ya solo se emplea para hablar de esas piezas dieciochescas que tanto éxito cosecharon en la corte del rey Felipe V; el folklore se reserva para todas aquellas piezas que forman parte del acervo cultural e histórico de un pueblo que crea e interpreta esas piezas de carácter casi ritual y la copla, lejos del sentido poético o formal, se adscribe a un género musical creado en torno a los años 30 para espectáculos de variedades con unas características tan concretas como ambiguas, como veremos a continuación.

Desde el punto de vista histórico, la copla es un género que surgió en un contexto “popular”, eso quiere decir, al margen de los circuitos de la música culta (que en general era música sinfónica, ópera o incluso zarzuela). Dado su origen, es complicado establecer cómo y dónde nació exactamente ni qué era en concreto la copla, de la misma forma que en los orígenes del *rock and roll* o del *jazz* los términos tampoco estaban plenamente definidos. Es solo el paso del tiempo el que nos permite teorizar sobre cuestiones que fueron fruto del puro azar o la evolución imparable de los gustos de la sociedad y las necesidades que tenían de nuevos productos culturales de consumo. Asimismo, la gran diversidad de ritmos en que puede manifestarse hace compleja su definición desde un punto de vista estrictamente musical, al contrario de lo que sucede, por ejemplo, con el flamenco. Rítmicamente hablando, una bulería es una bulería o una saeta es una saeta, pero la copla puede aparecer a ritmo de bulería, de zambra, de pasodoble o de cualquier otro género musical sin que el ritmo defina el género. Lo mismo sucede al contrario, es decir, que también existen pasodobles o alegrías que no podrían clasificarse como coplas. Desde el punto de vista interpretativo, a veces la copla se define por su intérprete como si todo lo que hubieran cantado Lola Flores, Juanita Reina, Imperio Argentina o Concha Piquer a lo largo de su vida hubiera estado limitado a un único género, cuando sabemos que no es así, como tampoco todo lo que escribieron Rafael de León o José Antonio Ochaíta lo fue.

Por este motivo, la copla quizá solo pueda entenderse como una realidad más grande que lo estrictamente musical para ver en ella un estilo heterogéneo, pero con un denominador común: nació para dar cobijo y altavoz al modo de sentir de una sociedad en plena evolución desde el mundo tradicional hacia la modernidad, todo ello condicionado por una profunda crisis social que condujo a la Guerra Civil. Así pues, la copla es más bien un elemento más de esa compleja realidad social de los tiempos de crisis que sirvió de entretenimiento en una España dolida, pero también de bálsamo para unas heridas sangrantes. Esas historias terribles que nos cuentan no son más que los dramas de la vida cotidiana de muchas personas pasadas por el tamiz de la literatura y la metáfora. La copla, por tanto, nace y se desarrolla en un momento histórico muy concreto que al evolucionar produjo el natural declive del género.

La cotidianeidad de sus temas fue una de las razones de su éxito. La proximidad de sus historias como el famoso drama de “la vecinita de enfrente” en *A la lima y al limón*, músicas inspiradas y pegadizas que abarcan un rango vocal relativamente limitado (en muchos casos ni siquiera una escala completa) que convertían a la copla en un género asequible para muchas voces aficionadas y el avance tecnológico (en tanto que nunca antes un género se vio difundido a la vez en teatros, cines, discos y radios) favorecieron sin duda la expansión de este repertorio. Sin embargo, no todo se debió a estas causas. Como decimos, la proximidad temática era necesaria, pero también la sociolectal. Un género que hace gala de un lenguaje alambicado y complejo, arcaizante o hiperbático, es menos común que se llegue a popularizar de tal manera que la copla que, en general, se nos presenta de una forma cuidada y estilizada, pero sin alejarse del lenguaje natural. Ni siquiera el verso parece obligar a los autores a emplear una sintaxis marcada, es decir, alejada del orden espontáneo de los elementos en el discurso. Si pensamos en una de las piezas más importantes del repertorio, *La Zarzamora*, veremos cómo el orden de las palabras no dista mucho del que hubiésemos empleado para contar la misma historia a unos amigos en un contexto coloquial:

*En el Café de Levante, entre palmas y alegría
cantaba la Zarzamora.
Se lo pusieron de mote porque dicen que tenía
los ojos como las moras.*

Esta característica es fundamental si entendemos además que la copla no era un género que apareciese en recitales de manera aislada, una canción tras otra, sino dentro de un espectáculo mayor, muchas veces como aliño de un sainete, por lo que las canciones también formaban parte de ese acto teatral del que no podían dissociarse y del que hoy justamente se encuentran privadas. En ese contexto es entendible que las características lingüísticas sean tan importantes como las etnográficas. Es cierto que las más famosas intérpretes (Lola Flores, Juanita Reina, Imperio Argentina, Estrellita Castro...) provenían de Andalucía y dejaban su impronta dialectal en las versiones que hacían de las canciones, pero si escuchamos a otros intérpretes de otras procedencias como Concha Piquer,

podremos observar que su forma de pronunciar el español varía en función del argumento o la contextualización cronotópica de la pieza. Este rasgo consciente (pues en los propios manuscritos de autores como Rafael de León a veces se emplea una transcripción del andaluz frente a una variedad estándar de la lengua) estaba destinado a mejorar la verosimilitud de las piezas a fin de que calasen más profundamente en el auditorio.

Para ello no solo se hacía uso de diferentes variedades fonéticas, sino que dentro del repertorio del mismo autor podemos encontrar términos marcados por rasgos coloquiales o dialectales frente otros cultos. Una muestra de estos términos coloquiales podría configurarla los siguientes ejemplos extraídos todos de la pluma de Rafael de León¹:

No me sierres la cansela
y asércate una *mijita*
pa que yo huela, mosita
a clavito y a canela
(*Candela*)

Cuando sonaban las doce una copla de agonía
lloraba la Zarzamora,
mas nadie daba razones ni el *intríngulis* sabía
de aquella pena traidora.
(*La Zarzamora*)

Siempre vestía negro luto
desde el chapín a la mantilla
doña Isabela de Solís
y era entre todo el *ringorrango*
de la nobleza de Sevilla
como una dulce flor de lis.
(*Doña Isabela de Solís*)

Términos propios de este registro aparecen con tanta frecuencia que listarlos todos resultaría imposible, pero como muestra de esta convivencia de variedades diastráticas vayan como ejemplo los términos cultos que junto a otros como los términos calós tipo *abiyar*, *camelar*, *parné*, *cliso* o *garlochí* como vemos en los siguientes ejemplos:

Y leyendo en tu *siniestra* vi los rumbos escondíos
de la raya de la suerte y er camino del amó
(*Buenaventura*)

¹ El sistema de transcripción de las canciones se basa en los documentos originales del propio autor y no en las ediciones comerciales disponibles, de ahí que pueda haber diferencias en la división métrica o la transcripción misma de las palabras.

Mar fin tenga el pregonero
que de amores *blasonaba*.
Entre un beso y un te quiero
se acabó lo que se daba.
(*Castillitos en el aire*)
Me matas con tu hermosura,
amargo *dogal* del cielo;
la culpa de mi locura
desatada y oscura
y oscura,
la tienes tú, mi Consuelo.
(*Consuelo*)

Ojos de mi mala suerte
negros como el *cordobán*;
ojos que me dan la muerte
y que la vía me dan.
(*En una esquina cualquiera*)

Para mis manos *tumbagas*,
pa mis caprichos moneas [...]
(*María de la O*)

Con estos pocos ejemplos a modo ilustrativo podemos comprobar cómo en función del argumento el autor va adaptando el texto siempre en busca de esa verosimilitud imprescindible para conmocionar al auditorio. Por ese motivo, no es de extrañar que en la copla utilice de manera sistemática uno de los rasgos más característicos del español coloquial (entendiendo como tal el español hablado sin una preparación previa lejos de contextos formales) como puede ser la aparición de elementos fraseológicos, que dotan al discurso de una mayor naturalidad, así como de una expresividad extra, como veremos más adelante.

La fraseología en un sentido amplio puede referirse a sentencias, refranes, proverbios, modismos, frases hechas, expresiones fijas... También pueden clasificarse siguiendo criterios formales tras analizar su estructura sintáctica. Sin embargo, nosotros vamos a abordar estas unidades teniendo en cuenta su función comunicativa siempre que cumplan con los requisitos mínimos para ser consideradas como tales, de acuerdo con los criterios de Corpas Pastor (1996): deben ser unidades formadas por dos o más palabras (pudiendo llegar incluso a ser oraciones), deben aparecer con relativa frecuencia (para que los interlocutores las identifiquen y comprendan) y deben poseer un alto grado de fijación y especialización semántica, en tanto que -en palabras de Ruiz Gurillo (2001)- además de expresiones fijas son idiomáticas, es decir, que su significado no se deduce necesariamente de la suma de sus partes tomadas por separado, sino que solo tienen sentido en conjunto.

Este planteamiento nos lleva a descartar las expresiones nacidas de la copla, como “viajar más que los baúles de la Piquer” para referirnos a alguien que viaja mucho, “estar como la Parrala” referido a alguien indeciso por analogía con el estribillo de la canción, “échale guindas al pavo” como expresión de sorpresa o “ni hablar del peluquín” como expresión de rechazo. Lo que vamos a revisar es el uso de unidades preexistentes dentro del discurso literario de la copla. En ese sentido, es probable que el rasgo de la frecuencia pueda verse alterado, en tanto que no tienen por qué ser las más frecuentes las que aparezcan (quizá por razones estéticas o incluso métricas), pero en tanto que la fraseología también se ve afectada por la moda (en este caso la lingüística), no consideramos que este aspecto en concreto afecte al resto del estudio.

Dentro de nuestro corpus, en general nos vamos a encontrar con locuciones que vienen insertas dentro de una frase y que necesitan de ella para funcionar. No son frecuentes los enunciados tipo refranes o determinados formulismos que pueden funcionar por sí mismos, en parte por la voluntad literaria del autor, y también por las exigencias métricas. Estas unidades tienen un valor fundamentalmente expresivo, como decíamos, y se emplean conscientemente para acercar el enunciado a un habla propio de una persona cualquiera. No obstante, no parece que su finalidad sea la de coloquializar (dicho esto de una forma despectiva) un texto literario. Según palabras de Cano Aguilar (1996, p.378):

En realidad, el problema parte de la mala delimitación del concepto de lengua oral y de su identificación con realidades de otra naturaleza. No voy a insistir entre la confusión que suele darse entre ‘coloquial’ y ‘popular’ a la hora de etiquetar determinados modos lingüísticos (pese a lo extendido de la distinción conceptual entre la variación diafásica y diastrática); ni tampoco en el hecho de que ‘oral’ y ‘coloquial’ tampoco tienen por qué coincidir; lo ‘oral’ supone un modo de enunciación, de producción del lenguaje, mientras que el ‘coloquio’ ha de referirse a la interacción conversacional (sin olvidar que lo ‘coloquial’ ha adquirido la connotación de ‘descuidado’, ‘informal’, lo que no siempre es el caso en la conversación).

Esto quiere decir que realmente no vamos a encontrar expresiones propias de un lenguaje exclusivamente popular, ya que determinados modismos los podemos encontrar también en registros más elevados. Así mismo, tampoco vamos a analizar rasgos exclusivos del coloquio, pues el corpus que manejamos ni si quiera son transcripciones fieles de un discurso oral. Además, dado que nos encontramos ante unos textos literarios, también debemos descartar la idea de que estén estas expresiones por descuido o como rasgo de informalidad, pues precisamente el lenguaje literario se caracteriza por una reflexión previa y una intencionalidad estética que en sí mismo el lenguaje coloquial no tiene.

Por estas causas, podemos afirmar que el empleo de un gran número de unidades fraseológicas en sus textos se debe no a un afán coloquializador, sino más bien a

una intencionalidad naturalizadora, es decir, que el fin primero de estos elementos no es el imitar conscientemente un discurso coloquial, cuya concepción sería más filológica que literaria, sino dotar de naturalidad expresiva a un texto que se enuncia en directo y cuya función catártica depende de la implicación del auditorio mediante la inclusión en la historia con un discurso que quiere parecer de enunciación espontánea. Sin embargo, tal vez por ello no sería justo afirmar que estamos ante textos coloquiales, sino más bien ante textos literarios que hacen uso de determinados rasgos propios del español coloquial (igual que lo hace en los otros niveles lingüísticos) en la búsqueda de una naturalidad ilocutiva que será la que produzca una reacción emotiva en el público.

Por otra parte, desde un punto de vista comunicativo, las unidades fraseológicas forman parte del conocimiento compartido entre hablante y oyente. Esto nos lleva a poder afirmar que cuando empleamos una unidad fraseológica para introducir una información nueva, esta debe estar conectada obligatoriamente de alguna con la información vieja que ya posee el oyente para que su descodificación e interpretación sea correcta. Así, el oyente forma una parte activa en la interpretación de estos mensajes conectados con su universo cultural produciéndose, en consecuencia, un procesamiento de la unidad fraseológica como información relevante, lo que se traduce en una mayor atención (muy necesaria en cualquier tipo deilocución pública), que desemboca en la transmisión de una gran cantidad de información y efectos contextuales de una forma comunicativamente económica.

Dado que la fraseología española es un mundo amplísimo, es algo complicado clasificar estas unidades en grupos perfectamente definidos. Algunos autores como Beinhauer (1978) lo hicieron hace décadas desde el punto de vista del uso en la comunicación, otros, como Ruiz Gurillo lo hacen desde un punto de vista formal, atendiendo a sus componentes, y otros como Inmaculada Penadés (2012) lo hacen desde la concepción de la pedagogía práctica en el aula de E/Le. Sin embargo, para nuestro estudio, ya que no vamos a analizar una conversación real, ni tampoco nos sería de gran utilidad clasificar las unidades localizadas por su forma o practicidad ante el aprendizaje del español, vamos a seguir el modelo de estudio de María Jesús Leal (2011), que sigue una clasificación semántica funcional. A pesar de que el objetivo de este estudio se fundamenta en la gramática contrastiva enfocada a la enseñanza del español, su rigor y exhaustividad en la clasificación de las expresiones nos permite poder emplear su metodología aplicada a otro fin, cual es el caso. Sea como fuere, el estudio de estas unidades es imprescindible tanto para conocer los rasgos lingüísticos caracterizadores como para establecer unas primeras nociones del conocimiento del público y de la recepción que tenía el autor, pues en palabras de Beinhauer, estas expresiones “reflejan el afán del hablante por influir de un modo persuasivo sobre el interlocutor, procurando interesarle y caldearle el ánimo por el respectivo asunto; en una palabra, imponerle todo su yo impregnado no sólo de ideas, sino también de sentimientos e incluso de impulsos volitivos”². Como

² *Op. cit.* p. 196.

imaginamos, estas expresiones son fundamentales en la copla de Rafael de León, pues su concepción es precisamente esta, es decir, la de afectar y mover las conciencias del público. Estas fórmulas serían como una especie de revulsivo emocional de un público del que se capta la atención hablándole no de una forma literaria y culta, sino cuidada, aunque expresiva. De hecho, es curioso el que para ejemplificar el grupo de las unidades que él llama afectivas, Beinhauer elija a *Malvaloca*, una obra de los hermanos Quintero que dará lugar a una de las más célebres canciones del poeta.

Atendiendo a las múltiples clasificaciones que nos aporta Leal Riol en su estudio, nosotros podemos establecer varios grupos básicos de la siguiente forma, que analizaremos con sus correspondientes ejemplos, todos ellos de canciones firmadas por el autor de la copla por antonomasia: Rafael de León.

1. Saludar y despedirse: Los actos corteses suponen en gran medida elementos propios de la fraseología. No son refranes o modismos culturales, pero sí que presentan frecuencia y fijación, a pesar de que en diversas áreas geográficas se puedan observar variantes de diversa índole, como la alteración morfológica del plural al singular en elementos como “buenos días”, que puede encontrarse igualmente como “buen día”, quizá por el influjo del inglés u otras lenguas de contacto en que esta expresión se construya en singular. Beinhauer solo presta atención en su estudio a aquellas expresiones que sirven para iniciar la conversación. Sin embargo, nosotros hemos optado por ser más generales, pues no hay casos donde se empleen unidades fraseológicas para iniciar un discurso como tal, aunque sí detectamos algunas unidades de inicio de conversación que se han hecho muy célebres, como la siguiente:

Apoyá en el quisio de la mancebía,
miraba encenderse la noche de mayo;
pasaban los hombres y yo sonreía
hasta que en mi puerta paraste el caballo.
-¡Serrana! ¿Me das candela?
y yo te dije: -gaché,
ven y tómalas en mis labios
y yo fuego te daré
(*Ojos verdes*)

En esta historia de lance amoroso no es extraño que se comience el diálogo con un elemento para romper el hielo como ese clásico “¿tienes fuego?”. En efecto, no es una forma muy habitual de saludar a los amigos, aunque sí de entablar conversación con algún desconocido (dependiendo del contexto comunicativo)³.

³ El autor lo emplea en otros poemas como “¿Me da usted candela?”, dentro del poemario titulado *Profecía*.

No son tantos los casos de salutación que podemos documentar, aunque dado el carácter triste de numerosas piezas las despedidas son mucho más habituales. Dado que la manera más habitual que tenemos de despedirnos es una expresión de origen religioso (*adiós*), así que no es de extrañar que las que se documentan tengan el mismo carácter:

Pero una noche
del mes de abrí,
me dio la mano como a un extraño
y al despedirse me dijo así:
-*Quédate con Dios*, amigo,
y acabemos por las buenas,
lo que padesí contigo
eso no vale la pena.
(*No vale la pena*)

No tengo una mano amiga
que en mi amargura repare,
ni una boca que me diga
¡Acacia, que Dios te ampare!
(*Acacia*)

Es cuando menos llamativo el uso distorsionado de algunas de estas expresiones, cuyo valor es el de despedida, pero aparecen como expresión de admiración, quizá por analogía con otras de tipo “válgame Dios”, como vemos en el siguiente caso:

Malvaloca era por toas sus esquinas
una flamencona de *vaya con Dios*,
el pelo más negro que una golondrina,
er talle de junco, la boca de fló.
(*¡Ay, Malvaloca!*)

2. **Concluir un discurso:** En efecto, las canciones a veces reproducen (como acto teatral que son) parlamentos enteros de sus personajes, pero como no se trata de piezas teatrales musicadas, sino que son más bien historias resumidas en unos pocos minutos, no es posible reproducir conversaciones completas, y se limitan a algunas intervenciones en estilo directo. Es complicado por tanto encontrar unidades fraseológicas que pertenezcan de una forma indiscutible a este apartado. De hecho, hablando con exactitud, deberíamos hablar de unidades que indican el cierre de una argumentación o de una narración dentro del texto (en términos teóricos), pero no el final de un discurso en sí mismo, a pesar de que la intervención a veces concluya con el uso de esa unidad, probablemente por razones enfáticas. Algunos ejemplos podrían ser los siguientes:

Mar fin tenga el pregonero
que de amores blasonaba.
Entre un beso y un te quiero
se acabó lo que se daba.
(*Castillitos en el aire*)

Se acabó lo que se daba -le dijo Paco Olivares
y la llevó hasta el artá,
y ella que lo camelaba, se puso blanca de azahares
y nunca vorvió a cantá.
(*La Rruiseñora*)

¿Qué importa lo que mde debas?
¡Borrones y cuentas nuevas!
Tú nasiste de esa güena condisión.
Si arguna por ti se muere,
no farta la que te espere
sentaíta a media noche en su barcón.
(*La niña de bronce*)

Mucho “te quiero y me muero, mujé”,
mucho “te juro por Dio”
y *si te vi no me acuerdo* despué
de que en sus brazos cayó.
(*Lola Puñales*)

Dentro de este apartado cabe señalar algún ejemplo que se usa para finalizar una intervención de forma poco cortés fruto de algún enfado o circunstancia poco amable como vemos en los siguientes casos:

No des vueltas a la noria,
punto en boca y ve callando,
pero ten en la memoria
que el cariño de María Victoria,
¡ay, por la mare que tengo en la Gloria!
es queré de contrabando.
(*María Victoria*)

Está llorando canale,
Rocío la Gaditana,
por qué no cuenta sus male,
porque no le da la gana.
(*Rocío la Gaditana*)

3. Expresiones referentes a las relaciones sociales: Este apartado es muy amplio en concepción, pues las relaciones pueden ser tantas como

personas hay. En la copla el drama fundamentalmente proviene de algún desengaño amoroso, así que las expresiones que describen las relaciones de este tipo son las más habituales, aunque con nuestra perspectiva moderna muchas de ellas nos pudieran parecer casi obsesivas o tóxicas:

Porque saben que ella tiene
una espina entre las siene
que *la trae a mal traé...*
una copla mandesía
que va y viene noche y día
por las mesas del café.
(*La Marimorena*)

La niña, como un jilguero,
por calles y plazas pregonando flores;
los hombres a retortero
bebían sus vientos con ansias de amores.
(*La Rosa de Capuchinos*)

En estos ejemplos, como en la vida misma, una vez que se acaba el amor, tan solo prevalece la indiferencia:

Que publiquen mi pecao
y er pesá que me devora
y que tos *me den de lao*
al sabé der queré desgrasiao
que embrujó a la Zarzamora.
(*La Zarzamora*)

4. Reprochar: Justamente por lo que comentábamos sobre el mal de amores en el apartado anterior, los reproches más o menos elegantes aparecen con una frecuencia bastante alta. En este grupo se podrían incluir todos aquellos elementos que sirven para expresar desaprobación por algo que han dicho o ha sucedido, bien sea de forma directa o indirecta. Suelen ser descriptores de situaciones o actos que se presentan como inadecuados, muchas veces como parte de un soliloquio en el que el protagonista asume sus errores de una forma eufemística a través de formulismos que suavizan sus malos actos, como podemos ver en los siguientes casos:

Pero yo con veinte años no entendía de locura
y lo eché sin un motivo *con cajitas destemplás*
y en el mismo punto y hora empezó mi desventura
y el morirse a cada paso por no verlo regresar.
(*Campanitas de la Vela*)

Mis heridas ya están casi cerradas,
y pido a Dios no verla junto a mí,
pues *volvería a las andadas*

y a ser de nuevo lo que fui.
(*Como tú...*)

¿Se pue sabé por qué da pie
pa que ar saberse que está en Madrí
to el que la ve la ha de poné
como una hojita de perejil?
(*María Amparo*)

Candelaria viene y va
pues *le canta las cuarenta*
a la propia majestá.
(*Candelaria Luna*)

El caso contrario también puede documentarse, siempre que el reproche o la discusión se evite por no querer escuchar la réplica de la otra parte afectada en la disputa:

No le hice ni un reproche
ni dije *esta boca es mía*,
y lo quise día y noche
si cabe más todavía.
(*La señora*)

Si estamos viviendo
dentro de una noche de estrellas oscuras,
cállate la boca,
no llores, serrana...
y ese pensamiento que te tiene loca
dímelo mañana.
(*Dímelo mañana*)

5. Describir físicamente a una persona: Quizá en la burla, la caricatura o la ridiculización de las personas afectadas podamos encontrar el origen de la gran cantidad de expresiones que tenemos en español para hacer referencia a algún rasgo físico de alguien con mayor o menor voluntad hiriente. Es curioso que muchas veces la descripción se hace en los primeros versos para que el público comience a imaginar cómo sería el o la protagonista de la historia que vamos a escuchar, pero también se valían del apoyo visual en la caracterización de la intérprete de turno. Igualmente, dado el escaso tiempo de que se dispone para contar una historia completa, a veces los personajes aparecen de manera estereotípica de forma que, por ejemplo, cuando aparece un “mozo” es porque va a cometer algún acto perverso, mientras que si es un “mocito” puede que sea “la tabla de salvación”, como sucede en *Yo soy esa*. Quizá por ello las descripciones físicas no sean tan importantes y nunca hirientes. Muchas

veces se compara la hermosura de las mujeres con diversas flores y se encuentran raramente piropos hacia los hombres, de no ser casos como el siguiente:

Llegó hasta Carmen Romero un mozo *mu bien plantao*
le dijo así, vida mía, no vivo sin tu queré;
de dinero no me hables porque estoy arruinao,
mas cuida de mi cariño que es más noble que el parné.
(Carmen Romero)

Dentro de las descripciones estereotípicas de las mujeres la más común es la que se muestra a continuación:

Como tú eres la flo der trigo,
canela en rama,
de los sielos tendrá er castigo
quien no te ama.
(Gloria Ramírez)

Uno de los pocos casos en que se hace referencia al aspecto físico a través de una unidad fraseológica basada en una metáfora cultural (dicha en primera persona y de un modo humorístico) es el siguiente:

Desde que *era tarmente un comino*,
ya cantaba regando mis flores,
despertando al corrá del vecino
con mis coplas de celos y amores.
(Cariño recién nacido)

6. Describir el carácter o estado de ánimo de una persona: Teniendo en cuenta que muchas de las historias que nos cuentan las coplas son dramas internos generados por situaciones que deben mantenerse en secreto, como amores prohibidos, hijos secretos o situaciones de índole parecida, más importante que el aspecto de los protagonistas de las historias (al que solo se hará referencia expresa cuando de verdad tenga alguna importancia para el desarrollo de la trama, como en *Doña Isabela de Solís* u otras semejantes) será la caracterización psicológica. En ese sentido podremos encontrar unidades fraseológicas con significado positivo o negativo. Dentro de las primeras, algunos ejemplos podrían ser los siguientes:

Pues no consiento a mi vera
ni bromas ni comentarios,
que aunque soy tonadillera
tengo mi alma en mi almarío.
(¡Ay, Lola!)

Pero mi señora María Manuela
 que en los casamientos *tiene mucha escuela*,
 les dice a los majos con mucho primor,
 mientras abre y cierra su abanico malva:
 “Paca ha de llamarse duquesa de Alba
 y Eugenia señora de un emperador”.
 (*Eugenia de Montijo*)

Vayan los jueces pasando, vayan firmando
 que está esperando Lola Puñales,
 que no me importa esta pena ni ir a la trena
 que estoy serena y *en mis cabales*.
 (*Lola Puñales*)

La Manuela se esperaba que Bernardo el de la Cava
 le diera la puñalá;
 no con faca albaceteña, pero si con la Trigueña,
 flamenca *de armas tomá*.
 (*Manuela Ramos*)

Era mi amiga Paloma lo mejor del mundo entero,
más alegre que unas Pascuas, más bonita que un lusero.
 (*Paloma*)

En el caso de las descripciones negativas pueden ser desde un punto de vista cómico hacia los problemas de las mujeres de la época, como quedarse solteras o de los hombres, como el envejecimiento. También la estupidez se trata de una forma amable como vemos en los siguientes ejemplos:

Se han casado sus amigas,
 se han casado sus hermanas
 y ella *compuesta y sin novio*
 se ha quedado en la ventana.
 (*A la lima y al limón*)

Sombrero negro, faja de oro,
metió en años, pero galán;
 duro y valiente para los toro,
 pa las mujeres como un don Juan.
 (*Carcelera*)

Don Diego en mi persona no ha reparado,
 mas ya la Corte nos lleva en una historia
 y dicen que si es ciego mi bien amado
 o se parece a su *bobo de Coria*.

(La enamorada de Velázquez)

Cuando se abordan argumentos más trágicos, en general la descripción suele hacerse para buscar un patetismo que conmueva al oyente apartándose totalmente de la comicidad que a veces la fraseología genera. Algunos casos podrían ser los siguientes:

Y además, que es mentira,
que ni va a peleá, ni es valiente;
pa que yo me la crea
he de verlo *de cuerpo presente*.
(A ve si es verdá)

Yo voy por la vida triste y solitario,
soy *un alma en pena*...
Para los amores tiene el legionario
corazón de arena.
(Corazón de arena)

Me quedé de piedra
cuando le escuché
repetí llorando la copla maldita
de mi mal queré.
(Dios te lo pagará)

Los pies descarsos
traías por la arena...
¿Quién eres niña?
Me llaman Caracola.
Vengo llorando
como una Magdalena,
porque en er mundo
no hay soleá más sola.
(La Caracola)

El hombre que yo quería
a corazón descubierto,
era pobre y no tenía
ni en *donde caerse muerto*.
(Dinero, dinero, dinero)

7. Describir situaciones: En general la propia situación se va a describir por sí misma a lo largo de los versos, ya que, en definitiva, todas las canciones presentan un drama que se describe. No obstante, a veces, de manera referencial se mencionan otros sucesos o se hacen advertencias sobre lo que puede llegar a suceder de una manera resumida mediante un elemento fraseológico como vemos en los siguientes casos:

Yo te necesito
como *el pan de cada día*,
no es ningún delito
que te adore con pasión.
(*Jazmín y candela*)

Los estudiantes de Múnich
arman la marimorena
y el nombre de Lola Montes
brilla como una bandera.
(*Lola Montes*)

Yo, *las cosas claras...*
En amores hay que hablá sinceramente,
guapo no es de cara
y de tipo no es na más que lo corriente.
(*Limosnita*)

Sin sabé cómo ni cuándo
tú te vas a enamorá,
con el fuego estás jugando
y te tienes que quemá.
(*Lola Puñales*)

¿Se pue sabé der qué y por qué la María Amparo vive en Sevilla
y el din y el don y el qué y el con de lo que oculta tras la mantilla?
¿Se pue sabé der qué y por qué en cuanto llega la madrugá
sin ton ni son ni dar razón la María Amparo se echa a llorá?
(*María Amparo*)

En este grupo se podrían incluir un par de casos curiosos en los que, a pesar de romper por razones estéticas la fijación de la que presume toda unidad fraseológica y esa fosilización que es necesaria para su identificación y correcto funcionamiento, las expresiones que emplea siguen siendo totalmente reconocibles:

¿Qué será, qué no será?
Ten paciencia y ve despacio,
pues son cosas de palacio
y en palacio sonará.
(*Carolina*)

De aquellos vientos que yo sembré,
he recogido, sentrañas mías,
las tempestades de tu queré.

(*Mis ojos*)

8. Referirse al tiempo: Aunque en el trabajo de Leal Riol que estamos tomando como referencia para esta clasificación no hay un apartado específico para estas expresiones, dado que hemos localizado alguna de importancia hemos decidido crear un grupo nuevo para abarcar a todas ellas. En general vamos a encontrar expresiones referidas a la duración excesivamente larga o corta de un periodo o al momento específico del día o de la noche como se muestra a continuación:

-A mí dinero y nada ma
-Necesito un collar de zafiros
-No hay dinero -Pues róbelo usted.
De ladrón *no duraste un suspiro*;
te dieron dos tiros y al poso otra ve.
(*Antonia la de Aracena*)

Trató de explicarme, mas yo doloría,
pa ciento y un año mi puerta cerré.
Me muero por dentro sin luz ni alegría
y d'él *pa los restos* no quiero sabé.
(*Campanitas del olvido*)

Ya no ha vuelto aquel mosito a llamar a mi cansela
y mis rosas se han secao de amargura y de doló
y aunque a mí *me dan las tantas* esperando siempre en vela
ya no escucho a media noche ni sus pasos ni su vo.
(*Los ojos como la mora*)

9. Otras expresiones: Toda clasificación, por muy exhaustiva que quiera ser, poseerá casi de manera insalvable algunas lagunas para casos aislados o concretos que, de no generar por sí mismos un nuevo apartado, a fin de no sobrecargar demasiado el contenido de manera innecesaria, es preferible que configuren una nueva categoría que los recoja a todos ellos en una especie de cajón de sastre en el que incluir todos los elementos significativos desde el punto de vista de la frecuencia de uso de estas unidades en el corpus que estamos estudiando, independientemente de su matiz semántico. Así, encontraremos para terminar expresiones de tan diversa índole como las siguientes:

En cambio yo te he dado *a manos llenas*:
cariño, bienestar y comprensión,
consuelo para el llano de tus penas...
Y nada me quedó en el corazón.
(*A manos llenas*)

Él ya sabe de memoria que yo estoy arrepentía,

pero puede más su orgullo que mi desesperación,
y *entre pitos y entre flautas* se nos va a pasar la vía
y el que va a *pagar el pato* va a ser nuestro corazón.
(*Campanitas de la Vela*)

Se salió con la suya
María Manuela.
Una reina es de Francia
y otra es duquesa.
Pero Paca se muere
bajo la niebla,
y Eugenia en el Versalles
se siente presa.
(*Eugenia de Montijo*)

-Por un beso tuyo, guapa,
yo *daría el oro y el moro*.
-¡Los vendo por poca cosa,
mire usted qué rojos son...!
(*La Malvarrosa*)

Y aseguran que este cuento
no termina *por las buenas*,
como no borre del viento
el cantar que la envenena
y no vaya despacio y con tiento,
arsa y toma, la Marimorena.
(*La Marimorena*)

Quiere al Curro con mucho talento
sin dejá descubrí su queré,
y er mosito que *bebe sus vientos*
calla y sufre *a má no podé*.
(*La Romera*)

Éramos como dos niños
que cuidaran de un tesoro
y era limpio aquel cariño
como los chorros del oro.
(*Dinero, dinero, dinero*)

La guardé como oro en paño
y aquí la tienes, amor, para ti,
no le des un desengaño
porque de pena se puede morí.
(*Rosa de mi cariño*)

Como puede observarse, a modo de pequeña conclusión de este breve acercamiento a un corpus de varios miles de canciones, la copla es un género que persigue la teatralidad verosímil a través de muchos elementos como la cotidianeidad de las historias, la proximidad cronotópica con el auditorio receptor y mediante recursos lingüísticos que acercan en lo posible el discurso poético, condicionado por el verso y la rima, a algo que se asemejaría con una estilización del lenguaje coloquial con todas sus características, desde las fonéticas hasta las suprasegmentales, pasando, como es lógico, por las variaciones léxicas en función del registro presupuesto por el narrador o protagonista de la historia, causando con ello una cercanía idiomática hacia el público que era hablado en un lenguaje llano y natural, alejado de la artificiosidad poética, que hacía que junto a los otros factores comentados al principio del trabajo, todos los oyentes conectasen con sus textos de una forma inconsciente que favoreció sin duda al triunfo de este género sobre otros durante más de 30 años.

Bibliografía

- Beinhauer, W. (1978). *El español coloquial*. Madrid, España: Gredos.
- Cano Aguilar, R. (1996). Lenguaje 'espontáneo' y retórica epistolar. En *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*. Madrid, España: Iberoamericana.
- Corpas Pastor, G. (1996). *Manual de fraseología española*. Madrid, España: Gredos.
- Quintero, A. y R. de León. (1964). *Profecía*. Barcelona, España: Gráficas Reunidas.
- Leal Riol, M. J. (2011). *La enseñanza de la fraseología en español como lengua extranjera*. Valladolid, España: Universidad de Valladolid.
- Ruiz Gurillo, L. (2001). *Las locuciones en español actual*. Madrid, España: Arco Libros.

« Il faut ouvrir les oreilles et les yeux » : une leçon philosophique du polymathe Iannis Xenakis

Pierre Albert Castanet

Compositeur, musicologue, Professeur à Normandie Université
Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris
castanet-leroy@orange.fr

Recibido 25-05-2023 / Aceptado 05-06-2023

Résumé. Iannis Xenakis (1922-2001) n'était pas seulement compositeur, architecte et mathématicien. A lire ses partitions et ses écrits, Pierre Albert Castanet montre qu'il est possible de déceler des germes provenant du domaine de la philosophie. Ainsi, sensible à l'art des rituels sonores comme aux vertus de l'art-science, Xenakis a été le messager d'une connaissance éthique autant qu'esthétique, charnelle autant que spirituelle. Dans ce cadre, entre « métamusique » et « polytopie », il est allé jusqu'à imaginer des œuvres pour la vue et pour l'ouïe.

Mots clefs. Musique contemporaine, Métamusique, Polytopie, Philosophie, Culture, Œuvres pour les oreilles et les yeux.

“We must open our ears and eyes” : a philosophical lesson from the polymath Iannis Xenakis

Abstract. Iannis Xenakis (1922-2001) was not only a composer, architect and mathematician. Reading his scores and his writings, Pierre Albert Castanet shows that it is possible to detect germs from the field of philosophy. Thus, sensitive to the art of sound rituals as well as to the virtues of art-science, Xenakis was the messenger of an ethical as well as aesthetic knowledge, carnal as well as spiritual. In this context, between "metamusic" and "polytopia", he went so far as to imagine works for sight and hearing.

Keywords. Contemporary music, Metamusic, Polytopia, Philosophy, Culture, Works for the ears and the eyes.

« Il est nécessaire que l'artiste se crée une représentation plus générale de ce qu'il fait et une sorte de... j'irai même beaucoup plus loin, de philosophie de ce qu'il fait. »

Iannis Xenakis, *Il faut être constamment un immigré*¹

¹ Delalande, F. (1997). « *Il faut être constamment un immigré* » : *Entretiens avec Xenakis* (p. 35). Paris : Buchet-Chastel.

Une fois son diplôme d'ingénieur de l'École Polytechnique d'Athènes en poche, Iannis Xenakis² qui faisait figure de résistant communiste durant la seconde Guerre Mondiale (en Grèce – blessé, condamné à mort)³ a pris un cargo à destination de l'Italie. Désireux d'aller aux États-Unis, il s'est arrêté à Paris en 1947 où, réfugié amoureux d'une Française (Françoise qu'il épouse en 1953), il devient le collaborateur de l'architecte Le Corbusier, puis élève vagabond des compositeurs Arthur Honegger, Darius Milhaud, Olivier Messiaen. Enfin, proche du chef d'orchestre Hermann Scherchen, il débute une carrière musicale en solitaire, âpre et féconde...

En tant qu'architecte, il va être responsable de la mise en place du Pavillon Philips lors de l'exposition universelle de Bruxelles, en 1958, époque où il rencontre Edgard Varèse (père spirituel de l'« Art-Science »). Pour mémoire et sans être exhaustif, dans le contexte de construction d'édifices, il va mettre en œuvre les façades du couvent de La Tourette⁴, près de Lyon. Titulaire de nombreux prix, naturalisé français en 1965, il a été honoré du titre de docteur d'État ès-lettres et sciences humaines de l'Université de la Sorbonne, à Paris, en 1976. Membre de l'Institut en 1983 après avoir été reconnu comme chercheur au Centre National de la Recherche Scientifique (Paris) de 1970 à 1972, il a donné des conférences dans le monde entier (Allemagne, Argentine, Brésil, Espagne, Italie, Japon, Philippines, Suède...). Il a également enseigné à l'Université de Paris ainsi que dans plusieurs universités américaines (Tanglewood, Indiana...).

L'art sensible des rituels sonores

Faut-il rappeler que pour Xenakis, « la musique n'est qu'un chemin parmi d'autres pour que l'homme, c'est-à-dire son espèce, imagine d'abord puis, après de longues générations, entraîne l'univers existant en un autre, entièrement créé par l'homme⁵ » ? À cet effet, s'étant inspiré passablement des sources antiques (*Atrées* – 1956-1962, *Polla ta Dhina* – 1962, *Oresteïa* – 1965-1987, *Eridanos* – 1972, *Keqrops* – 1986, *La Déesse Athéna* – 1992, *Les Bacchantes* – 1993)... le musicien a offert à ses titres de partitions des bouquets de symboles poétiquement prégnants : consultez par exemple *Ikhoor* (1978) – pour trio à cordes – qui figure l'appellation du liquide éthéré qui coule dans les veines des Dieux, ou encore *Persephassa* – pour six percussionnistes – qui se réfère au nom archaïque de Koré, déesse de la renaissance de la nature au printemps. De même, écoutez *Aroura* (1971) – pour ensemble d'instruments à cordes – comme une solennité musicale commémorant avec révérence la terre d'Homère ou *Aïs* (1980) – pour baryton amplifié, percussion solo et grand orchestre – comme un rituel célébrant l'Hadès des ombres dans le domaine des morts ; sans parler de *Nekuïa* (1981) – pour chœur et orchestre – qui renvoie obscurément au rite imaginé d'une ancienne cérémonie funéraire.

² Né en Roumanie en 1922, Xenakis est mort en France en 2001.

³ Ses livres de référence sont à cette époque ceux écrits par Platon, Marx et Lénine.

⁴ Cf. Xenakis, I. (2006). *Musique de l'architecture* (Dir. Kanach, Sh.). Marseille : Éditions Parenthèses, pp. 83-131.

⁵ Xenakis, I. (1996). *Musique et originalité* (p. 16). Coll. Carré Musique. Paris : Séguier.

En vérité, à l’instar des poèmes symphoniques de nos ancêtres romantiques, nous ne sommes pas obligés de connaître la référence contextuelle ancrée en amont pour pouvoir apprécier l’opus finalisé, ou tout au moins en avoir la « révélation⁶». Comme l’écrivait le philosophe Maurice Merleau-Ponty, « le sensible » c’est « cette possibilité d’être évident en silence, d’être sous-entendu⁷», ce que mettait en pratique sans doute Xenakis au sein de la sphère de la philosophie de l’art, de la musique, de la science et de la culture⁸. En effet, à la soutenance orale de sa thèse de doctorat d’État à l’université de la Sorbonne (Paris – travail doctoral placé sous la direction du philosophe et esthéticien Olivier Revault d’Allonnes), n’a-t-il pas orienté sciemment son propos liminaire en termes de « philosophie sous-entendue », expliquant que la musique incarne un « phénomène culturel », donc subordonné à un instant précis, tangible et matériel du continuum historique ? « Pourtant – a-t-il poursuivi –, on peut distinguer des parties qui sont plus invariantes que d’autres et qui forment ainsi des matériaux de dureté et de consistance consécutives aux diverses époques des civilisations, matériaux qui se meuvent dans l’espace, créés, lancés, entraînés, par les courants des idées, se heurtant les uns aux autres, s’influçant, s’annihilant, se fécondant mutuellement. Mais de quelle essence ces matériaux sont-ils faits ? Cette essence, c’est l’intelligence de l’homme, en quelque sorte solidifiée. L’intelligence qui quête, questionne, infère, révèle, échafaude à tous les niveaux. La musique et les arts en général semblent nécessairement être une solidification, une matérialisation de cette intelligence.⁹»

Les vertus poétiques de l’« Art-Science »

Dans ce creuset à l’aura illuminée et dotée d’une grande part de cérébralité, Iannis Xenakis a pu élaborer une musique dite « stochastique¹⁰» à partir de la notion de « hasard objectif » : « Non pas le hasard simpliste, qu’il soit sous forme de pile ou face, ou de l’improvisation réhabilitée, mais celui qui résulte d’un ensemble étonnamment rigoureux de réflexions difficiles et profondes, ensemble étroitement lié à l’axiomatique mathématique et à la logique polyvalente. Alors seulement, le hasard maté par sa propre vertu devient hydro-électrique¹¹», relevait à l’aube des années soixante le musicologue philosophe Daniel Charles. En fait, Xenakis va surtout donner aux mathématiques des vertus constructives de partitions grâce au calcul des probabilités, à la théorie des ensembles, aux mouvements browniens, à la technique des cribles...

⁶ Maître-mot xenakien : « Dans le domaine artistique, il y a la révélation. Dans la philosophie et dans la connaissance, de même » (Xenakis, I. (1979). *Arts / Sciences / Alliages*. (p. 55). Tournai : Casterman).

⁷ Merleau-Ponty, M. (1964). *Le Visible et l’invisible* (p. 227). Paris : Gallimard.

⁸ « Si la musique se doit d’être le lieu de confrontations des idées philosophiques ou scientifiques sur l’étant, le devenir et leurs apparences, il est indispensable qu’au moins, le compositeur réfléchisse profondément à ces types de quêtes » (Xenakis, I. Sur le temps. *Musique et originalité*, op. cit., p. 35).

⁹ Xenakis, I. Philosophie sous-entendue. *Arts / Sciences. Alliages*, op. cit., p. 11.

¹⁰ Terme emprunté à la Théorie des événements en chaîne.

¹¹ Charles, D. (1961). Iannis Xenakis. *Encyclopédie de la musique* (p. 926). Paris : Fasquelle, (tome III).

« N’oubliez pas que la musique a été à l’origine, avec le pythagorisme, d’une réflexion sur les mathématiques, qui a continué d’ailleurs¹²», aimait-il professer. Considérés comme médiums artistiques¹³ à part entière, nombres et courbes, points et densités, probabilités et logarithmes ont ainsi stimulé l’imagination et invité corollairement à la confection d’un langage musical logico-constructif.

Le musicien a été remarqué très tôt par les aficionados européens de la modernité du second après-guerre, lesquels notaient, par exemple, que la « poétique » de Xenakis était extrêmement personnelle : « nulle solution de continuité entre ses œuvres instrumentales et extra-instrumentales (comme en témoignent *Analogique A* et *B*), dont le *souffle* est identique en ce qu’il ne cesse de mettre en jeu, selon l’expression de G. Bataille, *l’extrémité du possible*¹⁴». Ainsi, guetteur aux aguets toujours en quête de singulières sensations, l’auteur de *Pithoprakta* (1955-1956) était foncièrement convaincu que les données mathématiques pouvaient être utilisées pour exprimer poétiquement le monde, à condition que l’artiste puisse discerner dans leur mécanisme parfois aride la part d’une véritable « promesse artistique » (image qu’il aimait volontiers substituer au terme plus philosophique de « téléologie »). Conséquemment, en 1963, est paru l’ouvrage portant sur les *Musiques formelles* : cinq chapitres audacieux qui proposent de « formaliser » la musique, à la manière dont les mathématiciens ont tenté de fonder leur discipline scientifique, geste mettant en avant une axiomatique concise d’où tout pourrait être déduit.

Il faut dire que pour ce penseur impénitent, le monde devait induire, par essence, la connaissance globale autant qu’indivisible, éthique autant qu’esthétique, charnelle autant que spirituelle. Car « la pensée scientifique, la pensée artistique, la technologie, la philosophie, tout cela constitue la culture », affirmait Xenakis. Celui-ci poursuivait : « Je dirais même que les arts, la pensée artistique devraient, et peuvent, imprégner toutes les activités de l’esprit. Ne sommes-nous pas tous sensibles, que nous le voulions ou non, à l’architecture, aux proportions, aux matériaux, à la qualité des surfaces, des sols, à la forme des tables ? Ne sommes-nous pas sensibles, en sortant dans la rue, aux arbres, à l’environnement, mais aussi à l’esthétique des voitures, plus peut-être qu’à leur confort ? Eh bien, on peut dire que la conscience artistique, l’appréciation esthétique peuvent être une sorte de guide non seulement dans le domaine des produits matériels, mais aussi dans le domaine scientifique, dans les belles choses de la mathématique, de la science abstraite, comme dans tous les domaines de la pensée.¹⁵»

Dans ce sillage, parmi tant d’opus extrêmement originaux, le quatuor pour piano, violon, violoncelle et contrebasse intitulé *Morsima-Amorsima* (1962 – qui est en fait une transcription de *ST/10* calculé sur ordinateur IBM) reste un bel exemple d’« Art-Science ». Les noces de l’Art et de la Science sur l’autel

¹² Xenakis, I. (1994). Condition du musicien. *Kéleütha*. (p. 127). Paris : L’Arche.

¹³ Cf. Hoffmann, P. (1994). *Amalgam aus Kunst und Wissenschaft. Natur Wissenschaftliches Denke im Werk von Iannis Xenakis*. Frankfurt-am-Main: Peter Lang.

¹⁴ Charles, D. Iannis Xenakis. *Encyclopédie de la musique, ibidem*.

¹⁵ Xenakis, I. Culture et créativité. *Kéleütha, op. cit.*, pp. 129-130.

moderne¹⁶ d'une certaine « sauvagerie¹⁷ » prodigieusement inouïe¹⁸ inciteront à enfanter également des œuvres de « musique stochastique » (scandale de *Metastasis* – 1954 – pour orchestre), de « musique stratégique » (*Duel* – 1959 – pour deux orchestres) ou de « musique symbolique » (*Herma* – 1961 – pour piano)... Dans ce contexte hautement singulier, le compositeur avait pensé également à la discipline de la génétique comme une formidable usine combinatoire à la fois déterministe et stochastique. « Il va de soi que la construction en musique se doit d'y pénétrer chaque fois que le discret est envisagé, pour s'en dégager », nous avait-il avoué en toute simplicité. Dans ce cadre, la partition d'*Eonta* (1963-1964) – pour piano et cinq cuivres – a fait appel aux sources stochastiques et symboliques, calculées par un ordinateur (IBM 7090). Initiateur d'une recherche effrénée, Xenakis a ensuite fondé à Paris, en 1966, le Centre d'Études de Mathématique et Automatique Musicales (CEMAMU), puis il a inventé, en 1975, un ordinateur dans un but de réalisation pédagogique : l'UPIC (Unité Polyagogique Informatique du CEMAMU¹⁹), une sorte de « machine à composer »²⁰, de table à dessin musical régie par le truchement du geste et du graphique²¹ (mises à part les diverses élucubrations réalisées par des enfants de tous âges, il composera sur cet appareil, par exemple, *Mycènes alpha*, en 1978)²².

Une « métamusique » pour la vue et pour l'ouïe

En fait, Iannis Xenakis « se détourne de toute la musique européenne, de l'ensemble de son héritage – analysait à sa manière l'écrivain Milan Kundera. Il situe son point de départ ailleurs : non pas dans le son artificiel d'une note qui s'est séparé de la nature pour exprimer une subjectivité humaine, mais dans le bruit du monde, dans une 'masse sonore' qui ne jaillit pas de l'intérieur du cœur mais arrive vers nous de l'extérieur comme les pas de la pluie, le vacarme d'une usine ou le cri d'une foule.²³ » Polymorphe dans l'esprit et la pensée comme dans les sources brutes et les processus techniques savamment utilisés, l'artiste a, au cœur de son artisanat personnel, créé plusieurs spectacles multimédia très remarquables. Si le « curieux ancêtre historique » de ces formes épiques

¹⁶ Cf. Revault d'Allonnes, O. (1973). Xenakis et la modernité. *La Création artistique et les promesses de la liberté*. Paris : Klincksieck.

¹⁷ « Je suis un sauvage, et mes œuvres sont des giclées de sauvagerie. La couche de civilisation est fort ténue chez moi. Je ne suis pas un homme civilisé », répondait Iannis Xenakis à Bruno Serrou (Xenakis, I. (2003). *L'Homme des défis* (p.61). Paris : Cig'art).

¹⁸ Cf. Guillot, M. (1972). Monde et sons - Écoute et inouï. *Présences de Iannis Xenakis* (pp. 113-116). Paris : CDMC - Centre de Documentation de la Musique Contemporaine.

¹⁹ Cf. « Un pas décisif », *Xenakis*, Aix en Provence, *L'Arc* (51, 1972), 81.

²⁰ Pour avoir un aperçu des applications de l'UPIC au XXI^e siècle, voir Weibel, P. ; Brümmer, L. ; Kanach, Sh. (2020). *From Xenakis's UPIC to graphic notation today*. Berlin : Hatje Cantz Verlag.

²¹ « J'ai toujours fait des graphismes avant d'écrire les notes », avouait par ailleurs le musicien (Xenakis, I. *L'Homme des défis*, op. cit., p. 65).

²² À la mort du compositeur, les Ateliers UPIC ont été transformés en Centre de Création Musicale Iannis Xenakis (CCMIX – que nous avons eu l'honneur de présider), puis en Centre Iannis Xenakis (CIX), actuellement basé à l'université de Rouen Normandie (laboratoire du GRHis).

²³ Kundera, M. (2009). *Une rencontre* (p. 115). Paris : Gallimard. Coll. Folio.

semblaient provenir des idées de Plutarque²⁴, « il n'était guère surprenant qu'un homme pluridisciplinaire comme Xenakis combinât ses talents pour emmener la musique vers une 'métamusique'²⁵ – une synthèse multimédia, généralement cordonnée par un schéma mathématique du son, des lumières, de la couleur, des formes et du mouvement appelé 'Polytope'²⁶», a exposé le critique londonien Dominic Gill.

Ainsi, « le rayon laser et le flash électronique sont les équivalents de beaux sons. Les faire resplendir dans l'espace, c'est créer une musique pour les yeux, musique visuelle abstraite qui mettrait les galaxies, les étoiles et leur transformation à la portée de l'homme sur une échelle terrestre bien entendu, à l'aide d'ailleurs de concepts et de procédures issus de la composition musicale. Le résultat est un art nouveau de la vision et de l'audition qui n'est ni un ballet ni un opéra, mais bien un spectacle abstrait au sens de la musique, de type astral ou terrestre²⁷», rêvait encore le musicien. Il faut dire en complément que dans le domaine des arts, outre les musiques de scène (comme celle de *Medea* – 1967 – textes de Sénèque), le contexte du ballet²⁸ a eu quelque importance – heureuse ou malheureuse – dans la production xenakienne (*Kraanerg* – 1968, *Antikhton* – 1971 et même *Nomos Alpha* – 1966). Au reste, au travers de l'argumentaire esthétique de sa thèse doctorale, Xenakis n'a-t-il pas disserté sur les vertus potentielles d'un art cinesthésique probant, en montrant que « les couleurs, les sons, le relief » étaient à considérer comme « des condensations dans notre système sens-cerveau²⁹ » ?

Alors que le compositeur a écrit des pièces – plutôt complexes – pour l'instrumentarium « classique » (*Pithoprakta* – 1955-1956, *Nomos Alpha* – 1966, *Aroura* – 1971, *Mists* – 1981, *Kyania* – 1990, *Omega* – 1997...) ou pour instruments exotiques (*Nyûyô* pour quatre instruments japonais – 1985, *Okho* pour trois djembés – 1989...), il a également été séduit par les aptitudes expansives de l'électroacoustique (*Concret PH* – 1958... *Gendy3* – 1991...). En février 1981, n'affirmait-il pas : « Nous assistons aujourd'hui, nous participons

²⁴ Nouritza Matossian a vu dans *La Vie d'Antoine* de Plutarque un signe avant-coureur des polytopes xenakiens (cf. Matossian, N. (1981) *Iannis Xenakis* (p. 261). Paris : Fayard/Sacem).

²⁵ « Vers une métamusique » est précisément le titre du 5^{ème} chapitre de *Musique Architecture* d'Iannis Xenakis (Tournai : Casterman, 1971).

²⁶ Gill, D. (1981). Le Polytope de Mycènes. *Regards sur Iannis Xenakis* (p. 295). Paris : Stock Musique. On pourra compiler également : Xenakis, I. Topoi. *Musique de l'architecture*, op. cit., pp. 211-217.

²⁷ Xenakis, I. (2006). La Légende d'Eer. « *Transformation d'un combat physique ou politique en lutte d'idées* » (p. 34). France : La Souterraine, La Main courante.

²⁸ Dans les archives prêtées à la Bibliothèque Nationale de France (Paris), il existe des notes écrites en 1988 par Xenakis en vue d'un ballet intégrant des robots ; même si Olivier Revault d'Allonnes a pu écrire que « la musique de Xenakis est une victoire de l'homme sur le 'cybernanthrope', sur le robot » (Revault d'Allonnes, O. Xenakis et la modernité. *L'Arc* n°51, op. cit., p. 25). En complément, lire Harley, J. (2014). Xenakis et la chorégraphie sonore. In P.A. Castanet, Sh. Kanach (Ed.), *Xenakis et les arts, Les Cahiers de l'École nationale supérieure d'architecture de Normandie Recherche* (pp. 114-127). Rouen : Éditions Point de vues. À propos de la musique contemporaine et le domaine chorégraphique, voir Castanet, P. A. (2022, décembre). Les noces 'contemporaines' d'Euterpe et de Terpsichore. *Musicologies nouvelles, Opus 13*.

²⁹ Xenakis, I. Philosophie sous-entendue. *Arts / Sciences. Alliages*, op. cit., p. 12.

tous, à des vitesses variables et différentes, à une sorte de big bang froid de l'intelligence humaine, ce super-produit cosmique. C'est dans cette perspective super-vitaliste, super-optimiste que nous devrions nous placer, si on voulait garder les yeux et les oreilles ouverts. Ce qui veut dire que la navigation ne peut se faire qu'à la force du cerveau, qu'à la force de la réflexion totale de l'homme³⁰ ?

De plus, en dehors du domaine de la voix (*Nuits* – 1967-1968, *Cendrées* – 1973, *A Hélène* – 1977, *Pour la Paix* – 1981...), il faut peut-être signaler que – se détachant bien sûr de toute idée de folklore et de toute référence primaire à l'exotisme circonstancié – la percussion a tenu une véritable place de choix dans le catalogue extrêmement fourni du musicien (*Psappha* – 1976, *Pléiades* – 1978, *Kassandra* – 1987, *Rebonds* – 1987-1988³¹, *Omega* – 1997...). Entre impacts et résonances, entre éléments de variance colorée et processus divers gérant l'apériodicité, entre « l'intelligible et le sensible³²», le *gestus* créatif a ainsi galvanisé bon nombre de complexes rythmiques au service d'innombrables salves dynamiques. « C'est cette préoccupation constante entre ces deux pôles, du désordre ou de l'ordre, personnifiées par la périodicité [...]; c'est toute la gamme des degrés possibles, d'un pôle à l'autre, qui constitue une sorte de catégorie mentale, à mon avis. C'est elle qui se trouve dans toute l'histoire, aussi bien de la philosophie que de la science, et qui est une des préoccupations sous-jacentes de la musique que j'ai faite³³», répondait-il au philosophe Michel Serres (alors membre de son jury de thèse soutenue à La Sorbonne).

Nuages de sons, architecture de compacités acoustiques ou électroniques, glissandi vertigineux, arborescences et cribles, effets de masse, nature « hors-temps » de la musique, appréhension giratoire de l'espace (voir les spirales³⁴ logarithmiques flirtant avec les idées de tourbillons archimédiennes pour *Terretektorh* – 1965-1966³⁵), passages allant de la rareté calculée à la densité complexe, transport sensible du continu au discontinu (*Diamorphoses* – 1957)... caractérisent de concert l'esthétique plurielle du Maître. « Désormais, le musicien devra être un fabricant de thèses philosophiques et d'architectures globales, de combinaisons de structures (formes) et de matière sonore³⁶», pensait Xenakis, en 1965. Dans ce contexte, avec la volonté consubstantielle de marier l'architecture et la musique et avec le désir farouche de glisser subrepticement de l'ouïe à la vue, un des vœux poétiques de Xenakis était de

³⁰ Xenakis, I. Entre Charybe et Scylla. *Kéleütha*, op. cit., p. 89.

³¹ Œuvre pour percussion solo créée à Rome, le 1^{er} juillet 1988.

³² Sous-titre pertinent du livre de Revault d'Allonnes, O. (1975). *Xenakis : Les Polytopes* (p. 33). Paris : Balland.

³³ Xenakis, I. *Arts / Sciences. Alliages*, op. cit., p. 110.

³⁴ Pour des renseignements complémentaires, lire de Castanet, P. A. (1998). *L'espace spiralé dans la musique contemporaine. L'Espace : Musique/Philosophie*, Paris : L'Harmattan. Du même auteur (2000). *Tourbillon et spirale: matrices universelles dans la musique contemporaine. Figures du grapheïn*. Saint-Étienne : Publications de l'Université Jean Monnet / CIEREC.

³⁵ Cette partition est écrite pour 88 musiciens éparpillés dans le public, ce geste de spatialisation sonore sera réitéré pour *Nomos gamma* en 1967-1968.

³⁶ Xenakis, I. La voie de la recherche en question. *Kéleütha*, op. cit., p. 74.

passer de la composition avec des sons (pour l'oreille) à la composition avec de la lumière (pour les yeux). De plus, jouant à la fois dans les registres indifférents de l'esthétique et de l'« extra-esthétique »³⁷, des éléments de beauté³⁸ et de laideur³⁹ ont nourri les modèles critiques de son expression artistique, tantôt poétique, tantôt anti-lyrique. Ce qui importait en fin de compte était « la qualité sonore⁴⁰ » mise au service de la nouveauté sidérante. Le compositeur François-Bernard Mâche a montré que les œuvres les plus réussies d'Iannis Xenakis répondaient d'elles-mêmes : « leur puissance sur l'esprit humain révèle, non pas qu'elles ont su traduire en sons je ne sais quelle 'belle' loi logique, mais au contraire qu'elles ont réussi à dépasser l'appareil conceptuel sur lequel elles se sont bâties, et ont atteint au fond de nous quelque chose que nous savions sans en être conscients.⁴¹ »

Résonances utopiques de la « polytopie »

Suivant peu ou prou le précepte bachelardien disant qu'« il faut expliquer la matière par la lumière, la substance par la vibration⁴² », la conquête xenakienne de l'espace va concerner, dès 1967, la série des *Polytopes*⁴³ (*Polytope de Montréal* – ensuite viendront ceux d'Osaka, Persépolis, Cluny⁴⁴, Mycènes⁴⁵...), genres de spectacles automatisés de lumières (flashes électroniques escortés de rayons lasers) et de sons figés sur bandes magnétiques (projetés par un orchestre de haut-parleurs).

³⁷ Terme cher au philosophe Carl Dahlhaus (cf. (1991). Du simple, du beau et du purement beau. *Inharmoniques* n°8-9, Paris : IRCAM / Centre Georges Pompidou).

³⁸ « Je ne pourrais pas définir la beauté. J'ai eu beaucoup de déceptions dans ce domaine. Je croyais que certaines choses étaient belles, et puis je me suis aperçu qu'elles ne m'intéresseraient plus, que c'était une sensation passagère » (Xenakis, I. *Changer l'homme. L'Arc* n°51, *op. cit.*, p.27).

³⁹ « Je ne fais aucun cadeau aux formations de musique de chambre. C'est volontairement ma musique la plus laide. Je reconnais volontiers que ce que je fais faire au violoncelle est honteux, au sens classique du terme, bien sûr » (Xenakis, I. *L'Homme des défis, op. cit.*, p. 81).

⁴⁰ Iannis Xenakis in Delalande, F. *Il faut être constamment un immigré. op. cit.*, p. 162.

⁴¹ Mâche, F-B. Xenakis et la nature. *L'Arc* n°51, *op. cit.*, pp. 53-54.

⁴² Bachelard, G. (1970). *Lumière et substance. Études* (p.75). Paris : Vrin.

⁴³ Au travers de ce mot, la polysémie est manifeste (nombreux endroits, beaucoup de place, plusieurs lieux). « Bien que le son sens soit immédiatement évident pour un Grec, le mot polytope ne figure dans aucun dictionnaire de grec ancien ou moderne. C'est une création de Xenakis, comme le sont la plupart des titres qu'il donne à ses œuvres... » (Revault d'Allonnes, O. *Xenakis : Les Polytopes, op. cit.*, p. 10). On lira également avec intérêt Xenakis, I. *Les Polytopes. Musique de l'architecture, op. cit.*, pp. 285-369. En complément, consulter Sterken, S. (2001). Une invitation à jouer l'espace – L'itinéraire architectural de Iannis Xenakis. *Portrait(s) de Iannis Xenakis* (pp. 191-192). Paris : Bibliothèque Nationale de France. Voir aussi Xenakis, I. (2010). How Do You Draw A Sound ? In Sh. Kanach, C. Lovelace (Dir.), *Iannis Xenakis Composer, Architect, Visionary* (pp. 63-81). (*The Drawing Papers, 88*). New York : The Drawing Center.

⁴⁴ Cf. Fleuret, M. Une musique à voir. *L'Arc* n°51, *op. cit.*, pp. 34-35.

⁴⁵ Cf. Touloumi, O. (2012). The Politics of Totality : Iannis Xenakis' *Polytope de Mycènes*. In Sh. Kanach (Ed.), *Xenakis Matters : Contexts, Processes, Applications* (pp. 101-125). (*The Iannis Xenakis Series n°4*) Hillsdale, New York: Pendragon Press.

« Il faut ouvrir les oreilles et les yeux » :
une leçon philosophique du polymathe Iannis Xenakis

FESTIVAL D'AUTOMNE A PARIS
SMIP 1972
Musée de Cluny

POLYTOPE DE CLUNY

actions de lumière et de son
de

IANNIS XENAKIS

création mondiale

coproduction avec la Délégation Générale à la Recherche Scientifique, l'Electricité de France, le Centre National d'Etudes des Télécommunications, le Centre d'Etudes de Mathématique et d'Automatique Musicales, le Laboratoire de Physique Nucléaire du Collège de France

et

la Télévision Nationale Iranienne
la Fondation Calouste Gulbenkian (Lisbonne)
l'Université de Montréal (Canada)

direction de la réalisation :
IANNIS XENAKIS

technique et organisation :
JEAN COLMANT

programmation ordinateurs :
Robert Dupuy (Canada)
Cornelia Colyer (U.S.A.)

lasers et scanners : SPECTRAPHYSICS
flashes : ORTHOTRON
miroirs : SOPTEL

magnétophones : AMPEX
bande son : STUDIO ACOUSTI
sonorisation : AUDIO-SERVICE

armoire de télécommande : ENTREPRISE TELEPHONIQUE
constructions mécaniques,
montage et câblage : JAF

études de l'armature : FRANCE ETUDES D'ENGINEERING
réalisation de l'armature : MAWART

opérateur : Dominique Piteux

Illustration 1

*Affiche mentionnant le staff technique du Polytope de Cluny⁴⁶ donné à Paris en 1972
(Fonds Castanet)*

À propos du *Diatope* de Beaubourg (Paris) rehaussé musicalement par *La Légende d'Eer* (diffusée sur haut-parleurs), Maurice Fleuret (futur directeur de la musique et de la danse au ministère de la Culture de 1981 à 1986 – Paris), écrivait dans *Le Nouvel Observateur*, en 1978, qu'il s'agissait d'« une pluie de comètes avec mille soleils ».

⁴⁶ Ce polytope demandait la présence d'une énorme armoire spécialement construite pour contenir un programme numérique de 1200 adresses en relation avec les multiples échos de la musique électronique dont les décharges sporadiques jouaient sur le jeu d'éclairs luminescents de lampes au xénon (600 flashes) et de lasers colorés.



Illustration 2

1978 : Iannis Xenakis sur le site du Centre Pompidou à Paris
lors de la construction de la tente servant à la création de son Diatope
(Fonds Rastoin, Archives du Centre Iannis Xenakis / CLIX – Université de Rouen Normandie)

In fine, instrumental ou vocal, acoustique ou électroacoustique, touchant de près ou de loin aux domaines multimédia, le grand œuvre (visionnaire et prophétique) de Xenakis a toujours servi une conception spatiale et architecturale du temps et du rythme. « Il découle de tout ceci que la musique et les arts visuels de demain exigeront des artistes qu'ils soient pluridisciplinaires et initiés aux mathématiques, à l'acoustique, à la physique, à l'informatique, à l'électronique, à l'histoire théorique de la musique et des arts visuels, ainsi qu'à la connaissance fondamentale d'une théorie des formes et de leurs transformations, aussi bien en paléontologie qu'en génétique ou en astrophysique⁴⁷», concluait, en 1981, le musicien-architecte. Dans ce cadre, imaginée à l'origine pour l'inauguration du Centre Georges Pompidou à Paris (le 14 juin 1978), cette *Légende d'Éer* voulait ambiancer un « diatope » à voir et à écouter par toutes et tous, appréciant *in situ* la relation démocratique avec autrui, la connivence et l'intimité de concert, dans la coïncidence d'écoute d'un écoulement temporel défiant l'espace et la démesure sonoro-visuelle. Milieu hybride portant « le souhait fantasmatique de retrouver une matrice originelle⁴⁸», cet espace sensible tenait lieu – entre immersion et partage – de sanctuaire profané au travers duquel différentes sources artistiques et culturelles pouvaient entrer en « résonance », au sens husserlien du terme.

En l'occurrence, sous couvert d'une structure architecturale démontable provenant des calculs xenakiens, une énorme tente rouge de formes courbes (avec sol et colonne en verre) prolongeait et renouvelait les paraboloïdes hyperboliques du Pavillon Philips exposé à Bruxelles vingt ans auparavant (en 1958). Au niveau sensoriel, il s'agissait d'une manifestation cinesthésique apparentée à celle de la nature terrestre ou spatiale (les allégories d'orage, chute de grêle, passage de comète, tremblement de terre, éruption volcanique... étaient légion dans l'imaginaire collectif). Au niveau visuel, les effets étaient

⁴⁷ Xenakis, I. Les chemins de la composition musicale. *Kéleütha*, *op. cit.*, p. 32.

