


Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE



AÑOS 2011-2018

4

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació



Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE

REVISTA INTERNACIONAL

N. 4

AÑO 2011-2018



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació

Edición electrónica

© *Copyright 2018 by Itamar*

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

© *Edición autorizada para todos los países a:*

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

I.S.S.N: 2386-8260

Depósito Legal: V-4786-2008

PRESIDENCIA DE HONOR

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

COMITÉ CIENTÍFICO

Dirección

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

Consejo de redacción

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

Vocales

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

Alfredo Aracil. Universidad Autónoma de Madrid.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Reynaldo Fernández Manzano. Director del Patronato de la Alhambra y el Generalife.

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

Pilar Jurado. Cantante, compositora, productora, directora artística y ejecutiva de MadWomen Fest.

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

Elio Matassi. Musicólogo. Presidente del Observatorio de Estética Musical del Departamento de Filosofía. Universidad de Roma Tre.

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

Claudia Montero. Compositora, Productora, LatinGRAMMY winner.

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

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

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

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

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

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

Ramón Sánchez Ochoa. Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música, Historia del Arte y Estética.

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

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

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

Portada: “Nadine” (fotografía), de **Giovanna Ribes** y “Como una habitación llena de luz”, de **Maribel Domenech**. Instalacion de dimensiones variables. Vestido: 170 x 300 x 400 cms. Cable electrico y luz negra. Colección de la artista. Fotografía: Miguel Angel Valero.

ITAMAR cuenta con los siguientes apoyos institucionales:

Universidad de Buenos Aires, Argentina



UNIVERSIDAD DE JAÉN



Université de Rouen (Francia)

Aix-Marseille Université, Francia



Conservatorio Nacional Superior de París

CIDMUC, La Habana, Cuba

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



Comunidad Editora Latinoamericana,
y Argentina

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas
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



NORMAS DE EDICIÓN

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

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

Indexación

ITAMAR aparece en los siguientes directorios, catálogos e índices:

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

Información para los autores

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

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

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

Criterios de evaluación de *ITAMAR*.

Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte

Criterios de evaluación de artículos

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

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

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

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

Evaluación interna

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

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

Evaluación externa

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

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

- adecuación a la línea editorial de **ITAMAR**.

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

Criterios de evaluación de reseñas

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

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

Presentación de originales

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

responsabilidades civiles que puedan derivarse en caso de utilización indebida de la imagen o documentación publicada.

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

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

9. Los trabajos serán remitidos a esta dirección electrónica:

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

Proceso de dictamen

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

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

3. Los originales recibidos no serán devueltos.

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

Referencias bibliográficas

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

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

Ejemplo libro:

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

Ejemplo revista:

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

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

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

Ejemplo Videos, DVDs y películas cinematográficas:

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

Ejemplo conferencia:

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

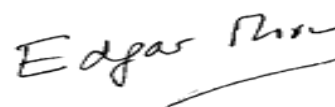
PRESENTACIÓN

Edgar Morin
Presidente de Honor

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

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

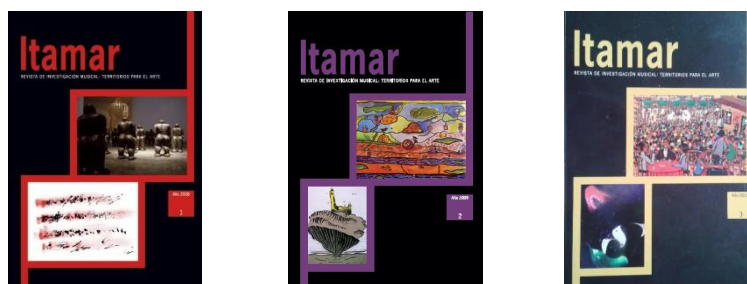
Con *ITAMAR 4*, *cada vez estoy más convencido* de que este cruce de caminos, esta articulación de las interacciones que dirigen Jesús Alcolea Banegas, Rosa Iniesta Masmano y Rosa María Rodríguez Hernández es fruto de una nueva mentalidad, de sus vivencias en el mundo que no excluye la incertidumbre, de la creatividad expresada por en el campo musical y del profundo conocimiento de la necesidad de una renovación del saber que discurre por los caminos del imaginario sonoro.



PRESENTACIÓN DIRECTORES

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

Tras numerosos retos, *ITAMAR. Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte* vuelve a publicarse, ahora en formato electrónico y únicamente desde la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universitat de València (España). Los tres números precedentes fueron publicados en formato libro por el Servicio de Publicaciones de la Universitat de València (PUV) y la ya desaparecida Editorial Rivera, a la que agradecemos su confianza y su apoyo en los comienzos de *ITAMAR* y en los tres primeros números. Los volúmenes 1, 2 y 3 todavía pueden adquirirse en el Servicio de Publicaciones de la Univesidad de Valencia (PUV).



A partir del número 4, volumen que nos ocupa, nuestra revista podrá descargarse gratuitamente en: <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/index>

“No se encuentra placer en lo que se logra sino en el proceso de lograrlo”. Con esta cita de Jack London comienza el primer artículo que abre *ITAMAR 4*. **Josep Lluís Galiana Gallach** expone su investigación sobre la naturaleza de la *improvisación libre*, su emergencia en la Europa contemporánea, su enraizamiento en el *free jazz*, sus interacciones con la música culta, experimental y de vanguardia. Nos muestra un proceso de creación *in situ*, libre de premeditaciones y también de fronteras que traspasar, a no ser las del instante real, único lugar donde la improvisación libre puede existir, creando su propia dimensión espacio-temporal por medio de su proceso. **Pierre Albert Castanet** nos propone otro espacio para la improvisación, en el que los juegos libres del pianista-compositor contemporáneo Carlos Roqué Alsina se practican entre le escritura musical culta y la improvisación colectiva en el seno del New Phonic Art.

El rostro inventor de Cage es descubierto (en un paréntesis de tiempo) por el compositor y pianista **Juan María Solare**, mostrándonos un aspecto de la creatividad eficiente que rompe todas las barreras ante el vacío. El *piano preparado*, la obra *Cheap*

Imitation y la técnica compositiva de los *Time Brackets* se presentan como la invención por necesidad. Abordamos también el aspecto creativo a partir de la aptitud musical. Con este objeto de estudio, **José Ignacio Palacios Sanz** nos ofrece nuevas aportaciones para el aprendizaje musical, esperando poder abrir nuevas posibilidades para la mejora de nuestro sistema educativo y la adquisición de competencias.

Venus en el cine y su relación con la música son objeto de reflexión para **Eduardo Blázquez Mateos**. Iniciamos con él un viaje por los mitos femeninos en el cine, un itinerario sobre las aguas poetizadas, que refleja los rostros poliédricos de la mujer unida a la naturaleza, traduciendo la visión sublime del paraíso y del Parnaso iluminado por la música y los sonidos del viento. Se trata de la alusión a la reescritura inconsciente del pasado lo que aborda **Juan José Pastor Comín**, cuando nos habla de la relación entre Hugo Wolf y el *Cancionero Musical de Palacio*, examinando el contexto de recepción de los textos líricos tradicionales españoles que publicaran como antología en 1852, en Berlín, Emmanuel Geibel y Paul Heyse: *Spanisches Liederbuch*. En la composición, el tiempo irreversible y el evenencial concurren con el tiempo de los recomenzamientos: el discurso musical tonal genera un movimiento espiraloide sometido siempre al riesgo de ruptura a través de las modulaciones.

Como si de una conexión cósmica se tratase, algunos investigadores y doctorandos nos han hecho llegar sus artículos, entrelazados, sin pretenderlo, por el vínculo inagotable de la Ópera. *ITAMAR* se convierte en un espacio que abarca la temporalidad romántica y atraviesa el cambio de siglo, adentrándose no solo en el nuevo milenio, sino ampliando el espacio-tiempo viajando a otras culturas, a otros entonces y ahora, partiendo del núcleo valenciano para extenderse después por otros lugares llenos de todavía.

Dos imágenes encabezan los seis artículos siguientes: Una primera imagen nos ofrece la escenografía de **Soler y Rovirosa** para la ópera *Aida* (1876) (Fuente: C.I.D.D. Institut del Teatre. Diputació de Barcelona. Nº Reg. 46444/2. T 253) y una segunda, mucho más actual, fue tomada por el fotógrafo valenciano **Jesús Estellés Carrascosa**, captando en modo nocturno y exquisito el Museo de las Artes y las Ciencias “Reina Sofía”, de Valencia.

Fernando Torner Feltrer, José Salvador Blasco Magraner y Francisco Carlos Bueno Camejo presentan tres artículos, fruto de la investigación compartida, que constituyen una red de momentos y personajes relevantes de la ópera en Valencia, durante la monarquía de Alfonso XIII. Valencia fue un sólido baluarte de la ópera italiana en España, nos dicen. Numerosos microfilms de prensa de la época han sido herramienta de información, con la que mostrar y contrastar no solo los devaneos operísticos, sino también aquellos del entorno en el que se realizaron las funciones operísticas. La ópera preferida por los valencianos en aquel entonces era *Aida*. Así, la ópera de Verdi inauguraba las temporadas. El estreno de *Aida* en Valencia se produjo el miércoles 21 de junio de 1876, en el Teatro Principal de Valencia. En los últimos años de reinado de Alfonso XIII, disminuye notablemente la actividad operística en los escenarios

valencianos. En 1929, llega a los escenarios norteamericanos y a los europeos la depresión económica, lo que agravó enormemente la situación.

No parece que exista duda sobre la importancia que algunos de los cantantes tuvieron en la ciudad del Turia. Entre ellos, los autores nos ofrecen un texto sobre el tenor de Oviedo Lorenzo Abruñedo y sus actuaciones en Valencia, en especial, en el estreno de *Aida*, y otro texto sobre Julián Gayarre, tenor navarro cuya primera temporada en Valencia tuvo lugar del 3 al 9 de Abril, de 1881. Los autores señalan que Julián Gayarre llegó a nuestra ciudad el día 2 de abril de 1881, en el tren correo procedente de Madrid. La presencia del *divo* en Valencia suscitó un auténtico revuelo en la prensa.

Mayor retrospectiva ofrece **Esther Merino**, llevándonos hacia la historia de la escenografía del siglo XVII en Italia, “época en la que se codificó la profesión del Escenógrafo, se establecieron pautas iconográficas, pautas de elaboración de programas intelectuales y se diversificaron los tipos de espectáculos dentro de lo que se denomina como Fiesta Barroca”, según anuncia la autora, que lleva a cabo su cometido, a través de una revisión de algunas obras de Giulio Parigi, modelos influyentes para otros escenógrafos, en lo que se denomina la Edad Dorada Florentina.

Con **Luisa Gutiérrez**, saboreamos una primera impresión oriental, al tratarse su texto de un estudio de las interrelaciones culturales y musicales, que Giacomo Puccini muestra con Japón, a través de *Madama Butterfly*. En Occidente, el japonismo alcanza un auge sin precedentes a principios del siglo XX, abarcando más que una moda desde su incursión a mediados del siglo XIX, hasta la década de los treinta del siglo XX, impregnando de exotismo también la música y la ópera.

Mercedes Padilla reconstruye al detalle los programas de estudio de Composición y diversas particularidades del área de Contrapunto y Fuga en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, desde su fundación en 1830 hasta 1942. Igualmente, aclara la trascendencia que tuvieron estas materias en la evolución de este periodo.

Abandonando la primera mitad del siglo XIX, dos nuevas imágenes ilustran los artículos que les siguen: “Venus de Milo con Violín” (c. 1935), de Óscar Domínguez y “Ametralladora contra máquina de escribir” (1937), de Ramón Gómez de la Serna. Versión objetual de Miguel Molina Alarcón (Laboratorio de Creaciones Intermedia, Universidad Politécnica de Valencia).

La Neurociencia ha sido la herramienta fundamental para dar un paso decisivo en comprender cómo pensamos y sentimos, desvelando el bucle indisociable cerebro/cuerpo/mente. Como resultado, muchos investigadores han creado en cada campo respectivo su neuro-tema, inaugurando nuevos ámbitos emocionales que interactúan con la razón. **Cristina Sobrino Ducay** nos ofrece un texto que plantea nuevas estrategias desde el Neuromarketing, abordando el marketing cultural, la publicidad desde las nuevas tecnologías del mundo digital y algunos resultados muy interesantes, fruto de la creatividad en las Artes Escénicas y la Música.

André Ricardo do Nascimento da continuidad a la idea de creatividad, con un artículo en el que aborda el Arte Sonoro y el curioso papel que desempeñó la vieja máquina de

escribir de la Modernidad, inundando los contextos de nuevos sonidos. Asumiendo distintas funciones, la máquina de escribir amplió el concepto de *Typewriter art*, favoreciendo a escultores, fotógrafos, pintores y compositores.

Lo conceptual adquiere nuevas formas, en la puesta en relación del pensamiento de John Cage y Marcel Duchamp, bajo la sabia pluma de **Sophie Stevance**, buscadora incansable de la re-definición de la “música conceptual”. Acusa a Duchamp de ser el inventor del *ready-made*, en 1913 –a partir de una serialización aleatoria de notas de música y de instrucciones verbales, formuladas escuetamente y limitando la intervención del gusto y de la mano del artista sobre el objeto-, rompiendo las barreras de las concepciones artísticas hacia el infinito.

El recorrido de la experimentación poética en España entre 1900 y 1980 es el título del texto que presenta el performer y poeta visual **Bartolomé Ferrando**. Los modos de hacer del Futurismo, el Creacionismo, el Dadaísmo, el Surrealismo, el Letrismo, el movimiento Fluxus, la poesía concreta, la poesía visual, la poesía proceso y la poesía objeto, que afectaron a la creación clásica en poesía, son revisados desde una investigación que resitua la historia del imaginario poético.

De **Christine Esclapez**, publicamos un impresionante trabajo sobre Fátima Miranda, que levanta el vuelo hacia los mundos de esta gran performer española. Bajo la mirada atenta y nómada de nuestra investigadora, se escuchan los ecos de una voz única, enorme y sutil al mismo tiempo, quedando las dos unidas por el lazo vagabundo del imaginario femenino, de la búsqueda de un lugar, de un cruce de caminos desbordados de creatividad y belleza, donde es posible perderse, retornar o no al origen, quizá visitarlo un instante, dialogar un momento.

El proyecto musical, arquitectónico, visual e instalativo del *Libro de las estancias*, del compositor **José María Sánchez-Verdú**, crea la magia de nuevos espacios sinestésicos e interdisciplinarios. Nos convertimos en peregrinos que recorren siete estancias, siete espacios-tiempo, en los que el compositor nos invita a reflexionar poéticamente en torno al sonido, al espacio, a la luz y a la voz, desde dos tipos de enfoque: una «mirada árabe», nacida en el desierto bajo el aliento de la religión islámica, y el de una «mirada occidental» desde el cristianismo y el legado greco-romano, dos formas muy distintas de observar el mundo y de habitarlo.

Encontrando transdisciplinariamente un momento para la reivindicación desde el ámbito musical, dos últimas imágenes sumamente transgresoras de **Mau Monleón**: *Campaña de sensibilización frente a la violencia de género y el feminicidio*, Valencia, 2015. Intervención de arte público en distintos muros de Ciutat Vella, La Seu, La Xerea, El Mercat, El Carmen, Velluters y Sant Francesc. Festival Intramurs 2015. Medidas variables. Papel manuscrito sobre muro. Leyenda de los carteles: 623 mujeres asesinadas en los últimos 10 años. ¿Es esto un feminicidio? Y *Fantasy Spain*, 2017. Distintas tarjetas intervenidas y distribuidas por el territorio español. Medidas variables. Impresión color.

Edgar Morin dice en su ensayo “Complejo de amor” –*complexus*, lo que está tejido junto-, que “el término «elucidar» se vuelve peligroso, si creemos que se puede llevar toda la luz a todas las cosas... la elucidación aclara, pero al mismo tiempo revela lo que resiste a la luz, detecta un fondo oscuro”. *ITAMAR* es un tapiz tejido por hilos extremadamente diversos y de diferentes orígenes, como todo lo que es *complexus*, complejo. *ITAMAR* resulta un entramado que gira en torno a la identidad humana en momentos de crisis y el papel que ha jugado la música en esas situaciones. La crisis es el caos del que emerge un tipo de música. Con una mirada necesariamente poliocular, *ITAMAR* se configura a través de diferentes interacciones en el seno de crisis sociales, revoluciones, distorsiones identitarias, negaciones y afirmaciones fruto de la política deshumanizada de los humanos. La deshumanización conduce a conflictos producidos por pensamientos psicópatas. Entonces, las sociedades afectadas de una u otra forma han reflejado su identidad a través de la música.

Pierre Albert Castanet abre el diálogo con un artículo titulado “Musique contemporaine et conscience politique: quelques thèmes symboliques au regard de la guerre du Viêt-Nam”. Habla de cómo interactúan la conciencia política de Henri Tomasi, Luigi Nono, George Crumb y Nguyen Thien Dao con sus creaciones, sus pensamientos, sus identidades diversas en unos años tan acusadamente críticos como la década de los setenta.

Lo femenino es tomado por **Olga Celda Real**. Su discurso fluye entre la identidad y valoración del cuerpo de la mujer, la censura española y su norte: el *Nacionalcatolicismo*. El uso de la música y las canciones Falangistas crearon una delimitación, que invitaba a la sumisión de la mujer, con el consiguiente cuestionamiento de su identidad tanto social como individual. “*Reserved by God: The Role of the Nacionalcatolicismo and Falangistas. Songs in the Building of a Censored Identity in the Spanish Female Body*” es el título del texto nacido de la impecable pluma, a la que nos tiene acostumbrados la dramaturga.

“Identidad y transculturización en el folclore musical chileno” es el título del texto escrito por **Javiera Paz Bobadilla Palacios - La Pájara**. El territorio se ve como espacio en movimiento, que ha ido cambiando y transformándose al compás del enfrentamiento/hibridación de las etnias y sus diversas culturas musicales, sin olvidar que en el folclore musical chileno se da la confluencia de tres culturas: la indígena, la europea y la africana. La autora da cuenta, además, de aquellas influencias de otros campos que parecen competir con el etnológico, como son los medios de comunicación y las nuevas tecnologías.

Sin abandonar Latinoamérica, **Victor M. Oxley** escribe un texto que lleva por título “Invariant equivalents and their representation in the symbolic musical notation: a case in the musical culture of Paraguay”. La matemática de la comunicación entra en debate con la semántica y la notación musical, tomando como eje la música popular paraguaya, pero como elemento paradigmático, que tiene la posibilidad de ser trasladado a otras músicas de otros lugares. La gramática musical que plantea el autor

entra en conflicto en el momento en el que se aborda el significado desde el bucle objetivo/subjetivo.

Miquel À. Múrcia i Cambra nos traslada al primer cuarto del siglo XIX, con un artículo titulado “J. M. Gomis en Madrid: nación y cultura en las composiciones liberales del Trienio Liberal [1820-1823]”. El autor reflexiona sobre el papel de la música en los procesos políticos y sociales, centrándose en las canciones patrióticas como herramientas útiles a la hora de generar significados culturales.

La educación en los conservatorios españoles es incompleta y se sostiene sobre un sistema obsoleto, que no ayuda a los estudiantes a desenvolverse en el mundo en el que viven, ni mucho menos, para la sociedad en la que tendrán que desempeñarse como músicos profesionales. Para **Rosa Iniesta Masmano**, es urgente una puesta en duda de los valores educativos en vigor para la inmensa mayoría, dado que no conducen al objetivo primordial de todo ser humano: ser feliz. Bajo la atenta mirada de Edgar Morin, la autora propone y argumenta una posible vía: “*La Enseñanza Educativa de la Música*”.

Adentrándonos en los **TERRITORIOS DOCTORADO** encontramos cuatro aportaciones francesas: **Simon Sieger**, de la Universidad Aix-Marseille, reflexiona sobre el artículo de André Souris «Le Silence et la Musique», descubriendo los vínculos entre la música, el musicólogo y el auditorio, que hacen emerger una dinámica de la palabra, creando un espacio de expresión. **Julien Morini**, de la Universidad de Rouen, nos pone al día de su investigación sobre el compositor y artista plástico Francis Miroglio y el uso particular que hace del concepto de movilidad, así como la importancia que otorga en sus obras al timbre y al aspecto visual. Siguen dos estudios sumamente interesantes, procedentes de sus respectivas investigaciones doctorales sobre la ópera en otras culturas y que vienen desarrollando así mismo en la Universidad de Aix Marseille (Francia). **TIAN Tian** reflexiona sobre la ópera de modelo revolucionario en China, ofreciendo una idea interna de movimiento, de acuerdo con su papel como elemento esencial de la Revolución Cultural China de principios del siglo XX. La nueva música supuso una gran revolución técnica y estética. Por su parte, **Brigida Migliore**, en torno a las nociones de integración y síntesis de la música contemporánea, ofrece un texto sobre la ópera del compositor actual Zad Moultaq, *Zajal*, a la que caracteriza como árabe por su contenido, pero occidental en cuanto a su forma tripartita.

Territorios doctorado acoge una investigación magistral sobre la obra *Les Citations*, de Henri Dutilleux. Previamente al análisis de la partitura, **Reyes Perelló Remohí** elabora un texto en el que recoge los parámetros musicales y extramusicales que hicieron de Dutilleux uno de los mejores compositores del siglo XX. Tras la contextualización de la obra y el análisis de cada uno de los movimientos, se abre un debate sobre la interpretación de la parte de oboe, instrumento para la expresión musical de la autora. **Cristina Sobrino Ducay** nos ofrece una *investigación-acción*: “El Auditorio de Música de Zaragoza: un espacio multicultural para el siglo XXI”. El campo de la Gestión Cultural necesita de estudios y propuestas que revitalicen el ámbito de la Música Clásica. La autora realiza un análisis de la gestión actual del Auditorio de Música de Zaragoza,

sustentándose de una profunda investigación, que le lleva a relacionar una serie de propuestas de mejora, que sirven para construir un modelo de auditorio innovador y en consonancia con nuestro siglo.