⁴⁸ Rosolato, G. (1972). Répétitions (p. 43). *Musique en jeu* n°9, Paris : Seuil.

obtenus grâce à un dispositif programmé par ordinateur (4 rayons laser – 3 verts, 1 rouge, 1680 flashes électroniques réfléchis par 400 miroirs tendus sur des câbles avec la complicité de divers prismes mobiles) zébrant l'espace de volumes, constellations, arabesques, faisceaux fixes ou rayons mouvants. Xenakis a expliqué qu'une très large part de ce spectacle mémorable et grandiose (qui nous a fortement marqué à sa création) a été conçue au CEMAMU : « avec les nouvelles méthodes que j'ai préconisées de synthèse de sons sans passer par l'analyse harmonique. Et c'est la première fois où je pouvais prouver que c'était une chose qui n'était pas seulement dans ma tête, mais qui pouvait être réalisée sur un plan à la fois esthétique et pratique.⁴⁹»

De plus, fruit de l'imaginaire d'un philosophe architecte musicien⁵⁰, ce « diatope » a été couronné d'un contexte légendaire, car élaboré d'après une parabole tirée de *La République* de Platon⁵¹. Sont également associés à cette source philosophique de base, un récit hermétique baptisé « Poimandres » par Hermes Trismégiste, un extrait des *Pensées* de Blaise Pascal traitant de l'infini, une vision romantique de la solitude humaine provenant de *Siebenkäs* de Jean-Paul Richter et un article scientifique de 1976 écrit par Robert Kirshner parlant de la découverte des supernovae. Des textes utopiques d'ascètes byzantins, des visions prophétiques de bouddhistes japonais et des bribes d'oracles chinois passent également par les sept couches superposées de son continu diffusé tout azimut. Précisons que ces écritures référentielles ne sont aucunement à considérer comme des commentaires d'ordre universitaire mais comme des prolongateurs de pensée afin de fournir à l'auditeur une palette imaginative d'ordre spirituel, toujours plus riche et plus dense⁵². Enfin, il faut remarquer que dans le choix opéré par Xenakis au cœur des *Pensées* pascaliennes, le texte philosophique prélevé parle, d'une manière non anodine, d'« un néant à l'égard de l'infini, un tout à l'égard du néant, un milieu entre rien et tout. Infiniment éloigné de comprendre les extrêmes, la fin des choses et le principe sont pour lui invinciblement cachés dans un secret impénétrable, également incapable de voir le néant d'où il est tiré, et l'infini où il est englouti⁵³».

⁴⁹ Iannis Xenakis in Delalande, F. *Il faut être constamment un immigré*, op. cit., p. 120.

⁵⁰ « Vers une philosophie de la musique » est précisément le titre du 6^{ème} chapitre de *Musique Architecture* d'Iannis Xenakis (op. cit.).

⁵¹ À propos du *Diatope*, Xenakis a déclaré : « Je n'ai pas eu d'argument, je n'ai pas voulu donner un argument spécifique parce que la musique n'est pas un programme, mais j'ai voulu illustrer tout le spectacle, y compris sa musique, avec des textes pris à travers l'Histoire » (Iannis Xenakis in Delalande, F. *Il faut être constamment un immigré*, op. cit., p. 135).

⁵² Pour de plus amples renseignements sur cette œuvre aux multiples propositions et pour un guide d'écoute de la bande magnétique – partie par partie – de *La Légende d'Eer*, consultez Castanet, P.A. Les humanités sensibles d'un sphinx à l'oreille d'airain. *Xenakis et les arts*, op. cit., pp. 24-30.

⁵³ Pascal, B. (1954). *Pensées*. Paris : Gallimard NRF. Coll. La Pléiade.



Illustration 3

*Iannis Xenakis et Pierre Albert Castanet à l'université de Rouen (1996)
(Photographie de Grégoire Alexandre, Fonds Castanet)*

En guise de conclusion, donnons une dernière fois la parole au Maestro polymathe. Car, « après ces quelques regards à travers les transparences du mille-feuilles, comment ne pas rester interdits devant la richesse intense et la multiplicité des vies possibles dans un seul champ d'action créatrice, qui est celui de la musique ? », demandait Xenakis. « Comment ne pas sentir le vertige des mondes insensés ou sensés que le musicien côtoie inlassablement, en sourd ou en aveugle, qu'il effleure, parce qu'ils sont là, ou qu'il aurait pu susciter et créer parce que, lui, est là ? Bien sûr, il faut ouvrir les oreilles et les yeux... La musique, c'est tout ça⁵⁴ », concluait-il avec un sentiment de grande sagesse et de bienveillance caractérisée.

⁵⁴ Xenakis, I. Entre Charybe et Scylla. *Kéleütha*, *op. cit.*, p. 93.

Origen y desarrollo de una estética cuántica transdisciplinaria

Manuel Rocha Iturbe

Compositor
Profesor titular Universidad Autónoma Metropolitana (UAM)
Departamento de Arte y Humanidades
manroit@gmail.com

Recibido 26-03-2023 / **Aceptado** 24-04-2023

Resumen. En este ensayo sientan las bases de una estética cuántica en algunas de mis obras artísticas transdisciplinarias: composiciones instrumentales, electroacústicas, esculturas e instalaciones sonoras, a partir de la investigación que realicé en mi tesis doctoral: *Las técnicas granulares en la síntesis sonora*, realizada entre 1992 y 1999. Análisis de manera detallada distintas obras artísticas creadas a partir de estas ideas. Por otro lado, muestro como las teorías cuánticas surgidas en la primera mitad del siglo XX, tienen distintas y diversas características susceptibles a ser utilizadas en la creación de obras de música, de arte conceptual y visual de carácter sónico, e incluso para poder analizar composiciones y obras artísticas de otros creadores relacionadas a las teorías cuánticas.

Palabras clave. Física Cuántica, Teoría del Caos, Música Contemporánea, Música Electroacústica, Arte Sonoro.

Origin and development of a transdisciplinary quantum aesthetics

Abstract. In this essay I lay the foundations of a quantum aesthetic in some of my transdisciplinary artistic works: instrumental and electroacoustic compositions, sculptures and sound installations, based on the research I carried out in my doctoral thesis: *Granular techniques in sound synthesis*, written out between 1992 and 1999. I analyze in detail different artistic works created from these ideas. On the other hand, I show how the quantum theories that emerged in the first half of the 20th century have different and diverse characteristics that can be used in the creation of works of music, conceptual and visual art of a sonic nature, and even for analyzing music and artistic works from other creators related to quantum theories.

Keywords. Quantum Physics, Chaos Theories, Contemporary Music, Electroacoustic Music, Sound Art.

1. Introducción

Desde la aparición de las matemáticas y de las numerosas ciencias, los artistas han encontrado fascinante la idea de imitar las formas en las que las diferentes teorías, las ecuaciones y las diversas manifestaciones de la naturaleza se pueden representar también en un plano estético y subjetivo. En el siglo XX, varios compositores y artistas utilizaron numerosas teorías científicas que estudian la complejidad de la naturaleza de manera metafórica para desarrollar sus obras, tanto en un nivel físico (Tierra, Sistema Solar, Universo) como subatómico, particularmente empleando las teorías del caos, de la entropía y la neguentropía (segunda teoría de la termodinámica), y las distintas teorías surgidas de la física cuántica.

Mi tesis doctoral en el campo de arte y tecnología en la Universidad de Paris VIII, realizada en los años noventa, tuvo como enfoque principal el estudio de las surgidas técnicas granulares en la síntesis sonora, pero al estar estas basadas en conceptos cuánticos, mi tesis se expandió hacia el desarrollo de una posible estética cuántica en la música y el arte, dando lugar a un ensayo previo a este, acerca de la composición musical a través de una concepción cuántica del sonido en la música contemporánea de la mitad del siglo XX¹. Al final de mi investigación, analicé también las primeras obras musicales y artísticas (escultura e instalación sonora) que yo mismo realicé a partir de estas primeras bases de una estética cuántica. En este ensayo, pretendo desarrollar estos análisis, así como las bases de una estética cuántica transdisciplinaria en mi obra artística, no solamente de ese período inicial, sino también de los períodos siguientes, para poder así entender mejor la amplitud y el alcance de estas ideas.

2. Antecedentes de una estética cuántica en mi obra

Después de terminar mis estudios de composición en la Facultad de Música de la UNAM, realicé una maestría en la Universidad de Mills College en los Estados Unidos, en donde descubrí la música electroacústica y pude desarrollar un estilo estético personal. Por otro lado, en ese periodo (1989-1991) descubrí también la música de algunos compositores vanguardistas europeos de la segunda mitad del siglo XX, como György Ligeti y Giacinto Scelsi, que influyeron de una manera importante en mi trabajo artístico. También, pude desarrollar en mi composición ideas asociadas a las nociones de proceso, textura, masa y densidad, estatismo, integración y desintegración, simultaneidad y sincronicidad, no solamente por medio de un lenguaje instrumental puro, sino también en el campo electroacústico, tanto en la música mixta (instrumentos-electrónica) como en la música para cinta sola (ahora llamada música con sonidos fijados). La razón principal de este cambio paradigmático en mi música fue que la manipulación de los sonidos con la ayuda de la tecnología analógica y de la computadora, me permitió esculpir el sonido y descubrir las distintas cualidades espectrales y dinámicas del timbre.

¹ El ensayo lleva como nombre “La composición musical a través de una concepción cuántica del sonido”, y fue publicado en mi libro *Desde la escucha. Creación, investigación e intermedia*, UAM, 2017.

En el nivel de la estructura y de la forma musical, comencé a desarrollar ideas ligadas a la relación entre el nivel micro (timbre) y el nivel macro (ritmo, melodía y armonía) que son la base de la teoría de la continuidad espacio temporal cuántica del matemático norteamericano Norbert Wiener (1964), en la cual describe la complejidad del paradigma cuántico tiempo vs frecuencia en la música². Para poner un ejemplo, en 1990 compuse mi obra para cinta sola *Atl*, realizada a partir de la manipulación de un *sampleo* de siete segundos de un pequeño arroyo de agua. En esta obra, transformé varios sonidos a partir del sonido original, y los dispuse en el tiempo para generar su estructura³. Dos años más tarde, al descubrir las teorías matemáticas del caos, me di cuenta de que *Atl* poseía características fractales, ya que las distintas transformaciones tímbricas y temporales del sonido del arroyo, sacan a relucir sus elementos micro-rítmicos en las distintas escalas temporales. Es decir, las frecuencias del espectro del sonido original se vuelven macro notas cuando lo estiramos con un *vocoder* de fase. Pero también, la modificación del espectro de este sonido crea distintas y nuevas variantes, análogas al principio de auto similaridad de las teorías matemáticas del caos surgidas en los años setenta.

Mi conocimiento de las teorías cuánticas del sonido, así como de la síntesis granular, llegó más tarde⁴. En 1992, haciendo mi tesis predoctoral (DEA) en la Universidad de París VIII en Francia, leí un artículo de Barry Truax sobre la síntesis granular y me di cuenta de que, en algunas de mis composiciones electroacústicas realizadas en los Estados Unidos, ya había desarrollado ideas relacionadas con una estética granular. En mi composición *Bandas de Pueblo* para quinteto de alientos, percusión y cinta magnética (1991), realicé procesos entre un estado de desintegración y un estado de integración a partir de la manipulación de *sampleos* de Bandas de Pueblo Mexicanas. Desintegramos completamente los sonidos de las bandas por medio de la extracción de pequeños sonidos (a partir de grabaciones) de una duración de treinta milésimas de segundo. Luego, hice procesos a partir de estos sonidos diminutos (granulares)⁵ usando largos y pequeños retardos irregulares entre ellos, mientras que los sonidos nuevos se convertían poco a poco en notas pequeñas (macro-granos) y luego en notas normales. Al mismo tiempo, reduje los retardos entre los sonidos hasta obtener sonidos compuestos con una duración de un segundo, tocados de

² En su ensayo, Wiener describe la complejidad del fenómeno tímbrico del sonido en el tiempo: "En la escritura musical, una nota tiene un valor de frecuencia y un valor rítmico de duración; para poder definir el timbre de un sonido debemos considerar el número de oscilaciones (frecuencia) más el devenir de estas oscilaciones en el tiempo. El problema para poder describir el espectro de una nota es que la interacción entre la frecuencia y el tiempo es extremadamente compleja". (Wiener N. (1964). *Spatial-Temporal Continuity, Quantum Theory and Music*. En M. Capek (Ed.), 1975: *The Concepts of Space and Time* (pp. 74-88). Boston: Reidel).

³ Rocha Iturbide, M. (1995). Unfolding the natural sound object through electroacoustic composition. *The new journal of music research*, 24 (4), 386.

⁴ No obstante, en 1990 mi colega Robin Goldstein había comenzado a hacer sonidos de síntesis granular con granos sintéticos con el programa *Csound* en el estudio de Mills College, y ese mismo año asistí al festival *Synthèse* en Bourges Francia, en donde escuché la obra *River Run* del compositor Canadiense Barry Truax. Me impresionó mucho la calidad orgánica de los sonidos, y el hecho de que fueran creados a partir de esa misma síntesis granular con granos sintéticos.

⁵ Los procesos fueron realizados a partir del "playlists" del programa *Sound Designer*, pero en esta época yo no me atreví a decir que estos pequeños sonidos constituían granos sonoros.

una manera continua, y establecí una conexión entre el micro grano y el macro sonido; sin embargo, en ese momento no tenía idea alguna de las nociones cuánticas de estos fenómenos. No obstante, yo estaba muy consciente de las características acústicas de estos pequeños sonidos que describí en mi tesis de maestría como: "ruidosos y sin frecuencia"⁶. La integración total en *Bandas de Pueblo* llega al final de la obra, cuando escuchamos distintas grabaciones de las bandas de pueblo reales en su estado original⁷.

Al finalizar mi tesis predoctoral en 1992, en la Universidad de París VIII, con el título: "Génesis y desarrollo del objeto sonoro natural en la música electroacústica", y ya estando al tanto de la síntesis granular así como de la música electroacústica que se podía producir con ella, decidí cambiar el tema de mi tesis doctoral y optar en cambio por una investigación a fondo acerca de las distintas técnicas de síntesis granular en la música por computadora, que en un nivel teórico tuvieron su origen en la física Cuántica.

Los científicos Dennis Gabor, Norbert Wiener y Abraham Moles, estudiaron en distintos momentos del siglo XX las características perceptuales de cuantos sonoros de entre 10 y 60 milésimas de segundo de duración. Estos sonidos son discretos y tienen una limitada cantidad de variantes perceptuales. Son ladrillos finitos, así como los átomos que tienen una cantidad finita de partículas que los componen. Estos investigadores estudiaron también las distintas paradojas cuánticas que surgen con estas partículas sónicas. Por ejemplo, un grano con una frecuencia pura sintética que se repite cada 5 segundos, y que se sigue repitiendo cada vez con un intervalo de tiempo menor, eventualmente se convierte en una frecuencia cuando llegamos a una repetición de 20 granos por segundo, equivalente a 20 Hz que es la frecuencia más baja que podemos escuchar. El grano sonoro puede ser contemplado entonces como una partícula (ritmo, dominio de lo discontinuo), o como una onda (frecuencia, dominio de lo continuo), al igual que un electrón que es tanto partícula (fotón) como onda electromagnética. Las técnicas granulares en la música electroacústica normalmente no producen sonidos frecuenciales espectrales como este, es decir, sonidos periódicos. Estas más bien fueron diseñadas para generar sonidos texturales continuos o discontinuos, y fueron promovidas por vez primera por el compositor Iannis Xenakis a principios de los años cincuenta, y luego desarrolladas por los compositores Curtis Roads y Barry Truax en los años setenta y ochenta, usando las primeras super computadoras en EUA y Canadá.

Ahora bien, la idea de grano sonoro no solo existe en estas técnicas electroacústicas. Las técnicas de análisis síntesis a partir de una transformada de Fourier, con las que realizamos en la actualidad un gran número de transformaciones espectrales de los sonidos en una computadora, o con las que simplemente analizamos el espectro de un sonido determinado, son también granulares, ya que las ventanas de análisis son consideradas granos sonoros. Por

⁶ Rocha Iturbide, M. (1991). *Contemplation and Action*, [Master's thesis]. Oakland California: Mills College, 12.

⁷ En esta obra trabajé con el *Continuum* entre el sonido abstracto (manipulado por la computadora) y el sonido en su contexto de origen.

esta razón, en mi tesis doctoral intenté unir estos dos campos aparentemente separados a partir de la idea del cuanto sonoro, el del mundo del sonido de carácter discontinuo (partículas = ritmo), con el del mundo del sonido de carácter continuo (ondas electromagnéticas = frecuencia). De este modo, las teorías cuánticas se volvieron mucho más pertinentes, y no me limité a analizar solamente las distintas técnicas granulares y de análisis síntesis, sino también a estudiar cómo estas teorías cuánticas surgidas a principios del siglo XX afectaron de manera tardía a las distintas estéticas de la música contemporánea instrumental en los años cincuenta⁸.

En este ensayo analizaré varias obras de música electroacústica, instrumental y de arte sonoro, que desarrollé durante el proceso en el que realicé mi tesis doctoral entre 1992 y 1999, y algunas otras en etapas posteriores, pero antes, quisiera regresar a mi etapa creativa en la Universidad de Mills College para analizar dos obras que fueron muy importantes en la génesis de estas estéticas cuánticas. Como ya lo mencioné antes, en varias de mis obras de composición en los Estados Unidos, desarrollé las nociones de masa, textura y densidad. Mis experiencias electroacústicas me permitieron descubrir diferentes aspectos de la precepción psicoacústica surgida de los procesos sonoros asociados con estas ideas. En mi composición *Avidya* para cinta sola, realicé un *Continuum*⁹ a partir de la mezcla de la emisión de todas las estaciones de radio AM y FM del área de la Bahía de San Francisco, California, comenzando por una sola estación y terminando con más de un centenar de estaciones de radio (Figura 1). En esta obra surgen distintas experiencias psicoacústicas a partir de este proceso, en el que la diversidad de información sonora de las estaciones crea una serie de texturas sonoras que se transforman poco a poco en una gran masa sonora de ruido que cubre un ancho de banda frecuencial muy amplio, es decir, un rango de frecuencias que va desde sonidos muy graves a sonidos muy agudos, y una de estas experiencias es muy cercana a los fenómenos sónicos granulares.

En *Avidya* hay un proceso acerca de la destrucción gradual de la información sonora de la emisión de cada estación de radio, y en esta destrucción podemos escuchar pequeños fragmentos rotos. Este efecto es análogo a un mosaico pompeyano quebrado en mil pedazos, en donde descubrimos una nueva pintura abstracta que surge del nuevo reordenamiento de la pedacería del mosaico original¹⁰.

⁸ En el último capítulo de mi tesis doctoral desarrollé estas ideas, y a partir de allí publiqué en 2017 un ensayo llamado "La composición musical a través de una concepción cuántica del sonido", en mi libro *Desde la escucha. Creación, Investigación e Intermedia*. En mi análisis musicológico, los compositores cuyas estéticas se vieron más claramente afectadas por las teorías cuánticas fueron principalmente Iannis Xenakis y Karlheinz Stockhausen, pero también John Cage, György Ligeti y Morton Feldman.

⁹ *Continuum* es un concepto que tiene que ver con un desarrollo fino y pausado que transita entre los dos puntos opuestos de un parámetro sonoro o visual. Por ejemplo, en el corto fílmico *Entrance Exit* de Fluxus creada por Emmet Williams y James Tenney, una pantalla blanca se convierte de manera continua en negra mientras que en el sonido una onda sinusoidal pura se vuelve poco a poco ruido blanco.

¹⁰ *Idem*, p.20.

Al analizar mi música y mis ideas en el período de Mills College (1989-91), me di cuenta de que ya existían elementos estéticos cercanos a los principios cuánticos, incluso en un momento en el que yo tenía muy pocas nociones de ellos. En mi tesis de maestría *Contemplación y Acción*, escribí acerca de estados sonoros continuos y discontinuos en mi composición *Frost Clear Energy Saver* para refrigerador, contrabajo y cinta magnética (1991): "[...] En esta obra existen estados sonoros continuos y discontinuos que surgen de una misma fuente sonora. Me agrada mucho ir de un polo al otro, de la unidad a la multiplicidad, de la integración a la desintegración, de la continuidad a la discontinuidad, de la construcción a la deconstrucción"¹¹.

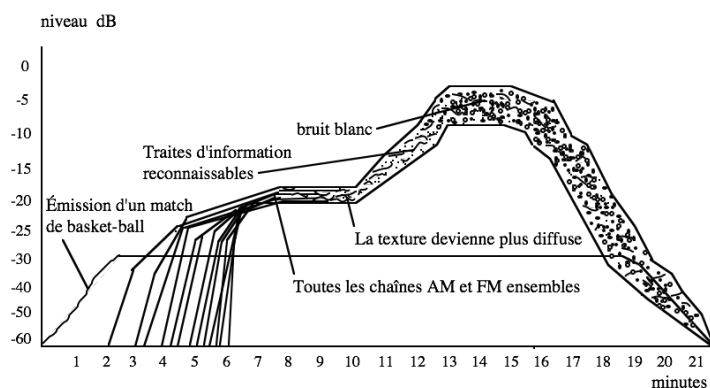


Figura 1. Diagrama estructural de *Avidya*¹²

En mi tesis de doctorado escribí acerca de la dualidad continuo-discontinuo vislumbrada dentro de un *Continuum*, y entendida como algo complementario partiendo de la teoría de Niels Bohr:

La noción de *Continuum* existe también en el dominio de lo muy pequeño. El continuo existe en el mundo subatómico, pero explicado como una complementareidad indisociable del discontinuo, ya que una onda es continua, pero incluso si es perfectamente periódica, la creación de esta onda se da por una oscilación electromagnética de carácter discontinuo. Por otro lado, en la física cuántica la idea de discontinuidad es intrínseca, y esta es producida por fenómenos ligados de manera íntima, ya que incluso en el caso de partículas desperdigadas en el espacio, existe un principio unificador que las pone en relación, y entonces, se da un *Continuum*.¹³

En *Frost Clear Energy Saver*, el principio de complementareidad¹⁴ cuántica ya estaba presente en la obra. A partir del sonido de un refrigerador (un sonido de

¹¹ *Ibidem*, p. 28.

¹² Rocha Iturbide, M. (1999). *Les techniques granulaires dans la synthèse sonore* [Doctoral dissertation]. París : Universidad de París VIII, 355.

¹³ *Idem*, p. 326.

¹⁴ El científico Danés Niels Bohr definió el principio de complementareidad en 1926, “estableciendo que no es posible diseñar un experimento en física que explique de manera simultánea, en cualquier circunstancia, el funcionamiento integral del átomo. Es decir, no se puede diseñar un experimento que simultáneamente, estudie al átomo como si fuera un sistema estructurado a base de partículas cuánticas y de ondas electromagnéticas” (Cesarman, E. (1986).

carácter continuo, aunque plagado de saltos discontinuos¹⁵ hice sonidos discretos discontinuos (de entre 100 y 300 milésimas de segundo) con distintas partes de su espectro, con los cuales construí motivos melódicos tímbricos¹⁶ pegándolos unos con otros, y que luego yuxtapuse en la mezcla final de la cinta sobre un *Continuum* espectral también construido a partir del sonido original del refrigerador.

Además de mi trabajo con las nociones de continuidad y de discontinuidad, y con el concepto de *Continuum* que une a estos dos estados complementarios del sonido, mi amplio conocimiento de la obra de John Cage me hizo reflexionar acerca de la conexión de los sonidos en un estado de azar total. Por otro lado, en esa época descubrí un ensayo de Carl Jung acerca del fenómeno de la sincronicidad, en el que encontré ideas importantes acerca de la relación de eventos en nuestro inconsciente. Estas concepciones me hicieron entender la naturaleza del proceso de la composición musical¹⁷.

Es muy interesante ver como estas reflexiones son compatibles con la teoría de la interconexión de partículas en la física cuántica de Bohr, que sin embargo descubrí mucho más tarde. Carl Jung concibió un sistema de cuatro coordenadas (o cuatro dimensiones), en donde la casualidad (azar) y la sincronicidad se encuentran en un eje *y* horizontal, mientras que el espacio y el tiempo se encuentran en un eje *x* vertical¹⁸. Es posible que este sistema esté basado en la teoría de la relatividad de Albert Einstein, pero yo creo que también es cercano al principio de interconexión cuántica de Bohr, que dice que, si tenemos un sistema de dos electrones separados en el espacio, incluso por miles de kilómetros, están de todos modos atados por conexiones no locales instantáneas:

Orden y Caos, México: Ediciones Gernika, S.A. p. 116). Mi idea de utilizar esta paradoja cuántica de Niels Bohr como una metáfora estética en la música y en el arte en general, es la de intentar integrar estos dos estados que siempre son concebidos como algo separado y distinto cuando en realidad no pueden ser analizados o percibidos de ese modo. En la física cuántica, el investigador (sujeto) deja de distinguirse con lo que investiga (objeto), y se confunde. Lo que percibimos como continuo es de algún modo también discontinuo y viceversa.

¹⁵ El sonido original grabado de mi refrigerador mediante un micrófono de contacto pegado al motor cambiaba constantemente, parecía como si el refrigerador estuviera cantando, variando los inarmónicos de su espectro debido probablemente a su estructura acústica y a un flujo irregular de la electricidad.

¹⁶ Estas melodías frigoríficas recuerdan la técnica de *Klangfarbenmelodie* del compositor dodecafónico austriaco Arnold Schönberg, que consiste en hacer melodías pasando constantemente de un instrumento al otro nota por nota, creando un contraste tímbrico muy colorido y contrastante.

¹⁷ Para Carl Jung, los eventos sincrónicos no tienen que suceder al mismo tiempo. Nuestra mente es la que conecta un evento con el otro para poder entender la relación entre las cosas. La teoría de Jung está basada entonces en la relación de distintos eventos que hace nuestra mente inconsciente y el proceso de composición tiene que ver con esto de manera muy cercana. Incluso cuando componemos algo y no sabemos cuáles son las relaciones internas que la estructura pueda tener, existen conexiones del inconsciente que hacen que estas relaciones existan no en el campo del azar sino en el campo de la sincronicidad. Si más tarde descubrimos estas conexiones, podemos subrayarlas y sacarlas del caos, dándole entonces a la composición la lógica de nuestra mente inconsciente". Rocha Iturbide, M. (1991). *Contemplation and Action*, [Master's thesis]. Oakland California: Mills College, 31.

¹⁸ Jung, C.G. (1988). *Sincronicidad* (p. 44). Málaga: Editorial Sirio.

La teoría cuántica revela una unidad básica del universo, cuando penetramos en la materia la naturaleza no nos muestra bloques aislados, sino que aparece como una red compleja de relaciones entre las varias partes del todo. Estas relaciones siempre incluyen al observador de una manera esencial, quien constituye el eslabón final de la cadena del proceso de observación, y las propiedades de un objeto atómico solo pueden entenderse en términos de la interacción de este con el observador¹⁹.

La música de azar total de John Cage, por ejemplo, no se encuentra en el polo opuesto de la sincronicidad, sino que existe una relación entre el azar y la sincronía, es decir, que dentro de la música aleatoria de Cage el escucha es el responsable de establecer lazos sincrónicos entre los sonidos. A veces existen músicas que se encuentran entre el azar y la sincronía, y en ese caso, el compositor, intérprete y escucha, tienen el papel de una participación activa y orgánica indispensable que va a producir una obra de carácter abierto. Esta obra tendrá una estructura elástica, pero con ciertos rasgos fijos que le darán un sello muy definido.

El concepto de obra abierta se adapta muy bien a una visión cuántica de la música y de la instalación sonora. En mi trabajo sónico dentro de las artes plásticas he hecho obras concebidas para espacios en los que el público circula, y en esa instancia he tenido que imaginar estructuras abiertas y en ocasiones interactivas que siempre dan como resultado una misma impresión estética coherente, como un móvil. De estas obras hablaré al final de este ensayo.

3. Las técnicas de síntesis granular y la estética cuántica

3.1 Transiciones de Fase

En 1992 tuve la oportunidad de tomar el diplomado de composición e informática musical del IRCAM (instituto de investigación y coordinación de acústica y música de París), fundado por Pierre Boulez en 1973, un centro de investigación y de creación musical donde se desarrollaron técnicas de transformación digital de sonidos análisis-síntesis muy conocidas como el *Super Vocodeur de Phase* (Depalle, P. & Poirot, G. 1991), o como la síntesis por función de onda formántica que utiliza los FOF, granos sonoros con una función de onda formántica (Rodet, 1980). Desgraciadamente, los investigadores de este centro no estaban interesados en las técnicas granulares tradicionales, ya que ellas no contemplan el análisis de las señales sonoras.

El trabajo con las técnicas de análisis-síntesis y con la síntesis formántica, me permitió profundizar mi conocimiento del timbre dentro del campo espectral. En el IRCAM, descubrí que la computadora es una herramienta increíblemente precisa y poderosa; sin embargo, en ese lugar no se había desarrollado ninguna técnica de síntesis capaz de crear masas sonoras ricas y complejas. Yo deseaba continuar con mi trabajo sobre el aspecto frecuencial del sonido, pero tenía también necesidad de encontrar técnicas nuevas que me permitieran crear

¹⁹ Capra, F. (1984). *The Tao of Physics* (p. 57). Bantam Books.

sonidos más orgánicos y cercanos a los fenómenos sonoros de la naturaleza. Tuve entonces la suerte de conocer a Curtis Roads, un compositor e investigador norteamericano que trabajaba en el departamento de documentación del IRCAM. Roads fue uno de los pioneros del desarrollo de las técnicas granulares asincrónicas (síntesis granular discontinua en la que el aspecto rítmico es importante), pero también pionero en sentar las bases de los aspectos teóricos de la síntesis granular en general. Gracias a Roads, pude trabajar con las *orquestas*²⁰ del programa de síntesis *Csound* (Vercoe, 1986), que Curtis había concebido, y que yo desarrollé²¹ gracias al control temporal de los granos por medio de algoritmos caóticos y estocásticos²², con el programa *Patchwork* (Larson, Rueda, Duthen, 1993). Produje entonces sonidos con granos sintéticos y con la granulación de distintas muestras sonoras (*samples*) grabadas en la memoria de la computadora, obteniendo resultados muy interesantes.

Durante el período de este curso de estudios en el IRCAM (1992-1993), el proyecto final fue la realización de una composición electroacústica mixta con la ayuda de diferentes programas informáticos. En esta misma época en la que comencé a hacer mi investigación de doctorado a partir de las teorías cuánticas y el sonido, descubrí también las teorías del caos que estudian y que explican la complejidad del comportamiento de diversos fenómenos en la naturaleza. Estas teorías me inspiraron y decidí hacer una obra interactiva para cuarteto de metales (trompeta, corno, trombón y tuba) y computadora. El título de esta composición: *Transiciones de Fase* se refiere al fenómeno Caótico que tiene lugar cuando hacemos pasar un estado sólido al estado líquido mediante un aumento de energía: "Cuando un sólido es calentado, sus moléculas vibran con la energía añadida. Estas empujan hacia afuera contra sus ataduras, y fuerzan a la sustancia a expandirse. Mientras más calor, más expansión. Sin embargo, a cierta temperatura y presión, el cambio viene de manera repentina y discontinua"²³.

Pensando en las analogías entre los procesos físicos Caóticos y los fenómenos sonoros musicales, en *Transiciones de fase* hice una investigación sónica acerca de los sonidos de los instrumentos de metal para evocar los distintos estados materiales de estos sonidos como si fueran un elemento natural como el agua cuando se encuentra en un estado gaseoso, líquido o de congelación. Las

²⁰ El nombre *orquesta* en el programa *Csound* es figurado, es la parte del programa en la que diseñamos las características de los sonidos (timbres) que luego son dispuestos en el tiempo en la otra parte del programa llamada *score* (partitura).

²¹ El programa que desarrollé con *Csound* y *Patchwork* para crear los *scores* (partituras) en donde se generan las instrucciones algorítmicas para disponer el momento temporal de cada uno los granos sonoros, fue con la valiosa colaboración del programador francés Laurent Pottier quien en el año 2003 escribió un ensayo acerca de él llamado: *Le controle de la Synthèse microsonore. "Transiciones de fase" de Manuel Rocha Iturbide*.

²² En la música electroacústica o instrumental un proceso estocástico es un proceso con variables *aleatorias* controladas. Una distribución probabilística con variables generalmente finitas. La raíz de la palabra proviene del griego *stochos*, que es una meta, un intento de llegar a un lugar específico. Podríamos decir que una caminata aleatoria en la que sabemos que queremos llegar a un fin específico es una caminata estocástica, que además podemos realizar varias veces desde un punto A hasta un punto B, pasando por distintos caminos y viendo por lo tanto distintas cosas.

²³ Gleick, J. (1987). *CHAOS. Making a new science* (p. 127). New York: Penguin Books.

transiciones de un estado al otro en la obra constituyen una metáfora de los procesos Caóticos en donde vamos de la regularidad a la irregularidad, de la certeza a la incertidumbre, de la estabilidad a la inestabilidad, del orden al desorden. Las teorías del caos me inspiraron también para crear la estructura total de la obra que es una especie de fractalización o ecuación de auto similaridad en distintas escalas, a partir del radio 3:2 (o 2:3 en orden invertido), representado en las duraciones de las secciones, las frases, las células rítmicas, etc. El material melódico en cambio surgió del análisis espectral de los *slaps* de la tuba y del trombón²⁴.

Mis ideas musicales desarrolladas en *Transiciones de Fase* sacadas de las teorías del caos son compatibles con algunos principios cuánticos. Por ejemplo, las transiciones de fase abruptas y discontinuas entre los diferentes estados sonoros de la obra son análogos al fenómeno de los saltos cuánticos discretos que realizan los electrones desde una órbita a otra de un átomo de manera azarosa, en el mundo subatómico de la materia. Por otro lado, la idea de juntar y yuxtaponer los estados musicales opuestos por medio de un *Continuum*, así como la idea de crear una estructura global fractal uniendo la microestructura del sonido (timbre) con la macroestructura de la obra (tanto en el nivel frecuencial: timbre = melodía y armonía²⁵, como en el nivel temporal: el radio 3:2 aplicado en toda la gama de las duraciones)²⁶, son ideas también análogas a ciertas nociones cuánticas como la de la complementareidad (Figura 2).

²⁴ Estos *slaps* tienen un carácter Caótico, ya que el instrumentista no tiene un control sobre el resultado sonoro. Entonces, dos *slaps* producidos por el mismo interprete con la misma nota e intensidad dan como resultado un espectro tímbrico distinto en cada sonido.

²⁵ Los resultados de los análisis espectrales de los *slaps* sirvieron para deducir las melodías y las armonías de la obra, es decir, las relaciones frecuenciales entre los diferentes parciales de cada análisis fueron tomadas en cuenta, y a partir de aquí hice una selección de intervalos con los que trabajé. Incluso los sonidos de síntesis de algunas partes de la obra fueron creados a partir del análisis del timbre de los *slaps*. En la segunda sección (de carácter lineal) por ejemplo, desarrollé una evolución espectral por medio del análisis-resíntesis de distintos *slaps*, con el programa de síntesis sonora *Modèles de Résonance* desarrollado en el IRCAM; a partir de esos sonidos, deduje qué notas tendría que tocar cada instrumento a lo largo de esta sección.

²⁶ La aplicación del radio 3:2 en el nivel micro comienza con la relación entre la duración de dos notas, luego aplico este radio a los motivos rítmicos, a las frases y finalmente a las cinco secciones de la obra que constituyen el nivel macro más global (en donde 3 secciones son lineales y 2 secciones son no lineales).

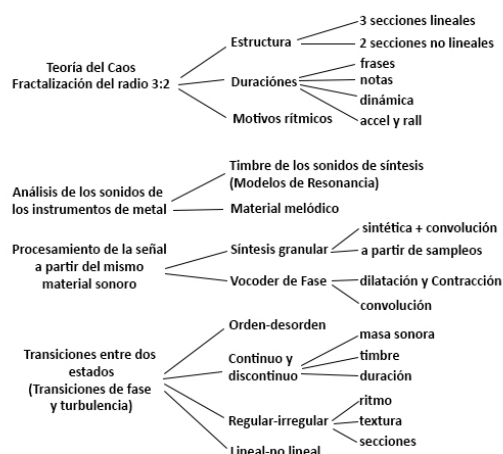


Figura 2. Plan estructural de *Transiciones de Fase*. En esta obra el nivel micro está conectado con el nivel macro

En *Transiciones de Fase* hice uso de la síntesis granular en solo una de las cinco secciones de la obra. Esta sección (la cuarta), constituye el clímax de la composición, y es el lugar en donde la parte electroacústica sin instrumentos es protagonista. Mi idea principal era crear un estado sonoro masivo a partir de los ataques de instrumentos de metal, y la manera de hacerlo fue creando distintas nubes granulares asincrónicas que luego mezclé. La idea o metáfora de una nube granular fue concebida por el compositor e investigador Iannis Xenakis a principios de los años cincuenta²⁷:

En los límites humanos y por medio de manipulaciones de toda naturaleza de estas nubes de granos, podemos producir no solamente los sonidos de instrumentos clásicos, cuerpos elásticos y en general sonidos como aquellos utilizados en la música concreta, sino también conmociones sonoras con evoluciones inauditas e inimaginables hasta el día de hoy. Estas estructuras de timbres y de transformaciones están asentadas sobre bases que no han tenido un carácter común con todo lo que conocemos hasta el día de hoy.²⁸

El plan formal de las evoluciones de estas nubes fue diseñado antes de crear los sonidos de acuerdo con un proceso muy particular que efectué entre los sonidos instrumentales y los sonidos granulares. Este proceso comienza en el final de la

²⁷ Xenakis desarrolló las ideas de música a partir de granos sonoros en su tesis de doctorado realizada a principios de los años cincuenta. La idea de Xenakis fue crear las bases teóricas para la composición de sonidos complejos a partir de una distribución aleatoria constituida por miles de granos sonoros en el tiempo. A esta distribución la llamó aleatoria: 'una nube de puntos que evoluciona'. Esta teoría nos permite crear nubes granulares con una extensión de frecuencia y amplitud que están fuera de nuestro campo de escucha, pero Xenakis hace una referencia a los límites psico acústicos establecidos antes por Gabor y Moles. Teniendo en cuenta estos límites, Xenakis llegó a la conclusión de que a través de los principios cuánticos del sonido era posible la creación de sonidos completamente nuevos. Xenakis, I. (1971). *Formalized music* (p. 47). Bloomington: Indiana University Press.

²⁸ *Idem.* p. 47.

tercera sección (de carácter no lineal), que constituye la parte más Caótica y compleja de esta composición. De este caos²⁹ de carácter discontinuo, en donde los cuatro instrumentos de metal tocan distintos intervalos y ritmos complejos, entran en un proceso en donde poco a poco se simplifican y comienzan a converger en una misma nota. A partir de esta nota, que es tocada primero con ritmos de carácter estocástico, puntuales y con ataques cortos, emerge una nota de síntesis granular (con macro-granos, que son lo mismo que notas cortas de entre 100 y 300 milésimas de segundo) con la misma frecuencia y que suenan de manera similar a los ataques de los instrumentos. Luego, los sonidos instrumentales comienzan a desaparecer haciendo ruidos de aliento combinados con *slaps*, y los ataques sintéticos macro granulares se convierten paulatinamente en sonidos continuos y densos. Entonces, las nubes de síntesis granular con granos más pequeños, comienzan a entrar en juego y se transforman poco a poco en sonidos más densos, mientras que sus granos se van haciendo cada vez más diminutos; al mismo tiempo, los granos de algunas nubes modulan progresivamente sus frecuencias³⁰ hacia los agudos, hasta llegar a un punto culminante.

Una de las características más interesantes de este macroproceso granular³¹ (Figura 3) es que su textura es muy contrastada. La razón es que algunos sonidos granulares fueron creados a partir de la convolución entre nubes granulares conformados por granos sintéticos y diferentes sonidos de instrumentos de metal (un ataque normal, viento dentro del instrumento, etc.). Estos sonidos son a veces "acuáticos", y otras veces se convierten en una especie de ruido blanco reverberado y coloreado. Las otras nubes granulares fueron creadas a partir de ataques de sonidos metálicos efectuados por los distintos instrumentos (trompeta, corno, trombón y tuba), pero cada nube tuvo como fuente de origen un solo *sampleo* en el que el espectro fue transpuesto varias veces hacia los agudos por medio de un algoritmo de *pitch shifting*. A partir de estas transposiciones, pude efectuar procesos granulares hacia frecuencias agudas para luego hacerlos descender. Metafóricamente, la transposición espectral del proceso global que realicé es análogo a la variación de parciales en la técnica de los cantos de Mongolia, en donde el movimiento de la boca efectúa un filtraje formántico que acentúa los armónicos agudos o graves de la nota cantada. Es por esto por lo que en el proceso de transposición de la técnica *pitch shifting* se modifican todas las frecuencias del espectro de un sonido (hacia arriba o hacia abajo) volviéndose inarmónicos.

Una vez que la transposición espectral de los granos desciende, los instrumentos entran otra vez con sonidos de aliento (viento) y *slaps* (comienzo de la quinta sección no lineal), y finalmente con ataques que se vuelven más claros y fuertes³²

²⁹ En las distintas teorías del caos, los estados caóticos no constituyen un desorden entrópico (la idea del caos en la filosofía, las religiones y las ciencias de la antigüedad era de un desorden total), sino de un orden complejo de carácter no lineal.

³⁰ En realidad, lo que cambian son las frecuencias de los parciales de estos granos que se vuelven cada vez más agudas gracias a una transposición espectral.

³¹ Un macro-proceso granular es todo el conjunto de nubes granulares que fueron mezcladas.

³² Estos ataques constituyen la misma nota del comienzo del (Fa#). Podemos decir que este Fa# constituye la nota fundamental del macro proceso-granular. A partir de ella se construye una

y que se transforman poco a poco en células rítmicas compactas, pero siempre separadas por distintos espacios de silencio. Hay un momento en que estos motivos rítmicos son grabados por la computadora y luego vuelven a sonar en un sistema de altavoces octofónico, con diferentes retardos, creando así una especie de nube instrumental conformada por pequeñas células rítmicas-melódicas (y no por notas aisladas). Esta nube se vuelve cada vez menos densa hasta que la obra termina.

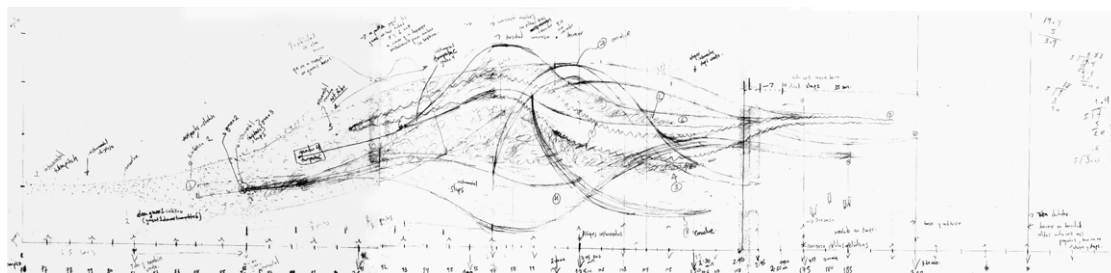


Figura 3. Plan estructural para la creación del macroproceso granular de la cuarta sección (lineal) de *Transiciones de Fase*

En la secuencia del macroproceso granular sintético con la "nube" instrumental de la última sección, podemos ver que el micro-grano sintético se convierte en un macro-grano instrumental. De esta manera, pude establecer un puente entre la electrónica y la escritura de los instrumentos, ya que una estética cuántica de la complementareidad no puede limitarse a existir en un solo campo (el de la electrónica o el instrumental); es necesario que esta establezca puentes entre estos dos campos tan distintos.

Transiciones de Fase es una obra integral, en la que todos los aspectos son coherentes; es orgánica, basada en varias teorías del caos, y es igualmente cuántica. Esta obra fue una base importante para la música que compuse en los siguientes años, ya que el diálogo entre la electrónica y los instrumentos, así como la interrelación de una gran diversidad de estados sonoros opuestos pero complementarios, constituyó mi primer ejercicio cuántico intuitivo³³. Las siguientes composiciones electroacústicas mixtas que hice no se parecieron formalmente a esta obra, ya que el orden en el tiempo de todos estos elementos, su yuxtaposición, su superposición, o su unión, han tenido siempre diferentes características. Además, hay otras ideas en las teorías cuánticas que no desarrollé aquí, pero de algún modo, a partir de este momento seguí utilizando distintas nociones desarrolladas en mi tesis doctoral, no solo para componer música o hacer obras de arte de carácter sónico, sino también para analizar obras musicales de otros autores, como a partir de la noción de lo continuo versus lo

masa sonora que asciende a causa de la transposición hasta llegar de nuevo a un Fa# varias octavas arriba. En la segunda sección en la que realicé una síntesis espectral a partir del análisis de sonidos de *slaps* y de ataques, también utilicé la frecuencia de varios Fa#.

³³ Digo intuitivo ya que los elementos cuánticos con los que había trabajado no los tenía concientizados.

discontinuo, que es la esencia de una *partonda* (un electrón que es partícula y onda al mismo tiempo) y su relación con una obra musical: continuo hacia lo discontinuo o viceversa, los dos estados yuxtapuestos, saltos cuánticos de un estado al otro, etc.

3.2 *SL-9*

Después de terminar el curso de composición e informática en el IRCAM comencé a trabajar en mi doctorado. Una de las metas de mis primeras investigaciones fue familiarizarme con las diferentes técnicas de la síntesis granular³⁴. En agosto de 1993, conocí a Barry Truax en el simposio internacional de ecología acústica que tuvo lugar en Banff Canada³⁵. Le hablé de mi interés por trabajar con su sistema de síntesis granular en la Universidad de Simon Fraser en Vancouver, y me invitó a realizar una composición en el estudio electroacústico durante el verano de 1994, en donde pude trabajar con distintos programas que él había desarrollado para crear una obra para cinta sola que titulé *SL-9*. Mi idea inicial fue hacer una composición electroacústica completamente granular a partir de sonidos grabados de la naturaleza. *SL-9* es el nombre del cometa que se estrelló contra Júpiter en 1994. En esta obra, utilicé programas de granulación temporal de Truax basados en un sistema de procesamiento de señal DSP DMX-1000 controlado por un sistema informático *PDP Micro 11*. Los *samples* que escogí para hacer granulaciones temporales fueron brasas de fuego crepitantes y gotas de agua que caen. La estructura de la obra estuvo basada sobre la idea programática siguiente: el comienzo de la vida en un planeta se origina por el accidente del choque de un cometa (algunos cometas tienen hasta 50% de agua, un elemento que probablemente traerá vida a ese planeta). Los sonidos de fuego, que evocan la explosión, y los sonidos de las gotas de agua (ambos muy cortos, de entre 100 y 300 milésimas de segundo), fueron estirados mediante una granulación temporal para crear procesos en los que podemos descubrir su microestructura interna al convertirse en una macroestructura temporal. Los micro-procesos del sonido son usados como una metáfora sobre los procesos químicos iniciados por la explosión de un cometa con un planeta que podría desarrollar vida orgánica.

En los micro-procesos granulares de *SL-9*, encontré texturas sonoras muy interesantes que cambiaban en el tiempo de manera orgánica y plástica. Ahora bien, para poder crear estas texturas fue necesario producir sonidos granulares con duraciones largas que se volvían estáticos. Al mezclarlos con la ayuda de una grabadora de cintas de ocho canales, pude generar un *Continuum* complejo e inmersivo, aunque en detrimento de la estructura musical de la obra global que se volvió un poco monolítica³⁶.

³⁴ En el IRCAM yo ya había desarrollado un programa de síntesis granular asincrónica utilizando granos sintéticos y otro de síntesis granular a partir de distintos *samples* utilizando las ideas del compositor e investigador Norteamericano Curtis Roads.

³⁵ Este simposio internacional (*The tuning of the world*) fue organizado alrededor del compositor, pedagogo e investigador canadiense Murray Schafer, uno de los precursores de las teorías del paisaje sonoro.

³⁶ Solamente en el comienzo percibimos un cambio claro en la estructura formal de la obra. *SL-9* empieza con un ruido estático de radio, y luego con la granulación temporal de varios sonidos de brasas de fuego crepitantes que conforman una nube granular ruidosa, y que sube hacia las

En cada técnica de síntesis podemos encontrar distintas tendencias estéticas musicales. Por ejemplo, en la síntesis aditiva es muy común producir sonidos espectrales largos. En la granulación temporal, que explora la microestructura de un timbre, corremos con el peligro de volvernos esclavos del sonido al crear texturas largas y casi inmóviles. Esta fue mi experiencia personal al usar la técnica de granulación temporal en tiempo real de Barry Truax³⁷, y mi composición *SL-9* es la prueba. La existencia de composiciones con estructuras monolíticas es válida, y pienso que en general tanto en la música instrumental como en la electroacústica, buscamos estéticas con elementos diversos y contrastantes, o bien abiertas que puedan permitirnos crear distintas formas y estilos musicales. Sin embargo, podemos combinar en un mismo discurso musical una sección monolítica de carácter textural, con una sección contrastada en la que explotemos el aspecto rítmico y frecuencial, y en ese momento, podríamos reencontrar el equilibrio cuántico perdido. De hecho, en mi primer plan para la realización de esta obra, pensaba tener dos movimientos diferentes. La idea central de un segundo movimiento fue la de crear sonidos granulares a partir de sonidos de animales³⁸. Para esta sección quería utilizar otras técnicas de síntesis granular, porque buscaba resultados sónicos discontinuos, así como procesos entre lo continuo y lo discontinuo. Esta sección nunca fue realizada.

3.3 *Móin Mór*

En 1995, el IRCAM me contrató para realizar un proyecto de investigación para crear un programa de síntesis granular a partir de granos formánticos (FOF's) con la colaboración de Gerhard Eckel. Dos años antes recibí una invitación para participar en la exposición *Distant Relations* (Relaciones Distantes) que fue inaugurada también en 1995, en dos galerías en el Reino Unido y en el Museo de Arte Moderno de Dublín, en Irlanda. El objeto de la invitación que me hicieron fue hacerme un encargo para realizar una obra electroacústica basada en la relación entre México e Irlanda, ya que en esta exposición se presentaron los trabajos de artistas de estos dos países. La idea principal de la curadora Trisha Ziff, fue la de sacar a relucir la difícil relación de México e Irlanda con sus países

frecuencias agudas para luego descender de nuevo. Esto se debe a un cambio drástico de frecuencia en la micro-estructura de las crepitaciones. Entonces, la micro-estructura de estos pequeños sonidos explosivos me permitió evocar la explosión a gran escala de un cometa contra Júpiter.

³⁷ El hecho de que los procesos de síntesis de esta técnica se pudieran efectuar en tiempo real ayudaba a que se experimentara una inmersividad con los procesos macro-granulares, lo que puede conducir a que el compositor olvide lo que realmente quiere lograr. No obstante, esta técnica sería idónea en la actualidad para hacer improvisaciones. Hasta la fecha no conozco las razones por las cuales Barry Truax no implementó sus programas en las computadoras personales del presente que son extremadamente potentes.

³⁸ Los sonidos de diferentes animales contienen elementos de frecuencia más claros que las gotas de agua y que las crepitaciones de brasas de fuego. Por otro lado, con algunos sonidos como el canto de los pájaros, las cigarras, las ranas, etc., hubiera podido hacer nubes granulares estocásticas más coloridas, y evocar de este modo las evoluciones entre un miembro o un grupo de miembros. También, hubiera podido establecer un juego rítmico y estocástico en el nivel macro-granular, contrastante con los procesos micro-granulares. Años más tarde hice la obra electroacústica *Ecosistemas* (2007) para seis canales evocando a distintos grupos de seres vivos, pero en donde no realicé granulaciones.

vecinos, EUA y el Reino Unido. Decidí entonces hablar de manera metafórica del drama de Irlanda, un país dividido en dos, y un territorio que perdió una parte de su identidad debido al histórico colonialismo inglés.

Hacer música a partir de conceptos e ideas que pertenecen a otros campos es un recurso usado por los compositores desde hace varios siglos. Estas ideas se pueden traducir directamente en música, o bien pueden ser usadas solamente como fuente de inspiración, en una relación indirecta con ella. El elemento central de esta obra fue el lenguaje, substancia de comunicación que caracteriza a una cultura determinada. El lenguaje está construido a partir de sonidos y de significaciones, a partir de un ritmo (pausas) y de la combinación sónica de las palabras (signos); esto es lo que constituye el paradigma de la obra. El título de ella, *Móin Mór*, fue tomado de un poema gaélico anónimo del siglo VIII escrito por monjes cristianos de Irlanda. Casi todos los sonidos a partir de los cuales hice esta obra fueron grabados durante mi estancia en Irlanda del Norte y la República Irlandesa en 1993³⁹, mientras que algunos otros fueron grabados en París con la ayuda de un poeta irlandés inmigrante quien recitó el poema anónimo del siglo VIII⁴⁰ que usé, así como sus propios poemas en idioma gaélico.

Al mezclar sonidos naturales, la palabra hablada y los sonidos grabados de la vida cotidiana, intenté hacer una obra que recreara las realidades conflictivas de la vida contemporánea irlandesa. La pieza comienza con la voz deconstruida recitando los poemas en Gaélico, usando tan solo los sonidos consonantes del lenguaje que suenan de manera análoga a algunos elementos de la naturaleza como el viento, un elemento central en la cultura irlandesa. La voz regresa luego con una forma cambiada, con una resonancia pedregosa (gracias a su granulación) que recita el poema irlandés del siglo VIII para representar el espíritu de la antigua cultura celta.

La obra va adquiriendo *momentum* pudiéndose percibir sonidos transformados de la vida cotidiana y un violín irlandés granulado. La deconstrucción de la voz está hecha ahora de células o motivos fonéticos más largos, y un nuevo lenguaje más articulado suena como un hombre desesperado que intenta dar significado a algo incomprensible. De pronto, una nueva voz entra, un niño hablando en inglés que ríe, -you're a bum, you're a bit of a bum, a bit of a bumy (eres un tonto, bastante tonto, bastante tontito). El niño representa a una nueva generación de gente joven, muchos de los cuales no hablan ni valoran la lengua gaélica y son indiferentes a su pasado.

³⁹ Viajé a Irlanda en 1993 sólo para grabar los sonidos destinados a ser utilizados en esta obra. La mayoría de los sonidos fueron grabados en bares (Pubs), lugares muy vivos en donde podemos escuchar la música tradicional gaélica de Irlanda.

⁴⁰ Este poema gaélico fue escrito por un monje irlandés. Los poemas del siglo VIII tenían la característica de ser muy cortos (casi como un Haiku) y de describir la naturaleza. He aquí el poema completo con el título de *Móin Mór* (la razón por la cual titulé mi obra así) y su traducción al castellano: “*dar ind adaig I Móin Mór, feraid dertain ní deróil, dorddán frishtip in gahigon, géssid ós chaille clithar*”. “*Fría es la noche en Móin Mór, la lluvia se desborda en torrentes, un profundo rugido contra el viento que ríe alto, sonidos del bosque protector*”.

La obra termina con las palabras deconstruidas del poeta, ahora usando las vocales mezcladas luego con el sonido del océano. Al final, un isleño de las Aran, un viejo poeta que conocí y que apenas hablaba el inglés, recita su propio poema gaélico, casi cantando. Para mí, esto representa una esperanza de que la lengua irlandesa no se perderá en el mundo contemporáneo.

Es evidente que esta composición tiene un carácter programático. No existió un plan estructural ya que la obra se fue haciendo sola con el desarrollo de los elementos de la historia que se iba construyendo. Sin embargo, la idea de realizarla a partir de un lenguaje deconstruido, pero, sobre todo, con las técnicas que decidí usar para transformar los sonidos, fueron elementos determinantes para la generación de la estructura de la pieza⁴¹. Ya que yo ya había trabajado mucho con varias técnicas de síntesis granular, y como estaba desarrollando un nuevo programa de síntesis granular formántica en el IRCAM, decidí usar todas estas herramientas de música por computadora. Además, la granulación de la palabra fue la técnica idónea para realizar su desintegración, y, por otro lado, los sonidos de la granulación resultante me permitieron acercarme más al lenguaje a la naturaleza⁴².

En esta obra, la relación entre las técnicas y la estética es estrecha; cuando queremos crear un proceso sonoro con ciertas características, debemos buscar la técnica adecuada. Por ejemplo, para poder crear los sonidos del comienzo de la obra, en donde hay sonidos de consonantes de la lengua gaélica granulados que evolucionan y que evocan al viento, tuve que usar una síntesis granular casi sincrónica⁴³ a partir de distintos *samples*. Corté las distintas consonantes de las palabras de las poesías gaélicas grabadas para agruparlas después: las diferentes *s* en un grupo, las diferentes *sh* en otro grupo, luego las *ch*, las *c*, las *q*, las *r*, etc. Enseguida, efectué procesos granulares con mi programa de síntesis granular a partir de *samples*, creando interpolaciones entre los diferentes grupos. Finalmente, mezclé los distintos procesos con el fin de producir la primera sección de la obra que simula un fenómeno sonoro natural del ruido del viento

⁴¹ Estas son las notas de la obra que conciernen a las técnicas utilizadas: Usé la técnica de síntesis granular en tres modalidades distintas. Algunos sonidos fueron transformados en el sistema de Barry Truax en la Universidad de SFU en Vancouver, otros sonidos fueron transformados en la estación ISPW del IRCAM usando FOF's como granos fundamentales con un programa diseñado por mí (Gist) con el programa MAX. Los otros sonidos granulares fueron hechos con *Csound* y *Patchwork*. Además de síntesis granular, use convolución y filtros reverberantes para transformar sonidos concretos. La obra fue mezclada en el IRCAM. *Móin Mór* ganó una nominación en el concurso de música electroacústica de Bourges en 1996, y el segundo premio del concurso *Russolo* en 1997.

⁴² Los sonidos que surgen de la granulación de la palabra son parecidos a los sonidos de la naturaleza, como los sonidos de la lluvia y del viento descritos en el poema *Móin Mór*, sin embargo, la cercanía entre la lengua y la naturaleza se establece claramente con las consonantes granuladas, ya que ellas poseen un carácter ruidoso. Por otro lado, con la granulación de las vocales, podemos reconocer de manera inevitable la presencia humana debido a las características de su espectro formántico.

⁴³ La idea de la *casi sincronización* en las técnicas granulares fue concebida por Curtis Roads a finales de los años noventa: se trata de granulaciones continuas que tienen tropiezos, discontinuidades, como un borracho que camina en línea recta pero que de cuando en cuando se detiene y se sale de la línea casi cayendo al piso, para luego intentar continuar caminando en línea recta.

contra los árboles, y que termina con las *r* repetidas cada vez de manera más continua, convirtiéndose en un ruido análogo al sonido de un helicóptero o de un avión que despega para volar como un pájaro (Figura 4).

También usé otras técnicas de síntesis granular no creadas por mí, ya que tenía necesidad de explorar otros aspectos sonoros. Cuando trabajé en la Universidad de SFU en Vancouver, Canadá, con el sistema de Barry Truax en 1994, aproveché para comenzar a crear algunos sonidos para *Móin Mór*. Una de las técnicas de Truax, muy simple en su concepción, me pareció muy interesante ya que permitía la creación de sonidos continuos con una modulación de amplitud resultante. Es decir, el programa congelaba el punto de lectura del *sampleo* en un punto fijo mientras que la lectura de los granos (o macro-granos, ya que el período de lectura era bastante largo) se hacía de manera completamente sincrónica y continua⁴⁴. De este modo, granulé sonidos de un ataque de violín irlandés tradicional, que luego usé en mi obra. Cuando escuchamos estos sonidos en la composición, imaginamos a un violinista tocando un trémolo, ya que los granos (o macro-granos) son de una duración de 100 milésimas de segundo. No obstante, la calidad del timbre producido por la amplitud modulada⁴⁵ da un resultado resonante y rico muy distinto del timbre de un trémolo de un violín real.

Estos sonidos sincrónicos y continuos son estáticos, pero se convierten en un fondo rico e interesante cuando sobreponemos eventos sonoros cortos, dinámicos y vivos, como los sonidos de un bar irlandés: los gritos de las personas, los vasos y los platos que chocan, etc. Otra técnica granular que usé en esta obra fue la lectura granular de sonidos con un programa de Barry Truax basado en una computadora Atari. Con ella, granulé el canto a capela de un trovador irlandés, realizando un control estocástico sobre la lectura de los granos. El resultado fue igualmente un sonido estático y continuo, pero aquí la textura y el ritmo fueron mucho más ricos. La mezcla estocástica y continua entre las vocales y las consonantes del canto nos dan la impresión de escuchar un paisaje de colinas hechas de voces humanas. Una vez más, este sonido en sí mismo podría ser muy tedioso, pero las «colinas humanas» me sirvieron para efectuar una transición entre la segunda y la tercera sección de la obra. Metafóricamente hablando, es como si cruzáramos montañas en un avión y como si el paisaje de un lado de ellas fuera completamente distinto al del otro lado.

⁴⁴ Cada vez que apretaba dos veces la barra de espacios del teclado, la lectura volvía a comenzar y se paraba de nuevo sobre un punto nuevo de lectura. Esto permitía encontrar con más facilidad los sonidos granulares sincrónicos más ricos e interesantes.

⁴⁵ El tipo de envolvente de lectura de granos (o macro-granos) además de su duración, producen los efectos de amplitud modulada característicos de la síntesis granular, añadiendo dos bandas de frecuencia sobre cada parcial (armónico) del espectro del grano leído.

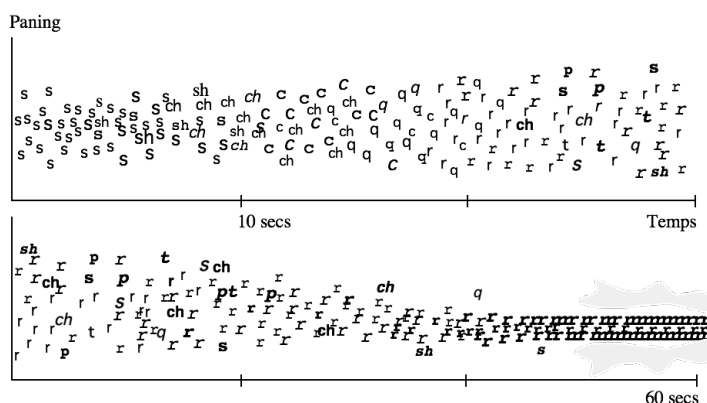


Figura 4. Macroproceso granular del comienzo de *Móin Mór* en donde utilizo los distintos sonidos de consonantes extraídos de las palabras gaélicas grabadas

A pesar de su aspecto programático, *Móin Mór* es una obra interesante desde el punto de vista de su estructura musical, ya que ella contiene estados sonoros diversos (de texturas y de frecuencias), pasajes de lo discontinuo a lo continuo, y sonidos del medio ambiente sonoro (de la naturaleza) casi en su estado original y completamente transformados. Esta es una obra orgánica en la que diversas capas sónicas y diversos signos se sobreponen, creando de este modo estados de ambigüedad (tanto en su sonoridad como en lo simbólico) y que permiten distintas interpretaciones por parte del escucha. Esta ambigüedad existe en el campo sonoro cuando los sonidos del lenguaje se confunden con la naturaleza salvaje, pero existe también en el plano simbólico. De esto me di cuenta cuando un día le pedí a un amigo que escuchara la obra sin contarle nada del aspecto programático. Luego de escucharla, construyó una historia con la cual se sentía identificado. Imaginó a un hombre en conflicto constante, y a su lucha interna entre las caras contradictorias de su personalidad. Finalmente, su niño interno pudo salir de su subconsciente gritando, -ya basta, para ¡Después de esto el hombre se relajó y pudo finalmente liberarse (el ruido de un océano interviene en este punto de la composición), y al final, una nueva voz, su voz verdadera, comenzó a cantar!

La ambigüedad es un elemento rico y fundamental en el arte, es cuántica, ya que un electrón es partícula, pero también es onda. Las dos cualidades de la materia se confunden, lo continuo es discontinuo y lo discontinuo es continuo⁴⁶. Componiendo *Móin Mór* no me inspiré en ninguna teoría científica, pero al analizarla ahora puedo encontrar todas mis obsesiones cuánticas y caóticas, no solamente en la estructura sonora, sino también desde el punto de vista simbólico⁴⁷.

⁴⁶ Para crear un estado continuo es necesario repetir un elemento discreto; esto representa un acto de discontinuidad. Por otro lado, el ruido blanco es construido por una discontinuidad global de todas las frecuencias audibles, pero la sensación auditiva de este ruido es la de un *Continuum* estable.

⁴⁷ Estas obsesiones cuánticas relacionadas a la paradoja de la Partonda (Waveicle) existieron en mi psique mucho antes de que yo conociera las teorías de la física cuántica. En 1978 hice una o dos sesiones de terapia con un discípulo de Carl Gustav Jung que vivía en México, el suizo Jean Dudain. En una de las sesiones Jean leyó distintas imágenes de mi subconsciente, su capacidad

4. La estética cuántica en la música instrumental

4.1 Condensación B-E

Un año antes de hacer el examen de mi tesis doctoral (1998), recibí un encargo del Festival Internacional Cervantino para hacer una obra instrumental para violín, viola, violonchelo, flauta, clarinete y percusión. Mi idea principal fue basarme en una teoría conjunta de Albert Einstein y Satyendra Nath Bose (Condensado de Bose Einstein), en la que la energía interna de un sistema disminuye hasta llegar a temperaturas muy frías, modificando la velocidad de sus componentes. A temperaturas cercanas a 0 grados Kelvin, se puede alcanzar un nuevo estado de agregación de la materia, es decir, un quinto estado (que no es ni gaseoso, líquido, sólido o plasma) en el que se observan distintos efectos cuánticos a escala macroscópica.

Las partículas en el mundo de la naturaleza son de dos tipos básicos, los fermiones y los bosones. Los fermiones son las partículas antisociales e individualistas que se combinan para crear la materia, y los bosones las que llevan las fuerzas energéticas indispensables para la cohesión de la materia. En un *Condensado Bose-Einstein*, los bosones son las partículas encargadas de que la materia se comporte repentina o gradualmente en una unidad ordenada. En *Condensación B-E*, le di un papel protagónico a los dos instrumentos de aliento, la flauta y el clarinete. Mediante la realización de análisis espectrales de diferentes sonidos de ambos instrumentos, deduje distintos grupos de sonidos a partir de los cuales desarrollé el material melódico y armónico de la pieza. Por otro lado, el grupo de cuerdas y la percusión fueron los instrumentos encargados de fusionar y de catalizar el material musical desarrollado a partir de los espectros de los dos instrumentos de aliento.

Estructurar una composición a partir de esta idea me parece al día de hoy muy interesante, pero en realidad, a la hora de diseñar la forma de *Condensación B-E* me guié por mi intuición, imaginé la obra entera en una sola sesión en la que escribí sus características generales, y en una segunda etapa me dediqué a desarrollar los materiales y a escribirla en detalle ¿Habrán realmente influido estas ideas cuánticas previas al acto creativo de imaginar los sonidos y su movimiento temporal?, no lo sé. Esta fue la última composición que intenté hacer a partir de una estructura cuántica clara, pero hubo una más que realicé trece años más tarde en donde utilicé un principio cuántico muy simple, el de los saltos cuánticos.

psíquica le permitía ver escenas, como si fueran películas. He aquí una de las escenas: “Hay una planta, un alcastraz, que no está bien plantada. Alrededor de ella circulan hormigas rojas y negras en direcciones opuestas. Las hormigas se vuelven pequeñas y grandes, como un corazón que papita. De pronto, las rojas son mujeres y las negras son hombres, y luego al revés...el movimiento de las hormigas comienza a volverse compulsivo, como si quisieran lograr un equilibrio. Finalmente se convierten en globos que explotan”. Aquí es clara la imagen andrógina del alcastraz y los opuestos sexuales también representados por las hormigas, en este caso en conflicto hasta llegar a la explosión. Para mí lo andrógino es esta Partonda con doble sexo que se comporta de uno u otro modo sin avisar.

4.2 *Irregularidades Transitorias*

En la música de Xenakis, pero también en la música en general, tenemos muy seguidos saltos discontinuos y abruptos en el tiempo (es decir, variaciones o alteraciones abruptas) que nos parecen a veces bruscos e inesperados. De hecho, es gracias a esta sorpresa que podemos sostener el interés sobre la información musical recibida (Stockhausen, 1958). Sin embargo, en Xenakis el estado musical surgido del cambio abrupto no tiene una relación aparente con el estado precedente, y esto constituye un elemento muy importante en su estética⁴⁸.

La estética de saltar de un estado sónico o musical a otro de manera abrupta y espontánea fue empleada por Iannis Xenakis en muchas de sus obras. Para el compositor, en el hinduismo y en el budismo existen oraciones contiguas que difieren marcadamente en contenido, y no es necesario establecer líneas conectoras, ya que existe un vínculo obligado entre estos distintos estados. Del mismo modo, existe una relación entre los distintos trazos o patrones encontrados (unos contra otros) en distintas pinturas abstractas de Kandinsky, Malevich y Mondrian⁴⁹.