Los **TERRITORIOS PARA LA CREACIÓN** acogen, en primer lugar, la música de la multifacética compositora madrileña Marisa Manchado. Con motivo del estreno del *Concierto para fagot. Notas para la paz*, **Rosa Iniesta Masmano** hace un recorrido por la trayectoria compositiva de la artista, ofreciendo una recopilación exhaustiva y cronológica de sus obras, así como de diversos contextos que han envuelto sus creaciones. Territorios para la creación es el lugar elegido para dar cobijo a las reflexiones de **Giovanni Bellucci**, sobre la interpretación de las treinta y dos sonatas para piano de Beethoven, transcritas por Liszt y grabadas en 2015 por este concertista de rango internacional, en el sello discográfico holandés Brilliant Classics. No exentas de gran interés, estas notas a la grabación transmiten la conciencia del intérprete de una necesidad de trascender la partitura hacia su centro, hacia los recovecos más ocultos y más notables de las composiciones del Maestro de Bohn, imprimiendo en la interpretación su visión reflexionada y particular genialidad.

Rubén Rodríguez Lucas es el autor del texto dramático *Transmutación*, que nos brinda el apartado reservado al *teatro* en nuestros Territorios para la Creación. **Iván Rodero Millán**, Miembro fundador de DREM, Asociación profesional de dramaturgos de la Región de Murcia, nos ofrece su obra *La transformación. Un trasunto procesal kafkiano en tres actos intercambiables para tres actores transformistas*.

El performer y escultor **Pepe Romero** nos deleita con su desbordante creatividad, a través de YA ES LA HORA y VARIACIONES ZZZZ – TIÓ– TI. DOS CONCIERTOS/PERFORMANCE DE LIDIANA CÁRDENAS, DIRIGIDOS POR PEPE ROMERO. Lidiana Cárdenas vuelve a escena de la mano del artista, para presentar dos conciertos/letanía/performance, que descansan sobre un *Cantus Firmus*, mediante el que se muestran unas Acciones basadas en la identidad y el cuerpo. Sonido/Música y Movimiento/Danza interactúan, así, con el Arde de Acción interdisciplinar, subrayando lo femenino.

Desde el enfoque pedagógico, **Natalia Filenko** escribe un texto sobre la Musicoterapia, que se sitúa cómodamente en nuestros **TERRITORIOS PARA LA EDUCACIÓN**. La propuesta de la autora es integrar la musicoterapia en los proyectos curriculares, en general, y en los de conservatorios, en particular. De este modo, despliega los beneficios de la escucha adecuada, el desarrollo histórico y las necesidades actuales.

Nuestros **TERRITORIOS PARA LA LECTURA** contienen reseñas a cargo de Gregorio Giménez, Pilar Cámara, Enmanuele Vidal, Carme Fernández, Arturo Barba y Rosa Iniesta.

Las dos imágenes de la portada del presente número de *ITAMAR* son obra de las artistas audiovisuales **Maribel Domenech** y **Giovanna Ribes**.

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

Deseamos que el lector reciba *ITAMAR 4* tal y como la brindamos: un lugar de encuentro para la Investigación Musical, para la creatividad en la que se entrecruzan los mundos reales e imaginarios, un territorio para el tejido complejo de las Artes, la Ciencia y la Filosofía.

SUMARIO

1. De la naturaleza de la improvisación libre: elementos esenciales para su identificación y diferencias con la composición escrita
Josep Luís Galiana Pag. 26
2. Les «libres jeux» du pianiste-compositeur Carlos Roqué Alsina
Pierre Albert Castanet Pag. 50
3. John Cage, inventor por necesidad
Juan María Solare Pag. 63
4. La aptitud Musical como recurso en el trabajo de los equipos de orientación. Estudio de caso en la población escolar de Valladolid
José Ignacio Palacios Pag. 74
5. La música de Venus en el cine
Eduardo Blázquez Pag. 96
6. La reescritura inconsciente del pasado. Hugo Wolf y el *Cancionero Musical de Palacio*
Juan José Pastor Comín Pag. 113
7. Imágenes 1: *Escenografía para la ópera Aida*, de Soler y Rovirosa y *De vueta a los dinosaurios*, de Jesús Estellés Pag. 135
8. La ópera en Valencia durante la monarquía de Alfonso XIII
Fernando Torner Feltrer
José Salvador Blasco Magraner
Francisco Carlos Bueno Camejo Pag. 136
9. La primera temporada de Julián Gayarre en Valencia (3-9 de Abril de 1881)
Fernando Torner Feltrer
José Salvador Blasco Magraner
Francisco Carlos Bueno Camejo Pag. 144
10. El tenor Lorenzo Abruñedo en Valencia. El estreno de *Aida*
Fernando Torner Feltrer
Francisco Carlos Bueno Camejo
José Salvador Blasco Magraner Pag. 161

11. Historia de la escenografía del siglo XVII: Divino Escenario I.
Otras obras de Giulio Parigi en Madrid. La Edad Dorada Florentina
Esther Merino Pag. 176
12. Giacomo Puccini y Japón. Un estudio de las interrelaciones
culturales y musicales a través de Madama Butterfly
Luisa Gutiérrez Pag. 202
13. El Contrapunto y la Composición en el Real Conservatorio Superior
de Música de Madrid desde su fundación (1830) hasta 1942
Mercedes Padilla Valencia Pag. 226
14. Imágenes: *Venus de Milo con Violín*, de Óscar Domínguez y *Ametralladora
contra máquina de escribir*, de Miguel Molina Alarcón Pag. 240
15. El Marketing asociado con las Artes Escénicas y la Música.
Una mirada desde la Neurociencia
Cristina Sobrino Pag. 241
16. Taquigrafonías: la tesisura mnémica del altavoz al alcance
de las manos
André Ricardo do Nascimento Pag. 260
17. John Cage a la escucha de la re-definición del ámbito musical por
Marcel Duchamp y la emergencia de una música conceptual
Sophie Stevance Pag. 281
18. El recorrido de la experimentación poética en España
entre 1900 y 1980
Bartolomé Ferrando Pag. 303
19. Fátima Miranda / Échos d'une voix nômade
Christine Esclapez Pag. 310
20. Componiendo en nuevos espacios sinestésicos e interdisciplinarios.
Libro de las estancias como proyecto musical, arquitectónico,
visual e instalativo
José María Sánchez-Verdú Pag. 353
21. Imágenes: *Campaña de sensibilización frente a la violencia de género y el
feminicidio* y *Fantasy Spain*, de Mau Monleón Pag. 373
22. Musique contemporaine et conscience politique: quelques

| | |
|---|----------|
| thrènes symboliques au regard de la guerre du Viêt-Nam <i>Pierre Albert Castanet</i> | Pag. 374 |
| 23. <i>Reserved by God: The Role of the Nacionalcatolicismo and Falangistas Songs in the Building of a Censored Identity in the Spanish Female Body</i> <i>Olga Celda Real</i> | Pag. 387 |
| 24. Identidad y transculturización en el folclor musical chileno <i>Javiera Paz Bobadilla Palacios - La Pájara</i> | Pag. 406 |
| 25. Invariant equivalents and their representation in the symbolic musical notation: a case in the musical culture of Paraguay <i>Victor M. Oxley</i> | Pag. 414 |
| 26. J. M. Gomis en Madrid: nación y cultura en las composiciones liberales del Trienio Liberal [1820-1823] <i>Miquel À. Múrcia i Cambra</i> | Pag. 429 |
| 27. <i>La Enseñanza Educacional de la Música</i> <i>Rosa Iniesta Masmano</i> | Pag. 439 |

TERRITORIOS DOCTORADO

| | |
|--|----------|
| 1. Comment le silence d'André Souris nous parle. A propos de l'article d'André Souris, « Le Silence et la Musique » <i>Simon Sieger</i> | Pag. 459 |
| 2. L'originalité du rapport de Francis Miroglio à l'œuvre mobile <i>Julien Morini</i> | Pag. 473 |
| 3. Réflexions sur l'opéra de modèle révolutionnaire en Chine <i>TIAN Tian</i> | Pag. 492 |
| 4. Une déclinaison de la greffe dans l'opéra arabe de Zad Moultaqa <i>Brigida Migliore</i> | Pag. 502 |
| 5. Díptico <i>Les Citations</i> de Henri Dutilleux: del análisis a la interpretación de la parte del oboe <i>Reyes Perelló Remohí</i> | Pag. 528 |
| 6. El Auditorio de Música de Zaragoza: un espacio multicultural para el siglo XXI <i>Cristina Sobrino Ducaý</i> | Pag. 616 |

TERRITORIOS PARA LA CREACIÓN

Música

Marisa Manchado Torres, compositora. *Concierto para fagot.*

Notas para la paz

Rosa Iniesta Masmano Pag. 697

Reflexiones de un intérprete

Giovanni Bellucci

Pag. 723

Teatro

Transmutación

Rubén Rodríguez Lucas

Pag. 733

La Transformación

Iván Rodero Millán

Pag. 741

Performance

YA ES LA HORA y VARIACIONES ZZZZZ – TIÓ– TI.

DOS CONCIERTOS/PERFORMANCE DE LIDIANA CÁRDENAS,

DIRIGIDOS POR PEPE ROMERO

Pepe Romero

Pag. 764

TERRITORIOS PARA LA EDUCACIÓN

Un enfoque pedagógico de la Musicoterapia

Natalia Filenko

Pag. 779

TERRITORIOS PARA LA LECTURA

Quartet de la deriva, de Josep Lluís Galiana

Gregorio Giménez

Pag. 795

Sin contar la música. Ruinas, sueños y encuentros en la Europa

de María Zambrano, de Joaquina Labajo

Pilar Cámara

Pag. 797

Técnicas Compositivas Antitonales. Estudio de tres tratados de contrapunto, de Carme Fernández Vidal

Carme Fernández Vidal

Pag. 799

| | |
|---|----------|
| <i>Debussy Poète des Eaux. Métaphorisation et Corporéité Dans l'Expérience Musicale</i> , de Francesco Spampinato Enmanuele Vidal | Pag. 801 |
| <i>El Teatro Principal de Valencia. Acústica y Arquitectura Escénica</i> , de Arturo Barba Sevillano; Alicia Giménez Pérez Arturo Barba | Pag. 804 |
| <i>Poesía de lo imposible. Gerardo Diego y la música de su tiempo</i> , de Ramón Sánchez Ochoa Rosa Iniesta | Pag. 806 |
| <i>Gerardo Diego. Prosa musical I. Historia y crítica musical y Gerardo Diego. Prosa musical II. Pensamiento musical.</i> Edición de Ramón Sánchez Ochoa «Prólogo» Ramón Sánchez Ochoa | Pag. 808 |

De la naturaleza de la improvisación libre: elementos esenciales para su identificación y diferencias con la composición escrita

Josep Lluís Galiana Gallach

Saxofonista, compositor, improvisador
Universitat Politècnica de València

*"No se encuentra placer en lo que se logra
sino en el proceso de lograrlo"*

JACK LONDON
Martin Eden¹

Resumen. La improvisación es, de todas las actividades musicales, la que más se practica, pero, al mismo tiempo, la que menos reconocimiento y comprensión ha merecido por parte de músicos, público, críticos y musicólogos. En este artículo nos adentramos en la naturaleza de la improvisación libre. Surgida en Gran Bretaña a mediados de la década de 1960, esta forma de hacer música irrumpe en el marco del movimiento musical europeo contemporáneo e hinca sus raíces en el estilo *free jazz* y la música culta europea, experimental y de vanguardia. Definida como un proceso de creación musical en tiempo real en el que no median partituras ni estructuras predeterminadas, la improvisación libre debe ser abordada desde su práctica. La primera parte del artículo revisa el contexto histórico, cultural, artístico y musical en el que nace la improvisación libre, mientras que en la segunda, exponemos los elementos esenciales que nos ayudarán a identificar esta manifestación musical y a diferenciarla de la composición escrita. El objetivo de este estudio es aportar nuevas herramientas analíticas, que hagan más cercanas e inteligibles estas creaciones sonoras en tiempo real.

Palabras clave. Improvisación libre, proceso sonoro, heurística, holismo, música de participación, escucha, site-specific, indeterminación, aleatoriedad, improvisación electroacústica, free jazz.

Abstract. Improvisation is, of all musical activities, the most widely practiced, but at the same time, least deserved recognition and understanding by musicians, audiences, critics and musicologists. In this article we go into the nature of free improvisation. Emerged in Britain in the mid 1960's, this way of making music breaks in the context of contemporary European musical movement and driving style rooted in free jazz and European classical music, experimental and avant-garde. Defined as a process of musical creation in real time in which no scores or predetermined structures mediate, free improvisation must be approached from practice. The first part of the article

¹ LONDON, Jack: *Martin Eden*. Alba Editorial, Barcelona, 2007, p. 299.

reviews the historical, cultural, artistic and musical context that free improvisation is born, while in the second, we present the essential elements that will help us identify and distinguish this musical manifestation of written composition. The aim of this study is to provide new analytical tools that make close and intelligible these sound creations in real time.

Keywords. Free improvisation, sound process, heuristics, holism, music sharing, listening, site-specific, indeterminacy, randomness, electroacoustic improvisation, free jazz.

Irrupción de la improvisación libre en el marco del movimiento musical europeo contemporáneo

La improvisación libre es un movimiento artístico que surge en Europa, concretamente en Gran Bretaña, a mediados de la década de los años sesenta del siglo XX. Se trata de una actividad musical espontánea, abierta, participativa y plural, y que, estéticamente, destaca por su diversidad de planteamientos y motivaciones, características todas ellas que dan como resultado tantas identidades musicales como improvisadores la ejercen. De ahí que definir, catalogar o intentar establecer una taxonomía de la *free improvised music*² no sea una tarea sencilla e incluso, tal vez, contravenga su propia naturaleza. El guitarrista inglés y pionero de la improvisación libre Derek Bailey, que definió su particular manera de hacer música como *non-idiomatic improvisation*³, considera que es una manifestación artística “efímera, fugaz, existe sólo mientras se practica”⁴. La improvisación libre europea es, por tanto, un fenómeno absolutamente contemporáneo, porque se trata de un proceso de creación musical en tiempo real⁵, en el que no median partituras escritas antes del concierto ni ensayos previos. Los improvisadores crean su música al mismo tiempo que el público la escucha.

Sin olvidar su carácter lúdico y su gran valor pedagógico, la improvisación libre es una manera de hacer música en la que el sonido es el único vehículo que conduce este proceso de creación musical instantánea. La toma de decisiones, las estrategias, los posicionamientos y la negociación en el seno de un grupo de improvisadores se produce en el aquí y ahora, aprovechando al máximo sus habilidades y capacidades heurísticas y siempre a partir del sonido. Se trata, pues, de una música eminentemente participativa y de autoría compartida con una gran fuerza holística, en la que el sonido global generado por todo el grupo es más importante que la suma de los sonidos producidos por cada uno de los improvisadores que integran el conjunto. Todo este

² Música libremente improvisada.

³ Improvisación no-idiomática.

⁴ BAILEY, Derek: *La Improvisación. Su naturaleza y su práctica en la música*, Ediciones Trea, Gijón, 2010, pp. 163 y 164.

⁵ MATTHEWS, Wade: «¡Escucha! Claves para entender la libre improvisación» [en línea]. Disponible en: http://www.wadematthews.info/Wade_Matthews/Escucha%21_Claves_para_entender_la_libre_improvisacion.html (última consulta: 13/11/2011).

proceso creativo exige tanto a músicos como a público otros tipos y niveles de escucha para entender su verdadera naturaleza.

La improvisación libre europea hincó sus raíces en el estilo *free jazz* y en las diversas corrientes estéticas de la música culta contemporánea, experimental y de vanguardia que confluyen en Estados Unidos de Norteamérica y en Europa durante la década de 1960. Un marco histórico general en el que todas esas influencias estéticas, artísticas y musicales provocaron la irrupción de la improvisación libre en el ecosistema artístico europeo, habitado por músicos procedentes tanto de la música popular –no académica– como de la música culta, y que abarcan desde la indeterminación y la aleatoriedad hasta la música concreta y la electroacústica.

Paradójicamente, la improvisación libre surge en el seno de una cultura cada vez más tecnocrática, estandarizada en sus productos y en el consumo de los mismos. Durante la década de 1960 y superada ya la larga postguerra, Europa comienza a vivir una expansión económica nunca antes conocida y las clases medias emergentes necesitan ocupar su tiempo de ocio. La música, ya sea en concierto o a través de grabaciones en el incipiente mercado discográfico, moldea los gustos y los usos de un nuevo consumo de productos musicales bien definidos.

Se pueden encontrar causas endógenas, atentas al devenir de la música, pero también otras de carácter exógeno, procedentes de la evolución social, cultural y del pensamiento occidental durante la segunda mitad del siglo XX. Cada artista, cada músico, cada improvisador, intenta barrer hacia su propia trinchera filosófica, ideológica y estética, explicando sus motivaciones y por qué llega a la improvisación libre a partir de su experiencia personal. Se antoja difícil encontrar una versión que acomode a todos por igual, pero hay un elemento por encima de todos los demás que define la improvisación libre a la perfección y es su indiscutible contemporaneidad. Para el improvisador norteamericano Wade Matthews es “cronológicamente imposible ser más contemporáneo [...] la música se está creando en el mismo instante en que se escucha. No es una recreación, la interpretación de una partitura compuesta hace una semana, un mes, o incluso ochenta años”⁶. Por otra parte, el concepto de contemporaneidad en música fue tratado mucho tiempo atrás por el compositor John Cage, quien redefinió el concepto de arte y rompió definitivamente la frontera entre la música y la vida. Según el teórico norteamericano, la música contemporánea no tiene futuro, sólo presente⁷.

⁶ *Ibid.*

⁷ “La música contemporánea no es la música del futuro ni la música del pasado sino simplemente música que está con nosotros este momento, ahora, este ahora momento. Ese momento siempre está cambiando. [...] Cuando apartamos la música de la vida lo que obtenemos es arte (un compendio de obras maestras). Con la música contemporánea, cuando es de veras contemporánea, no tenemos tiempo para hacer esa separación (que nos protege de vivir), y así la música contemporánea no es tanto arte como vida y cualquiera que la construya en cuanto termine una pieza empezará otra igual que la gente sigue fregando platos, lavándose los dientes, sintiendo sueño, etc., etc. [...] Es o podría ser un modo de vida. [...] con la música contemporánea no hay tiempo para hacer algo como clasificar. Lo único que puede hacerse es escuchar súbitamente, de la misma manera que cuando nos resfriamos lo único que podemos hacer es estornudar súbitamente. Por desgracia el pensamiento europeo ha provocado

* * *

Tras la devastación que supuso la segunda guerra mundial, el pensamiento científico y los importantes avances tecnológicos aplicados al transporte y a las comunicaciones revolucionan la forma de entender la existencia humana y el universo. Las teorías de la relatividad, del caos y el principio de incertidumbre cambian por completo las metodologías y las herramientas para analizar y pensar el mundo. Umberto Eco (Alessandria, 1932) alumbró en 1962 el concepto de obra abierta y deja al espectador, al sujeto estético, solo ante el objeto informe, inacabado, que tiene que interpretarlo a su manera. Para el semiólogo italiano “el modelo de una obra abierta no reproduce una presunta estructura objetiva de las obras, sino la estructura de una relación de disfrute; cabe describir una forma sólo en cuanto genera el orden de sus propias interpretaciones y está bastante claro que, al proceder de este modo, nuestro procedimiento se aparta del aparente rigor objetivista de cierto estructuralismo ortodoxo”⁸.

Los conceptos de indeterminación y azar se instalan en el arte. El idealismo romántico ha dejado de ser operativo y el arte pierde su hegemonía; se democratiza; es cooperativo, libertario; opera con y en la cotidianidad. Jacques Derrida (1930-2004) irrumpe en la escena intelectual con la deconstrucción. Definir el concepto se opone al sentido esencial de la teoría del filósofo francés. Derrida cuestiona la centralidad, la existencia de un único centro. Esa quimérica centralidad, que ha perseguido el ser humano desde tiempos inmemoriales, es excluyente e ignora, reprime o margina a otros centros (el Otro). La alteridad nos conduce, según Derrida, al juego de los opuestos binarios y a la subversión de la jerarquía original⁹.

El concepto de dualidad, origen de cualquier energía, nos remite a un mundo que, en palabras de otro filósofo francés, Jean Baudrillard (1929-2007) “nos piensa, pero eso somos nosotros quienes lo pensamos”¹⁰. De nuevo, la deconstrucción derridiana. Por otra parte, el principio de incertidumbre ha desestabilizado totalmente el pensamiento científico y sus discursos sobre el orden y la racionalización.

A grandes rasgos, éste es el marco en el que se desenvuelve el pensamiento occidental en la segunda mitad del siglo XX y que influye decisivamente en la creación artística,

que ciertas cosas que suceden como escuchar súbitamente o estornudar súbitamente no sean consideradas profundas”: CAGE, John: *Silencio*, trad. Pedraza, P., Árdora Ediciones, Madrid, 2002, pp. 41-57.

⁸ ECO, Umberto: *Obra abierta*, trad. Berdagué, R., Editorial Planeta-De Agostini, Barcelona, 1984, p. 316.

⁹ Véase DERRIDA, Jacques: *De la Grammatologie*, Les Éditions de Minuit, París, 1967.

¹⁰ “En realidad, el pensamiento es una forma dual, no corresponde a un sujeto individual, se reparte entre el mundo y nosotros: nosotros no podemos pensar el mundo, porque, en algún lugar, él nos piensa a nosotros”. Y concluye Baudrillard “ya no se trata de un pensamiento sujeto, que impone un orden situándose en el exterior de su objeto, sosteniéndolo a distancia (...), a partir de ahora, algo ha cambiado, el mundo, las apariencias, el objeto, están irrumpiendo. Este objeto, que habíamos querido mantener en una especie de pasividad analítica, se venga...”. BAUDRILLARD, Jean: *Contraseñas*, trad. Jordá, J., Anagrama, Barcelona, 2002, p. 87.

trastocando los roles estéticos y cuestionando viejos valores como la forma o la estructura. El mundo pone rumbo hacia la globalización y una cultura mundial.

La improvisación libre, entendida como manifestación abierta y espontánea, y sujeta a necesidades emocionales e intelectuales, se convierte rápidamente en desahogo lúdico y en descarga emocional de las experiencias sonoras acumuladas. La improvisación libre como movimiento artístico y su práctica continuada ejercita la desambiguación en un nuevo ecosistema musical participativo, donde el sonido y su escucha atenta son las herramientas fundamentales de control, de negociación y de intercambio entre los improvisadores y el público.

* * *

El origen musical de la improvisación libre se centra, como ya hemos avanzado, en la confluencia de dos fuertes corrientes musicales, filosóficas y estéticas, dos maneras bien distintas, por no decir antagónicas, de entender la creación sonora: el *free jazz* y la música culta contemporánea. Por una parte, el viento de libertad que sopla fuerte desde los Estados Unidos de Norteamérica desde finales de la década de 1950 –se trata de la última revuelta dentro de la nueva música negra¹¹- y, por otra, la encrucijada en la que se encuentra la música culta occidental: entre el agotamiento del serialismo integral, la apertura hacia la indeterminación y la aleatoriedad, la música estocástica y el descubrimiento de la materia sonora en su más íntima estructura, gracias a la música concreta y la electroacústica. Sin olvidar mencionar la revolución del rock y la revitalización de las músicas populares a partir de finales de la década de 1950, así como la irrupción de un aluvión de nuevas y distintas estéticas como el minimalismo, la música repetitiva, el neolirismo, la música ambiental o ligera (*muzak*), el mimetismo, las músicas étnicas, *world music* y un larguísimo etcétera. Este pluralismo musical generó un *totum revolutum* en el panorama sonoro que, junto a nuevas manifestaciones e hibridaciones artísticas como la *performance* sonora, el *happening*, el teatro musical, la escultura e instalación sonoras, el *multimedia*, la poesía fonética, el arte radiofónico, la manipulación de discos, el paisaje sonoro, etc., reactivaron el uso de la improvisación como medio, como herramienta o parámetro y también como fin en sí misma, recuperando la vitalidad de esta manera de crear y expresarse musicalmente.

Una generación de músicos ingleses como el ya citado Derek Bailey (1930-2005), el percusionista Eddie Prévost (Hitchin, 1942), el saxofonista Evan Parker (Bristol, 1944) o el trombonista Paul Rutherford (Liverpool, 1959) proceden del jazz, poderosa corriente filosófica que subyace en la improvisación libre, mientras que otros improvisadores vienen de la música clásica contemporánea y el experimentalismo. Algunos de estos músicos blancos, pertenecientes a la clase trabajadora, sin formación académica y adscritos a la *street culture* (cultura de la calle) y las músicas urbanas, intentan establecer paralelismos de su vida y su actividad musical con los músicos de jazz negro,

¹¹ Así llamó el dramaturgo, poeta y crítico de jazz LeRoi Jones al jazz negro a partir de la “apropiación” de esta música por parte de los músicos blancos. JONES, LeRoi: *Música Negra (Jazz/Rythm’n Blues)*, trad. Ordovás, J., Ediciones Júcar, Madrid, 1986.

oprimidos por su color y reclusos en comunidades sin acceso a privilegios sociales, culturales y a una educación, pero que disfrutaban de una identidad exclusiva y compartida: el jazz.

Entre los experimentalistas y también comprometidos políticamente, destaca el compositor e improvisador Cornelius Cardew (1936-1981), compañero de Prévost en el primer colectivo de improvisadores libres, *AMM*¹², y fundador en 1969 de la *Scratch Orchestra*. Cardew evolucionó desde el serialismo schoenbergiano y, más tarde, desde las teorías de John Cage (1912-1992) y la indeterminación hacia la improvisación libre colectiva y a cuestionar el autoritarismo del compositor¹³.

La orquesta de Cardew, aunque tuvo una existencia corta de apenas dos años, fue una expresión del *ethos* cultural de finales de los años 60, período que vio la irrupción de los *happenings*, el teatro de calle y formas de expresión híbridas, situadas entre las categorías de la pintura, la escultura, el teatro y la música. Tras el convulso final de la década de 1960, el pensamiento de Cardew derivó hacia el socialismo chino – maoísmo-, y junto a otros miembros de la orquesta como el guitarrista inglés Keith Rowe (Plymouth, 1940) y el pianista y también militante de la izquierda inglesa John Tilbury (1936), la *Scratch Orchestra* asumió un claro compromiso político, rechazando el subjetivismo burgués que emanaba de la música de vanguardia. Cardew renunció a su pasado musical y a sus mentores Cage y Stockhausen, y el compositor y artífice del estreno de *Le Marteau sans maître* de Pierre Boulez (Montbrison, 1925), en Gran Bretaña, en 1957, radicalizó su posicionamiento ideológico y estético, incorporando a su labor creativa la siguiente premisa: “una pieza musical sólo podía tener valor si *“contribuía al cambio social en la dirección deseada, es decir, hacia el socialismo”*¹⁴.

Transcurridas un par de décadas, la tesis mantenida por Eddie Prévost a este respecto hacia finales del siglo XX es que “cuando la gente encuentra que las formas culturales y sus costumbres asociadas son insoportablemente restrictivas, entonces buscan nuevos medios para la autodefinición y la autoidentificación. En cierto modo, esto podría confirmar la vieja idea de que los artistas están movidos por impulsos patológicos (...), es obvio que muchos son agudamente sensibles a su entorno físico, social y político”¹⁵.

¹² Dos de los más importantes grupos de improvisación fueron *AMM*, fundado en 1965, el primero en hacer música alejada de idiomas y géneros conocidos, y el *Spontaneous Music Ensemble*, del percusionista inglés John Stevens.

¹³ “[Cardew] terminó por poner en tela de juicio las diferencias de estatus entre músicos profesionales y amateurs. Su meta era la liberación de las facultades intuitivas, poéticas, empáticas y musicales que se sacrifican completamente a lo largo del proceso de la formación musical convencional”. SUTHERLAND, Roger: *News Perspectives in Music*, Sun Taverns Fields, London, 1994, pp. 204-227.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ PRÉVOST, Eddie: «Conferencia sobre la Improvisación Libre», pronunciada el 13 de febrero de 1998 durante el I Symposium Internacional de Improvisación Libre celebrado en Madrid y publicada en la Revista *Hurly-Burly*, Nº 5, Centro de Encuentro para el Desarrollo de la Improvisación, Madrid, Abril 1998, pp. 10-14.

Influencias de la indeterminación y la aleatoriedad en la improvisación libre

Tras la larga etapa en la que reinaron las grandes formas románticas y, más tarde, el rígido estructuralismo dodecafónico y serial que marcó la primera mitad del siglo XX, jóvenes compositores norteamericanos comenzaron a introducir el azar y la indeterminación en sus partituras, en un intento de liberar la creación sonora. John Cage, pero antes Charles Ives (1874-1954) y Henry Cowell (1897-1965), autor del libro *Nuevos recursos musicales*¹⁶, junto a Morton Feldman (1926-1987), Earle Brown (1926-2002), Christian Wolff (1934) y La Monte Young (1935), entre otros, marcaron un punto de inflexión en la composición musical u “organización del sonido”¹⁷.

Algunos de estos músicos, inconformistas e incluso radicales en sus postulados estéticos, procedían del jazz como Young o Brown. El primero, fuertemente influenciado por los pintores expresionistas abstractos de la escena neoyorquina como Jackson Pollock o Mark Rothko y compañero de escenario de Ornette Coleman, Don Cherry y Billy Higgins en el ambiente jazzístico de Los Ángeles (California), durante la década de 1950, exploró el sonido de una forma directa e inmediata, en la que importaba su fisicidad. Earl Brown, por su parte, acuñó el concepto de *open form*; inventó su propio sistema de notación musical, en el que profundiza hasta sus últimas consecuencias en las infinitas posibilidades que el grafismo de sus partituras aportaba a la libertad del intérprete y a la indeterminación. Su composición más conocida – *November 1952*– es la aplicación más radical de la indeterminación y el primer ejemplo de una partitura musical completamente gráfica, en la que su diseño es totalmente abstracto, sin indicaciones musicales convencionales de ningún tipo. Las instrucciones que da Brown para ser interpretada sólo especifican que está compuesta para uno o más instrumentos y/o productores de sonido y puede ser interpretada en cualquier dirección, desde cualquier punto del espacio definido, con cualquier duración de tiempo e interpretada desde cualesquiera de las cuatro posiciones rotativas existentes en cualquier secuencia. La partitura se convierte así en un punto de partida para una improvisación esencialmente libre y sus diversas interpretaciones tienen muy poco en común. Todos estos compositores norteamericanos experimentaron con la materia sonora a través de toda clase de instrumentos eléctricos y dispositivos electrónicos, deslindando la frontera entre ruido –sonido no musical– y tono, y entre música y

¹⁶ Henry Cowell, a quien se le atribuye la creación de los *clusters* o racimos de notas, aunque Charles Ives lo utilizara en sus composiciones con anterioridad, sugirió en su libro *New Musical Resources* la idea de usar un piano mecánico para reproducir estructuras rítmicas súper-complejas, basadas en la idea de que las frecuencias sonoras y rítmicas pertenecen a un mismo ámbito constructivo. COWELL, Henry: *New Musical Resources*, Cambridge University Press, Cambridge, New York, and Melbourne, 1930.

¹⁷ «El futuro de la música: Credo», Conferencia pronunciada por el compositor John Cage en Seattle (USA), organizada por Bonnie Bird en 1937. Publicada en CAGE, John: *Op. Cit.*, pp. 3-7.

sonido organizado¹⁸. Y en todo ese nuevo universo sonoro en expansión, la improvisación volvió a ocupar un lugar privilegiado¹⁹.

Previamente, durante la primera mitad del siglo XX, las vanguardias europeas habían abierto las ventanas del arte de par en par a nuevas propuestas sonoras, que con el tiempo, a partir de la década de 1970, cristalizarían en una nueva categoría: el Arte Sonoro. Una suerte de conglomerado de nuevas formas de aproximarse al sonido y, por tanto, a su organización: desde los primeros y más importantes movimientos artísticos como el Futurismo, Dadá, Bauhaus y Surrealismo, con sus grandes creaciones, hasta otras corrientes menos conocidas del ámbito europeo como el Activismo húngaro o el Surrealismo portugués, y de Latinoamérica (Creacionismo, Estridentismo, Poesía Negrista y un largo etcétera), pasando por otros movimientos del ámbito español como fueron el Ultraísmo, La Orden de Toledo²⁰ y el Postismo, entre otros. Todo ello sin olvidar las aportaciones del italiano Luigi Russolo (1885-1947) y su libro *Arte de los Ruidos*, una obra clave para entender el Arte Sonoro.

Al mismo tiempo, el compositor francés Edgard Varèse (1883-1965) abandona Europa en 1915 para afincarse en los Estados Unidos, como tantos otros creadores lo harán tras él, huyendo de los totalitarismos y las persecuciones políticas. Alumno de Ferruccio Busoni (1866-1924) y atento observador de movimientos artísticos como el Futurismo italiano, Varèse revoluciona el lenguaje musical, abriendo una puerta hacia un nuevo universo de sonidos desconocidos hasta ese momento. En una entrevista a su llegada a Nueva York declara que

Nuestro alfabeto musical debe ser enriquecido. Nosotros también necesitamos nuevos instrumentos... Los músicos deberían cuestionarse esto seriamente con la ayuda de los especialistas en la fabricación de máquinas. Siempre he sentido la necesidad de nuevos medios de expresión en mi trabajo. Me opongo a someterme a la exclusiva utilización de sonidos que ya han sido escuchados con anterioridad. Lo que estoy buscando son

¹⁸ El visionario compositor francés Edgard Varèse (1883-1965) fue el primero en apartarse de los conceptos tradicionales de armonía y melodía, organizando el sonido según sus timbres y sus volúmenes. Trabajó con la percusión (sonidos indeterminados), fue precursor de la música electroacústica y la música concreta. MORGAN, Robert P.: *La Historia del Siglo XX: Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*, trad. Sojo, P., Ediciones Akal, Madrid, 1994, pp. 379-398.

¹⁹ El compositor norteamericano John Cage afirmó en 1974 que "Para gran parte de la música popular y para alguna de la oriental, la distinción entre compositores e intérpretes nunca estuvo muy clara. La notación ya no se interpone entre el músico y la música, como Busoni decía que le ocurría. La gente sencilla anda junta y hace música. Improvisación. [...] Del mismo modo, un ritmo aperiódico puede incluir un ritmo periódico, del mismo modo como un proceso puede incluir un objeto, igualmente las improvisaciones libres pueden incluir otras que sean estrictas, pueden incluso incluir composiciones. La Jam Session. El Musicircus": CAGE, John: *El futuro de la música*, Empty Words Writings '73-'78, Marion Boyars, London-Boston, 1980. Publicada en CAGE, John: *Escritos al oído*, trad. Pardo, C., Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Murcia, 1999, pp. 169 y 170.

²⁰ La "Orden de Toledo", fundada por Luis Buñuel el 19 de marzo de 1923 junto a Pepín Bello, Federico García Lorca, Salvador Dalí, Rafael Alberti, María Teresa León..., consistía en paseos nocturnos sin rumbo por la laberíntica ciudad histórica de Toledo, en estado de embriaguez. Se trata de un antecedente de la Teoría de la deriva, que casi cuatro décadas después escribiría Guy Debord. MOLINA ALARCÓN, Miguel (coord.): *Ruidos y susurros de las vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1909-1945)*, Editorial de la UPV, Valencia, 2004, p. 172.

nuevos medios técnicos que puedan adaptarse a cualquier expresión del pensamiento y que puedan, a su vez, mantener ese pensamiento.²¹

Volviendo a la segunda mitad del siglo XX, la generación de jóvenes compositores que irrumpe en la escena europea tras la contienda mundial, y fuertemente influida por la figura y la obra de Anton Webern, recibe con curiosidad, muchas dudas y, en algún caso, con rechazo los nuevos planteamientos compositivos que llegan de Norteamérica de la mano principalmente de John Cage. Mientras que el compositor francés Pierre Boulez, máximo representante del serialismo integral, explicaba en 1961 sus *Improvisations sur Mallarmé*, afirmando que la improvisación es irrupción en la música de una dimensión libre²², el compositor italiano Luigi Nono, desde su conocido compromiso político, siente como una amenaza esos nuevos aires de indeterminación e improvisación, importados a Europa por los creadores y músicos norteamericanos, acusándolos de compositores enredadores y desconocedores de la auténtica libertad que, incapaces de tomar decisiones, acuden al azar²³.

En Alemania, durante la segunda mitad de la década de 1960, el compositor Karlheinz Stockhausen (1928-2007) incluyó la improvisación en sus composiciones. Desde aquellas en las que las instrucciones delimitan y constriñen el papel del intérprete hasta *Aus den sieben Tagen* (1968), en la que el intérprete improvisa libremente, en lo que Stockhausen llamó “música intuitiva”²⁴, sobre textos puramente verbales proporcionados por el compositor. Finalmente, los compositores citados manifestaron un claro rechazo hacia la incontrolada presencia del azar y se limitaron a utilizar en su

²¹ MORGAN, Robert P.: *Op. Cit.*, p. 327.

²² BOULEZ, Pierre: *Puntos de referencia*, trad. Prieto, E. J., (3ª ed.), Editorial Gedisa, Barcelona, 2001, p. 121.

²³ Luigi Nono afirmó en su conferencia *Presencia histórica en la música de hoy*, pronunciada en los encuentros sobre composición de Darmstadt (Alemania), lo siguiente: “[...] los intentos hechos para asimilar los métodos de composición llamados “enteramente determinados” [pero estos enredadores, ¿conocen la composición?] a una propensión a los sistemas políticos totalitarios actuales o pasados, no son más que una tentativa penosa y torpe de afectar a la inteligencia, para la cual la libertad significa cualquier otra cosa antes que renuncia a la libertad. La inserción retórica de conceptos de libertad en un movimiento artístico creativo sólo es un enésimo expediente de propaganda (muy barato) para intimidar a su prójimo. [...] Su “libertad” es la opresión que ejerce el instinto sobre la razón: su libertad es un suicidio del espíritu. [...] [No tienen ni idea de lo que es la libertad creativa concebida como fuerza adquirida por una conciencia espiritual, capaz de conocer y de tomar las decisiones de su época, nuestros “estetas de la libertad” no sueñan nada, están muertos.] Podemos siempre discutir, entre “compositores” de la panacea universal, “la suerte”, a condición de servirnos de ella como un medio de investigación empírica, sólo para experimentar diferentes posibilidades inéditas. Pero querer siempre situar el azar y sus efectos acústicos en el lugar del conocimiento y de la voluntad, sólo puede ser un método para aquellos que tienen miedo a tomar decisiones y a la libertad que ello conlleva”: CARRASCO, Juan Manuel (coord.): *Luigi Nono. Caminante ejemplar*, Centro Galego da Arte Contemporánea, Galicia, 1996, pp. 27-34.

²⁴ Stockhausen definió de esta manera su “música intuitiva”: “música que, en la medida de lo posible, procede exclusivamente de la intuición, en este caso de la de un grupo de músicos que tocan de forma intuitiva, debido a su “feedback” mutuo que cualitativamente es más que la suma de sus individualidades”: MORGAN, Robert P.: *Op. Cit.*, pp. 379-398.

música métodos aleatorios²⁵. El peso de la figura del compositor como sumo hacedor que ejerce un férreo control sobre su obra escrita era demasiado fuerte en la música clásica contemporánea europea, fuertemente marcada por el serialismo. Otros compositores pertenecientes a la generación posterior a la segunda guerra mundial como Luciano Berio, Hans Werner Henze, Henri Pousseur, Witold Lutoslawski y György Ligeti también utilizaron la indeterminación en algunas de sus obras.

En España, los referentes más destacados dentro de la indeterminación, la aleatoriedad y el minimalismo, claramente influenciados por los norteamericanos Cage, Feldman, Terry Riley (Colfax, California, 1935) o Steve Reich (Nueva York, 1936) son los valencianos Carles Santos (Vinaròs, 1940) y Llorenç Barber (Aielo de Malferit, 1948). También cabe citar a Juan Hidalgo y Walter Marchetti (ZAJ), el Grup Instrumental Català, Josep Maria Mestres-Quadreny, Luis de Pablo, Ramón Barce, Cristóbal Halffter, Josep Lluís Berenguer y José Evangelista, entre otros.

La creación electroacústica y la improvisación libre

El ambiente de libertad y experimentación liderado por Stockhausen en Europa fue determinante para que muchos músicos rechazaran la sofisticada y exhaustiva notación convencional y la asfixiante cultura del concierto, y comenzaran a proliferar los colectivos de improvisadores en Europa y en Estados Unidos como el *Improvisation Chamber Ensemble*, dirigido por el compositor Lukas Foss. Stockhausen, uno de los pioneros de la música electroacústica, se interesó rápidamente por la música electrónica en vivo y, tras los pasos de la *Cartridge Music (Música de cartucho)*, compuesta por Cage en 1960, buscó la integración de la música electrónica y la instrumental mediante la manipulación electrónica de las actuaciones en directo. En 1964, desde su propio grupo musical, el *Stockhausen Ensemble*, el compositor de *Mikrophonies* se especializó en las interpretaciones parcialmente improvisatorias de música electrónica en directo.

Siguiendo la estela marcada por estos primeros *ensembles* instrumentales, surgieron otros en Inglaterra como los ya mencionados *AMM*, *John Steven' Spontaneous Music Ensemble*, *The Gentle Fire* e *Intermodulation*. Fundado en 1965 e integrado por Cornelius Cardew (asistente de Stockhausen entre 1958 y 1960 en el Estudio de Música Electrónica de Colonia), Lou Gare, Eddie Prévost, Keith Rowe y Lawrence Sheaff, *AMM* fue el primer grupo de improvisación libre que intentó hacer música al margen de idiomas y géneros musicales establecidos. En Roma, se formó *MEV (Musica Elettronica Viva)* en 1966; en Estados Unidos, destaca el colectivo interdisciplinar estadounidense *ONCE Group* (Michigan), dirigido por Robert Ashley; en Japón, el *Taj Mahal Travellers*, y en el eje Italia-Berlín, el *Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza*, por citar sólo a los más representativos. Creado en Roma en 1964, este último grupo reunió en torno a la figura del compositor italiano Franco Evangelisti (1926-1980) a un nutrido colectivo de jóvenes compositores e intérpretes, formados en los emblemáticos cursos de

²⁵ "Denominación que hace referencia a la acción de lanzar un dado al aire". MORGAN, Robert P.: *La Historia del Siglo XX: Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*, trad. P. Sojo, Ediciones Akal, Madrid, 1994, pp. 379-398.

composición contemporánea de Darmstadt (Alemania), crisol de nuevos creadores y lugar de confluencia de las más novedosas corrientes estéticas de la música europea. Por *Nuova Consonanza* pasaron Carmine Pepe, Larry Austin, John Eaton, John Heineman, Roland Kayn, William O. Smith y Ivan Vandor; más tarde, Mario Bertoncini, Walter Branchi, Ennio Morricone, Egisto Macchi, Frederic Rzewski, Giovanni Piazza y el español Jesús Villa Rojo.

Todos estos grupos, aparecidos durante la segunda mitad de la década de 1960, coincidieron en muchos aspectos, conformando un tipo de agrupación o estructura instrumental con unos parámetros estéticos definidos, unas formas expresivas y unos objetivos sonoros desconocidos hasta ese momento y que todavía perduran en la actualidad. Todos ellos combinaron a músicos experimentados en el campo del jazz con otros con una formación clásica más tradicional y el objetivo fue crear una situación completamente abierta en la que cualquier tipo de material, independientemente de su origen, pudiera ser introducido. Junto con los instrumentos tradicionales, también se utilizaron objetos productores de sonido no convencionales, especialmente dispositivos electrónicos, y en los que primaba por encima de todo el sentido colectivo y cooperativo. El *MEV*, que incluso animaba al público en general a participar en la interpretación, se consideraba un grupo de compositores que improvisaban colectivamente²⁶.