Mi obra *Irregularidades Transitorias* (2011), para gran ensamble de aientos, metales, cuerdas y percusión, fue concebida a partir de una antigua idea que tuve en la que me interesaba generar procesos musicales análogos a situaciones de la realidad, como los cambios de valor de las acciones de una gran empresa o de los recursos naturales (el petróleo), que son más o menos continuos y estables, pero que en un momento dado casi azaroso pueden sufrir una alteración drástica (el gran crack económico mundial de 1929, por ejemplo). Otro proceso similar podría ser una conglomeración masiva de gente que circula lentamente, y en donde por algún factor aleatorio surge de pronto el miedo y se desata una estampida. Estos cambios drásticos podrían interpretarse como saltos cuánticos abruptos en momentos completamente inesperados. En esta composición no hice ninguna referencia literal a fenómenos naturales, pero creé, en cambio, procesos más o menos cortos que cambian rápidamente, de manera orgánica, y que espontáneamente se revientan o terminan abruptamente dando lugar a otros procesos nuevos. Podemos situar estas pequeñas secciones que cambian de manera instantánea en medio de los dos extremos de la paradójica cuántica, entre el carácter ondulatorio y continuo del electrón (armónico-espectral), y su carácter de partícula discontinua (puntillismo, rítmica estocástica).

¿Cómo conciliar estos cambios bruscos y drásticos, y la casi indiferente secuencia de estados en los que siempre existe una mezcla entre lo continuo y lo discontinuo? a veces tirando hacia un polo, a veces hacia el otro. Mi intención en esta composición fue la de demostrar que la paradoja del cuánto contiene en sí misma su propia solución. Lo regular transita y se rompe de manera irregular, y las irregularidades transitan de manera continua, o bien surgen tan solo de tanto

⁴⁸ Rocha Iturbide, M. (2017). La composición musical a través de una visión cuántica del sonido. En J. Pablos (Ed.), *Desde la escucha. Creación, investigación e intermedia* (pp. 127-142). Ciudad de México: Juan Pablos.

⁴⁹ Varga, B.A. (1996). *Conversations with Iannis Xenakis*. London: Faber and Faber.

en tanto, como demostrando que nunca podremos confiar en la estabilidad, ya que en cualquier momento podría surgir un accidente que cambie drásticamente el curso de las cosas. En *Irregularidades transitorias* hice uso de un ensamble con casi todos los instrumentos de base de la orquesta (uno de cada uno), teniendo así la posibilidad de alternar mezclando los tres distintos grupos instrumentales básicos: maderas, metales y cuerdas, y en donde la percusión funge a veces como el elemento que además de sostener y apuntalar, se vuelve de tanto en tanto el actor del prólogo shakesperiano que intenta hacer comprensible una padecería estructural aparentemente desconectada⁵⁰. Al final del día, esperarí que cualquier orden de las distintas imágenes sónicas creadas (me refiero a los mosaicos rotos) podrían tal vez cobrar sentido gracias a esos rompimientos que nunca quisiéramos que ocurran⁵¹, pero que al final de cuentas son los que nos dan vida e impiden que caigamos en un estancamiento entrópico, estatismo análogo a un estado comático.

5. El arte sonoro y la estética cuántica

Desde un punto de vista estético, los sonidos granulares son muy potentes porque provocan en el escuchante sensaciones relacionadas con organismos vivos unicelulares (micro-granulaciones casi sincrónicas⁵²); procesos resultantes de transformaciones físicas de la materia de carácter discontinuo (como plantas que explotan de manera estocástica, granos de maíz calentados que se convierten en palomitas, el efecto sónico producido por la cerámica al abrirse el horno en la que fue cocinada, provocando dilataciones que producen un puntillismo de micro explosiones armónicas que van de lo continuo a lo discontinuo⁵³, etc.); grupos de seres vivos en movimiento (como hordas humanas en estampida, enjambres de insectos, bandadas de pájaros, bancos de peces, etc.); pero también pueden evocar estados suspendidos y estáticos de carácter continuo por medio de la síntesis granular sincrónica (como los sonidos de una lluvia constante y homogénea, las semillas en movimiento de un palo de lluvia, etc.).

La estética cuántica no se limita al uso de pequeñas partículas sónicas, o de manera metafórica al mundo subatómico. Lo continuo del aspecto ondular electromagnético de una partícula y lo discontinuo de su aspecto “particular” (un

⁵⁰ “Dando la bienvenida a la audiencia del mundo real al mundo de la obra de teatro, el actor del prólogo une los límites entre el público, los actores, los personajes, la historia, la ficción de la obra, el teatro físico y el mundo real que está allá afuera” (Bruster Douglas and Robert Weimann, *Prologues to Shakespeare's Theatre*, 2004).

⁵¹ Sería interesante cambiar el orden de estas pequeñas secciones y que la obra se volviera a interpretar para comprobar que la coherencia de sus rompimientos es funcional, como puede suceder con la estructura de una obra abierta.

⁵² Las micro-granulaciones son sonidos granulares con granos muy pequeños, de entre 1 y 20 milésimas de segundo. Algunos de estos granos producen clics, ya que su forma de onda necesita por lo menos cuatro periodos para que se pueda escuchar su frecuencia.

⁵³ Este fenómeno lo descubrí al ser invitado por la ceramista Angélica Moreno a realizar una obra a partir del sonido de la Talavera (una técnica de cerámica mexicana) en el momento de abrir el horno, después de la cocción de las piezas. El aire frío entra en contacto con la cerámica caliente y produce dilataciones en el material que produce pequeños sonidos armónicos, como chispas sónicas que se dan en un principio de manera continua y que poco a poco se vuelven discontinuas en un proceso estocástico, de manera muy similar al proceso de explosión de las palomitas de maíz.

electrón comportándose como un fotón, por ejemplo), pueden también estar representados por la continuidad en la música (ritmos repetitivos, frecuencias periódicas, texturas continuas y estáticas, etc.) o por la discontinuidad (sonidos aislados, ritmos y puntillismos discontinuos). Como ya mencioné anteriormente, lo continuo y lo discontinuo no siempre están separados, se superponen, o pueden evolucionar hacia su polo opuesto; también hay continuos de carácter discontinuo, discontinuos de carácter continuo, y existen todo tipo de saltos abruptos entre un estado y otro⁵⁴. En fin, existe un *Continuum* rico y complejo en el que se pueden producir múltiples estados y paradojas cuánticas, como veremos en la siguiente sección.

5.1 *Ping-Roll*. Una escultura sonora cuántica y caótica

En los años noventa del siglo pasado, desarrollé distintas ideas en mi trabajo artístico relacionadas a las teorías cuánticas y del caos que luego fueron plasmadas en la última sección de mi tesis doctoral, como el principio de complementareidad cuántico que relaciona lo continuo con lo discontinuo, los procesos estáticos, los diferentes fenómenos caóticos, etc. Estas obsesiones generaron ciertas ideas musicales, pero también ideas conceptuales que se relacionan con el campo del arte sonoro. Es inevitable establecer una conexión entre estas ideas y los fenómenos físicos en la vida cotidiana. De este modo, eventos como el sonido del ritmo caótico del rebote de una pelota de básquetbol, o del de una pelota de ping-pong, me hicieron pensar de manera ineludible en el dominio de lo discontinuo, mientras que el sonido de las pelotas que caen y continúan cayendo debido a la fuerza de la gravedad de una manera cada vez más continua, me evocaron el *Continuum* que va desde lo discontinuo hacia lo continuo. A partir de este tipo de eventos, concebí una escultura sonora basada en el comportamiento físico de las pelotas de ping-pong. Esta escultura fue creada para la primera bienal tridimensional del INBA en la ciudad de México, en 1997. He aquí una descripción de ella, así como de las ideas ligadas con las teorías cuánticas y del caos que son la base de esta creación.

Ping Roll es una escultura sonora que consta de una plancha rectangular con bordes (.90 x 1.90 cm), hecha de láminas delgadas de metal y montada sobre cuatro patas. Es decir, una especie de mesa de ping-pong (pero mucho más estrecha). Sobre esta plancha hay alrededor de setenta pelotas de ping pong, y en la base inferior de la plancha hay 3 series de bocinas (*subwoofer*, medio y *twitter* multiplicados por tres), haciendo contacto con ella. En su primera versión, las bocinas estaban conectadas a 2 CD's. Un CD tenía grabadas dos pistas (activadas en las dos series de los dos extremos de la mesa) con el ruido del rebote de una pelota de ping pong que se acelera y se desacelera, con rebotes estocásticos discontinuos, y con sonidos de frecuencias sinusoidales puras continuas, y el otro

⁵⁴ Henri Poincaré afirmó a principios del siglo XX: “Un sistema físico sólo puede presentar un número finito de estados distintos; salta de uno a otro de estos estados sin pasar a través de una serie continua de estados intermedios [...] sin embargo, a pesar de la mecánica cuántica existen muchos investigadores y filósofos que consideran continuos los procesos de la naturaleza [...]. el conflicto entre el concepto de continuidad y discontinuidad en la naturaleza es más de carácter psicológico que real. En cierto modo optamos por la continuidad o por la discontinuidad de acuerdo con nuestro estado de ánimo o de acuerdo con los resultados de una observación o de un experimento” (Cesarman, E. (1984). *Orden y Caos* (pp. 68-69). México: Ediciones Gernika).

CD una sola pista complementaria (activada en la serie del centro de la mesa). El sonido grabado en cada pista efectúa un proceso entre rebotes discontinuos estocásticos y frecuencias continuas. Los procesos de los rebotes están alternados con silencios, de manera que las 3 series de bocinas casi nunca suenan al mismo tiempo.

Las frecuencias fueron calculadas para ser empáticas con la afinación natural de la placa de aluminio sobre la cual descansan las pelotas, y para hacerla vibrar y resonar. El efecto de la placa vibrante sobre las pelotas produce que algunas de ellas salten de manera continua sobre su propio eje vertical fijo, mientras que otras hacen lo mismo, pero se salen de su órbita de rebote para salir rodando y disparadas a través de la superficie de la placa⁵⁵.

La función primordial de una pelota de ping pong es la de rebotar a diferentes velocidades (un movimiento discontinuo), pero la ley de la gravedad podría afectar a la pelota para hacerla rebotar cada vez más rápido. Si imaginamos que la velocidad del rebote en un *accelerando* se estabiliza alrededor de un cierto valor, el sonido resultante produciría entonces una frecuencia determinada. Esta idea me hizo pensar que el rebote de la pelota puede crear al mismo tiempo ritmo y frecuencia, por esta razón, además de los sonidos de los rebotes, decidí utilizar también frecuencias puras. Ahora bien, el efecto de la amplificación de estas frecuencias, producen el rebote o el deslizamiento de las pelotas sobre la placa, mientras que el efecto de la amplificación de los sonidos que rebotan de manera discontinua produce la inacción del sistema, es decir, el estatismo de las pelotas; metafóricamente hablando, esto representa un juego paradójico y confuso entre los dos estados opuestos de la pelota, lo discontinuo y lo continuo. Esto afecta tanto el plano físico (rebotes versus deslizamiento) que el plano sonoro (ritmo versus frecuencia). No obstante, estos estados polares son en realidad complementarios y forman parte de un mismo fenómeno. Todas estas ideas están en relación con la paradoja cuántica de la complementareidad en la materia, donde ciertos elementos como la luz pueden comportarse como partículas (dominio de lo discontinuo) o como ondas (dominio de lo continuo).

Para lograr una coherencia conceptual en la estructura musical global de la escultura, la duración de las secuencias sonoras corresponde al proceso de rebotes algorítmicos de una pelota de ping-pong cuando la dejamos caer sobre una superficie dura. La pelota rebota cada vez más rápido, afectada por las leyes de la gravedad y la fricción. Utilicé un radio constante (0.666)⁵⁶ como factor de

⁵⁵ Este fenómeno de *Ping-Roll* me recuerda a uno parecido que sucede en una macro-escala planetaria. Parece ser que en la órbita de un planeta existe la posibilidad de una interferencia de un fenómeno caótico que podría hacer que el planeta salga disparado fuera del sistema solar.

⁵⁶ En realidad, el factor de la duración decreciente no es constante en un proceso de rebotes real. Medí el ritmo decreciente de una pelota de ping-pong que rebota debido al efecto de la gravedad para verificar esto, y encontré que el radio logarítmico comenzaba en 0.8 y que luego aumentaba gradualmente hasta 0.94 (tal vez a causa del aumento de la fricción de la pelota contra el suelo). Entonces, decidí fijar un radio para darle una estructura fractal a la estructura temporal total, usando un radio inferior (0.666) por razones musicales, ya que el proceso logarítmico de duraciones que disminuyen se produce de manera más veloz, y de este modo se percibe más fácilmente. Por otro lado, el radio 0.666 corresponde a la proporción de oro.

multiplicación, para disminuir la duración de los sonidos de los rebotes, así como las duraciones de los silencios y de las frecuencias sinusoidales⁵⁷; existe también una progresión en donde los sonidos de los rebotes comienzan con una tasa de retardo larga que disminuye poco a poco, produciendo de este modo rebotes cada vez más rápidos; esta misma progresión afecta también a las frecuencias sinusoidales que son largas y bajas en el comienzo y se van volviendo más cortas cuando ascienden en frecuencia. En un momento determinado del proceso global, los sonidos de los rebotes y de las frecuencias (antes separadas por silencios) comienzan a sobreponerse, llegando así a una zona climática constituida por rebotes muy rápidos y por frecuencias sinusoidales agudas. Después del clímax, hay un espejo, una inversión del proceso en donde las duraciones aumentan poco a poco, los rebotes se vuelven cada vez más discontinuos, y las frecuencias vuelven a descender. Todo el proceso dura treinta y ocho minutos y quince segundos.

Además del dialogo establecido entre el movimiento discontinuo y el movimiento continuo, esta escultura sonora es una especie de juego caótico. Comenzamos dispersando las pelotas sobre la placa de manera homogénea y equidistante entre ellas. Las pelotas comienzan entonces a moverse con los sonidos sinusoidales que hacen vibrar la placa, y tienen la tendencia de desplazarse hacia ciertas zonas de las cuales ya casi no se moverán (Figura 5). Tenemos aquí un ejemplo de un fenómeno caótico llamado dependencia sensible a las circunstancias iniciales. De manera sorprendente, las distintas configuraciones formadas por el movimiento de las pelotas varían mucho (Figura 6), incluso si estas son colocadas exactamente en los mismos lugares en el comienzo del juego. Al final de este proceso, debemos volver a esparcir las pelotas de manera equidistante y esperar para ver una nueva evolución entrópica entre orden y desorden.

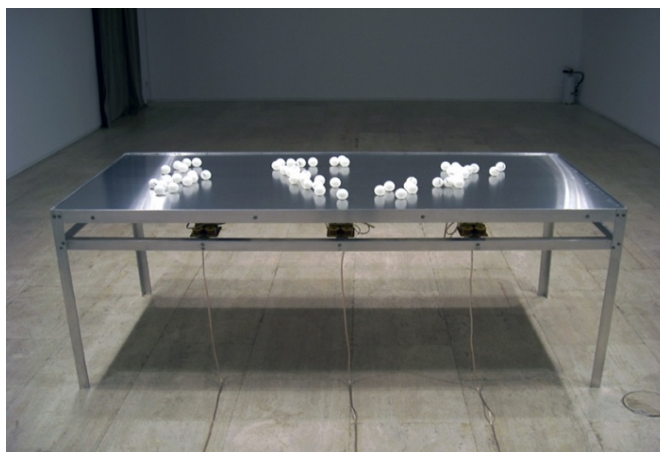


Figura 5.- *Ping-Roll* en el momento entrópico en el que el proceso de rebotes y el desplazamiento de las pelotas termina. *Dimensión Sonora*. Koldo de Mixtelena. San Sebastián España. 2007

⁵⁷ Cada valor nuevo de duración es siempre multiplicado por 0.666. Por ejemplo, si comenzamos con una duración de 180 segundos, en el paso siguiente, esta duración se reduce por la multiplicación: $180 * 0.666 = 119$ segundos, luego esta nueva duración se vuelve a multiplicar por el radio 0.666, dando el valor de 79 segundos y así continuamos con el mismo proceso.



Figura 6.- *Ping-Roll*, configuraciones de las pelotas durante el proceso. 1era Bienal Tridimensional del INBA. Centro de las Artes. 1997

En *Ping-Roll* no recurrí a ninguna técnica granular. Sin embargo, esta escultura sonora constituye mi primera obra en donde de manera consciente apliqué una concepción estética cuántica. Esto me hace pensar si esta escultura es arte, o más bien un experimento científico. No estoy seguro, tal vez los aspectos técnicos y científicos se volvieron demasiado importantes. Sin embargo, los procesos de creación y de experimentación, así como los resultados de los procesos sonoros y visuales, son muy interesantes. Concluyo, que, en una obra artística de este tipo, debe existir un equilibrio y una interacción entre el sonido y la imagen, ya que estos son elementos interdependientes. Al evaluar el éxito estético y conceptual de este equilibrio, podremos tal vez saber si la obra se aproxima o no al arte.

5.2 *I play the drums with frequency*

Toco la batería con frecuencia (2007) (figura 7), es una instalación que consiste en diseminar las distintas partes de una batería en el espacio. Al disgregarse, su unidad se convierte en un colectivo de entidades independientes, en un conjunto instrumental que es ejecutado de manera virtual por una computadora mediante algoritmos estocásticos que producen simultaneidades de sonidos y espacios de silencio.

Una batería es un instrumento de percusión diseñado para ser tocado de manera discontinua mediante golpes violentos propiciados por un par de baquetas. El golpe en un tambor produce un sonido resonante que decae rápidamente. Cuando escuchamos a la batería dentro de un grupo de Rock (o cualquier otro estilo de música Pop), las resonancias inarmónicas de los tambores suelen pasar desapercibidas, siendo estas muy complejas e interesantes en cuanto al espectro de sus frecuencias. Mi intención con esta instalación fue la de convertir a la batería en un laboratorio para poder estudiar las interacciones entre las vibraciones de las membranas de los tambores y las estructuras metálicas de los

platillos mediante la adhesión de conos de altavoces a estos, gracias a la transmisión de ondas sinusoidales simpáticas a sus estructuras. De este modo, logro hacer vibrar a la batería de manera continua, algo totalmente inusual. Es como si se tratara de redobles virtuales rapidísimos y ultrafinos, sonidos periódicos que producen frecuencias relacionadas con las estructuras y afinaciones de los tambores. Aquí nuevamente la idea del ritmo, de la discontinuidad, se transforma en continuidad.

Las ondas sinusoidales que interactúan con los tambores producen batimientos y probablemente modulaciones, es decir, frecuencias que crean pulsaciones rítmicas y frecuencias suplementarias que dan como resultado timbres complejos. De este modo, la batería se ha convertido en una especie de sintetizador, un instrumento en este caso electroacústico que produce sonidos periódicos complejos e inéditos, existentes tan solo gracias a la interacción entre las ondas que salen de los conos de los altavoces y los tambores y platillos.

El hecho de que los sonidos producidos sean casi siempre de carácter continuo convierte a esta batería emparentada con el lado discontinuo de una partícula en un objeto ondulatorio. Si es que pudiéramos adjudicar un sexo a las dos distintas maneras de tocarla, podríamos adjudicar el lado discreto y rítmico *rocnerolero* a lo masculino y extrovertido, y este nuevo campo continuo y ondular nuevo podría ser lo femenino e introvertido. En esta obra intento explorar lo receptivo, haciendo vibrar la piel de los tambores continuamente, cualidades que existían en el potencial de los instrumentos pero que no se habían podido manifestar claramente. Entonces, aquí el Yin de la batería se manifiesta en los sonidos creados, mientras que el Yang permanece tan solo en el plano exterior formal y conceptual de su representación.

En esta instalación no solo volví a caer de manera accidental en una estética cuántica, sino que también regresé a las ideas de Carl Gustav Jung, que cree en la existencia simultánea de dos polaridades en los seres humanos, el *ánima* que significa en latín alma y que representa las imágenes arquetípicas del eterno femenino en el inconsciente masculino, y el *animus* que significa en latín espíritu y que representa a las imágenes del eterno masculino en el inconsciente femenino. Todos poseemos esta doble condición, no solamente nuestra esencia inmaterial (alma) y nuestra espiritualidad, sino también una doble sexualidad. De este modo, con esta obra solo le regresé a la batería su complementareidad, su dualidad cuántica extraviada.



Figura 7.- *I play the drums with frequency*, School of the Musuem of Fine Arts, Boston EUA. 2010

6. Conclusiones

La Ciencia, pero también la filosofía, la antropología social, y las humanidades en general, son ámbitos del conocimiento que han influido históricamente a artistas de distintas disciplinas en su trabajo intelectual y creativo. El arte es un crisol experimental para poder conocer el mundo, en el que existe una libertad total para mezclar e hibridar todo tipo de conocimientos. El arte es también un campo de investigación intermedial. En este ensayo he intentado probar, a partir de un análisis profundo de mi obra artística transdisciplinaria, cómo distintas ideas científicas (teorías del caos, teorías cuánticas, entropía) y también filosóficas, psicoanalíticas e incluso religiosas y esotéricas (El eterno retorno, la Sincronicidad, el taoísmo, el budismo, etc), se pueden cristalizar en distintas obras artísticas. Mi punto central han sido las distintas teorías de la Física Cuántica, ligadas a distintos aspectos del arte, como el indeterminismo, lo continuo y lo discontinuo, los saltos cuánticos drásticos de una a otra modalidad estética, la interconectividad sincrónica de elementos en una obra abierta, etc. Pero en particular, la idea de la partonda (Waveicle), la partícula de luz discontinua que es al mismo tiempo onda electromagnética continua me ha dado una base para poder crear obras nuevas y entender obras de otros autores. No obstante, no deja de ser peligrosa la posibilidad de quedarse estancado en una sola manera de entender y de analizar el mundo. Es por eso por lo que en estos últimos años he incursionado más en la filosofía y en la antropología social, para realizar y desarrollar mis ideas creativas por nuevos caminos. Pero la dualidad entendida como complementareidad, más que como una dialéctica, seguirá siendo una herramienta valiosa para poder trabajar tanto en los campos formales como de contenido y conceptuales. Hoy en día, los conceptos nietzscheanos de lo Apolíneo y de lo Dionisiaco (en *El origen de la Tragedia*), del orden y del desorden, de la integración y la destrucción, y de su constante interacción en el mundo, continúan siendo generadores de armonía y caos, de formas perfectas equilibradas y de formas imperfectas complejas. Podremos siempre estar en uno de los dos polos, en lo discontinuo, por ejemplo, pero nunca dejará de estar lo

continuo presente, y en este sentido, creo que este principio cuántico se puede vincular más con el taoísmo (el Ying y el Yang) y las filosofías de oriente que con la dialéctica occidental.

Bibliografía

- Capek, M. (Ed.). (1975). *The Concepts of Space and Time*. Boston: Reidel.
- Capra, F. (1984). *The Tao of Physics*. Bantam Books, Inc.
- Cesarman, E. (1986). *Orden y Caos*, México: Ediciones Gernika, S.A.
- Gleick, J. (1987). *CHAOS. Making a new science*. New York: Penguin Books.
- Jung, C.G. (1988). *Sincronicidad*. Málaga: Editorial Sirio.
- Rocha Iturbide, M. (1991). *Contemplation and Action*, [Master's thesis]. Oakland California: Mills College.
- Rocha Iturbide, M. (1995). Unfolding the natural sound object through electroacoustic composition. *The new journal of music research*, 24 (4), 383-392.
- Rocha Iturbide, M. (1999). *Les techniques granulaires dans la synthèse sonore* [Doctoral dissertation]. París : Universidad de París VIII.
- Rocha Iturbide, M. (2017). La composición musical a través de una visión cuántica del sonido. En J. Pablos (Ed.), *Desde la escucha. Creación, investigación e intermedia* (pp. 127-142). Ciudad de México: Juan Pablos.
- Varga, B.A. (1996). *Conversations with Iannis Xenakis*. London: Faber and Faber.
- Wiener, N. (1964). Spatial-Temporal Continuity, Quantum Theory and Music. En M. Capek (Ed.), 1975: *The Concepts of Space and Time* (pp. 74-88). Boston: Reidel.
- Xenakis, I. (1971). *Formalized music*. Bloomington: Indiana University Press.

Aquel insigne representante de la música. La significación narrativa del compositor Gomis entre 1837y 1848

Miquel Àngel Múrcia i Cambra

Historiador y Compositor
Conservatorio Superior de Música de Málaga
orquestacion.rcsmveg@gmail.com

Recibido 21-06-2023 / Aceptado 27-06-2023

Resumen. La figura del compositor del Romanticismo Melcior Gomis está siendo sometida a una profunda revisión metodológica y musicológica. En el número octavo de la revista Itamar nos sumergimos en los relatos variantes y alternativos que se ofrecieron después de la muerte del músico hispánico en 1836. Nuestra aportación demostró la fabricación de la imagen del mito romántico en el año de su muerte. Así pues, en las siguientes páginas profundizaremos en esta línea de investigación en el período enmarcado entre 1837 y 1848. En este período Gomis siguió presente en los artículos especializados y en las ediciones musicales una década después de su muerte. Nuestro estudio se centra en la observación de la fijación de sobresignificados y la adquisición de valores sobre su anhelo biográfico. Con la identificación de las ficciones y de la huella de Gomis en los discursos posteriores a su muerte, obtendremos una visión más completa del proyecto de vida del compositor.

Palabras clave. Gomis, Ilusión biográfica, Romanticismo, Anhelo biográfico, Compositor, Biografía, Ficción narrativa, París.

**That distinguished representative of music.
The narrative significance of the composer Gomis between 1837 and
1848**

Abstract. The figure of the Romantic composer Melcior Gomis is undergoing a thorough methodological and musicological review. In the eighth number of Itamar magazine, we get immersed in the varying and alternative narratives that were told after the death of the Hispanic musician in 1836. Our contribution proves how the image of the romantic myth was built in the year of his death. In the following pages we delve thus into this research line for the period comprised between 1837 and 1848. In this time, Gomis continued to be present in specialized articles and music editions a decade after his death. Our study focuses on the observation of the setting of supersignifiers and the acquisition of values from his biographical desire. With the identification of the fictions and of Gomis' imprint in the speeches after his death, we will obtain a more complete vision of the composer's life project.

Keywords. Gomis, Biographical illusion, Romanticism, Biographical yearning, Composer, Biography, Narrative Fiction, Paris.

1-. La interpretación ficcional y la identidad narrativa

En el territorio europeo, las distintas interpretaciones ficcionales han generado una identidad narrativa fluctuante con los gustos y contextos sociopolíticos. Ha quedado patente en el artículo que presentamos en el número octavo de la revista *Itamar* cómo en el contexto de la monarquía de Julio de Orleans, los textos necrológicos y los perfiles biográficos son destacables, por emplear la antibiografía para tratar el anhelo biográfico de Gomis¹. La idea principal asociada al compositor en aquel período era la de morir sin triunfar. Se destacaba el papel fundamental del autor del Himno de Riego como una pérdida irreparable para el arte y para la música española y se fijaba la imagen del músico bohemio como ejemplo de las tensiones entre individuo y sociedad, entre anhelo biográfico y estructura, entre un músico que batalla contra el infortunio. Se producía la fabricación del mito romántico del creador valenciano y se fijaba la imagen de Melcior Gomis como ejemplo del mito romántico del Prometeo².

En el anterior número de *Itamar* ya abordamos elementos de trabajo sobre la metamorfosis de la identidad narrativa del sujeto biografiado. En aquel momento ya indicábamos que la necesaria recuperación del músico no puede reducirse a la reconstrucción biográfica y al análisis musicológico de su patrimonio sonoro³. Una recuperación que ya está en marcha⁴. En estos primeros años, las identidades narrativas de Melcior Gomis no esconden su vinculación a los sucesos liberales españoles, el impacto vital de los dramáticos acontecimientos en 1823 y su exilio. Además, los textos profundizan en la imagen de una persona con talento poco ordinario, en un anhelo biográfico claro y determinista, que en el camino de la búsqueda de su sueño será la causa de su fatal final. Encontramos en esta aportación de perfiles biográficos la aparición del sentido y de la coherencia asociados a la narración, de modo que se establece una relación, causal y necesaria, del antes vital del compositor respecto del después.

En efecto, nos proponemos buscar la metamorfosis del sentido de la identidad narrativa del sujeto biografiado: Melcior Gomis un decenio posterior a su muerte. Como afirma Burdiel, las concepciones del sujeto son, en sí mismo, relativas histórica y culturalmente, y como tal, deben ser valoradas y analizadas⁵.

2-. Melcior Gomis como insigne representante de la música

¹ Múrcia i Cambra, M. À. (2022). Morir sin triunfar. La fabricación del mito romántico del compositor Gomis en 1836. *Itamar. Revista de Investigación Musical: Territorios Para El Arte*, 8(8), 61. <https://doi.org/10.7203/itamar.8.24819>

² Carlos, R. S. (2011). La funció de l'artista en el pensament romàntic alemany. *Comprendre: Revista Catalana de Filosofia*, 2(2385-5002), 105-131. Universitat Ramon Llull.

³ Múrcia i Cambra, M. À. (2017). *Josep Melcior Gomis i la cançó lírica de saló*. Alfons el Magnànim.

⁴ Rhodes Draayer, S. (2009). *Art Song Composers of Spain*. Scarecrow Press.

⁵ Burdiel, I. (2000). La dama de blanco. *En Liberales, agitadores y conspiradores. Biografías heterodoxas del siglo XIX* (p. 28). Espasa.

Hacia un año de la muerte del músico valenciano, pero, sin embargo, la pulsión de su figura seguía viva. Las referencias gomisianas son abundantes durante los años posteriores a su muerte y no se circunscriben a la órbita francesa exclusivamente. En 1837, se publica una noticia en los periódicos artísticos de París en torno a la construcción de una estatua en la ciudad de València en honor al compositor Melcior Gomis: *À propos de statues, la ville de Valence en élève une à Gomis*⁶. Las referencias que abordamos en estas páginas tratan de sumergirnos en los relatos alternativos que se ofrecieron después de la muerte del músico hispánico. En este sentido, se cuestiona la teoría comúnmente aceptada sobre la no pervivencia de su memoria y defendida por Garrido y Gisbert⁷. Esta memoria, maleable y condicionada como sistema cultural permite que nos detengamos en la observación de la fijación de sobresignificados y la adquisición de valores sobre su anhelo biográfico. Como ya demostramos en nuestro anterior estudio, durante el año 1836 se produce la fabricación del mito romántico del compositor⁸.

Durante esos meses, una referencia sobre un *vaudeville* escrito por Paul Duport y Deforges, en *Le Monde Dramatique* nombra la exitosa ópera cómica *Rock Le Barbu* escrita por estos autores y Melcior Gomis en el año 1835. En el artículo referencia al autor de la música como “ pobre” Gomis, desafortunado por la muerte, malogrado por la misma enfermedad que François Boieldieu. De nuevo, emerge el mito romántico:

Les auteurs de ce vaudeville ont fait jouer l'an passé, sur le théâtre de la Bourse, un opéra-comique en un acte, sous le titre de Rock le Barbu, dont le pauvre Gomis avait composé la musique ; cette musique parut pâle, car le malheureux compositeur espagnol se mourait de la maladie de notre Boieldieu.⁹

Sin embargo, como ocurre en otras ocasiones, las referencias a Gomis lo definen como parte de una gran escuela de compositores franceses que empleaban una rica instrumentación y orquestación. Así aparece en el semanario berlinés *Zeitung für die elegante Welt*, en julio de 1837, en una noticia publicada en la ciudad de Berlín con motivo de la nueva ópera de Adam:

Er erkennt ihr Gutes nicht; allein sie hat eben des Guten zu viel; fiel, instrumentiert zu reich, sucht sich zu verwickelte harmonische Kombinationen auf, kurz, scheint den Grundsatz zu haben, je gewürztere Küche, desto pfeffere. In dieser Weise haben sich Herold, Gomis, Labarre und Halevy gezeigt.¹⁰

⁶ Artículo de revista sin autor. (1837). *Le Monde Dramatique*, 4, 114. BNF.

⁷ Gomis, J.M. (2000). *Le revenant*. ICMMU.

⁸ Múrcia i Cambra, M. À. (2022). Morir sin triunfar. La fabricación del mito romántico del compositor Gomis en 1836. *Itamar. Revista de Investigación Musical: Territorios Para El Arte*, 8(8), 61. <https://doi.org/10.7203/itamar.8.24819>

⁹ Artículo de revista sin autor. (1837). *Le Monde Dramatique*, 4, 301. BNF.

¹⁰ Artículo de revista sin autor. (1837/07/13). *Zeitung für die elegante Welt*, 4, 137. BSB.

Estas aportaciones se separan de la construcción del mito romántico gomisiano y evidencian un cambio en la narrativa sobre el compositor que lo inserta como parte de la tradición sonora francesa. Al mismo tiempo, en 1837 encontramos una noticia en el magacín londinense *The Musical World* en torno a un monumento que iba a ser erigido en València, lugar de nacimiento del compositor, en honor de su memoria:

Valencia: In this city, now stated to be the birthplace of that accomplished composer, Joseph Melchior Gomis, whose death at Paris, in July, 1836, is recorded in the biographical notice of him, a monument is to be erected to his memory. This is as it should be.¹¹

La fabricación de un determinado mito de Josep Melchior Gomis como miembro de una generación de compositores robustos, talentosos y trabajadores supera la narrativa de héroe romántico:

que de partitions remarquables écrasées sous d'informes poèmes, comme ces combattais du Lutrín qui succombait sous les volumineuses épopées de Chapelain et Herold, Gomis, Caraffa, Onslow et tant d'autres plus jeunes et moins robustes, ont eu trop souvent à se repentir d'avoir compté seulement sur leur talent et sur leur nom.¹²

En estos términos, en el año 1838 y con motivo de la inauguración del Casino-Paganini en la ciudad de París, se reseñan varias entradas periodísticas. Al fin y al cabo, es un evento cultural que marca la vida en la ciudad de París y las crónicas en las publicaciones culturales incluyen una descripción gráfica de la decoración fastuosa del Casino Paganini. En la decoración se representan cuatro alegorías nacionales: Francia, España, Italia y Alemania, con unas jóvenes que disponen de atributos e iconos esencialistas de las naciones. Por otro lado, la decoración incluye bustos de Paganini, Mozart, Boieldieu y Gomis separados por pinturas de géneros musicales nacionales como el Vals, el Minuet, el Fandango y la Tarantella¹³. La iconografía nos ofrece un lenguaje significativo nada despreciable ya que Gomis se sitúa como representante español de la música culta en Europa y en un espacio y programa que incluye autores como Mozart, Paganini y Boieldieu en un ejercicio claro de definición de referentes sonoros y construcción del gusto musical.

La música y el espacio simbólico que se presenta frente a los otros provoca que esos otros le puedan conocer y situar en donde correspondería. Este programa iconográfico sobre músicos en un casino de moda de París sólo alude a la construcción significativa de los espacios de consumo de la música y el ocio, independientemente de que ese lugar pueda cambiar en el tiempo¹⁴.

¹¹ Artículo de revista sin autor. (1837/09/08). *The Musical World. A magazine of Essays, Critical and Practical and weekly record of Musical Science, Literature and Intelligence*, 78, 200. BLY.

¹² Artículo de revista sin autor. (1839/08/14). *La Presse*, 1. BNF.

¹³ Artículo de revista sin autor. (1837/11/28). *Figaro: électeur, juré, contribuable, artiste, financier, auteur, industriel, homme du monde et journaliste*. BNF.

¹⁴ Kucharski, R. (1981). *La música, vehículo de expresión cultural*. Ministerio de Educación y Cultura. Secretaría de Estado de Cultura.

Nous avons été admis la semaine dernière dans les brillants salons du Casino-Paganini, et nous avons pu admirer les merveilles de ce bel établissement. Construite dans une partie de l'hôtel de Padoue, la salle de concerts est admirablement peinte et décorée avec un art éblouissant. Elle est divisée en quatre parties qui représentent : la France, l'Espagne, l'Italie et l'Allemagne, sous les traits de jeunes femmes chacune avec ses attributs nationaux. En dessous on remarque les bustes de Paganini, Mozart, Boïeldieu et Gomis, séparés l'un de l'autre par de jolis tableaux peints par Giroux, Vaneicken, Kellef et Muller, et représentant la valse, le menuet, le fandango et la tarentelle.¹⁵

La proclama de insertar la producción musical de Gomis en la tradición musical hispánica no finaliza con este hecho. En 1838, se publica un monográfico en *La Revue des Salons* sobre la música en España donde se realiza una breve incursión sobre Gomis. En esa producción, se fabrica el perfil biográfico de Gomis como un insigne representante de la música ibérica a través de la comparativa con la trayectoria de Martí i Soler. La comparativa no sólo se reduce a relatar los avatares personales y biográficos, sino además por la producción creativa de ambos:

Ce jeune in mime s'appelait don Vicente Martin y Soler ; en Italie, on l'appela Martini ; c'est l'auteur de la Cosa rara. La restauration de 1823 à chasse d'Espagne un autre enfant de chœur de cette même cathédrale de Valence, disciple bien aimé du maestro Pons, qui était devenu chef de musique dans la milice nationale de Madrid. Refugie en France, et d'abord modeste professeur de chant, il s'est enhardi à écrire pour le théâtre ; cet autre Martini, c'est l'auteur du Revenant et du Portefaix, c'est Gomis.¹⁶

En términos generales, el artículo no sólo centra su interés en la música hispánica nombrando a otro de los compositores más importantes del patrimonio musical escénico valenciano. La aportación es interesante porque focaliza en la catedral de València la aparición de los dos compositores hispánicos más internacionales, vinculando a Martí i Soler y a Melcior Gomis como compositores escénicos con un mismo origen formativo –*la Seu de València*– y un mismo destino artístico – la música dramática en Europa. Ahora bien, la breve reseña de Gomis otorga a la restauración absolutista fernandina del año 1823 un papel predominante en su existencia vital, ya que señala que siendo alumno de Josep Pons se convirtió en director de la milicia nacional de Madrid. Un dato contrastado ya en nuestras aportaciones anteriores pero olvidado durante muchos años por cierta producción hagiográfica¹⁷.

¹⁵ Artículo de revista sin autor. (1838). *Le Monde Dramatique*, 4, 28. BNF.

¹⁶ Artículo de revista sin autor. (1838/01/20). *La Musique en Espagne. La Revue des Salons : Journal de musique, de littérature et des beaux-arts*, 31-32. BNF.

¹⁷ Múrcia i Cambra M.A. (2015). *Josep Melcior Gomis 1791-1836. Possibilitats de resistència i transgressió individual a la biografia d'un compositor valencià. Estudi i anàlisi de la seua obra creativa*. <https://roderic.uv.es/handle/10550/50827>

El mito sobre un músico huérfano y errante tomaba nuevamente vuelo al remarcar el carácter gomisiano de refugiado político y modesto profesor de canto que escribió para teatro. La narrativa cita las óperas *Le Revenant*, o *Le Portefaix*, y equiparándolo con Martí i Soler: *cet autre Martini, c'est l'auteur du Revenant et du Portefaix, c'est Gomis*. Estas notas sobre Gomis son una réplica exacta de las afirmaciones que aparecieron en la obra de *Louis Viardot* titulada *Études sur l'Historie des Institutions*¹⁸.

Las referencias no desaparecen y planteada la cuestión en estos términos, en el año 1838 se publica la compilación *Historie des Petits Théâtres* realizada por Brazier. En el análisis sobre la situación del Teatro *Ventadour*, el libro enumera una serie de piezas académicas que se escuchan en dicha sala, con la aparición del nombre de Melcior Gomis con otros autores de importante relevancia: « nous font entendre les morceaux savants des Hérold, des Boyeldieu, des Gomis, des Aubert, des Caraffa, des Halevy... »¹⁹.

En el mismo sentido, en 1838, encontramos otra referencia a la publicación inglesa *The Musical World*. Se trata de una crítica al método de solfeo del autor Wordsworth, que es analizado con dureza: “We recommend Mr. Wordsworth to peruse the able works on singing by Professor Marx, Winter, and Gomis, and he will then probably think as lightly of his labours as we do”²⁰. El artículo aconseja a Wordsworth, autor de un método de solfeo, que consulte las obras de Marx, Winter y Gomis, que son autores de otros tratados de canto que están considerados como puntos de referencia en el mundo clásico, porque de esta manera pensará con más claridad en torno a su obra. El artículo crítico de *The Musical World* sigue considerando el método de canto y solfeo del compositor valenciano como un libro imprescindible en la materia de la didáctica del canto y del solfeo. La imagen de un músico de prestigio se sigue construyendo dos años después de su muerte y en este caso, vinculado a la pedagogía del canto.

En el territorio europeo, las distintas reseñas y construcciones ficcionales sobre el compositor Gomis han generado una identidad narrativa fluctuante con los gustos y contextos sociopolíticos. En algunas de esas narrativas, el tratamiento de Gomis es específicamente como un sujeto referente de la modernidad musical española en la música escénica como en la siguiente mención de la publicación *La Presse*: « Parmi les compositeurs espagnols contemporains, on remarque Doygné de Salamanque, Sor, Aguado et Ochoa, professeurs de guitare; Gomis et Carniçer, les seurs parmi les Espagnols qui aient consacré leurs talens a des compositions dramatiques »²¹.

Las reseñas sobre el compositor J.M Gomis no son siempre productos literarios o construcciones narrativas, sino que también se manifiestan en otras producciones culturales, como las bellas artes. Gomis no fue un desconocido para

¹⁸ Viardot, L. (1835). *Études sur l'histoire des institutions* (pp. 382–383). Paulin.

¹⁹ Brazier, N. (1838). *Historie des Petits Théâtres*, Tome II (p. 115). Allardin.

²⁰ Artículo de revista sin autor. (1838). *The Musical Word. A Magazine of Essays, Critical and Practical and Weekly Record of Musical Science, Literature and Intelligence*, CXII. BLY.

²¹ Artículo de revista sin autor. (1839/04/17). *A Presse, Journal Quotidien, Politique, Littéraire, Agricole, Industriel et Commercial*, IV(1160-7718), 4. BNF.

la sociedad artística parisina y su muerte no borra la presencia representativa del compositor operístico en la vida cultural francesa. En 1839, el periódico artístico *Le Menestrel* menciona, insertado dentro de un ensayo sobre las galerías del *Louvre*, la mención a un busto de Gomis creado por el reconocido artista M. Elshoëct y presentado en la Exposición del Salón de 1839²² :

Nous terminerons pour aujourd'hui cette petite excursion dans les galeries du Louvre, parla citation d'un buste de M. Elshoët : c'est celui de cet infortuné Gomis, ce chaleureux Espagnol, enfant d'adoption de la France, ce musicien plein de verve et d'originalité, auteur du *Revenant* et de tant d'autres partitions qui annonçaient un si grand génie. Ce buste est le digne frère des productions précédentes de M. Elshoët.

La noticia sobre la producción escultórica de Elshoëct sirve para aportar una breve mención al compositor Gomis. Esta nueva alusión narrativa le describe como una persona con infortunio, un caballero español adoptado en Francia y lleno de originalidad. De esta cita podemos inferir la ilusión biográfica de un autor de gran número de partituras que anunciaban una gran genialidad. No obstante, esa creatividad fue sesgada por la muerte prematura del artista romántico. Esta breve reseña fija la tensión teórica entre individuo y sociedad, entre particular y general, como un compositor trasterrado cuya producción anunciaba un gran genio pero que fue truncada por el infortunio. Asimismo, *Le Monde Dramatique* informa de la existencia del busto de Gomis creado por M. Elshoëct. Es el autor Burat de Gurgy quien firma una breve noticia en la que recuerda que Melcior Gomis fue acogido en Francia, siendo un músico lleno de originalidad, cuyas partituras anunciaban un gran genio musical.

Nous arrêterons ici notre excursion dans les galeries d'exposition, et nous ne parlerons plus que d'un buste de M. Elshoët. C'est celui de cet infortuné Gomis, ce chaleureux espagnol qui s'était fait l'enfant d'adoption de la France, ce musicien plein de verve et d'originalité, qui nous a laissé le *Revenant* et tant d'autres partitions qui annonçaient un si grand génie ; ce buste est le digne frère des productions précédentes de M. Elshoët.²³

El estudio de Elshoëct era uno de los espacios artísticos más interesantes de la ciudad de París. La referencia que hemos identificado en la noticia de *Le Monde Dramatique* nos enumera los bustos que se hallaban en el estudio del artista, entre los que se localiza la imagen de Gomis, entre otros. En el texto se señala claramente el honor del estado liberal francés a los músicos como Gomis. De nuevo, se señala la importancia de la ópera *Le Diable à Séville*: « Ce sont ensuite les bustes de compositeurs et de musiciens dont la France s'honore avec raison:

²² Heugel, F. (1839/03/24). *Le Menestrel, Musique et Théâtres*, 277, 4. BNF.

²³ Gurgy, B. (1839). Gomis. *Le Monde Dramatique*, 1, 185. BNF.

Lesueur, Gomis, le spirituel auteur du Diable à Séville, et cet excellent Choron, qui aime-t-il tant ses élèves, et qui fut le premier maître de Duprez el de noire charmante Mme. Sloltz » . No será esta la última referencia en torno a este asunto, señalando la calidad del busto de Gomis que a día de hoy sigue desaparecido entre los centenares de bustos que se conservan del escultor en los fondos del patrimonio francés: « À propos Salon 1839 : Le buste en marbre de Gomis, musicien espagnol, est une bonne production en ce genre. Elle est de M.Elschorèct (Carie) qui vient de terminer un Triton et une Néréide pour les fontaines de la place de la Concorde »²⁴.

El popular semanario londinense *The Musical World* publicó un artículo sobre el estado de la música en Madrid en el número de diciembre del año 1839. La reseña que hemos localizado realiza una nueva aportación sobre el compositor de Ontinyent. El autor anónimo se lamenta de la penosa situación dramática de la música y el deplorable estado de los teatros en Madrid, mientras que Europa está repleta de grandes músicos de origen hispánico –como Gomis– que cumplen con alta calificación sus deberes: “there are many performers among the dilettanti qualified to occupy a first-rate rank on any stage in Europe, there is no one at the theatre worthy of a higher denomination than "a pretty talent"²⁵. Es destacable que se argumente la falta de centralización política española como la principal causa para que la escena madrileña no sea más importante que otras escenas provincianas en un contexto de desarrollo del estado liberal decimonónico.

Más allá del interés por el uso de la cultura como constructora de la identidad y la participación de los teatros como elementos conformadores de la realidad y planificación territorial de los estados, el documento continúa con una referencia a Gomis. En este sentido: “Spain can also cite some opera writers of her own. Gomis is well known; his comic operas please much at the French Opera Comique: another excellent composer is Saldoni; his opera of Hypermnestra is a remarkable work...” De hecho, pese a que la situación en la escena dramática madrileña es mala, España ha dado compositores de ópera por su cuenta y tiene en Melcior Gomis un ejemplo a seguir. El artículo escrito desde Londres al umbral de 1840 describe al compositor valenciano como un compositor bastante conocido y que ha trabajado sobradamente en la ópera cómica francesa.

La cuestión sobre la narración del creador de *Opéra-Comique* como insigne representante de la música fue una constante considerada por la práctica totalidad de los comentaristas de la época. La negación de la importancia del legado del autor en los perfiles biográficos del siglo XX es un caso típico, bajo nuestro criterio, del razonamiento a posteriori en el que incurren los historiadores. Tradicionalmente se ha medido la importancia de los compositores

²⁴ Artículo de revista sin autor. (1839/03/16). *Journal des débats politiques et littéraires*. Y también Artículo de revista sin autor. (1839/04/21). *Journal des beaux-arts et de la littérature: littérature, peinture, sculpture, gravure, architecture, archéologie, art dramatique, musique*, 214; o ahora bien Artículo de revista sin autor. (1839/08/01). *La Presse*, 1. BNF.

²⁵ Artículo de revista sin autor. (26/12/1839). *The Musical World. A magazine of Essays, Critical and Practical and weekly record of Musical Science, Literature and Intelligence*. N^o CXCVII, 546. BLY.

por la supervivencia de su música publicada. Resulta necesario entender este mercado cómo un sistema condicionado culturalmente en tanto ha podido asumir esas producciones sonoras. Los supuestos de la cultura en que vivimos nos han condicionado y nos condicionan como humanos. Y así mismo, las culturas nos imponen modos de pensar y de percibir en aquello que se ha denominado el papel simbólico de la música dentro de la cultura²⁶.

Al fin y al cabo, la música de Gomis, sus partituras, su publicación y su venta se mantienen años después de su muerte, aunque quizá con no tanta intensidad que con anterioridad de su fallecimiento. En el año 1837 se publica *Nouvelles récréations musicales* donde localizado a Melcior Gomis dentro de una recopilación de óperas famosas. En el año de 1841 se publica la venta del cuarteto vocal el *Inverno* o de las cancioncillas de estilo español *Chacho Moreno* y *El Curro Marinero*, o ahora bien el *Quartetto notturno* que tanto éxito social y monetario le reportaron al valenciano. En este sentido, la publicidad afirmaba:

Nouvelles récréations musicales. Choix de 25 morceaux favoris tirés des opéras de Bellini, Gomis, Halevy, Meyerbeer, Rossini, arrangés pour le piano à quatre mains, par François Hunten. À Paris, chez Schlesinger, rue Richelieu, n^o 97.²⁷ L'Inverno (l'Hiver), quartetto, par Joseph Gomis. Prix. 10 fr.²⁸ Airs et chansonnettes du genre espagnol, avec accompagnement de piano, par J.M. Gomis. Chacho moreno y el curro marinero, par Gomis. Prix 4 fr. Quartetto notturno, par J. M. Gomis. Prix 4'50 fr. ²⁹

Además, posteriormente en el año 1844, hemos localizado la publicada la segunda edición bilingüe del método de canto y solfeo: *J. Mer. Gomis, Méthode de chant, texte français et espagnol, 2. Ed. 45 fr*³⁰.

Es bastante significativo que cualquier reseña hacia la situación de la ópera en la ciudad de París realice valoraciones y aporte referencias al compositor valenciano de una manera retrospectiva y siempre insertándolo en la tradición creativa del primer romanticismo: « Certes, un théâtre où brillèrent Grétry, Méhul, Lesueur,

²⁶ Ruiz, J. H. (2010). La creación de identidades culturales a través del sonido. *Comunicar: Revista Científica Iberoamericana de Comunicación Y Educación*, 34(10), 91–98. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3164958>

²⁷ Artículo de revista sin autor. (1837). *Bibliographie de la France ou JOURNAL général de l'imprimerie et de la Librairie et des cartes géographiques, gravures, lithographies, oeuvres de musique*, 348. BNF.

²⁸ Artículo de revista sin autor. (1841/08/21). *Bibliographie de la France ou JOURNAL général de l'imprimerie et de la Librairie et des cartes géographiques, gravures, lithographies, oeuvres de musique*, 34, 412. BNF.

²⁹ Artículo de revista sin autor. (1841/08/21). *Bibliographie de la France ou JOURNAL général de l'imprimerie et de la Librairie et des cartes géographiques, gravures, lithographies, oeuvres de musique*, 35, 552. BNF.

³⁰ Artículo de revista sin autor. (1844). *Bibliographie de la France ou JOURNAL général de l'imprimerie et de la Librairie et des cartes géographiques, gravures, lithographies, oeuvres de musique*, 42, 432. BNF.

Nicole, Dalayrac, Chérubini, Berton, Paër, Hérold, Boieldieu, Gomis, etc., ne mérite point d'être si fort dédaigné par les artistes sérieux de notre temps »³¹.

En este sentido, en 1841 se publica en el ámbito cultural parisino *Le Biographe universel*. Este opúsculo incluye una breve reseña sobre la pieza dramática *Aben-Humeya* de Martínez de la Rosa. Aprovechando estas breves líneas se realiza una breve aproximación a Gomis, señalando que fue un compositor que dio muchas expectativas al mundo cultural francés, pero que la muerte prematura rompió “desgraciadamente” la confirmación completa de su talento: « La musique des chœurs de la pièce de M. Martinez de la Rosa obtint aussi un beau succès. Elle avait été composée par un autre Espagnol, M. Gomis, qui sur le théâtre de l'Opéra-Comique a donné, depuis, plus que des espérances, qu'une mort prématurée ne lui a malheureusement pas permis de justifier *complètement* »³². La imagen vital de Gomis va vinculada con un talento interrumpido de forma repentina.

Ponemos el acento de nuevo en una producción francesa dedicada a las celebridades musicales francesas, *La France Musicale*. La publicación dedica un espacio a un ensayo escrito desde Madrid donde se enumera a dos refugiados españoles, ambos salidos de la Capilla de València, que realizaron carrera en la música profana: Martí i Soler y Melcior Gomis.

Deux réfugiés espagnols, sortis delà maîtrise de Valence, ont cependant fait de la musique profane. Le premier fut Martini le second, Gomis.³³

Por otra parte, el semanario cultural *La Sylphide* en 1845 repasa la dirección dramática de M. Crosnier en la gestión de la escena de la Ópera Cómica en París:

Les autres ont presque tous à remercier Crosnier de la paternelle bienveillance avec laquelle il a accueilli leurs pièces de début. Nous nous contenterons de signaler les noms des compositeurs qui ont débuté pendant cette période de onze ans sur la scène de l'Opéra-Comique, sans rappeler les titres de leurs ouvrages, qui sont pour la plupart oubliés. Ce sont, sauf omission, MM. Hippolyte Monpou, Ambroise Thomas, Prévost, Gomis, Grisar, Glapisson, Adrien Boiëldieu, Ernest Boulanger, Borghèse, Balfe; le prince de la Moskowa, de Flotow, Kastner, Girard, de Montfort, Mazas, Justin Cadeaux et Bousquet.³⁴

³¹Artículo de revista sin autor. (1840/08/31). *La Presse*, 2. BNF.

³² Pascallet, M. E. (1841). Sin título. *Le Biographe Universel: Revue Générale Biographique et Littéraire Par Une Société d'Hommes de Lettres Français et Étrangers*, 274. BNF.

³³ Artículo de revista sin autor. (1843/01/01). *La France musicale: paraissant le dimanche sous le patronage des célébrités musicales de la France et de l'étranger*, 36. BNF.

³⁴ Artículo de revista sin autor. (1843). *La Sylphide: journal de modes, de littérature, de théâtres et de musique*, 338-339. BNF.

Lo que obtenemos con esta cita es una lista de compositores que realizaron representaciones en la escena de la *Opéra-Comique*, pero sus obras están olvidadas y poco más representadas: entre ellos encontramos a Melcior Gomis.

Ahora bien, si la música de Gomis no había reaparecido en el teatro dramático desde su traspaso, no ocurría lo mismo respecto a las ediciones impresas de su música. El sábado 12 de diciembre de 1847 el semanario londinense *The Spectator for the week Ending* reseña el *Jullien's Album*, un conocido recopilatorio de cincuenta piezas vocales e instrumentales de moda en los círculos burgueses. Y lo anuncia como un magnífico regalo de Navidad o de Año Nuevo:

JULLIEN'S ALBUM, FOR 1847. MAGNIFICENT CHRISTMAS PRESENT OR NEW YEAR'S GIFT [...] Nothing more need be said in favour of the musical department of this Album, and proof of its vast superior its over all others, than to call attention to the names of the Contributors, where will be found the principal talent in Europe, viz. Rossini, Verdi, Donizetti, Rubini, Roch-Albert, Goldberg, Schira, Schulz, Stoepel, Duprez, Jose Gomis, Masarnau, Maretzek, Balfe, Jullien, Hatton. Barret, Alexander Lee, Koenig, Knight, Baker, Farmer, Linley, Lake, Fitzball, Mould, Hurrey, Forest, Desmond Ryan, Albert Smith...³⁵

Cabe destacar que, en nuestra opinión, la importancia de esta referencia documental no es por la construcción del anhelo biográfico de Gomis sino por la evidencia de la resistencia de sus creaciones, dado que la recopilación de música anuncia contener el principal talento musical de Europa. La aparición de la música de Gomis en colecciones musicales londinenses casi un decenio después de su muerte cuestiona aquellas construcciones simplistas que abocaban la producción gomisiana al ostracismo³⁶.

Por otro lado, un año antes, en 1846 F. X. Feller crea una obra de difusión con fuerte voluntad didáctica como es la conocida *Biografía Universelle o dictionnaire historique* de los hombres quienes se han hecho un nombre. En ella se localiza una entrada del compositor Gomis. En dicha biografía de los hombres universales, Gomis dispone de una cita poco despreciable. De hecho, la obra cita erróneamente al músico como *François Gomis* y sitúa -sin tampoco mucho éxito- la fecha de su nacimiento en el año 1790. La redacción de este perfil biográfico sobre Gomis incide en su formación como infante de la catedral de València y su estudio con Josep Pons. El texto indica que Gomis se trasladó a Madrid para profundizar en su arte, pero los sucesos políticos le convirtieron en refugiado en Francia. El texto reafirma el papel fundamental que el tenor Manuel García tuvo al procurarle un número de alumnos, citando su devenir por París y Londres.

GOMIS (François), compositeur distingué, né en 1790 à Oteniente (Espagne), enfant de chœur à la cathédrale de Valence, y reçut des leçons du savant maître de chapelle Pons, et se rendit à Madrid pour approfondir son art. Impliqué dans

³⁵ Artículo de revista sin autor. (1846/12/12). *The Spectator for the week ending*, 963, 1198. BLY.

³⁶ Esta publicación de recopilación de música europea no es un hecho puntual y la encontramos en los últimos años y en otros medios escritos.

les événements politiques, il fut contraint, en 1823, de se réfugier en France. Arrivé à Paris presque sans ressources, il eut le bonheur d'y rencontrer Manuel Garcia qui lui procura un certain nombre d'élèves. Après un séjour de quelques mois en Angleterre, il revint à Paris.³⁷

La narración biográfica pone en valor su reputación, puesto que indica el inicio de su fama con la obra musical del drama *Aben-Humeya*, destaca la originalidad en sus ideas musicales de las que posteriormente dio muestras incontestables. Aunque el éxito de Gomis no estaba libre de contradicciones, el autor no nos indica a qué contradicciones se refiere. Así pues, la entrada en esta producción fabrica narrativamente una reputación que se incrementa con la producción de ópera cómica *Le Diable à Séville* y se confirma con *Le Revenant* y *Le Portefaix*.

Une romance et un chœur mauresques intercalés dans un drame de Martinez de la Rosa, fournirent au compositeur espagnol le moyen de mettre en œuvre cette originalité d'idées dont il devait donner plus tard des preuves incontestables. *Le Diable à Séville* accrut sa réputation naissante, à laquelle deux autres pièces, *Le Revenant* et *Le Portefaix*, vinrent mettre le sceau. Les succès de Gomis ne furent pas exempts de toute contradiction.

La aportación de Feller finaliza con la imagen estereotipada del romanticismo de un compositor que se enfrenta a su destino y obstáculos. Se fabrica, de nuevo, la imagen de un músico predestinado a triunfar que supera todos los obstáculos excepto la muerte: « Néanmoins sa persévérance finit par triompher de tous les obstacles. Mieux compris et mieux apprécié, il allait recueillir le fruit de ses travaux par un grand ouvrage (*Le Comte Julien*), où son talent devait se révéler dans toute sa force, lorsqu'il mourut à Paris, au mois de juillet 1836 ». Otra vez delante del relato del mito romántico de Gomis.

En resumidas cuentas, la perseverancia triunfa sobre todos los obstáculos. La imagen de Gomis vuelve a asociarse con el relato de un músico que supera heroicamente los impedimentos para conseguir el anhelo biográfico de un compositor de óperas serias. Esta perseverancia le dio la oportunidad de componer la *Grand ópera* titulada *Le Comte Julien* donde, según el texto de Feller, su talento, truncado por la muerte, iba a mostrarse con toda su fuerza.

3-. A modo de conclusión

El estudio de las narraciones memoriales que han hecho uso de la figura de Josep Melcior Gomis Colomer, tanto en el plano discursivo como en el plano de la imagen, es un trabajo inacabado. Pese a la titánica labor de recopilación y vaciado, el trabajo de estudio de la fijación de los sobresignificados que han afectado a Gomis sigue abierto. Al fin y al cabo, la vida póstuma del compositor valenciano ha sufrido las metamorfosis de sentido de distintos y sucesivos “presentes”, revistiéndolo de las propias y de alternativas categorías.

³⁷ Feller, F. X. (1848). *Biographie Universlle ou dictionnaire historique des hommes qui se son fait un nom* (pag.156). E. Houdaille.

Es cierto que, para acabar de entender la biografía del compositor, es primordial interesarse por la metamorfosis de toda la producción de identidad narrativa. No se trata, por tanto, de localizar la huella de Gomis en los discursos culturales posteriores a su traspaso en 1836 –que el lector se sorprenderá por su abundancia–, sino también identificar el tipo de ficción que se ha construido sobre él. En el anterior número de la revista *Itamar* aportamos las actualizaciones sobre la construcción del mito romántico en el año de su muerte: 1836. Durante este artículo hemos contrastado cómo en el decenio que comprende 1837-1848 los artículos identifican a Gomis como parte de una escuela francesa de ópera cómica o como cenit de una escuela musical española, que tienen junto a Martí i Soler y Melcior Gomis, dos exponentes de la música dramática. Lejos del olvido a su producción sonora, la producción cultural europea insertaba su figura -diez años después de su muerte- como un nombre de la herencia cultural europea³⁸.

No sólo hemos identificado la pluralidad de las lecturas sobre su figura, sino que enfatizamos los diversos modos de recepción, los mecanismos de *après-coup* que dan lugar a una heterocronía compleja que altera los parámetros de la biografía lineal clásica sobre Gomis hasta ahora realizada. Conviene, entonces, cuestionar al menos los restos memoriales que utilizan la figura biografiada.

Como ya advertimos en nuestro artículo del número octavo de la revista *Itamar*, la historia de Gomis no era más que la historia de un compositor de segundo orden que fue producto de la revolución con pinceladas de un patriotismo banal, siendo el despliegue de una vida poco interesante que, además, había sido olvidada rápidamente por méritos propios³⁹. La interiorización de esta evidente falacia histórica –que no argumental– ha permitido -desde hace décadas- a un sector del poder, de la música y de la historiografía de ese Estado obviar una figura incómoda sin esfuerzo alguno. Los estudios venideros tratarán de sumergirse en los relatos variantes y alternativos que se ofrecieron sobre el valenciano desde 1848 hasta nuestros días. De esta manera, pretendemos completar una panorámica amplia de las interpretaciones ficcionales que nuestros antepasados aplicaron al músico Gomis.

Bibliografía

- Billig, M. (1995). *Banal Nationalism*. SAGE.
Brazier, N. (1838). *Histoire des Petits Théâtres*. Allardin.
Burdiel, I. (2000). La dama de blanco. *En Liberales, agitadores y conspiradores. Biografías heterodoxas del siglo XIX*. Espasa.
Carlos, R. S. (2011). La funció de l'artista en el pensament romàntic alemany. *Comprendre: Revista Catalana de Filosofia*, 2. Universitat Ramon Llull.
Feller, F. X. (1848). *Biographie Universelle ou dictionnaire historique des hommes qui se son fait un nom*. E. Houdaille.
Gomis, J.M. (2000). *Le revenant*. ICMMU.

³⁸ Sassoon, D. (2012). *The Culture of the Europeans*. HarperCollins UK.

³⁹ Billig, M. (1995). *Banal Nationalism*. SAGE.

- Kucharski, R. (1981). *La música, vehículo de expresión cultural*. Ministerio de Educacion y Cultura. Secretaria de Estado de Cultura.
- Múrcia i Cambra, M. À. (2022). Morir sin triunfar. La fabricación del mito romántico del compositor Gomis en 1836. *Itamar. Revista de Investigación Musical: Territorios Para El Arte*, 8.
<https://doi.org/10.7203/itamar.8.24819>
- Múrcia i Cambra, M. À. (2017). *Josep Melcior Gomis i la cançó lírica de saló*. Alfons el Magnànim.
- Rhodes Draayer, S. (2009). *Art Song Composers of Spain*. Scarecrow Press.
- Ruiz, J. H. (2010). La creación de identidades culturales a través del sonido. *Comunicar: Revista Científica Iberoamericana de Comunicación Y Educación*, 34.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3164958>
- Sassoon, D. (2012). *The Culture of the Europeans*. HarperCollins UK.
- Viardot, L. (1835). *Études sur l'histoire des institutions*. Paulin.

Staging a Musical Self through Paper, Canvas, and The Screen: A Taxonomy of Musicians' Self-Portraits from the Renaissance to the Digital Age

Antoni Pizà

Director, Foundation for Iberian Music
The Graduate Center, The City University of New York
apiza@gc.cuny.edu

Recibido 25-06-2023 / **Aceptado** 27-06-2023

Abstract. Musicians have engaged in visual self-representation at least since the Renaissance and have continued the tradition to modern times with contemporary practices including selfies and generative technology and AI art. The practitioners include so-called classical composers (Schoenberg is a well-known case) and performers (Caruso, for instance), but also pop singers and musicians (Joni Mitchell and Patti Smith, among others). The media used varies from oil on canvas to drawings on paper, from traditional photography to digital media. In some instances, there are grave, pompous self-representations, but caricatures also abound (e.g., Donizetti). There are also some miscategorized self-portraits (i.e., portraits misattributed to their subject) and many more purposely fake or mocking self-portraits including contemporary Roman musician and comic Federico Maria Sardelli, which would indicate that the category of “self-portrait” adds value and prestige to any visual artifact. Furthermore, many visual artists, especially during the Renaissance, present themselves as faux musicians, possibly as a sign of nobility or education. Slowly but surely, women have also claimed a space in the realm of musicians' self-portraits since many of them, belonging to the higher echelons of society, were both visual artists and active musicians (Maria Antonio of Bavaria, Ducreaux and Schröter, among others). In some instances, the musician is truly obsessed with his or her own image to the point that, in addition to visual self-representation, he or she also provides written autobiographies and even musical self-portraits in sound (Spohr and Schoenberg, for instance). In the end, any attempt to create a taxonomy of “musicians' self-portraits” amounts to a serious interrogation of the usual categories of “self-portrait,” “musician,” and “artist” and to the staging of a vulnerable, doubtful self that wants to be reasserted.

Keywords. Self-portraits, Oil on canvas, Drafts on paper, Photography, Selfies, Digital and AI art.

La proyección del yo musical a través del lienzo, el papel y la pantalla: Taxonomía del autorretrato en la música desde el Renacimiento hasta la era digital

Resumen. Desde el Renacimiento hasta hoy en día, ha habido numerosos músicos que se han autorretratado. Entre ellos descubrimos compositores “clásicos” (Schoenberg es un caso bien conocido) e intérpretes (Caruso, por ejemplo); pero también abundan los cantantes y músicos pop (Joni Mitchell y Patti Smith, entre otros casos). Los medios utilizados varían desde óleo sobre lienzo hasta dibujos en papel, así como desde fotografía tradicional hasta medios digitales. En algunos casos, se trata de autorretratos serios y pomposos, pero también abundan las caricaturas (por ejemplo, Donizetti). Asimismo, hay muchos autorretratos mal catalogados, es decir, retratos atribuidos erróneamente a la persona retratada, y muchos más autorretratos deliberadamente falsos, lo que indicaría que la categoría de “autorretrato” agrega valor y prestigio a cualquier artefacto visual. Además, muchos artistas plásticos, especialmente durante el Renacimiento, se representan como músicos sin serlo propiamente, posiblemente para proyectar aires de nobleza y alta formación humanística. Igualmente, las mujeres han reclamado un espacio en el ámbito del autorretrato, ya que muchas de ellas, generalmente pertenecientes a la alta sociedad, eran artistas plásticas y músicos (Maria Antonia de Bavaria, Ducreaux y Schröter, entre otras). Hay algunos casos, en que el músico está realmente obsesionado con su propia imagen hasta el punto de que, además de la autorrepresentación visual, el autorretrato, también proporciona autobiografías escritas e incluso autorretratos musicales en sonido (Spohr y Schoenberg, respectivamente). En conclusión, esta panorámica del autorretrato de músicos pone de relieve que cualquier intento de crear una taxonomía de “autorretratos de músicos” equivale a un profundo cuestionamiento de las categorías habituales de “autorretrato”, “músico” y “artista” y al mismo tiempo expone los mecanismos de proyección al exterior de un yo vulnerable y dudoso y que sólo se reafirma y consolida a través de la autorrepresentación.

Palabras clave. Autorretrato, Óleo sobre lienzo, Dibujos sobre papel, Fotografía, *Selfies*, IA y arte digital.