Años más tarde y gracias al desarrollo de la tecnología y de la informática aplicada a la música, la *Electroacoustic Improvisation* (EAI)²⁷ se fue consolidando como un estilo imprescindible, a caballo entre la libre improvisación y la creación electroacústica y que, desde hace más de dos décadas, ha conocido una gran expansión por todo el mundo. Cabe destacar los primeros músicos o grupos en trabajar la improvisación electroacústica como el inglés Keith Rowe y su guitarra preparada, la *musique concrète instrumentale* del compositor alemán Helmut Lachenmann (Stuttgart, 1935), el grupo británico *Morphogenesis*, el pianista inglés John Tilbury, el *Evan Parker Electro-Acoustic Ensemble*, el músico norteamericano afincado en España Wade Matthews y los japoneses organizados en torno a *Improvised Music from Japan* como Sachiko M, Toshimaru Nakamura, Mitsuhiro Yoshimura y Otomo Yoshihide.

En España, es obligado citar a la *Orquesta del Caos*, creada por Xavier Maristany; al percusionista e improvisador Pedro López, fundador de grupos imprescindibles como *Modisti*, *Fases* y *Scorecrackers*; el contrabajista Baldo Martínez, la Fundación Phonos (Barcelona), José Manuel Berenguer y Jep Nuix; el valenciano Gregorio Jiménez (Laboratorio de Electroacústica) y Luis de Pablo (Estudio de Música Electrónica ALEA), Jesús Villarojo (Grupo LIM) y José Iges (RNE), en Madrid, entre otros muchos.

²⁶ Notas tomadas del libreto del álbum discográfico y videográfico Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza, *Azioni*, Die Schachtel, Milano, 2006, DS13.

²⁷ La improvisación electroacústica, que hunde sus raíces en la improvisación libre, aunque alejada de la vanguardia o del *free jazz*, se caracteriza por sus texturas laminares y calmadas, sus movimientos lentos y por una marcada estética minimalista. Definición de *Wikipedia, la enciclopedia libre*, [en línea]. Disponible en: [http://en.wikipedia.org/wiki/EAI_\(music\)](http://en.wikipedia.org/wiki/EAI_(music)) (última consulta: 13/11/2011).

El papel determinante del *free jazz* en la génesis de la improvisación libre

Al mismo tiempo, en Norteamérica, un grupo de jóvenes músicos de jazz y grandes improvisadores, liderados por el saxofonista afroamericano Ornette Coleman (1930), y acompañado por el trompetista Don Cherry (1936-1995), los contrabajistas Charlie Haden (1937), Scott LaFaro (1936-1961) y Jimmy Garrison (1933-1976), y los baterías Billy Higgins (1936-2001) y Ed Blackwell (1929-1992), iniciaron durante los convulsos años 60 el camino de la improvisación libre o *new thing*, como se conoció en aquella época. De entre los más de 150 discos grabados hasta la fecha por Coleman, el que supone toda una declaración de principios es *The Art of the Improvisers*. Su contenido fue grabado en los conocidos Atlantic Studios de Nueva York y en los Radio Recorders de Hollywood (California), entre 1959 y 1961. En estas composiciones, Coleman y su grupo sientan las bases del *free jazz*, aunque será en 1961 con la publicación del disco titulado *Free Jazz* (Atlantic Records) con una sola composición, que puso título al vinilo, cuando es etiquetado este nuevo movimiento, esta nueva fuerza musical. En este disco, Ornette Coleman improvisa en una sesión de grabación el 21 de diciembre de 1960 con Eric Dolphy (1928-1964), Freddie Hubbard (1938-2008) y sus habituales compañeros Cherry, LaFaro, Haden, Higgins y Blackwell.

Estos músicos volvieron sobre los pasos de la tradición del blues, del *gospel* y del vocabulario indígena y primitivo del idioma del blues y del folk, pero reproduciéndolo a su propia manera. Para ellos, la *Third Stream* –la corriente propiciada por músicos blancos que intenta crear un encuentro entre la música culta y el jazz- no sirve para nada. La base del jazz es la improvisación y por tanto el *free jazz* provoca un retorno al jazz de verdad, en el que se improvisa prácticamente durante todo el tiempo y si hay algún motivo melódico es tan sólo un puente para ir a otro lugar. El *free jazz* es la rebelión de un grupo de músicos muy jóvenes, dentro del esclerotizado contexto musical de finales de la década de 1950 y principios de 1960, cuando la anterior revolución del jazz, el *bebop*, comenzaba a mostrar signos de agotamiento. Por otra parte, la sociedad norteamericana vive una década convulsa y de grandes cambios: el poder negro adquiere máxima relevancia con figuras tan carismáticas como Malcolm X (1925-1966), Martin Luther King (1929-1968), ambos asesinados, y algunos grupos violentos como los *Black Panthers*, que reclaman su libertad en una sociedad presa todavía de un cruel *apartheid*; el hombre pisa por primera vez la Luna, el presidente John Fitzgerald Kennedy (1917-1963) muere en un atentado y comienza la Guerra de Vietnam, con todo lo que ello representó para el pueblo norteamericano. El dramaturgo y crítico musical estadounidense Amiri Baraka (Newark, 1934) –entonces LeRoi Jones- va más allá y, para él, “el jazz, como música del negro existió hasta la época de las grandes bandas, en el mismo nivel socio-cultural que la subcultura de la que brotó”²⁸.

²⁸ “[...] la música negra es esencialmente la expresión de una actitud, o un cúmulo de actitudes acerca del mudo, y sólo secundariamente una actitud acerca del modo como la música se produce. El músico blanco de jazz vino a entender esta actitud como una forma de hacer música, y la intensidad de su entendimiento produjo la “gran” marea de músicos blancos de jazz, y sigue produciéndola”: JONES, LeRoi: *Música Negra (Jazz/Rythm’n Blues)*, trad. J. Ordovás, Ediciones Júcar, Madrid, 1986, pp. 12 y 13.

El *free jazz* se convierte en un grito de liberación. Es una protesta contra la opresión racial y una reclamación justa de los afroamericanos por recuperar su voz: el jazz. Una música que nace negra y que el blanco intenta apropiarse de ella. De ahí que músicos como los anteriormente citados y otros muchos como el pianista Cecil Taylor (1929), John Coltrane (1926-1967), Archie Shepp (1937), Albert Ayler (1936-1970) o Elvin Jones (1927-2004) convierten sus instrumentos en armas de protesta y sus improvisaciones en gritos desgarradores. Son conscientes de que sólo recuperando el auténtico patrimonio de la música negra afroamericana –el blues y el *gospel*– podrán ganar esta guerra.

La etapa más brillante del *free jazz* se sitúa entre 1961 y 1965. El crítico de jazz del periódico *New York Times* desde 1996, Ben Ratliff, considera que “las aproximaciones a la música libre son más meditadas, mejor concebidas, más provocadoras, incluso a nivel teórico, de lo que serían luego”²⁹. Y el saxofonista y compositor John Coltrane se convertiría en el supremo sacerdote y explorador de la música libre con la publicación de su emblemático disco *Ascension*, grabado a finales de junio de 1965 con siete músicos extra no pertenecientes a su cuarteto clásico: Archie Shepp, Pharoah Sanders, John Tchicai, Marion Brown, Freddie Hubbard, Dewey Johnson y Art Davis, erigiéndose rápidamente en paradigma de la improvisación libre y que marcaría la trayectoria de numerosos músicos no sólo norteamericanos sino también europeos³⁰.

La influencia del *free jazz* en el surgimiento de la improvisación libre europea a mediados de la década de 1960 es definitiva, aunque para el improvisador inglés Derek Bailey “free jazz is a *form* of music, while free improvisation is an *approach* to making music”³¹. No obstante, el sentido del trabajo textural en la interacción del grupo y la preeminencia del sonido como vehículo forman parte de la esencia de la libre improvisación europea contemporánea³², así como la renuncia a un periodo –esquema

²⁹ RATLIFF, Ben: *Coltrane. Historia de un sonido*, trad. J. García e S. Inda, Global Rhythm Press, Barcelona, 2010, p. 203.

³⁰ “Si se relajan las estructuras de cualquier forma artística, antes o después habrá que dejar que lo opuesto a la forma campe a sus anchas (sin embargo, la “forma” existe a muchos niveles y *Ascension* no era en absoluto una obra sin forma). Fue la primera de una serie de sesiones improvisadas de un tirón, con una entrega inusitada, con un jazz completamente libre –las sesiones libres de Sun Ra eran más livianas, y el disco de Ornette Coleman *Free Jazz*, en comparación, era pura caligrafía. También fue el primer disco en presentar al grupo de jazz como comunidad, como resultado de un esfuerzo colectivo para crear música con texturas a gran escala [...] Esto tuvo implicaciones políticas obvias en 1965, especialmente en Europa, donde el marxismo tenía fuerza y el recuerdo del fascismo estaba aún fresco. Aquel trabajo condujo directamente, tres años después, al disco *Machine Gun* del saxofonista alemán Peter Brötzmann, uno de los mayores testimonios del Free Jazz europeo”: RATLIFF, Ben: *Op. Cit.*, p. 137.

³¹ “El *free jazz* es una forma de música, mientras que la improvisación libre es una manera de hacer música”. JENKINS, Todd S.: *Free jazz and free improvisation: an encyclopedia*, 2 vol., Greenwood Press, Westport, 2004, p. 32.

³² “La idea de textura se convertiría en algo muy básico para el jazz experimental. La *Association for the Advancement of Creative Musicians*, dirigida por el pianista Muhal Richard Abrams y de la que formaban parte los músicos que luego constituirían el *Art Ensemble of Chicago*, puso un énfasis mayor en la textura al aportar nuevos instrumentos a la combinación habitual de viento, piano y percusión. Fueron los primeros músicos de jazz en usar bocinas de automóvil y latas de agua colgadas de una cuerda. Usaban sonidos cotidianos, comunes; prometían un nuevo mundo de horizontes más amplios, pero

armónico dado o un tiempo o pulsación constante-, mediante la cual la improvisación se hace completamente libre, aproximándose a la música aleatoria e indeterminada de origen culto-europeo³³.

Elementos esenciales de la improvisación libre para su identificación y diferencias con la composición escrita

La improvisación es, de todas las actividades musicales, la que más se practica, pero, al mismo tiempo, la que menos reconocimiento y comprensión ha merecido por parte de músicos, público, crítica y musicólogos. Tras esa visión general del contexto histórico, social, cultural, estético y geográfico en el que tuvo lugar la irrupción de la improvisación libre europea, cabe enumerar y analizar algunos de los elementos esenciales que ayudarán a identificar este movimiento artístico y a comprender mejor cuál es su auténtica naturaleza. Esto sólo será posible desde la práctica, desde el hacer y la experiencia personal de improvisar libremente con otros músicos³⁴.

Nos enfrentamos a una manifestación musical culta y contemporánea que avanza sustentándose en lo que puede hacer y no tanto en lo que hace, mucho menos en lo que deja hecho, y que necesita encontrar un nuevo paradigma musicológico que permita descubrir nuevas herramientas analíticas y diseñar nuevos métodos de investigación, adecuados al estudio de una manera de hacer música y de jugar con el sonido y sus inabarcables texturas y superficies sonoras.

Esos elementos o aspectos que caracterizan la práctica de la improvisación libre y la hacen diferente respecto a las demás prácticas musicales son, fundamentalmente, la preeminencia del proceso creativo por encima del producto creado; su fuerte carácter participativo, colectivo, dado que se trata de un proceso compartido entre varios creadores; el sonido como único vehículo que guía el proceso de creación; la permeabilidad de un proceso que permite que el espacio, su configuración y sus condiciones acústicas, y todos los sonidos que contiene y/o acontecen en él, ajenos a los improvisadores, interactúen en el discurso, y, por último, la escucha, que exige tanto a improvisadores como a público diferentes tipos y niveles para entender y entenderse en el proceso sonoro. Todos y cada uno de estos elementos marcan la diferencia entre la improvisación libre y la composición escrita.

No obstante, no todas las voces dentro de la improvisación libre están de acuerdo en marcar claramente una línea de diferenciación entre ambas actividades musicales. Mientras que el pianista e improvisador norteamericano Cecil Taylor, adscrito a la

todavía ligado a la vida del barrio, para lo que denominaron “la gran música negra””: RATLIFF, Ben: *Op. Cit.*, p. 138.

³³ MAZZOLETTI, Adriano (coord.): *Gran Enciclopedia del Jazz*, adapt. libre de *Grande Enciclopedia del Jazz*, Curcio, Armando (ed.), 4 tomos, Sarpe, Madrid, 1980, T. II, pp. 839 y 840.

³⁴ El improvisador inglés Derek Bailey afirma que “la improvisación no existe fuera de su práctica”. Asimismo, Bailey acude al musicólogo Ella Zonis para asegurar que cuando un músico improvisa “no piensa en los procedimientos que han de guiar su interpretación. Lo que hace, por el contrario, es tocar desde un nivel de conciencia un tanto alejado de lo puramente racional [...]. En estas condiciones, el intérprete no toca según la “teoría de la práctica”, sino de una manera intuitiva, según la “práctica de la práctica””: BAILEY, Derek: *Op. Cit.*, p. 26.

vanguardia jazzística en la década de 1960, afirma que “cuando se le pide a un hombre que lea algo, lo que se le está pidiendo es que derive hacia otra actividad una parte de la energía que utiliza para hacer música” y concluye que “la notación se puede usar como un punto de referencia, pero la notación no indica la música; indica una dirección”³⁵, el saxofonista e improvisador inglés Evan Parker va más allá, cuando opina que las partituras “nunca han existido excepto como algo a lo que mirar y en lo que pensar, para compararlas con otras de su clase, y que “sería más apropiado considerar que la creación de partituras es una rama esotérica de las artes literarias, regida por sus propios criterios, que algo relacionado de algún modo con la música”. Asimismo, Parker afirma que “si dejamos de lado la idea de que la partitura es la encarnación de la interpretación ideal, también podemos considerarla una posible receta para hacer música”. El veterano improvisador resume que su música ideal “es la que tocan grupos de músicos que desean y eligen tocar juntos y que improvisan libremente en relación con las condiciones emocionales, acústicas y psicológicas, así como otras menos tangibles, que hay en el ambiente en el momento de tocar música”³⁶.

En cambio, y a diferencia de las dos anteriores posturas, la improvisadora y compositora gallega Chefa Alonso se pregunta en su ensayo *Improvisación libre. La composición en movimiento* si “¿es la improvisación otra manera de componer?”. En “un intento de equilibrar la balanza entre la improvisación libre y la composición escrita”, Alonso intenta “recuperar el valor que se le ha negado a la improvisación”. Es una búsqueda de legitimación a través de “partituras invisibles” que sobrevuelan las cabezas de los improvisadores, quienes han tenido que “aprender a tomar decisiones rápidas, a crear en el momento, a componer sobre la marcha”. La autora, a través de entrevistas personales realizadas a numerosos improvisadores y compositores e investigar las similitudes y las diferencias entre la improvisación libre y la composición escrita, llega a la conclusión de que “la improvisación es un tipo de composición, en la medida en que los improvisadores ponen juntos determinados elementos musicales que, de forma natural, adquieren una forma y un sentido”³⁷.

La improvisación libre como proceso creativo heurístico y rizomático

La improvisación libre es un proceso creativo y no un producto acabado, manufacturado, listo para ser escuchado y consumido tantas veces se desee³⁸. Al mismo tiempo, la ausencia de producto en la improvisación libre conduce indefectiblemente a pensar en la ausencia de un compositor, que entiende la creación

³⁵ HENTOFF, Nat: *Jazz*, Editorial Pomare, Buenos Aires, 1982, p. 227.

³⁶ BAILEY, Derek: *Op. Cit.*, pp. 159 y 160.

³⁷ ALONSO, Chefa: *Improvisación libre. La composición en movimiento*, Dos Acordes, Pontevedra, 2008, pp. 13-25.

³⁸ En consonancia con las artes plásticas de la segunda mitad del siglo XX, el improvisador y compositor Wade Matthews insiste en que “la libre improvisación actualmente practicada en Europa pone un mayor énfasis en el proceso que en el producto, valorando el proceso de creación en vez del producto creado o recreado tras él”: MATTHEWS, Wade: «Colectividad e intencionalidad en la “libre improvisación europea”»; factores orientativos para un estudio musicológico». Disponible en: http://www.wademathews.info/Wade_Matthews/Colectividad_e_intencionalidad.html (última consulta: 13/11/2011).

musical como la elaboración de un producto en dos fases: la escritura de una partitura y la ejecución de la misma por un intérprete. En la improvisación libre, en cambio, se invierte la relación entre el proceso de creación y lo creado, que es el producto. Por lo que el musicólogo no puede estudiar el producto, es decir, la partitura, su contextualización histórica y sus diversas connotaciones estéticas y referencias estilísticas, puesto que no existe nada antes del momento mismo de poner en marcha el proceso creativo. Creadores y público no cuentan con un objeto al que acudir, todos ellos han de compartir el proceso creativo en el mismo momento y lugar, y cuando se dé por finalizado todo se habrá desvanecido. Cabe concluir, por tanto, que el proceso es el único producto posible en la improvisación libre³⁹.

Esta concepción de la actividad artística no es nueva y nos remite a los surrealistas, quienes se interesaban exclusivamente por la creatividad, importante por sí misma y no por el objeto producido, y en general a todo el arte del siglo XX. Ya no tiene importancia el objeto estético sino su proceso de creación, lo que cuenta es la función creativa del arte y no los productos artísticos⁴⁰. El objeto artístico se ha evaporado y la subjetividad del artista ha desaparecido. No importan los fines, sino el disfrute de la propia actividad creativa. Y en ese ir haciendo música y jugando con el sonido, la solución de problemas y la negociación de situaciones entre los improvisadores se resuelven y se pactan en el ínterin de ese deambular sonoro. Este carácter heurístico que define la improvisación libre choca frontalmente con la composición escrita y su interpretación, en las que media una partitura, un texto que estudiar y analizar y unos ensayos. En la improvisación libre todo se decide, todo se resuelve, todo ocurre, durante el mismo proceso creativo, en el que no existe el error⁴¹. En ese sentido, es célebre la respuesta que el improvisador y compositor norteamericano Steve Lacy (1934-2004) le dio al compositor e improvisador Frederic Rzewski (1938) a la petición de que explicara, en quince segundos, la diferencia entre la composición y la improvisación: “En quince segundos, la diferencia entre la composición y la improvisación es que en la composición tienes todo el tiempo que necesitas para

³⁹ Wade Matthews acude a una cita del músico de jazz norteamericano Eric Dolphy: “Music, after it’s over, it’s gone in the air. You can never catch it again”, para confirmar la ausencia de un producto tras una improvisación y va más allá cuando dice que, en contraposición, “en el paradigma compositivo [...], el proceso creativo es casi totalmente eclipsado por el producto, es decir, la obra en sí” y que “sin composición, tampoco hay interpretación”. De esta forma, el músico norteamericano llega a la conclusión de que “el improvisador no es ni compositor, ni intérprete, ni mucho menos alguna extraña combinación de los dos”. *Ibid.*

⁴⁰ El esteta francés Abraham André Moles (1920-1992) afirmó que “ya no existen obras de arte, existen sólo situaciones artísticas”: TATARKIEWICZ, Wladyslaw: *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, trad. F. Rodríguez Martín, Editorial Tecnos (Grupo Anaya), Madrid, 2004, pp. 51-56.

⁴¹ Cuando el improvisador inglés Eddie Prévost (1942) analiza este principio activo de la improvisación libre asegura que “la mayoría de los problemas técnicos del quehacer musical tienen que estar resueltos “antes” de que se toque la música [...] en el modo improvisatorio el énfasis está puesto en un planteamiento creativo y de investigación con respecto a una situación musical no formulada [...] los problemas que surgen al improvisar tienen que ser “resueltos” dentro de la actuación. En otras palabras, la música proviene en su totalidad de la aportación creativa de los músicos”: PRÉVOST, Eddie: *Op. Cit.*, pp. 10-14.

decidir lo que quieres decir en quince segundos, mientras que en la improvisación sólo tienes quince segundos”⁴².

La ausencia de producto y la recuperación del goce de la experiencia, creativa instantánea y efímera, sitúan al improvisador en el camino hacia un mundo sonoro liberador e ilimitado, así como imprevisible. Ya no importan los principios ni los finales. Se trata de un proceso abierto, sin enmarcar en el tiempo, que trasciende los límites del escenario y del espacio y que se confunde con el proceso vital y cotidiano del respirar y del fluir⁴³.

La inexistencia de un principio y de un final, en este proceso creativo, exime a los improvisadores libres de la necesidad de buscar centros de los que partir o hacia los que conducirse. El improvisador libre toma decisiones continuamente de qué y cómo tocar, a partir de una atenta escucha de todo aquello que le rodea. Su implicación directa y muy estrecha con el devenir sonoro en el seno de un colectivo de improvisadores provoca reacciones, prefigura estrategias improvisatorias y fija posicionamientos. Fruto de todo ello es la interacción que se establece entre los improvisadores que participan en un concierto o sesión. Esta continua interacción entre los improvisadores y sus diferentes procesos creativos, que se manifiestan al mismo tiempo durante una improvisación colectiva, se van ramificando e hibridándose unos con otros, convirtiéndose en un único proceso que origina un sonido global e inconfundiblemente orgánico. Este comportamiento rizomático de la improvisación libre nos remite a la teoría filosófica, que los franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari incorporaron al pensamiento occidental, a principios de la década de 1970⁴⁴. En su origen biológico, los rizomas son unos tallos de crecimiento horizontal por debajo de la superficie terrestre con varias yemas que, a su vez, emiten raíces, ramas y brotes herbáceos de sus nudos.

Del carácter holístico de la improvisación libre como música de participación

Casi todos los improvisadores han improvisado solos en alguna ocasión o etapa de su trayectoria artística, pero la improvisación es una forma de hacer música esencialmente colectiva y una de sus características definitorias es precisamente la interacción dialéctica entre los músicos. A diferencia de lo que ocurre en la composición escrita, en la que los músicos se relacionan a través de un elemento

⁴² BAILEY, Derek: *Op. Cit.*, p. 253.