1. Introduction¹: A Taxonomy of Musicians' Self-Portraits

Lurking in some obscure corner of civilization, there is a body of art, or at least of artistic artifacts, that have rarely been examined. The tradition of self-portraiture by musicians has existed at least since the Renaissance with conventional ways of representation such as oil on canvas and drawings, but it also extends all the way to the present with the digital selfie. It includes dozens, perhaps hundreds, of artifacts, but it is mostly constrained to what, for convenience, I call the West, namely Europe and the Americas (and to be sure, more work needs to be done about non-Western traditions). The practitioners of this tradition are what, again for convenience, I reluctantly call “classical composers,” but it also includes individuals identified mainly as “performers,” and of course non-classical musicians such as pop stars. Many of them are famous; others, for one reason or another, are relegated to a footnote of history, if so. Many of these practitioners were members of the upper echelons of society and perhaps this explains why they were educated and had access to reading, writing, music, the visual arts, and the necessary leisure to be employed in these artistic endeavors. Many of them were not even musicians, but for some cultural and artistic convention, they decided to represent themselves as musicians. To stage their independent self, and to represent themselves with agency and autonomy, they chose the medium that they had at hand. Early on, it was generally the canvas, but in recent times it has become, more and more, the camera, the computer, and the smartphone. All in all, what this tradition shows is the emergence of an autonomous self, in general, and the growing importance of the category of “musician” in Western society. In the process of creating a possible taxonomy of this artistic praxis—musicians’ self-portraiture—what transpires is the fact that all the categories used in this inquiry are in actuality very fluid: “musicians” are not always musicians, as we’ll see, and “artists” are not always artists in a conventional way; and, of course, not surprisingly, a “self-portrait” ends up not being a self-portrait, as I hope to show.

To make sense of this relatively large body of visual artifacts, I have created a taxonomy that comprises ten categories, which include: Conventional Musicians and Conventional Self-Portraits; Artists and Musicians; Artists, but not Musicians; Self-Caricatures; Women Musicians; Women artists, but not Musicians; Self-Portraits in Photography; Pop Musicians; and Mockery and Pastiche in the Digital Age. There

¹ All illustrations are in the public domain. They have CCo or SA licenses



To facilitate legibility, the captions and descriptions of the images do not include the standard information usual in scholarly art studies such as measurements and the collection or museum where they are located. These details are readily available on the web. Each of these images deserves an individual study, which is beyond the scope of this essay. The images are only used as exemplars that are representative of different taxonomical categories, not as an in-depth analysis of each artwork.

could be more categories or some of the ones I present could possibly be merged. These categories are to a certain extent arbitrary, but not always, as I will show.

2. Conventional Musicians and Conventional Self-Portraits

And yet, there are instances in which the categories are essentially clear. Take for instance Arnold Schoenberg (1874-1951)². Mostly known nowadays as a composer, he was also an avid artist and more specifically a prolific self-portraitist. His many painted self-portraits have been exhibited and studied widely. Many of them show him from the head up in a monochromatic hue and expressionist technique. The canvas shows mostly the face or, at most, the head. There are no musical attributes—a score, a piano, or any other instrument; nothing indicates the subject is a musician. What counts, apparently, is the thought, the idea, and the thinking subject. These are self-portraits that project not so much an artist, a creator of soundscapes, or even a maker of images, but a thinker.



Figure 1: Arnold Schoenberg, *Blue Self-Portrait, 1910, oil on panel*

² There is a large body of scholarship on Schoenberg and his visual output. The self-portraits have been surveyed by many authors including Pizà, A. (1994). The tradition of autobiography in music (Doctoral dissertation, The Graduate Center, The City University of New York) and Eberhard Freitag, E. (1978). German expressionism and Schoenberg's self-portraits (Trans. Olga Termini). *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, 2(3), 164-172.

The seriousness of Schoenberg's representations contrasts with the playfulness of the self-portraits of George Gershwin (1916-1937)³. Anyone familiar with these two composers' music will see that their visual representation is a faithful translation of their musical output. Schoenberg is a thinker, Gershwin, an *artiste*.

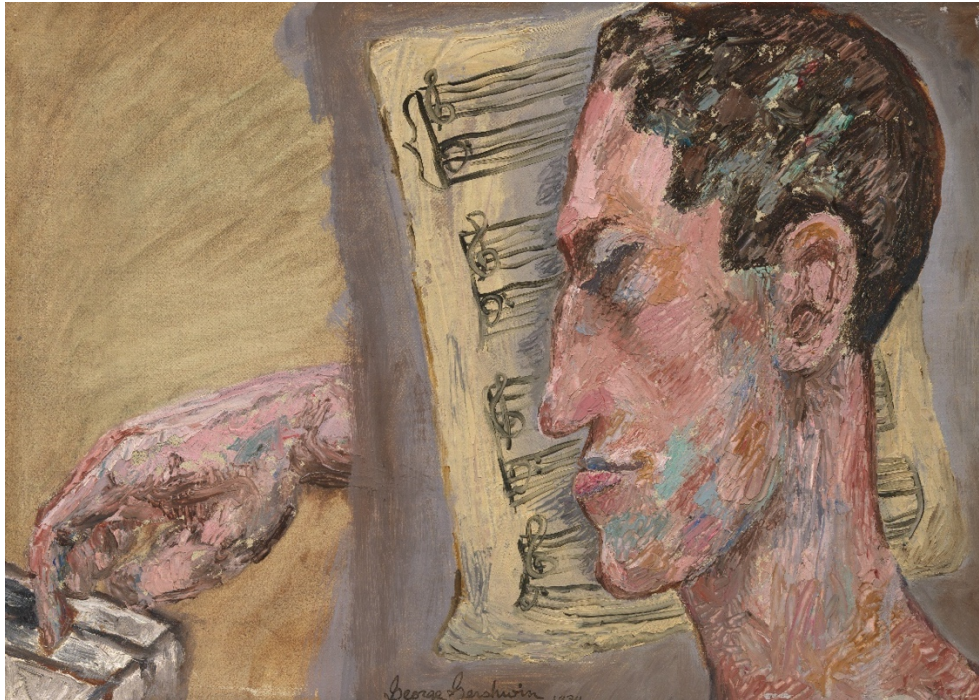


Figure 2: George Gershwin, *Self-Portrait*, 1934, oil on canvas board

Far removed from these two poles are the self-portraits of Bellerofonte Castaldi (1580-1649), one of the earliest practitioners of the genre among musicians⁴. Both his two extant self-portraits were included in the publication of his *Capricci a due stromenti* (Modena, 1622)⁵. Castaldi lived an eventful and adventurous life, and he also wrote about it. His autobiographical writings include many poems, music prefaces, and other texts. One of his self-portraits (Figure 3) includes also this autobiographical declaration:

³ Gershwin's self-portraits have not received the attention they deserve and therefore there is a lack of scholarship on the subject. Gershwin was an extremely gifted visual artist. In addition to his painting and drawings, he also was an avid photographer. Some of his photographs are self-portraits. One of them, at least, uses a mirror so that the composer can insert himself in the portrait (see commentary on Paul McCartney's photographic self-portrait below). See Weber, K. (2015). George Gershwin's Self-Portrait in the Mirror with My Mother. *American Imago*, 72(4), 335-353.

⁴ For an in-depth study of Castaldi's life and work see, Dolata, D. (2005). Visual and Poetic Allegory in Bellerofonte Castaldi's Extraordinary *Capricci a due stromenti*. *Early Music*, 33(3), 371-391.

⁵ The inclusion of musicians' portraits in musical editions has been examined in Bergquist, S.A. (2014). Composer Portrait Prints. In T. Shephard & A. Leonard (Eds.), *The Routledge Companion to Music and Visual Culture* (pp.220-225). New York: Routledge.

Altri pur s'affatichi in medicina,
 Ch'a me par professione sporca e plebea,
 O bartoleggi in la turba facchina
 Ch'a la ragione dal torto, iniqua e rea,
 O sia filosofastro da dozzina,
 O pur teologhezi in lingua ebraa,
 Ch'altro in o n vo' che musical diletto
 Scrivendo o g n 'o r con la theorbo al petto.

[Others yet labor in medicine,
 That to me seems a foul and vulgar profession,
 Or buy and sell in the common crowd
 That wretched and wicked in justice,
 Or in philosophy by the dozen,
 Or still theology in the Hebrew language,
 I want none other than musical delight
 To write every hour with the theorbo at my breast.]⁶



Figure 3: Bellerofonte Castaldi, *Self-Portrait*, 1622, engraving

⁶ Dolata, *op. cit.*; see also his doctoral dissertation (1998). The sonatas and dance music in the *Capricci a due stromenti* (1622) of Bellerofonte Castaldi (1580-1649) (Doctoral dissertation, Case Western Reserve University). He has also edited Castaldi's music, and his prefaces include valuable information.

Bellerofonte Castaldi, to be sure, is a compulsive self-mythologizer, whether in writing or in visual media. The same music edition of his *Capricci a due stromenti* (1622) includes a second self-portrait. In this case, he represents himself with two other musicians and friends, probably Gasparo and Pavarotto, with whom Castaldi often played music. Note that Castaldi, contrary to Schoenberg or other musicians, depicts himself with attributes (a theorbo). He clearly uses this self-portrait as a form of signature authorizing the musical compositions that are included in the edition of his 1622 book. By authorizing I mean claiming the authority and the authorship of the musical notes in the book.



Figure 4: Bellerofonte Castaldi, *Virtus Unita* (Self-Portrait with Friends), 1622, engraving

There is no doubt that Castaldi had a strong autobiographical instinct, and his self-portraits are a clear indication of that tendency. As is the case with many compulsive autobiographers, he was a jack-of-all-trades: musician, visual artist, prose writer, poet, adventurer, (bad) businessman, and so forth. Autobiography and self-

portraiture provided him with an opportunity to present a unified, coherent self. As a matter of fact, Castaldi is not alone in this general use of autobiography and self-portraiture. Many other musicians who painted self-portraits were also prolific autobiographers, writers, entrepreneurs, adventurers, etc. Such is the case of Louis Spohr and E.T.A. Hoffmann⁷. They all share a life full of events that must be told as if were, but a self that is spread perhaps too thin and that needs to be reined in in writing (autobiographies and diaries) or in the visual arts (self-portraits).



Figure 5: Louis Spohr, *Self-Portrait*, n.d., gravure

⁷ See the autobiographical writings of both individuals, especially, Spohr, L. (1954). *Selbstbiographie* [Autobiography], I & II. Kassel: Bärenreiter; and Hoffmann, E. T. A. (1971). *Tagebücher* [Diaries]. Munich: Winkler.



Figure 6: E. T. A. Hoffmann, *Self-Portrait*, n.d., oil on panel

There are many more “conventional” composers who also painted “conventional” self-portraits, besides Schoenberg, Gershwin, Castaldi, Spohr, and Hoffmann. They include Samuel Lover, Joseph Martin Krauss (represented by a “silhouette” (an interesting and unusual way of self-portraiture), Ricardo Acevedo Bernal, Emánuel Moór, and John Fernström, among others. Each one of them deserves an in-depth examination, but this aim is of course beyond the scope of this essay.

3. Artists and Musicians

As one surveys the tradition of self-portraiture among composers, it is easy to notice another category: individuals who are mostly known as visual artists, but who in their time were also practicing musicians, some of them amateur, but in many cases even professional musicians. These artists who are also musicians include Hugh Barron, Hugh Jerman, Biagio Bello, James Ensor, Salvator Rosa, William Mineard

Bennett, and Uno Troili, among others. A clear case of this category is James Ensor, a very successful visual artist, but also a musician of importance⁸.

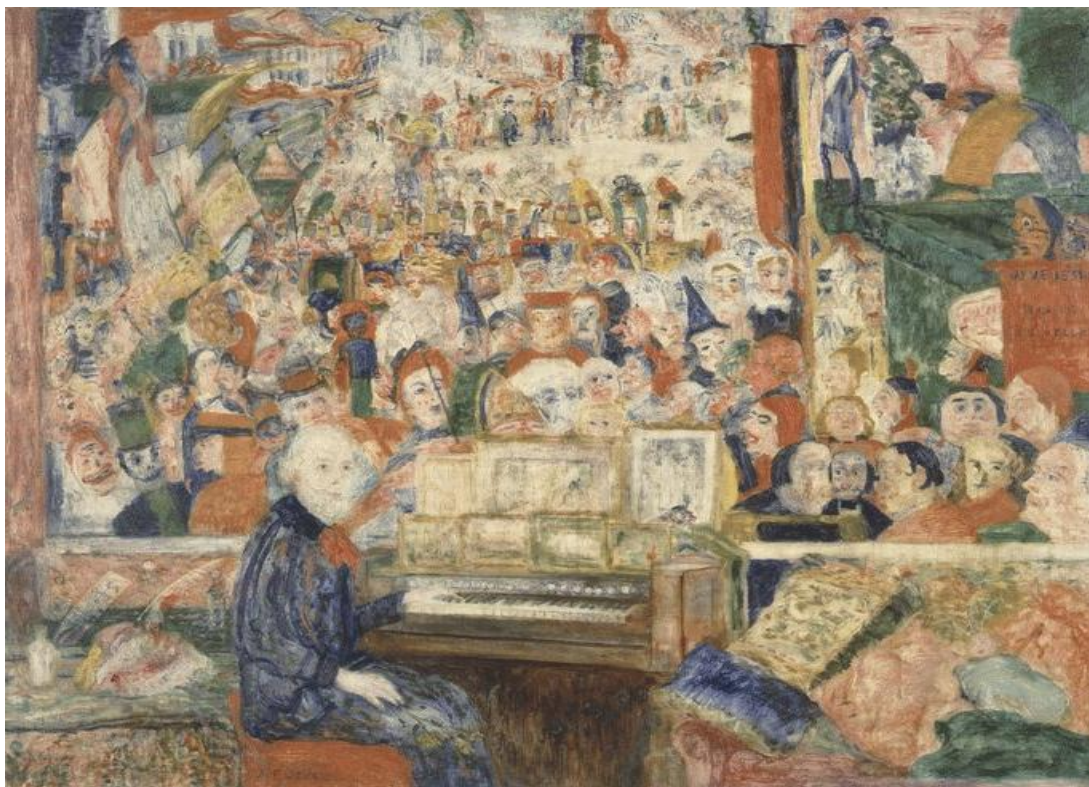


Figure 7: James Ensor, *Self-portrait at the Organ*, 1933, oil on canvas

4. Artists, but not Musicians

Many artists, indeed, wanted to represent themselves as musicians following the precepts established by Castiglione's *The Book of the Courtier* (1528), a treatise that, as is well-known, established that music (and the humanities in general) had to be at the core of a good education and should be a pillar of the upbringing of a true gentleman. Some of these artists are Jan Miense Molenaer (one of his self-portraits incorporates a portrait of Judith Leyster), C. F. Nuvolone, David Teniers, Henry Church, François Barraud with Albert Locca, Jacob Ochtervelt, Otto Lange, and contemporary artist and jokester Michael Koropisz. Contemporary artists, by the way, might have motivations of their own when it comes to self-portraits, but for most Renaissance and Baroque artists to portray themselves with an instrument, playing music, or with any other musical attribute was a sign of social distinction.

⁸ For a survey of the role of music in Ensor's artistic output, see Robert R. (1999). James Ensor et ses musiques [James Ensor and his music]. *Académie Royale de Belgique: Bulletin de la classe des beaux-arts*, 10, 221-247.



Figure 8: Jan Miense Molenaer, *Self-portrait as A Lute Player*, 1637-38, oil on panel

5. Self-Caricatures

Self-portraits project an image of seriousness, dignity, and prestige. However, this is not always the case and within the tradition of self-portraiture, there is a subcategory of caricatures, mocking self-portraits that interrogate the social status or the actual prestige of the sitter. These include Hoffmann, Caruso, Donizetti, and Cugat, among others. The following drawing by Donizetti, sketched with absolute coloratura virtuosity, includes the composer's handwriting, another act of self-representation and self-assertion, in case there was any doubt, that reads: "My portrait made by myself".

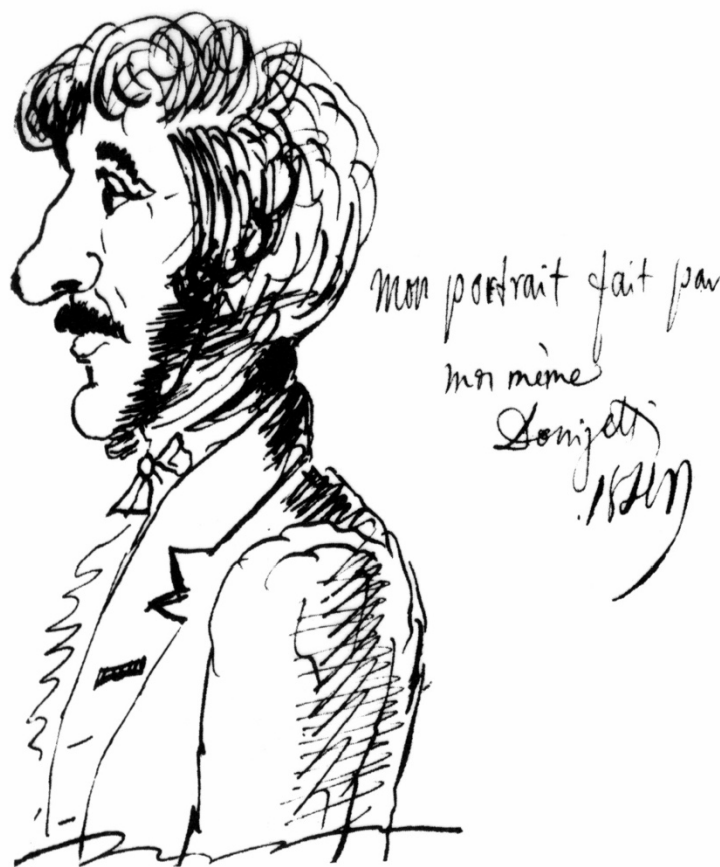


Figure 9: Gaetano Donizetti, *Self-Caricature, 1841, ink on paper*

6. Women Musicians

So far, I have only considered male sitters. Women, however, as soon as they could, also became self-portraitists. Some of the most relevant individuals in this category include Rose-Adélaïde Ducreux, Corona Schröter, Maria Hadfield Cosway, Élisabeth Sophie Chéron, and Maria Antonia of Bavaria (1724-1780). This last one, in the following image, represents herself as an artist, not a musician, but she was a very talented and prolific real composer⁹. The apparent contradiction here is that in the next section, we'll actually see the opposite—women artists who are not musicians but present themselves as such—but Maria Antonia of Bavaria, a true musician, depicts explicitly here herself as an artist. What an artist decides to emphasize or conceal could be a matter of speculation, but it seems reasonable to say that artists

⁹ A full account of Maria Antonia of Bavaria, including her self-portraits, is provided in James, A. L. (2002). *Her highness' voice: Maria Antonia, music and culture at the Dresden court* (Doctoral dissertation, Harvard University).

want to assert the “weak” self, the one that needs to be given some help by asserting it.



Figure 10: Maria Antonia of Bavaria, Self-Portrait, c.1770, oil on canvas

7. Women artists, but not Musicians

Indeed, there are many women composers that represent themselves as musicians or at least with musical attributes, like their male counterparts had done following Castiglione's precepts. Some of the best examples of these women artists who were not musicians although they represented themselves as such include Sofonisba

Anguisola (see below), Marieta Robusti, Lavinia Fontana¹⁰, and E. D. Brante¹¹. Anguissola's self-portrait can be compared to a similar one by her better-known colleague Artemisia Gentileschi, *Self-Portrait as a Lute Player*, not so much because of the sitter's genre, both being female, but because of the musical attributes (a lute), which it also alludes to Moleander's self-portrait examined earlier.



Figure 11: Sofonisba Anguissola, *Self-Portrait at A Spinnet*, c.1555, oil on canvas

8. Self-Portraits in Photography

So far, I have only considered traditional means of self-representation, such as oil on canvas and drawings on paper. As the twentieth century came in, many musicians chose the medium of photography as their preferred form of self-depiction. Some of the best examples of musicians' self-portraits in photography are Ernst Bloch, Gershwin, Robert Ebel, Hubert Herkomer, Ilia Chkolnik, and Paul McCartney who,

¹⁰ See Murphy, C. (2003). *Lavinia Fontana: A Painter and Her Patrons in Sixteenth-century Bologna*. New Haven, CT: Yale University Press.

¹¹ The implications of the female self-portrait in the Baroque period are examined in Bohn, B. (2004). Female Self-Portraiture in Early Modern Bologna. *Renaissance Studies*, 18(2), 239–286.

in the following example, sets a dialogue with the tradition, set forth by Parmigianino, of self-portraiture using a mirror¹². What seems relevant right now is that these kinds of self-referential use of the camera is a direct precursor of the selfie, currently the most common type of self-portrait. McCartney's self-portrait, having also been a herald of celebrity and influencer culture, is especially poignant in that sense.



Figure 12: Paul McCartney, *Self-Portrait*, 1964 (cropped), photography

9. Pop Musicians

Many pop musicians, like Paul McCartney, living many of them in a celebrity culture, have been avid practitioners of the genre of self-portraits. The list would be almost limitless, but, in addition to McCartney, I want to highlight three important artists

¹² In June 2023, the National Portrait Gallery of London opened an exhibition dedicated to Paul McCartney's photographs, *Paul McCartney, Photographs 1963–64: Eyes of the Storm*. The accompanying catalog, which includes this image in full, is *Paul McCartney, 1964: Eyes of the Storm* (New York /London: W. W. Norton & Company / Liveright, 2023). It includes a foreword by Paul McCartney, a preface by Nicholas Cullinan, and illuminating essays by Jill Lepore and Rosie Broadley.

Patti Smith, David Byrne, and Joni Mitchell because the three of them excel in their musical output and their artistic (visual) output, and specifically their self-portraits seem outstanding. In the following instance Joni Mitchell dialogues also with another well-known self-portrait by Vincent van Gogh¹³. On her website, Mitchell states that in the early 1990s, she felt “undervalued... I was very frustrated at that time because the normal outlets for getting your product marketed in my business, those doors had been closed to me, early no one could give me a reason why... So, my work was being rejected whereas mediocre work was being accepted and elevated on the basis of newness and youth and, you know, obvious mercantile speculation ran in that direction. So, rather than physically cut my ear off, I did it in effigy”¹⁴.



Figure 13: Joni Mitchell, *Turbulent Indigo (Self-Portrait as Van Gogh)*, 1994, oil on canvas

10. Mockery and Pastiche in the Digital Age

Self-portraits allow a broad range of expression that encompasses self-respect and pride, on the one hand, but also mockery and self-ridicule. Some of this has already been seen in the self-caricatures I presented earlier. The limits of self-referentiality and irony (or even self-ridicule) are tested in this self-portrait by contemporary

¹³ For a survey of Joni Mitchell’s career see Yaffe, D. (2017). *Reckless Daughter: A Portrait of Joni Mitchell*. New York: Sarah Crichton Books, Farrar, Straus and Giroux.

¹⁴ <https://jonimitchell.com/paintings/view.cfm?id=288>

musician, musicologist, and comedian Federico M. Sardelli. In the following image, he represents himself as a character from the Baroque period. As a baroque music scholar, with many publications on Vivaldi and others, and as an early-music active performer, this image questions the seriousness and self-importance often attributed to early music and historical performance. The reference to Jesus could also be construed as questioning the early music practitioner as a purveyor of absolute truth.



Figure 14: Federico M. Sardelli, *Self-Portrait*, 2001, oil on linen

A very different category within the set of musicians' self-portraits is the digital so-called "self-portraits" created by artist Sergio Albiac, whose motto is "Code is Art". His web states that his images are made using AI. His "self-portrait" (not a self-portrait in the usual way) of Beethoven deploys "generative collage using his music and signature (Sheet music from Piano Sonata No 8 - Pathétique)." Albiac has

produced many portraits (some of them he considers them “self-portraits”) of famous writers (Rimbaud) and classical composers (Beethoven). He uses “bits and pieces of their manuscripts, music sheets and calligraphic signatures...” A computer, trained with these elements, generates an image, which can be considered a self-portrait¹⁵.



Figure 15: Sergio Albiac, *Beethoven's Self-Portrait*, n.d., digital

Finally, motivated by this use of AI to create images, I tried using some of the available technology and I created the following illustrations. I prompted DALL E with a few simple phrases including “musicians’ self-portraits” and the AI technology generated the following images. (Incidentally, browsing the web, I read that DALL E is named after Salvador Dalí.) If there’s any possible outcome from these images is that they are not “self-portraits” in the usual understanding of the term; neither DALL E (the maker of the images) nor I are practicing musicians or artists per se. Nothing is what it seems.

¹⁵ See Albiac’s website, <https://www.sergioalbiac.com/wall/artists-self-portraits.html>

Staging a Musical Self through Paper, Canvas, and The Screen: A Taxonomy of Musicians' Self-Portraits from the Renaissance to the Digital Age







Figures 16-20: DALL E generated “musicians’ self-portraits”

11. Conclusion: Taking Stock of Musicians’ Self-Portraits

Self-portraiture provides a quick, bird’s eye impression about the portrayed individual and can even offer many biographical details that would be lost in transmitted by other types of sources¹⁶. Self-portraits obviously can reveal many important details about someone’s aspirations, self-image, past, appearance, social standing, intellectual interests, and interpersonal relationships. As I showed, there is a long tradition of musicians’ portraits (and self-portraits) made in different media including oil on canvas or panel, sculpture, death masks, and pendants¹⁷. It has been

¹⁶ See West, S. (2004). *Portraiture*. Oxford, UK: Oxford University Press.

¹⁷ The tradition of musicians’ portraits has been surveyed and studied in detail in Salmen, W. (1982-1983). *Musiker im Porträt*, [Musicians in portrait] (Vols. 1-3). Munich: C.H. Beck; and McCoy, G.

said that, especially after the nineteenth century, facial expressions were assumed to tell the story and even reveal the character of a person¹⁸. This, to a certain extent, can be applied to self-portraiture.

In addition to the tradition of painted portraits, a parallel tradition with its own set of conventions emerged in the seventeenth century. This includes portraits published in single-sheet engravings or etchings in the seventeenth century that were able to be widely distributed¹⁹. Many prominent musicians who were not engravers or artists began to include their portraits, made by someone else, to validate and give authority to their musical editions. As I showed, some musicians such as Castaldi, went a step further by including self-portraits (made by themselves) in the editions of their music.

The previous survey of musicians' self-portraits attempted to describe a rich and diverse artistic tradition that spans several centuries and incorporates various forms of artistic expression. This tradition includes composers, performers, women, pop, and jazz musicians, and encompasses perhaps several hundred artifacts (for the purpose of this survey, only fifteen were considered). As mentioned, the media used ranges from oil on canvas, photography, silhouettes, digital media (including AI), and drawings on paper. This fusion of different media allows for a dynamic exploration of creativity and artistic communication.

One aspect of this tradition that was highlighted is the role of music as a marker of social distinction, particularly for non-musicians, as inspired by the ideas of Castiglione. This suggests that music held and still holds a special place in society and can serve as a means of social identification or differentiation. Another interesting element mentioned is the emergence of a distinct, autonomous self from nonexistence. This concept of self implies that artists within this tradition explore the formation and expression of personal identity through their artistic endeavors. This theme of self-discovery and self-expression can be a powerful driving force behind artistic creation. The survey also outlined blurred categories within this tradition, such as the lines between composer and musician, composition and performance, and visual artist and musician. This blurring of boundaries suggests a fluid and interconnected artistic landscape, where artists may defy traditional categorizations and explore hybrid forms of expression. Furthermore, I mentioned the idea of engaging in a dialogue with past traditions. Artists within this tradition seem to draw inspiration from the works and legacies of those who came before

(1946). *Portraits of the World's Best-Known Musicians: An Alphabetical Collection of Notable Musical Personalities of the World Covering the Entire History of Music*. Philadelphia: Presser.

¹⁸ See the classic volume by the ideologue of these ideas, Lavater, J.C. (1804). *Essays on Physiognomy, for the Promotion of the Knowledge and the Love of Mankind* (T. Holcroft, Trans.) (2nd ed., Vols.1-3). London: Whittingham. An up-to-date examination of the same issues can be found in Hartley, L. (2001). *Physiognomy and the Meaning of Expression in Nineteenth-Century Culture*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

¹⁹ See Bergquist, *op. cit.*

them. This can be seen in the visual representation of musicians like McCartney and Gershwin with mirrors, or the connection between Joni Mitchell and Vincent van Gogh. This dialogue with the past serves to pay homage, reinterpret, and build upon the artistic traditions that preceded them. Lastly, artists within this tradition portray themselves visually, musically, in writing, and through other mediums. This multifaceted approach to self-portrayal suggests that artists seek to express themselves holistically, utilizing various forms of artistic expression to communicate their identities and experiences. Autobiography and self-portraiture amounts to a presentation of a unified coherent self from multi-faceted experience.

Overall, the tradition I described appears to be a rich tapestry of artistic exploration, where composers, performers, women, pop and jazz musicians, and artists from different mediums come together to create a diverse and multidimensional artistic landscape.

Bibliography

- Bohn, B. (2004). Female self-portraiture in early modern Bologna. *Renaissance Studies*, 18(2), 239-286.
- Bergquist, S. A. (2014). Composer Portrait Prints. In T. Shephard & A. Leonard (Eds.), *The Routledge Companion to Music and Visual Culture* (pp. 220-225). New York: Routledge.
- Dolata, D. (2005). Visual and poetic allegory in Bellerofonte Castaldi's extraordinary Capricci a due stromenti. *Early Music*, 33(3), 371-391.
- Dolata, D. (1998). The sonatas and dance music in the *Capricci a due stromenti* (1622) of Bellerofonte Castaldi (1580-1649) (Doctoral dissertation, Case Western Reserve University).
- Hartley, L. (2001). *Physiognomy and the Meaning of Expression in Nineteenth-Century Culture*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Hoffmann, E. T. A. (1971). *Tagebücher* [Diaries]. Munich: Winkler.
- James, A. L. (2002). Her highness' voice: Maria Antonia, music and culture at the Dresden court (Doctoral dissertation, Harvard University).
- Lavater, J. C. (1804). *Essays on physiognomy, for the promotion of the knowledge and the love of mankind* (T. Holcroft, Trans.) (2nd ed., Vols. 1-3). London: Whittingham.
- McCoy, G. (1946). *Portraits of the world's best-known musicians: An alphabetical collection of notable musical personalities of the world covering the entire history of music*. Philadelphia: Presser.
- Murphy, C. (2003). *Lavinia Fontana: A painter and her patrons in sixteenth-century Bologna*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Pizà, A. (1994). The tradition of autobiography in music (Doctoral dissertation, The Graduate Center, The City University of New York).
- Salmen, W. (1982-1983). *Musiker im Porträt* [Musicians in portrait] (Vols. 1-3). Munich: C. H. Beck.

Spohr, L. (1954). *Selbstbiographie* [Autobiography], I & II. Kassel: Bärenreiter.

Wangermée, R. (1999). James Ensor et ses musiques [James Ensor and his music]. *Académie Royale de Belgique: Bulletin de la classe des beaux-arts*, 10, 221-247.

Weber, K. (2015). George Gershwin's Self-Portrait in the Mirror with My Mother. *American Imago*, 72(4), 335-353.

West, S. (2004). *Portraiture*. Oxford, UK: Oxford University Press.

Yaffe, D. (2017). *Reckless daughter: A Portrait of Joni Mitchell*. New York: Sarah Crichton Books, Farrar, Straus and Giroux.

The “mirroring” method: a case study to enhance the nexus between music performance practice and artistic research in higher music education at European conservatories

Giusy Caruso

Pianista concertista e Artista ricercatore post-doc
Royal Conservatoire Antwerp
giusy.caruso@ap.be

Recibido 30-05-2023 / **Aceptado** 15-06-2023

Abstract. After the Bologna Declaration (1999) and the institution of artistic research in music (i.e., PhD in the Arts) in European conservatories, higher music education is facing a revolution. The renewed study program within today’s international music scene is oriented to give students the possibility to be trained and prepared as both professional musicians and/or artist-researchers. Therefore, the current debate at European conservatories is strongly focused on how to activate a nexus between performance practice and artistic research within bachelor’s and master’s programmes.

This paper presents and discusses a case study of a workshop in music performance practice integrated in the Research Practice Program at Royal Conservatory of Antwerp. It consists of a series of teaching modules inspired by the *mirroring* method I developed during my PhD at University Ghent – Institute for Psychoacoustic and Electronic Music (IPEM) - and I implemented, as a postdoctoral artist-researcher, in my teaching at the Royal Conservatory of Antwerp (2021-2023). The goal of this method is to assist students in growing up their own artistic identity and trajectory and become professional performers with a possible path on artistic research in music. Students are guided on how to structure music performance practice as a research activity through a systematic documentation, analysis, and dissemination of their own creative process. Outputs can be identified in the improvement of students’ body awareness while playing in relation to score analysis and the achievements of research questions that arise from their reflection *in* and *on* their practice. An impact of this approach is retrieved in the elaboration of bachelor’s and master’s theses that can ultimately constitute a bridge for future artistic research proposals.

Keywords. Music Performance Practice, Artistic Research in Music, Higher Music Education, Music Performance Analysis, Music Analysis.

El método de “espejo”: un caso de estudio para mejorar el nexo entre la práctica de la interpretación musical y la investigación artística en la educación musical superior en los conservatorios europeos

Resumen. Después de la Declaración de Bolonia (1999) y la institución de la investigación artística en música (es decir, doctorado en artes) en los conservatorios europeos, la educación musical superior se enfrenta a una revolución. El programa de estudio renovado dentro de la escena musical internacional actual está orientado a brindar a los estudiantes la posibilidad de formarse y prepararse como músicos profesionales y/o artistas-investigadores. Por lo tanto, el debate actual en los conservatorios europeos se centra fuertemente en cómo activar un nexo entre la práctica escénica y la investigación artística dentro de los programas de licenciatura y maestría.

Este artículo presenta y discute un caso de estudio de un taller de práctica de interpretación musical integrado en el Programa de Práctica de Investigación del Conservatorio Real de Amberes. Consiste en una serie de módulos de enseñanza inspirados en el método de espejo que desarrollé durante mi doctorado en la Universidad de Ghent -Instituto de Música Psicoacústica y Electrónica (IPEM)- e implementé, como artista-investigadora postdoctoral, en mi enseñanza en el Conservatorio Real de Amberes (2021-2023). El objetivo de este método es ayudar a los estudiantes a desarrollar su propia identidad y trayectoria artística, y convertirse en intérpretes profesionales con un posible camino en la investigación artística en la música. Se guía a los estudiantes sobre cómo estructurar la práctica de la interpretación musical como una actividad de investigación a través de una documentación, análisis y difusión sistemáticos de su propio proceso creativo. Los resultados pueden identificarse en la mejora de la conciencia corporal de los estudiantes mientras juegan en relación con el análisis de la puntuación y los logros de las preguntas de investigación que surgen de su reflexión en y sobre su práctica. Se recupera un impacto de este enfoque en la elaboración de tesis de licenciatura y maestría que en última instancia pueden constituir un puente para futuras propuestas de investigación artística.

Palabras clave. Práctica de Interpretación Musical, Investigación Artística en Música, Enseñanzas Superiores de Música, Análisis de Interpretación Musical, Análisis Musical.

1. Introduction

The new millennium presents a historical and philosophical renovation in the studies in the arts. The development of the *performance studies*¹ together with the claim of the *artistic turn*² and the *performative turn*³ transformed performance practice into a territory of investigation and experimentation where theory and practice are integrated in the perspective to generate new knowledge in the arts⁴. Accordingly, the amount of information collected in the artistic

¹ Schechner, R. (2002). *Performance Studies: An Introduction* Routledge (vew edition).

² Coessens, K., Crispin, D. & Douglas, A. (2009). *The artistic turn: A manifesto*. Ghent, Belgium: Orpheus Institute, Leuven University Press.

³ Cook, N. (2015). Performing Research: Some Institutional Perspectives. In M. Doğantan-Dack, *Artistic Practice as research in Music: theory, criticism, practice* (pp. 11-21). Ashgate.

⁴ Cf. Borgdorff, H. A. (2012). *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Amsterdam, Holland: Leiden University Press.

context constitutes a *knowhow* and contents not separable from practice itself⁵. Performers, rather than passively and intuitively replicate and iterate established techniques, during their practice are engaged in experimentations whose output are substantial for the advancement and progress of music performance⁶. Therefore, the investigation on performers’ *creative process* assumed a central role in respect of the fact that new knowledge *in* and *on* the arts is produced through artistic practice.

The artistic attitude and will to conduct a practice-based research⁷ brought over the last twenty years to the institutionalization of a new sector of studies in Europe, i.e. the doctoral level of *artistic research* and PhD in the Arts. After the Bologna Declaration 1999⁸, this revolutionary settle in arts education caused a strong debate on how to renovate the traditional music training programs because today’s music performers have the opportunity to become professional musicians and/or artist-researchers but they need to develop and master both competences, theoretical and practical. Therefore, the neo-conservatories of the XXI century in Europe needs to place in the centre of their study program a strong nexus between performance practice and artistic research⁹.

Traditionally, the primary focus in higher music education was to guide students in developing practical and creative skills that can lead them to a professional activity as a professional performers or teachers¹⁰. Accordingly, conservatoires’ programs focus on a learning process that attempts to teaching standards mainly focused on a hierarchic relation professor-student in order to transfer practical and theoretical skills in instrumental practicing or in composing. The current core of higher music education, instead, is to teach “creationism” than “evolutionism”¹¹. This means that students should be trained not only to develop their artistic career as performers engaged in playing as an “artisanal” creation, but mostly to be engaged in playing as an “investigative” creation.

Regarding the study programs specifically in instrumental performance practice at conservatoires, the goal in the past was mainly grounded in the “authentic”

⁵ Klein, J. (2010). The Other Side of the Frame. Artistic Experience as Felt Framing: Fundamental Principles of an Artistic Theory of Relativity. In S. Flach & J. Söffner (Eds.), *Habitus in Habitat II – Other Sides of Cognition* (pp. 121-137). Peter Lang.

⁶ De Assis, P. (2015). *Experimental Affinities in Music*. Leuven University Press.

⁷ Smith H. & Dean, R. T. (2009). *Practice-Led Research, Research-Led Practice in the Creative Arts*. U.K.: Edinburgh University Press.

⁸ The Bologna Declaration involved twenty-nine countries and reformed higher education in Europe for the recognition of diplomas and for the structure of bachelor and master program in the European higher education area.

⁹ Voets K. (2017). Conservatoires in Flux: Research in the Arts in the Flemish Conservatoires of the Twenty-First Century. In J. Impett (Ed.). *Artistic Research in Music: Discipline and Resistance. Artists and Researchers at the Orpheus Institute* (pp. 278–95). Leuven University Press.

¹⁰ From <http://www.musique-qe.eu/userfiles/File/msmapbriefingpaper.pdf> (Accessed 05/06/2023).

¹¹ Hannula, M., et al. (2005). *Artistic research: theories, methods and practices*. Helsinki, Finland: Academy of Fine Art and Gothenburg, Sweden: University of Gothenburg ArtMonitor.

interpretation and reconstruction of the composer's intentions by following the written instructions of a piece through a score-based analysis (see HIP the historically informed performance¹²). Nowadays, this approach is turning into a different settle that reevaluates music performers as *co-creators*¹³ rather than passive interpreters. Therefore, the perspective generated by score-based analysis requires the complementary perspective generated by performance-based analysis (see AIP analytically informed performance¹⁴). Accordingly, teaching instrumental performance practice is now oriented to guide students to achieve a more creative approach, i.e. not to passively apply score-based analysis but rather to make performance practice as the central focus of their analysis in the perspective to develop a research path. Research in music performance concerns both the production of a performance and the production of new knowledge on a performance gathered through a systematic documentation, analysis and evaluation of musicians' creative process and artistic practice¹⁵.

To achieve the new perspectives of artistic research, traditional methods in teaching music performance practice are not sufficient. It is necessary now to find innovative interdisciplinary modalities to facilitate the interconnection between theory and practice, and *experiential learning*¹⁶. A research-based approach in music performance practice asks students not to be exclusively trained to develop their instrumental skills but, rather, to be engaged with a method that can prepare them to deal with problem solving and decision-making regarding an artistic experimental trajectory driven by their own creative process. Students have to be stimulated in mastering both technical abilities and intellectual expertise (e.g. self-observation, self-evaluation presentation and management of their artistic identity and activity) in order to reach a personal artistic maturity in the perspective of a professionalism in both directions: performance practice and artistic research. Therefore, awareness and reflection are necessary cornerstones of today's musical study programs at European conservatories, especially to access and apply, after the master level, to artistic projects and/or doctorate in music. Traditional training programs at conservatoires are still in the process to define guidelines to answer the following questions:

- Which are strategies to establish a strong nexus between artistic practice and artistic research in higher music education?
- How can higher music study programs at conservatories prepare students to create and develop their own artistic identity as performers and future artist-researchers?

¹² Cf. Cook, N. *Performing Research...*, *Op. Cit.*

¹³ Cf. Rink, J. (1995). The (F)utility of Performance Analysis. In M. Doğantan-Dack, (Ed.), *Artistic Practice as research in Music: theory, criticism, practice* (pp. 59-76). Ashgate. Kivy, P. (1995). *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance*. N.Y.: Cornell University Press, Ithaca.

¹⁴ Cf. Cook, N. *Performing Research...*, *Op. Cit.*

¹⁵ Doğantan-Dack, M. (2015). *Artistic Practice as research in Music: theory, criticism, practice*. UK.: Ashgate. University of Oxford.

¹⁶ Kolb, D. A. (1984). *Experiential Learning: Experience as the Source of Learning and Development* (new edition) USA: Pearson Education.

- How can students be supported in structuring performance practice as a deliberate activity already bent towards artistic research? And which are tools to assist them in the phases of documenting, analysing and disseminating their own creative process?

This paper will present and discuss a method I recently implemented in my teaching, within the Research Practice Program at the Royal Conservatory for Antwerp (2021-2023). This approach comes from the method I co-developed during my PhD at University Ghent – Institute for Psychoacoustic and Electronic Music (IPEM). By focussing on the *mirroring* aspect of music performance practice (i.e. the reflection *in* and *on* practicing), the goal of this method is to create a bridge between theory and practice, score-based analysis and performance-based analysis. The *mirroring* method reveals potentialities to help students in transforming their own daily instrumental practice into a systematic investigation by starting from research questions arisen from their own creative process. The application of this approach in my teaching is a modality to guide students to achieve both practical and theoretical results: the improvement the efficiency of their performance and the elaboration of artistic projects and research paths.

2. The *mirroring* method as a bridge between bachelor’s and master’s theses and artistic research proposals

2.1 The *mirroring* process

The mirroring process is an implicit aspect of performance practice and art creation. Gestures to produce an artwork, the artwork itself and the way it is perceived by the audience are all reflections, or mirrors, of the performer’s Self¹⁷. The performance of a written composition presents ‘other’ extra layers, i.e. the composers’ intentions, in which performers confront their ‘Self’. Furthermore, the performance itself is a shared space where performers live the presence of their ‘Self’ in relation to other of the ‘Self’, i.e. the observers/the audience. Therefore, performers deal with their internal imagine perceived by themselves and the projection of their external imagine perceived by the audience. Neuroscientists identify this mutual representation of the other(-ness) and the ‘self’ in the reactivation of ‘mirror’ neurons¹⁸, which retrieve and recognize past experiences memorized and embodied¹⁹.

¹⁷ Cf. Caruso, G. (2018). *Mirroring the intentionality and gesture of a piano performance: an interpretation of 72 Etudes Karnatiques pour piano*. Ghent University Press.

¹⁸ Gallese V., Mingone P., Eagle M. N. (2006). La simulazione incarnata: I neuroni specchio, le basi neurofisiologiche dell’intersoggettività e alcune implicazioni per la psicoanalisi. *Psicoterapia e scienze umane*, Franco Angeli.

¹⁹ Varela F. J., Thompson, E., Rosch, E. (1991). *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. The MIT Press.

The importance of the awareness of the internal and external images of the ‘Self’ in music performance practice derives from the teachings of great musicians. The pianist Claudio Arrau describes how often he performed in front of a mirror, or even in front of a video camera, to improve the image of the ‘Self’ and be conscious of his gesture and bodily expression²⁰. The mirror, thus, is a reinforced dynamic tool within the artistic process and music interpretation to stimulate the process of reflecting *in* and *on* action²¹ as a modality to become aware of the internal and external images of the ‘Self’ and level of communications, i.e. the empathic relation to the other. However, respect to a simple mirror that can capture only an elusive moment of a performance, nowadays audio/video/motion capture technologies provide a major feedback that can stimulate musicians to a deeper self-reflection and self-analysis on posture, gesture, sound, stage presence, concentration, memory etc. during the preparation of their performance. Easy-to-use technology (like audio-video recordings and open sources), integrated in daily practice as an “augmented mirror”, are able enhance self-study and body awareness in playing an instrument²². Enhancing body awareness, in order to optimize body posture and specific gestures in relation to music interpretation, is the core of different instrumental pedagogical approaches. French pianist, composer and pedagogue Marie Jaëll Trautmann, for instance, has already developed at the end of the XIX century a method that applied the use of a simple photo camera to stimulate students in improving awareness of their gestures and control of sound in piano performance²³.

Recent studies on embodied music cognition remarks the central role of gestures in music performance practice and body awareness²⁴. The deliberate interpretation of a musical piece requires a reflective and artistic decision-making, which entails a process of embodiment²⁵, i.e. the fusion body-mind revealed in the incorporation of the score and the aware reconfiguration of instrumental gestures and bodily engagement in relation to the changes in score analysis and musical interpretation. Accordingly, performers apply both cognitive and a sensorimotor schemes to execute, or *enact*²⁶, the score, i.e. to transform an interpretation into a performance²⁷. This means that the execution reflects the musical intention. The analysis and evaluation of the performance practice make performers able to gain a deeper self-knowledge on their gestural

²⁰ Von Arx, V. A. (2014). *Piano Lessons with Claudio Arrau: A Guide to His Philosophy and Techniques*. New York: Oxford University Press.

²¹ Schön, D. (1984). *The reflective practitioner*. Basic Books.

²² Cf. Caruso G. & Nijs L. (2021). When arts and science meet: digital technology in artistic research. *Journal of Music Technology & Education*, 13(2–3), 117–140. https://doi.org/10.1386/jmte_00019_1

²³ Cf. Jaëll Trautmann, M. (1897). *Le mécanisme du toucher*. Armand Colin.

²⁴ Godøy, R. I. & Leman, M. (2010). *Musical gestures: Sound, movement, and meaning*. Routledge.

²⁵ Leman, M- & Nijs, L. (2017). Cognition and technology for instrumental music learning. In A. King, E. Himonides, & S. A. Ruthmann (Eds.), *The Routledge companion to music, technology, and education* (pp. 23–35). Routledge.

²⁶ Leman, M. (2016). *The expressive moment: How interaction (with music) shapes human empowerment*. MIT Press.

²⁷ Leman, M. (2007). *Embodied music cognition and mediation technology*. MIT Press.

involvement and musical meaning²⁸. Thus, self-observation and self-evaluation are necessary approaches for performers to achieve awareness of the relation between their gestural approaches, interpretation, and sound results, and ultimately of their creative process and musical growth.

2.2. The performance model

In my personal teaching experience, I noticed how young musicians are not very attentive to have a systematic methodology in their daily practicing to achieve body awareness and to prepare themselves to be on stage and be perceived on stage. Most of the time, they apply intuitive approaches in their learning and performing activity without a structured practice. This because students are used to passively reproduce input received from their teachers during their lessons rather than have a systematic method to deliberately deconstruct and reconstruct their own performance practice and creative process. Considering this need, I decided to share and experience with my students at the Royal Conservatory of Antwerp the method I co-developed during my PhD²⁹. This is a holistic approach to map performance practice based on a *performance model*³⁰ which enables performers to reach a reconstruction of their creative process and their gestural approach in relation to their interpretation. It is based on a systematic analysis of the score (musical form, subdivision of phrases) combined with a collection of data on technical structures (e.g. patterns, fingerings, motor strategies) and interpretative cues (e.g. tempo, articulation, dynamics), through subjective observations of audio/video recordings. Audio/video recordings are used to activate *stimulated recalls*³¹ or *thinking aloud-procedures*³². This procedure drives performers to verify the artistic expectations described in self-reports written by following the structure of the performance model.

²⁸ Caruso, G., Coorevits, E., Nijs, L., & Leman, M. (2016). Gestures in Contemporary Music Performance: A Method to Assist the Performer’s Artistic Process. *Contemporary Music Review*, 35 (4-5), 402-422.

²⁹ Caruso, G. *Mirroring the intentionality...*, *Op. Cit.*

³⁰ Cf. Bruner, J. S. (1986). *Actual minds, possible worlds*. Harvard University Press; Chaffin, R. & Imreh, G. (2001). Comparison of Practice and Self-Report as Sources of Information About the Goals of Expert Practice. *Psychology of Music*, 29(1), pp. 39-69; Caruso, G. *Mirroring the intentionality...*, *Op. Cit.*

³¹ Bloom, B. S. (1953). Thought-processes in lectures and discussions. *The Journal of General Education*, 7(3), pp. 160-169.

³² Van Den Haak, M. J. & De Jong, M. D. (2003). Exploring two methods of usability testing: Proceedings of Concurrent versus retrospective think-aloud protocols. *Professional Communication Conference (IPCC 2003)* (pp. 285-287). IEEE International.

Systematic Self-Report

[Bruner 1986; Chaffin–Imreh 2001; Caruso 2018]

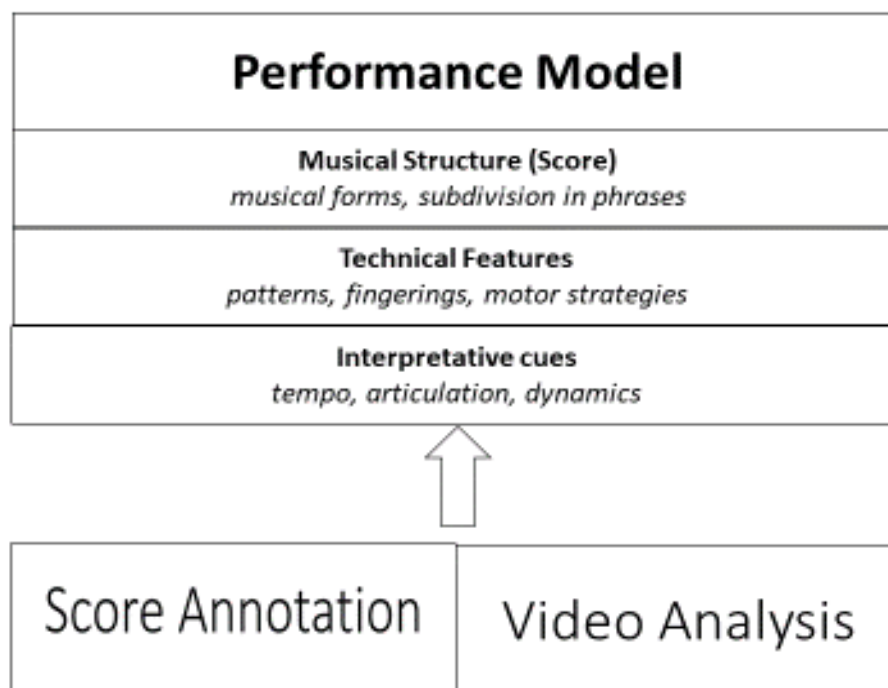


Fig. 1. The structure of the performance model³³.

This model is used to stimulate *self-reflection* by connecting score analysis and the third-party feedback retrieved in the collection of video recordings made during performance practice and collected in a multimedia archive. Self-analysis allows picturing the evolution of the creative process and gathering and collecting information on the practicing knowledge in/on music performance practice.

This *mirroring* method, applied in instrumental teaching, is a way to facilitate students in mapping their creative process and becoming aware of their musical decision-making and of the external image of themselves perceived by the audience. This approach produces a documentation on performers' creative process useful to also adjust their instrumental approach. The external feedback retrieved in the multimedia archive of recording sessions improve their perception of their internal-external images, the efficiency of their performance and enable data collection on their creative process. The aim is to go beyond the analysis of the score by focussing, instead, on the stylistic and artistic interpretations that each student develop during his/her artistic process and expresses through his/her corporeal approach to the instrument. The critical component of the *mirroring method* stimulates them not to iterate reproductions of established techniques but to develop visual-analytical competences necessary in the evaluation of audio/video recordings of their own performance practice. The third-person feedback retrieved in the audio/video recordings systematically

³³ Cf. Caruso, G. *Mirroring the intentionality...*, *Op. Cit.*

provide information on performers’ practice. Furthermore, it spurs and nourishes reflections and insights their artistic creative process that can inspire the elaboration of research questions useful for the definition of their artistic identity and future projects.

2.3 The creative process and the phases of documentation, analysis and dissemination/exposition

The *mirroring method* wants to intervene on students’ habits with a structured reflective approach that can enable them to become aware of their body activity during their performance practice while introducing strategies to organise phases of documentation, analysis and dissemination of their creative process. This approach brings students to a better understanding and improvement of their own musical expressivity in relation interpretation and execution of a score and facilitates the exposition and dissemination of their personal musical achievements. During my workshop, students are asked to systematically analyse and write about their own performance practice by following the structure of the *performance model* mentioned above. This approach recall the Socratic maieutic and the idea of a democratic *knowledge exchange* between teachers and students, rather than a *knowledge transfer*³⁴. Students are guided to develop a creative video analysis by experimenting with (a) video cameras positioning to improve visualisation and observation of their practice; (b) open sources and software applications³⁵; (c) oral and written description of their own performance practice. The descriptions on their practice - that as in the performance model comprise the analysis of musical structures, technical features and interpretative cues - are systematically compared with the audio/video recordings of a repertory chosen at the beginning of the course. These procedures stimulate the process of continuous review and assessment in music performance practice driven by a systematic observation and evaluation of external feedback, i.e. audio/video recordings, which are becoming more and more precious tools for both the documentation and dissemination of artistic practice³⁶. The alignment all these input enhances self-observation and self-evaluation in performance practice and the creation of one’s own performance model. In this way, the instrumental learning is inducted through theoretical reflections *in* and *on* action³⁷ to guide students in analysing their own creative process and in leading and exposing their

³⁴ Duffy, C. & Broad, S. (2015). Practising Research, Playing with Knowledge. In M. Doğantan-Dack (Ed.), *Artistic Practice as research in Music: theory, criticism, practice* (pp. 77-88). Ashgate.

³⁵ Like *Sonic Visualiser* for audio analysis - <https://www.sonicvisualiser.org/>, *PhySMO2* for motion analysis <https://physmo.sourceforge.net/> and *ELAN* - for video analysis and annotation- <https://archive.mpi.nl/tla/elan>

³⁶ Coessens, K., Crispin, D. & Douglas, A. *The artistic turn...*, *Op. Cit.*

³⁷ Schön, D. *The reflective practitioner...*, *Op. Cit.*

performance practice as a research activity³⁸. In short, the steps of the mirroring method consist of:

1. applying a systematic self-observation and self-monitoring during a performance practice;
2. introducing a structure for the documentation of the artistic process by using the performance models and score annotations as reference points;
3. eliciting one's own artistic process through semi-structured oral and written descriptions;
4. mastering interdisciplinary approaches to foster the creation of new artistic projects, or preparatory practice-based research as contents of bachelor's and master's theses and/or future artistic research proposals.

The systematic 'trace' of students' self-description, defined as a core of this procedure, prepares outcome useful for other students and performer-researchers. Thus, the phases of documentation, analysis and dissemination/exposition embedded in this *mirroring* method led to a transformation of instrumental practice into a practice-based research and make possible a coherent trajectory and link between bachelor's and master's theses towards artistic research projects.

3. MIRRORING CREATIVE LAB: a case study at Royal Conservatory of Antwerp

During the years 2021-2023 an application of the mirroring method was experienced in my teaching modules within the Research Practice Program at the Royal Conservatory of Antwerp. My workshop, entitled MIRRORING CREATIVE LAB, included a class group of different instrumentalists (soloist singers and performers) from the classical music department. An interactive and collaborative approach was implemented in order to refresh the traditional teaching, mostly based on a hierarchic professor-student relationship and "mirroring" imitation. According to the mirroring method explained above, students elaborated their own performative trajectory by defining their goals, weaknesses and strength, in order to develop their own artistic autonomy and identity, and to develop skills to approach an artistic path oriented to both performance practice and artistic research. Through practical corporeal exercises linked to yoga training, they are guided to prepare their presence on the performance space and to achieve a "performative state" on stage, i.e. self-confidence and concentration³⁹. During the workshop, students are also asked to align score interpretation and gestural execution by analysing three video recordings made in three different moments of their practicing: at the beginning, in the middle of the procedure and at the end. This allows them to define their performance model and to answer to specific research questions linked to their

³⁸ Schwab, M. & Borgdorff, H. (2013). *The Exposition of Artistic Research*. Publishing Art in Academia 01. Orpheus Institute.

³⁹ The integration of yoga training into instrumental learning is a revolutionary practice nowadays used by different music performing coaches. See the interview to pianist Gloria Campaner in *ITAMAR* (9, 2023), 263-266.

investigation *in and on* their performance practice. Often, this research questions concern ways to improve posture to the instrument, tensions in the muscles, or historical and creative new interpretation of the score. The knowledge gathered from this “guided” but critical self-approach is the content of both their final performance and their research path.

Here are some feedback gathered from students attending the workshop at the Royal Conservatory of Antwerp in the year 2021-2023.

For me it was very useful because now I have a very clear methodology to start studying a piece on my own. For example, the fact we work with video recordings has helped me a lot [...] I discovered some tension while playing I didn't notice before. We also met up several times to evaluate what we already did and what the next step would be. This was very helpful for me, because it was a whole other way of learning a piece than I was used to. In order to study a piece by yourself, it is necessary to do research on the piece. In my case, I did further research on the composition Asturias written by Isaac Albéniz. Next to this I also made a comparison with the piano version of the piece, since it was originally written for piano. This has led to an interesting topic that could be used to write a master thesis about.

Astrid Mertens, guitarist. Bachelor 3

I was more conscious of the science of interpretative history and factors that affect the performances of others. The recordings were made not for the sake of striving for a perfect record of everything at once, but to inspect one specific aspect of one's playing. The course has inadvertently also affected the structure of my master thesis, namely the initial approach to the piece – listening to a plethora of recordings and comparing them, before trying to form a distinct personal interpretation – especially the structure of chapter 4 of my paper, which is devoted to relevant factors that have affected the canonical recordings of the piece.

Benjamin Skorov, violinist. Master student 1

I discovered through the video analysis, that I have unbalanced posture, and a lot of contractures in my neck and trapezius. I fully realised how important it is for me to get my eyes used to the colour of the marimba keys, because when I play, my gaze is most of the time on the keyboard. Colours can disorient me and make me playing wrong notes.

Mario Mascolo, marimbist. Master student 1

4. Discussion and conclusion

The mirroring method experienced in my workshop at the Royal Conservatory of Antwerp wants to contribute enlarging the current higher music education program and offer a nexus between artistic practice and artistic research. My teaching modules are conceived as a propaedeutic stage to gradually prepare

students at conservatories to become independent artist and create performance-based projects. Students' creative trajectory is driven from the bachelor level to the master level in order to expand interdisciplinary approaches on music performance practice that entangle practice-based and score-based analysis and spur them in the writing process of artistic reports, protocols, and proposals, necessary in the elaboration of bachelor's and master's theses and possible doctoral artistic research projects. In this perspective, the main goal of my approach is to stimulate students to a critical judgment and evaluation of their own performance by elaborating a written and oral description of their creative process gathered by the comparison between systematic video analysis and score analysis. Thus, the mirroring method accustoms students to reinforce their:

- critical appraisal on their artistic process;
- physical awareness, regarding also injury prevention;
- visual, auditory, analytical music strategies and written skills to draw up bachelor's and master's theses, and future artistic research proposals;
- management and organisation of their artistic career as professional musicians and/or artist-researchers;
- expressive skills in the communication with the audience and in the dissemination of their artistic work.

The mirroring method provides tools to assess the students' habits in documenting, exposing and disseminating performance practice as a research by using easy-to-use technology as an "augmented" mirror. This approach highlights the active triangulation between performers, as creative actors, the scores and how it is executed on stage. The aim of this cross-discipline approach is to support students in checking and improving their practicing while eliciting their own creative process. By encouraging collaborative learning strategies, in synergy with the existing and main disciplines at conservatories, and a solidification of interactive and intersubjective activities, students build up their own artistic profile as performers or/and as artist-researchers. Further developments and improvements will be experienced with more students, also in the perspective of projects and research on multidisciplinary performances.

Bibliography

- Borgdorff, H. A. (2012). *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden University Press.
- Bloom, B. S. (1953). Thought-processes in lectures and discussions. *The Journal of General Education*, 7(3), 160–169.
- Bruner, J. S. (1986). *Actual minds, possible worlds*. Harvard University Press.
- Caruso, G. (2018). *Mirroring the intentionality and gesture of a piano performance: an interpretation of 72 Etudes Karnatiques pour piano*. Ghent University Press.
- Caruso G. & Nijs L. (2021). When arts and science meet: Digital technology in artistic research. *Journal of Music Technology & Education*, 13(2–3), 117–140. https://doi.org/10.1386/jmte_00019_1

- Caruso, G. Coorevits, E., Nijs, L., & Leman, M. (2016). Gestures in Contemporary Music Performance: A Method to Assist the Performer’s Artistic Process. *Contemporary Music Review*, 35(4-5), 402-422.
- Chaffin, R. & Imreh, G. (2001). Comparison of Practice and Self-Report as Sources of Information about the Goals of Expert Practice. *Psychology of Music*, 29(1), 39-69.
- Coessens, K., Crispin, D. & Douglas, A. (2009). *The artistic turn: A manifesto*. Ghent, Belgium: Orpheus Institute, Leuven University Press.
- Cook, N. (2015). Performing Research: Some Institutional Perspectives. In M. Doğantan-Dack (Ed.), *Artistic Practice as research in Music: theory, criticism, practice* (pp. 11-21). Ashgate
- De Assis, P. (2015). *Experimental Affinities in Music*. Leuven University Press.
- Doğantan-Dack, M. (2015). *Artistic Practice as research in Music: theory, criticism, practice*. Ashgate.
- Duffy, C. & Broad, S. (2015). Practising Research, Playing with Knowledge. In M. Doğantan-Dack (Ed.), *Artistic Practice as research in Music: theory, criticism, practice* (pp. 77-88). Ashgate.
- Gallese, V., et al. (2006). La simulazione incarnata: I neuroni specchio, le basi neurofisiologiche dell’intersoggettività e alcune implicazioni per la psicoanalisi. *Psicoterapia e scienze umane*, Franco Angeli.
- Godøy, R. I., & Leman, M. (2010). *Musical gestures: Sound, movement, and meaning*. Routledge.
- Hannula, M., et al. (2005). *Artistic research: Theories, methods and practices*. Academy of Fine Arts and University of Gothenburg / ArtMonitor.
- Jaëll Trautmann, M. (1897). *Le mécanisme du toucher*. Armand Colin.
- Kivy, P. (1995). *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*. Cornell University Press.
- Klein, J. (2010). The Other Side of the Frame. Artistic Experience as Felt Framing: Fundamental Principles of an Artistic Theory of Relativity. In S. Flach & J. Söffner (Eds.), *Habitus in Habitat II – Other Sides of Cognition* (pp. 121-137). Peter Lang.
- Kolb, D. A. (2015). *Experiential Learning: Experience as the Source of Learning and Development* [Kindle version]. Pearson Education.
- Leman, M. & Nijs, L. (2017). Cognition and technology for instrumental music learning. In A. King, E. Himonides, & S. A. Ruthmann (Eds.), *The Routledge companion to music, technology, and education* (pp. 23–35). Routledge.
- Leman, M. (2016). *The expressive moment: How interaction (with music) shapes human empowerment*. MIT Press.
- Leman, M. (2007). *Embodied music cognition and mediation technology*. MIT Press.
- Rink, J. (2015). The (F)utility of Performance Analysis. In M. Doğantan-Dack (Ed.), *Artistic Practice as research in Music: theory, criticism, practice* (pp. 59-76). Ashgate.
- Schechner, R. (2002). *Performance Studies: An Introduction*. Routledge.
- Schön, D. (1984). *The reflective practitioner*. Basic Books.
- Schwab, M., & Borgdorff, H. (2013). *The Exposition of Artistic Research*. Publishing Art in Academia 01. Orpheus Institute.

- Smith H., & Dean R. T (2009). *Practice-Led Research, Research-Led Practice in the Creative Arts*. Edinburgh University Press.
- Varela, F. J., et al. (1991). *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. MIT Press.
- Van Den Haak, M. J. & De Jong, M. D. (2003). Exploring two methods of usability testing: Proceedings of Concurrent versus retrospective think-aloud protocols. In *Professional Communication Conference (IPCC 2003)* (pp. 285-287). IEEE International.
- Von Arx, V. A. (2014). *Piano Lessons with Claudio Arrau: A Guide to His Philosophy and Techniques*. Oxford University Press.
- Voets K. (2017). Conservatoires in Flux: Research in the Arts in the Flemish Conservatoires of the Twenty-First Century. In J. Impett (Ed.). *Artistic Research in Music: Discipline and Resistance. Artists and Researchers at the Orpheus Institute* (pp. 278–95). Leuven University Press.

TERRITORIOS PARA EL ARTE

Territorios doctorado

El eco de las tradiciones musicales del mundo¹ en la obra de José Evangelista: De la investigación etnomusicológica a la creación artística

Joan Pons Carrascosa

Percusionista
Doctorando del Programa de Doctorado en Industrias de la Comunicación y
Culturales de la Universitat Politècnica de València
jponcar@upv.edu.es

Recibido 22-05-2023 / Aceptado 15-06-2023

Resumen. Las investigaciones desarrolladas por José Evangelista en distintos países del sudeste asiático tuvieron una trascendental influencia en su obra artística. Situamos sus trabajos en un contexto de investigación rigurosa, enmarcado por el incipiente campo de la etnomusicología y los crecientes vínculos culturales entre Oriente y Occidente en la segunda mitad del siglo XX. A través del estudio de la documentación conservada en el archivo del compositor y de la bibliografía recopilada centrada en su obra, analizamos la influencia de estos hallazgos en sus composiciones, con el objetivo de profundizar en un lenguaje compositivo propio, marcado por la impronta de las tradiciones musicales del mundo.

Palabras clave. Etnomusicología, Patrimonio, Gamelán², Heterofonía.

**The echo of the world musical traditions in the José Evangelista's work:
From ethnomusicological research to artistic creation**

Abstract. The research carried out by José Evangelista in different countries of Southeast Asia had a transcendental influence on his artistic work. We situate his work in a context of rigorous research, framed by the incipient field of ethnomusicology and the growing cultural links between East and West in the second half of the 20th century. Through the study of the documentation preserved in the composer's archive and the bibliography compiled on his work, we analyse the influence of these findings on his compositions, with the aim of delving deeper into a compositional language of his own, marked by the imprint of the musical traditions of the world.

Keywords. Ethnomusicology, Heritage, Gamelan, Heterophony.

¹ Empleamos la expresión *tradiciones musicales del mundo* en consonancia con la sociedad de conciertos *Traditions Musicales du Monde* fundada por José Evangelista, entre otros, con el objetivo de difundir el estudio de las músicas de tradición oral no occidentales en Montreal.

² En este trabajo optamos por adaptar la palabra *gamelán* a la ortografía del español, considerando su amplia difusión en el ámbito musical europeo y excediendo, desde hace décadas ya, las fronteras de su país de origen, Indonesia.

Agradecimientos:

a Matilde Asencio, esposa del compositor José Evangelista, por toda la información facilitada en el transcurso de esta investigación y sus correcciones,

al Dr. Kai Bachmann, profesor del Departamento de Musicología de la Universidad Mozarteum de Salzburgo (Austria), por su tutela y la revisión del presente artículo.

Al ser preguntado en una entrevista reciente sobre la *originalidad* de su propia música, el compositor inglés Thomas Adés, respondía con esta reflexión³:

Todo *deriva* de algún sitio. Lo único que puede significar esa frase [aludiendo a la pregunta sobre el carácter derivativo de su música] es que yo no lo he disfrazado lo suficiente. Todas estas piezas de Janáček (...), como Taras Bulba y la Sinfonietta, no son otra cosa que melodías populares, en el fondo. No hay nada en ellas que Janáček haya inventado de la nada. (...) La Consagración de la Primavera, de Stravinsky, también es derivativa, pues está llena de melodías folclóricas, tiene la orquestación de Rimsky-Korsakov, etcétera. (...) ¡Buena suerte tratando de escribir algo que sea completamente nuevo!

La relación entre música tradicional⁴ y de nueva creación ha cambiado irremediabilmente a lo largo de la historia, y puede ser analizada desde diferentes prismas. El arte entendido como manifestación colectiva de una comunidad, con el paso de los siglos fraguó el surgimiento de la figura del creador artístico individual. No obstante, durante este periplo, el original sentido tradicional y comunitario del arte, en verdad, nunca desapareció. Pasó a ser *patrimonio* de un pueblo que lo vivía en sus ceremonias, mientras el arte culto⁵ lo divisaba desde las altas almenas del palacio. Aun así, ambas manifestaciones establecieron lazos, irremediabilmente, al entender que mantenían un vínculo geográfico común.