⁴³ “La idea de que los comienzos o los finales eran algo artificial vino de la mano de la meditación, y con la línea que dibujaba la propia respiración en el fraseo [...] Coltrane seguía tocando detrás del escenario durante el descanso. Pero el hecho de que circulara en los círculos del rock and roll da una idea no sólo de la fuerza de Coltrane, sino también de hasta qué punto una actuación de Coltrane era vista como una revelación sin pausas, donde los principios y los finales no tenían necesariamente interés musical”: RATLIFF, Ben: *Op. Cit.*, p. 218.

⁴⁴ “El rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera [...] No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda [...] El rizoma procede por variación, expansión, conquista, captura, inyección [...] El rizoma está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga”: DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix: *Rizoma (Introducción)*, trad. J. Vázquez Pérez y U. Larraceleta, Pretextos, Valencia, 2000, pp. 48 y 49.

externo, que es independiente y ajeno a todos ellos, como es la partitura, la comunicación en la improvisación libre no está interrumpida por ningún agente mediador⁴⁵.

Aunque es un medio de expresión personal, la improvisación consiste en hacer música con otros y en explorar las relaciones que surgen entre los músicos. Para la mayoría de ellos, tocar solo no tiene demasiado interés, no obstante, es una forma de afianzar y ampliar un sonido propio y diferenciado, y proporciona metodología de trabajo y de aprendizaje. Improvisar solo es una actividad que conduce a la exploración de ignotos territorios y nuevas texturas sonoras, así como a la investigación de nuevos caminos estéticos en esa imparable evolución hacia el compromiso y la reafirmación de un universo creativo propio⁴⁶. De ahí que el proceso creativo de cada improvisador en el seno de un grupo debe ser autónomo, plenamente autosuficiente y no dependiente de los demás. La ausencia de jerarquías dentro de un colectivo de improvisadores es una señal de identidad fundamental. La no dependencia de los demás es la libertad de los otros de hacer lo que quieran. En la improvisación libre, los músicos no se juntan para tocar, sino para hacer música y participar en un diálogo real⁴⁷. La práctica individual, que viene a ser como los ensayos, revertirá y repercutirá en la posterior actividad colectiva con otros improvisadores. Esa práctica cotidiana y solitaria es la muestra palpable de la existencia de una disciplina moral que caracteriza a los improvisadores libres.

El artista intermedia español Pedro López, uno de los pioneros de la improvisación libre en España, confirma que “la tendencia que tuvo su origen en la improvisación colectiva pretende encaminar sus afanes hacia la música de participación, en la cual el fenómeno creativo no proviene del compositor, sino que toma su forma del confluir de varios lenguajes, cobrando sentido simplemente, en primera instancia, por la mera simbiosis de los mismos”. De esta manera se establece un claro antagonismo entre la música de participación frente a la música de autor, individualista, narcisista y atrapada en la tela de araña que representa la alienante filosofía del éxito⁴⁸. Se trata,

⁴⁵ PRÉVOST, Eddie: *Op. Cit.*, pp. 10-14.

⁴⁶ Para el guitarrista inglés Derek Bailey, tocar solo es una “actividad ininterrumpida” que “depende de la capacidad del músico para crear su música y para mantenerla en constante evolución, reafirmando así su propio y constante compromiso con ella”. No obstante, Bailey asegura haber descubierto que “la mejor base para abordar la interpretación en grupo es la capacidad de improvisar solo”: BAILEY, Derek: *Op. Cit.*, pp. 194-206.

⁴⁷ El improvisador de origen norteamericano Wade Matthews afirma que mientras que “la composición consiste en establecer relaciones entre los sonidos. En el caso de la improvisación libre, las relaciones más importantes se establecen [...] entre los músicos. [...] las relaciones que se establecen en una improvisación musical en grupo son fruto de múltiples imaginaciones, escuchas y personalidades. Son relaciones establecidas en ese mismo instante, ya que ninguno de los músicos puede prever automáticamente lo que van a tocar los demás antes de escucharlo”: MATTHEWS, Wade: «¡Escucha! Claves para entender la libre improvisación» [en línea]. Disponible en: http://www.wademathews.info/Wade_Matthews/Escucha%21_Claves_para_entender_la_libre_improvisacion.html (última consulta: 13/11/2011).

⁴⁸ “En la música de participación, el “creador” no se encuentra sentado frente al tablero de mando forcejeando con todos los parámetros controlables y dejando fuera aquellos que no se le someten [...]. El improvisador se encuentra en medio de todo aquello que constituye la manifestación acústica y

por tanto, de una música eminentemente participativa y de autoría colectiva con una incuestionable fuerza holística, en la que, como definió Aristóteles en su *Metafísica*, el todo es más que la suma de sus partes.

El sonido como vehículo del proceso creativo en la improvisación libre

El sonido guía, en todo momento, el proceso creativo en la improvisación libre. El improvisador busca sonidos y las reacciones que van ligadas a ellos. El medio en el que se realiza esta búsqueda es el sonido, y el propio músico está en el centro de ese experimento. No hay un punto de partida, no existen líneas discursivas por las que transitar, tampoco estructuras predeterminadas sobre las que construir. Sólo hay proceso participado e interacción entre músicos que, guiados por múltiples escuchas, elaboran sus propios objetos o discursos sonoros, reaccionan y se posicionan frente a otras propuestas sonoras, se suman a la textura del grupo o simplemente se quedan en silencio, que es colaborar con el sonido global. Es el silencio creativo y participativo que contribuye a no quebrar la magia del instante.

Gracias a las experiencias de la música electrónica, el sonido –entendido como materia y considerado en su propia naturaleza, su textura, su morfología⁴⁹– es trabajado por los improvisadores libres desde su interior. A partir de la escucha atenta y profunda, el improvisador responde, reacciona, dialoga, acomoda, relaciona, asocia, ajusta o activa procesos u objetos sonoros, en medio de contextos sonoros siempre relativos y en constante tránsito o deriva hacia otros contextos o situaciones.

Las escuchas de la improvisación libre

Toda música nueva, contemporánea, siempre ha remitido a los oyentes hacia nuevas formas de escucha, tal y como ha ocurrido y sigue ocurriendo en otros ámbitos artísticos. Si el sonido es el único vehículo que guía a los improvisadores en su proceso creativo, la escucha deviene, por tanto, en exclusiva herramienta de exploración, reconocimiento, comprensión, negociación y construcción de una obra sonora abierta y en continua gestación⁵⁰. De ahí que para los improvisadores libres hacer y escuchar música son la misma cosa.

“participa” de ello”: LÓPEZ, Pedro: «Música de autor, música de participación», en *Revista de Occidente*, nº 151, diciembre-1993, pp. 112-114.

⁴⁹ Publicado en la revista *The Score and I. M. A. Magazine*, Londres, número de junio 1955, el artículo titulado *Música experimental*, del compositor norteamericano John Cage, recoge algunas reflexiones interesantes sobre el sonido y su naturaleza: “Un sonido no se considera a sí mismo como pensamiento, como obligación, como necesitado de otro sonido para su dilucidación, como etc.; no tiene tiempo para ninguna consideración –está ocupado con el ejercicio de sus características: antes de morir debe haber dejado claras su frecuencia, su volumen, su duración, su estructura de armónicos, la morfología exacta de todo ello y de sí mismo. Urgente, único, ignorante de la historia y de la teoría, más allá de la imaginación, centro de una esfera sin superficie, su realización está libre de obstáculos, enérgicamente difundida. No podemos escapar a su acción. No existe como uno entre una serie de pasos diferentes, sino como transmisión en todas las direcciones desde el centro del campo. Es inextricablemente sincrónico con todos los demás sonidos, no-sonidos, [...] Un sonido no consume nada; sin él la vida no sobrepasaría el instante”: CAGE, John: *Silencio*, Árdora Ediciones, Madrid, 2002, p. 14.

⁵⁰ ““Escucha” es la palabra en la que pienso tanto como “música”. Estoy contento de ser un músico, pero un músico debería querer ser un artista. Todo lo que necesita un artista es una herramienta. El error está en usar el arte en sí mismo como un instrumento... porque no es un instrumento, es un ser. El

Un primer acercamiento a este fenómeno sitúa al improvisador en la necesidad de trabajar tres niveles de escucha diferentes y de forma simultánea: la escucha individualizada, y en ese sentido, se podría hablar de una escucha interior; escuchar al resto de improvisadores que hacen música, incluido uno mismo, y las reacciones que provocan, y la escucha del sonido global. Recordemos aquí, nuevamente, el carácter holístico de la improvisación libre.

La escucha en cada uno de estos niveles y en todos al mismo tiempo –hablamos de una escucha integral- genera una constante toma de decisiones por parte de cada improvisador que, a su vez, provoca la toma de decisiones en el resto de improvisadores de manera que el proceso creativo se hace totalmente imprevisible para todos los involucrados en él, incluido el público. Nadie sabe qué, cuándo ni cómo va a pasar. Sólo a partir de la escucha se construye el discurso sonoro.

La *Gestalt* aporta una visión holística de la percepción, y en este caso, la escucha, huérfana de partituras y de modelos, formas y estructuras prefijadas con anterioridad al momento mismo del comienzo de una improvisación libre, se hace creativa, piensa⁵¹, ordena elementos, dispone nuevos objetos sonoros, construye e intenta dar forma a un proceso creativo en tiempo real. La improvisación libre propone una escucha atenta y receptiva al juego sorpresivo de lo imprevisible, y por otra parte, será proactiva, propositiva y proclive a organizar el sonido en estructuras de percepción en las que cada elemento abdicará en la escucha global⁵².

* * *

Desde un plano neuropsicológico, la percepción auditiva atraviesa tres momentos o etapas muy significativas, que activan en el cerebro los distintos niveles estructurales que conforman el proceso de la escucha y que se encuentran muy estrechamente conectados con la respuesta emocional y el bagaje cultural y sonoro de cada improvisador u oyente:

músico-artista debería ser un maestro de la improvisación. Ese es el tipo de músicos con los que me gusta tocar”, contestó el trompetista Don Cherry al crítico de jazz LeRoi Jones (Amiri Baraka). JONES, LeRoi: *Op. Cit.*, p. 162.

⁵¹ El compositor alemán Helmut Lachenmann, que concluyó una conferencia pronunciada en Stuttgart con la siguiente afirmación: “Escuchar es vulnerable sin pensar”, elaboró una reflexión sobre la escucha en la que aseveró que “La música pone el pensar y el sentir en movimiento, no girando ambos más que alrededor de nuestras ansiedades y necesidades más profundas de felicidad, de conocimiento, de realización existencial”: LACHENMANN, Helmut: «Cuatro aspectos fundamentales de la escucha musical (1979)», texto publicado en la revista cuatrimestral de música contemporánea *Espacio Sonoro*, número 7, Octubre 2005, traducción y comentarios de Alberto C. Bernal. Disponible en: <http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/07/Articulo2.htm> (última consulta: 13/11/2011).

⁵² Introdutor de conceptos como “objeto sonoro” y “escucha reducida”, el creador de la música concreta o música acusmática, el compositor y teórico francés Pierre Schaeffer (1910-1995), se sirve de la teoría de la *Gestalt* para abordar la problemática de la percepción y que se ajusta perfectamente al concepto de escucha holística propuesto en este trabajo para la improvisación libre: “La mayor parte de las experiencias de los *gestaltistas* consistirán en desconcertar la organización perceptiva, en debilitar la solidez del mundo para sorprenderlo en el momento de hacerse”: SCHAEFFER, Pierre: *Tratado de los objetos musicales*, trad. A. Cabezón de Diego, Alianza Música, Madrid, 1988, pp. 159-169.

La búsqueda y la selección. Se trata de una etapa de exploración. A diferencia de lo que ocurre en la composición y en su ritual concertístico, en la improvisación libre no hay partitura que focalice la atención del músico y del público, como tampoco hay discriminación de aquellos sonidos ajenos al acto de la interpretación, porque no hay interpretación de un texto susceptible de ser desvirtuado o interferido por la intromisión de otros sonidos procedentes del público, modulados por el propio espacio o llegados desde fuera. Todos los sonidos participan en el proceso creativo de la improvisación libre. Por lo tanto, la selección del material sonoro remite a una clara intencionalidad de interactuar con todo lo que rodea al improvisador en una escucha global, holística. Por último, no se puede obviar la existencia de un proceso de anticipación en este primer nivel perceptivo que atiende a experiencias ya vividas, aunque en la improvisación libre no se trata de la anticipación de lo escuchado en otras ocasiones como puede ser una sonata, una sinfonía o un concierto. Los procesos de anticipación en la improvisación libre remiten a la memoria inmediata de lo que se acaba de escuchar –con todas las connotaciones estéticas y respuestas emocionales y afectivas que se hayan activado en el devenir sonoro- y las expectativas que esa memoria despertará en la escucha del proceso creativo, que sigue desarrollándose en un momento y en un lugar concretos.

La aprehensión del material sonoro, su transmisión eléctrica hacia las estructuras nerviosas superiores –áreas acústicas corticales-, donde es discriminado, analizado en función de sus parámetros y de su mayor o menor complejidad e inevitablemente comparado o asociado afectiva y emocionalmente con otras configuraciones almacenadas en la memoria, podríamos llamarla, histórica. En esta fase se pone de manifiesto el nivel de destreza o preparación tanto del improvisador como del público, puesto que el tipo de escucha puede oscilar entre una aprehensión elemental, fragmentaria, categórica (altura, duración, timbre), y una mucho más cualificada, globalizada, que construye e intenta enmarcar el proceso sonoro que avanza imprevisible e irreversiblemente. En esta última, juegan fuerte valores como el reconocimiento, la asociación referencial, la comparación con experiencias anteriores, la asociación conceptual y un afán estructuralista.

Finalmente, en el tercer momento de la percepción auditiva, toda **la información es integrada en el universo mental, en sus estructuras nerviosas.** Mientras que el hemisferio izquierdo de nuestro cerebro es el responsable del lenguaje, de la discursividad, de la abstracción, de la reflexión intelectual, el pensamiento y la inteligencia verbal, y el lado derecho apela a la inmediatez, a la simultaneidad, a lo intuitivo y a lo holístico, son los circuitos córtico subcorticales los encargados de activar la respuesta afectiva y emocional ante la continua estimulación sonora⁵³.

De todo lo anterior se puede concluir que la improvisación libre precisa una escucha creativa y global, íntima y desinhibida, intuitiva e imprevisible, como el proceso sonoro que intenta aprehender. Se trata de una escucha liberadora y no sujeta al pensamiento

⁵³ VIGOUROUX, Roger: *La fábrica de lo bello*, trad. M. Serrat Crespo, Editorial Prensa Ibérica, Barcelona, 1996, pp. 177-214.

estructural, condicionada por siglos de cultura y referencias musicales. Como la creación sonora que emana de una improvisación libre, la escucha debe fluir horizontalmente, de forma rizomática, atenta a su discurrir azaroso, dejándose sorprender y desprendiéndose en lo posible de cualquier condicionamiento, generado por escuchas o hábitos auditivos anteriores. En este sentido, el compositor Pierre Schaeffer propuso una “escucha reducida” de los sonidos musicales considerados como “objetos sonoros” y pasar por la prueba de la *epoché*⁵⁴. Esta propuesta del teórico francés procede del padre de la fenomenología, Edmund Husserl (1859-1938), y de su teoría sobre el conocimiento de las esencias de las cosas, sólo posible eliminando todos los prejuicios respecto de la existencia del mundo exterior. A este procedimiento lo llamó *epoché, puesta entre paréntesis, sorpresa*, a través de una *reducción fenomenológica*. Esta parentetización de lo que se supone como ya conocido posibilitaría llegar a las esencias de las cosas, en este caso, de los objetos sonoros.

El espacio, el público y la permeabilidad del proceso creativo en la improvisación libre

La relación entre el espacio y la música es muy estrecha en la mayoría de las culturas. También en la música europea lo fue hasta la revolución burguesa, que trajo consigo un cambio de nuevos usos sociales referidos a la música y al arte en general, instaurándose su consumo masivo en conciertos públicos y convirtiendo las obras musicales en productos mercantiles. En cambio, la polifonía medieval o la música sacra barroca fueron concebidas en su momento para espacios específicos donde iban a ser interpretadas o representadas. La multi-espacialidad de los grandes espacios arquitectónicos que representaban las iglesias y catedrales eran lugares resonantes que, convertidos en instrumentos, eran tenidos en cuenta por los compositores a la hora de concebir sus partituras⁵⁵.

⁵⁴ “Si escuchamos un discurso hablado o musical, en lenguas familiares o desconocidas, el punto de vista de cada uno será particular (se dice equivocadamente subjetivo), no porque los objetos de la escucha se confundan con “estados de ánimo”, sino porque cada sujeto se dirigirá hacia objetos diferentes, cambiará quizá de objeto de un instante a otro. Por lo tanto, se tratará de objetos diferentes imantados por todo un “campo” de conciencia donde interviene tanto lo *natural* como lo *cultural*. Si nos apartamos con fuerza de todo esto (¡cuánta aplicación es necesaria, qué cantidad de ejercicios repetidos, qué paciencia y qué nuevo rigor!), al librarnos de lo vulgar y “desechar lo natural” tanto como lo cultural, ¿podremos encontrar otro nivel, un auténtico *objeto sonoro* fruto de la *epoché*, que fuera accesible a todo el que escuchara? [...] no podemos vaciar tan rápida y completamente nuestra conciencia de sus contenidos habituales, de sus rechazos automáticos hacia los indicios o valores que orientan siempre las percepciones de cada uno. Pero es posible que poco a poco esas diferencias se difuminen y cada uno oiga el objeto sonoro, si no como su vecino, al menos en el mismo sentido que él, con la misma perspectiva, pues podemos *cambiar la dirección del interés* sin transformar fundamentalmente la intención “constitutiva” que pide la estructura, ya que al *dejar de escuchar un acontecimiento por medio del sonido, no dejamos por ello de seguir escuchando el sonido como un acontecimiento sonoro*. [...] *El objeto sonoro se sitúa en el encuentro de una acción acústica y de una intención de escucha*”: SCHAEFFER, Pierre: *Op. Cit.*, pp. 159-169.

⁵⁵ En una conversación entre el filósofo Massimo Cacciari y el compositor Luigi Nono, con motivo del estreno de la composición de éste, *Prometeo*, se intercambian las siguientes reflexiones acerca de la importancia del espacio acústico y la escucha: “NONO. [...] Es también el escollo del teatro de ópera italiano o “a la italiana”, que produjo una *total neutralización del espacio...*, mientras que para mí la relación que une los sonidos y los espacios es fundamental: de qué manera el sonido se combina con otros sonidos en el espacio, como se re-compone en él... En otras palabras: cómo el sonido *lee* el

La mercantilización de la música, el nuevo modelo de encargo y ejecución de obras musicales y, por consiguiente, la repetición hasta el hastío de las mismas obras maestras del pasado, provocó que el compositor se fuera distanciando no sólo de los intérpretes que iban a interpretar y del público que iba a escuchar sus creaciones musicales, sino también del espacio donde iban a sonar las mismas. El lugar, antes considerado instrumento, deja de ser tenido en cuenta por los compositores porque desconocen dónde, cómo y por quiénes serán ejecutadas sus partituras en el futuro.

Por el contrario, en la improvisación libre, el proceso sonoro y su percepción forman parte indivisible de la misma actividad y ésta se produce siempre en un espacio y ante un público que también participan de la actividad creadora, generando una situación irrepetible. El discurrir horizontal, rizomático, del proceso creativo en la improvisación libre, ocupado en combatir las jerarquías entre músicos y materiales sonoros, conduce a la permeabilidad de fronteras entre improvisadores y público, y entre éstos y el espacio donde tiene lugar la improvisación. Cuando el improvisador hace música no es ajeno al lugar en el que se encuentra. Trata de explorar, escuchar y sentirse identificado con el espacio. Incorpora el espacio a su discurso sonoro, juega con él y con los sonidos que emite, participa de su reverberación y de sus cualidades acústicas y de cómo modula los sonidos. Cada improvisación libre es como una instalación u obra sonora creada para existir –efímeramente- en un espacio determinado (*site-specific*).

En la composición escrita, autor e intérprete no se interesan por el espacio en el que va a tener lugar el concierto, porque ese mismo concierto se repetirá en innumerables ocasiones y en distintos espacios. De ahí que el compositor, cuando concibe su partitura, no esté preocupado por el lugar ni por las cualidades acústicas de éste. La verdadera preocupación de autor e intérprete es que no se produzca ningún sonido ajeno a los que indica la partitura. Ambos perseguirán la inocuidad del espacio y el silencio más absoluto para poder llevar a cabo su empresa. Tampoco interesa demasiado la presencia del público.

El improvisador, en cambio, no sólo toma conciencia del espacio, que es integrado en su discurso sonoro como si de un instrumento más se tratase, sino que establece una correspondencia biunívoca con el público. En la improvisación libre, el público deja de ser un mero e hierático receptor, porque el creador necesita de su participación, escuchar su presencia y sentir sus reacciones. El improvisador intenta compartir su deambular sonoro, además de con los otros músicos que le acompañan, con el público. Cuando un improvisador interactúa con los sonidos de los otros improvisadores y con todos aquellos sonidos que le rodean (el ruido del tráfico y de los aviones, la gente hablando en la calle, las máquinas de aire acondicionado, los murmullos y la

espacio, y cómo el espacio descubre, revela el sonido. CACCIARI. [...] La concentración y la homogeneización del espacio, la desaparición de la multi-espacialidad posible del hecho musical, están estrechamente ligadas a la reducción flagrante de la polivocalidad, multivocalidad posible de los "sentidos" de escucha: en el interior de esta coacción enredada, escucha y espacio de la escucha están *concebidos*, aprehendidos juntos. Todo esto, durante lo que podríamos quizás llamar "la época burguesa" de la escucha...": CARRASCO, J. M. (coord.): *Op. Cit.*, pp. 95-117.

respiración del público, el crujir de la madera del escenario y de las butacas, etc.), y que también los están escuchando el público, lo que consigue es guiar la percepción del público hacia eso que es su cotidianidad, hacia eso que tiene delante, pero para que lo vea de otra manera.

La ausencia de límites, la inexistencia del error, la horizontalidad y la permeabilidad del proceso creativo incita a que el público participe y determine el encuadre o se deje seducir por ese deambular sonoro o le anime a seguir uno u otro itinerario o fije su atención en una de las propuestas sonoras, pero, finalmente, será el sonido global, la simbiosis establecida entre todas las partes, la que se erija en discurso unificado, indivisible y plenamente coherente, que arrastrará al público, también a los improvisadores, hacia una escucha holística de múltiples texturas, formas, perspectivas y matices⁵⁶.

⁵⁶ En referencia a la obra más polémica de John Cage, *4'33"* (1952), cuya partitura no especifica sonido alguno y que condujo la indeterminación a su máxima radicalidad y a su compositor a un callejón sin salida, Wade Matthews argumenta que es "en la libre improvisación donde la relación entre el azar y la voluntad del creador musical logran un equilibrio igualmente inconcebible en la composición de Cage – que rechaza la voluntad, memoria y el gusto del creador musical- y Stockhausen, que rechaza la incontrolada presencia del azar. [...] La conciencia de lugar del improvisador supone la capacidad, la voluntad, la libertad y la elasticidad creativas y discursivas para ajustar su música al lugar a medida que éste varía. El resultado no sólo es una gran coherencia entre discurso musical y lugar, sino también una gran permeabilidad en dicho discurso, de forma que los aspectos sonoros externos a la voluntad del improvisador, al no entrar en conflicto con él, entran a formar parte íntegra de su música": MATTHEWS, Wade: «Colectividad e intencionalidad en la "libre improvisación europea"; factores orientativos para un estudio musicológico», [en línea]. Disponible en: http://www.wadematthews.info/Wade_Matthews/Colectividad_e_intencionalidad.html (última consulta: 13/11/2011).

Les « libres jeux » du pianiste-compositeur Carlos Roqué Alsina⁵⁷

Pierre Albert Castanet

Compositeur, Musicologue

Professeur à l'Université de Rouen

Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris

« Chaque chose est l'Un,
mais, non pas sous le même mode »
Giordano Bruno, *Cause, principe et unité*

Résumé. L'article de Pierre Albert Castanet se focalise sur les "libres jeux" du pianiste-compositeur contemporain Carlos Roqué Alsina (né en 1941). Entre écriture musicale savante et improvisation collective au sein du New Phonic Art, l'étude musicologique tente de montrer les diverses facettes a priori antagonistes d'un musicien à part entière.

Mots-clés. Composition, improvisation, invention, philosophie de l'écoute, V. Globokar, L. Berio, C.R. Alsina.

Abstract. The article of Pierre Albert Castanet focalizes on the "free games" of the pianist-contemporary composer Carlos Roqué Alsina (born at 1941). Between classical musical writing and collective improvisation to the breast of the New Phonic Art, the musicologist study tries to show the diverse facets a priori antagonistic of a complete musician.

Keywords. Composition, improvisation, invention, philosophy of listening, V. Globokar, L. Berio, C.R. Alsina.

Le style direct et l'idée féconde

Étant donné la pluralité des activités (pianiste, concertiste, improvisateur, pédagogue et compositeur) de Carlos Roqué Alsina (né en 1941, à Buenos Aires), il est assez difficile de parler de l'unicité de son art sonore. Mais au travers de la diversité de ses engagements, ses musiques montrent toujours une inventivité sans faille, émaillant un catalogue qui dépasse à présent la centaine d'opus.

⁵⁷ Enrichi à souhait, ce texte émane d'une communication prononcée lors des *Rencontres Alsina* organisées par le CDMC à Paris, au Conservatoire à Rayonnement Régional, le 17 mars 2011.

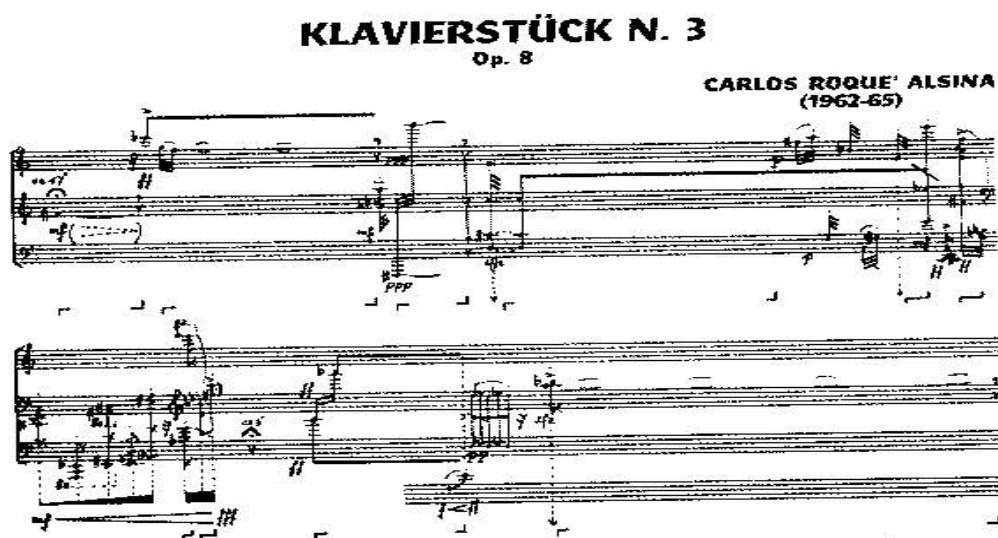
Artiste connu et reconnu dans les milieux spécialisés, infatigable globe-trotter ayant donné des concerts dans le monde entier (à Buenos Aires, Berlin, Darmstadt, Hambourg, Rotterdam, Groningen, Amsterdam, Radenci, Tanglewood, New York, Paris, Avignon, Strasbourg, en Chine, Taiwan ou au Canada...), Alsina a figuré dans les programmes des plus grands festivals et a joué avec les orchestres les plus réputés. Et si l'on devait brosser un portrait de l'artiste en son premier temps de gloire, on évoquerait naturellement ses nombreuses invitations à la radio de Hambourg (*Symptom* créé par Bruno Maderna en 1969), au festival de Royan (*Omnipotens* en 1972 – Ensemble Musique Vivante dirigé par Diego Masson ; *Auftrag* en 1974 – Ensemble 2e2m, dir. Jean-Sébastien Bereau ; *Themen* en 1975 créé par Gaston Sylvestre et qui constituait la pièce imposée lors de la Finale du festival en 1974 ; *Stücke* en 1977 – par l'orchestre de Baden-Baden – dir. Ernst Bour et Pierre Stoll...), au festival de Royan (*Schichten* conduit par Alsina lui-même en 1971), au festival de La Rochelle (*Unity* pour clarinette et violoncelle en 1973, *Señales* pour piano joué par le compositeur et un ensemble à cordes dirigé par Michel Tabachnik), au festival de Metz (*Décisions* en 1977, *Suite indirecte* en 1989), sans oublier les prestations au Domaine Musical à Paris (*Funktionen* créé en 1966 sous la direction de Gilbert Amy ou encore le *Klavierstück IV* par l'auteur en 1971) ou au « Passage du XXème siècle » que Pierre Boulez inaugure dès 1977 (premiers pas de l'IRCAM – Paris)...



Carlos Roqué Alsina lors d'un récital de piano

Le mythique *Klavierstück n°3* d'Alsina – opus 8 – de 1962-65 (créé à Berlin en 1966) a renouvelé fondamentalement l'écriture pour piano de la seconde moitié du XXème siècle. Dans le propre parcours du compositeur, cette pièce se positionne (depuis un

demi-siècle) comme la source mère de la recherche compositionnelle. En effet, tout semble continuer à émerger de cette pièce maîtresse pleine de feu, de vie et d'espérance. Il s'agit d'une redoutable étude portant sur la problématique virtuose d'une forme écrite (et jouée ensuite par un pianiste-compositeur). On sait qu'à cette époque, Umberto Eco avait pointé le recours des artistes à « l'informel », au désordre, au hasard, à l'indétermination des résultats⁵⁸, ce qui est foncièrement différent des pièces de Karlheinz Stockhausen qui portent le même nom à la même époque⁵⁹. Mais soit dit en passant, et mise à part la fonction sérielle du matériau, le *Klavierstück XI* de Stockhausen n'a pas beaucoup intéressé Alsina, le mode d'ouverture de la proposition pianistique étant une « erreur » en ce qui regardait le type de réalisation, pensait le pianiste.



Début non mesuré du *Klavierstück n°3* de Carlos Roque Alsina
(Edition Suvini Zerboni)

A la même époque de ce *Klavierstück n°3* – opus 8 – de 1962-65 d'Alsina, notons pour mémoire les partitions pour piano suivantes :

- *Klavierstück X* de Karlheinz Stockhausen terminé en 1961 (partition aux relations combinatoires codifiées pour laquelle le compositeur allemand a essayé de trouver un moyen terme entre le désordre et l'ordre relatifs).
- Cette même année 1961 voit également la sortie du second livre des *Structures* pour deux pianos de Pierre Boulez.
- *Bloc-Notes*, opus 37 (1961) de Claude Ballif
- *Piano Piece* (1964) de Morton Feldman
- *Electric Music for piano* (1964) de John Cage
- *Résonance* (1964) d'Henri Dutilleux
- *Monologue* (1964) pour deux pianos de Bernd Alois Zimmermann

⁵⁸ ECO, Umberto: *L'Œuvre ouverte*, Seuil, Paris, 1965, pp. 90, 91, 117, 136.

⁵⁹ A noter que durant ses nombreuses tournées, Alsina a joué le *Klavierstück XI* de Stockhausen même en Argentine.

- *Apostrophes et six réflexions* (1966) d'Henri Pousseur
- *Sequenza IV* (1966) de Luciano Berio

A l'inverse de l'orientation habituelle qui irait du ruisseau à l'écume d'un océan *in progress* ou qui partirait du sentier initial pour arriver aux multiples chemins de traverse⁶⁰, on aurait plutôt tendance à évoquer, chez Alsina⁶¹, un trajet qui commencerait des folles arborescences des *Sixties* pour arriver toujours plus près d'un tronc unique, celui de la sagesse et de l'expérience. Une des forces paradoxales du *Klavierstück n°3* d'Alsina réside dans son niveau d'acrobatie gestuelle conjugué avec quelques commentaires archétypiques au niveau harmonique. Entre modernisme (résonance de l'œuvre pianistique d'Arnold Schoenberg) et avant-gardisme (connaissance des œuvres de pionniers tels Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez ou Luciano Berio), le compositeur désirait privilégier à tout prix l'invention⁶² au détriment de la complexification gratuite, voulant favoriser ardemment la rigueur de la progression plutôt que l'aléatoire du tout est possible.

Pensons par exemple à la fin de *Themen II* (1975) pour percussion et cordes où le compositeur a mis en place une « passacaille » dans la lignée contemporaine des modèles référents des ancêtres. De plus, pour cette pièce concertante, le musicien a désiré adapter les techniques digitales des Zarbs, Darboukas et autres Djembés aux instruments de la percussion contemporaine (peaux, bois, métaux). A noter qu'Alsina avait déjà écrit une *Étude pour zarb* en 1973, pièce qui mettait en relief la technique du gras du doigt ou de l'extrémité de la première phalange, de l'ongle ou de tous les doigts, la main étant au service d'une écriture somme toute spatiale. Roland Auzet qui a enregistré cette œuvre avoue que *Themen* est une pièce d'orfèvrerie. « Carlos propose au percussionniste une relation de bijoutier envers les instruments. C'est un virtuose du signe »⁶³, explique-t-il.

Outre les origines non européennes et les pérégrinations menées par le compositeur, la multiplicité des sources d'inspiration peut aussi provenir d'un métissage pour lequel – ainsi que l'écrit Victor Segalen – « la sensation d'exotisme augmente la personnalité, l'enrichit, bien loin de l'étouffer »⁶⁴. Comme dans certaines pages de Maurice Ohana, la première pièce de la *Suite indirecte* (1989) de Carlos Roqué Alsina laisse par exemple poindre sporadiquement des réminiscences stylisées de folklore andalou. L'esthétique communicationnelle⁶⁵ du maître est donc très variée, car si certaines partitions émancipées ont versé, dès les années 1960, dans le théâtre musical (*Oratorio 1964*,

⁶⁰ Comme chez Berio dont Alsina était l'élève et dont il appréciait notamment la *Sequenza* pour piano.

⁶¹ Comme chez Boulez dont Alsina connaissait aussi la *Première Sonate*.

⁶² Terme typique d'un de ses référents : Jean-Sébastien Bach (n'a-t-il pas écrit un *Omaggio a Bach* en 1986 pour piano et bande ?).

⁶³ Roland Auzet répondant à Pierre Albert Castanet, *Percussion(s) – Le Geste et l'esprit*, Tschann Libraire, Paris, 2007, p. 248.

⁶⁴ SEGALLEN, Victor : *Essai sur l'exotisme*, Fata Morgana, Paris, 1978, p. 67.

⁶⁵ A ce propos, lire la position d'artisan passeur d'Alsina dans : GALPERINE, Alexis : *Carlos Roqué Alsina – Entretiens – Témoignages – Documents*, Delatour France, Sampzon, 2011, p. 166.

Text I et II en 1965-66...)⁶⁶, d'autres propositions proches du sérialisme ambiant ont semblé plus sérieuses (même si elles n'en suivent aucunement les règles et les interdits). Si les unes ont flirté avec la consonance (2^{ème} *symphonie* de 1991), d'autres ont fait usage du traitement électroacoustique en temps réel de l'IRCAM (*Klavierstück n°5* de 1982 ; *Phares et Rayonnements* de 2001). A l'image de la conscience tonale relevée en son temps dans le geste schönbergien (y compris dans les phases atonales), le mélomane attentif notera toujours chez Alsina un contrôle rigoureux de l'oreille et une réelle caution du cœur⁶⁷.

Des critères subjectifs de tension et de détente avec divers degrés de prégnance ont créé souvent un environnement systémique de travail, un artisanat furieux qui sait finement sculpter le matériau basique et mouler l'enveloppe générale de la forme terminale. La dimension de la poétique et les contreforts de la plastique sont également à relever et à revendiquer dans l'univers sonore alsinien. Voulant peindre l'atmosphère de *Themen II*, Roland Auzet a par exemple évoqué « un cadre, aux apparences informelles avec une structure poétique imparable. Ce « don » du temps n'est pas l'œuvre d'un [...] abstrait »⁶⁸, a-t-il conclu. Tenant foncièrement de l'ordre du sensible, ce repérage à l'oreille d'une échelle de tension provient à n'en point douter de l'étude de la méthode d'Arnold Schoenberg consistant à passer du tonal à l'atonal sans perdre les saveurs de la « science » ancestrale. Au reste, pensant fermement qu'un « enseignement auditif » doit s'imposer, Carlos Roqué Alsina a toujours fait preuve d'une fibre d'excellence envers ses élèves pour trouver la couleur adéquate pour tel ou tel passage circonstancier, vu l'exigence contextuelle de l'esthétique et de l'entendement considérée.

La réalité du discours devant suggérer ses dimensions internes, la forme a toujours inspiré le guide suprême de toute entreprise discursive. Ainsi, pour chaque pièce, des logiques internes propres aux gestes et aux densités, au contrepoint ou à la structure (éléments micro-formels ou totalité macro-dynamique) devaient ainsi se mettre quasi instinctivement en place – en dehors donc de cette simple pensée combinatoire ou intellectuelle qui régnait dans ces années 1960-70 en Europe. Pour Carlos Roqué Alsina, au centre d'un réseau où les « données émotionnelles » sont reines, praxis et mimesis sont allées de pair, le faire et l'entendre étant les fers de lance d'une expression artistique directe et efficace. Comme le remarquait le compositeur Luigi Nono, « la forme est le moment où se manifestent le plus haut degré de liberté inventive et la prise de conscience créatrice, par le compositeur, du matériau comme moyen expressif de contenu. En ce sens, l'enseignement de Schoenberg est pour moi fondamental »⁶⁹.

⁶⁶ Scénarios qualifiés parfois par Claude Rostand de « fantaisistes » (cf. ROSTAND, Claude : *Dictionnaire de la musique contemporaine*, Larousse, Paris, 1970, p. 10).

⁶⁷ Écoutez par exemple *Tan Tango* – trio de 2002 –, partition dont la mosaïque thématique plante un décor à la lisière du mode mineur et de l'expression atonale, où chants et contrechants, temps et contretemps, jeux à l'octave et envolées lyriques, solo de bandonéon et polyphonie dense forment l'apanage des contours typiques de la danse d'Amérique latine.

⁶⁸ AUZET, Roland : *Op. Cit.*, p. 249.

⁶⁹ NONO, Luigi : *Ecrits* (sous la dir. de L. Feneyrou), Contrechamps, Genève, 2007, p. 183.

La question structurelle reste donc très importante chez Alsina qui a défendu farouchement les fondements actifs d'une forme engendrant la base même du discours à comprendre, à saisir *sui generis*. Comme dans sa *Deuxième symphonie* (1991) qui lui a pris onze mois d'écriture, il aime ce concept aventureux qui permet de casser l'idée de la configuration formelle en tant qu'entité de structure fermée ou de combinaison coercitive. En effet, jouant sur l'idée de la relativité et de l'expérience, l'architecture de la musique doit toujours être en devenir surprenant. Ainsi, subséquemment, la composition alsinienne suit les sentiers improbables d'une espèce de rite de passage⁷⁰. De plus, amateur de grands espaces et de monts enneigés, le compositeur a pu examiner par exemple ce sentiment de dualité chez l'homme qui observe au préalable la globalité montagnarde avant de la gravir. Le grimpeur calcule ainsi en amont les contextes de difficulté de contournement tout en tentant de cerner les problèmes de distance, de faisabilité du passage... Mais la plupart du temps, en fin de compte, les calculs approximatifs peuvent se montrer scabreux ou inefficaces, l'action officielle ne révélant pas vraiment la prétendue vérité prévue par la théorie, sur le papier. Dans ce domaine sportif comme dans la sphère de la composition musicale, il s'agit alors de réaliser un parcours structuré en fonction de la forme circonstanciée mais également par rapport à l'expérience primordiale du vécu. Comme disait le compositeur Michel Philippot : « après tout, il est sans doute plus important de marcher que d'arriver »⁷¹.

Écoutez par exemple le premier mouvement de cette *Deuxième symphonie* qui matérialise un long parcours au terme duquel le non initié croit que cela se termine, avant de se rendre compte que ce n'était pas la fin. De même, la partition de *Tango* montre un développement clair mais avec des repères différents, des éclairages divers, ce qui présente une évolution insaisissable grâce à des tournants improbables et des bifurcations mélodiques, autant de motifs qui possèdent tous un air de famille mais qui en réalité sont dissemblables. En dehors de la cohérence du propos, la confusion perceptive est donc relativement prégnante. Faites le test également avec l'audition de la troisième pièce de la *Suite indirecte* dont le déroulement « se décide à chaque moment critique, selon cette forme de « nécessité intérieure » qu'invoquait Kandinsky »⁷². Logique et cohérence, sensation d'inévitable et effet de surprise sont ainsi les maîtres-mots de l'univers singulier de Carlos Roqué Alsina. Ainsi, résonne l'écho des paroles de Paul Valéry : « Ce qui est (déjà) n'est pas (encore) – voici la Surprise. Ce qui n'est pas (encore) est (déjà) – voila l'attente »⁷³.

La liberté du geste et l'esprit du jeu

Pianiste de renommée internationale, Carlos Roqué Alsina a été aussi membre fondateur du groupe *New Phonic Art* (fondé en 1969). Au sein de cet ensemble expérimental créé à l'initiative de Vinko Globokar, il jouait du piano, de l'orgue

⁷⁰ Voir l'idée de *passagio* chère à Luciano Berio, compositeur qui déclarait en substance qu'une flèche pouvait indiquer une randonnée possible. A ce propos, Carlos Roqué Alsina a comparé un jour la composition musicale au mode de pensée de l'alpinisme (on sait que tout jeune, il s'est orienté un temps vers les sciences naturelles).

⁷¹ Livret du CD Solstice 50 CD 120, p. 3.

⁷² Jean-Louis Leleu, livret du coffret de 12 Cd WWE31899, CD Col legno, München, 1996, p. 104.

⁷³ VALÉRY, Paul : « Temps », in *Cahiers I*, coll. La Pléiade, Gallimard, Paris, 1973.

électrique, de la percussion, de la flûte folklorique et du zurle (hautbois macédonien). Les autres protagonistes étaient Michel Portal (clarinettes et saxophones), Vinko Globokar (trombone, cor des Alpes, zurle) et Jean-Pierre Drouet (toutes sortes de percussions). Ce statut de musicien intervenant (évitons peut-être le mot « improvisateur » qui lui pose problème) a nourri une part annexe de ses activités, Alsina ayant toujours voulu a priori dissocier les deux disciplines. Même si le jeu au sein du collectif de « free improvisation » (qui brûlait toutes conventions) a manifesté un affaiblissement en marge de ses préoccupations d'artiste, il a néanmoins pu contribuer à élargir la connaissance de l'écriture (notamment de la percussion) grâce à ces diverses expériences de groupe. Toutefois, cet atelier d'expérimentation a, selon lui, été un passage de sa vie qui n'a pas affecté son mode d'écriture, qui n'a donc aucunement troublé ni le compositeur ni le pianiste dans ses fonctions de représentation officielles.



Affiche annonçant un concert « free improvisation » du *New Phonic Art*

Selon Carlos Roqué Alsina, le mot « improvisation » (qui a fait l'objet semble-t-il de trop de tergiversations) n'est pas valable pour l'art musical que le quatuor complice tentait de réaliser. Au reste, cet ensemble éclectique jouait toutes les musiques. Lors des premiers concerts initiés en Allemagne (Berlin, Baden Baden), le programme montrait par exemple en première partie des pièces d'Igor Stravinsky, Arnold Schoenberg, Alban Berg... Mauricio Kagel, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, Renaud François... Vinko Globokar ou Carlos Roqué Alsina.