Hasta el siglo XX, el interés de *lo culto* por *lo popular* se centraba, principalmente, en la utilización de la canción popular, las coloraciones modales y determinados instrumentos musicales. Estos recursos sugerían una localización geográfica y añadían algún tipo de exotismo, pero aún sin un estudio científico, más allá de recopilaciones de canciones. Estas primeras incursiones en la tradición musical

³ Castañer, 2023.

⁴ Nos detenemos aquí para delimitar los términos música tradicional, música popular y folclore. La música tradicional es aquella transmitida de generación en generación, haciendo hincapié en su perpetuación temporal, durante siglos y en gran medida de forma oral. La música popular, en principio atribuida a las clases populares y en contraposición a la música culta, actualmente se relaciona con aquella ampliamente difundida entre la población por los medios de comunicación de masas. Por último, el folclore, cuya etimología aúna el concepto de comunidad o pueblo (*Volk*, en alemán, del que deriva su transcripción inglesa *Folk*) y el conocimiento o instrucción (*Lar*, en inglés antiguo) de estas tradiciones comunes transmitidas de generación en generación. Por tanto, acentúa su significado en el conjunto de costumbres, creencias y saberes compartidos que conforman un corpus propio e identitario para una determinada comunidad.

⁵ Entendemos arte culto, como una manifestación artística ideada y realizada por un creador individual con una finalidad de trascendencia estética.

de la comunidad propia proliferaron en la mayoría de los países europeos. En nuestro país, el trabajo de Felip Pedrell⁶, dejará huella en generaciones de compositores y musicólogos, gracias a la publicación de colecciones de canciones populares, todas ellas armonizadas con acompañamiento al piano. La idea subyacente en sus colecciones de canciones es que las melodías populares, fueron pensadas armónicamente y por ello tienen un germen armónico, lo cual otorga a la armonía una posición de preponderancia⁷.

Finalmente, en 1950 Jaap Kunst⁸ acuña el término etnomusicología, anteriormente conocida como musicología comparada. Esta nueva consideración fundamenta el estudio de las músicas de tradición oral en la observación y el rigor científico. Así pues, el desarrollo metodológico de esta disciplina no ha parado de crecer retroalimentando a los creadores musicales, en un bucle incesante⁹. Volviendo al punto de partida, y al germen popular que ha *inspirado* a la creación culta, en la actualidad el debate metodológico en torno a la investigación propia del arte no hace más que constatar y visibilizar un *modus operandi* que ha existido en mayor o menor medida, o con mayor o menor rigor, desde hace siglos. El estudio de las tradiciones musicales, ahora también de otras latitudes del mundo, son una fuente no solo de material compositivo, sino que cuestionan la concepción y creación de la música misma. En esta apertura de miras, *lo otro* y *lo propio* dejan de contraponerse, para llegar a hibridarse, y todo gracias, en gran medida, al avance investigador y académico de artistas como Evangelista.

Evolución del estudio de las tradiciones musicales no occidentales

Enrique Sanz¹⁰ periodiza las relaciones de la música occidental con otras culturas en tres momentos trascendentales. Esta división cronológica, basada en la periodización de Carlos Bousoño¹¹, en relación con su estudio de la poesía postcontemporánea, ofrece una interesante visión de este proceso, que aúna distintos campos y manifestaciones artísticas.

⁶ Felipe Pedrell (1841-1922). Musicólogo y compositor catalán. Se considera el padre de la musicología española moderna. Además de su estudio de la música tradicional, editó, estudió y revalorizó la obra de compositores como Tomás Luis de Victoria.

⁷ Citado en Evangelista, 1990, p. 73.

⁸ Jaap Kunst (1891-1960). Musicólogo holandés. Estudió la música tradicional de su país natal y de Indonesia, en aquella época colonia holandesa. Vivió durante quince años en Java, de cuya experiencia nació su obra, *Music in Java* (1937).

⁹ En el marco del “actual” debate acerca de la relación entre investigación y arte, partimos de la tricotomía expuesta por Frayling y que distingue entre investigación dentro del arte, investigación para el arte e investigación en el arte (citado en Borgdorff, 2006, p. 9). Ahora bien, ante la dicotomía expuesta por López-Cano y San Cristóbal (2014: 49), entre musicología, en el sentido tradicional, donde el objeto de estudio permanece inalterable e investigación artística, donde se establece un vínculo de acción-reflexión-creación en constante cambio, constatamos el rigor de ambas metodologías de investigación en los trabajos realizados por Evangelista y que más adelante describimos. Por tanto, no rehuimos tildar de investigaciones etnomusicológicas, ni tampoco su indudable relación con la investigación artística. Campo, este último, en constante autodefinición metodológica y, en consecuencia, abierto a nuevas experiencias y modelos.

¹⁰ Sanz, 2017, pp. 87-101.

¹¹ Carlos Bousoño (1923-2015). Poeta, profesor universitario de literatura y crítico literario español.

Primer momento: finales del siglo XIX (1889)

Se toma aquí como referencia la Exposición Universal de París, con la conocida experiencia del compositor Claude Debussy al escuchar por primera vez un gamelán. Añadimos la importancia del contexto cultural, pero también político imperante. Es importante constatar como el *colonialismo* decimonónico abrió las puertas a otras culturas, aunque no los ojos. La mentalidad geocéntrica europea impidió valorar las manifestaciones culturales de otras latitudes. Aun así, el conocimiento de otras culturas abrió irremediamente la perspectiva a un mundo cada vez más diverso. Su estudio científico se desarrollará un tiempo más tarde, destacando que sí hay mentes abiertas capaces de divisar la profundidad del sedimento cultural de siglos en ellas.

Segundo momento: final de la Segunda Guerra Mundial (1945)

En este punto, conviene no obviar un contexto político y social en ciernes de cambio, con la independencia de la mayoría de antiguas colonias europeas en los continentes asiático y africano. Paralelamente, se produce un avance metodológico importante con el nacimiento de la etnomusicología. Desde el punto de vista musical, la figura de Olivier Messiaen aporta visibilidad de manera decisiva a las tradiciones de países asiáticos en Occidente¹², aunque dentro del contexto de su universo creativo marcadamente personal. Enrique Sanz, hace referencia a evidencias *globalizadoras* en obras de Messiaen y explícitamente de su preeminente alumno, Pierre Boulez¹³.

Tercer momento: la postmodernidad (1980)

Obviamente, es la etapa sobre la cual tenemos menos perspectiva, aunque claramente marcada por la globalización cultural y los avances en las telecomunicaciones a nivel mundial. En lo musical, compositores como György Ligeti, se sirven del estudio de otras culturas, para desarrollar sus obras. En concreto, los trabajos del etnomusicólogo francés Simha Arom¹⁴ fueron la base para indagar «nuevos terrenos rítmicos» según cuenta el mismo Arom¹⁵:

Los compositores contemporáneos siempre han estado a la búsqueda de nuevas ideas que les permitieran ampliar el lenguaje que manejan, una ampliación que cada vez resulta más difícil, ya que es mucho lo que se ha dicho y hecho desde que, en la Edad Media, se desarrollara la escritura musical: ha desaparecido la tonalidad, ha nacido la música

¹² La introducción de gongs afinados, además de cencerros afinados, tam-tams, campanas tubulares en obras como *Et exspecto resurrectionem mortuorum* (1964) recuerda claramente al timbre de una orquesta de instrumentos de percusión, que nos hace viajar sonoramente al continente asiático.

¹³ Sanz, 2017, p. 93, destaca unas palabras del propio Boulez, en relación con su obra, *Le Marteau sans Maître*, de 1954. Según el compositor francés, la presencia del xilófono en esta pieza «traspone al balafón africano, el vibráfono se refiere al *gender* balinés y la guitarra recuerda al *koto* japonés».

¹⁴ Simha Arom (1930). Etnomusicólogo franco-israelí, experto en la música del África central, especialmente de la República Centrafricana.

¹⁵ Panisello y Vallejo, 2008, p. 27.

concreta... En fin, se han producido una infinidad de novedades que hacen que cada vez queden menos territorios musicales por explorar. En cierto momento, se cobró conciencia de que las músicas tradicionales no sólo empleaban instrumentos diferentes a los europeos, sino que funcionaban sobre principios muy distintos de los que rigen las músicas occidentales. [...] Lo relevante es que en Occidente no se ha sabido ir tan allá como ciertas culturas en aspectos como la concepción del tiempo. No creo que fueran los instrumentos africanos lo que despertó el interés de Ligeti, sino esa exploración de nuevos terrenos rítmicos. Ligeti se interesó también por la música balinesa y otras músicas asiáticas, así como por algunas músicas populares europeas, como la húngara. Las músicas africanas las descubrió gracias a uno de sus alumnos, Roberto Sierra, y una buena parte del material africano al que tuvo acceso procedía precisamente de las grabaciones que yo mismo había realizado sobre el terreno. En definitiva, yo diría que lo que le atrajo en primer lugar fue la «extrañeza» de esa música –su lado, digamos, «exótico»– y muy especialmente de su proceso de composición.

En esta tercera fase incluimos también autores contemporáneos asiáticos, los cuales, en un mundo globalizado, tienen experiencias de formación o profesionales en Europa y América del Norte. Ocupa un lugar preeminente en este apartado el japonés, Toru Takemitsu¹⁶ para quien, en el futuro, las diferentes culturas no serán más que una y, con el apoyo de la tecnología, acabaremos por tener una cultura mundial¹⁷. Cronológicamente podemos destacar también importantes compositores como Toshio Hosokawa¹⁸, Tan Dun¹⁹ y Unsuk Chin²⁰.

Introducción del gamelán²¹ en Occidente

En la Exposición Universal de París de 1889, enmarcada dentro de las conmemoraciones por el centenario de la Revolución Francesa, estaban representadas las colonias francesas de la época: Argelia, Túnez, Senegal, Gabón-Congo, Oceanía francesa, Camboya, Annam, Tonkin y Cochinchina²². Una de las

¹⁶ Toru Takemitsu (1930-1996). Compositor japonés. Exploró los principios de la música clásica occidental y su conjugación con la tradición musical japonesa.

¹⁷ Citado en Sanz, 2017, p. 93.

¹⁸ Toshio Hosokawa (1955). Compositor japonés formado en Berlín y Friburgo de Brisgovia.

¹⁹ Tan Dun (1957). Compositor chino formado en la Universidad Central de Pekín y en la Universidad de Columbia (EUA). Fue alumno de Toru Takemitsu.

²⁰ Unsuk Chin (1961). Compositora surcoreana formada en la Universidad Nacional de Seúl y en la Hochschule für Musik und Theater Hamburg, con György Ligeti.

²¹ «El término gamelán es la denominación indonesia de conjunto musical, y en la mayoría de los casos, se refiere a los instrumentos en sí, no a los músicos» (Stepputat, 2023, p. 3). Es una de las muchas formas musicales de Indonesia, y en particular de las islas de Sumatra, Lombok, Java y Bali. Existen gran cantidad de tipologías de conjuntos instrumentales, con sus diferentes repertorios y contextos de interpretación distintos (*Ibid*). Es importante constatar la herencia de las distintas culturas y religiones legadoras de gran diversidad de instrumentos durante siglos. Según la organología podemos enumerar multitud de instrumentos que forman parte de los distintos tipos de gamelán: instrumentos de percusión idiófonos metálicos (*gongs*, *bonang*, *ceng-ceng*) y de madera (*gambang*, *angklung*), membranófonos (*gendang*), instrumentos de viento (*suling*), de cuerda pulsada (*sape*) y frotada (*rebab*).

²² Estas tres últimas, Annam, Tonkin y Cochinchina, abarcarían el actual Vietnam.

muchas personas que visitó la representación del poblado javanés²³, con su reconstrucción de la Pagoda de Angkor Wat, fue el compositor Claude Debussy²⁴.

Después de visitar en repetidas ocasiones este pabellón, destacaba así la interpretación de un gamelán de la isla de Java²⁵: «contenía todos los matices, incluidos aquellos que ya no pueden nombrarse, donde la tónica y la dominante no eran más que vanos fantasmas para uso de niños obedientes»²⁶. La libertad que emanaba de la sonoridad del conjunto fue reflejada por Debussy en su composición para piano, *Estampes*. En concreto, en la primera pieza de esta serie, denominada, *Pagodes*²⁷. El interés de los grandes compositores franceses por la música que llegaba de sus colonias no cesó de acrecentarse. Diversas obras de Maurice Ravel parten de una influencia asiática²⁸, aunque merece una mención especial su conocida pieza para piano a cuatro manos, *Ma mère l'oye* (1910), que posteriormente orquestó. Su tercer movimiento, *Laideronnette, impératrice des pagodes*, está inspirado en un cuento de ambientación oriental.

En el campo investigador y académico, ya en la primera mitad del siglo XX, musicólogos como el canadiense Colin McPhee²⁹ estudian en profundidad las tradiciones musicales de Bali. Después de residir en la isla indonesia durante siete años, McPhee publica *A house in Bali* (1947) un libro en forma de memorias donde cuenta la experiencia vital que marcó su vida profesional y personal³⁰. Es interesante constatar que se trata de una obra, aunque descriptiva, marcada por lo subjetivo y personal. Por tanto, aún lejos del rigor investigador. Años después, en su regreso a los Estados Unidos, y durante sus años de docencia en la Universidad de California, McPhee escribiría otro libro, de obligado estudio: *Music in Bali* (1966). Este trabajo que ocupó el final de su vida, sí se caracterizó por la investigación exhaustiva de los instrumentos y de las características musicales de la música balinesa. El libro fue completado por su discípulo, Mantle Hood, y forma una dupla de especial trascendencia, junto a la anterior publicación, *Music in Java* (1937), del previamente citado Jaap Kunst.

²³ Denominado Kampong.

²⁴ Parker, 2012.

²⁵ Se han realizado muchos estudios para intentar constatar fehacientemente la procedencia del gamelán que actuó en la Exposición Universal de 1889. Ferrer Lluca (2012: 49-51) tras realizar un repaso bibliográfico a las fuentes documentales primarias y secundarias que analizan el evento y la experiencia de Debussy, se inclina por determinar que se trató de un conjunto javanés.

²⁶ Citado en Ross, 2009, p. 64.

²⁷ Parker, 2012.

²⁸ Como su concierto para violín, *Tzigane* (1924) o su ciclo de canciones *Shéhérezade* (1903), inspiradas por la magna obra, *Las mil y una noches*.

²⁹ Colin McPhee (1900-1964). Musicólogo y compositor nacido en Montreal, aunque formado en Estados Unidos. Se sintió atraído por la música balinesa a raíz de escuchar unas grabaciones alemanas realizadas en los años veinte (McPhee, 1966: xiv). Compuso diversas piezas íntimamente relacionadas con sus estudios etnomusicológicos y enseñó, a partir de 1958, *Músicas del mundo* en la Universidad de California (UCLA).

³⁰ Potvin, 2013.

El mismo McPhee, compuso diversas piezas inspiradas en la música balinesa que tanto amaba. Entre ellas, *Balinese Ceremonial Music* (1934) para dos pianos, es posiblemente la más conocida. Existe una grabación de la interpretación del mismo autor junto al compositor, Benjamin Britten. La amistad entre ambos despertó el interés del británico por la música del sudeste asiático. Las indagaciones de McPhee, cristalizarían en composiciones de Britten como el ballet, *The Pince of the Pagodes* (1957). La doctora Kendra Stepputat³¹, profesora del departamento de etnomusicología de la Universidad de las Artes de Graz³², en su artículo *Der Einfluss des gamelan auf Claude Debussy und Colin McPhee*, compara la influencia del gamelán en los dos autores, anteriormente citados, a través de sus piezas *Pagodes* (de *Estampes* para piano) y *Tabuh-Tabuhan* para dos pianos y orquesta, respectivamente³³.

José Evangelista: etapa de formación y contexto artístico en Montreal

Nacido en Valencia en 1943, a los dieciséis años comenzó estudios los musicales de armonía, orquestación y composición con Vicente Asencio³⁴. Bajo su tutela se interesó sobre todo por compositores como Ravel, Falla y Mompou. Evangelista rememoró posteriormente cómo se vio inmerso en una tradición occidental donde la armonía era el parámetro principal de la organización de la composición³⁵. Previamente, al cumplir los 12 o 13 años, ya se había sentido atraído por la música popular española, al comprar algunas colecciones de canciones populares. Y según recuerda, durante sus estudios descubrió el uso de la modalidad que impregnaba estas canciones³⁶.

Este primer contacto con la tradición musical de su tierra natal pronto se vio ampliado al conocer, años después, al compositor Luis de Pablo, según él mismo confiesa³⁷:

Mi interés por las músicas del mundo tiene un origen bien determinado: fue el encuentro con el compositor Luis de Pablo. Una de

³¹ Stepputat, 2023.

³² La Kunst Universität Graz, destaca en Europa por su departamento de Etnomusicología. Es una de las pocas universidades en el viejo continente, donde se conservan y se enseñan, tanto gamelán de Java, como de Bali. Respectivamente, las profesoras que imparten estas enseñanzas son eminentes especialistas como la Dra. Sarah Weiss y la Dra. Kendra Stepputat.

³³ La Dra. Stepputat (2023: 1) distingue claramente aquellos compositores que a lo largo de los últimos dos siglos han evocado tradiciones musicales no occidentales en sus composiciones, de otros casos como los de Claude Debussy y Colin McPhee. En el caso del compositor francés, matiza que fue una manera de «confirmación» de motivaciones estéticas que ratificó al poder escuchar un gamelán javanés (*Ibid*: 12-13). Mientras tanto, el caso de McPhee es diferente, en tanto que sus estudios etnomusicológicos favorecieron la hibridación de técnicas propias de la tradición balinesa en sus composiciones (*Ibid*: 14).

³⁴ Vicente Asencio (1908-1979). Alumno de Joaquín Turina y formado en París. Depuró su estilo, en el seno del denominado Grupo de los Jóvenes, cuyo manifiesto de formación reivindica una «base estética [que] descansa en el arte popular del país y no en el texto sino en el espíritu (...) siguiendo la misma orientación étnica que ha guiado precedentemente a algunos compositores valencianos, entre ellos, Óscar Esplá y Manuel Palau» (citado en Hernández Farinós, 2010, p. 175).

³⁵ Evangelista, 1990, pp.72-73.

³⁶ SMCQ, 2017a.

³⁷ SMCQ, 2017c.

las cosas que este compositor me dijo durante una de nuestras conversaciones fue el interés de los compositores contemporáneos por las músicas del mundo como desencadenante de una particular y extremadamente rica visión de la música. Más aún, iera un campo infinito! Había muchísimas culturas en el mundo y multitud de diferentes enfoques.

De estas manifestaciones extraemos dos conclusiones. Por un lado, la tradición musical ya no es solo entendida como rasgo étnico distintivo. El estudio de las manifestaciones artísticas es una fuente donde poder ampliar su visión musical y obtener «nuevos enfoques». Por otro lado, el empleo de la rigurosidad metodológica para analizar las tradiciones musicales, tal como hemos visto en el apartado anterior, propicia la posibilidad de conocerlas en profundidad. Por tanto, se pueden extraer de ellas técnicas creativas, que a la postre enriquezcan estéticamente el lenguaje del compositor, de la misma manera que anteriormente hemos constatado en la relación entre los estudios etnomusicológicos de la rítmica africana y su aplicación en las obras de Ligeti.

Abrirse a otras culturas era, en definitiva, un modo de ampliar el punto de mira sobre la música misma, y la forma de entenderla y oírla:

Para mí la música de hoy como la política, las artes plásticas y casi todos los campos de la actividad humana, existe a nivel planetario, no necesariamente circunscrita a una cultura o región particular del mundo. Nuestros contactos con las músicas de otras culturas pueden enriquecer la comprensión del fenómeno musical.³⁸

Sanz³⁹, en su trabajo centrado en la obra escénica de Evangelista, *Manuscrit trouvé à Saragosse* (2001), se cuestiona si los diversos estilos musicales empleados en la ópera se fusionan en un todo coherente y califica esta ópera como un claro ejemplo de «globalización, mundialización o multiculturalismo musical». En nuestro corto recorrido investigador, pero a tenor de las afirmaciones arriba citadas del propio compositor, conjeturamos que este efecto globalizador sería más una consecuencia que un objetivo en sí, ya que la razón primera que mueve el interés de Evangelista por las tradiciones musicales de culturas no occidentales es la comprensión más amplia y rica del fenómeno musical⁴⁰.

José Evangelista cursó, paralelamente a sus estudios musicales, los estudios de Ciencias Físicas, primero en Valencia y después en Madrid. Esta formación científica le llevó a obtener una beca en el Centro Europeo de Investigación Nuclear de Ginebra (CERN), en 1967. Estando en Suiza, una oferta de trabajo del gobierno canadiense, en el campo de la informática aplicada a los transportes, le

³⁸ Evangelista, 1990, p.71.

³⁹ Sanz, 2017, p. 8.

⁴⁰ Y posiblemente, de un lenguaje compositivo diferente y diferenciador.

llevó a Ottawa y dos años después se trasladó definitivamente a Montreal con el fin de estudiar composición con André Prévost y dedicarse exclusivamente a la música⁴¹. Destacamos la decidida apuesta por la etnomusicología en el país norteamericano⁴². A parte del legado de McPhee, subrayamos que en 1972 el compositor, Gilles Tremblay⁴³, alumno de Messiaen en París, también viajó a Java. Hecho que demuestra el intenso interés de la música indonesia en el contexto musical quebequés. En estos años, también bajo el nombre de *Les Événements du Neuf*, se reunieron diversos compositores e intérpretes, con el objetivo de promover la difusión de la música de nueva creación. Desarrollaron su actividad en Montreal entre 1978-1990 y sus miembros fundadores fueron José Evangelista, John Rea, Lorraine Vaillancourt y Claude Vivier. Compartieron todos ellos el interés por las tradiciones musicales de otras culturas y muy particularmente por el gamelán de Indonesia.

Claude Vivier⁴⁴, quien además estuvo ligado a Evangelista por un estrecho vínculo de amistad, también sintió un profundo interés por la música indonesia, llegando a viajar a Bali en el año 1976. Fruto de esta experiencia escribió este mismo año *Pulau Dewata* (1977), una de sus piezas más conocidas e interpretadas y también posteriormente, *Cinq Chansons pour percussion* (1980). Mientras *Pulau Dewata* es una pieza donde los instrumentos a emplear pueden ser elegidos por el intérprete, las *Cinq Chansons* tienen una instrumentación férreamente basada en el gamelán. Ante el fallecimiento de Vivier, Evangelista escribió la obra para *ensemble* instrumental, *Clos de Vie* (1983), una de sus obras más representativas.

Paralelamente a su actividad académica, Evangelista, realizó una extensa labor docente e investigadora en la Universidad de Montreal durante treinta años⁴⁵. A parte de composición, también enseñó la asignatura de *Panorama de músicas del mundo*. Además, con el musicólogo Ramón Pelinski⁴⁶, fundó una sociedad de conciertos de música, teatro y danza de diferentes culturas, tal como el mismo Evangelista transmitió en un programa de Radio Canadá Internacional⁴⁷:

También me impliqué en lo que llamamos la *animación musical*, es decir, en las actividades musicales en Montréal. Fundamos una sociedad de músicas del mundo que se llamaba *Traditions Musicales du Monde*. Durante varios años presentamos eventos, conciertos basados en músicas de otras culturas, muy alejadas de la nuestra. Yo

⁴¹ SMCQ, 2017c.

⁴² El propio Colin McPhee, al cual Evangelista dedicó su pieza *O Bali*, como hemos mencionado antes, nació en Montreal.

⁴³ Gilles Tremblay (1932-2017). Es posible ampliar la información sobre Tremblay y su relación con el gamelán en el artículo de Goldman, J. (2018). Interculturalism through a cognitive filter: Gilles Tremblay recomposes gamelan in *Orelláluiants* [1975]. *Lekesan: Interdisciplinary Journal of Asia Pacific Arts*. Vol. 1, issue 1. pp.12-18.

⁴⁴ Claude Vivier (1948-1983). Fue un compositor canadiense, alumno de Gilles Tremblay en el Conservatorio de Música de Montreal y de Karlheinz Stockhausen en Colonia.

⁴⁵ Esta institución le nombró profesor emérito en el año 2010.

⁴⁶ Ramón Pelinski (1932-2015). Etnomusicólogo argentino. En 1973 se desplazó a Canadá, donde enseñó en las universidades de Ottawa y Montreal.

⁴⁷ Gómez Barrios, 2017.

también pensé que las músicas del mundo tenían un papel pedagógico, que podían realmente servir para introducir otras sensibilidades.

La implantación del gamelán no ha parado de crecer en Canadá hasta nuestros días. Se pueden enumerar treinta y tres ejemplos de este tipo de conjunto instrumental en diferentes ciudades canadienses. Laurent Bellemare⁴⁸ detalla minuciosamente el proceso de creación del Taller de gamelán en la Universidad de Montreal y posteriormente el conjunto, Giri Kedaton, grupo residente de la institución universitaria. Gracias a las gestiones de Evangelista dos conjuntos de instrumentos fueron donados a la Universidad de Montreal en 1986, después de la Exposición Universal de Vancouver, donde formaban parte del pabellón de Indonesia. Desde esa fecha, destaca la presencia de una decena de músicos indonesios que han impartido docencia y han dirigido el conjunto.

Actividades de investigación realizadas por Evangelista en Indonesia y Birmania⁴⁹

La necesidad de viajar a Indonesia para escuchar y estudiar su música fue fraguándose. En 1976, José Evangelista y su esposa Matilde Asencio, realizaron su primer viaje a Indonesia junto a John Rea y su pareja. Tal como detallan ellos mismos, para preparar la estancia en Bali localizaron los pueblos donde estaban activos gamelanes de diversos estilos y trataron de identificar los nombres de músicos que en ellos tocaban⁵⁰:

(J. E.) Por ejemplo, en nuestro viaje a Bali en 1976. Cuando nos preparamos para el viaje, Matilde y yo leímos muchos libros e hicimos algunas investigaciones, pero fue idea suya anotar el nombre de todos los artistas de los cuales teníamos grabaciones.

(M. A.) Esta es una fotocopia de un mapa de Bali. José y yo teníamos muchos discos y José quería escuchar ciertos géneros musicales. Por eso buscamos en el mapa los pueblos donde se habían hecho las grabaciones. Para cada pueblo anotamos toda la información que teníamos. Y eso resultó muy útil y, al mismo tiempo, muy simpático, porque cuando llegábamos a un pueblo y éramos capaces de llamar por su nombre a algunos músicos, inmediatamente se establecía una relación muy cordial.

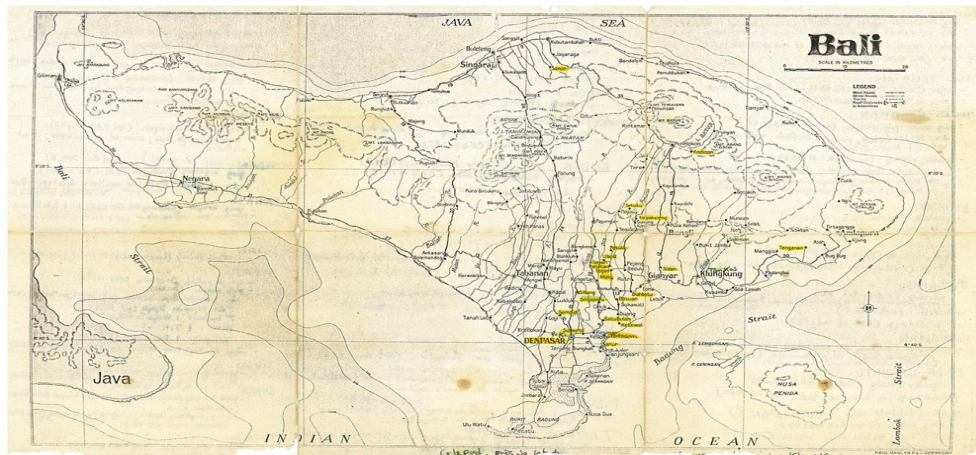
(J. E.) Bali fue también un auténtico *tour de force*, porque alquilamos una motocicleta y viajamos yo no sé cuántos kilómetros, cruzamos la isla en cada dirección y fue verdaderamente interesante. Esto nos permitió conocer gran cantidad de músicas fascinantes.

⁴⁸ Bellemare 2021, pp. 105-135; pp. 244-255.

⁴⁹ Utilizamos Birmania, acorde con las numerosas fuentes documentales de ámbito cultural y artístico que así lo nombran, y no el nuevo nombre, Myanmar, que estableció la Junta Militar que lo gobierna, en 1988.

⁵⁰ SMCQ, 2017c.

El eco de las tradiciones musicales del mundo en la obra de José Evangelista:
De la investigación etnomusicológica a la creación artística



Mapa 1: Escaneo del mapa original utilizado por José Evangelista y Matilde Asencio en su primer viaje a Bali (1976), donde aparecen destacadas las localidades visitadas

Tal como puede apreciarse en el mapa, la investigación se realizó en el sur de la isla, en la zona central, en el norte y en el este. En el reverso del mapa, se detalla el nombre de las localidades visitadas y los artistas locales entrevistados. En la mayoría de las referencias, aparece también el número de serie de la grabación en vinilo. Se trata de una publicación sonora del intérprete en cuestión, que se había estudiado previamente a la realización del viaje. Por lo tanto, tal como detalla Matilde Asencio en la entrevista, anteriormente citada, ya conocían a los artistas y su trabajo de antemano.

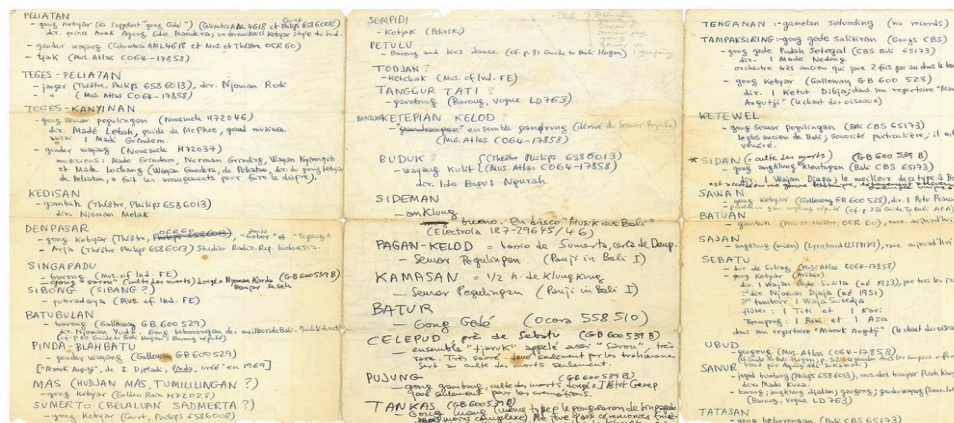


Figura 1. Reverso del mapa de Bali (1976), con la indicación de las localidades visitadas, el tipo de gamelán escuchado, sus intérpretes y la referencia del vinilo estudiado previamente

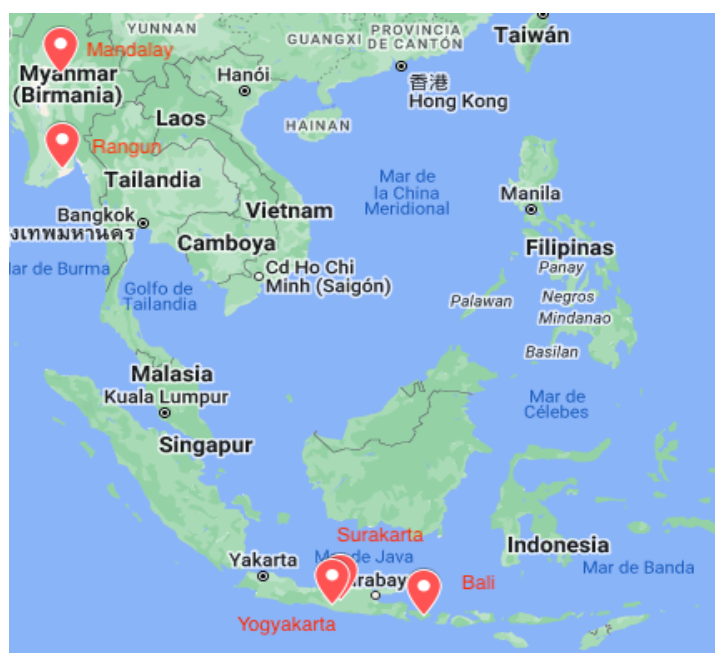
Constatamos los siguientes viajes a países del sudeste asiático, realizados por José Evangelista junto a su esposa Matilde Asencio, y las actividades realizadas⁵¹:

⁵¹ Matilde Asencio, comunicación personal y consulta de diarios de viaje: Montreal, 13 y 14 de abril de 2023.

Año	Localización geográfica	Actividad investigadora
1976	8-20 de julio: Indonesia, Java (Yakarta, Yogyakarta y Surakarta)	Asistencia a 48 actividades musicales. Grabación de ejemplos sonoros de gamelán. Investigación etnomusicológica.
	21 de julio-23 de agosto: Indonesia, Bali (ver mapa 1)	
1980	18-19 de junio y 1-31 de julio Indonesia, Java (Yakarta, Yogyakarta y Surakarta)	Grabación de ejemplos sonoros y audiovisuales de gamelán. Investigación etnomusicológica.
	20-30 de junio y 1-13 agosto Indonesia, Bali	En Surakarta clases privadas de gamelán con Pak Santoso.
	14- 21 de agosto: Birmania (Rangún, Mandalay y Pagán)	Asistencia a actividades musicales (arpa birmana y conjuntos instrumentales) y visita de la Escuela de música de Mandalay.
1986	20 de febrero-8 de marzo: Birmania (Rangún y Mandalay)	Grabación de ejemplos sonoros y audiovisuales de piano birmano. Investigación etnomusicológica. Clases privadas de piano con U Ko Ko y con U Thein Han.
	9-12 de marzo: Indonesia, Java (Yakarta)	Asistencia a actividades musicales en el centro de artes Taman Ismail Marzuki.
	13 de marzo-30 de marzo: Indonesia, Bali	Grabación de ejemplos sonoros y audiovisuales de gamelán. Investigación etnomusicológica.
	31 de marzo-16 de mayo (ver la carta del 20 de mayo del rector Dr. But Muchtar): Indonesia, Java (Yogyakarta)	Compositor en residencia en el Instituto de las Artes de Indonesia: enseña talleres de composición en el Departamento de música occidental y recibe clases privadas de gamelán javanés con Pak Særoso, jefe del Departamento de música clásica javanesa.
	17-31 de mayo: Indonesia, Bali	Grabación de ejemplos sonoros y audiovisuales de gamelán. Investigación etnomusicológica.
1992	10 de julio-29 de julio: Indonesia, Bali	Grabación de ejemplos sonoros y audiovisuales de gamelán. Investigación etnomusicológica.

	30 de julio-9 de agosto: Indonesia, Java (Yogyakarta)	En Yogyakarta asistencia al simposio sobre música, teatro y danza de la ASEAN (Association of Southeast Asian Nations).
	2 de agosto-2 de septiembre: Indonesia, Bali	
2011	24 de junio-7 de julio: Birmania (Rangún)	Conferenciante invitado en el simposio <i>Celebrating the Legacy of U Ko Ko</i> , homenaje póstumo al pianista birmano.

Tabla 1: Cronología de viajes realizados por José Evangelista a países del sudeste asiático



Mapa 2: Situación en un mapa geopolítico de las ciudades y países visitados por José Evangelista en el sudeste asiático

Tal como se detalla en la tabla anterior, las acciones de investigación realizadas en Indonesia y Birmania pueden dividirse en:

Grabación de ejemplos sonoros y audiovisuales de gamelán. Estas muestras sonoras eran analizadas por Evangelista para comprender la macroestructura de las piezas y el estilo particular de cada conjunto.



Ilustración 1. Evangelista realizando una grabación sonora del gamelán de un palacio de Surakarta (1980)

Cabe precisar aquí que el contexto de interés etnomusicológico en Canadá, y también en Estados Unidos y en Francia, propició los contactos de Evangelista con etnomusicólogos, especialistas en la música indonesia. En especial, constatamos en el archivo privado de Evangelista, la correspondencia con el estadounidense, Andrew Toth⁵², quien estudió en profundidad la tradición balinesa durante su prolongada residencia en la isla.

Asistencia a cursos de gamelán. Durante las estancias de investigación acontecidas en 1980 y 1986, asistió a clases individuales con maestros indonesios. Se conservan en el archivo privado del compositor un diario con apuntes, donde se detallan los conceptos trabajados, así como cuadernillos didácticos para el aprendizaje de la música tradicional indonesia, que Evangelista adquiría y utilizaba en su estudio. Un ejemplo de sus notas de 1980, extraídas de una clase magistral impartida por un reputado músico javanés, el profesor Pak Santoso. En particular, aquí se realiza una colotomía⁵³ (*bentuk*, en indonesio). Se puede observar cómo dentro de la pulsación constante, se detallan las percusiones de

⁵² Andrew Toth (1948-2005). Residió durante gran parte de su vida en Bali, donde además de estudiar la tradición musical de la isla, ejerció un cargo institucional como diplomático en el consulado americano.

⁵³ Término acuñado por Jaap Kunst que consiste en una descripción de patrones rítmicos y métricos.

los instrumentos estructurales o de creación de frases. Entre éstos, podemos destacar el golpe del *gong ageng*⁵⁴.

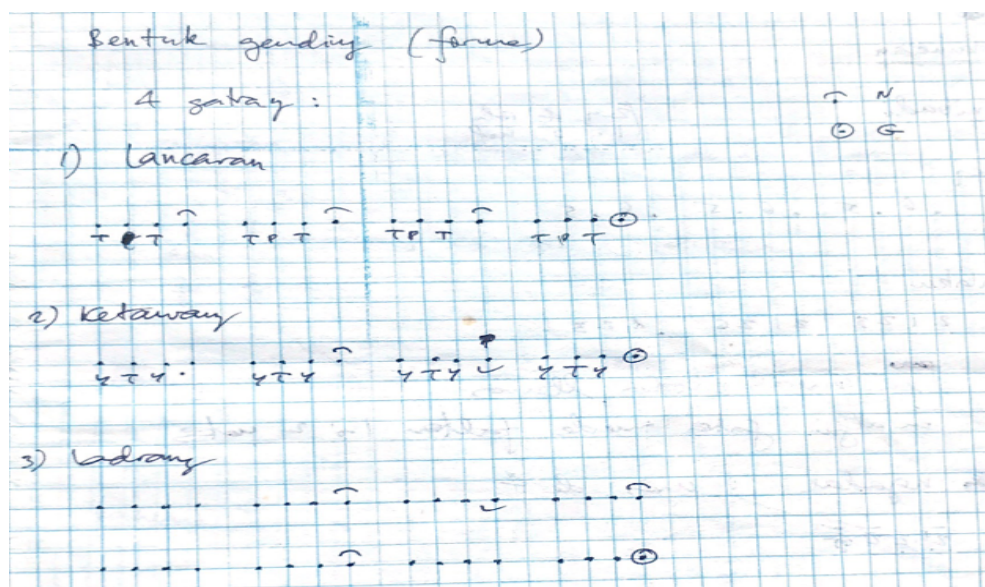


Ilustración 2. Extracto del diario de clase (1980)

Es interesante constatar cómo después, Evangelista⁵⁵, en su tesis doctoral, hace un análisis de la estructura colotómica de su obra *Motionless Move* en términos similares.

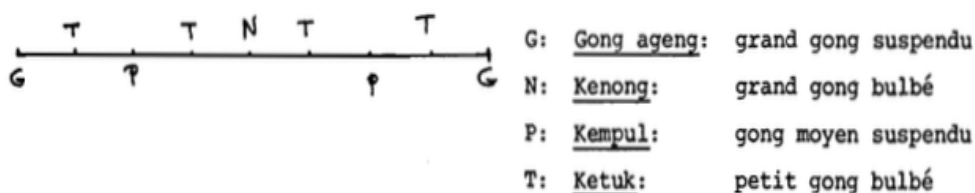


Ilustración 3. Extracto del análisis de la estructura colotómica de la pieza *Motionless Move*, realizado por Evangelista en su tesis doctoral (1984)

Compositor en residencia en el Instituto de las Artes de Indonesia. Según podemos constatar en la siguiente carta, Evangelista enseñó en el Instituto de las Artes de Yakarta, durante los meses de abril y mayo de 1986. Las materias impartidas hacían referencia a su especialidad, la música contemporánea occidental. En aquella época Evangelista pudo impartir las materias en el idioma

⁵⁴ Este instrumento representa el ciclo de tiempo más grande y se percute al final de cada frase.

⁵⁵ Evangelista, 1984, pp. 13-14.

oficial de Indonesia, ya que había estado aprendiendo los rudimentos de la lengua *Bahasa indonesia*⁵⁶.

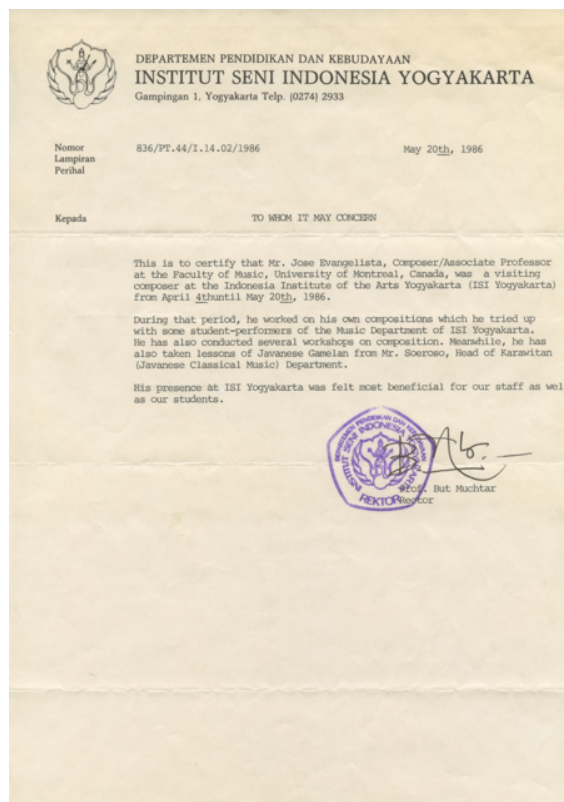


Ilustración 4. Carta firmada por el rector del Instituto de las Artes de Yakarta, But Muchtar, certificando su experiencia como profesor visitante en la institución indonesia (1986)

Asistencia a clases privadas con U Ko Ko, pianista birmano. La experiencia investigadora en Birmania fue mucho más complicada, por motivos del contexto político y, en consecuencia, las actividades fueron más breves en el territorio del país asiático. Destaca en este campo la relación con el eminente pianista U Ko Ko⁵⁷, reconocido intérprete de música tradicional birmana, con el cual Evangelista mantuvo una dilatada relación profesional durante años. Estos

⁵⁶ Lengua oficial de Indonesia, hablada por 270 millones de personas. Se estableció tras la independencia de la República (1945) y consiste en una *lingua franca* utilizada para facilitar la comunicación entre los distintos idiomas y dialectos de cada una de las 17.000 islas que componen el país.

⁵⁷ U Ko Ko (1928-2007). Afamado pianista birmano de música tradicional, además de cantante e intérprete de *patala* (xilófono propio de Birmania). Realizó una gira por Estados Unidos y Canadá en 1993, la primera de un pianista birmano desde 1978 (Garfias, 1995, p. 7) debido al complicado contexto político y militar del país asiático.

contactos continuaron también posteriormente, en una visita del músico asiático a Canadá. Destaca la publicación del álbum *Piano birman*, en la *Série Traditions* del sello Université de Montréal Musique, grabado íntegramente en la Chapelle du Bon-Pasteur de Montreal, en 1995.



Ilustración 5. Visita del pianista U Ko Ko a Montreal, trabajando con Evangelista. (1993)

Ponente en el simposio *Celebrating the Legacy of U Ko Ko*. Dada su relación con el pianista birmano, José Evangelista fue invitado a participar como ponente en el simposio celebrado en Rangún, en 2011, en homenaje al artista tras su fallecimiento.



Ilustración 6. Ponencia de José Evangelista en el simposio Celebrating the Legacy of U Ko Ko (2011)

Influencia de los estudios etnomusicológicos en su obra: la heterofonía

Analizar exhaustivamente cómo influyeron los estudios etnomusicológicos en la producción artística del compositor, excedería con creces la extensión propia de un artículo de investigación. Aun así, podemos destacar dos características trascendentales que han marcado su obra. Por una parte, tal como el mismo compositor expone en sus escritos académicos, el uso de la heterofonía constituyó un principio fundamental en su producción⁵⁸. Jacques Amblard⁵⁹ data esta técnica compositiva en la obra de Evangelista, concretamente a partir de los años 1981-1982. Aunque bien podemos constatar que el propio autor en su tesis doctoral, centrada en el análisis de su obra *Motionless Move*, y redactada en 1980, ya habla del uso de la «heterofonía compleja»⁶⁰. Por otra parte, en su destacable producción pianística, los recursos y la ornamentación estudiados en la música tradicional birmana fueron una constante que le otorgaron un marcado estilo propio. Finalmente, no nos resistimos a relacionar algunas influencias singulares en ciertas obras, extraídas de tradiciones musicales de India, China, Oriente Próximo y Zimbabue.

Empecemos por la heterofonía. En palabras del mismo José Evangelista⁶¹:

Uno de los factores más comunes en las músicas de otras culturas, especialmente en las de Asia, es la ausencia de un lenguaje armónico autónomo. Son músicas basadas principalmente en la melodía y en el ritmo. Cuando aparecen situaciones de polifonía se emplean técnicas de organización vertical inusitadas en Occidente. La más común y tal vez la más rica, es la heterofonía.

Él mismo se encarga de definir esta técnica que se convirtió en el principal motor compositivo de su obra⁶²:

La heterofonía se produce cuando una línea melódica genera todas las líneas de una textura por compleja que sea. (...) Cada línea realiza simultáneamente una versión ligeramente distinta de la misma melodía. Esta melodía que es el punto de partida de la composición es una especie de Cantus Firmus o Supermelodía.

En la misma línea, destacamos la definición de heterofonía según Pierre Boulez⁶³, como «la superposición sobre una estructura primaria de la misma estructura

⁵⁸ Evangelista, 1990.

⁵⁹ Amblard, 2019, p. 3.

⁶⁰ Evangelista, 1984, p. 2.

⁶¹ Evangelista, 1990, p. 72.

⁶² Evangelista, 1990, p. 73.

⁶³ Boulez, 1963, pp. 135-136.

cambiada de *apariencia*»⁶⁴. Amblard⁶⁵ recuerda la conveniencia de no confundir la heterofonía con otras texturas como, el contrapunto dos voces o la melodía acompañada.

Extraemos tres elementos significativos coincidentes en las distintas definiciones de heterofonía:

1. La melodía como parámetro principal de organización de la composición⁶⁶ o en palabras de Amblard⁶⁷, «la estética heterófona es una afirmación de la línea».
2. La modificación de esta melodía.
3. La simultaneidad de las dos premisas anteriores. Es decir, melodía principal y su modificación misma, conviven superpuestas.

En un trabajo que inició el propio Evangelista, pero que por motivos de salud no pudo concluir, se recogen textos y ejemplos sonoros de texturas heterófonas⁶⁸, de distintas épocas y latitudes. Esta será una obra fundamental a la hora de entender las fuentes documentales de que se sirvió el compositor para forjar su lenguaje. El libro está pendiente de publicación -hecho que se espera para dentro de pocos meses- y ha sido completado por Jonathan Goldman, profesor titular de musicología de la Universidad de Montreal y Jorge García García, musicólogo y jefe de documentación de la sección adjunta de música en el Institut Valencià de Cultura. Esta institución ha patrocinado la edición del libro, que incluye textos de autores tan relevantes como: Hornbostel, Sachs, Boulez, Hood, Arom⁶⁹, entre otros. Además de interesantes ejemplos sonoros, tal como lo concibió Evangelista en un primer momento.

Llegados a este punto, cabría cuestionarse la trascendental relación del gamelán con la heterofonía y el porqué de su importancia. Estos conjuntos instrumentales indonesios son considerados como una forma «particularmente elaborada de complejas relaciones verticales y, sin embargo, exenta de pensamiento armónico, en la que todo reposa sobre el lecho de la melodía»⁷⁰. El carácter profundamente social de la práctica musical en grupo es el principal motor y, al mismo tiempo, una riqueza de esta tradición. En Bali, muchos patrones rítmicos del gamelán podrían ser interpretados por un solo intérprete, pero aun así son instrumentados para que participen el máximo número de músicos, ya que la práctica en grupo es un medio de cohesión social⁷¹. En relación con la educación musical en Bali, Small⁷² remarca cómo «a los niños se les acostumbra desde el principio a los

⁶⁴ Literalmente (incluyendo la cursiva) en el original en francés: «la superposition à une structure première, de la même structure changée d'aspect».

⁶⁵ Amblard, 2019, p. 1.

⁶⁶ En los mismos términos expresados previamente por Evangelista, respecto a la armonía en las composiciones de su etapa de formación.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Empleamos la forma del adjetivo de la misma manera que Evangelista lo utilizó en sus escritos o comunicaciones.

⁶⁹ Comunicación personal de Jorge García. Valencia, 1 de febrero de 2023.

⁷⁰ Amblard, 2019, p. 2.

⁷¹ Kendra Stepputat, clase magistral impartida en la ESMUC de Barcelona (22 de octubre, 2022).

⁷² Small, 1989, p. 51.

ritmos intrincados y a la compleja polifonía no armónica de la música y muchos empiezan a tocar a edad muy temprana». Por tanto, deducimos de estos ejemplos que la organización heterófona de la textura musical es una herramienta de coordinación y organización de la práctica instrumental en grupo.

De entre las obras de Evangelista observamos cómo el mismo compositor en sus escritos expresa la presencia de la tradición del gamelán de Java en piezas como *Motionless Move* (1980), *Clos de Vie* (1983). También otras cronológicamente posteriores, nos remiten desde su mismo título a su relación con el gamelán: *O Bali* para conjunto instrumental (1989 e instrumentada para orquesta en 2000), *O Java* para orquesta (1993), *O Gamelan* para orquesta (2013).

Diversos musicólogos han desarrollado análisis sobre piezas de Evangelista. En ellos, uno de los aspectos más reseñables es evidenciar el *Cantus Firmus* que sirve de melodía nuclear a la obra y los distintos procesos de modificación que experimenta. Detacamos tres trabajos reveladores a este respecto: Jonathan Goldman⁷³ en su libro, *La creation musicale au Québec*, dedica un capítulo al análisis de la obra *O Bali*. En otra referencia bibliográfica ineludible, la revista *Circuit* dedica un monográfico a Evangelista y al estudio de su obra. En él, el autor nacido en Malasia, aunque afincado en Canadá, Zihua Tan⁷⁴, analiza las piezas, *Clos de Vie* y *Alap & Gat*. A estos, añadimos un tercer análisis, el propio realizado por Evangelista, en su tesis doctoral, basada en su composición *Motionless Move*.

Sería sumamente interesante comparar las conclusiones extraídas en estos análisis, así como también, analizar este hecho en otras piezas de referencia de la producción de Evangelista. Pero ante la extensión que requeriría dicha empresa, reservamos este cometido para futuros trabajos y así completar el recorrido desde la investigación a la composición musical de forma rigurosa y fehaciente.

El pianismo de Evangelista: la influencia birmana

El piano tiene una historia intrigante en Birmania⁷⁵. El instrumento fue introducido inicialmente por los británicos después de la caída de la monarquía birmana en 1885. El piano, junto con el violín occidental y eventualmente la guitarra, fueron asumidos e interpretados como parte del desarrollo de una nueva música popular occidentalizada.⁷⁶

El piano se caracterizó en Birmania por su uso como instrumento solista, a diferencia de la guitarra o el violín, que formaron parte de grupos de música de cámara. El repertorio de otro instrumento popular, el arpa birmana, que destaca por su virtuosismo se adaptó al piano. La diferencia entre la afinación de la música tradicional birmana y el sistema temperado occidental supuso un reto,

⁷³ Goldman, 2014, pp. 77-102.

⁷⁴ Tan, 2017: 67-83.

⁷⁵ Birmania, aglutina distintas regiones una de las cuales recibe este mismo nombre, aunque también otras como Karen, Kachin o Shan (Garfias, 1995). No obstante, la tradición musical a la que nos referimos viene caracterizada en todos los trabajos con el gentilicio birmano.

⁷⁶ Garfias, 1995, p. 7.

aunque «el estado en que se encontraban los pianos en Birmania después de largos viajes y las tortuosas temperaturas tropicales complica poder apreciar con claridad la afinación rigurosa»⁷⁷.

El piano birmano acompañaba al teatro tradicional, hecho que podemos relacionar con la presencia del gamelán en la escena balinesa o javanesa. Una de las principales obras de Evangelista para piano, *Monodías españolas* (1988), encargada por el pianista Fernando Puchol⁷⁸, y la posterior, *Nuevas monodías españolas* (1999), encargo de Eve Egoyan, están inspiradas, como su nombre indica en melodías populares de multitud de lugares de la Península Ibérica. Recogen el testigo del pianismo español de los siglos XIX y XX, pero Evangelista encuentra aún espacio para un planteamiento distinto⁷⁹. «Las monodías son algo esencial, que va a buscar solamente lo mínimo»⁸⁰. Mediante la técnica heterófona, «esas líneas sencillas, se superponen unas con otras y eso propicia una sensación, falsa sin duda, pero una sensación, de que hay una gran polifonía»⁸¹.

En su artículo *Por qué componer música monódica* Evangelista cuenta⁸²:

En febrero de 1986 estudié brevemente piano birmano con dos destacados músicos de Rangún: U Ko Ko y U Thein Han. Fue un aprendizaje estimulante que me ayudó a desarrollar una escritura monódica para el piano.

Su obra pianística, aunque siempre ligada a la originalidad del universo propio de las *Monodías*, tiene dos puntos álgidos en lo que a la técnica instrumental se refiere. *Piano concertant* (1987) es un concierto para piano y orquesta, encargo de Radio Canadá para la Asociación de Radios en Lengua Francesa y *Bis* (2004), para piano solo, encargo del Instituto Valenciano de la Música, como obra obligada en el XIV Concurso Internacional de Piano José Iturbi. Ambas piezas comparten las características técnicas que definen el estilo que Evangelista extrajo de la tradición birmana y que podemos sintetizar en: heterofonía a octavas, ornamentación, «cambios de registro» frecuentes⁸³, normalización de la subdivisión del pulso en cinco partes y el uso de polirritmias.

Algunos de estos rasgos los podemos entender desde los preceptos en los que se sustenta la técnica pianística tradicional birmana, basada en el principio de dos partes instrumentales, de las cuales una es la melodía principal y la otra realiza

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Fernando Puchol (1941-2020) fue un pianista valenciano de talla internacional y catedrático del RCSM de Madrid.

⁷⁹ Evangelista, 1988, p. 2.

⁸⁰ Gómez Barrios, 2017.

⁸¹ Christopher Hinton (1952) animador, director de cine y profesor canadiense realizó animaciones visuales sobre las *Nuevas monodías españolas*. Se puede consultar un ejemplo en: <https://www.youtube.com/watch?v=-QnctGB8q5w>.

⁸² Evangelista, 1990, p. 81.

⁸³ Louise Bessette, 2010, p. 10.

una variación ornamentada de forma sincrónica. Esta melodía secundaria, que apuntala a la principal, la persigue a tan solo unas pocas notas de distancia, generalmente una octava, quinta o cuarta justa más grave. En una etapa inicial como aprendiz de esta técnica, el pianista interpreta “ambas melodías” de forma unitaria, pero con el tiempo debe aprender a improvisar y ornamentar la segunda voz, mientras la primera o, por decirlo en los mismos términos de Evangelista, el *Cantus Firmus*, se mantiene fiel a su estado inicial⁸⁴.

Presencia de otras tradiciones en la obra de José Evangelista

Además de las descritas anteriormente, constatamos otras influencias de tradiciones musicales no occidentales en la obra de Evangelista⁸⁵. Las resumimos en de forma sintética:

Música clásica del Norte de la India. *Alap & Gat* (1998), encargo del Nouvel Ensemble Moderne (NEM), para ensemble instrumental y versión para orquesta sinfónica (2006).

Obras para instrumentos chinos. *O Qin* (2009) para *guqin*⁸⁶, *yangqin*⁸⁷ y orquesta obtuvo el Tercer premio del concurso Présences China, en Shanghai. Fue un encargo de Shanghai Media Group. Previamente, Evangelista había compuesto *Fleurs tombées* (2005) para flauta y *guzheng*⁸⁸.

Oriente Próximo. La ópera *Manuscrit trouvé a Saragosse*, está basada en la novela homónima de Jan Potocki⁸⁹, y ambientada en la España de Felipe V. El libreto fue adaptado por Alexis Nouss⁹⁰. Los personajes se dividen entre cristianos, moriscos y judíos. Diferentes recursos musicales caracterizan el origen de cada personaje⁹¹. Los personajes moriscos se representan con modalidades clásicas árabes como la *Mquam*, el estilo de canto improvisado propio de Irán, Irak y Egipto, y se imitan cantos de llamada del muecín a la oración⁹². Los personajes judíos también utilizan coloraturas modales que recuerdan a modos hebreos como *Adonai Malakh*. La instrumentación es otro recurso que destacar

⁸⁴ Garfias, 1995, pp. 8-9.

⁸⁵ Matilde Asencio, comunicación personal (24 de octubre de 2022).

⁸⁶ Instrumento musical chino de siete cuerdas de la misma familia que la cítara.

⁸⁷ Salterio utilizado en China, procedente de Oriente Medio.

⁸⁸ Instrumento musical chino de hasta treinta y una cuerdas de la misma familia que la cítara.

⁸⁹ Jan Potocki (1761-1815). Noble, científico, historiador y novelista polaco.

⁹⁰ Alexis Nuselovici (Alexis Nouss) es traductor, lingüista, investigador y profesor francés. Durante quince años ejerció como docente en el Departamento de lingüística y traducción de la Universidad de Montreal, donde conoció a Evangelista. Actualmente enseña en Francia, en la Universidad de Aix-Marsella.

⁹¹ Sanz, 2017, p. 116.

⁹² *Ibid.*, p. 194.

de esta obra, donde se puede escuchar el *Shofar*⁹³ hebreo o la *Darbouka*⁹⁴, el *Qanun*⁹⁵ y el *Ud*⁹⁶ árabes⁹⁷.

Zimbabue. La última obra orquestal escrita por Evangelista, el *Concerto pour Marimba* (2017), guarda cierto vínculo con la tradición de la *Mbira*⁹⁸, propia de los pueblos *Shona* de Zimbabue, aunque también de muchos otros países del continente africano, con ciertas variantes. Las notas preliminares para la composición de esta obra, consultadas en el archivo del compositor, apuntan a esta idea. Además, en su biblioteca se conservan dos ediciones distintas de *The Soul of Mbira* de Paul Berliner⁹⁹, hecho que ratifica el interés de Evangelista por esta tradición.

Por último¹⁰⁰, no queremos dejar de recordar que en la producción artística de José Evangelista estuvo siempre presente la música tradicional del país que le vio nacer. Sus internacionalmente conocidas *Monodías españolas* (1989), son el ejemplo más representativo y le valieron el reconocimiento de compositores como Ligeti¹⁰¹. No hay que olvidar la presencia de textos de autores españoles en sus obras vocales, como San Juan de la Cruz, Luis de Góngora, Santa Teresa de Ávila, Lope de Vega, Francisco Quevedo o Miguel Hernández. Pero, sin embargo, en nuestra opinión la prueba más plausible de su interés y apego a la música y la cultura de su país de origen son las decenas de cancioneros de diferentes regiones españolas que se conservan en su biblioteca. Muchos de estos fueron su primer contacto con la música tradicional, que tanto le cautivó desde su niñez y que le llevaría a dar una vuelta musical al mundo.

Referencias bibliográficas

Libros y capítulos de libro

Boulez, P. (1963). *Penser la musique aujourd'hui*. Ed. Denoël Gonthier.

⁹³ Instrumento litúrgico judío de viento, elaborado con el cuerno de un animal “puro”.

⁹⁴ Instrumento de percusión, en forma de tambor de copa, de origen árabe, usado en Oriente Próximo y el Magreb.

⁹⁵ Instrumento de cuerda pulsada, semejante al salterio, originario de Oriente Medio.

⁹⁶ Tipo de laúd propio de los países árabes.

⁹⁷ *Ibid.*, pp. 252-253.

⁹⁸ Instrumento idiófono consistente en láminas finas de metal que se hacen sonar con los dedos, adheridas a una caja de resonancia de madera u otro material.

⁹⁹ Paul Berliner (1979). *The Soul of Mbira: Music and Traditions of the Shona People of Zimbabwe*. University of Chicago Press.

¹⁰⁰ Añadimos una referencia más al *P'ansori*, género de teatro popular coreano, aunque no estrictamente musical. El monodrama *La Porte*, con libreto de Alexis Nouss, según un cuento de Franz Kafka, fue un encargo de Pauline Vaillancourt, cantante y fundadora de la compañía *Chants Libres*. Evoca una situación de cuentacuentos tradicional coreano, instrumentado para voz femenina y percusionista, es decir, la misma instrumentación que se utiliza en este género teatral asiático. Vaillancourt la estrenó en Montreal con el percusionista Julien Grégoire en 1987 y la interpretó también en Quebec y en Francia (Asencio, 2019b).

¹⁰¹ SMCQ, 2017b.

- Evangelista, J. (1990). Por qué componer música monódica. En *Tercer encuentro sobre composición musical, Valencia 1990* (pp. 71-84). Área de Música del IVAECM, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.
- Goldman, J. (2014). José Evangelista. Du gamelan balinais à l'hétérophonie contemporaine. En *La création musicale au Québec* (pp. 77-102). Les Presses de l'Université de Montréal.
- López-Cano, R. y Ú. San Cristóbal (2014). *Investigación artística en música: problemas, métodos, paradigmas, experiencias y modelos*. Fonca-Esmuc.
- McPhee, C. (1966). *Music in Bali. A study in Form and Instrumental Organization in Balinese Orchestral music*. Da Capo Press.
- Ross, Alex. (2009). *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. Seix Barral.
- Small, C. (1989). *Música. Sociedad. Educación. Un examen de la función de la música en las culturas occidentales, orientales y africanas, que estudia su influencia sobre la sociedad y sus usos en la educación*. Alianza editorial.

Artículos y entrevistas

- Amblard, J. (2019). *Hétérophonie*. 2019. hal-02307712. (Consulta 2 de mayo de 2023). <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02307712>
- Borgdorff, H. (2006). *El debate sobre la investigación en las artes*. (Consulta 30 de abril de 2023). Acceso libre en: <https://www.esmuc.cat/la-recerca-a-lesmuc/recerca-artistica/>
- Castañer, J. (2023). Thomas Adès: “Hoy, cuando compongo, paso la mayor parte del tiempo borrando cosas”. *Scherzo, Revista de música clásica*. (Consulta 30 de abril de 2023). <https://scherzo.es/thomas-ades-hoy-cuando-compongo-paso-la-mayor-parte-del-tiempo-borrando-cosas/>
- Ferrer Lluca, R. (2012). Música y tradición en la isla de Bali. *Artseduca*, 2012(1), pp.45-53.
- Panisello, F. y Vallejo, P. (2008). Entrevista con Simha Arom. Al son de la diversidad. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*. Vol. 7.
- Parker, S. (2012). Claude Debussy's Gamelan. *College Music Symposium* 52. (Consulta 4 de abril de 2023). <https://www.jstor.org/stable/26564874>.
- Stepputat, K. (2023, última actualización) *Der Einfluss des gamelan auf Claude Debussy und Colin McPhee*. (Consulta 30 de abril de 2023). https://www.researchgate.net/publication/265120054_Der_Einfluss_des_gamelan_auf_Claude_Debussy_und_Colin_McPhee
- Tan, Z. (2017). Monody-based Compositions: José Evangelista's Clos de vie and Alap & Gat. *Circuit, musiques contemporaines*. Vol. 27, no 3, p. 67-83.

Audiovisuales

- Gómez Barrios, P. (2017). Las monodías españolas de José Evangelista. *Radio Canadá Internacional*. (Consulta 4 de abril de 2023). (Audio en línea). <https://www.rcinet.ca/es/2017/09/27/las-monodias-espanolas-de-jose-evangelista/>

Société de Musique Contemporaine de Québec. (2017a). *Quatre capsules pour découvrir José Evangelista: I. Airs d'Espagne*. (Consulta 12 de marzo de 2023). (Vídeo en línea).

<http://smcq.qc.ca/smcq/en/hommage/2017/videos>

Société de Musique Contemporaine de Québec. (2017b). *Quatre capsules pour découvrir José Evangelista: II. En quête d'harmonie*. (Consulta 12 de marzo de 2023). (Vídeo en línea).

<http://smcq.qc.ca/smcq/en/hommage/2017/videos>

Société de Musique Contemporaine de Québec. (2017c). *Quatre capsules pour découvrir José Evangelista: III. Ô Bali*. (Consulta 12 de marzo de 2023). (Vídeo en línea).

<http://smcq.qc.ca/smcq/en/hommage/2017/videos>

Entradas de enciclopedia y diccionarios

Potvin, G. (2013). Colin McPhee. En *L'Encyclopédie Canadienne*. (Consulta 20 de marzo de 2023).

<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/colin-mcphée-emc>

Vachon, J. (2013). Les Événements du Neuf. En *L'Encyclopédie Canadienne*. (Consulta 20 de marzo de 2023).

<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/les-evenements-du-neuf> Tesis doctorales

Bellemare, L. (2021). *La dissémination du Gamelan indonésien au Canada. Perspectives historiques et caractéristiques régionales à Montréal, Vancouver et Toronto*. Université de Montréal.

Evangelista, J. (1984). *Analyse de "Motionless Move"*. McGill University Montreal.

Hernández Farinós, J. P. (2010). *La composición orquestal valenciana a través de la aportación del Grupo de los Jóvenes (1925-1960)*. Universitat de València.

Sanz Burguete, E. (2017). *Manuscrito encontrado en Zaragoza (1997-2001) de José Evangelista y Un parque (2004-2005) de Luis de Pablo. Dos ejemplos de creación de una gramática lírica en la ópera de cámara contemporánea española*. Universidad de Granada.

Otros documentos

Asencio, M. (2019a). *José Evangelista*. Biografía redactada con motivo de la concesión del Premio Serge Garant.

Asencio, M. (2019b). *Oeuvres choisies de José Evangelista*. Documento redactado con motivo de la concesión del Premio Serge Garant.

Partituras

Evangelista, J. (1983). *Clos de vie*. Éditions Salabert.

_____. (1988). *Monodías españolas pour piano*. Éditions Salabert.

_____. (1989). *La Porte*. Éditions Salabert.

_____. (1991). *Ô Bali*. Éditions Salabert.

_____. (2004). *Bis para piano*. Editorial Piles-Institut Valencià de la Música.

_____. (2017). *Concerto pour marimba et orchestre*. Centre de Musique Canadienne.

Discografía

U Ko Ko. (1995). *Piano birman. Burmese piano. Traditions*. Asesor artístico: José Evangelista. Notas a la grabación de Robert Garfias.

Bessette, L. (2010). *Regards sur l'Espagne*. Notas a la grabación de Lucie Renaud.

Música y sonido en el cineasta-compositor Charles Chaplin

Joan Gómez Alemany

Compositor e investigador
Doctorando del Programa de Doctorado en Arte: Producción e Investigación
Facultad de Bellas Artes, Universitat Politècnica de València
gomezalemanyjoan@gmail.com

Recibido 13-01-2023/ **Aceptado** 17-04-2023

Resumen. Introducimos la reflexión con el análisis de la relación de Charles Chaplin con los compositores de música clásica de su tiempo. Examinamos las múltiples influencias y estilos en los que Chaplin se apoya para componer la música de sus películas. Eso incluye el sonido en el más amplio sentido: ruido, sonido electrónico y vocal. Abordamos la conexión entre cine mudo y sonoro. Finalizamos con el análisis de tres películas importantes en su filmografía: *Tiempos Modernos*, en la que realiza una crítica de las tecnologías y la economía política. *El gran dictador*, mediante el uso de la música de Wagner y Brahms crea una contraposición estética e ideológica. Y, por último, *Candilejas* que es la más compleja de las tres en cuanto a la adaptación de la música y el sonido.

Palabras clave. Charles Chaplin, Cine, Música, Sonido, Interdisciplinaridad.