**SM
CQ**  **SOCIÉTÉ DE
MUSIQUE
CONTEMPORAINE
DU QUÉBEC**

DIMANCHE 20 MAI 1973, 20 h 30
53^e concert — HORS-SÉRIE — 7^e saison

**NEW
PHONIC
ART**

CARLOS ROQUÉ ALSINA
Piano, orgue électrique, percussions

JEAN-PIERRE DROUET
Percussions

VINKO GLOBOKAR
Trombone, cor des Alpes, zurna

MICHEL PORTAL
Saxophones et clarinettes

GLOBOKAR: CORRESPONDENCES
KAGEL: ATEM (für einen Bläser)
ALSINA: RENDEZ-VOUS
LIBRE JEU D'ENSEMBLE
par le **NEW PHONIC ART**

L'ensemble New Phonic Art existe depuis avril 1968. Son premier concert a eu lieu à Berlin. Il a fait diverses tournées dans le plupart des pays européens. «... Pas de musique, même partiellement écrite, aucune indication écrite, verbale ou visuelle, aucun accord préétabli et surtout aucun essai de s'influencer mutuellement par des mots ou des attitudes... Libre choix des sources sonores... uniquement le désir de faire de la musique sur une base de «tolérance» mutuelle, où l'instinct musical de chacun est seule juge du devenir. Cette tolérance, dont chaque exécutant doit faire preuve envers les autres peut être expliquée par les mots de G. Lévi-Strauss: « La tolérance n'est pas une position contemplative, dispartant les indulgences à ce qui fut ou à ce qui est. C'est une attitude dynamique, qui consiste à prévoir, à comprendre et à promouvoir ce qui veut être... »

SALLE CLAUDE-CHAMPAGNE
220 avenue Vincent-d'Indy

Billets: \$3 — Étudiants: \$2

EN VENTE: PLACE DES ARTS
ED. ARCHAMBAULT INC., 500 est. rue Ste-Catherine
Librairie **RENAUD-BRAY**, 6219, Côte-des-Neiges, et
à l'entrée le soir du concert

RENSEIGNEMENTS et RÉSERVATIONS:
SMCQ, 4858, Côte-des-Neiges, App. 1403, Montréal 247
TÉL. 739-5329 (de 10 h à 15 h, du lundi au vendredi)

Affiche d'un concert donné à Montréal en 1973
dans lequel figurent en première partie du concert du *New Phonic Art*
des partitions de Vinko Globokar, Mauricio Kagel et Carlos Roqué Alsina

Les joutes à quatre se sont petit à petit détachées de supports strictement écrits pour aboutir à « un libre jeu d'ensemble » demandant de faire sonner les instruments sans aucune instruction préalable, en tenant simplement compte du complexe dans lequel les improvisateurs se trouvaient. « Notre devise : *libre jeu d'ensemble*, était une façon de caractériser l'exécution sans recourir à la notion galvaudée d'improvisation. Nous étions, en effet, dans une période où mille expériences d'improvisation avaient créé des situations de mensonge. Marchant sur les traces d'un Cage ou d'un Earle Brown – faire surgir de la musique à partir de graphismes, de signes, schémas ou dessins – beaucoup de gens douteux s'étaient engouffrés dans la brèche de la facilité et de l'imposture. Nous tenions, nous, à la clarté des concepts⁷⁴ », a précisé Alsina. A terme, sur la seule connaissance de la personnalité de l'autre, des autres, de leurs dons virtuoses et aussi de leurs limites, l'aventure musicale devait se frayer un chemin nécessaire, conquérant et convainquant. « Quoique le problème de la liberté soit insoluble, nous pouvons toujours en discourir, nous mettre du côté de la contingence ou de la nécessité »⁷⁵, rêvait à sa manière Emil Michel Cioran.

⁷⁴ Propos rapportés dans : GALPERINE, A. : *Carlos Roqué Alsina... Op. Cit.*, pp. 77-78.

⁷⁵ CIORAN, Emil Michel : « Double visage de la liberté », in *Précis de décomposition*, Gallimard, Paris, 1949, p. 80.

En outre, Luciano Berio a entrevu dans la philosophie du groupe hybride une part idéale, « un aspect para-politique », qui peut nous faire apparaître « le New Phonic Art, non seulement comme un petit groupe de musiciens superbes, mais aussi comme un petit *commando* d'une guérilla musicale qui s'infiltré dans les lignes ennemies pour semer le désordre dans les rangs des abonnés de concerts et inciter les jeunes à la révolte [...] Je crois vraiment que ces quelques « improvisants » qui existent encore sont le dernier vestige de l'arrière-garde de la vieille avant-garde... »⁷⁶. Dans ces conditions, même si parfois il fallait palier aux faiblesses momentanées des partenaires, seule la préscience auditive immédiate des phénomènes musicaux devait jouer (« l'oreille en temps réel » s'est plu à m'expliquer Carlos Roqué Alsina). Alors, toujours sous tension, les membres du *New Phonic Art* devaient savoir anticiper psychiquement les divers événements à venir. Dans ce périple au contexte insondable et imprévisible, chacun devenait leader-guide de l'instant. Ainsi, l'improvisateur pouvait accepter le changement de flux et se soumettre au courant dominant (parfois « on déployait même des stratégies impertinentes afin de montrer que l'on n'était pas d'accord », m'a ainsi confié le pianiste⁷⁷). Par exemple, les signes de rébellion pouvaient circuler au travers de phases percussives pour attirer l'attention sur la mésentente (taper comme un sourd subitement sur un tambour ou à l'inverse insérer pseudo-candidement un accord tonal au beau milieu d'un discours atonal ou d'une trame bruitiste).

Néanmoins, proche du groupe, Luciano Berio a avoué avoir toujours éprouvé un sentiment de malaise à l'écoute d'une improvisation collective : « comme si je m'étais trompé de porte – confiait-il – et que j'étais forcé de regarder de braves gens, un peu fous peut-être en train de faire des choses très privées et qui les regardent seuls [...] Même les improvisations de groupes homogènes et formés de musiciens excellents, comme le New Phonic Art, ont toujours un caractère privé, justement parce qu'ils ne peuvent pas se placer, en tant qu'improvisateurs, dans une dimension suffisamment vaste et objective de l'expérience musicale⁷⁸ ». Chacun sait que dans une improvisation de ce type, soit la finalité réussit par magie à émerveiller l'ensemble aux aguets (les participants comme les auditeurs), soit l'osmose se cherche et ne se concrétise pas. Dès lors, il reste la trace de l'écart, de l'insignifiant, de l'inachevé, de l'échec, du rebut, du déchet à recycler. Au reste, en tout état de cause, le geste de l'improvisation musicale ne doit-il pas embrasser avec générosité ce que Carl Dahlhaus appelait « l'expression et le moyen d'une émancipation de la conscience et du sentiment »⁷⁹ ?

Ce camaïeu sonore (improbable et ingérable) a fait les beaux jours de la musique du *New Phonic Art* durant quatorze ans, un art sonore à nul autre pareil qui a certes évolué avec le temps, mais qui a toujours été unique. Même si sporadiquement les amateurs zélés ont pu percevoir quelques parfums de jazz provenant des propositions

⁷⁶ BERIO, Luciano : *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, Lattès, Paris, 1983, pp. 115 et 116.

⁷⁷ Entretien du 11 mars 2011 réalisé au domicile parisien du compositeur.

⁷⁸ BERIO, Luciano : *Entretiens avec Rossana Dalmonte... Op. Cit.*, pp. 112 et 113.

⁷⁹ DAHLHAUS, Carl : « Composition et improvisation », in *Essais sur la Nouvelle Musique*, Contrechamps, Genève, 2004, p. 191.

portaliennes, il était possible de saisir ici et là des réminiscences de percussions digitales extra-européennes, des effets dynamico-rythmiques d'ordre répétitif chez Drouet ou des clichés instrumentaux liés au « trombonisme » contemporain de Globokar⁸⁰. Actionneur de ce kaléidoscope aux couleurs incessantes et imprévisibles, homme de clavier et compositeur émérite, Carlos Roqué Alsina semblait alors apporter au discours musical des lignes de force structurantes, des idées de cadre architectural. Mais dans ce monde d'expressions multiples, il dit n'avoir jamais confondu l'aspect solitaire de la composition avec la part solidaire de l'improvisation à quatre.

Il est vrai que dans ce genre d'aventure, la question de la forme en devenir peut être préoccupante. En effet, en bon musicien responsable, que faire de propos non préparés en amont et vécus sur l'instant ? A l'évidence, l'instantané de l'improvisation ne peut se comparer à l'activité de longue haleine de la composition. On sait que le geste compositionnel dépend d'un acte isolé et strict alors que l'improvisation résulte d'un faisceau irrationnel d'impulsions et d'intuitions (en l'occurrence au sein d'un quatuor hétérogène qui devrait s'entendre comme une seule et unique entité et non comme une hydre à quatre têtes dépareillées). Trouvant que l'action sonoro-ludique présentait quelques problèmes, Luciano Berio affirmait encore : « l'improvisation divise l'espace musical de manière assez grossière. Elle tend, tout au plus, à une segmentation en « syllabes » et non, comme dans la musique écrite, en « phonèmes », c'est-à-dire en unités primaires et de nature psychomotrice, et non en unités dérivées et qui évoluent »⁸¹. La règle d'or de Carlos Roqué Alsina était alors : « ne pas jouer pour soi-même mais créer collectivement quelque chose ».

A ce propos, amis musicologues, méfions-nous des sources non vérifiées. Car si on lit le texte de la pochette du disque 33 tours du *New Phonic Art* (de 1971⁸²), on y voit placée en exergue cette phrase de Werner Goldschmidt qui fait office de manifeste du groupe : « Pas de musique partiellement fixée, aucune indication verbale, écrite ou visuelle, aucun accord préventif et surtout aucun essai de s'influencer mutuellement par des mots ou des attitudes ; libre choix des sources sonores ; uniquement le désir de faire de la musique sur une base de tolérance mutuelle, où l'intuition de chacun est seule juge du DEVENIR »⁸³. Je dois avouer qu'à l'origine, cette règle paradoxale du jeu du *New Phonic Art* qui n'est pas anodine m'a toujours intéressé (ayant moi-même passablement travaillé à l'université de Rouen et au Cefedem de Normandie dans le domaine de l'improvisation collective). Mais, il n'en est rien : lors de notre entretien du 11 mars 2011 à Paris, Carlos Roqué Alsina a bel et bien démenti cette profession de foi gravitant autour de l'idée de tolérance. Pour sa part, Michel Portal (qui était connu pour jouer sans distinction des concertos classiques et des standards de jazz, du Mozart comme du Boulez) disait que le *libre jeu d'ensemble* du *New Phonic Art* demandait d'« improviser sans le moindre thème, sans la moindre discussion ou forme

⁸⁰ Vinko Globokar a créé la *Sequenza* pour trombone de Luciano Berio en 1966.

⁸¹ BERIO, Luciano : *Entretiens avec Rossana Dalmonte... Op. Cit.*, pp. 111-112.

⁸² Disque Wergo WER 60 060 (collection Studi Reihe Neuer Musik).

⁸³ Pochette du disque 33 tours Wergo, WER 60060.

de préparation préalable et sans analyse a posteriori. Nous ne nous interdisions rien »⁸⁴.

New Phonic Art

Carlos Roqué Alsina – Jean-Pierre Drouet – Vinko Globokar – Michel Portal



Extrait de la pochette du disque 33 tours Wergo
New Phonic Art de 1971

Pour Alsina, l'improvisation a agi en fait au niveau de la pratique instrumentale et non dans le cadre de la pensée musicale. Si Globokar a cherché quelque fois à transférer l'expérience de l'improvisation dans celle de la musique écrite, cela n'était pas le cas pour le pianiste-compositeur (rappelons qu'il a commencé sa carrière de soliste dès l'âge de six ans), même s'il a très bien pu improviser en apportant – à dessein ou pas – des citations intéressantes, des idées prometteuses, prenant conscience de la part d'éphémère inhérente à l'unicité de chaque événement. Parfois, la situation conjoncturelle faisait qu'il n'y avait rien à dire, néanmoins le geste instinctif restait activé, le discours étant alors automatiquement nourri pour mieux tendre finalement vers une quête d'excellence (autre maître-mot alsinien). Comme disait le vieux Gioseffo Zarlino, « l'expression est la récompense de la perfection »⁸⁵. D'autres, comme Luciano Berio, y ont plutôt vu la prosopopée de la malice et du dédoublement de personnalité. « Je connais bien tous les musiciens qui forment le New Phonic Art et ce sont tous de très bons amis ; deux d'entre eux ont même été mes élèves – et je les admire énormément. Mais quand je vois Vinko Globokar, Michel Portal, Carlos Roqué Alsina et Jean-Pierre Drouet faire sur scène des choses extravagantes, accomplir des

⁸⁴ Propos rapportés dans : GALPERINE, A. : *Carlos Roqué Alsina... Op. Cit.*, pp. 185-186.

⁸⁵ Cité par Patrick Choquet, livret du CD Solstice 50 CD 120, p. 2.

actions hilarantes et produire des sons inhabituels, c'est-à-dire toutes choses qu'ils ne font pas normalement, je ne puis m'empêcher de constater que celles-ci gardent uniquement pour moi un semblant de signification si je les situe par rapport à leur vie musicale, à leur histoire musicale personnelle, à eux en tant qu'amis personnels (et naturellement par rapport au son et au jeu « normaux » des instruments dont ils se servent) »⁸⁶.

Il est intéressant de noter que ce « quatuor joyeux »⁸⁷ (dont les membres étaient tous par ailleurs compositeurs à l'époque) se retrouvera entre autre dans le cadre de morceaux d'ensemble de musiques contemporaines. En dehors d'une petite pièce que Luciano Berio leur a dédié, il me revient à l'esprit ce concert d'octobre 1973 organisé dans le cadre des *Donaueschinger Musiktage* où l'Ensemble Musique Vivante donnait *Laboratorium* de Globokar (dans le groupe de onze musiciens, on reconnaissait Alsina, Drouet, Globokar et Portal)⁸⁸. Je me souviens également de ce disque 33 tours paru chez Deutsche Grammophon⁸⁹ sur lequel Alsina, Drouet et Portal – entre autres – jouaient « Kommunion und Intensität » extraits d'*Aus sieben Tagen*, partition verbale signée par Stockhausen, en mai 1968. Et puis, dans le catalogue d'Alsina, notons la partition de *Rendez-vous*⁹⁰ – opus 24 – de 1970 composée pour le collectif du *New Phonic Art* ; l'opus 25 étant *Überwindung* (1970) conçu également pour nos quatre solistes et orchestre. La création de cette pièce avec structures d'orchestre *ad libitum* (et citation de *Rendez-vous*) a eu lieu au festival de Donaueschingen, sous la direction d'Ernest Bour. Sans parler de l'audition d'*Approach* d'Alsina lors du Cinquième festival de Lille avec en solistes Carlos Roqué Alsina au piano et Jean-Pierre Drouet aux percussions... (ayant suivi ce mémorable concert de mes propres oreilles, je peux témoigner que les ententes et les connivences étaient véritablement légion).

En conclusion, je dirais qu'à l'image des Liszt, Chopin, Scriabine, Rachmaninov et autres compositeurs pianistes virtuoses plus jeunes (comme Michael Levinas...), Carlos Roqué Alsina est un artiste qui a cherché toute sa vie un réel idéal artistique, grâce à l'habileté et l'efficacité du geste et à une certaine philosophie de l'écoute. Comme le pensait Karlheinz Stockhausen : « l'homme qui fait de la musique apporte sa propre personnalité à l'intérieur du matériel sonore. Plus son degré de conscience est élevé, plus sa musique reflétera ce qu'il a pensé et ressenti »⁹¹. A la suite de cette génération de compositeurs-improvisateurs, Alsina reste avec bonheur sans cesse en porte-à-faux entre le faire et l'entendre, l'agir et le sentir. Le philosophe Patrice Loraux a ainsi analysé la mobilité de la pensée créatrice qui agit, réagit et interagit au fur et à mesure que le jeu – ici le « libre jeu » – progresse : « l'improvisation se doit d'engendrer pas à pas le fil conducteur qu'elle suit et qui la guide, mais qui signale aussi, à chaque

⁸⁶ BERIO, Luciano : *Entretiens avec Rossana Dalmonte... Op. Cit.*, pp. 113-114.

⁸⁷ Expression de Globokar (Cf. GALPERINE, A. : *Carlos Roqué Alsina... Op. Cit.*, p. 177).

⁸⁸ Cf. coffret de 12 Cd WWE31899, München, CD Col legno, 1996.

⁸⁹ Cf. disque 33 tours D.G. n°2530256.

⁹⁰ « L'un des points remarquables de cette œuvre est d'avoir intégré une connaissance parfaite des instrumentistes, et pas seulement des instruments », a remarqué Michel Portal (propos rapportés dans : GALPERINE, A. : *Carlos Roqué Alsina... Op. Cit.*, p. 186).

⁹¹ Cf. TISSOT, Henri (sous la dir. de) : *La Musique du XXème siècle*, Robert Laffont - Grammont, coll. GT n°22, Paris, 1975, p. 14.

instant, qu'il peut se couper et se perdre. Mais c'est aussi le moment où la pensée est la plus vivante et la plus excitante, quand elle s'improvise »⁹².

Alors, si le compositeur allemand Wolfgang Rihm avoue que « l'improvisation me joue. L'improvisation joue un grand rôle pour moi, la saisie de l'instant, et je sais bien sûr que ce que je saisis est une écriture qui va à ma rencontre. Cela peut être un piège... »⁹³, ce genre de chausse-trappe n'a jamais effleuré la pensée compositionnelle de Carlos Roqué Alsina. Nonobstant, ne rejetant pas forcément le bénéfice sourcier de l'expression improvisatrice, il est aisé d'avancer que, d'une certaine manière, réfléchir à une future pièce tient pour ce musicien tout autant de l'improvisation introspective que de l'invention créatrice. En dehors de la phénoménologie complexe de l'*inventio*, la création dépend d'un choix qui a besoin d'états, mettant alors en (libre) jeu les parts complémentaires de l'éducation, de la formation, de la culture, des divers acquis de la vie... autant de strates complémentaires empilées qui forment le fondement pertinent d'une personnalité.

In fine, je mentionnerais que chez Carlos Roqué Alsina, la composition musicale semble être la cristallisation approfondie d'une ou de plusieurs idées improvisées à l'origine uniquement par la pensée, car il faut rappeler que pour lui : « la création est un acte d'improvisation »⁹⁴.

⁹² LORAUX, Patrice : « Une séance d'improvisation », *L'Inactuel, Moments excitants à penser* n°13, 2005, p. 30.

⁹³ Cf. Programme du festival *Musica*, Strasbourg, Musica, 18 septembre - 3 octobre 2009, p. 24.

⁹⁴ Entretien du 11 mars 2011 réalisé au domicile parisien du compositeur.

John Cage, inventor por necesidad

Juan María Solare
Compositor y pianista
Universidad de Bremen

Resumen. El 5 de septiembre de 2012 John Cage habría cumplido un siglo. La iconoclastia de este compositor norteamericano ha influido sobre generaciones de músicos, ha redefinido el concepto mismo de *qué es música*. El presente artículo se centra en estudiar un tipo de creatividad surgido de la necesidad, que condujo a la invención del piano preparado (“debe sonar africano”), a la obra *Cheap Imitation* (“debe tener la misma estructura rítmica que determinada otra obra”) y a la técnica compositiva de los *Time Brackets* (“la obra debe poder ser compuesta velozmente”). A través de estas tres invenciones se puede acceder con sencillez al pragmático universo cageano. Un aspecto de la creatividad eficiente basada en la necesidad consiste en poner únicamente los marcos mentales que se necesitan realmente, sin agregar barreras tácitas.

Palabras clave: John Cage, creatividad, concepto de límite, piano preparado, paréntesis de tiempo.

Abstract. On September 5th, 2012, John Cage would have turned one century. The iconoclasm of this US-American composer has influenced generations of musicians, has redefined the concept itself of *what is music*. This paper centers itself on researching a type of creativity came up necessity that has led to the invention of the prepared piano ("it must sound African"), to the piece *Cheap Imitation* ("it must have the same rhythmical structure as a certain other piece") and to the compositional device of the *Time Brackets* ("the piece must be rapidly composed"). Through these three inventions one can easily get an insight on Cage's pragmatic universe. One aspect of efficient creativity based upon necessity consists on putting only the mental frames that are really needed, without adding extra tacit barriers.

Keywords: John Cage, creativity, concept of limit, prepared piano, time brackets.

“Por supuesto que no es un compositor, aunque sí un inventor de genio”⁹⁵ sintetizó Arnold Schönberg⁹⁶, con quien John Cage había estudiado dos años en Los Ángeles.

⁹⁵ “Of course he's not a composer, but he's an inventor –of genius”: KOSTELANETZ, Richard: *Conversing with John Cage*, Routledge, New York, 2003, p. 6. Muchas de las frases y aforismos relacionados con John Cage son frecuentemente mal citados, peor traducidos y pobremente recordados; incluso en publicaciones especializadas. He decidido remitirme a la fuente original, tanto como me resulte posible, usar traducciones mías. En cuanto a fuentes: si usted *no* es músico profesional pero le interesa el fenómeno John Cage; o bien usted *es* músico profesional pero *no* se especializa en música de vanguardia, la mejor recomendación que le puedo hacer -si tengo que limitarme a un solo libro- es esta colección de escritos sobre y entrevistas a Cage compilada por Richard Kostelanetz.

Esta frase (que a veces se cita maliciosamente cercenada, sin la segunda parte) hay que comprenderla en un marco determinado: para Schönberg (y como sigue siendo, en enorme medida, para muchos docentes de música), era inconcebible un compositor que no partiese del sistema de alturas para organizar su obra, de las relaciones estructurales entre las notas y de las jerarquías de uno u otro tipo (tonales o seriales), pero siempre entre notas. Revelador es el título de su libro didáctico más importante: *Funciones estructurales de la Armonía* (1947-48). Para Schönberg, la Armonía⁹⁷ “era el medio que se usa para distinguir una parte de una composición de otra”⁹⁸. Cage no tenía interés ni necesidad (y con humilde ironía admitía él mismo que *ni talento*) para la Armonía clásica. No es esto lo que vamos a encontrar en la música de Cage. Para organizar sus obras, partía de diferentes dimensiones sonoras, particularmente del ritmo. De hecho, cuando Cage daba clases –relata su discípulo Christian Wolff⁹⁹– era fundamentalmente de *ritmo* de lo que hablaba.