Music and sound in the filmmaker-composer Charles Chaplin

Abstract. We introduce the reflection with the analysis of Charles Chaplin's relationship with the classical music composers of his time. We examine the multiple influences and styles that Chaplin uses to compose the music for his films. That includes sound in the broadest sense: noise, electronic and vocal sound. We address the connection between silent and sound films. We end with the analysis of three important films in his filmography: *Modern Times*, in which he criticizes technologies and political economy. *The great dictator*, through the use of the music of Wagner and Brahms, creates an aesthetic and ideological contrast. And finally, *Candilejas*, which is the most complex of the three in terms of adapting music and sound.

Keywords. Charles Chaplin, Cinema, Music, Sound, Interdisciplinarity.

La relación de Chaplin y los compositores de música clásica

Al visualizar las películas de Charles Chaplin, descubrimos ciertas pistas de su gusto musical, admiración o conocimiento de algunas de las más prominentes figuras de la música clásica. En su película *Monsieur Verdoux*, al observar los decorados advertimos, en dos secuencias diferentes, un retrato de F. Schubert y otro de C. Debussy. Estos no son explícitos ni fáciles de observar, dado que pasan de manera inadvertida y suceden en un instante rápido y anecdótico de la

película. Ello es indicativo, a nuestro parecer, de un detalle inteligente, sutil, y que solo las miradas más atentas pueden captar. Chaplin parece dirigirse a estas, para revelar algunos de sus "íntimos" gustos musicales. Con intencionalidad no los muestra de manera llamativa, publicitaria o con estilo vanidoso, sino todo lo contrario.

Chaplin se ha fotografiado con algunos de los más grandes compositores de su tiempo. Aunque una fotografía de por sí no implique mucho, ni necesariamente remita a una estrecha conexión, dada la afable y amistosa situación que retratan, intuimos que Chaplin conocía bien a las personas con las que se retrataba y, por ende, la música que practicaban. No creemos que se trate de fotografías a modo de un "autógrafo anónimo de un famoso". Por otra parte, sin duda, fue profunda la amistad que Chaplin profesó hacia Hanns Eisler, prolífico compositor, que incluso arregló alguna música del cineasta "para el film *The Circus* (El circo)"¹ o en *Monsieur Verdoux* se encarga de "asumir el asesoramiento musical"². Además del compositor anterior, Chaplin tiene contacto con músicos tan diferentes entre sí como I. Stravinsky, A. Schönberg, Leonard Bernstein (se conservan fotografías de Chaplin con estos tres compositores anteriores), S. Rachmaninov, Meredith Willson, Leopold Godowsky, etc.



Fotograma de Monsieur Verdoux con un retrato de fondo de Debussy pintado por Marcel Baschet

Resaltamos que muchos compositores, sin conocer al cineasta en persona, sin duda conocían su obra, sírvase de ejemplo esta interesante anécdota:

¹ Viejo, B. (2008). *Música moderna para un nuevo cine. Hanns Eisler, Theodor W. Adorno y el Film Music Project* (p. 127). Madrid: Ediciones Akal.

² Betz, A. (1994). *Hanns Eisler. Música de un tiempo que está haciéndose ahora mismo* (p. 187). Madrid: Editorial Teenos.

para ganar dinero tras la muerte de su padre Shostakovich estuvo trabajando en el cine "Barrikada" de Petrogrado, como pianista acompañante de películas mudas. Esto le proporcionó una gran experiencia para la improvisación. Una de sus anécdotas durante este período fue que se impresionó tanto con una escena de un film de Charles Chaplin que se olvidó de tocar el piano.³

La música escrita por Chaplin

La música de Chaplin⁴ es híbrida y "corrosiva", típicamente en un estilo finisecular, que toma el lenguaje musical de la transición entre el viejo y opulento romanticismo del siglo XIX hacia el moderno siglo XX, más ligero, racional y técnico. La música compuesta por Chaplin confluye entre el romanticismo decadente de salón, la música popular de taberna y el café (a modo de pasodoble), el *blues* y el *swing*, el vals vienés, la opereta, la música sencilla y precisa rítmicamente de ballet, la música histriónica de circo, la música de la tradición italiana a la manera de Rossini, un wagnerismo desacralizado y des-heroizado y un largo etc. Compartimos, en este sentido, el planteamiento de Hindemith:

Gebrauchsmusik «música de uso», como algo distinto de la música propiamente dicha. Su objetivo era crear obras para intérpretes jóvenes o aficionados que fuese de alta calidad, moderna en el estilo y desafiante a la vez que grata de interpretar.⁵

La música de Chaplin conecta con la que conceptualiza Satie, como "Música de Mobiliario, que desempeña la función «del calor y la luz bajo todas sus formas» y que se toca «para que nadie la escuche»"⁶ [las «comillas» son citas de Satie]. La sonoridad de Chaplin es siempre tonal, nunca académica. Incluimos, dentro de su música (o arte sonoro), la interesante paleta de ruidos y efectos sonoros que tienen sus películas, nada a desdeñar y menospreciar en contraposición a sus partituras. No situamos las composiciones de Chaplin al mismo nivel que la de los compositores "clásicos" mencionados anteriormente, ya que nunca fueron escritas ni tuvieron la intención de tener una categoría artística eminente, como la escrita por los anteriores. La música de Chaplin es ligera, entretenida y amateur (es decir, el que ama), para buenos entregados a su trabajo y que pueden obtener resultados notables, sin ninguna presentación elevada.

Al hacer una comparación algo extravagante, afirmamos que, entre las músicas escritas para el cine, sin duda la de Chaplin es superior a la de John Williams. Sin embargo, las bandas sonoras de Williams son más conocidas porque su música se concibe desde una estética comercial, donde el mercado rige y es indiscutible. "El willianismo ha sido una epidemia caracterizada por la

³ HISTORIA DE LA SINFONIA Un viaje por la historia a través de la música - SHOSTAKOVICH 1ª PARTE <https://www.historiadelasinfonia.es/historia-2/siglo-xx/shostakovich-1a-parte/>

⁴ Véase *Charlie Chaplin Film Music Anthology - Full Double Album*: <https://www.youtube.com/watch?v=WpnXBFTBktI>

⁵ VV.AA. (2008). *Historia de la música occidental* (p. 969). Madrid: Alianza.

⁶ Volta, O. (2011). Introducción. En E. Satie, *Cuadernos de un mamífero* (p. 8). Barcelona: Acantilado.

elefantiasis orquestal y la carencia de originalidad tanto en la composición como en el concepto de la relación música-imagen"⁷. No es casual que se asocie con cineastas que practican su trabajo desde las mismas posiciones de mercadotecnia, como Steven Spielberg o George Lucas. El arte musical de Chaplin, no se dirige ni se acopla al mercantil imperativo de manera tan burda y fácil, ya que su origen es más bien popular y surge del ambiente circense y de pequeña taberna, de ahí que se respalde y fundamente en esas tradiciones. Nada tiene que ver con la música de John Williams, creada desde la corporación y las técnicas industriales a imitación de *Hollywood Studios*. Aun cuando algunas veces suene más "avanzada y progresista", simplemente estos cambios se realizan con la intención (igual que las imágenes que le acompañan) de inyectar al oyente/espectador una apoteosis de placer consumista. De esta manera queda totalmente neutralizado y subyugado a las directrices del capital. Esta idea queda secundada en el libro de Theodor W. Adorno y Hanns Eisler titulado *El cine y la música*, publicado en 1947 (reflexiones aún vigentes):

lo que sucede a la *Sonata del Claro de Luna*, cantada por un coro e interpretada por una orquesta celestial, sucede en realidad con todo. El arte que resiste inflexible es sabotado y condenado al ostracismo. Todo lo demás es desmontado, privado de su sentido y reconstruido de nuevo. El único criterio del procedimiento es alcanzar al consumidor en la forma más eficaz posible. El arte manipulado es el arte del consumidor.⁸

Adorno, el más perspicaz y feroz crítico de la industria cultural, salvó muy poco del cine y entre ellos, a uno que valoró positivamente fue a Chaplin:

vio en el personaje cinematográfico una figura que en la mudez de sus movimientos irrumpía con lentitud en el paisaje urbano. "El que se mueve caminando es Chaplin, que como un meteorito lento roza el mundo aun cuando parece descansar". Estas líneas están precedidas del subtítulo "Profetizado por Kierkegaard", bajo el cual Adorno muestra cómo el teólogo danés había reconocido en el sainete las ruinas que escapaban a las pretensiones de las grandes obras: "Kierkegaard estudia el sainete, de acuerdo con una convicción que le mueve a buscar en los desperdicios del arte lo que escapa a la pretensión de sus grandes obras compactas". Y es en la imagen de un cómico de sainete descrita por el danés donde Adorno ve la anticipación de Chaplin.⁹

⁷ VV.AA. (1997). *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas* (p. 172). Sevilla: Ediciones Alfar.

⁸ Adorno, T. W. & Eisler, H. (1976). *El cine y la música* (p. 12). Madrid: Editorial Fundamentos.

⁹ Silva Rodríguez, M. (2015). Cuando Theodor Adorno fue al cine no solo estuvo en Hollywood. *Nexus*, 1 (17). <https://nexus.univalle.edu.co/index.php/nexus/article/view/708/831>



Fotograma de Monsieur Verdoux con un retrato de fondo de Schubert

El sonido en sus películas

Chaplin realiza su primera película realmente hablada y sonora en 1941: *El gran dictador* (The Great Dictator, 1940). Pero, contra lo que suele creerse, no excluye el sonido en *Luces de la ciudad* (City Lights, 1931) o *Tiempos modernos* (Modern Times, 1936). Cuando necesita del sonido -y de la música en particular- para enriquecerse un gag, lo utiliza con notable inteligencia. Chaplin se niega a doblegarse al sonido: somete el sonido a su propia estética.¹⁰

El "retraso" a que Chaplin se iniciase dentro del cine sonoro, no se debe a una falta de competencia, a un pensamiento reaccionario, negligencia o nostalgia de querer mantenerse a toda costa en el pasado, sino a una auténtica y particular visión del cine. Esta se dirige contra las reglas dominantes, que instrumentalizan el sonido para ilustrar la imagen y traducirla, eliminando su potencial autonomía en igualdad con lo visual. En las películas sonoras de Chaplin resulta más que patente la destreza en el uso del sonido desde una gran multitud de posibilidades. Su cine no apoya la estética dominante, filmar un teatro hablado¹¹ (nos remite a la idea de Robert Bresson). Si Chaplin se resiste al estilo que trata de imponerse con el nacimiento del cine sonoro, se debe a su personalidad y al mantenimiento de su libertad creativa. Recordemos que historiográficamente se considera la primera película sonora *The jazz singer*, fechada en 1927. El "teatro filmado" (la anterior película se puede considerar en esta categoría) que en la terminología de Noël Burch se relaciona con el "Modo

¹⁰ Mouëllic, G. (2011). *La música en el cine* (p. 70). Barcelona: Paidós.

¹¹ Bresson, R. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. México: Biblioteca Era.

de Representación Institucional”¹², es la práctica totalidad del material audiovisual producido hasta hoy (con escasas excepciones). Chaplin “había dicho en 1929 que el cine sonoro estaba «estropeando el arte más antiguo del mundo, anulando la gran belleza del silencio»”¹³. No es casual que, contra la utilización convencional del sonido, se levantaran otras voces igual que la de Chaplin. Estas fueron las de la vanguardia cinematográfica, influenciada por las ideas más progresistas nacidas de la Revolución de Octubre:

En Rusia, Eisenstein, Alexandrov y Pudovkin reivindicaban, en su manifiesto de 1928, un uso no sincrónico del sonido, advirtiendo que la inclusión de diálogos podía restablecer la hegemonía de métodos ya superados y propiciar un aluvión de «representaciones fotografiadas de carácter teatral».¹⁴



Fotograma de Tiempos Modernos

Breve análisis músico-sonoro de algunas escenas de sus filmes. *Tiempos modernos* (1936)

Dado que este texto no pretende ser una investigación exhaustiva, muy brevemente expondremos algunas escenas en las que la música y el sonido de las películas de Chaplin son especialmente interesantes.

En *Tiempos modernos*, los sonidos de la maquinaria, sus ritmos y organización, evocan las obras de carácter maquinista que una década antes produjeron compositores como Serguéi Prokófiev (*Pas d'acier*), Arthur Honegger (*Pacific*), Aleksandr Mosolov (*The iron foundry*), etc. Todo ello resalta el contradictorio

¹² Burch, N. (1987). *El tragaluz del infinito: Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra.

¹³ Kemp, P. (2012). *Cine. Toda la historia* (p. 65). Barcelona: Blume.

¹⁴ Stam, R. (2019). *Teorías del cine* (p. 78). Barcelona: Paidós.

carácter brutal, mecánico y alienante que la máquina puede atesorar, como a su vez, su aspecto fascinante, moderno e hipnótico. Ello se debe a que sus movimientos nos atraen como los de una danza, o la producción de sonido rítmicamente organizado que tiene similitudes con la música.

En *Tiempos modernos* se aprecia un uso irónico y humorístico de los primeros sonidos electrónicos (como senoidales) asociados a las nuevas tecnologías que aparecen en la película. Estas son subvertidas (para criticarlas) y se convierten en un objeto de burla. Advertimos una "proto-música electrónica" como protagonista sonoro, en la breve escena en que la máquina empieza a funcionar para después delirar.

El gran dictador (1940)

Mientras que en *Tiempos modernos* la crítica (con los sonidos) va dirigida a la tecnología y a la economía política, en *El gran dictador*, Chaplin parece optar más por una crítica ideológica. Ello queda muy patente con el uso de una partitura ya compuesta y no nueva, como es la música de Wagner (específicamente el preludio de Lohengrin) en la escena del globo. El protagonista dictador, Hynkel (el alter ego de Hitler), en el momento en que escucha esta música, proclama a César (su otro alter ego) como Emperador del Mundo. La megalomanía o el interés por personas históricas muy importantes e influyentes, es algo que acompañó a Chaplin a lo largo del tiempo, como escribió su admirador Walter Benjamin: "Parece que Chaplin está planeando una película sobre Napoleón o sobre Cristo"¹⁵.

Retomando el tema de la música wagneriana, no hace falta remarcar el claro sentido ideológico que pueden tener algunas de sus óperas, en conexión con el imperialismo, el racismo y el machismo (por citar algunos de sus temas más "relevantes"). La predilección de Hitler por Wagner también es considerable.

Hitler fue un verdadero amante de la ópera, asistiendo a representaciones casi a diario durante el tiempo en que vivió en Viena. En su libro "Mein Kampf" describió la sensación que le causó ver la ópera "Lohengrin" a los 12 años. Una experiencia que, según él, cambió su vida.¹⁶

¹⁵ Benjamin, W. (2000). Chaplin. Una mirada retrospectiva. *Archivos de la filmoteca*, 34, 82-89.

¹⁶ Stuart Braun. *Hitler y la ópera: obras épicas para demostrar poder*. 2018, <https://www.dw.com/es/hitler-y-la-%C3%B3pera-obras-%C3%A9picas-para-demostrar-poder/a-44242442#:~:text=Hitler%20fue%20un%20verdadero%20amante,seg%C3%BAn%20%C3%A9l%2C%20cambi%C3%B3%20su%20vida>.



La escena del globo en El gran dictador

Las intenciones de Chaplin son claras al utilizar la música de Wagner en una escena cómica, donde baila con un globo en forma de mundo, que al final previsiblemente se pincha. Hynkel, al escuchar esta música, se queda extasiado en su palaciego despacho mientras piensa que puede dominar el planeta. La siguiente escena y contrapuesta a esta, transcurre en una barbería humilde del gueto; en esta, mientras el trabajador labora, suena una danza húngara de Brahms. Casualmente o no, para contraponer a Wagner, Chaplin emplea, al que en su vida fue "su enemigo", a Brahms. Con la danza húngara se caracteriza al personaje judío, la obvia antítesis de Hynkel. Subrayamos el uso político de la música de las marchas e himnos, que se escuchan en el filme interpretadas por los soldados del dictador. Esta sonoridad de carácter militarista y nacionalista tiene un fuerte y claro ritmo con una métrica binaria y precisa, para facilitar su seguimiento. Lo que se contrapone de manera muy evidente con las melodías de ritmo libre y rapsódico, asociadas a la música húngara (como también a la hebrea). En el filme, esta adaptación sonora clama su espontaneidad y libertad, frente a la marcada y autoritaria rigidez de la anterior.

Con originalidad y utilizando un lenguaje vanguardista, Hynkel (interpretado por Chaplin) es un practicante de la poesía fonética. Este, al estilo de Raul Hausmann, Hugo Ball o un Filippo Tommaso Marinetti, utiliza un lenguaje inventado y de carácter onomatopéyico, creando así, un "ruido" musical que pretende ser el idioma alemán. Chaplin, como

el poeta experimentará con el lenguaje: experimentará con la voz, con los sentidos, con la norma y con lo individual, probará su mensaje sobre los receptores. En lugar de encerrarse en la torre de marfil del genio, propone una experiencia colectiva.¹⁷

Chaplin es el único que en el cine de gran público se ha atrevido, con buenos resultados, a inventarse un idioma sonoro eliminando toda significación, para potenciar los "ruidos" y consonantes características del alemán, mezclados con multitud de sonidos y efectos. Como escribe Deleuze:

¹⁷ Millán, F. & García Sánchez, J. (2019). *La escritura en libertad. Antología de poesía experimental* (p. 15). Madrid: Colección Visor de Poesía.

no hay una única banda sonora sino al menos tres grupos: palabras, ruidos, música. Y tal vez haya que distinguir un número mayor de componentes sonoros: los ruidos (que marcan relaciones y están a su vez en relación mutua), las formaciones (que recortan estas relaciones, que pueden ser gritos, pero también auténticas «jergas», como en el burlesco parlante de Chaplin o de Jerry Lewis), las palabras y la música.¹⁸

Además, los juegos de lenguaje de *El gran dictador* inciden incluso en los nombres de los personajes que representan personas reales, por ejemplo: Adenoid Hynkel: Adolf Hitler / Garbitsch: Joseph Goebbels / Herring: Hermann Göring. / Benzino Napolini: Benito Mussolini. Esto recuerda el estilo irónico y los potentes juegos de humor, dignos de un Marcel Duchamp. Por ejemplo, "cuando vemos la pala quitanieves en un museo, piadosamente admirada, el efecto cómico es innegable"¹⁹. A la inversa, traslucimos en dicha obra de Duchamp algo de "chaplinesco".

El carácter fuertemente antimilitarista y pacifista de *El gran dictador*, lo vinculamos a las ideas de Bertolt Brecht, amigo de Chaplin. A su vez, conectamos el filme de Chaplin con la obra teatral de Brecht, *La evitable ascensión de Arturo Ui* (1958), una "parodia hitleriana (o mejor chapliniana)"²⁰. Brecht, además de amante del cine, también fue aficionado a la música y estrecho colaborador Eisler (amigo común de Chaplin).

Toda su vida colaboró con compositores que compartían, más o menos, sus ideas políticas y preocupaciones sociales. Realmente, habría que centrar esta introducción en solo tres, Kurt Weill, Hanns Eisler y Paul Dessau, pero parece injusto no decir nada de otros compositores de gran calado, como Hindemith, Stravinsky o Henze, ni mencionar a otros, teóricamente menores.²¹

En *El gran dictador* existe una

relación profunda entre discurso cinematográfico y discurso político en sentido amplio, y, en concreto, la predisposición del cine a representar la oratoria (forma poco frecuente en el cine de la época), salvo ejemplos de exordio directo como el final de *El gran dictador*.²²

Las ideas antimilitarista y pacifista nos recuerdan a otra gran película, en este caso de Stanley Kubrick (admirador de Chaplin), llamada irónicamente *Senderos de gloria*. El título fue extraído del poema *Elegía escrita en un cementerio rural*, de Thomas Gray:

¹⁸ Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo* (pp. 308-309). Barcelona: Paidós.

¹⁹ Badiou, A. (2019). *Algunas observaciones a propósito de Marcel Duchamp* (p. 92). Madrid: Brumaria.

²⁰ Brecht, B. (2018). *Teatro completo* (p. 29). Madrid: Cátedra.

²¹ Sáenz, M. (2006). Introducción. En VV.AA., *El universo musical de Bertolt Brecht* (p. 7). Madrid: Fundación Juan March.

<https://digital.march.es/fedora/objects/fjm-pub:4399/datastreams/OBJ/content?p=2022-01-05T11:14:23.394Z>

²² Aumont, J. (2008). *Las teorías de los cineastas* (p. 119). Barcelona: Paidós.

La jactancia de la heráldica, la pompa del poder,
Y toda esa belleza, toda esa riqueza que alguna vez diste,
Espera por igual la hora inevitable.
Los **senderos de gloria** conducen a la tumba.

En este sentido, consideramos de interés reseñar la escena que tiene lugar cuando el general Mireau dice "muéstrame un patriota y te mostraré un hombre honesto", y el coronel Dax comenta que Samuel Johnson, dijo una vez: "El patriotismo es el último refugio del sinvergüenza".

***Candilejas* (1952)**

Es en *Candilejas* donde el pensamiento musical de Chaplin llega a una de sus máximas y más complejas expresiones. Esta película es una elegía sobre el miedo a fracasar, donde la comedia pasada ha devenido tragedia cómico-dramática. Con este filme, el mudo Charlot-Chaplin, definitivamente muere... No puede quedar más remarcado, que su cuerpo deshecho y agotado, sufra un ataque al corazón y caiga dentro de un timbal. Este, se convierte así, en presagio de su tumba musical; que extrapolamos a la definitiva muerte del cine mudo (la apoteosis viva de Charlot), en el que la palabra hablada no podía existir, pero sí la mímica y su música como superior sustituto. Antes de caer en la tumba, Chaplin, junto con su otro colega, Buster Keaton, "deconstruyen la música". No es casual que Chaplin elija estar con Keaton, director y actor "asesinado" cuando apareció el cine sonoro. Es decir, cuando el "teatro verosímil" fue sinónimo de "algo cinematográfico". Así se olvidaba la silenciosa música del cine mudo, que ninguna palabra hablada era capaz de encarnar.

La música está presente en casi la totalidad de *Candilejas*, desde el compositor que no tiene dinero para comprar papel pautado y ha de dejar de comer para comprarlo, hasta la climática y larga escena del ballet, los músicos vagabundos de la calle, la orquesta en el foso, el vodevil musical, etc. Es una película donde todo se confunde, siendo la realidad un escenario y la vida un teatro. Por ello, la música que tan bien acompaña y dirige los espacios de la actuación, parece adquirir el estatuto y el poder de un Dios. Lo imaginario de los sueños, la cruda vida en la miseria, y la falsedad de la representación, se mezclan de manera inextinguible. A su vez, continente y contenido se difuminan. Los telones de fondo mal pintados en el teatro, no se sabe si están hechos para mostrar la verdad de su artificio, o para mostrar la falsedad de su imitación. El paisaje que se ve en las calles o tras la venta, no es real, no es posible. Todo simplemente es una proyección cinematográfica mal hecha, que demuestra su truco sin ambigüedades.

La música y los sonidos en *Candilejas* (donde las risas siniestramente se derivan hacia las lágrimas y viceversa), aparecen como los únicos que tanto el espectador como los personajes del filme, son dignos de tomar en serio y a los que poder reaccionar de forma coherente. El último show donde el piano es "deconstruido" (y el violín directamente destruido por la pisada de Buster Keaton), son el auténtico instante en que el protagonista llega al momento "culminante" de su vida. Sencillamente, el paso al más allá, es decir, su muerte.

La música parece despertarle de la eterna ficción de este mundo y la verdad del otro. El argumento del ballet (donde interpreta el papel de payaso al servicio de la encorsetada y artificial bailarina), ya incide en la muerte, aunque todo bajo un perfume dulce, melancólico y de falsa representación de una representación. Se potencia por la extrañeza de los decorados, que resaltan una forzada perspectiva alucinatoria (como la del cine expresionista, por ejemplo, *El gabinete del doctor Caligari*). Tan solo con la música deconstruida y el timbal roto, que se convierte en su tumba, le señalan al protagonista el sentido de la existencia y su imposible huida. La representación se diluye bajo los infinitos espejismos, para terminar el viaje del que no hay vuelta atrás.



Fotograma de Candilejas con Buster Keaton y Charles Chaplin, obsérvese que el primero lleva como "zapato" derecho un violín

En *Candilejas* el piano muere definitivamente, ya no es lo que era en tiempos pasados. Chaplin, en 1952, antes de que John Cage y David Tudor llegaran a Darmstadt en 1958²³, mostraron a un amplio público cómo deconstruir el piano. Mobiliario romántico por excelencia, que, en tiempos modernos, ya sirve para bien poco. Su asociación a un pasado mundo tonal y tradicional, acorde a las emociones sentimentales de la burguesía tan en boga en el romanticismo, ahora deviene una frívola bagatela *kitsch*.

Candilejas se convierte en un monumento donde el pensamiento musical de Chaplin se encarna a través de difíciles símbolos, que tras una máscara de bella música (la banda sonora fue escrita por Chaplin), se nos revela la visión profunda de un pensador del sonido. Chaplin, va más allá de su importante y merecido podio dentro de la historia del cine, para ocupar una oculta, extraña y subterránea presencia dentro de la historia de la música.

²³ Dibelius, U. (2004). *La música contemporánea a partir del 1948*. Madrid: Akal.

Conclusión

Al destruir las cerradas categorías para no limitarse a ningún lugar ni disciplina, Chaplin prefiere la no territorialidad de lo interdisciplinar, pudiendo

cruzar tanto las tareas de la dirección cinematográfica, como la actuación, la creación del guión, planificación del rodaje, etc. Añadiendo además otros elementos del cine como la creación de la banda sonora e incluso su interpretación y dirección. No podemos obviar que el origen de Chaplin está en el escenario, no delante de la cámara, y tanto la actuación teatral, en el circo, en un número musical, en el vodevil, etc. son partes sustanciales de su arte. Podemos brevemente sintetizar que Chaplin es alguien con una inmensa capacidad creativa que reúne muchos elementos, sin renunciar a su libertad bajo el sometimiento de los otros, es decir, a la división del trabajo. Chaplin sin duda es un artista interdisciplinar, que se mueve con facilidad y notable dominio entre el arte de la palabra (teatro y creación de guiones), las artes visuales (cine y fotografía), las artes sonoras (música, ruidos y poesía fonética (onomatopeyas)) y el arte del cuerpo (mímica y danza cómica). Pero todas estas "disciplinas" suelen estar mezcladas entre sí (en eso consiste la "disciplina" cine) y no resultan fáciles de delimitar, provocando que las categorías "chaplinescas" tiendan a destruir las identificaciones establecidas y a mezclarse entre ellas.²⁴

Por este motivo y como metáfora, afirmamos que su creación busca una auténtica democracia de la cultura, equiparable a cualquier bien común, libre y de todos por igual, no para una élite exclusivista y discriminadora.

En nuestros tiempos, que el (neo)fascismo cada vez tiene más fuerza con su espíritu patriótico y racista, para combatirlo debemos respaldar una cultura común e internacional, sin jerarquías ni elitismos, que no se deje engañar por falsos ídolos. Porque

el punto central es que la unidad del pueblo siempre es la característica de aquel orden social pasado (real o imaginado, a veces primigenio) que los movimientos derechistas buscan defender, reivindicar y redimir frente a los extranjeros. Estos movimientos son populistas en el sentido de que se centran en la identidad del pueblo y la exclusión de los otros.²⁵

Opongámonos con fuerza a estas ideas y como en el discurso final de su extraordinaria película, *El gran dictador*, concluyamos este texto exclamando con Chaplin:

"En el nombre de la democracia
¡Unámonos!"

²⁴ Gómez Alemany, J. (2022). Charles Chaplin y la música de su pensamiento. Análisis de un artista interdisciplinar. *Sul Ponticello*, https://sulponticello.com/iii-epoca/charles-chaplin-y-la-musica-de-su-pensamiento-analisis-de-un-artista-interdisciplinar-1/#_ftn3

²⁵ Hardt, M. & Negri, A. (2019). *Asamblea* (p. 81). Madrid: Akal.

Bibliografía

- Adorno, T. W. & Eisler, H. (1976). *El cine y la música*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Aumont, J. (2008). *Las teorías de los cineastas*. Barcelona: Paidós.
- Badiou, A. (2019). *Algunas observaciones a propósito de Marcel Duchamp*. Madrid: Brumaria.
- Betz, A. (1994). *Hanns Eisler. Música de un tiempo que está haciéndose ahora mismo*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Benjamin, W. (2000). Chaplin. Una mirada retrospectiva. *Archivos de la filmoteca*, 34, 82-89.
- Brecht, B. (2018). *Teatro completo*. Madrid: Cátedra.
- Bresson, R. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. México: Biblioteca Era.
- Burch, N. (1987). *El tragaluz del infinito: Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra.
- Dibelius, U. (2004). *La música contemporánea a partir del 1948*. Madrid: Akal.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
- Gómez Alemany, J. (2022, abril 1). Charles Chaplin y la música de su pensamiento. Análisis de un artista interdisciplinar. *Sul Ponticello* https://sulponticello.com/iii-epoca/charles-chaplin-y-la-musica-de-su-pensamiento-analisis-de-un-artista-interdisciplinar-1/#_ftn3
- Hardt, M. & Negri, A. (2019). *Asamblea*. Madrid: Akal.
- Kemp, P. (2012). *Cine. Toda la historia*. Barcelona: Blume.
- Millán, F. & García Sánchez, J. (2019). *La escritura en libertad. Antología de poesía experimental*. Madrid: Colección Visor de Poesía.
- Mouëllic, G. (2011). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Sáenz, M. (2006). Introducción. En VV.AA., *El universo musical de Bertolt Brecht* (pp. 11-24). Madrid: Fundación Juan March.
- Silva Rodríguez, M. (2015). Cuando Theodor Adorno fue al cine no solo estuvo en Hollywood. *Nexus*, 1(17). <https://doi.org/10.25100/nc.v1i17.708>
- Stam, R. (2019). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.
- Viejo, B. (2008). *Música moderna para un nuevo cine. Hanns Eisler, Theodor W. Adorno y el Film Music Project*. Madrid: Ediciones Akal.
- Volta, O. (2011). Introducción. En E. Satie, *Cuadernos de un mamífero* (pp.7-35). Barcelona: Acantilado.
- VV.AA. (2008). *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza.
- VV.AA. (1997). *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas*. Sevilla: Ediciones Alfar.

Webgrafía

- Braun, Stuart. *Hitler y la ópera: obras épicas para demostrar poder*. 2018, <https://www.dw.com/es/hitler-y-la-%C3%B3pera-obras-%C3%A9picas-para-demostrar-poder/a-44242442#:~:text=Hitler%20fue%20un%20verdadero%20amante,seg%C3%BAAn%20%C3%A9l%2C%20cambi%C3%B3%20su%20vida>.
- Charlie Chaplin Film Music Anthology - Full Double Album*: <https://www.youtube.com/watch?v=WpnXBFTBktI>

*HISTORIA DE LA SINFONIA Un viaje por la historia a través de la música -
SHOSTAKOVICH 1ª PARTE* <https://www.historiadelasinfonia.es/historia-2/siglo-xx/shostakovich-1a-parte/>

Investigación fenomenológica: problemática en la justificación del componente valorativo en la música

Ismael Vaquero Baquero

Investigador predoctoral
Programa de Doctorado en Humanidades: Lenguaje y Cultura
Universidad Rey Juan Carlos
ismaelvaquero@edu.xunta.gal

Recibido 26-03-2023 Aceptado 05-04-2023

Resumen. Lester Embree examinó a través del método de investigación fenomenológico, análisis reflexivo, cómo se justifican las especies del componente de posicionalidad que se dan en los *encuentros*: *querer* (actitudes hacia el objeto intentivo), *valorar* y *creer*. Tomando como referencia los análisis de Lester Embree analizamos la problemática que se da en la justificación del *valorar* cuando el objeto del proceso intencional es la obra musical en tanto expresada por el músico, justificando la necesidad de distinguir, especialmente en el ámbito académico, entre dos intencionalidades que encontramos en el *valorar*: sobre la estética o el gusto y sobre la técnica o el buen hacer, con independencia del gusto.

El artículo, estructurado en Preámbulo, parte A-B y conclusión, comienza con un acercamiento a los componentes principales que se dan en los *encuentros* para facilitar el seguimiento y corroboración de las conclusiones que se originan a partir de la aplicación del método en su parte B.

Palabras clave. Fenomenología, Música, Percepción, Justificación, Valoración.

Phenomenological research: Problematic in the justification of the valuational component in music

Abstract. Lester Embree examined through the phenomenological research method, reflective analysis, how the species of the positing component that occur in the *encounterings* are justified: *willing* (acting), *valuing* and *believing*. Taking Lester Embree's analysis as a reference, we analyze the problem that occurs in the justification of *valuing* when the object of the intentional process is the musical work expressed by the musician, justifying the need to distinguish, especially in the academic field, between two intencionalities that we find in the *valuing*: about aesthetic or taste, and about technique or know-how, regardless of taste.

The article, structured in Preamble, part A-B and conclusion, begins with an approach to the main components that occur in the *encounterings* to facilitate the monitoring and corroboration of the conclusions that originate from the application of method in part B.

Keywords. Phenomenology, Music, Perception, Justification, Valuing.

Preámbulo

El *Análisis Reflexivo*, como método para ejercer la fenomenología, accesible a campos o disciplinas no filosóficas, cobra relevancia a partir de Lester Embree. Campos como la psicología, la psiquiatría, la sociología, así como otras disciplinas han dado cabida a la fenomenología¹, pues la fenomenología no es exclusiva de la filosofía². En el ámbito de la música, la fenomenología fue ejercitada por figuras relevantes como los directores de orquesta Ernest Ansermet³ y Sergiu Celibidache⁴. No obstante, nuestra contribución se desarrolla en un marco distinto y ajeno a sus trabajos. Aplicamos al ámbito de la percepción de la obra musical ciertas técnicas analíticas fenomenológicas que Embree nos acerca a través de sus análisis reflexivos, centrándonos especialmente en el análisis que realiza sobre la justificación de los componentes volitivos (*hacer/querer*), valorativos y cognitivos (*crear*). Desde nuestro estudio mostramos las dos intencionalidades principales que se dan en el *valorar* cuando se focaliza la obra musical, las circunstancias en las que el *valorar* se justifica debidamente y las implicaciones que conlleva en el ámbito académico al evaluar.

El análisis reflexivo es «lo fundamental del enfoque fenomenológico»⁵, basado en la observación y la descripción. Partiendo de la subjetividad, su validación es intersubjetiva, ya que los informes que resultan son expuestos a la valoración del lector, quien corrobora las observaciones y descripciones expuestas⁶.

Embree señala dos tipos de actitudes en la observación: la no reflexiva o directa —no fenomenológica— y la reflexiva. La observación no reflexiva refiere a lo que captamos de manera directa o natural: observamos y describimos lo que captamos atendiendo tanto a las características físicas (como las formas, los colores, los volúmenes, etc.), como a sus características culturales y sociales. Ahora bien, el análisis es reflexivo cuando la observación se dirige hacia la manera en la que nosotros (u otros) captamos los objetos, y hacia las características que ellos tienen desde ese plano de observación. Dicho de otro modo, advertimos cómo los objetos se nos «dan». Así, cuando observamos de manera directa (no reflexiva) el objeto presentado en la *Figura 1*, identificamos que es un cubo, las caras de las superficies son grises y todas sus caras las consideraremos iguales.

¹ Embree, L. (2017). *Análisis reflexivo: Una primera introducción a la investigación fenomenológica* (p. 17). (L. R. Rabanaque, Trans.). 2º ed. Bucharest: Zeta Books.

² Embree, L. (2007). *Fenomenología Continuada. Contribuciones al análisis reflexivo de la cultura* (p. 34). (C. Martínez et al., Trans.). Fenomenológica 7. México: Jitanjáfora Morelia. Red Utopía. Vargas Guillen, G. (2018). El Análisis Reflexivo y el Método Fenomenológico. Contribución a la Detrascendentalización de la Fenomenología. *Investigaciones Fenomenológicas. Revista de la Sociedad Española de Fenomenología*. Embree, L. (2018). Análisis Reflexivo y Organización Institucional de la Fenomenología. In *Memoriam. Investigaciones fenomenológicas* (7): 246.

³ Ansermet, E. (1989). *Les Fondements de la Musique Dans la Conscience Humaine et Autres Ecrits*, Bouquinis. Paris: Robert Laffont.

⁴ Celibidache, S. (2019). *Fenomenología de la Música: Una Presentación*. (R. Sciammarella, Trans.). Buenos Aires: Melos.

⁵ Embree, L. (2010). *Análisis reflexivo: Una primera introducción a la investigación fenomenológica*, p. 9; Embree, L. (2010). *Ambiente, Tecnología y Justificación* (p. 175). (L. Román Rabanaque, Trans.). Bucharest: Zeta Books.

⁶ Vargas Guillen, 2018, pp. 242-243.

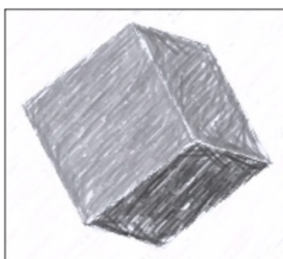


Figura 1. Representación de Cubo

Si cambiamos de plano y observamos de manera reflexiva, podremos distinguir el proceso de captarlo, en el que intervine el ver, del objeto en-cuanto-dado, la figura representada. Al dirigir nuestra observación hacia sus dimensiones, vemos que una cara tiene aspecto cuadrangular, mientras que las otras dos que percibimos son rectangulares. Es decir, vemos tres caras de la figura, siendo dos de ellas de dimensiones semejantes y una diferente, pero advertimos (creemos positivamente) que mantiene una estructura cúbica —apariciones⁷—. Podría ser que la figura tuviese un valor positivo intrínseco, si se considerase bien hecho, en cuyo caso podríamos captar la figura con un uso práctico, como un medio para que el alumnado aprendiese perspectiva, de manera que el propio uso podría tener un valor positivo. Estas características se pierden en la observación natural. De alguna forma, nuestro *ver* está educado para mirar de esa manera, alejándose de «las cosas» tal como se nos dan⁸. El análisis reflexivo nos permite advertir características que desde la observación no reflexiva no alcanzamos a distinguir. Este tipo de análisis es el camino que Husserl marca para «volver a las cosas mismas», lo que permitiría alcanzar el conocimiento objetivo⁹.

Parte A

Componentes del proceso intencional

El proceso intencional engloba dos componentes: el experienciar, y la posicionalidad¹⁰.

El experienciar refiere a la relación entre el instante en el que tenemos contacto con los objetos y cuando son verdaderamente intencionados¹¹, de manera que, si el *experienciar* es directo, la intencionalidad se producirá en el instante en el que estamos anclando sobre un hecho u objeto que:

se ha dado en el pasado: recordado;

se da en el presente: percibido (a través del ver, oír, tocar, oler o saborear);

o todavía no se ha dado, esperado.

⁷ Embree, 2012, p. 10, p. 33.

⁸ San Martín Sala, 2002, p. 26.

⁹ E. Husserl, *La idea de la fenomenología*, Ed. Digital (Barcelona: Herder Editorial, 2012), 8, <https://es.scribd.com/read/351482229/La-idea-de-la-fenomenologia>.

¹⁰ Embree, *¿Se puede aprender a hacer fenomenología?*, 104; Embree, *Análisis reflexivo: Una primera introducción a la investigación fenomenológica*, 23.

¹¹ Embree, 2010, *Ambiente...*, p.63, p. 74; Embree, 2012, pp. 9-18; Embree, 2017, pp. 77-103.

El experimentar expectativo resulta de gran interés en la práctica musical. Podemos percibir (apercibir) a través de la gestualidad de los músicos como ellos mismos perciben de manera expectativa situaciones sonoras antes de que suenen, situación que se nos presenta muy evidente en la figura del director de orquesta: cuando se inicia un movimiento, el director focaliza de manera expectativa el carácter y el tempo del movimiento que va a sonar, para reflejar en su gesto anticipativo ese carácter previsto. Ahora bien, los sucesos que se dan en uno mismo deben ser analizados desde el recordar y no desde el percibir, puesto que, como afirmaba Brentano, solo es posible estudiar lo que nos sucede después de que suceda, en *parergo* (de paso)¹², pues al dirigir la atención sobre el suceso mientras ocurre, éste se desnaturaliza y se desvanece.

Por otra parte, en todo proceso intencional podemos encontrar los componentes posicionales (téticos), dándose, de alguna forma, tanto en el proceso como en las cosas-en-cuanto-encontradas¹³: todo proceso intencional (por ejemplo, cuando vemos algo) conlleva la presencia del componente dóxico, es decir, de creencia¹⁴, del componente pático o valorativo¹⁵ y del componente práxico o volitivo¹⁶; y en cuanto a sus correlatos, los objetos-en-cuanto-encontrados, tendrán características de creencia (intrínsecas o extrínsecas), características de valor (intrínsecas o extrínsecas) y características prácticas, es decir, usos (fines o medios). No obstante, es habitual que alguno de los tres componentes se nos presente con más relevancia que los demás. Por ejemplo, parece que, en la apreciación de la música, el componente más relevante es el valorativo, a partir del cual afirmamos que cierta música nos parece buena o mala, nos gusta o nos disgusta o nos resulta indiferente. Correlativamente podríamos afirmar que si nos gusta se mantendría un deseo de *querer* escucharla, o si nos disgusta *querer* apagar el equipo de música. Incluso podría *ser creída* como música o como ruido.

Embree ordena las diferentes intencionalidades que se dan en la corriente intencional de los *encuentros* al tratar los *encuentros* culturales¹⁷ (*Figura 2*), de manera que, el *querer*, es decir, la especie volitiva, aparece en último lugar, indicándonos que su justificación dependerá de los estratos anteriores: «Si el querer se funda sobre dicho valorar, está justificado hasta cierto punto. Si ese valorar se funda en y es motivado por el *creer*, el *querer* está más profundamente justificado»¹⁸. Así pues, partimos de que el *querer* se justifica en el *valorar* y éste, de poder ser justificado, dependerá de sus estratos anteriores, es decir, del *creer*, que se fundamenta en la *evidencia*.

¹² Morán, 2011, p. 8.

¹³ Embree, 2017, pp. 104-134.

¹⁴ En sus 3 posibilidades: positiva —creído—, negativa —no creído o dubitativo— (ambas posibilidades justificado o injustificado).

¹⁵ En sus 3 posibilidades: positiva —agrado—, negativa —desagrado— (ambas posibilidades con o sin firmeza) o neutra —apatía—.

¹⁶ En sus 3 posibilidades: positiva —querer—, negativa —rechazar— (ambas posibilidades con resolución o estiación) o neutra —abulia—.

¹⁷ Embree, 2010, *Ambiente...*, p. 35.

¹⁸ *Ibid.*, p. 193.

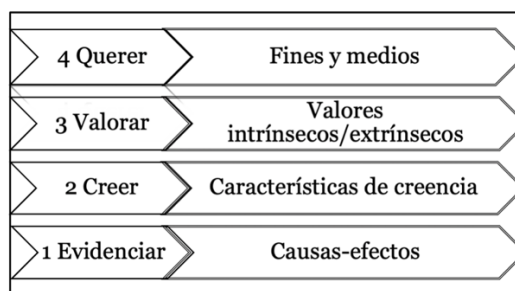


Figura 2. Estratificación de Encuentros Culturales

Parte B - Aplicación del método en la apreciación de la música.

I. Introducción

Cuando se valora un concierto, en el caso de que la valoración sea positiva, se podría decir que gustó. Aparentemente «está bien» y «me gusta» parecen ser dos respuestas que refieren a lo mismo, pero, como veremos, no siempre lo que nos gusta nos parece que está bien, ni todo lo que nos parece que está bien, además y en todo caso nos gusta. Quizá, esta distinción no es, en primera instancia, del todo evidente en la percepción de la música, pero la podemos tomar, al menos inicialmente, como hipótesis. No obstante, en otros ámbitos la distinción se muestra evidente: podemos aceptar que una casa está bien hecha —al comprobar sus buenos materiales, su estructura, una buena distribución, orientación, etc.—, pero finalmente renunciar a comprarla porque su estética no nos agrada.

La obra artística se nos presenta como objeto del componente valorativo, de manera que, si el alcance es positivo, nos parecerá buena o nos gustará. Este componente tiene una importancia determinante: recordando¹⁹ una ocasión en la cual nos enteramos de que una gran orquesta, un músico, un actor u otro artista de reconocido prestigio viene a nuestra ciudad, nos habremos encontrado en la situación de plantearnos asistir, aunque ni si quiera supiésemos el programa del evento; observando reflexivamente advertiremos que se produce un *encuentro expectativo*²⁰, pues de alguna manera se intenta el futuro concierto; y desde el análisis noemático, el concierto-en-tanto-dado *expectativamente* tiene un valor positivo, como algo que nos puede gustar escuchar, por ejemplo, por los artistas que van a participar. Por lo tanto, la cosa-en-tanto-encontrada en este *encuentro expectativo* tiene un valor positivo, pero a su vez fundamenta el componente volitivo, pues desde el análisis noético advertimos que hay un *actuar*: se decide comprar las entradas, querer ir al evento; o por el contrario, rechazamos ir al concierto cuando lo que se va a escuchar nos parece que no va a ser de nuestro agrado. Se observará que, en el *encuentro expectativo* del caso expuesto, aun cuando el *valorar* no parece que esté presente en un primer plano, su relevancia es fundamental, pues justifica el componente volitivo. Como vemos, tal como analizó Embree²¹, la especie valorativa puede justificar la volitiva.

¹⁹ Para quien no haya tenido una experiencia semejante podría recordar la escena de manera ficticia.

²⁰ Es decir, encontramos un experimentar expectativo en el experimentar recordado.

²¹ Embree, 2010, *Ambiente...*, p. 40.

En cuanto a la especie dóxica, admitiremos que antes de valorar algo se debe producir un *encuentro* (intentarlo), de manera que aquellas cualidades o rasgos que se han de valorar, se *experimentarán* primeramente a través del oír, ver, tocar, oler o saborear (componentes del experimentar) y se estimarán con algún grado de certeza (lo oí, me pareció oírlo...). Su relevancia también es determinante: conocer con antelación una partitura que se va a tocar produce certezas; correlativamente, la valoración de la partitura se ve influida: conocer con antelación la partitura (a través de su práctica) —clase de creencia²²— diluye sus dificultades, de manera que, aquel valor negativo que pudiera tener la partitura, por la incertidumbre relacionada con la dificultad, podría transformarse en positivo.

Anteriormente vimos que los diferentes estratos de la intentividad parten del *creer*, que se fundamenta en el *evidenciar*, pero cuando el *valorar* y el *querer* destacan, el *creer* puede pasar desapercibido, a pesar de que la cadena de intentividades se desarrolla a partir de este estrato: si nos planteamos decidir a qué local ir para escuchar música y decidimos ir a uno en concreto por la música que podemos escuchar, si bien el componente que destaca es el volitivo, «querer ir», el cual se justifica por la valoración positiva de la música que podemos escuchar, la estructura intentiva se sustenta en el *creer*, pues conocer (o saber con certeza) la música que se puede oír en ese local determina los resultados de las intentividades de los componentes restantes de posicionalidad. Además, destacamos el experimentar que se da en el ejemplo, ya que se intenta la valoración de una música que se «espera» escuchar, es decir, se da un *experimentar expectativo*. Si seguimos configurando la escena de manera *ficta*, podríamos encontrarnos que llegando al local advertimos que, por el motivo que sea, la calidad del sonido es mala, distorsionada, destacando en la intentividad valorativa de la escucha un valor negativo. Observaremos que destaca el componente valorativo (desagrado) y el volitivo (la acción que provoca sobre nosotros la intentividad —el rechazo—), pero son las evidencias de las características sonoras que percibimos a través del oír las que motivan que el componente valorativo sea negativo: lo que escuchamos no es música sino ruido. Podemos advertir de nuevo como el *valorar* se sustenta en el *creer*: percibidas las evidencias “ruidosas” a través del oír, se justifica que se haga una valoración negativa de lo que se oye, que justifica a su vez el deseo de abandonar el local. De esta forma vemos, como ya estudió Embree²³, que en algunos casos la creencia, fundamentada en la evidencia, justifica la valoración y ésta el componente volitivo. Pero en la percepción artística esta relación se distorsiona.

II. Desarrollo

La valoración de la obra musical puede focalizarse en distintos ámbitos: hacia la composición, es decir, valorar el trabajo del compositor, lo que ocurre con más probabilidad cuando acudimos a un estreno o escuchamos una obra que antes no habíamos oído; hacia la capacidad artística del músico o de los músicos que tocan una obra que podemos o no conocer; o hacia ambas posibilidades. Nuestro

²² Embree, *Análisis reflexivo: Una primera introducción a la investigación fenomenológica*, p. 116.

²³ Ambree, 2010, *Ambiente...*, p. 37.

análisis se centra en la obra musical (constituida teniendo en cuenta coordenadas que sean reconocibles por el receptor, como podrían ser los ejes tonales) en tanto expresada, y correlativamente en la valoración del músico, cuya característica central es su capacidad artística, es decir, aquello que el músico aporta al tocar una obra musical, lo que denominamos expresividad.

Cuando escuchamos una obra que conocemos, podemos reconocer si ciertos aspectos musicales están expuestos de manera coherente o no, como todo aquello que corresponde a la fidelidad hacia la partitura, así como el estilo. Es razonable pensar que, si estos aspectos no están bien expuestos, diremos que se ha tocado mal y lo más probable es que no nos guste la versión, por lo que la especie *creer* motiva, en este caso, el *valorar* negativo. Es decir, el valor negativo se justifica en el *creer* cuando se *evidencia*, a través del oír, errores (no puntuales), ausencias, carencias, etc. En esta misma línea, puede ocurrir que esos aspectos musicales estén presentados adecuadamente, pero echemos en falta expresividad, es decir, ese «poner algo más»²⁴ por parte del músico. Pero resulta más interesante plantear, al menos como hipótesis, la posibilidad de que, aun reconociendo la existencia de rasgos de expresividad, es decir, reconociendo que hay un «poner» por parte del músico, no se garantiza que nos llegue a agradar. Esta propuesta hipotética nos muestra un problema central:

- al afirma que es posible que escuchemos una versión de una obra en la que evidenciamos adecuación entre lo escuchado y el texto de la partitura,
- y además advertimos desde la escucha (creemos) que hay muestras de expresividad coherente,
- se plantea la posibilidad de admitir que lo escuchado está bien [tocado] o que el músico ha tocado bien, aun cuando lo escuchado no sea de nuestro agrado.

Así como en otros ámbitos la distinción entre lo que nos parece que está bien y lo que nos gusta resulta clara, en el ámbito de la intentividad artística (en concreto de la obra musical) nos resulta más difuso, ya que en la intentividad de la obra musical parece que los términos «agrado-bien [tocado]» y «desagrado-mal [tocado]» se muestran como binomios aparentemente inseparables. Es decir, es bastante común considerar que lo que nos gusta «está bien» y lo que no nos gusta «está mal». Pero, como hemos visto, podemos encontrar en otros ámbitos ejemplos en los que los términos se separan, resultando nuevas proposiciones como «bien [tocado]- no agrado».

Para superar esta problemática debemos:

i)- comprender la independencia de los componentes de posicionalidad en la corriente intentiva y las diferentes intentividades que se pueden encontrar en el *valorar*,

²⁴ La expresión «poner algo más» hace referencia a la idea de que reproducir los signos musicales que encontramos en la partitura no conducen *per se* a la constitución sonora de la obra de manera artística, sino que es necesario aportar algo más por parte del músico que refiere al cómo muestra sonoramente las ideas musicales. El contenido de aquello que aporta el músico lo definimos como expresividad.

ii)- definir lo que entendemos por tocar bien o por algo que está bien tocado (con independencia de que se pueda captar con o sin agrado).

Comenzamos el análisis de la disociación de los dos procesos de la corriente intentiva que influyen en esta problemática, el *valorar* y el *creer*, a partir del análisis de la falsificación pictórica:

- supongamos que en sus rasgos pictóricos no advertimos la falsedad, pero el peritaje señala que la obra no es original y correlativamente se capta la falsedad con certeza.
- Partiendo de que la originalidad es un rasgo necesario en la obra artística, el cuadro, en tanto falsedad creída y por lo tanto no original, tiene un valor negativo que se motiva y se funda en la certeza de la falsedad evidenciada.
- el engaño, en tanto objeto-en-cuanto-encontrado [el cuadro falsificado], se nos puede aparecer, desde el análisis noemático, con características volitivas extrínsecas, como uso: un medio para engañar y conseguir dinero;
- el engaño (su no originalidad) tiene un valor negativo que fundamenta y motiva que al intentar el *querer* (por ejemplo, comprarlo) se rechace.

No obstante, si lo que pretendemos es captar su componente valorativo — bien si nos gusta o no, bien si nos parece bueno (bien hecho) o malo (mal hecho)—, la captación de la obra como falsa —que encontramos al intentar el *creer*— no debería afectarnos en la valoración de este plano, puesto que sus rasgos característicos estéticos o técnicos no cambian en función de una creencia u otra. Si antes de conocer el engaño la obra nos gustaba o nos parecía buena, el hecho de conocer la falsedad no nos debería impedir percibir los rasgos estéticos o técnicos con el mismo valor que si no hubiésemos advertido que no es original.

Por lo tanto:

- si reconocemos que una de las características distintivas de la obra artística es su originalidad,
- y evidenciamos que la obra es una falsificación, lo que correlativamente se asocia con ausencia de originalidad,
- artísticamente la obra no será creída positivamente, y correlativamente su valor como obra artística será negativo,
- pero al *valorar* desde el gusto, es decir, al comprobar si gusta o no, podría igualmente gustarnos.

Destacamos que la obra no es creída artísticamente, pero desde el gusto puede ser valorada positivamente, ya que los rasgos estéticos que permiten tal valoración están presentes, al menos aparentemente, como en el original. Esta situación podría dar explicación al hecho de que algunos músicos en formación (encuadrados en estudios superiores) no tengan reparo en tomar ideas interpretativas propias de otros músicos (ornamentaciones, *cadenzas*, *ritardandos* no expresados en la partitura, dinámicas, etc.), lo que se relacionaría con falta de originalidad. Parece que, en el ámbito interpretativo, la intentividad del *valorar* las características estéticas resulta más relevante que la originalidad²⁵.

²⁵ Por otra parte, al reproducir propuestas sonoro-expresivas de grandes músicos se obtiene un beneficio importante desde el ámbito del aprendizaje, por cuanto ayudan a desarrollar la técnica.

El caso inverso, creencia-positiva/valoración-negativa, lo podemos observar en el ámbito de la composición:

- si consideramos que una obra está bien [hecha] cuando se dan, por ejemplo, ciertas características en la obra como elementos temáticos presentados y desarrollados bajo una estructura formal identificable, en la que hay expansiones y relajaciones preparadas, con un tratamiento adecuado de los instrumentos que intervienen, etc.,
- y comprobamos a través del análisis que se dan estas características en la obra que analizamos,
- se justifica que se valore la obra como buena (bien hecha),
- pero aun percibiéndose estas características, al escucharla podríamos obtener valoraciones negativas al intentar el gusto.

En este caso, el par «bien [hecho]-agrado» se podría desligar, originándose el que se relaciona con nuestro caso: «bien [hecho]-no agrado», o más desgranadamente:

creencia: positiva/valoración del hacer²⁶: positiva/valoración del gusto:
negativa.

Observemos que cuando decimos que algo está bien (bien hecho), se realiza una adecuación entre lo que vemos y el patrón que asumimos que representa lo bien hecho con respecto a aquello que analizamos. Podremos saber si algo está bien hecho si previamente tenemos conocimientos sobre aquello a lo que nos enfrentamos: sabemos que una casa está bien hecha porque reconocemos visualmente elementos como sus materiales, estructuras, sus muros robustos, columnas o su orientación. Pero si no supiésemos qué es lo que tenemos delante, al no tener un patrón a partir del cual pudiéramos adecuar lo que vemos, no podríamos valorar si está bien o mal [hecho]. Pongamos como ejemplo el primer atlatl encontrado: alguien podría pensar que pudo ser un arco para un instrumento de cuerda, pero solo cuando se sabe que es un utensilio para dar más fuerza y velocidad al lanzamiento de la lanza, es cuando se puede identificar sus características que lo hacen eficaz. En los siguientes atlatls encontrados, si evidenciamos que tienen las características constructivas que identificamos como propias de un atlatl, diremos que están bien [hechos]. Por lo tanto, considerar valorativamente algo como bien [hecho] o mal [hecho] conlleva previamente haber evidenciado y correlativamente creído sus características propias, de manera que el *valorar* si algo está bien o mal [hecho] se fundamenta en el *creer*. Pero, como estamos viendo, es muy distinto intentar las características propias del utensilio que le permiten ser lo que es (sus características prácticas-usos²⁷), que intentar las características estéticas del utensilio, que son independientes de su uso. Así, podríamos no saber lo que es un atlatl, de manera que si nos

Además, al estar en contacto con las ideas interpretativas de otros intérpretes reconocidos se conforma un criterio musical apropiado.

²⁶ Nos referimos a la valoración del hacer en tanto bien hecho/mal hecho, lo que no debe confundirse con la valoración del *hacer*, entendido éste como la valoración del componente de posición volitivo.

²⁷ Es decir, las características prácticas, que son correlatos del *querer* de la cosa-en-tanto-encontrada, pueden ser intentivadas desde el *valorar* lo que viene a ser un análisis reflexivo sobre características halladas en un análisis reflexivo previo. (Tercer nivel de análisis).

encontrarnos con uno no bien construido (en cuanto a su eficacia como herramienta), no nos plantearíamos si está bien o mal [hecho], pero podría parecer un objeto con características estéticas positivas para colgarlo en la pared, y desde la perspectiva estética aún podríamos decir que está bien [hecho]. Pero, si posteriormente tenemos conocimiento de lo que es un atlatl y correlativamente advertimos que no está bien construido, diríamos que está mal [hecho], con independencia de que nos siga pareciendo pertinente como objeto decorativo en nuestra pared. De igual modo puede ocurrir al escuchar por primera vez el *Concierto para violín y orquesta* Op. 36 de A. Schönberg: sin coordenadas de escucha nos puede parecer un caos sonoro y correlativamente parecernos malo (mal hecho) y no agradarnos, pero cuando se tiene acceso a las series que aparecen en cada momento y se comprende el orden y la coherencia del sistema, se podría concluir que es una obra buena (bien hecha), aun cuando esta nueva situación no nos garantiza que desde sus rasgos estético-sonoros nos agrade en todo caso.

Por lo tanto, «bien [hecho]» y «agradar» son fruto de la intentividad del *valorar* y, como hemos visto, el primer enfoque, «bien [hecho]», siempre se sustenta en la intentividad del *crear*, mientras que el segundo, «agradar», solo se sustentan en algunos casos en los que el resultado de la valoración es negativo.

Dado que los términos son disociables, podemos establecer en la *Tabla 1* la combinación de pares posibles cuando lo que se valora es tanto la calidad relacionada con el buen o mal hacer (en nuestro caso bien o mal tocado), como los aspectos estéticos, es decir, el gusto:

Valoración Bien/Mal/Indiferencia	Valoración Gusto
Bien [hecho] (o bien tocado)	Agrado Desagrado Apatía
Mal [hecho] (o mal tocado)	Agrado Desagrado Apatía
Imparcialidad en el juicio	Agrado Desagrado Apatía

Tabla 1. Combinaciones posibles en la intentividad del *valorar*

Como hemos visto, tocar bien (ii), en tanto es relativo al *valorar*, debe justificarse en el *crear*, por lo que su justificación debe partir de la adecuación evidenciada entre lo que suena y la partitura. Ahora bien, partimos de que la reproducción de los signos que encontramos en la partitura no conlleva que la versión sea artística, pues es necesario «algo más» por parte de músico. Siendo así, si lo escuchado no rebasa la adecuación con la partitura, se podría reconocer que se ha tocado correctamente, pero su resultado artístico no superaría la corrección. Se observará que, en este caso, la corrección parece no tener un valor positivo, lo que puede resultar paradójico. Pero debemos advertir que la corrección, que tiene un

valor intrínseco positivo, en el caso de la intencionalidad artística no es suficiente para alcanzar el reconocimiento deseado. Por lo tanto, cuando se dice que alguien ha tocado correctamente, no se está devaluando el término propiamente, sino que se está señalando la ausencia de la otra característica fundamental en la intencionalidad artística, la expresividad. Si se intenta la corrección, hallada desde la evidencia, se valorará positivamente los elementos que muestran la corrección, pero si se intenta la obra artística, hallada la corrección y advertida la carencia expresiva, el valor artístico será negativo o neutro. La corrección es necesaria para que se considere que un músico toca bien, pero no agota el concepto de tocar bien: además debe ser expresivo coherentemente.

La cuestión que se nos plantea es si la expresión «coherente» es pertinente, dado que estaríamos aceptando la posibilidad de una expresividad incoherente, o si por el contrario es tautológico. Si al intentar la corrección podemos abstraer la expresividad, de igual manera podremos abstraer la corrección para tratar la expresividad de forma independiente. Así, la expresividad podrá ser considerada certera (coherente), no certera (incoherente) o neutra, con independencia de que guste, desagrade, o resulte apática. Ahora bien, si no se considerara certera se justificaría que la expresividad se valorase negativamente. No obstante, la problemática que nos interesa se basa en la expresividad coherente que pueda ser valorada positiva, negativa o neutra.

¿Cómo conocer cuando la expresividad es coherente? La respuesta debería remitirnos a una teoría de la expresividad en la que se estableciesen aquellos rasgos sonoros a partir de los cuales se pudiese tratar la adecuación desde el *creer* entre la teoría y lo escuchado. A falta de esta teoría, y como punto de partida, podemos admitir que la coherencia se establece entre la expresividad (fenómeno sonoro) y los elementos encontrados en la adecuación, es decir, con el contenido de la partitura. En tanto coherente, lo que aporta el músico no debe desvirtuar el rol de los elementos que subyacen en la música, plasmados en la partitura, como la función armónica (o grupos sonoros) y sus roles tensionales o distensionales; las direcciones de las progresiones; las interacciones melódicas o rítmicas (antecedentes y consecuentes); el tratamiento sonoro de la tematicidad según los ejes tonales en los que aparece; dirección de las cadencias; suspensiones; comienzos de frase; expansiones; finales; enlaces de frases, etc. Así, por ejemplo:

- Podríamos decir que el inicio y final de una frase, salvo que se indique lo contrario, son las posiciones del flujo sonoro con sonoridad más tenue, de manera que este rasgo podrá ser más evidente en unos músicos que en otros, pudiendo decir que todos ellos lo muestran coherentemente. No obstante, posteriormente podemos afirmar, por ejemplo, que nos gusta más aquellos músicos que lo hacen más evidente o progresivo, por parecernos más expresivo, sin negar que pueda haber un colectivo de músicos que opinen diferente en cuanto a esa apreciación del gusto.
- Al intentar la presencia del vibrato, el cual siendo un recurso expresivo pocas veces es referenciado en la partitura, podríamos advertir que hay una tendencia en algunos músicos a vibrar (controladamente) todas las notas, mientras que otros lo utilizan alternando vibrato-no vibrato. Este último caso podría darse para destacar, por ejemplo, la jerarquía de

algunos elementos sonoros, como un sonido concreto de un intervalo, o podría utilizarse durante una nota *tenida*, con variación de la velocidad y de la amplitud de la oscilación, mientras evoluciona la armonía en otro estrato sonoro. No podríamos afirmar inadecuación o incoherencia en ninguno de los dos casos. En cambio, evidenciada desde el *creer* la segunda posibilidad del uso del vibrato, podríamos valorarla de manera positiva, mientras que, en el primer caso, como recurso expresivo, nos podría pasar apenas desapercibido o incluso disgustarnos.

- Como último ejemplo podríamos hacer referencia a la construcción sonora de la frase musical: la frase es constituida sonoramente de forma expresiva por el músico, de manera que podría resaltar, sutilmente, determinados elementos a partir de la agógica, la dinámica, el timbre o el vibrato. La decisión de destacar en la frase un determinado elemento puede ser común en un grupo de músicos y por lo tanto advertir desde el *creer* que son expresivos en coherencia con el análisis de la partitura, pero posteriormente, desde el *valorar*, podremos tener preferencias respecto al gusto, de manera que algunos casos nos gustarán más y otros podrán parecernos poco expresivos, etc.

De manera sucinta hemos visto que los recursos expresivos, dentro de los límites que impone la partitura, pueden ser abundantes, de forma que utilizar unos u otros, de una manera u otra, no tiene por qué ser indicativo de incoherencia, aunque luego tengamos preferencias valorativas respecto al gusto.

A partir de los análisis realizados podemos formular los siguientes postulados:

1º)

- si consideramos que una versión está bien tocada cuando, además de encontrar adecuación entre la partitura y lo que suena, se exponen correctamente determinados aspectos relativos a la expresividad coherente, respetando el estilo (barroco, clásico romántico, etc.),
- y la versión que escuchamos mantiene esos rasgos,
- al evidenciarlos en la escucha se justifica que valoremos la versión como bien tocada.

Nuevamente destacamos la necesidad de distinguir en el modo pático el foco de la intentividad, puesto que parece que será diferente si decimos que lo que escuchamos está bien [tocado] que, si decimos, además, que lo que escuchamos nos gusta. Observaremos que, en el caso expuesto, no es la intentividad del gusto la que se está justificando.

2º)

- Desde el *creer* podemos comprobar que la versión que el músico expone presenta correctamente ciertos aspectos musicales, identificándose un «poner algo más», y por lo tanto advertir que no solo es una reproducción literal de los signos musicales reflejados en la partitura,
- y asumiendo que desde el *valorar* puede gustarnos o no la expresividad expuesta en la versión,

- solo podemos justificar que la valoración del gusto se motiva en el *creer* cuando desde el *creer* se comprueba que hay inadecuaciones, justificándose, por lo tanto, el desagrado.

3º)

- En ningún caso bien o mal hecho se puede justificar desde el gusto, ni viceversa, puesto que se presentan en la misma escala. En ambos casos la justificación tendría que partir del componente de *creencia*.

A partir de los análisis realizados, exponemos la justificación de las intencionalidades del valorar en relación con el *creer* (Tabla 2).

Creer	Valorar 1		Valorar 2	
	Bien/Mal/Indiferencia	Justificar	Gusto	Justificar
Adecuación + Coherencia expresiva	Bien [tocado]	✓	Agrado Desagrado Apatía	⊗
	Mal [tocado]	⊗	Agrado Desagrado Apatía	⊗
	Indiferencia	⊗	Agrado Desagrado Apatía	⊗
Inadecuación	Bien [tocado]	⊗	Agrado Desagrado Apatía	⊗
	Mal [tocado]	✓	Agrado Desagrado Apatía	⊗ ✓ ✓
	Indiferencia	⊗	Agrado Desagrado Apatía	⊗
Desconocimiento sobre la adecuación (Imparcialidad del juicio)	Bien [tocado]	⊗	Agrado Desagrado Apatía	⊗
	Mal [tocado]	⊗	Agrado Desagrado Apatía	⊗
	Indiferencia	⊗	Agrado Desagrado Apatía	⊗

Tabla 2. Justificación de las intencionalidades del *valorar* a partir del *creer*

Observamos que la valoración positiva del gusto nunca se justifica, con independencia de que se pueda justificar que la obra está bien tocada o que el músico ha tocado bien. Y con respecto a la inadecuación cabría profundizar en este término en cuanto a sus límites, cuestión que nos resulta imposible en este estudio por la atención que requeriría, pero podemos tratar alguna casuística aclaratoria: podríamos considerar, por ejemplo, un *ritardando*, un cambio de dinámica, etc. no escrito como una inadecuación, aun cuando luego se valore positivamente desde el gusto. Pero esa propuesta estaría más bien relacionada con la expresividad coherente/incoherente, por lo que habría que ver en cada caso su motivación en el contexto de la obra, así como su manera de ejecutarlo, pudiendo ser considerado como expresividad coherente, en el caso positivo, neutra o como expresividad incoherente, en el caso negativo, pudiendo ser absorbido por la inadecuación. El caso que nosotros planteamos desde la

inadecuación que justifica el *valorar* negativo en tanto mal [tocado] y desagrado, se refiere a inadecuaciones que no pueden ser incluidas en la expresividad coherente, por lo que podrían considerarse bien como errores o como expresividades incoherentes, procederes injustificados en ambos casos.

La valoración positiva del gusto (el agrado), no pudiéndose justificar desde el *creer-evidenciar*, se muestra como un parámetro de rasgo psicologista, y aunque es particular, puede ser compartido por grupos de individuos. En tanto es particular, la adecuación se da con respecto a la casuística específica de cada oyente, mientras que el *valorar* tocar bien-mal es genérica, ya que depende de la adecuación entre los fenómenos sonoros y la partitura, quedando la casuística particular de cada oyente segregada en la operación.

Ahora bien, al afirmar que no podemos justificar desde el *creer* el *valorar* positivo del gusto, nos encontramos en una contradicción con Celibidache, quien tomando las palabras de Schiller afirma que la verdad - creencia basada en la evidencia- sostiene la belleza –valoración positiva del gusto-: «Muy pronto abandoné la idea de belleza. El arte es bello. Sin belleza no haríamos arte. Pero la belleza no es el objetivo. Es ... el cebo. Sin belleza, no podríamos superarlo. Pero como dijo Schiller, “aquellos que encuentra la belleza se darán cuenta algún día que detrás de la belleza subyace la verdad”. ¿Qué es la verdad? No puedes usar la razón para definirla. Pero puedes vivirla»²⁸.

Partiendo de que la verdad es un grado de certeza y por lo tanto refiere al *creer*, y teniendo en cuenta que Celibidache reconoce que no nos podemos valer de la razón para definir lo que es la verdad, situando la verdad como soporte de la belleza, deja patente la problemática que existe entre el componente de creencia y el gusto. Parece que Celebidache, desde la fenomenología, es consciente de que la belleza no se puede sustentar en el *creer*, el cual depende de la razón. Siendo así, la razón sería la guía del proceso tentativo del *creer*, que daría como resultado el grado de certeza (o de verdad). No obstante, Celibidache le niega a la razón ese proceder y de esta manera, desligando la verdad de la razón, parece que no está justificando el gusto –la belleza– desde el *creer*. Pero observaremos que es un artificio pues, como hemos visto, la verdad, en tanto grado de certeza, es inmanente a la corriente tentativa del *creer*.

III. La problemática de la apreciación musical en la evaluación académica

El principal componente de la obra en-tanto-encontrada (oída) es de carácter valorativo, lo que nos puede llevar a afirmar que lo que escuchamos nos gusta o bien que nos parece bueno. La distinción, aún sutil, es de envergadura: valorar la obra en el marco educativo desde uno u otro punto de vista parece que podría arrojar resultados académicos diferentes. Siendo así, podríamos afirmar que existe una problemática en la relación entre la apreciación de la obra musical y la valoración académica, la cual merece nuestra atención.

²⁸ Celibidache: *you don't do anything, you let it evolve (Subt Esp)* (Germany: Arthaus Musik, 1992), sec. 3:17-3:55, <https://www.youtube.com/watch?v=4nzHHzS9-Lk>.

Como ya se ha comentado, no siempre lo que nos puede parecer bien además nos gusta, ni lo que nos gusta lo reconocemos siempre como algo bueno: podría gustarnos un refresco azucarado y reconocer que no es un alimento bueno y, al contrario, podríamos afirmar que un alimento no nos gusta, pero a la luz de estudios realizados reconocer que es saludable, y por lo tanto bueno. Esta situación se da porque las características del componente valorativo pueden ser *intrínsecas*, cuando se valoran propiedades internas al objeto encontrado, o *extrínsecas*, cuando se valora en función de otros parámetros afectados por el objeto encontrado. En el ámbito de la música podemos encontrar ejemplos de esta índole: puede ocurrir que a algunos músicos les guste escuchar un concierto determinado, de manera que la música-en-tanto-escuchada tenga un valor intrínseco positivo, pero que no lo tengan en su repertorio por ser excesivamente complicado, lo que tendría un valor extrínseco negativo, ya que este valor no refiere a la obra propiamente, sino a la influencia que ésta ejerce sobre otros aspectos.

También hemos propuesto que puede darse el caso en el que se valore positivamente ciertas características encontradas desde el *creer*, concluyéndose que la obra está bien tocada o que el músico toca bien, pero que, a su vez, no sea completamente de nuestro agrado, o, dicho de otra manera, que desde la intentividad del gusto nos resulte indiferente o no grata. Si comparamos las dos casuísticas, obras bien tocadas pero no valoradas positivamente desde el gusto y los conciertos en los que encontramos los dos tipos de características de *valor*, extrínsecas e intrínsecas, encontramos una clara distinción: en el ejemplo de los conciertos difíciles observaremos, desde el análisis noemático, valores intrínsecos positivos al valorar la obra-en-cuanto-escuchada y valores extrínsecos negativos al valorar la influencia que la obra tendría en cuanto a esfuerzo y dedicación; pero cuando decimos que una obra aun estando bien tocada no nos agrada o nos resulta insulsa o indiferente, las características de *valor* son *intrínsecas*. Ahora bien, respecto a esta última situación, que refiere a los valores intrínsecos, se puede generar alguna confusión, pues se podría decir que una cierta obra no gusta porque nos recuerda situaciones negativas, y en tal caso la característica de *valor* sería extrínseca. Pero en ese caso, lo que se intentiva desde el *creer* y posteriormente desde el *valorar* no son las relaciones que se dan en la inmanencia de la obra entre sonidos o entre las morfologías sonoras—componentes de creencia intrínsecos que serían los que nos llevarían a sus cualidades estéticas o técnicas—, sino que se intentiva la adecuación entre las morfologías de la obra que se escucha y aquellas que nos recuerda el acontecimiento traumático.

La problemática entre el *valorar* y el *creer* cobra un interés central en la valoración del músico que es examinado y calificado. Podría parecer que calificar fuese relativo al *valorar*, pero observaremos que calificar es un *hacer* y por lo tanto pertenece al componente *volitivo*. La calificación se justifica en la valoración: si una pregunta está bien respondida —evidenciado desde el *creer*— se valorará la respuesta totalmente positiva, lo que justificará que obtenga la máxima calificación posible; si la respuesta es parcialmente correcta (certeza), se

valorará parcialmente positiva, lo que justificará que al calificar la respuesta no obtenga la máxima calificación.

Parece oportuno recordar, a la vista de los análisis expuestos, la necesidad de suspender nuestros juicios valorativos que no pueden ser justificados desde el *creer*, al no poder establecerse las características que, evidenciadas en la escucha, justificarían su valor. Debemos considerar centrar la valoración sobre los elementos que pueden ser identificados y encontrados desde la intencionalidad dóxica y que cumplen con la adecuación: por una parte la fidelidad al texto, cuya adecuación se establece entre lo que suena y la partitura; y por otra, aquellas características que se relacionan con la existencia de una expresividad coherente con la partitura, lo que conlleva la necesidad de determinar cuáles son los recursos sonoros que inciden en la expresividad, así como la manera de ser expuestos. Si se evidenciasen al escuchar la obra, se podrá justificar la existencia de expresividad coherente.

Como ya se sugirió anteriormente, se observará que la expresividad se relaciona, en cierta forma, con la inadecuación con respecto a la literalidad, puesto que se trata de fenómenos sonoros que no están detallados en la partitura, de ahí que sea necesario precisar que sea coherente (la expresividad) con el texto, pues de no serlo, la propia expresividad incoherente sería absorbida por la inadecuación literal.

Cabe una última puntualización: cuando un jurado o un tribunal tiene que elegir entre diferentes candidatos, ya sea para otorgar un premio o para conceder una matrícula honorífica, la elección del candidato estaría justificada desde el *valorar* el gusto si al valorar aquellas características que pueden ser evidenciadas en la escucha fuesen positivas en todos los candidatos. Es decir, si todos han tocado bien, se justifica que aquel que más guste alcance el reconocimiento. Desde el análisis noético observamos que lo que se justifica en este caso es el componente volitivo, la acción o determinación de darle el reconocimiento a un candidato concreto; y correlativamente, desde el análisis noemático, se justifica el resultado. Pero en ningún caso la valoración positiva del gusto sobre ese candidato con respecto a los demás se puede justificar desde el *creer*. Por lo tanto, como analizó Embree, solo la decisión final está rigurosamente justificada (el componente *querer*) cuando se motiva en el *valorar* y éste se fundamenta y se motiva en el *creer*, cuestión esta última que no sucede en el ejemplo expuesto.

Conclusión

La valoración es el componente de posicionalidad que destaca en la intencionalidad de la obra artística y correlativamente en el músico. A partir de esta intencionalidad se dice si una obra nos parece buena o mala, si el músico es bueno o malo o si lo escuchado nos gusta o no nos gusta.

Por otra parte, hay elementos que se evidencian en la escucha, los cuales hacen referencia a los signos que encontramos en la partitura, de maneja que estimar como certero lo que se oye puede sustentarse en la adecuación entre la partitura y lo que se escucha. Esta adecuación, si bien es necesaria, no agota el concepto «tocar bien», ya que existen otros elementos captados en la escucha que se

encuadran en lo que denominamos expresividad, que corresponder a la actividad poética del músico. Pero la adecuación de la expresividad no puede ser comprobada con la partitura, ya que, aunque se debe de constituir a partir de ésta, no se especifica en ella.

Así como en la vida cotidiana la intentividad valorativa de la obra escuchada se puede orientar hacia el gusto, en el ámbito de la valoración académica debemos abstraerla.

Retomando la premisa de Embree, «si el querer se funda sobre dicho valorar, está justificado hasta cierto punto. Si ese valorar se funda en y es motivado por el *creer*, el querer está más profundamente justificado»²⁹, formulamos los siguientes postulados:

- La valoración de un músico y de la obra-en cuanto-escuchada se realiza a partir de la intentividad de dos factores: la fidelidad al texto y la expresividad.
- Dado que el calificar se justifica debidamente cuando se fundamenta a partir del *valorar*, siempre que éste se motive en el *creer*, deberemos poder comprobar la adecuación de cada uno de los dos factores:
 - o La fidelidad al texto se «creerá» cierta cuando se compruebe a través del oír la adecuación entre lo que se escucha y la partitura.
 - o Pero la expresividad, en tanto no se explicita en el texto, necesita de una teoría a partir de la cual se pueda establecer la adecuación entre ésta y lo que se escucha. En ausencia de esta teoría tendremos que evitar valorar académicamente desde el gusto, por la imposibilidad de justificarlo. Advertiremos que se nos limita la propia valoración artística puesto que, si la expresividad es una característica fundamental en la intentividad artística, no habiendo una referencia reconocida a partir de la cual se podría comprobar su adecuación, no hay justificación posible para la ponderación, pudiéndose justificar únicamente si hay expresividad coherente o no.

Como hemos visto, la intentividad del gusto solo podría justificar el componente volitivo de calificar —si la calificación tiene un valor positivo— en un caso: cuando hay que tomar una decisión (actuar-componente volitivo) y en la valoración interviene la comparación entre músicos, de manera que si todos son captados positivamente con relación a las características que se comprueban desde la adecuación, mostrándose una expresividad coherente, se justificaría, solo en parte, que la decisión se determinase a partir de la valoración del gusto. En ningún caso se podrá justificar la valoración bien tocado/mal tocado a partir de la valoración del gusto.

²⁹ Embree, 2010, p. 193.

Bibliografía

- Ansermet, E. (1989). *Les Fondements de la Musique Dans la Conscience Humaine et Autres Ecrits*. Bouquinis. Paris: Robert Laffont.
- Celibidache, S. (2019). *Fenomenología de la Música: Una Presentación*. (R. Sciammarella, Trans.). Buenos Aires: Melos.
- Celibidache: you don't do anything, you let it evolve (Subt Esp). (1992). [Film]. Germany: Arthaus Musik.
<https://www.youtube.com/watch?v=4nzHHzS9-Lk>.
- Embree, L. (2010). *Ambiente, Tecnología y Justificación*. (L. R. Rabanaque, Trans.). Bucharest: Zeta Books.
- Embree, L. (2018). Análisis Reflexivo y Organización Institucional de la Fenomenología. In Memoriam. *Investigaciones Fenomenológicas* [Monográfico]. *Revista de la Sociedad Española de Fenomenología*, (7).
- Embree, L. (2017). *Análisis reflexivo: Una primera introducción a la investigación fenomenológica*. (L. R. Rabanaque, Trans.). 20 ed. Bucharest: Zeta Books.
- Embree, L. (2007). *Fenomenología Continuada. Contribuciones al análisis reflexivo de la cultura*. (C. Martínez et al., Trans.). Fenomenológica 7. México: Jitanjáfora Morelia. Red Utopía.
- Embree, L. (2012). *¿Se puede aprender a hacer fenomenología?* (L. R. Rabanaque, Trans.). Florida: Florida Atlantic University.
<http://www.reflectiveanalysis.net>.
- Husserl, E. (2012). *La idea de la fenomenología*. Ed. Digital. Barcelona: Herder Editorial. <https://es.scribd.com/read/351482229/La-idea-de-la-fenomenologia>.
- Morán, D. (2011). *Introducción a la fenomenología*. Autores, textos y temas: Filosofía. México: Anthropos.
- San Martín Sala, J. (2002). *La Estructura del Método Fenomenológico*. Aula Abierta. Madrid: UNED.
https://www2.uned.es/dpto_fim/profesores/JSM/RepositorioCV_JSM/Libros/5_21Laestructuradelmetodofenomenologico.pdf.
- Vargas Guillen, G. (2018). El análisis reflexivo y el método fenomenológico. Contribución a la detranscendentalización de la fenomenología. *Investigaciones Fenomenológicas* [Monográfico]. *Revista de la Sociedad Española de Fenomenología*, (7), 237-256.

Territorios para la creación

¿Es diferente ser músico que artista?

Polly Ferman

Pianista y Directora Musical
Pan American Musical Art Research, Inc
pollyferman@pollyferman.net

Recibido 28-05-2023 / **Aceptado** 28-06-2023

Resumen. Ser músico es un privilegio que se nos otorga o elegimos por nuestro propio interés. Es un lenguaje de comunicación diferente que no necesita traducción, es universal.

Podemos elegir convertirnos en un intérprete y tocar nuestra música para que otros la disfruten.

Necesitamos motivación generada desde nuestras emociones para convertirnos en artistas y volvernos únicos. Aprender a expresarlas a través de la interpretación ayudará a las personas a reconocer su arte.

Palabras clave. Músico, Intérprete, Motivación, Emociones, Artista.

Is it different to be a musician than an artist?

Abstract. Being a musician is a privilege that is given to us or we choose for our own interest. It is a different language of communication that does not need translation, it is universal.

We can choose to become a performer and play our music for others to enjoy.

We need motivation generated from our emotions to become artists and become unique. Learning to express them through interpretation will help people recognize your art.

Keywords. Musician, Interpreter, Motivation, Emotions, Artist.

Seguramente esta pregunta admite tantas respuestas como artistas existimos.

Influirá en la respuesta nuestro tiempo de permanencia en la vida, el paisaje del entorno en el que vivimos y la música que creamos, aun sin ser compositores.

También la respuesta estará conectada con nuestra conciencia de hacia dónde nos dirigimos. Si hemos logrado nuestro objetivo o aún tenemos un camino por recorrer, y si hablamos varios idiomas y la música es uno de ellos.

Nuestras creencias nos hacen considerar que somos mejores músicos cuando contamos con un buen instrumento con el que practicar, si el entorno familiar es

tranquilo, si no hay apuros económicos y, sin duda, si también disponemos de tiempo para el esparcimiento.

Pero no siempre se da.

Sin embargo, es justo cuando no se da que tenemos más posibilidades de crecer con la música y ser algo muy especial que es “ser artista”.

Ser artista es ser sensible y percibir la vida como nos toque, comprendiendo que el alimento del que nos debemos nutrir para compartirlo con la audiencia viene de adentro.

Las vivencias y la resiliencia crean nuestro personaje, que es único. Eso permitirá que nos reconozcan cuando escuchen nuestro sonido musical y nuestra interpretación.

Todos somos un modelo único.

Y si bien es fundamental tener una base sólida musical con conocimientos técnicos que nos permitan interpretar música de todos los tiempos, nuestro éxito en el mundo de la música está unido a esa singularidad que nadie más que nosotros tiene, y que es el resultado de nuestras vivencias.

Se podría creer que cuando somos muy jóvenes no hay suficientes vivencias personales como para lograr esa interpretación que nos identifique.

Sin embargo, todos, aún en edades tempranas, tenemos recuerdos felices y otros no tanto, que son propios de nuestra vida, únicos y separados de los de todas las otras personas.

Recuerdo mi primer concierto a los 7 en la Sala Verdi de Montevideo, los concursos que gané a los 9 y mi primera actuación con la Sinfónica del SODRE a los 11. Decían que yo era muy “musical”. Lo creo, aunque no lo recuerdo. Sin embargo, tengo presente que, para no ponerme nerviosa, me gustaba pensar en historias que transmitía con mis dedos.

Luego, por cuestiones de la vida, tuve que dejar el piano durante 8 años, a los 22, y ya con tres hijos y un divorcio. Cerré la tapa del piano con el convencimiento de que no era para siempre.

Así fue como cuando retomé mi vida como pianista, mi mente recordaba las notas, la técnica, pero estaba tan centrada en “no equivocarme” que ya no era la intérprete que había sido. Se me acalabraban las manos como le sucedería a un deportista que corre maratones pero que deja de ejercitar 8 años y de pronto pretende que todo sea como cuando corría.

Tuve que ir al quiropráctico para sacarme el entumecimiento creado por la exigencia de mover los dedos tan rápido como mi mente lo dictaba.

Tomé conciencia de que algo pasaba porque mi audiencia no lloraba de emoción como cuando yo era más joven.

Fue solo con el tiempo y la tranquilidad de que el movimiento motor de mis dedos estaba en conjunción con mi mente, que me dediqué a rescatar a la pianista que había sido.

La vida me hizo recomenzar muchas veces como Mariposa y Oruga. El piano se fortalecía. Cada vez comprendía más de qué se trata la vida, de qué se trata el amor a la música y lo que significa prepararse para dar un concierto.

¿Cuánto nos preparamos para un concierto? Horas de estudio, de memorización, de resolver situaciones técnicas, de mirar los matices y las indicaciones del compositor.

Presiento que hasta ahí somos todos parecidos. Algunos tendrán más técnica que otros, memorizarán mejor, otros se atreverán como lo hacía yo de chica a reemplazar armonías por otras que también tienen sentido, a pesar de que nada de esto le gustaba a mi profesor.

Con el tiempo, aprendí a “volar” también con la música. Aprendí a fluir con las emociones. Emocionarme para llenar de lágrimas a la audiencia.

Entonces me di cuenta de que hay una diferencia entre ser un músico y ser un artista.

Un artista es un músico que consigue hablar con sus dedos, contar historias que son captadas por la audiencia, aunque no se distingan las palabras.

El momento en el que logramos centrarnos en ese relato musical y logramos transmitirlo, nos convertimos en Artistas. ¡¡¡¡Un regalo de la Existencia!!!!

Encuentros: *músicas* españolas y francesas

Pilar Carretero
Cantante freelance
pilar.carretero@yahoo.es

Recibido 31-05-2023 / **Aceptado** 28-06-2023

Resumen. Trío Zaniah presenta en una serie de conciertos un programa dedicado a la música escrita por mujeres. Su labor de investigación les ha permitido realizar una confrontación entre canción española y *mélodie* francesa, con piezas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Asimismo, interpretan composiciones contemporáneas escritas o arregladas especialmente para la formación por conocidas compositoras españolas. Su principal motivación es la recuperación y difusión de estas músicas, poco conocidas u olvidadas, y darles vida sobre un escenario de manera que puedan llegar al mayor público posible.

Palabras clave. Música de cámara, Música española contemporánea, Música francesa, Igualdad, Compositoras.

Encounters: *Spanish and French musics*

Abstract. Trío Zaniah presents a program dedicated to music written by women in a series of concerts. Their research work has allowed them to compare Spanish song and French *mélodie*, with pieces from the late 19th century and early 20th century. They also interpret contemporary compositions written or arranged especially for the formation by well-known Spanish women composers. His main motivation is the recovery and diffusion of these musics, little known or forgotten, and bring them to life on stage so that they can reach the widest possible audience.

Keywords. Chamber Music, Contemporary Spanish Music, French Music, Equality, Composers.



Zaniah en concierto en la Casa de la Cultura de Manzanares

Zaniah es una formación clásica de cámara constituido por Pilar Carretero (soprano) y Pilar L. Fernández-Sacristán (flauta travesera), en la que colaboran los pianistas Carlos Piñeiro y Natsuki Matsuo¹.

Encuentros surge de la afortunada unión de tres elementos: la voluntad de difundir música compuesta por mujeres; la unión de música española y de música francesa de *inspiración española*; prestar una especial atención a los y las poetas, cuyos textos han sido puestos en música en estas canciones.

Músicas (españolas y francesas) hace referencia tanto a las canciones como, especialmente, a las mujeres que las han compuesto. “Músicas” que no vieron estrenadas sus obras en vida, o que no recibieron el reconocimiento ni la repercusión que merecían por su condición femenina.

Zaniah nació ya con su vocación claramente definida: que en su repertorio figuraran nombres de compositoras, que no fueran solo obras de cámara de

¹ Actualmente están presentando su programa “Encuentros: *músicas* españolas y francesas” en una gira de conciertos con Artes Escénicas de JCCM “Primavera 2023”, Diputación de Ciudad Real, Jaén Escena, Red Andaluza de Teatros y Campaña de Otoño 2023 de Artes Escénicas de CLM.

reconocidos autores -hombres- las que conformaran sus programas. Para alcanzar este propósito fue necesario llevar a cabo una labor previa de investigación y búsqueda -a veces ardua por la escasez de ediciones o la dificultad de acceder a determinados fondos- de piezas compuestas por mujeres.

Partiendo de esta premisa, el origen fue la intención de dos personas por hacer y hacer música, gracias a compartir iguales gustos e intereses, y crecer como intérpretes afianzando sus ideas sobre un escenario, verdadero espacio de recuperación de estas músicas olvidadas.

Zaniah pretende indagar en el repertorio menos conocido para su formación de voz, flauta y piano, pero también realizar adaptaciones de obras que nos proporcionan una especial emoción, que se ajustan a nuestro deseo de *encontrarnos* con la poesía o con ese “aire español”, difuso pero reconocible en la obra francesa -y en toda Europa- entre finales del XIX y principios del XX.

En nuestro programa no podían faltar las compositoras españolas y, gracias a la configuración inicial del grupo – voz y flauta-, la gran escuela francesa de flauta travesera.

La música española es, por tanto, básica, siempre presente en nuestro repertorio. Para vincularla a la francesa elegimos piezas que remiten a España, a la imagen de la España romántica fundamentalmente, que desde las primeras décadas del siglo XIX los viajeros de toda Europa, pero especialmente franceses, se llevaron a sus composiciones con menor o mayor fidelidad, pero siempre con imaginación y devoción por los sonos populares y un ambiente de rasgueos, tabernas, cantes, bandoleros, *manolas* y el embrujo de las mujeres españolas (todas ellas con sus “puñales en las ligas” según el tópico).

Pese a la contención y el gusto por la sutileza y por la sencillez de la canción o *mélodie* francesa, los ecos españoles arrancan de estas piezas y de su perfume españolizante otra de sus características esenciales, ese exotismo, que rozaba lo oriental asociado a todo lo español, merced a la pasión que todo viajero romántico deseaba encontrar al entrar en la Península Ibérica (donde el peligro y la aventura acechaban en cada esquina), real o imaginados que fueran.

Reminiscencias de folklore presentan también algunas de las canciones españolas, ya de principios del siglo XX, que Zaniah propone, aunque con lenguaje vanguardista en los acompañamientos de piano, en las que cristalizan dos conceptos que responden a una mentalidad nacionalista moderna, la interiorización del canto popular y la noción de folklore imaginario, con autoras como María Rodrigo.

En *Encuentros* vinculamos y hacemos un parangón entre ambos mundos o maneras de entender *la canción*, la española y la francesa: de esta forma la música española se hace universal y la música francesa ya no es ajena al público español.

Otro punto de encuentro son los y las poetas: paladear el texto, cada palabra e imagen poética por medio de sutilezas, al estilo de los antiguos *afectos*; no podía

ser de otra forma si se interpreta este género de música de cámara que es la canción o es la *mélodie*.

A través de las compositoras cantamos a poetas eternos, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Fernando Pessoa o Louis Gallet, conocido especialmente como libretista de grandes autores franceses; también revisamos y difundimos el papel de poetas -sobre todo mujeres- en la lírica musical a través de las musicalizaciones de sus escritos: María Lejárraga, inmensa y desgraciadamente ensombrecida por el uso del pseudónimo, Lucy Perny, que firmaba también con nombre masculino (Pierre Reyniel), una de las poetas más musicalizadas en su época -tanto por hombres como por mujeres-, o la prolífica Carmen Conde.

También estrenamos obras de compositoras españolas contemporáneas: en nuestro camino encontramos la generosidad de tantas autoras que se contagian de nuestro entusiasmo y componen y arreglan sus obras para nosotras o nos ceden amablemente algunas de sus piezas para que las interpretemos: Rosa M^a Rodríguez Hernández, Marisa Manchado, Pilar Jurado.

Con ellas conviven en perfecta armonía obras de autoras a caballo entre el siglo XIX y el XX como la mencionada María Rodrigo o Margarita Castrillón y Butler (de la que estrenamos una interesante pieza para piano, inédita hasta ahora), y otras compositoras del siglo XX recientemente fallecidas, como M^a Luisa Ozaita, de la que Zaniah estrena un arreglo propio de su *Suite Lorquiana*, Carmen Santiago de Merás o Matilde Salvador.

Poner sobre un escenario obras escritas por mujeres parece que sigue siendo mayoritariamente labor nuestra, es decir, de otras mujeres, que a veces tenemos la sensación de que se nos mira hacer un “género menor” por estar en femenino, como si interpretar piezas olvidadas de enorme calidad fuera una moda pasajera. Sin embargo, la labor de investigación y recuperación solo puede ser completa y significativa presentando el resultado de forma sonora ante el público; solo así se conseguirá revivir estas músicas y darles verdadera difusión.

Seguiremos haciendo música esperando que un día se haga innecesario incluir la palabra “mujer” delante de la palabra “compositora” para recalcar la importancia de la recuperación o alejar totalmente cualquier atisbo de error en la escritura.

Territorios para la conversación

Lidia Guerberof Hahn: «Ese es su instrumento»

Lidia Guerberof Hahn: «That is her instrument»

M^a Nieves Perpiñá Marco

Filósofa y Pedagoga
Generalitat Valenciana
nieperpi@hotmail.com

Recibido 01-06-2023 / **Aceptado** 27-06-2023

Lidia Guerberof ocupa un lugar privilegiado en el campo de la interpretación del clavecín, no solo en su Argentina natal, sino también en el ámbito internacional.

Sin duda, no se vive en la actualidad el esplendor de la época barroca para el clavecín, pero sí es cierto que son muchos los intérpretes que destacan por su calidad y por el notable esfuerzo por volver a recuperar su encumbramiento, tal es el objetivo de Lidia Guerberof.

Comienza en Buenos Aires sus estudios de piano a los 3 años de edad, se presenta en público a los 9 y a los 17 es becada para realizar su formación superior en la Academia Ciprian Porumbescu, de Bucarest. En 1970, en Buenos Aires, se inicia en la docencia y la interpretación del clavecín, además de codirigir la Fundación George Enescu. Posteriormente, continua su formación en Europa y decide establacerse en España, donde adopta la nacionalidad española. En 1986, fija su residencia en México. Desarrolla su carrera como Académica de la Universidad Autónoma de México y como directora del Archivo Musical de la Basílica de Guadalupe (1995-2013), dedicándose a la investigación histórico musical y catalogación. En 1988, es distinguida por el Gobierno Brasileño con la Medalla Heitor Villalobos.

Mujer de grandes inquietudes artísticas e intelectuales vincula su labor creativa a otras disciplinas artísticas como la danza, la literatura, las artes plásticas y el teatro.

Nieves Perpiñá (N.P.): Profesora Guerberof, en su casa había mucha tradición musical, por lo que sus inicios musicales fueron con el piano y a edad muy temprana. ¿Recuerda cómo fueron esos principios?

Lidia Guerberof (L.G.): Aunque nació en Buenos Aires, vivíamos en la ciudad de Córdoba. Mi padre era director y compositor y mi madre violinista, ella decidió abandonar la música para dedicarse a la familia. A los 3 años me sentaron al piano. Para mí era como jugar, resultaba fácil y divertido. Eran muy

exigentes conmigo a pesar de mi edad, por eso, trataba de escaparme para jugar con mis amiguitas.

A los 8 años nos mudamos a Buenos Aires y allí continué los estudios de piano con la eminente pianista Berta Sujovolsky, discípula del gran Arthur Schnabel. Eso ya no era un juego, había que estudiar mucho, de tal forma que a los 9 años me presentaron por primera vez ante el público. Chopin y Mozart eran mis preferidos. Supongo que a tan corta edad no era muy consciente de lo que ello significaba, teniendo en cuenta que me gustaba todo: tomaba clases de baile, me gustaba pintar y me sentía fascinada por el teatro; sin embargo, el piano era la prioridad.



N.P.: Usted se interesó por primera vez por el clave alrededor de 1970, dedicándose desde entonces a su interpretación. En aquellos años, este instrumento debía ser inusual para una mujer, a pesar del gran impulso de Wanda Landowska para su recuperación desde inicios del siglo XX. ¿Cómo llegó a sentirse atraída por él? ¿Tuvo alguna razón especial para elegirlo?

L.G.: En 1969, regresé a la Argentina después de varios años fuera del país. En 1970, participé en un curso magistral de interpretación para pianistas, dictado por Bruno Seidlhoffer, con quien también tomé una clase privada de un día sobre Bach y Schumann.

Al finalizar el curso se realizó un hermoso encuentro con los pocos participantes y otros músicos en la casa del maravilloso clavecinista y compositor Pedro Sáenz. En un momento dado, Seidlhoffer me tomó del brazo y me llevó a un salón continuo donde se encontraba el enorme y bello clavecín de Pedro Sáenz y me dijo: “Ese es su instrumento”, y allí me dejó sola y sorprendida. Después de

unos minutos me senté frente al instrumento, puse mis manos sobre el teclado y toqué un amplio arpeggio. Sentí algo extraño, muy profundo, fue como amor a primer teclado y así comenzó esa nueva aventura orientada por Pedro Sáenz, aventura que jamás me abandonó.

No sé si era o no inusual para una mujer, en esa época no pensaba mucho en el tema.

N.P.: Nace en Buenos Aires, reside en México y tiene nacionalidad española. ¿Hasta qué punto ha sido importante para su carrera haber vivido en Barcelona y formar parte de la Orquesta de Cámara y del Grupo Instrumental Català?

L.G.: Llegué a Barcelona en 1974, después de haber realizado un postgrado con el pianista Georghe Halmos; conocí al compositor Andrés Lewin Richter, quien me puso en contacto con el violinista Gonzalo Cumellas, que estaba organizando una orquesta de cámara y se necesitaba a alguien en el clave. De esta manera, me integré a la Orquesta Catalana de Cámara con un grupo de músicos excelentes, nos presentamos por diferentes ciudades con gran éxito. Lo disfruté muchísimo hasta que se terminó la subvención y entonces apareció el GIC. Cuando se me propuso integrarme para hacer música contemporánea con el clavecín primero me asusté un poco pensando en el instrumento, pero pronto me enamoré del proyecto. Un concierto mensual en la Fundación Miró con puros estrenos, tanto de compositores españoles como de autores de otros países que enviaban sus obras, fue una experiencia sensacional. Así tuve la oportunidad de conocer y entablar amistad con compositores formidables que enriquecieron mi vida profesional. Me compré entonces un clavecín en Londres con el cual participé en todos los conciertos. ¡Fue hermoso!

Algunos de estos compositores me escribieron obras como Carlos Cruz de Castro, Anna Bofill, Josep Cercós, Benet Casablanca. No puedo olvidar el concierto que se organizó como un maratón en el que cada integrante, ubicado en diferentes espacios de la Fundación Miró, interpretó repetidamente algunas obras para su instrumento. En mi caso, toqué por primera vez el *Continuum* de Ligeti y estrené una obra de Josep Cercós. Recuerdo otra linda y divertida experiencia con un concierto de improvisación, aunque no todos quisieron participar, a mí me deleitó. Alguna que otra vez tuve que tocar el piano en vez del clave. Fui feliz hasta que La Caixa nos retiró el apoyo. No creo que este sea el espacio para comentar porque.

N.P.: En los años 60, Gustav Leonhardt, como pionero del movimiento historicista supuso una revolución dejando abierto el debate acerca de la interpretación. ¿Tiene alguna observación a este respecto?

L.G.: El tema de la interpretación de la música antigua es complejo y arrastra discusiones, opiniones encontradas, puristas y no puristas que aún no terminan ni terminarán. ¿Quién tiene la razón? ¿Hay una razón?

Pienso que una primera respuesta puede venir dada por el conocimiento de los instrumentos originales de cada época para, seguidamente, profundizar en los estudios de los eruditos y sus observaciones en cuanto a los autores de las

diferentes épocas, ahondar en los manuscritos y, por supuesto, conocer en profundidad los aspectos sociales y culturales. Todo este conjunto de elementos da una pauta.

¿Cuántos grupos dedicados a la música antigua disponen de esos instrumentos ya sean originales o copias? Hay que adaptarse a los instrumentos actuales, eso sí, respetando absolutamente el estilo de la época.

Personalmente no estoy de acuerdo con las interpretaciones a grandes velocidades donde se pierde el espíritu. La música no es una carrera de obstáculos, es un acto creativo.

En cuanto a las afinaciones también hay un debate abierto. Actualmente, en general, se afina en 440, son pocos los instrumentistas que tocan en afinaciones menores llamadas barrocas. Yo tengo una colección de diapasones de 405, 410, 420. ¿Cuándo, dónde y en qué obras o autores se utilizaban esas afinaciones? Por otra parte, además de la variabilidad en las velocidades, he tenido la oportunidad de escuchar música de Bach en orquesta con una afinación de 460 ¡Una barbaridad! Suena horrible.

Muchos nos hemos preguntado cómo habría escrito J. S. Bach para los pianos modernos, o si habría conocido el Jazz. Algunas respuestas las da él mismo cuando dijo que su música se puede tocar con cualquier instrumento y que un año antes de morir compró en Postdam un Fortepiano.

Cuando he interpretado a Bach en el piano siempre lo he hecho con absoluto respeto a las indicaciones de sus manuscritos y a la técnica del clave. Desgraciadamente, ha habido editores que se dedicaron a publicar obras antiguas destruyendo el fraseo y otras indicaciones originales cuyo resultado es totalmente negativo. De esas ediciones hay que huir y buscar editoriales que trabajen partituras Urtext, es decir, aquellas que editen verdades.

Los pianistas tienen todo el derecho y el placer que les puede dar el interpretar la llamada música antigua pero no “a lo Mozart, Beethoven” u otros compositores posteriores. ¿Por qué cambiar lo que pidieron los compositores antiguos?

Por suerte parece que últimamente se está regresando a la interpretación original, o sea, respetando el estilo, el fraseo. Eso parece, aunque algunos intérpretes tienen esa necesidad de “modernizar” que no comparto.

N.P.: En las primeras décadas del siglo XX, Wanda Landowska reivindicó la necesidad de establecer una nueva pedagogía para entender la música antigua y, con ello, recuperó la riqueza del instrumento del clave. ¿Por qué es importante tener el instrumento adecuado para el tipo de música que se toca?

L.G.: Bueno, tener la oportunidad de tocar en un instrumento para la época del autor que se interpreta sería maravilloso. Mozart, Schumann en sus pianofortes, Beethoven en sus pianos. Algunos famosos intérpretes han tenido la suerte de poseer instrumentos adecuados a cada época, pero eso es prohibitivo salvo que el concierto lo organice una institución que disponga de un instrumento así o lo consiga para esa ocasión.

Hace años, en Londres, tuve la oportunidad de tocar en un clave que perteneció a Rameau y que se encontraba en un domicilio particular. No negaré que me emocioné, pero una palanca para cambiar un registro necesario para la interpretación estaba en un lugar lejano al teclado y complicaba un poco, sin embargo, eso me dio la pauta de cómo interpretaba Rameau sus obras o algunas de ellas.

Conocer los instrumentos para los que escribía un compositor ayuda a comprender cómo interpretar sus obras. Puristas y no puristas, hay que adaptarse a lo que hay, a lo que se puede tener. Ser o no Ser.

N.P.: Ha comentado anteriormente su interés por las obras de diferentes compositoras y épocas, usted considera importante su estudio y reivindicación, especialmente del siglo XIX. En qué consiste su cometido y producción a este respecto.

L.G.: Siempre me sentí atraída por la música de las compositoras. Al principio, debo reconocer que, de las más conocidas, hasta que sentí la necesidad de ahondar. Dicha atracción comenzó ya viviendo en México, quizás cuando me programaron un recital de piano con obras de compositoras mexicanas. Personalmente solo conocía a Alicia Urreta, con quien coincidí en Madrid siendo la cofundadora del festival Hispano Mexicano de Música Contemporánea. A raíz de este recital conocí a varias de ellas con quienes me unió una fuerte amistad y admiración. De hecho, incluí a dos de ellas, Ana Lara y Graciela Agudelo, en el CD de Clavecín Contemporáneo Mexicano.

Era sorprendente observar que en los programas de conciertos no figuraba ninguna obra de mujeres. Así, comenzó una especie de pasión que se transformó en una búsqueda de creadoras por todo el mundo. Investigaba en diferentes países y rastrea el paso de compositoras desconocidas. Me remonté a la época de Cristo, a los conventos, a las Cortes, a la historia olvidada y las encontré y aún hoy las sigo descubriendo. No solo doy conciertos con sus obras que cada vez son más, sino que también doy conferencias sobre su música y sus vidas, algunas realmente dramáticas, la represión de que fueron víctimas por una parte de la sociedad, el desprecio por el solo hecho de ser mujer. El Siglo XIX es muy rico, tanto que no podría interpretarlas a todas. Me he sentido y me siento parte de estas mujeres de gran talento. Siempre antes de iniciar un recital hablo un par de minutos sobre el tema para que el público entienda porqué lo hago y funciona. ¡Cuántos talentos olvidados! ¡Cuántas desconocidas! No lo entiendo. He aprendido mucho de ellas, me han transmitido belleza y fuerza. Hoy, tengo un lema muy actual que circula en algunos países y que también lo hago mío: “Mujer, Libertad y Vida”.

N.P.: ¿Qué opinión le merecen estas dos sentencias?: “La música no puede estar desconectada de la vida” y “Lo que cuenta para el intérprete es hacer que brote la emoción en el corazón de los oyentes”.

L.G.: De acuerdo, “la música no puede estar desconectada de la vida”. Por supuesto, está en el mecer de las hojas de los árboles, en el cantar de las aves, en

el sonido del mar, en el aire que baila en la atmósfera, en el amor y la tristeza. La música cura enfermedades, la música es vida.

Y definitivamente, “lo que cuenta para el intérprete es hacer que brote la emoción en el corazón del oyente”. Esa es la misión, no importa si asisten 20 personas o 500, esas personas deben salir de un concierto con una profunda sensación de plenitud, con una gran sonrisa, con un sentimiento de amor, con la convicción de ser más felices gracias al milagro, a la magia y la sensibilidad de un intérprete que les tendió un puente.

N.P.: ¿Cómo organiza actualmente su trabajo en cuanto a investigación, interpretación, composición y docencia?

L.G.: Eso de “organizarme” también me lo pregunto a mí misma. Durante 17 años fui catedrática de la Universidad, cargo que dejé hace pocos años, pero cada tanto doy talleres para un pequeño grupo en el que trato problemas de interpretación, estilos, manejo del cuerpo y también talleres de composición para clavecín. No me considero compositora, aunque escribí algunas obras, de modo que eso no me quita tiempo para lo que más me gusta: tocar e investigar. Una vez un colega me dijo que investigar es como un bichito que se le mete a uno en el cuerpo y jamás se va. Y es cierto. Cuando se me acerca la fecha de algún concierto estudio mucho más y mis carreras a archivos y bibliotecas esperan un poco. Este año quiero preparar un par de programas con compositoras contemporáneas para clave y para piano especialmente de España.

Se lo debo a un país que me dio su nacionalidad, que extraño y amo.

Muy agradecida por sus palabras, su experiencia y sus pensamientos.

C#Seesharp - la “palestra delle emozioni” della pianista internazionale e performig coach Gloria Campaner

C#Seesharp - the "gym of emotions" of the international pianist and performig coach Gloria Campaner

Giusy Caruso

Pianista concertista e Artista ricercatore post-doc
Royal Conservatoire Antwerp
giusy.caruso@ap.be

Recibido 30-05-2023 / Aceptado 28-06-2023

Gloria Campaner è una delle pianiste italiane più affermate e trasversali della scena internazionale. Una carriera concertistica brillante e d'eccellenza, costellata dai più prestigiosi premi pianistici (premio 'Nuove Carriere' CIDIM 2007; International Ibla Grand Prize 2009 – Top Winner e Premio Speciale Prokofiev, la Medaglia d'Argento al Concorso Internazionale Paderewsky 2010 (Los Angeles) e premi speciali Jan Paderewski e Frédéric Chopin dalla Fondazione Chopin di Parigi, etc. solo per citarne alcuni) che la porta ad esibirsi nei principali Festival d'Europa, Asia, Africa e America da solista, in gruppi da camera e con le più importanti Orchestre. Nell'ottobre del 2009 viene nominata Ambasciatore Europeo della Cultura per gli anni 2010-2011 all'interno del progetto culturale Piano: Reflet de la Culture Européenne. Ha riscosso unanimi consensi dalla critica internazionale la sua discografia, che comprende l'album d'esordio dedicato alle opere di Schumann uscito per EMI nel 2012, i 24 Preludi di Chopin pubblicati da Warner Classics e infine l'ultimo con Sony dedicato al quinto concerto di Beethoven live dall'aula magna della sapienza a Roma. All'instancabile attività concertistica e alla partecipazione a importanti trasmissioni televisive e radiofoniche (RaiRadio3 Suite, BBC inTune, Rai Quirinale, RaiRadio1, Radio Vaticana, e molte altre), Gloria affianca la creazione di progetti performativi multidisciplinari che uniscono la musica classica, la danza contemporanea e la recitazione, come il trittico Humoresques/Heroes Ques, o la più recente lezione-spettacolo su Beethoven, con il celebre scrittore italiano Alessandro Baricco (compagno della pianista) e l'Orchestra Canova. Prende parte a esperienze cinematografiche nel 2017 a Los Angeles per la regia di Philippe Caland e a diverse residenze artistiche. E' Direttore Artistico dell'Associazione Musicale Vincenzo Bellini di Messina, del *MAP FESTIVAL* di Taranto e del festival friulano *Nei Suoni dei Luoghi*. Ha ottenuto una cattedra di pianoforte presso la Nelson Mandela University di Port Elizabeth (Sudafrica).

All'inizio di quest'anno la pianista ha annunciato una sospensione temporanea dai concerti per dedicarsi full time ai suoi laboratori di preparazione alla performance e studiare per la sua nuova missione: diventare una brava 'performing coach'. Ha quindi salutato per un po' il pubblico rilasciando il 14 febbraio un singolo disponibile solo nelle piattaforme digitali registrato live dal suo ultimo concerto di dicembre dalla Sala Verdi di Milano: la Toccata e Fuga in Re minore di Bach nella rarissima versione per pianoforte di Tatiana Nikolayeva.

La caratteristica principale di Gloria, oltre il suo ineguagliabile talento pianistico, è quel sorriso magnetico che esprime anche attraverso il suo progetto "la gioia dell'arte" e l'innovativo workshop e metodo di preparazione alla performance *C#Seesharp* dedicato ai giovani musicisti per esprimere la creatività, vincere le paure e mettere a fuoco le emozioni. Incontriamo la pianista in questa intervista, oggi nelle nuove vesti di "performing coach".



Giusy Caruso (G.C.): Cosa vuol dire per Lei, pianista d'eccellente talento, essere "performing coach" e qual è il motivo che ha attivato questo suo desiderio e anche la necessità di trasmettere la "gioia dell'arte"?

Gloria Campaner (G.C.): Ad un certo punto ho capito che la mia ricerca assoluta di espressività e condivisione si sarebbe potuta concretizzare solo aiutando chi, come me, ha scelto una vita nelle arti performative e si trova ad essere completamente solo dal punto di vista del supporto emotivo e mentale,

spesso dimenticando l'importanza che le parole 'gioia' e 'piacere' ricoprono in questo difficile percorso.

Tutti sappiamo che nel mondo dello sport il ruolo dei mental coach è di fondamentale importanza per la buona riuscita della gara, mentre nel mondo dell'arte e della musica, ambiti dove è richiesto spesso uno sforzo altrettanto agonistico, sono figure pressoché inesistenti. Ho deciso quindi di inventarmi questo ruolo!

G.C.: Nello studio di uno strumento musicale e nella resa di un concerto pubblico ci sono innumerevoli fattori cui un musicista deve fare i conti, come la preparazione tecnica, l'aspetto interpretativo, la gestualità corporea, la resa emozionale e il controllo della famosa "ansia da palcoscenico". Può andare in dettaglio nell'esplicazione del perché e come è nata questa ricerca di un innovativo metodo di preparazione alla performance da trasferire ai giovani musicisti?

G.C.: C#SeeSharp non è solo un metodo, ma diciamo piuttosto un approccio o uno stile di vita, nell'arte. Un modo di 'vedere nitidamente' (*see sharp*) le cose da più punti di vista, puntando il riflettore sulla paura fino a renderla uno strumento espressivo e/o riconoscendo in un qualunque errore una grande opportunità di scoperta e miglioramento. Ho cominciato per caso circa 6/7 anni fa, parlandone semplicemente ai miei studenti, cercando di insegnare loro alcune tecniche di respirazione per abbassare il battito cardiaco, oppure posture del corpo e della mente che potessero aiutarli ad affrontare meglio alcune situazioni di stress psicofisico, come una performance pubblica di qualunque genere.

Ho preso spunto dai miei tanti viaggi in india, ma anche dai miei studi di bioenergetica, neuroscienze, meditazione, yoga e alcuni precetti legati alla nutrizione, e ho visto che i risultati erano incredibili, così ci ho creduto, e ho fondato il brand di *c#seesharp*, che ha nel logo un fiorellino che ovviamente va sempre inaffiato di gentilezza e gratitudine.

G.C.: Gli attuali studi delle neuroscienze e le teorie sull'embodiment (fusione corpo-mente) mettono in risalto l'aspetto della consapevolezza corporea in qualsiasi azione performativa. Come stimola attraverso il suo metodo l'attivazione di questo processo nelle sue personali performance e nei suoi workshop C#Seesharp?

G.C.: Siamo organismi biopsichici, ovvero ad ogni impulso mentale o psichico corrisponde un fenomeno fisiologico del corpo. Siamo un tutt'uno, d'altronde anche la parola 'yoga' vuol dire 'unione'. Uno dei trucchi sta quindi nell'allenarsi a visualizzare la migliore versione di noi anche nel momento del 'pericolo' così da 'simulare' una perfetta immagine uditiva, visiva, cinetica, che punta a risolvere il problema o ad affrontarlo al meglio. Le persone spesso non sanno che l'immaginazione è ancora più forte della forza di volontà, e che allenandola, come ogni giorno alleniamo corpo o muscoli, si possono raggiungere risultati strepitosi.

G.C.: Che posizione ha nel suo metodo la relazione tra preparazione teorica/mentale/interpretativa rispetto alla preparazione sullo strumento?

G.C.: L'allenamento mentale ed emotivo deve andare di pari passo con quello fisico e tecnico. La sola preparazione tecnica, per quanto fondamentale, non basterà a salvarci nel momento di estremo stress psicofisico dove siamo in balia di emozioni invalidanti, né può aiutarci in preparazione di quest'ultimo. Inoltre, bisogna sempre ricordarsi che il miglioramento tecnico quotidiano non ha niente a che vedere con l'allenamento alla performance', per questo serve una preparazione mentale a parte altrimenti si finisce spesso, in preda all'ansia e alla tensione, a dire frasi tipo 'ma a casa mi veniva!!!'

G.C.: Il suo approccio ha portato al compimento di un modello di training per il concertista come vera e propria "palestra delle emozioni" per affrontare lo spazio performativo e il pubblico. Quanto la pratica dello yoga e le sue esperienze multidisciplinari nelle arti performative hanno influito in questo suo approccio?

G.C.: La mia intera vita, con tutte le mie esperienze e collaborazioni sempre a braccetto con altre arti, oltre la musica, mi hanno portato ad aprire completamente lo sguardo e il cuore e ad inserire in tutti i miei laboratori insegnamenti e precetti presi da tutte queste diverse esperienze formative. Inoltre, un forte sentimento di accoglienza e la consapevolezza che siamo un tutt'uno con l'universo ha fatto sì che la commistione arrivasse in me in modo totalmente naturale. I miei diplomi di insegnante di yoga mi hanno infine insegnato a rispettare il corpo e credere nell'importanza del respiro, come ritmo e maestro interiore importantissimo. Una pulsazione costante e vitale di grandissima utilità per qualunque musicista; il problema è che non sappiamo respirare, o nei momenti più difficili ci dimentichiamo di farlo!

G.C.: Quali sono le prospettive future in questa sua personale ricerca sulla preparazione della performance?

G.C.: Sto studiando molto perché fino a qualche mese fa, avendo concerti quasi tutti i giorni, mi era molto difficile approfondire queste tematiche nel modo migliore. Continuerò ad affinare tecniche e conoscenze per poter diventare 'performing coach' individuale, diciamo seguendo giovani musicisti professionisti one to one. Mi piacerebbe anche trovare il tempo per pubblicare qualcosa di scritto, una sorta di manuale, che possa essere utile sia ai musicisti sia a chi nella vita deve affrontare una qualunque 'performance' pubblica, da un esame a scuola ad un colloquio di lavoro ad uno speech sul palco, etc.

Territorios compositoras

En las fronteras

Marisa Manchado Torres

Compositora
Universidad Complutense-Madrid
mamanco1@ucm.es

Recibido 05-06-2023 /Aceptado 20-06-2023

Resumen. El objetivo de este artículo es poner en relieve y destacar aquellas intervenciones musicales, bien en la teoría bien en la práctica, que han aportado miradas diferentes al sistema institucional establecido y por ende se hallan situadas en los límites de la corrección política o en los límites de la música más institucional y políticamente correcta. El recorrido es diverso, heterodoxo y divergente: desde las propuestas de obras abiertas, pasando por el free jazz y la performance en los límites de propuestas escénicas, hasta la relación entre música y poder, o música y política, pasando por la avalancha simplificadora y exótica estadounidense del minimalismo, la repetición obsesiva o el silencio. Como ejemplo una obra abierta reciente, RACCONTI donde ya el título nos induce, CUENTOS...

Palabras clave. Música, Improvisación, Obra abierta, Obra libre, Músicas institucionales.

At the borders

Abstract. The objective of this item is to highlight and highlight those musical interventions, either in theory or in practice, that have provided different perspectives on the established institutional system and therefore are located on the limits of political correctness or on the limits of the most institutional and politically correct music. The journey is diverse, heterodox, and divergent: from proposals for open works, through free jazz and performance within the limits of stage proposals, to the relationship between music and power, or music and politics, through the avalanche of simplifying and exotic American minimalism, obsessive repetition or silence. As an example, a recent open work, RACCONTI where the title already induces us, STORIES...

Key words. Music, Improvisation, Open form, Free-form, Institutional music.

OBRA ABIERTA-OPERA APERTA

Una propuesta de libertad y creatividad en música

Los 60 y los 70 del siglo pasado han sido llamados los años de las revoluciones: revoluciones sociales, políticas y artísticas. La música no se iba a quedar

rezagada y así es como van apareciendo propuestas fuera de la ortodoxia centroeuropea que parecía marcar la segunda mitad de siglo. Darmstadt se erige en la salvaguarda del nuevo poder institucional, antifascista, socialdemócrata y anticomunista. La música “de bien” debe ser como se marca en la entonces Alemania Federal, no valen los biensonantes devaneos *shostakovianos* (y toda su escuela) y naturalmente todo lo que evoque la denostada “tonalidad”, tampoco. Pasados los años habrá quien diga “qué duro fue componer bajo la dictadura postserial”.

Pero si el mundo se rebelaba contra los poderes económicos establecidos, contra el colonialismo, contra el imperialismo, contra las guerras, contra Europa, -la Europa occidental-, la música no se quedó rezagada, aunque existiera un Darmstadt y una serie muy representativa de compositores (léase el masculino) por cada país, tanto de los vencedores de la IIGM como de Alemania e incluso de España, que todavía aguantaba una dictadura, a pesar de ello, en los márgenes existían otros sonidos. Eran márgenes oscuros y a menudo tapados o escondidos, desde luego despreciados y siempre que se podía negados, pero en esos márgenes, herederos de corrientes tan opuestas como los dadaístas franceses y los futuristas italianos, estaban las músicas que ahora, en 2023 ya se denominan músicas experimentales, pero que entonces se conocían con un concepto más abierto, valga la redundancia ya que se conocían como obras abiertas.

En 1958 del siglo pasado el semiótico italiano Umberto Eco dio una conferencia con el título “El problema de la obra abierta”. De esta comunicación saldría poco después, en 1962, el libro de ensayos *tótem* sobre la obra de libre interpretación y la aleatoriedad: *Opera Aperta*, un texto acertado, oportuno y brillante que incidía en la polémica de los sesenta sobre la libre creación, así como la participación del receptor en la creación de la obra, -esas obras en las que el público es parte de la obra- o la participación del intérprete en la partitura¹, ¿era el intérprete también autor? ¿Era el público también creador de la obra? Ya digo, el debate y la polémica incluso, venía de lejos². Sin embargo, esa polémica quedó cerrada de manera magistral con el texto de Eco y sobre todo, estas obras abiertas, en las que claramente el/los intérpretes participan, no solamente no murieron si no que adoptaron múltiples formas hasta hoy en día, que resurgen, si cabe, con más fuerza.

La música institucional quiso abolir la libertad en la interpretación quedando prácticamente prohibida, todo ello en un intento inútil por controlar el material sonoro. Esta obsesión por “controlar el material sonoro” (repito) desde mi punto de vista venía dado y viene dado -hoy en la actualidad todavía pues persiste-, por una veleidat narcisista que roza el trastorno, por dominar el tiempo y todo tipo de evento sonoro que en ese transcurso temporal se produjera. También es herencia de las corrientes positivistas a la moda, la música es matemática, es física, es geología, en suma, es cualquier ciencia

¹ Eco, U. (1976). *Opera aperta* (p. 35). Milano: Bompiani. Eco, U. (2023). *Opera aperta*. La Nave di Teseo Editore spa.

² Eco, U. (1962). *Opera Aperta*. Forma E Indeterminazione Nelle Poetiche Contemporanee.

menos tiempo, menos tiempos, menos poesía, menos filosofía, menos emoción, menos intuición y no razón.

En cualquier caso, es imposible lo que no es posible.

ATRAPANDO EL SILENCIO

Oriente vs Occidente, o, al contrario

En los sesenta descubrimos Oriente, o eso creímos.

Las músicas extraeuropeas y su influencia en la música a través de técnicas orientales como son la meditación, el yoga, la consulta al I-ching, la ceremonia del té, el silencio... dieron obras fértiles a ambos lados del Atlántico. Desde los denominados minimales, precisamente por el uso mínimo de materiales y la condensación de texturas a través de la repetición más o menos literal, más o menos permutada, los padres La Monte Young y Terry Riley, junto con los más conocidos como Steve Reich o Philip Glass³, sin duda hermanos también de Fluxus⁴, y del muy internacional y mediático John Cage⁵, todos ellos en Estados Unidos. Y así hasta llegar a Italia, de nuevo Europa, con Giacinto Scelsi⁶, el músico poeta del siglo XX⁷, que quiso atrapar el silencio, olvidado, resucitado, venerado y reverenciado... para volver a ser olvidado. Pareciera que cuando los tiempos son “turbulentos” que diría Bertolt Brecht⁸, la música se obsesiona por definir, re-definir, controlar, atrapar lo inasible... y volvemos a las escrituras convencionales, ... “mucho ruido y pocas nueces”...

Otro aspecto poco convencional y que confluyó en estos años de “las revoluciones” fue el free-jazz⁹, esa libre improvisación convertida en movimiento musical y social, y ese grupo emblemático “The Art Ensemble of Chicago”¹⁰ con sus performances improvisatorias y sus tiempos eternos y alargados: John Coltrane, Cecil Taylor, Ornette Coleman...

³ Potter, K. (2002). *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass* (Vol. 11). Cambridge University Press.

⁴ Higgins, H. (2002). *Fluxus experience*. Univ of California Press.

⁵ Cage, J., & White, R. (1970). *John Cage* (p. 81). Allen Lane.

Cage, J. (2012). *Silence: lectures and writings*. Wesleyan University Press.

⁶ Scelsi, G., Francis, R., Grometto, J. P., Arnaud, J. P., Lerner, R., Fevre, V., ... & Longo, L. (1988). Giacinto Scelsi, 1905-1988. (*No Title*).

⁷ Assayag, I. (2017). Giacinto Scelsi, musicien-poète du XXe siècle. *Giacinto Scelsi, musicien-poète du XXe siècle*, 1-667.

⁸ Mumford, M. (2008). *Bertolt brecht*. Routledge.

⁹ Jost, E., Coltrane, J., Mingus, C., Coleman, O., Taylor, C., Shepp, A., ... & Cherry, D. (1974). *Free jazz*. Boston, MA: Da Capo Press.

¹⁰ Steinbeck, P. (2008). “Area by Area the Machine Unfolds”: The Improvisational Performance Practice of the Art Ensemble of Chicago. *Journal of the Society for American Music*, 2(3), 397-427.

Además, no hay que olvidar a músicos situados a ambos lados de las fronteras, como Eric Dolphy¹¹, improvisador y ejecutor de obras rigurosamente “acordonadas”.

En resumen, en los márgenes y en los precipicios se movía el sonido en esas décadas, fuera de la institución, sobre todo en Europa, y muy a menudo en límites peligrosos, al borde de la expulsión.

Músicas que crecían enriqueciendo, ensanchando, alargando y sobre todo soñando.

UN EJEMPLO DE HOY

Racconti, una obra abierta

Racconti son *Cuentos* en italiano; es un homenaje a Umberto Eco, es una obra libre, una obra abierta, unos cuentos.... solamente existe una delimitación temporal en su interpretación.

Racconti, es un homenaje a los intérpretes generosos y creativos, y un recordatorio de que la música es alegría y vida.

Racconti, son cinco cuentos, son cinco dibujos, son cinco universos imaginativos pensados para el disfrute, pensados para la diversión (el divertimento), pensados para la alegría de hacer música en grupo... o en solitario.

Racconti, es una obra abierta, una obra libre, en el más amplio sentido de las palabras....

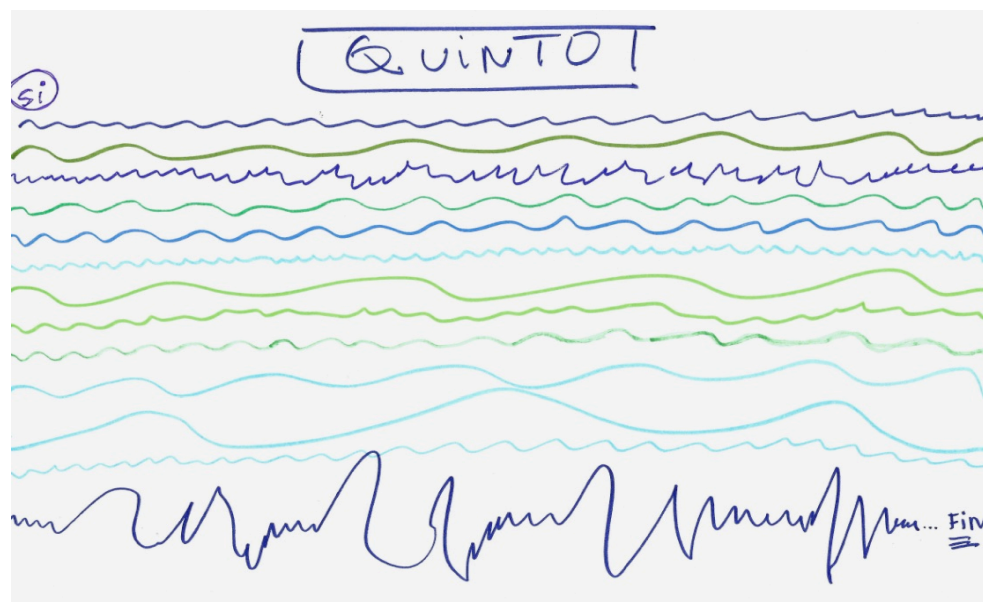
Racconti, es un juego, donde no se gana ni se pierde, donde “nada está en juego” ni siquiera la diversión, el entretenimiento, el pasatiempo....

Racconti, tal vez sea hija también de la pandemia por el Covid-19, tal vez sea la salida vital a la muerte de la partitura cerrada, veleidosa y ampulosamente hermética e incomprensible.

A continuación, podemos ver la leyenda explicativa de la obra, con las indicaciones del contexto, quien la iba a interpretar, los dibujos, los colores, las formas.

Adjunto también el primero, el tercer y el quinto cuento, escritos en italiano para que el homenaje a Eco no fuera incompleto. Así: Primo-Racconti, Terzo-Racconti y Quinto-Racconti, es decir, el primero de los cuentos, el tercero y el quinto, de ahí el plural en *Racconti*.

¹¹ Allen, G. A. (2020). Eric Dolphy: A Musical Analysis of Three Pieces with a Brief Biography (MA Thesis in Ethnomusicology, University of Pittsburgh, 1983). *Jazz & Culture*, 3(2), 21-65.



Racconti-esplicación y ejemplos

UN POSIBLE FINAL

En forma muy resumida

Las obras abiertas, la performance, la multimedia, la improvisación, todos estos elementos son sin duda más actuales y vigentes que nunca. En un mundo cada vez más oscuro y cada vez más cerrado, la luz solamente puede venir de la libertad que nos brinda la imaginación, la inteligencia creativa, la imprevisibilidad de la necesidad expresiva y el no miedo a equivocarse, porque

la verdad no está escrita Y solamente existe el azaroso presente, que es fortuito e inasible.

Bibliografía

- Allen, G. A. (2020). Eric Dolphy: A Musical Analysis of Three Pieces with a Brief Biography (MA Thesis in Ethnomusicology, University of Pittsburgh, 1983). *Jazz & Culture*, 3(2), 21-65.
- Assayag, I. (2017). Giacinto Scelsi, musicien-poète du XXe siècle. *Giacinto Scelsi, musicien-poète du XXe siècle*, 1-667.
- Cage, J. (2012). *Silence: lectures and writings*. Wesleyan University Press.
- Cage, J., & White, R. (1970). *John Cage* (p. 81). Allen Lane.
- Eco, U. (1962). *Opera Aperta*. Forma E Indeterminazione Nelle Poetiche Contemporanee.
- Eco, U. (1976). *Opera aperta* (p. 35). Milano: Bompiani.
- Eco, U. (2023). *Opera aperta*. La Nave di Teseo Editore spa.
- Higgins, H. (2002). *Fluxus experience*. Univ of California Press.
- Jost, E., Coltraine, J., Mingus, C., Coleman, O., Taylor, C., Shepp, A., ... & Cherry, D. (1974). *Free jazz*. Boston, MA: Da Capo Press.
- Mumford, M. (2008). *Bertolt brecht*. Routledge.
- Potter, K. (2002). Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass (Vol. 11). Cambridge University Press.
- Scelsi, G., François, R., Grometto, J. P., Arnaud, J. P., Lerner, R., Fevre, V., ... & Longo, L. (1988). Giacinto Scelsi, 1905-1988. (*No Title*).
- Steinbeck, P. (2008). "Area by Area the Machine Unfolds": The Improvisational Performance Practice of the Art Ensemble of Chicago. *Journal of the Society for American Music*, 2(3), 397-427.

**Thomas Bernhard:
Seeming Volatility, Innovation in Purity**

Bracha Bdil

Composer, Conductor, Music Educator
Zmora Women Orchestra
Ron Shulamit Conservatory, Jerusalem, Israel
b5377018@neto.bezeqint.net

Recibido 11-06-2023 / Aceptado 27-06-2023

Abstract. Why doesn't Rudolf manage to start his musicological work on Mendelssohn-Bertoldi? Who is Anna Hertel? What floating card game is the protagonist running throughout Concrete? And what is so revolutionary about the misanthropic-musical writing of Thomas Bernhard in this novel? The following article seeks to answer these questions while examining the act of art re the technical and content aspects, while examining Bernhard's unique use of the "System of Gaps", the "Showing" against "Telling", and the reliability of the protagonist. These and other means are used by the author to lay out the cards of human existence in front of the reader with courage and true honesty. Along with a comparison between prose and music and visual art, the article aims to discover the secret of the novella's musical, poetic, and ethical grand pause.

Keywords. Thomas Bernhard, Concrete novella, Seeming Volatility-Innovation in Purity, System of Gaps, Showing-Telling, Grand Pause, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Ethics, Imperfection.

**Thomas Bernhard:
Volatilidad aparente, innovación en la pureza**

Resumen. ¿Por qué Rudolf no logra iniciar su trabajo musicológico sobre Mendelssohn-Bertoldi? ¿Quién es Anna Hertel? ¿Qué juego de cartas flotantes corre el protagonista por Concrete? ¿Y qué tiene de revolucionario la escritura misantrópica-musical de Thomas Bernhard en esta novela? El siguiente artículo busca responder a estas preguntas al analizar el acto de arte en los aspectos técnicos y de contenido, al examinar el uso único de Bernhard del "Sistema de brechas", el "Mostrar" contra el "Contar" y la confiabilidad del protagonista. Estos y otros medios son utilizados por el autor para exponer las cartas de la existencia humana frente al lector con coraje y verdadera honestidad. Junto con una comparación entre la prosa y la música y las artes visuales, el artículo pretende descubrir el secreto de la gran pausa musical, poética y ética de la novela.

Palabras clave. Thomas Bernhard, Novela concreta, Volatilidad aparente-Innovación en la pureza, Sistema de brechas, Mostrar-Contar, Gran pausa, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Ética, Imperfección.

"Everybody is welcome to see my hand" ¹

"Grand Pause" is the name for one of the dramatic moments in a musical work; this is a moment when the whole orchestra, as one - is silent. However, this silence is not due to a pause or a respite, but rather the opposite: a silent bubble in a sound environment - its power is electrifying. The grand pause is loaded with the last sounds that still echo in the ear and the silent anticipation of the sounds that will be heard in a moment's time.

If a musical composition indicates during its course small intermediate peaks that gradually accumulate one after the other, then the grand pause surpasses them all; like pulling the joker in a card game at the most precise and impressive moment. Following the discovery of the decisive card, the concertial play also undergoes transformation: after the tense moment of the grand pause there is usually a significant turn in the music, such as an important solo section or a return to a familiar melodic theme that appeared before, a harmonic relief that resolves the tension-relaxation relationship, a thematic-structural completion that balances the parts of the work and creates the feeling of the aesthetic entirety, and so on. The grand pause is reserved by the composer for the most strategic moment, for the climax of the work, and for that reason it is usually used only once.

Thomas Bernhard (1931-1989), the Austrian writer, also plays with cards, but unlike other writers he reveals all his cards in advance with deliberate poetic despair and invites us, the readers, to take a look at them and despair of everything along with him: of human existence, of life in general, and of course - of ourselves. However, in the novel *Concrete* (1982) it becomes clear in retrospect that Bernhard also holds one card upside down, which he reveals at the crucial moment with a spectacular grand pause technique. How does he do it?

Alternately volatility

Rudolph, the protagonist of the novel *Concrete*, tries in vain to create conditions for himself in which he can finally approach the writing of his life's work, that is, a research work on his most favorite composer - Felix Mendelssohn-Bartholdy. He has been preparing this research work for about ten years, although according to him this type of work requires decades, if not generations, of preparation. Even the wording of the opening sentence - which must be perfect - is still being debated; after all, it is clear that he will not open the "Intellectual work" with words that have no taste and no spirit, such as: "On the third of February, 1809..."² and continue with a dreary chronology describing the composer's life³.

This inability of his to write he first blames on his domineering older sister, that her forced visit to Peiskam finally ended, and the morning after her departure he got ready for work. However, despite the books, articles, mountains of notes and papers that he meticulously arranges over and over again on his desk, he is carried away by countless distractions, including debating whether to start writing after

¹ Bernhard, T. (1984). *Concrete* (p. 110). Vintage International.

² Bernhard, 1984, pp. 31-32.

³ This is the year of the composer's birth. All emphases are in the original, unless otherwise noted.

breakfast or before; fear lest someone knock on the door, lest the neighbor shout or the postman ask for his signature; and other kinds of distractions that could sabotage his "spiritual enterprise". Thus, in an enthusiastic work of imagination and with a multitude of creative excuses, he manages to lose his energy and simultaneously develops anxiety when he remembers his previous unsuccessful works: "Is this the case with Mendelssohn Bartholdy? It almost drives me crazy, indeed demented, to think that I might have overworked the subject"⁴, and he almost became paralyzed just by the thought that he would no longer be able to fulfill his life's work on paper.

For the hopeful among us, don't worry, the novel ends when the essay is not yet written. Rudolph's fickle nature is thrown onto everything around him and binds everything together in a skillful misanthropy, in a real masterpiece:

After accusing his sister of invading his home, he reveals to his readers that he invited her to stay with him on Peiskam, so that she would ease his loneliness, and it turns out that this is not the first time. Despite the apparent moral honesty in revealing the truth rather than clinging to his self-lie, the protagonist flees from the same truth as a teased child: "But what good is it now to argue with myself as to whether I sent for her or not? The facts are no longer in question"⁵. Furthermore, it turns out that the same sister who embitters his life - and deeply hurt him when she called his beloved Peiskam "a morgue" - is in fact an admired, educated and successful woman, and her brother's views sometimes turn into distinct admiration of her. However, the protagonist is "committed" to his inner truth, and therefore he naturally disapproves of this ambivalence, and even though the novel is saturated with unique names of places and characters, that "sister" (Elizabeth) remains without a proper name throughout the work, until her very last mention.

"Was it my steadily worsening condition that kept my sister in Peiskam for so long", he turns alternately with the feeling of estrangement-proximity, "and not, as I thought, a sudden onset of boredom with Vienna?" and in the same breath he continues: "If I were to ask her she'd reply with one of her charming lies".⁶ and from there with a misanthropic take-off: "She came here [...] not only, as she would have me believe, to look after a sick man, possibly a mortally sick man – which in fact I probably am – but to look after a madman, though she couldn't bring herself to say it outright"⁷.

In the next step, Bernhard perfects the zigzag technique, and that for-against obsession coalesces into one single card.

For and Against at the same time

A random visit to the neighbor makes Rudolph decide to leave Peiskam and go on a trip to Palma, the capital of the island of Mallorca on the coast of Spain.

⁴ Bernhard, 1984, p. 31.

⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁶ *Ibid.*, p. 109.

⁷ *Ibid.*, p. 22.

Although he perceives such a trip as megalomania in relation to his medical condition, he believes that it could benefit his artistic mania, since in Palma he might be able to ventilate and finally get around to writing the article on Mendelssohn- Bartholdy. But such a trip means leaving Austria - the homeland that he loves and hates at the same time - as well as moving even further away from the revered Vienna that he voluntarily abandoned when he moved to Peiskam: "I always think that if there is one place in the world I would like to live, then that place is Vienna – there's no other", a city "which admittedly I already hated and which I knew I'd always hated, but which I also loved like no other"⁸.

In Vienna, by the way, at the Musikverein, Rudolf was exposed for the first time in his life to the wonderful work "Travelling Players" by Mendelssohn-Bartholdy. As a person who declares to himself that "It's always music that saves me",⁹ his passion for musicological writing is understandable, but why Mendelssohn? Because both the work and the performance had an "elemental effect" on him, so he claims¹⁰. But doesn't the composer have more important works than "Travelling Players"? What about the violin concerto in E minor - the most magnificence of his work? And what about "A Midsummer Night's Dream", "Fingal's Cave" and the unforgettable "Songs Without Words"? Bernhard saves this card for the end of the novel.

Rudolph also loves and hates Peiskam - the house he inherited from his parents - at the same time. He sits on the iron chair at home and recalls his travels around the world when he was young, and especially his visit to Palma. As mentioned, he decides to visit his old neighbor in Niederkreut, whom he describes as a troublesome person who for some reason constantly uses the expression "Everything has turned though a hundred and eighty degrees", ¹¹and hopes that the visit will dissuade him from the horrifying idea of breaking out of his "morgue" at the last moment and going to Palma.

But it is precisely this random visit that excites him to go on the trip, for a seemingly whimsical reason, neither reasoned nor believable at all: the troublesome old man tells him that he has decided to bequeath his enormous fortune to an anonymous woman named Sarah Slother, on whose name his finger landed at random when he opened the phone book. He will not bequeath his fortune to his daughter who lives in England, neither to the church nor to the government relief bureau, but to the unknown Sarah Slother.

The protagonist returns home enthused by the old man's cunning, to which he testifies that "[He] had suddenly opened my eyes, which had for so long been

⁸ *Ibid.*, p. 120. A detailed explanation for his abandonment of Vienna and his distaste for Austria appears in a kind of repetitious anti-nationalist manifesto, which he explains along pages 61-63 in a manner of: "If I go away... I shall simply be living a country whose... I shall be leaving a country in which ..." and so on and so forth. The wonderous thing is that Bernhard, who was considered a radical national slanderer, received a significant acceptance and even recognition.

⁹ Bernhard (1984), p. 104.

¹⁰ *Ibid.*, p. 120.

¹¹ *Ibid.*, p. 68.

closed"¹², and enthusiastically approaches the work of packing: The mountains of paperwork essential to his writing about Mendelssohn-Bartholdy he reverently puts in a suitcase which he calls "intellectual", and the rest of the travel items he shoves in an "unintellectual" suitcase. When he is dressed and ready to travel, he of course regrets his trip again and again - especially because it is precisely when everything is packed that he feels the urge to write the article about Mendelssohn - and sentimentally enumerates all the virtues of his home: "Then I realise that Peiskam is by no means as frightful as I've been making it out to be for months, that it really is a marvelous, comfortable house which has everything to be said for it, and that it is not in the least like a morgue"¹³. And the "against" arguments are of course also confronted by the "for": "But I must get away, I told myself. Just because it may be the last time, I've got to get away"¹⁴.

The same simultaneous contrast but in optical contexts can be found in art, in what is known as "Negative and Positive Space". The usual example is the illustration of the decorated black vase which, upon further inspection, reveals on the white background a side view of two faces looking at each other. In order to perceive an unequivocal shape, one must first decide what the background is and what the shape is: either the two sides are white shapes on a black background or vice versa - the vase is a black shape on top of a white background. The existence of both possibilities at the same time and the constant movement between them is deceptive and makes it difficult to determine¹⁵.

The love-hate feelings towards his sister also coalesce in Rudolph into a single, childish and extremely dependent paradoxical card. Why didn't he start writing the morning after her departure, as he wished? "At first it was because she was there, and now it's because she isn't"¹⁶. He believed that he needed his sister so that he could start his work, and when she arrived - he realized that he did not need her and that he could start writing the essay only when she was not there; now that she's gone - he can't start his work again.

The entire novel is a breathless monologue of linear volatility - synchronic and diachronic; it is a rambling verbal sequence of about a hundred and fifty pages, without division into chapters, not even into paragraphs; one long stream of consciousness of a funny or poor person, captive in the private tragic comedy of his life and ready to handle "a laughing matter or a crying matter", depending on how he feels¹⁷.

About the "What" and the "How"

Let's leave for a moment Rudolph and his eternal vicissitudes and turn to examine Bernhard's poetic technique.

¹² *Ibid.*, p. 70.

¹³ *Ibid.*, p. 80.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Mishori, A. (2000). *Art History: An Introduction* (p. 40). Ramat Aviv: The Open University. Clear examples of this type of illusion can be found in Salvador Dali's works.

¹⁶ Bernhard, 1984, p. 29.

¹⁷ *Ibid.*, p. 85.

Despite the artificial separation, there is a tendency in the act of art to distinguish between the materials of meaning of the work and the way of they are organized aesthetically organization. In other words: the "what" is the content, and in the case of a story these are the narrative, the skeleton of the plot, the characters, etc.; the "how" are the choices on the formal dimension: from genre and structure to the level of sentence formulation¹⁸.

Bernhard challenges the entire art game and denies these basic principles - each separately and all together. It is difficult to call the narrative described in his books a plot, and if there is a trace of it, then it is only bait for a character who conjures up curved and endless philosophical musings about human existence and its misery. Traveling from Austria to Spain, for example, must be a tedious event for a spoiled and critical character like Rudolph and cries out for a poetic description of the event: Did the train arrive on time? How much trouble was there in carrying the luggage – the spiritual and non-spiritual suitcase? Who was his neighbor on the flight? How was he greeted at the hotel desk? Was he satisfied with the view from his room?

The aesthetic choice of the "how" at this point - or rather: the absence of the "how" - is definitely defiant. The protagonist blatantly ignores any concrete dramatic stop, and without a shred of description of the travel experience, he continues the endless rumination in his self-pity-soaked mind¹⁹.

Furthermore, Bernhard transforms and negates the basic playing cards that every author is aware of with his laughter, for example: avoiding excesses or duplications, exaggeration, vagueness or arbitrariness, and in contrast to them, strictness on clarity and precision, reliability, necessity, probability and so on.

In the following example, the protagonist exaggerates the intensity of the expression and increases the repetitions in a way that creates deliberate obscurity; the "how" and the "what" coalesce very well - in their negation of themselves. Like a child struggling to articulate, Rudolph repeatedly tries to clarify the paradox of his existential loneliness - including the distinction between "no one" (general) and "someone" (specific) - and as a result it gets more and more complicated, contradicts himself and gets even more complicated, until the reader comes out almost blurry eyed, eared and cognitive impaired:

¹⁸ Menachem Brinker in his essay *Aesthetics as a Theory of Criticism* (1982) mentions the concept of the close unity of the work of art. This concept opposes the distinction between the element of content and the element of form and claims a universality that affects all the details and is affected by them (pp. 75-81).

¹⁹ It is possible to note a brief respite in the obsessive journey of recollection, but even this landing, in which the protagonist connects to the concrete plot occurrence, appears as a kind of incidental ingestion. In the past-present interface, in the current example, Bernhard is helped by the use of space – Rudolph's home (the comments in parentheses are not in the original): "All in all I spent over twenty years in Vienna, and my only company was music. Suddenly I'd had enough and returned to Peiskam [so far in the past tense]. Naturally this was a step which led me into the impasse to which these notes bear witness [Glimpse into the present]. At two o'clock in the afternoon, when the car came to collect me [a moment of haziness], it was still eleven degrees below zero in Peiskam, but on my arrival in Palma [only here does the reader understand that it is the present], where I am writing these notes, the thermometer showed eighteen degrees above" (Bernhard, 1984, pp. 124-125).

I'd always found it hard to have any relationship with another person [...] Even early in my life there were times when I had no one – I at least knew that I had no one, though others were always asserting that I did have someone. They said, you do have someone, whereas I knew for certain that I not only had no one, but – what was perhaps the crucial and most annihilating thought – needed no one. I imagined I needed no one, and this is what I still imagine to this day. I needed no one, and so I had no one [...] I always believed that I could get on with my intellectual work if only I were completely alone, with no one else around. This proved to be mistaken, but it is equally mistaken to say that we actually need someone. We need someone for our work, and we also need no one. Sometimes we need someone, sometimes no one, and sometimes we need someone and no one [...] We never know at any time whether we need someone or no one, or whether we need someone and at the same time no one, and because we never ever know what we really need we are unhappy.²⁰

This is classic Bernhard with his deliberate ridiculousness and somewhat childish cuteness; it is as if he is frivolous with the letters, the words, the sentences, the reader, and especially himself. In his books written after *Concrete*, he intensified this repetitious-obsessive-misanthropic technique into entire pages until they became his artistic signature²¹. However, if we go back and read this paragraph, if we delve deeper into each sentence - without being tempted by the wonderful musicality that this colloquial prose creates - we will discover in it much of the truth about ourselves and the people around us, a truth that is not ridiculous at all²².

As we've seen, as far as Bernhard is concerned, one shouldn't get one's hopes up, not even for a moment. Even when in the end Rudolph reached Palma - and we are nearing the end of the game - he is unable to make a decision whether to approach that spiritual writing, even though almost his entire existence depends on it. Even during the unloading of the luggage, he is still flipping the yes-no cards: "on the one hand I told myself it was senseless, on the other I told myself, *You must begin this project, whatever the cost* [...] I said alternately *nothing* justifies it and *everything* justifies it"²³. And you guessed right, the chatter ends exactly as it began - he is determined: "I'll write my study", and immediately qualifies: "even if I can't start it straight away" (*Ibid.*).

Reverse Point out

Another fundamental rule in the "how" of writing prose is "Showing, not Telling". This means, an act of pointing that allows the reader to experience the happening

²⁰ Bernhard, 1984, pp. 28-29.

²¹ However, despite the apparent anti-poetics, it can be argued that at this point Bernhard applies a wonderful aesthetic card: a fusion of content and form (as we will also see later). The excess of words and repetitions are a hallmark of the act of persuasion. In other words, the protagonist proves to us in black and white - literally - how he convinced himself that he really does not need anyone and applies the process of persuasion in real time in front of us, in terms of "saying and doing".

²² On Bernhard's technique of musical poetics as an aesthetic-ironic means in the act of art I expanded in my essay "Thomas Bernhard: Seemingly Misanthropy, Pure Musicality" (*ITAMAR* 8, 2022: 379-385).

²³ Bernhard, 1984, p. 127.

through actions, words, thoughts, senses and emotions and not only to understand what is going on through a narrative description or a purely verbal summary. For what is the purpose of the act of literature if not the aspiration to reach consciousness through the heart, through experience?²⁴

Bernhard, as expected, knocks this principle as well, meaning, he ignores the "showing" and glorifies the "telling". And if that is not enough, he inflates the principle even more and gives the reader unnecessary duplication in the form of the showing plus the telling. Example?

The idea of a trip to Palma de Mallorca turns out in retrospect to be an idea that his sister slyly put to him to rescue him from his loneliness. She mentioned names of cities, scribbled the words "Adriatic", "Mediterranean", and of course the word "Palma". The reader understands the ruse from the course of occurrence, but the protagonist takes the pains to summarize it with a seemingly unnecessary explanation: "But now she had her triumph. Now I was following her suggestion and suddenly taking decisive action. I'm actually leaving [...] I was now pretending to her that it was my idea, my brainwave, my decision, to go to Palma"²⁵.

Bernhard crumples another card in the same poetic game and rises to a distinct unreliability: the showing itself, the very saying contradicts the meaning of the words. The text undermines his statements, the pointing out itself refutes its object - the form cancels the content.

Here's an example: Rudolph hates the chatter of those around him, who are able to "utter only banalities"²⁶, and he details his dislike in a long and rambling section of text in terms of "He does not practice what he preach"; he despised the company around him by stating that their words were always "second-hand ideas, never anything original" (*ibid.*), although a little earlier he did the exact same thing when he bragged: "We always spoke of clarity of mind, but never had it. I don't know where I got this sentence from, perhaps from myself, but I've read it somewhere. Perhaps it will turn up among my notes sometime"²⁷.

An extreme example is the contempt he has for that "intellectual crime", or "capital offence against the intellect",²⁸ meaning the publication of a work of art, which he says comes from haste. Despite his awareness of the creator's natural

²⁴ Inspired by Henry James' famous injunction "Show, don't tell!" The demonstration technique was placed as the ideal aspired to in the art of storytelling (James 1962: 265). It is common to attribute the distinction to the Russian playwright and writer Anton Chekhov who have said: "Don't **tell** me the moon is shining; **show** me the glint of light on broken glass" (emphasis not in the original). Meaning, give me, the reader, the information about the moonlight, but not as dry factual information like a history book, but through a detailed description of a sense, emotion, action or thought; that way I will be able as if to **see** the image in my imagination and **know** the closest way to verify that uniqueness of the moonlight.

²⁵ Bernhard, 1984, p. 89.

²⁶ *Ibid.*, p. 114.

²⁷ *Ibid.*, pp. 111-112.

²⁸ *Ibid.*, p. 33.

desire to share his artistic product with others, he attributes the desire for publicity to the artist's pure lust for fame and claims that it is foolishness and proof of bad character. In his modesty, unlike those "criminals of intellect", he of course shelved his essays on Nietzsche, Schoenberg and Reger and chose not to publish them. At the same time, he errs in dreams about the publication of the glorified essay on Mendelssohn-Bartholdy: "I'm not going to write it just for my own satisfaction after all, and then leave it lying around when it's finished. Naturally I intend to publish it, whatever the consequences"²⁹, and in fact refutes his (fake) modesty that he declared a moment before. It is true that he remembers that before he publishes the essay he must write it, and bursts into what he calls "self-laughter", behaviour which he has become prone over the years through being constantly alone, but - and this is the most principled demonstration - the essence of the showing-telling paradox is in the novel itself, which is placed in the hands of the reader: its very existence contradicts the concept of Rudolf, or actually Bernhard's. In other words, the *Concrete* novel **was** published, and it makes the reader experience the paradox in real time³⁰.

Grand Pause

So far, we have discussed some of the technique principles of the author, the master of words, whose sensitivity, talent and education enable him to convert the insights of life into an artistic text. And what is the reader's part in this array? How is reading a history book different from reading a novel or a short story?

A literary composition is made up of bits and pieces of information; words that join into a sentence that joins another, and those into an informative paragraph that adds additional meaning to the section that precedes it. The writer has all the necessary information, because the fictional or real plot is stored in his imagination or memory, but it is up to him to choose what to convey to the reader. The protagonist - in the author's voice - may be all-knowing who chooses to be not-all-conveying. When there is no reasonable explanation for any lack of information, it is most likely a planned gap, an ironic omission or a deliberate silence arising from other poetic needs. This is the reader's challenge: to percept the system of gaps, the silence that emerges between the lines, the coded message, during the reading to fusion the "exists" next to the "missing", and to catch-experience that thing that the literary work seeks to activate³¹.

An excess of words, a decrease in insignificant details, placing the subordinate as the main thing, events, names and apparently casual cases are all point out factors; it is up to the writer to shed light on his intentions through presence or absence. Every writer is aware to one degree or another of his choices, and a great

²⁹ *Ibid.*, p. 34.

³⁰ It can be argued that Bernhard creates poetic credibility in the reader in the way that he manages to describe an incredible, fickle and contradictory character, as the protagonist indeed declares to himself: "I know myself too well not to realise how vacillating I can be" (p. 78). And in another place, he includes his sister as well: "This is what has [...] never ceased to fascinate them [others] and make them seek our company – fundamentally because we're capricious, erratic, vacillating, and unreliable" (p. 99).

³¹ Perry, M. & Sternberg, M. (1986). The King though Ironic Eyes. *Poetics Today* 7 (2), 275-322.

writer is well aware of his choices. The sensitive reader is invited to give aesthetic reasoning and to interpret the artistic intentions of the work in relation to its constancy.

How does the principle of the disparity system affect Rudolph, who is already in Palma?

The protagonist is sitting in a wicker armchair on the Borne, in front of the house of the Cañellas family, one of whose daughters is a musician. With his eyes closed, he recalls his last visit to the place about two years ago, and exposes to the reader the tragic story of a woman named Anna Härdtl:

It was when he was walking with the Cañellas daughter and during the conversation that he called aloud the name "Anna". To his surprise, a young woman dressed in mourning clothes turned to him, because she thought he was addressing her. After the initial embarrassment, a conversation developed between Anna and Rudolph in which the tragedy of her life unfolded.

It is important to note that at this stage the reader is in the last ten pages of the novel, and that this is apparently the right time to tie all the loose ends together according to the principle of the work's cohesion and unity. This is perhaps the opportunity to reveal some connection between Mendelssohn Bartholdy and "Concrete", or at least to give some justification that will shed light on the title of the work; this is too perhaps the time to expand on that "elemental effect" from listening to "Travelling Players" that made the protagonist dedicate the novel - if not his entire life - to writing about "his" Mendelssohn-Bartholdy. The meeting with Anna Härdtl plants new raw material that requires wide-scale development due to its narrative-tragic power. The author creates a strange, seemingly unreasoned turn, and chooses to report on its events relatively briefly within the framework of that stream-of-consciousness trace plot.

It turns out that Anna forced her husband, against his will and skills, to set up a small electrical shop in the suburbs of Munich and thus start a "career" as a businessman; she abhorred the idea of her husband sitting in some office - despite the fixed salary - and was fascinated by the idea of him being independent, even if he was a small shopkeeper and nothing else. However, the store ran into financial difficulties, her rich family abandoned her, and her illusions were shattered. "I did see it all and didn't want to see it"³², Rudolph quotes the woman's words when he recalls the story with his eyes closed³³. This is how the young couple - twenty-one-year-old Anna and her twenty-three-year-old husband Hans - travelled with their three-year-old child from Munich to Palma de Mallorca to try to recover from their financial, or rather relationship failure. Their stay also turned out to be a failure, starting with the choice of the hotel, which was built of concrete pillars as skins, and ending with the noise and the disgusting smells that arose from the surrounding area.

³² Bernhard, 1984, p. 135.

³³ The "look" motif is interwoven throughout the novel. The external observation throws introspective and echoes instances of blindness-sobriety, illusion-reality, as we will see later.

The tragedy itself occurred on the fifth night of their stay in Palma: the young husband, who woke up and went out to the balcony perhaps to breathe air or to light himself a cigarette, doubtfully-fell doubtfully jumped from the railing below straight onto the concrete surface below the balcony where he instantly died.

A police investigation was not conducted for some reason, even though the railing was lower than the safety standard established by law; however, the funeral company made sure to send Anna the bill immediately after the funeral service. Later she was unsuccessful in her appeals to the German consulate; she fell into the hands of a cunning lawyer who cheated her; the shop was extorted in her absence; the insurance denied responsibility, and she was left with a claim of several million shillings and a huge debt to a bank in Munich.

Rudolph, who until now has been a confessional speaker immersed in his own artistic misanthropy, talks about the horror in a dry, objective and almost laconic language. The gap between the way things is delivered and the content of the horrifying occurrence creates an ironic tension. The protagonist seemingly tries to stick to the simple chronicle when he interprets the facts according to his purpose, and as usual in doubling the evidence and the narrative, he explains and emphasizes the lack of empathy that he and Miss Cañellas felt towards the young Härdtl.

"The situation could not have been more embarrassing or more distasteful, but this was what we had wanted; we ourselves had created the situation, less out of sympathy, I think, than out of curiosity, probably even out of a thirst for sensation"³⁴. To his horror it was discovered that the husband was not even buried alone; his body was buried in the grave of an old woman, Isabella Fernandez, who had passed away a week earlier. In the absence of space, the two bodies were stored together in one of the concrete boxes used for graves; those concrete graves - seven stories above the ground - "which is often", Anna points out, "meant not just for two, but for three bodies"³⁵.

Near the cemetery in an interesting neighborhood there is an insane asylum and from there Rudolph ordered a taxi. For an unknown reason, the two also accompanied Härdtl to the scene of the disaster to recreate the act of jumping from the balcony, thus sealing - for the protagonist - the show of the tragedy for that day. The connection between Rudolph and Anna was ended. She, as mentioned, returned to Munich and to her spectacular bankruptcy, and he spent the rest of the evening eating and ballroom dancing³⁶.

³⁴ Bernhard, 1984, pp. 142-143.

³⁵ *Ibid.*, p. 143.

³⁶ It is possible that Bernhard, who was also a playwright, echoes with intense frequency *Concrete* with Shakespeare's *The Merchant of Venice* (2008) on its various levels, starting with the choice of the Jewish composer Mendelssohn (Shylock), continuing with Niederkreut who refuses to bequeath his property to his one daughter who moved to England (Jessica), and ending with the The vote play that won someone else his property ("A gentle scroll" - Portia). And of course, it is impossible to ignore Bernhard's "Dog" speech (pp. 53-56) in which the "Dog comedy" is compared to a system of human relationships, echoing Shylock who slaps Antonio: "You call me misbeliever,

"She wants to move to Palma", the protagonist now recalls Härdtl's words, "in order to be as close as possible to her dead husband. But how will she live in Palma? What will she live on?"³⁷

All this happened about two years before Rudolf's current visit to Palma, two years during which he returned to Peiskam and his attempts to write the article on Mendelssohn-Bartholdy. And now, after the tragic memory journey, he returned to his hotel room with a strong desire to finally write the article. But instead, he collapses on his bed for a sleepless night. He cultivates in his musings a magnificent list of justifications for the manner in which he let the poor woman's case pass him by; he opens with "We didn't make ourselves" and goes on to explain that "There are actually millions of such luckless creatures who can't be rescued from their misfortune". In general, he thinks, the young Härdtl may have overcome the tragedy and perhaps even forgotten it; and the image of the guilt-ridden child which he ends with a justification that contradicts his content: "In the end we don't have to justify ourselves or anything else"³⁸.

Well, Anna Härdtl's story does not give his conscience rest, and it goes without saying that on such a morning he is unable to begin his work on Mendelssohn-Bartholdy. And so already at dawn he orders a taxi and goes to the cemetery, but - and here comes the terrible moment: "To my astonishment I found that the marble plaque set in the concrete no longer bore the names **Isabella Fenandez** and **Hanspeter Härdtl**: instead, it bore, already engraved in the marble, the names **Anna** and **Hanspeter Härdtl**"³⁹.

Indeed, as she shared with him, Anna chose to move to Palma to be closer to her husband - to join him in his grave. In her act she occupied the third place in the common grave and appropriately placed herself next to her husband⁴⁰.

Now it is understandable why the story about the old man from Niederkreut, who decided to give his fortune to a certain Sarah Slother by chance, prompted Rudolf to remember Anna Härdtl, whom he met also by chance, to whom he did not give a penny. Now it is understandable why, as soon as he arrived in Borne, and as soon as he sat down in the wicker armchair in front of the Cañellas family house, instead of devoting all his resources to Mendelssohn, this tragedy appeared in

cut-throat, dog, and pit upon my Jewish gaberdine, [...] it now appears you need my help [...] 'Hath a dog money?'" (pp. 123-124), Bernhard composes his version in a broader generalization: "In this world the real question to ask about a person has long been, not how humane he is, but how dog-like, yet up to now, instead of asking how dog-like a person is – which is what they really ought to ask out of respect for the truth – people have always asked how humane he is" (Bernhard, p. 55).

³⁷ *Ibid.*, p. 147.

³⁸ *Ibid.*, pp. 153-155.

³⁹ *Ibid.*, p. 155.

⁴⁰ The novel concludes with the protagonist returning to the hotel, swallowing several sleeping pills, that is, trying to imitate Anna's act, but wakes up in a panic the next day and sits down to write these lists.

front of his eyes again, after two years of not touching his heart: "but all thought of my work was suddenly driven out by the tragedy of Anna Härdtl"⁴¹.

Now it is understandable why the protagonist casually mentioned at the beginning of the novel a variety of obscure events such as a donation of eight hundred thousand shillings to the victims of the famine in Africa, or a sudden decision to give his nephew nine hundred thousand shillings to set up a clinic that meets today's requirements, and bothers to explain: "On the one hand it was stupid to give him what is after all quite a large sum for nothing, but on the other, what are we to do with our money?"⁴².

But why did Bernhard leave this terrible tragedy to the end of the novel? Why does he dedicate barely a tenth of the entire work to it? What is the reason for this sudden frugality that distorts the internal proportions of the work?
Concrete.

The title of the novel points an accusing finger at the main point, while the novel itself and the essay on Mendelssohn-Bartholdy, which will never be written, are one big distraction from the heart of the matter. The "matter" the protagonist chooses not to hand over, or more precisely: hands it over in silence. The chilling silence of Rudolph, or of Bernhard, is covered with restless chatter about Mendelssohn, Bartholdy, and everything else, as long as one does not expand the talk about Anna Härdtl and the concrete tragedy that is somehow pushed to the end, and as long as one does not speak of himself, and as long as he does not stand in front of himself. But the title pulls out the joker, and it turns out to be empty!

The (Mendelsonian) form became the background, and the new (concrete) form that appeared in its place was revealed as a silent gap - the silent Grand Pause.

Backward logic

"Instead of writing about Mendelssohn, I reflect, I'm writing these notes"⁴³. And maybe it's not for nothing that the **Härdtl** letters are also **Bartholdy** letters, meaning I came to write about Härdtl, not about my Mendelssohn-Bartholdy⁴⁴.

To Rudolph's surprise, right next to the shards of conscience burning in him, brilliant opening sentences pop up in his mind. And again, he alternates between his reflections on the young Härdtl and Mendelssohn-Bartholdy until he consolidates them into one insight that resonates both frequencies at the same time: "Very often we write down a sentence **too early**, then another **too late**; what we have to do is to write it down at the proper time, otherwise it's lost"⁴⁵.

⁴¹ Bernhard, 1984, p. 147.

⁴² *Ibid.*, p. 107.

⁴³ *Ibid.*, p. 154.

⁴⁴ Also, the reversal of the letters in the secondary female characters - **Izabela-Elizabeth** - may allude to the feeling of foreignness he felt towards his sister who burned his flesh in accordance with the burial of Anna's husband with a foreign woman.

⁴⁵ Bernhard, 1984, p. 151.

That sleepless night he gets up from his bed intermittently and scribbles down important Mendelssohn references that must not be forgotten, such as: "1874, completion of the Violin Concerto in E minor"⁴⁶. As mentioned, this is Felix Mendelssohn's most famous work, much more than "Travelling Players". However, the concerto was completed in 1844, and three years later the composer passed away, which betrays the deliberate anachronistic failure planted by Bernhard; an error he apparently hoped would be discovered. But if we reverse the last two numbers of 1874, we get the year of Mendelssohn's death: 1847. What is Bernhard trying to imply with this numerical reversal?

And what about "Travelling Players", that composition which Rudolf writes: "at the time I didn't know why the work impressed me so deeply, but I do know now. It was because of its brilliant imperfection"⁴⁷.

"Brilliant imperfection" is a strange and paradoxical reasoning, obviously the opposite of the yardstick for evaluating a work of art that strives for the perfection of the aesthetic act⁴⁸.

But more importantly: if you look for that wonderful imperfect music composition - you won't find a single note! It turns out that even the "elemental" work that gave birth to the desire to write the research on Mendelssohn did not exist and was not created! That is, the concrete pillars for writing the novel are not only fundamentally shaken, but do not exist at all; and not only do they not exist - but others are also invented in their stead. In other words, the existence of the novel as a whole is within the scope of the fiction, the lie of the imagination.

In his juggling, Bernhard declares those human weaknesses: the ambition for perfection, the blindness of illusion, the tendency to make mistakes, and the lack of courage to admit a mistake outright. With a human-artistic eye, the writer presents a fierce truth without bias: "When we really know the world, we see that it is just a world full of **errors**", and immediately after that, with a typical childish closeness: "What a good thing that I had my **eye**-pressure measured. Thirty-eight! We mustn't **pretend** to ourselves"⁴⁹, the emphasis is not in the original). And he turns these lessons first and foremost inward and puts himself on trial before his readers in terms of "Practice what you preach": "For years I have lived in this state of self-condemnation, self-abnegation and self-mockery", and

⁴⁶ *Ibid.*, p. 153.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 120.

⁴⁸ Judging the "beauty" work of art - on the aspiration of perfection in it - examines the quality of the aesthetic work, i.e. the way of organizing meaning materials of all kinds: beautiful, casual, and also ugly. The aesthetic function - which defines the belonging of a work to the field of fine arts - is a unique form of organization of the content materials that is preferable to an alternative form of organization because it is perceived as more beautiful and perfect than ever. In this way, the "genius" artist succeeds - even in the period when the realist-decadent rot became artistic raw material - to overcome the ugly (in the organized materials), to create the beautiful (as a form of organization), and to come close to achieving artistic perfection (Brinker, 1982, pp. 88-94).

⁴⁹ Bernhard, 1984, p. 107.

straight to the misanthropy: "and immediately resumed my self-observation, self-calumniation and self-mockery"⁵⁰.

If we return to the brilliant imperfection in "Travelling Players", then perfection - that shows contempt for compromise in mediocrity - is the opposite of human. In a nature that is unable to achieve perfection, we fight all our lives, and thereby ascend to the rank of clowns or players in the traveling circus of life. And he himself, Thomas Bernhardt, is the main clown who exaggerates with a double and reversed joke, since the entire telling, this entire block of chatter is in fact one piece of showing with a double point; if we take another peek at the author's head and his pre-compositional planning, we could assume that Bernhard approached the writing desk thinking: I will write about what I cannot write - about Bartholdy and Härdtl; meaning, I will write about the human aspiration for inhuman perfection (Bartholdy) and the all-too-human mistake in the concrete tragedy (Härdtl) - when the two are enfolded into each other and owe their existence to their very negation, gaping at what is not said and empowering the truly human. The content imposes on the form, and the form throws itself on the content. In his "Backward logic" Bernhard creates one pure innovative entirety⁵¹.

"My unhealthy craving for perfection had come to the surface again [...] It doesn't get us anywhere, except into the grave"⁵², says the protagonist in a kind of existential manifesto woven into the artistical one, "We want to achieve everything, and we achieve nothing. And naturally we make the highest, the very highest demands of ourselves, completely leaving out of account human nature"⁵³. And here is the volatile pendulum in action: "But on the other hand, I reflect, where would we be if we constantly set our sights too low?"⁵⁴.

And like a hidden inner lining, one can discover in *Concrete* thin and sensitive moments ensconced here and there, such as: "We see so much sadness if we care to look [...] We see the sadness and despair of others, and they see ours"⁵⁵; and when Rudolph receives a telephone greeting from his sister before his journey to Palma, he stifles a sudden spasm of crying and wonders: "How fragile we are! I thought. We're full of such brave words and constantly go on every day about how hard and sensible we are, and then from one moment to the next we cave in and have to choke back our tears"⁵⁶; because "I'm not at all the kind of unfeeling person that some people take me to be because they want to see me like that and because that's how I very often make myself appear, not daring to show myself as

⁵⁰ *Ibid.*, p. 103.

⁵¹ Bernhard also expresses that pretentiousness, covered in simulated or real modesty, which is the basis of every artistic creative act: "We say notes to avoid embarrassment, although we secretly believe that these sentences which we blushingly call notes are really more than that" (p. 112); And he persists in his paradoxical pendulum movement: "We constantly overrate and underrate ourselves; when we ought to overrate ourselves we underrate ourselves, and in the same way we underrate ourselves when we ought to overrate ourselves" (p. 30).

⁵² Bernhard, 1984, p. 84.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*, p. 85.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 147.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 79.

I really am";⁵⁷ and then he calls for a life devoid of illusion, hypocrisy and mask: "People are always talking about it being their duty to find their way to their fellow men [...] when in fact it is purely and simply a question of finding their way to themselves"⁵⁸.

With passionate scandalism, with the art of exaggeration and his skillful shuffling of the mind, Bernhard lays out before us the fragile, wrinkled and most reliable cards of human existence: delusion, illusion, conscience, pretension, vulnerability, arrogance, and vulnerability, as well as buffooning and madness; all of this melt in the aesthetic-existential gap and amplify the question of life, its meaning and purpose.

*

After the silent grand pause, loaded with the sounds of the novel, comes the essential turning point of the work: those pensive moments, the insights from the power of absence that suddenly appears and echoes in the silence, with the last page, the sounds that will not break out; the undermining of the proportional balance in the structure of the work, which seemingly impairs the sense of aesthetic entirety, also demonstrates the lack of human completeness - in the act of art in particular and in human existence in general. Such a unity of the "what" and the "how" creates an aesthetic of a different kind of fracture, a kind of a "brilliant imperfection", it creates an aesthetic defect, and above all - a human one.

And if we turn over the novel and flip back, or better: if we read it from the beginning to end once again, we will understand that this composition of literature is not Volatility or seeming Volatility, it is not justification or apparent justification, but rather the laying of the cards - all the cards - with fortitude and human honesty, for one's weakness, one's conscience and the lack of its perfection; and despite "the risk of being misunderstood"⁵⁹, Bernhard invites every reader and declares with sincerity: "Everybody is welcome to see my hand"⁶⁰.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 106.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 41.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 42.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 110.

Bernhard passed away in 1989 and in his will forbade the publication of his books and the staging of his plays in Austria for fifty years after his death. However, in analogy to his life, in his apparent - only apparent - denial of himself and his writing, his will was not fulfilled and his works that gained appreciation and sympathy continue to ironically chatter silent gaps and instructive insights into human existence.

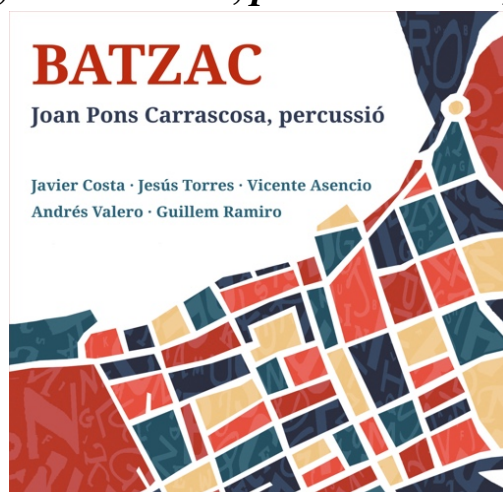
Bibliography

- Bdil, B. (2022). Thomas Bernhard: Seemingly Misanthropy, Pure Musicalit. *ITAMAR* 8, 379-385.
- Bernhard, T. (1984). *Concrete*. (D. McLintock, Tr. to English). New York: Vintage International, [1982].
- Brinker, M. (1982). *Aesthetics as Theory of Criticism*. Tel Aviv: Israel Ministry of Defense Publishing House, (in Hebrew).
- James, H. (1962). *The Art of the Novel*. New York and London: Charles Scribner's Sons.
- Mishori, A. (2000). *Art History: An Introduction*. Ramat Aviv: The Open University.
- Perry, M. & Sternberg, M. (1986). The King though Ironic Eyes. *Poetics Today* 7, (2), 275-322 (full version exists in Hebrew).
- Shakespeare, W. (2008). *The Merchant of Venice: The Oxford Shakespeare*. New York: Oxford University Press.

Territorios para la escucha

Entre vanguardia y raíces
PONS, Joan: *Batzac*, percussió. CD, 2021

Between avant-garde and roots
PONS, Joan: *Batzac*, percussion. CD, 2021



Depósito legal: V- 2121-2021
DBC Estudios. Jorge García Bastidas
Benimodo y Carcaixent (València), 2021
Joan Pons, percusión

Obras para percusión de Javier Costa (“Auras de luz y sombra”), Jesús Torres (“Proteus”), Vicente Asencio (“Col·lectici íntim”), Andrés Valero (“Impromptu Zeta for solo timpani”) y Guillem Ramiro (“Algú que espera”)

Entre vanguardia y raíces

El término *Batzac* hace referencia a la acción de golpear con intensidad y violencia. De este modo es como el percusionista valenciano Joan Pons presenta este disco, dedicado a una serie de composiciones diversas que tienen la capacidad de conmover y sonsacar la sensibilidad de los instrumentos de percusión. Desde el vibráfono, instrumento idiófono, pasando por cambiantes instrumentos de piel, madera y metal hasta melodías con diferentes elementos del cuerpo humano, harán que este registro conmueva por su fuerza al oyente.

Este álbum publicado y editado por el Ayuntamiento de Benimodo, fue lanzado en formato libro-CD acompañado tanto de los textos preliminares sobre las composiciones y autores adscritos a esta grabación, como de los textos de varios escritores premiados en los Premios Literarios de Poesía y Narrativa Corta en valenciano Vicent Andrés Estellés¹. Testigos de la analogía entre la música y la poesía, como se observa en las composiciones de Torres y Ramiro, las cuales están basadas en los poemas de Cirlot y Martí i Pol, se concibió la idea de unificar estas

¹ El concurso tiene como objetivo principal fomentar la literatura y promocionar el valenciano entre el alumnado del segundo ciclo de la ESO, Bachillerato y Ciclos Formativos de los centros educativos de la comarca de la Ribera Alta, situada en el interior de la Comunidad Valenciana.

dos artes tan potenciadas en la localidad ribereña. A la postre, se publicó en todas las plataformas digitales con el objetivo de hacer llegar a todo el público este compendio de piezas.

Atraído por la música orquestal y la difusión por la nueva generación de compositores, Pons tiene una dilatada carrera profesional que le ha llevado a desarrollar su faceta de intérprete por los mejores auditorios nacionales e internacionales bajo la dirección de distinguidos directores como Lorin Maazel, Zubin Mehta, Valery Gergiev o Rafael Frühbeck de Burgos. Asimismo, ha aportado nueva música gracias a los encargos y estrenos de decenas de obras para percusión solista de los compositores Javier Costa, Guillem Ramiro y Saül Gómez. Como pedagogo ha impartido seminarios y cursos por diferentes conservatorios de la Comunidad Valenciana, siendo actualmente profesor de percusión y música de cámara del Conservatorio Profesional Mestre Vert de Carcaixent (Valencia).



Pons, Ramiro, Valero y Costa en la presentación del CD

Las composiciones escritas para instrumentos de percusión en España no empezaron a tener una notabilidad hasta mediados del siglo XX². Anteriormente,

² Para más información: Llorens, J.B. (2020). *La multipercusión. Un enfoque interpretativo de las primeras propuestas de la música española (1964-1976)*. [Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. E-Prints Complutense. Repositorio Institucional de la UCM. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/59394>; Marzal, L.M. (2022). *Aprendizaje cooperativo y enseñanza performativa para ensemble de percusión en los estudios superiores de música de la Comunidad Valenciana*. [Tesis Doctoral, Universidad Politècnica de València]. Riunet.

la música compuesta para esta familia instrumental se daba de forma secundaria, con el mero objetivo de apoyar o dar color dentro de la música orquestal. Cristóbal Halffter, director de orquesta, compositor y pionero a la hora de escribir para la sección orquestal de percusión, compuso en 1960 *Micrófonos para percusión*. Desde entonces, compositores de la talla de Carmelo Bernaola (1966), Tomás Marco (1969), Joaquín Bertomeu (1970), Carlos Cruz de Castro (1970), Joan Guinjoan (1972) o Luis de Pablo (1973) han creado nuevas piezas recurriendo a la percusión.

La cercanía con la que hoy suele componerse junto al intérprete se percibe en *Auras de luz y sombra, para vibráfono*, de Javier Costa. Esta creación, compuesta por encargo y estrenada por Joan Pons, demuestra la conexión que tienen ambos y el alto conocimiento que posee el músico valenciano sobre el instrumento con el objetivo de sacar todas sus posibilidades técnicas y expresivas. Se observan dos secciones bien marcadas, donde la pausa y la fluidez, ligadas al juego continuo del pedal del vibráfono, crean un discurso sonoro que se asemeja a un juego de luces y sombras.

Jesús Torres, con su obra *Proteus*, apuesta por diversos factores que ofrecen éxtasis y sutileza. *Visio smaragdina* es el poema interpretado que escribió en 1972 Juan Eduardo Cirlot que, junto a la música de Torres y la destreza de Pons, conduce hacia una destacada interpretación donde la perenne licencia de energía sin regla alguna expone el apremio espiritual. Al igual que en el ballet *Tutuguri* de Wolfgang Rihm, se observa la ambición por la amalgama entre la demostración ritual y cultural. La complejidad de la composición no solamente discierne en la correcta elección del instrumental propuesta por el percusionista, sino en la interpretación con su propio cuerpo. Esto hace, sin duda, que el artista además de intérprete sea instrumento; lo cual aumenta la dificultad, ya que, como efectúa Pons, debe trazar una correcta sonoridad consigo mismo.

Vicente Asencio, junto a sus compañeros Vicente Garcés, Emilio Valdés, Luis Sánchez y Ricardo Olmos formaron el denominado “Grupo de los Jóvenes”. Este *ensemble* manifestaba la producción de un arte musical valenciano vigoroso y rico, incorporando un matiz psicológico y la emoción de la tierra valenciana. Con este propósito, se crea *Col·leciti íntim*, una obra compuesta para guitarra, donde evoca al oyente a un paisaje sonoro propio. Prueba de ello es el tercer movimiento, *Calma*, donde se esconde la melodía del *cant d'albades*, un canto habitual en las fiestas valencianas. Pons, con una gran habilidad para crear la adaptación para su interpretación en el vibráfono, intenta respetar al máximo las indicaciones del autor, aunque ocasionalmente omita los acordes desplegados escritos inicialmente en la partitura original.

La obra creada por el compositor valenciano Andrés Valero, *Impromptu Zeta*, demuestra las grandes posibilidades expresivas que poseen los timbales. Valero denota una capacidad de transmisión grandilocuente donde resucita al patrón

Repositorio Institucional UPV. <http://hdl.handle.net/10251/185776>; Blades, J. (2013). *Encyclopedia of percussion*. Routledge; Ramada, M. (2008). *Atlas de percusión*. Rivera Mota.

rítmico *zortzico*. A su vez, Pons es capaz de traspasar esa delicada línea entre tocar e interpretar, ya que la comprensión que tiene sobre la propia obra es muy alta y eso repercute en su traducción musical. Los cambios rítmicos y sonoros logrados con distintos elementos como el golpeo de las manos, la *superball* o la elección de baquetas atienden a una cuidadosa y dispuesta escucha.

Algú que espera es una composición basada en un poema sobre los estados de ánimo del poeta catalán Miquel Martí i Pol, durante un periodo donde su enfermedad se agravó considerablemente. Gracias a la generosidad, el carácter y la transmisión que aporta Joan Pons en el acompañamiento del vibráfono, de una manera totalmente natural, nos lleva a compartir las dudas y reflexiones que el poeta expuso en su texto. La música escrita por Guillem Ramiro está construida a partir de motivos abstractos y un lenguaje cercano a la atonalidad. Sin duda, la simbiosis entre la interpretación musical y la recitación del poema está sincronizada, lo cual beneficia en una mayor comprensión y entrega cultural.

Como expresa J. Rink:

No es tarea fácil llegar a ser un intérprete, mucho menos un solista, por la enorme preparación que requiere, pero presentar una interpretación parece ser una oportunidad inusual para los intérpretes de compartir con otros quién es y qué es lo que son exactamente en ese momento³.

Por ello, con esta grabación Pons se desnuda ante un repertorio que camina entre el vanguardismo y la conservación del arte valenciano, lo cual denota su compromiso por la proliferación y creación de nuevas obras para percusión y la defensa de las raíces de la música valenciana.

Onofre Serer Olivares

Percusionista

Centro de Estudios Musicales "Mestre Palau", Moncada
onofre.serer@gmail.com

Recibido 13-02-2023 / **Aceptado** 28-06-2023

³ John, R. (2006). *La interpretación musical* (p.180). Alianza Editorial.

Territorios para la lectura

La Veuve andalouse: un inédito fascinant de Rossini

The Andalusian Widow: a fascinating novelty by Rossini



Gioachino Rossini
La Veuve andalouse
(The Andalusian Widow / La ciudad del naufrago)
for voice and piano / para voz y piano
Facsimile and critical edition
Antoni Pizà, María Luisa Martínez (eds.)
2022; x, 90 pp. Hardcover; 30 x 23,5 cm.
español, inglés

La retirada profesional de la ópera de Gioachino Rossini durante sus cuarenta últimos años de vida ha sido fuente de controversia musicológica. Su exilio de los escenarios se ha explicado por múltiples razones, como una riqueza desorbitada que le permitía no volver a trabajar, una mala salud del compositor de Pésaro o la irrupción del portentoso género de la *Grand Opéra* con una modernidad sonora y poética de la que Meyerbeer es exponente. Sea como fuere, después de su vuelta a París y a su residencia de Passy en 1855, Rossini escribió más de ciento cincuenta obras de producción de música de salón lírica. Estas músicas entretenidas tenían como objetivo amenizar los salones musicales que se realizaban los sábados en casa de Gioachino Rossini y Olympe Pélissier y a los que asistían artistas de moda de París. Son las famosas composiciones denominadas *Péchés de vieillesse*.

El título de nuestra reseña parte de una declaración perentoria que permite al lector anticipar la motivación musical que han llevado a Antoni Pizà y María Luisa Martínez a realizar la edición de esta obra de Rossini. El compositor había mantenido un férreo control sobre las piezas escritas de este período. Pero esa clara inspección no evitó que esta pieza junto a la obra *À Grenade* dedicada a Isabel II fuese publicada por Léon Escudier en París. Según Gosset, Rossini entró

en cólera¹. E inmediatamente después aparecieron publicadas versiones con letra en alemán, italiano, inglés y español que permitieron su difusión en el repertorio del siglo XIX. No obstante, la importancia de esta pieza de salón lírico radica en que *La Veuve andalouse* fue uno de los manuscritos autógrafos que no se incluyó en la venta de originales ni en las catalogaciones póstumas de las bibliotecas europeas. La partitura original de *La Veuve*, manuscrita por el propio Rossini, ha permanecido oculta durante ciento cincuenta años en los fondos de la biblioteca musical particular de la infanta Isabel “La Chata”. He aquí donde radica la importancia de esta edición bilingüe en inglés y en español que ahora se recupera.

A partir de su fuente autógrafa, considerada perdida hasta hace poco, la presente publicación ofrece la primera y única edición crítica que existe de *La Veuve andalouse* de Rossini. Se trata de una cuidada edición Urtext que incluye el manuscrito autógrafa y que ha sido publicada por la prestigiosa editorial Edition Reinchenberger. El trabajo riguroso de Pizà y Martínez ha permitido incluir una transcripción práctica de la música, apartados contextuales, el texto de la canción en todos los idiomas de las primeras versiones impresas, así como cartas inéditas, críticas, fuentes e ilustraciones. Con esta edición no sólo se redescubre la relación de Rossini con Madrid, Mallorca y Andalucía, sino que permite traer a nuestros días una música fascinante, fruto de la relación que el compositor de ópera más célebre de la primera mitad del siglo XIX tuvo con España.

El libro está dividido en tres grandes bloques funcionales. El primero de ellos, titulado *The Story and Context of Rossini's La Veuve andalouse* (pp. 1- 38) permite abordar cuestiones hermenéuticas preliminares sobre el contexto de la obra, así como profundizar sobre las relaciones entre Gioachino Rossini, Francisco Frontera de Valldemosa -amigo y dedicatario de la pieza- y el patronazgo de la infanta Isabel de Borbón. Los autores aportan un exhaustivo trabajo de contextualización de la creación original, la recepción del manuscrito y de sus ediciones posteriores de la pieza. Gracias a un buen tratamiento de las fuentes primarias se recrea el contexto en el que *La Veuve* fue creada, interpretada y recibida por público, críticos y músicos. A través de un texto ágil, inteligente y bien documentado, Pizà y Martínez reconstruyen el círculo social de Frontera de Valldemosa, en París. El compositor mallorquín compartió tiempo con Honoré de Balzac, Eugène Delacroix y la familia Viardot para acabar entablando amistad con George Sand y Frédéric Chopin, a quienes convenció para que fueran a Mallorca durante el invierno de 1838-1839. En este primer bloque contextual también se aborda el papel imprescindible de Frontera de Valldemosa en la educación musical de la corte y su influencia en la programación del repertorio y dirección de óperas en el Teatro del Palacio Real. Para finalizar, los autores dedican un apartado específico a la importante labor de patronazgo musical que realizó la infanta Isabel de Borbón “La Chata” y que está íntimamente ligado a la composición musical que nos ocupa.

El segundo bloque se titula *La Veuve andalouse* (pp.39-70) y contiene una edición facsímil de la obra manuscrita por el propio Rossini, así como la edición musical Urtext que han realizado los autores. Se incluye un apartado de notas a

¹ Gosset, P. (1980). Rossini e i suoi “Péchés de vieillesse”. *Nuova rivista musicale italiana*. 14.

la edición donde se describen las fuentes, se realiza la comparación de estas y se establecen los criterios generales de edición. Podemos afirmar que la finalidad de Pizà y Martínez como responsables de esta publicación ha sido ofrecer una edición que reproduzca de la manera más fiel posible el manuscrito de Madrid de Rossini.

El tercer bloque (pp. 71-78) versa sobre la interpretación de *La Veuve*. Se presenta un texto de la mezzosoprano Anna Tonna que reflexiona sobre la actuación performativa de la pieza. En ella, se abordan los aspectos técnicos vocales. Este apartado se acompaña de una transcripción IPA² de la versificación de la letra en francés y español, y una traducción literal en inglés para facilitar la comprensión de los versos. Además, Pizà y Martínez incorporan un breve estudio del origen de la letra, sus versiones y los autores reconocidos. Esta sección finaliza con la presentación de las distintas traducciones del texto de la canción en inglés, español, francés, italiano y alemán.

La edición termina con los apéndices que contienen una galería de personajes, una cronología básica y un apartado con bibliografía y discografía actualizada. Pizà y Martínez presentan al lector un conjunto de coordenadas culturales, relaciones interartísticas, así como una dosis de criterios de edición musical, que contribuyen a aclarar la naturaleza de esta pieza de repertorio. Todo ello en una edición muy cuidada para el deleite del público especializado.

Hace ya años que Antoni Pizà y María Luisa Martínez mantienen una estrecha relación con el estudio de la música hispánica. Martínez es Doctora con Mención Internacional en Musicología por la Universidad de Jaén y desde 2015 es investigadora de The Foundation for Iberian Music en The Graduate Center (Nueva York). Entre sus últimas publicaciones destaca *La biblioteca musical particular de la infanta Isabel de Borbón* (Fondo Infanta). Edición crítica y catálogo (SEDEM, 2019). Antoni Pizà lleva más de veinticinco años como docente en The City University of New York, donde también dirige The Foundation for Iberian Music. Pizà dispone de una prestigiosa carrera en el campo de la investigación, siendo autor y coeditor de más de veinte volúmenes. Entre ellos, *Celebrating Flamenco's Tangled Roots: The Body Questions* (Cambridge Scholars, 2022) y un maravilloso trabajo también reseñado en este volumen de Itamar: *The Way of the Moderns: Six Perspectives on Modernism in Music* (Brepols, 2022).

Martínez y Pizà abordan esta creación musical con texto original en francés de Émilien Pacini con el objetivo de no sólo ofrecer una reproducción facsímil de este manuscrito que estuvo tantos años desaparecido para intérpretes y estudiosos, sino además poner a disposición de los intérpretes todo el conocimiento teórico como parte de la preparación del músico. *La Veuve* es más que una pieza lírica de salón. La composición se trata de una *Scena* de una duración de 7 minutos con una escritura virtuosa para el piano. El tratamiento vocal es muy elaborado, lleno de tensión dramática que exige una técnica vocal adecuada a la complejidad musical y virtuosística. Su música es exótica,

² International Phonetic Alphabet.

orientalista y andalucista. Como nos recuerda Anna Tonna en el ejemplar, dice Rossini: “Il cantar che nell’anima si sente”. En ella se redescubre al autor de *El Barbero de Sevilla* a pesar de su alargado silencio creativo.

En esta edición, el encuentro de dos eminentes personalidades del estudio de la música hispánica ayuda a contar la historia de *La Veuve andaluse*. Se trata de un material inédito fascinante del compositor más célebre de la primera mitad del siglo XIX. Todo ello avalado por un riguroso trabajo de archivo, recopilación, estudio y selección de fuentes que refrenda la calidad de esta edición musical. Es, en definitiva, el eterno y constante devenir de la historia de la música, a la que habría que aplicar el principio básico de Heráclito: *panta rei*, todo se mueve.

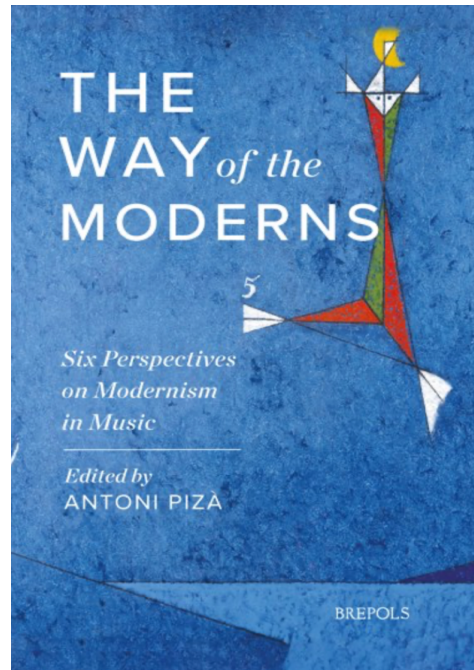
Miquel À. Múrcia i Cambra

Conservatorio Superior de Música de Málaga
orquestación.rcsmvg@gmail.com

Recibido 27-06-2023 / Aceptado 28-06-2023

Una ópera *aperta* de la Modernidad: *The Way of the Moderns*

An open opera of Modernity: *The Way of the Moderns*



Antoni Pizà (Editor)

The Way of the Moderns. Six Perspectives on Modernism in Music.

Brepols Publishers

Colección: Acta Brookiana

2022; 172 pp. Hardcover; 19 x 29 cm.; inglés; Illustrations 16 b/w.

El provocador concepto de Modernidad en el título de nuestra recensión permite al lector anticipar la discusión en torno a la amplitud de la aportación de Antoni Pizà en este volumen. El libro que aquí nos ocupa titulado *The Way of the Moderns: Six Perspectives on Modernism in Music* aborda cuestiones fundamentales de la denominada por Bruno Karsenti, Nueva Música¹. Cabe, pues, una primera aclaración por nuestra parte. El concepto *modernism* en inglés difiere de su acepción en castellano y en francés. Con el objetivo de evitar la confusión con la corriente específica de renovación artística desarrollada durante el periodo *fin de siècle* y *belle époque*, nos referiremos a la música de tradición europea escrita entre 1910 y 1975 como Modernidad.

Y es que el significado y el alcance de la modernidad sonora sigue siendo una discusión de rabiosa actualidad en las clases de composición de las facultades de

¹ Karsenti, B. (2014). La modernité en question. *Archives de Philosophie*, 2013/4, tome 76, 547.

música americanas, y en el trabajo diario del repertorio de los instrumentistas de los conservatorios europeos. El libro que nos ocupa contribuye a la vigencia de este debate a través de seis propuestas heterogéneas del más alto nivel que nos presenta Pizà. La editorial belga *Brepols Publishers* amplía con esta publicación la lista de excelentes obras en torno al modernismo sonoro como *Stravinsky and the Musical Body*, *La Maturation artistique de Debussy dans son contexte historique*, o *Music and the Figurative Arts in the Twentieth Century*, entre otros.

Pierre Boulez sentenciaba que la música no vive para revelar sentimientos, sino para expresar música. Es por ello por lo que acometer el acercamiento a las obras modernas en abstracto es un reto *quasi* telúrico que Antoni Pizà tiene la valentía de abordar. Surge así la primera pregunta: ¿Son las composiciones modernistas un logro permanente? En ella confluye la inquietud sobre su estado actual, los límites fronterizos entre sus estilos dominantes, el alejamiento sintáctico de la sensibilidad del repertorio clásico y la dirección -o direcciones- que la música de *avant-garde desarrolla*, muchas veces alienada del público general. Todas estas cuestiones -y otras más de gran calado estético y compositivo- se abordaron en seis charlas entre expertos del pensamiento sonoro durante los años 2012 y 2016. Fueron unos eventos públicos en formato abierto que se realizaron en el *Baisley Powell Elebash Recital Hall of The University of New York*. Las ponencias, que en muchos casos fueron conversaciones con el público, se organizaron por el *Barry S. Brook Center for Music Research and Documentation*.

El libro está dividido en seis grandes bloques funcionales. Cada uno de ellos tiene una primera parte con una aportación en singular sobre Nueva Música, un segundo apartado de conversación y, una tercera parte, donde se transcriben las participaciones de los asistentes a las charlas y su interacción con los ponentes. Durante sus 175 páginas descubrimos seis intervenciones de las voces autorizadas del panorama sonoro. Se trata de diálogos entre Charles Rosen y Daniel J. Wakin, Paul Griffiths y Jeffrey Milarsky, Philip Glass con Claire Chase, Roger Scruton y Greil Marcus, David Harrinton y Brooke Gladstone, y finalmente Richard Taruskin y Scott Burnham. De su recopilación y de su transcripción inteligible nace este volumen imprescindible. Pizà ha denominado a cuatro de los bloques como “actos” (*Act*), por tratarse en su origen de unas conferencias de formato más cerrado. Los otros dos bloques reciben el nombre de “entreacto” (*Entr’Acte*), distinguiéndolos por el estilo más abierto y conversacional que tuvieron en su día.

Charles Rosen aborda los desafíos de la música modernista en el primer apartado (Act I, pág.13). Lo hace sumergiéndose en los principios esenciales del modernismo temprano y vinculándolo a los mecanismos del gusto como sistema generador de la distinción social. En el arte moderno esa exclusión *goethiana* se lograría a través de una red de estrategias interdependientes, entre las que destaca: la disonancia, las expectativas de la percepción de la música, el género, la forma, el timbre y el ritmo. Diáfano en sus opiniones, Rosen no cree en la conspiración antimodernista contra los creadores de otras poéticas y divide a los compositores por dicotomía entre buenos y malos, llegando a afirmar que Shostakovich suena como “Mahler with wrong notes” y que Xenakis es un artista totalmente “without merit”.

En el capítulo dedicado a Paul Griffith en torno a la ontología de la modernidad sonora (*Act II*, pág. 40) se vincula el modernismo musical como un acto de disrupción. A este respecto, el compositor evoca dos momentos cruciales de fractura en 1913: el estreno de *La Consagración de la Primavera* en París y el concierto que dirigía Schönberg en la ciudad de Viena donde se interpretaron los *Altenberglieder*. Griffith pone el peso de su argumento en el papel central del concierto en Europa, asociando su práctica cultural con la hermenéutica de su recepción, así como su asociación con los cambios políticos y sociales. La música modernista es, para este autor, una atomización expresiva. Es aquí donde Griffith se muestra más lúcido abordando la inexistencia de un canon de música vanguardista y el interés de un público minoritario por la música clásica contemporánea. Se trata, pues, de una audiencia minimizada para la que escribe una pluralidad de individualidades expresivas, prósperas y organizadas en pequeñas subculturas y que coexisten como constelaciones de compositores. En su diálogo con Milarsky, la obra de Pizà nos anticipa un futuro esperanzador gracias al nivel técnico inédito de los nuevos instrumentistas. Este asunto les permite abordar la interpretación sin los prejuicios del pasado. Respecto a la sintaxis, la modalidad se reivindica como el lenguaje que ha traído no solo renovación, sino que ha puesto en duda la percepción direccional del serialismo como culminación histórica de la música occidental. Un relato que nunca fue aceptada universalmente.

Que otra narrativa es posible se evidencia en la conversación que mantienen Philip Glass y Claire Chase en el *Entr'Acte I* (pág.65). Bajo la sombra de la profesora Nadia Boulanger se despliega su pensamiento del arte colaborativo que llevó a este músico del *downtown* neoyorkino a inventar un relato alternativo que lleva del modernismo al posmodernismo. En esa estética colaborativa se enfatiza un universo artístico caracterizado por la transdisciplinariedad y los espacios compartidos de transformación discursiva con grupos de defensa de derechos civiles, movimientos de liberación feminista y sexual. El grupo de colaboradores está formado por Samuel Beckett, John Cage, Allen Ginsberg, entre otros, así como los cineastas Martin Scorsese y Godfrey Reggio.

En paralelo a estos principios, pero alejado de la escena neoyorquina, Roger Scruton se muestra provocativo en el *Act III* (pág.87). En él se afirma que la tradición clásica es el mayor logro de la civilización occidental gracias a la gramática de la tonalidad. Se incide en la problemática sobre el cambio de experiencia auditiva, el abandono de las convenciones que permanecieron estables durante tres siglos y la necesidad del rescate de la música clásica. En cambio, el concepto occidental o clásico se desintegra en la visión musical de David Harrington y el Kronos Quartet. La conversación entre Harrington y Brooke Gladstone en el *Entr'Acte II* (pág.103) gira en torno a la música colaborativa y multicultural. El humanismo y la apertura, influenciado por pensadores progresistas como Howard Zinn, apelan a la necesidad de ampliar el repertorio básico de cuarteto de cuerda a las melodías pop, canciones renacentistas, músicas de otros lugares y otras épocas.

En el acto IV (pág. 116) Richard Taruskin habla de los peligros de la música moderna, defiende la necesidad de la contextualización histórica en el análisis musical y la necesidad de comunicar al gran público. Su escritura no suele ser bienvenida en el mundo académico y es un ejemplo de la tensión y negociación entre los dos tipos de lectores. Taruskin aprovecha su perspectiva sobre la música modernista para lanzar una pregunta: ¿Puede haber estética sin ética? Este es el hilo dominante, a través de muchas encarnaciones, de su discurso.

No debería sorprendernos la heterogeneidad de los hablantes y de los enfoques compartidos en este libro. En esto radica la aportación de este volumen. Esto no solo demuestra la dificultad de definir el modernismo musical bajo unos rasgos aclaratorios, sino la coexistencia de muchas narrativas que comparten, según Pizà, una actitud de innovación que atraviesa la línea del tiempo que llega desde Schönberg hasta más allá de Lachemann. Un modernismo que desde una posición original masculina y eurocéntrica ha sumado a las minorías. Una expansión del canon donde las mujeres ahora tienen -por fin- una gran presencia: Gubaidulina, Kaija Saariaho y Claire Chase, entre otras.

Estas seis perspectivas permiten al lector aproximarse desde diversos ángulos a la tonalidad. La variedad de los enfoques se enmarca desde posiciones como la de Rosen, que traza una pulsión cronológica hacia el uso libre de la disonancia, hasta el pensamiento de Griffiths que sentencia una imposibilidad de retorno de la tonalidad funcional después del desarrollo que la escritura musical ha tenido desde 1913. En este sentido, en el volumen coexisten diferentes ópticas que enriquecen el debate. Por un lado, Griffiths certifica el envejecimiento de la sintaxis tonal y demanda la necesidad de negociar un nuevo orden que posibilite la actualización del lenguaje. En la misma línea, Scrutton pone de manifiesto la utilidad discursiva de la melodía y el rasgo beneficioso de la jerarquía tonal por su practicidad para generar relaciones acórdicas reconocibles para la audiencia. En el serialismo esas conexiones no serían audibles, por lo que Scrutton defiende la renovación de la tonalidad. Otras posiciones como las defendidas por Glass, Chase y Taruskin abordan la importancia de la melodía como *troppo* de la música y plantean el sonido desde una perspectiva formalista. En la controversia modernista sobre la armonía, la función formal sería un espacio seguro y reconocible para el público. Para Pizà, al describir y analizar las estructuras se ha creado una distancia segura de la música en lugar de confrontar los peligros reales de su ideología. En este sentido, Taruskin alerta del principio ilustrado de la autonomía de la música que sirve como excusa del cuestionamiento ético, reduciendo la composición a un diagrama armónico.

El debate sobre la tonalidad no se reduce a su espacio sintáctico, sino que se aborda desde la categoría de la expresión. El lector, a través de las distintas aportaciones de los autores, podrá observar cómo la criticada incapacidad del modernismo atonal para expresar las emociones sirve para abordar otros términos vinculados al debate de la Nueva Música, como la dificultad, la irrelevancia social y la hostilidad del público. Taruskin afirma que, si la música permanece fuera de las prácticas discursivas de la sociedad, esta se vuelve irrelevante. Un debate amplio que el lector podrá reseguir a través de aristas como el papel de la interpretación, el modelo de enseñanza colaborativa, el

concepto del esfuerzo y de la atención que inculcaba Boulanger y la necesidad de derruir el aprendizaje individualista del modelo del Prometeo romántico. Claves en las que se entremezcla la esperanza, la crítica y la brillantez en las reflexiones de estos maestros de la música.

El autor es Antoni Pizà. Es doctor en musicología y lleva más de veinticinco años como profesor en The City University of New York, donde también dirige The Foundation for Iberian Music en el centro de investigación musical Barry S. Brook. Pizà dispone de una prestigiosa carrera en el campo de la investigación musicológica, siendo autor y coeditor de más de veinte volúmenes. Entre ellos, *Celebrating Flamenco's Tangled Roots: The Body Questions* (Cambridge Scholars, 2022) y una magnífica edición crítica de una obra inédita de Gioachino Rossini: *La Veuve andalouse (Raklmsakmlksa)*. Ha comisariado multitud de ciclos dedicados a las figuras más importantes de la música del siglo XXI como Charles Rosen, Philip Glass y David Harrington del Kronos Quartet. Este volumen, *The Way of the Moderns: Six Perspectives on Modernism in Music* (Brepols, 2022) supone una de sus últimas aportaciones.

El excelente libro editado por Antoni Pizà y publicado por la prestigiosa editorial belga Brepols presenta de manera abierta una panorámica plural sobre los rasgos de la música de la modernidad. Como ya hemos comentado, lo realiza a través de seis admirables intervenciones. No se trata, pues, de un estudio enciclopédico del Modernismo/Modernidad. El lector no encontrará una voluntad totalizadora del contenido de la música de la modernidad en este ejemplar. Su configuración es la de un volumen que viene a insuflar renovación discursiva y metodológica desde posiciones internas de los creadores. Las aportaciones -heterodoxas muchas veces- se interrelacionan entre las perspectivas de los distintos autores para abordar el papel de la tonalidad, la problemática de la expresión y el sentimiento, la enseñanza artística, la indiferencia del público, la necesaria inclusión del multiculturalismo, las fronteras entre la alta y la baja cultura, así como las tensiones de la escritura académica y la popular. Elementos estos de debate común en el estudio de las músicas de vanguardia del último siglo. La aportación de Pizà se convierte, de esta manera, en una contribución imprescindible en la biblioteca de cualquier profesional que quiera sumergirse en el logro -no sabemos si permanente- de la modernidad sonora.

Miquel À. Múrcia i Cambra

Conservatorio Superior de Música de Málaga
orquestacion.rcsmveg@gmail.com

Recibido 28-06-2023 / Aceptado 29-06-2023