El otro aspecto de la reflexión de Schönberg –la cláusula concesiva– resalta el aspecto de *invención* en el que quiero concentrarme en este ensayo. Ante todo, es importante recordar que el padre de John Cage era de hecho inventor y, probablemente, la actitud de apertura hacia la búsqueda de lo que no existe provenga de su educación. Su padre, John Milton Cage Senior (1886-1964) le enseñó la actitud de que “si alguien dice 'no se puede', eso te está indicando lo que hay que hacer”¹⁰⁰.

Existen numerosas, demasiadas definiciones de creatividad. Algunas de ellas resaltan la capacidad de resolver problemas. Lo cual implica la importancia de plantearse el problema de la manera adecuada, es decir, la importancia de formular las preguntas de manera correcta. Como es sabido, hacia la mitad de su vida (1951) Cage comenzó a interesarse por el I-Ching como herramienta de consulta para tomar decisiones compositivas. No parecía particularmente interesado en el aspecto *espiritual* del I-Ching (aunque siempre se refirió a él con máximo respeto), sino más bien en los

⁹⁶ Al mudarse a California, Schönberg –con buen criterio– cambió legalmente la grafía de su apellido a *Schoenberg*, puesto que la letra «ö» no existe en inglés. La grafía «oe» en reemplazo de «ö» es también posible –y usada actualmente– en alemán.

⁹⁷ Con mayúscula, porque me refiero aquí a la Armonía en el sentido técnico musical: a la combinación simultánea de varios sonidos y al enlace de acordes (sean consonantes o no), pero no aludo aquí a la armonía en el sentido del lenguaje cotidiano de grata proporción y correspondencia de unas cosas con otras.

⁹⁸ “[Harmony] was the means one used to distinguish one part of a composition from another”: CAGE, John: *An Autobiographical Statement*, 1989. Disponible en:

<http://newalbion.com/artists/cagej/autobiog.html> Este escrito de John Cage (*Una declaración autobiográfica*) es una fuente importantísima, pues presenta de primera mano información esencial que, de otra manera, no habría manera de conocer. El artículo fue redactado para la *Inamori Foundation* y leído como conferencia en Kyoto, en respuesta a haber recibido el *Premio de Kyoto* en noviembre de 1989. Cage leyó este texto en forma de conferencia en otras ocasiones (como el 17 de abril de 1990 en la *Southern Methodist University*, Dallas, EEUU.). Fue impreso por primera vez en el *Southwest Review* (revista trimestral de la mencionada universidad) 76 nº. 1, en invierno de 1991.

⁹⁹ Lo relata en numerosísimas entrevistas, puesto que siempre le hacían más o menos las mismas preguntas. Véase, por ejemplo, GRASS, Jason: *Christian Wolff*, en *Perfect Sound Forever* (online music magazine) 1998. Disponible en: <http://furious.com/Perfect/christianwolff.html>

¹⁰⁰ “...if someone says 'can't' that shows you what to do”: CAGE, John: *An Autobiographical Statement... Op. Cit.*

mecanismos aleatorios de selección de respuestas: arrojar tres monedas seis veces para obtener un número entre 1 y 64. Más allá de los detalles, del cómo, lo que Cage resaltaba era la necesidad de representarse el problema (y de presentar la pregunta) de manera correcta, es decir, de manera tal que una respuesta –*cualquier* respuesta nos sirva para algo. De lo contrario, si planteamos el *tablero* de forma inadecuada, obtendremos respuestas a una pregunta que no nos incumbe. Cage solía decir que “si obtenemos una respuesta equivocada es porque estamos haciendo la pregunta equivocada”¹⁰¹. En cierta ocasión, alguien le pidió que le compusiera una obra. Tras una primera fase, esta persona no estaba complacida con el resultado. Cage, a quien no le gustaba la insatisfacción de sus congéneres, le dijo “probemos otra vez; posiblemente estamos haciendo las preguntas inadecuadas”¹⁰².

Relevante es destacar que, al usar métodos aleatorios, Cage no pretendía eludir su responsabilidad como autor, sino trasladar su acento, “haciendo que mi responsabilidad fuera la de plantear preguntas en lugar de realizar elecciones”¹⁰³. El sentido de evitar tomar decisiones compositivas es restarle peso a las preferencias estéticas y gustos personales basados en música anterior.

Al margen: las definiciones de creatividad basadas en resolución de problemas provienen en general del mundo de los negocios, no de la música. Se hallan en el ámbito de los escritos sobre liderazgo empresarial, no de creación artística. En tales mundos, los problemas *ya existen*; en el mundo artístico el concepto mismo de problema es radicalmente distinto, comenzando porque nadie está obligado por ninguna fuerza exterior a hacer arte. En el marco de este escrito, entonces, trabajaré sobre una pragmática definición: creatividad artística es la capacidad de hallar soluciones a problemas que no existían, sometiéndose a marcos que uno mismo ha imaginado o decidido, o a restricciones que han fijado las circunstancias –o quien otorga el encargo.

Quiero aquí mencionar tres invenciones características de John Cage. La constante es que surgieron por necesidad. No era posible (por causas distintas) llegar a determinado resultado por la vía usual; o tal *vía usual* ni siquiera existía; ¿qué hacer entonces?

1. **El piano preparado.** Ante todo una aclaración esencial: un «piano preparado» se obtiene introduciendo pequeños objetos entre las cuerdas del piano para que, al tocar en las teclas, el resultado sonoro no se parezca a un piano en absoluto. Tales pequeños objetos pueden ser tuercas, bulones (con y sin sus correspondientes arandelas), gomas de borrar, trocitos de plástico o de cuero, tenedores. Hay pianistas especializados en este repertorio que viajan con un *kit* de preparación, como los médicos. Por lo general, puesto que la tarea de preparar un piano (y luego des-prepararlo) es larga y fatigosa, en los conciertos suelen utilizarse dos instrumentos. Si hay un único piano disponible,

¹⁰¹ Conversación personal con el musicólogo alemán Rudolf Frisius, Darmstadt, abril 2004.

¹⁰² *Idem.*

¹⁰³ “... making my responsibility that of asking questions instead of making choices”: CAGE, John: *An Autobiographical Statement... Op. Cit.*

las obras con piano preparado suelen programarse al comienzo del concierto (porque lleva menos tiempo retirar los objetos que ubicarlos en el punto preciso). La experiencia demuestra que conduce a mejores resultados realizar la preparación el día anterior, para que el instrumento se *acostumbre* (tal como se ponen a *descansar* ciertas comidas durante la noche); después de todo, se trata de materiales reales (madera y metal) y no de circuitos electrónicos. Es infinitamente más fácil preparar un piano de cola, pero nada habla en contra de hacer lo mismo con un piano vertical.

Un ejemplo barato y rápido de *preparación* es colocar una hoja de papel (variante interesante: papel de aluminio) sobre las cuerdas del piano y tocar luego normalmente. Este recurso instrumental fue ya usado por Erik Satie (en la comedia lírica surrealista *Le Piège de Méduse*) en un temprano 1913, para ilustrar el sonido de un mono mecánico¹⁰⁴. En los casos extremos de preparación, la altura de las notas se afecta radicalmente. No suena ni por asomo lo que está escrito¹⁰⁵. Puede darse que la nota escrita más grave suene más aguda o que al bajar una única tecla suenen varias notas simultáneamente. Es decir, la praxis interpretativa del piano preparado requiere un entrenamiento especial para *disociar lectura de resultado sonoro*, so pena de volverse loco. El piano preparado es el ejemplo perfecto de una notación que indica instrucciones para *accionar*, pero no el resultado que se oirá (al contrario que, por ejemplo, en partituras de Mozart, donde lo que está escrito refleja además lo que suena).

Importante es destacar que tocar directamente con las manos en las cuerdas (*pizzicato*, por ejemplo, pellizcando con las uñas las cuerdas) o con baquetas de percusión no es *piano preparado*. Podrá llamárselo *string piano* (como hizo Henry Cowell) o *inside piano* (mi denominación favorita). Pero «piano preparado» implica, por definición, la presencia de elementos fijos que no pertenecen ni al piano ni al cuerpo del pianista, que deben ser ubicados por adelantado.

Hasta un lector desprevenido habrá ya imaginado que el piano preparado es el invento instrumental por antonomasia de John Cage. Me interesa relatar ahora cómo llegó a concebirlo.

¹⁰⁴ También Heitor Villa-Lobos pedía trocitos de papel entre las cuerdas del piano, en su obra *Choros nº 8*, para dos pianos y orquesta, de 1925. Por la peculiar dinámica sociocultural del mundo, en esa época, es prácticamente imposible que Cage hubiese tenido noticias siquiera de la existencia de Villa-Lobos, aunque está bien documentado que fue profundamente influido por la música y la actitud domesticadamente iconoclasta de Satie.

¹⁰⁵ Diego Prigollini, docente de piano argentino, una de las poquísimas personas a quienes confío la supervisión de mis manuscritos antes de su publicación, me hace notar que “en realidad, *sí* suena lo escrito –escrito para piano preparado de tal o cual manera-, [pues] sonaría diferente de ser tocado en un piano no preparado. [Yo] sopesaría jugar con la frase: “No suena ni por asomo lo que se supondría escrito de acuerdo a lo que aprendimos en años y años de Lenguaje Musical”. (email a JMS, 22 de enero de 2012). Todo lo cual abre la puerta a que un oído adiestrado específicamente en pianos preparados pueda imaginar, a partir de la notación y de las instrucciones para la preparación (y de una abundante experiencia auditiva *ad hoc*), qué es lo que sonará, aproximadamente. Por supuesto, la cantidad de músicos que están en condiciones de tal malabarismo imaginal puede contarse, en todo el mundo, con los dedos de un par de manos.

Hasta bastante entrado en años, Cage no nadó en dinero, por decirlo suavemente. Para ganarse la vida solía escribir música o tocar piano para compañías de danza moderna. Conocida –pero no la única- es su asociación con la compañía de Merce Cunningham, durante las últimas décadas de su vida (ya volveremos sobre este asunto).

En 1940¹⁰⁶, la bailarina y coreógrafa afroamericana Syvilla Fort (1917-1975) le pidió a Cage la música para una danza llamada *Bacchanale*. Ante todo, la bailarina quería que la música sonase “africana”. Cage había estado componiendo durante cierto tiempo exclusivamente para ensemble de percusión, pero en la sala donde se iba a escenificar el espectáculo de Syvilla Fort no había espacio suficiente para un grupo de percusión. El único instrumento disponible era un pequeño piano de cola. Inicialmente, Cage intentó escribir “una música dodecafónica que sonase africana”¹⁰⁷, pero el resultado no lo convenció. Tras pensarlo un tiempo, encontró una solución: se dio cuenta de que era posible “poner en las manos de un único pianista el equivalente a una orquesta de percusión completa (...). Tan sólo con un músico, uno puede realmente hacer un número ilimitado de cosas en el interior del piano, si se tiene a disposición un teclado ampliado”¹⁰⁸. En aquella época, Cage y Fort estaban vinculados a la *Cornish School* en Seattle (Washington): Cage era el pianista acompañante y compositor de cabecera de la clase de danza de Bonnie Bird; Syvilla (de 23 años) era estudiante, y de hecho éste era su concierto de graduación, el cual debía organizar completamente (así que nadie cobró por su colaboración). El estreno tuvo lugar el 28 de abril de 1940 en la *Seattle's Repertory Playhouse*. Según dijo Cage en una entrevista muy posterior, la obra fue terminada en sólo tres días (el manuscrito tiene 7 páginas, su duración ronda los 7 minutos, aunque hay ejecuciones sospechosamente más lentas que llegan a los 11 minutos). La obra se basa en la superposición de *patterns* repetidos (ostinatos) de diferentes duraciones (aunque breves).

En la obra se preparan doce notas del piano (acaso una alusión cariñosa al dodecafonismo), usando básicamente piezas de plástico para sellar ventanas (*weather strippings*). En la partitura, en once casos de los doce, se le pide al intérprete que “determine la posición y tamaño de las sordinas experimentando”¹⁰⁹. En posteriores

¹⁰⁶ Es historia relativamente reciente y ya hay discrepancias. Los principales catalogadores de la obra de Cage (David Nicholls y James Pritchett) dicen 1940, pero otras fuentes dan 1938 como fecha de la composición *Bacchanale*. El problema es que Cage mismo dijo que fue en 1938, aunque lo dijo en una entrevista en 1982, más de cuarenta años después. Hipótesis conciliatoria: que las negociaciones hayan comenzado en 1938 y el proyecto haya tardado dos años en concretarse. Lo cual es razonable y hay documentación periodística de recitales conjuntos de Cage y Fort en Seattle, a fines de 1938 (como en *The Seattle Times*, edición del 9 de diciembre de 1938).

¹⁰⁷ CAGE, John: *An Autobiographical Statement... Op. Cit.* También en KOSTELANETZ, Richard: *Conversing with John Cage... Op. Cit.*, pp. 58 y 60.

¹⁰⁸ “... to place in the hands of a single pianist the equivalent of an entire percussion orchestra ... With just one musician, you can really do an unlimited number of things on the inside of the piano if you have at your disposal an exploded keyboard”: CAGE, John, & CHARLES, Daniel: *For The Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, Marion Boyers, London, p. 38.

¹⁰⁹ CAGE, John: *Bacchanale*, 1940, Peters Edition, Frankfurt. Para un análisis más detallado de esta obra clave ver FRISIUS, Rudolf: *Klänge der Welt – Klangbilder verschiedener Weltkulturen*, 2004. Disponible en: <http://frisius.de/rudolf/texte/interkulturell.htm>

obras para o con piano preparado (una larga veintena), Cage determina con más precisión la posición de cada objeto, midiendo en pulgadas respecto a los apagadores. Esta precisión a veces se le viene en contra, puesto que el interior de cada piano es radicalmente distinto. Concretamente: en instrumentos más largos, con cuerdas más largas, una distancia de, por ejemplo, tres pulgadas con respecto al puente produce un sonido bastante distinto que si la cuerda tiene un metro menos de largo. Pero de todas maneras, es un indicador de la meticulosidad con que trabajaba Cage. Curiosamente, Cage se dio cuenta bastante tarde de este inconveniente, lo cual parece indicar que usaba casi siempre el mismo tamaño de piano. Para un investigador *in situ*, no debería ser imposible averiguar cuál era el modelo exacto de piano que Cage usó (una praxis interpretativa *con instrumentos originales*) y derivar de allí el timbre exacto que Cage quería obtener.

Acaso debido a algún comentario venenoso, Cage se vio en la obligación de afirmar que “componer para piano preparado no es criticar el instrumento. Simplemente soy práctico”¹¹⁰.

2. Imitación barata. La relación profesional y personal entre John Cage y el coreógrafo Merce Cunningham comenzó en 1942, cuando se conocieron en la mencionada *Seattle's Cornish School*, y se extendió hasta la muerte de Cage medio siglo después. Como muchas otras de sus creaciones, la obra *Cheap Imitation* (imitación barata o imitación pobre), de 1969, fue resultado de su colaboración. Esta pieza para piano solo dura 35 minutos y está escrita en notación convencional. La partitura fue terminada el 14 de diciembre de 1969; el estreno tuvo lugar pocas semanas después, el 9 de enero de 1970, en la *Brooklyn Academy of Music* de Nueva York, acompañando la coreografía *Second Hand* (segunda mano) de Merce Cunningham.

Comprender qué problema solucionó esta obra implica extenderse algo en la prehistoria de esta composición. En 1969, Cage realizó un arreglo para dos pianos del tercer y último movimiento del drama sinfónico *Socrate* (1918), de Erik Satie, para acompañar una danza de Cunningham. Ya en 1947, había arreglado los primeros dos movimientos. Debido a un problema de copyright (la editorial no autorizó la ejecución de esta adaptación), Cage debió hacer una nueva composición, *pero*, puesto que la danza había sido ya coreografiada, la nueva obra debía ceñirse exactamente a la misma estructura *sintáctica* y rítmica que el original de Satie. Así que Cage usó el ritmo original, transportando parte de las notas (y eliminando algunas), utilizando operaciones aleatorias. Las dinámicas (los matices) también fueron cambiadas y son independientes de las de *Socrate*.

¹¹⁰ “Composing for the prepared piano is not a criticism of the instrument. I'm only being practical”: CAGE, John: Notas introductorias a la primera grabación de *Sonatas and Interludes*, su obra más importante para piano preparado, por Maro Ajemian, la dedicataria. Esta grabación histórica –realizada en 1950 en los estudios WOR, en Nueva York- fue reeditada como CD en 1995 en el extinto sello *Composers Recordings Inc.*, CRI 700. Actualmente se consigue mediante el sello *él records* ACMEM88CD (septiembre de 2006). Disponible en: <http://www.johncage.info/cdlabels/el88.html>

Cheap Imitation es una obra con una única línea melódica. De hecho, es la última obra que Cage pudo ejecutar públicamente como pianista: la artritis le impidió seguir dando recitales, aunque grabó *Cheap Imitation* en 1976. Cage hizo en 1972 una nueva versión de la obra (para orquesta), y otra en 1977 (para violín solo, dedicada a Paul Zukofsky).

El mecanismo para cambiar las notas del original de Satie es altamente ilustrativo, por lo sistemático. Consistió en plantear una *estrategia de preguntas* (teóricamente planteadas al I-Ching, pero en última instancia respondidas por métodos aleatorios). La idea básica, en esta y en otras obras aleatorias de Cage, es que si la pregunta está bien planteada, si el problema está óptimamente formulado, cualquier respuesta es (musicalmente) aceptable.

Con el fin de alterar el original, las preguntas planteadas ante cada frase eran:

- “¿Cuál de los siete modos «de las teclas blancas» usaré?” (Es decir: jónico, dórico, frigio, lidio, mixolidio, eólico o locrio.)
- “¿Cuál de las doce posibles transposiciones del modo usaré?”
- “¿Cuál de las siete notas de este modo usaré para imitar la nota que Satie escribió?”

Cage también observó las repeticiones (de notas aisladas o de frases completas) presentes en las melodías de Satie, agregándolas a su *imitación*. El compositor describía esta obra como “cromáticamente modal”¹¹¹.

Una vez que el mecanismo de anamorfosis se ha planteado, los resultados son automáticos y lo que sigue es un fatigoso trabajo de transcripción. Una máquina, en principio, podría también hacerlo. Esta constatación no implica juicio de valor estético.

Tras *Cheap Imitation*, Cage escribió algunas otras obras basadas en alterar obras ajenas manteniendo básicamente el ritmo y cambiando las alturas (las notas) con métodos aleatorios. Estas incluyen varios solos del ciclo *Song Books* (1970), las *harmonies* de *Apartment House 1776* (1976), algunas piezas de *The Harmony of Maine* (1978) e *Hymns and Variations* (1979).

Esto me permite una reflexión adicional: en el caso de Cage, es clarísima la tendencia a reutilizar una misma técnica en varias obras. Se puede hablar así de *familias de obras*. En realidad, esto ocurre con casi todos los compositores relativamente prolíficos, aun en los que militantemente quieren *replantear todo* en cada obra. He oído numerosos compositores (de enorme valor artístico) que afirman intentar no repetirse en absoluto al plantear una nueva obra (Stockhausen, Lachenmann). Sin embargo, muchas veces reutilizan técnicas que han usado previamente. Con lo cual, dicha técnica se profundiza y madura. Me pregunto cuál es la necesidad de mentirse pensando que uno se reinventa ante cada obra. No planteo siquiera si es *posible*, sino incluso si es *deseable*. Acaso sea más práctico reconocer que, puesto que uno se va a terminar repitiendo, es preferible intentar que esa repetición implique *profundizaje*.

¹¹¹ “... it's a chromatic modal piece, which is unusual”: en KOSTELANETZ, Richard: *Conversing with John Cage... Op. Cit.*, pp. 83-84.

3. **Paréntesis de tiempo.** Es una técnica desarrollada por John Cage en sus últimos seis años de vida (1987-1992). Explicaré esta técnica más abajo, puesto que como es relativamente poco usada –apenas existen otros compositores que la apliquen¹¹²–, puede ser comprendida defectuosamente por los ejecutantes desprevenidos. Debo agregar, para sustentar mis afirmaciones, que he tocado varias de estas obras en concierto y consultado a diversos especialistas, inclusive a Laura Kuhn, directora del *John Cage Trust*, por este asunto.

Ante todo, lo relevante para nuestro tema es que, en la última etapa de su vida, Cage era muy solicitado. Constantemente le pedían obras, la correspondencia lo desbordaba, cientos de entrevistas anuales, conferencias, lo invitaban a decenas de festivales en diferentes países (le costaba horrores decir que no); no quería dejar el ajedrez, la micología (el estudio de los hongos), la redacción de poemas breves (mesósticos) o la pintura (que siempre amó, pero sólo ahora se permitía hacer) y no en vano tenía más de 70 años. Es decir, le había llegado el éxito, en el sentido más abrumador de la palabra. Ante ese panorama, ¿cómo seguir componiendo? Ya no podía dedicarle varias semanas a una única obra. Terminar una composición tenía que ser una cuestión de horas, no de días. Además, y esto es una mera especulación, es posible que llegue un momento en la vida en que ya se ha dicho todo cuanto se quería decir y comienza la autorrepetición, la inercia. ¿Para qué extenderse demasiado, entonces?

En cualquier caso, esta técnica de escritura responde a una necesidad práctica. Cage –a esta altura ya lo habrán entrevistado– era un ser absolutamente pragmático.

Cage usa la técnica de los *time brackets* (paréntesis de tiempo¹¹³) en las llamadas *Number Pieces* (piezas numeradas), que no es un ciclo de obras sino un conjunto –un cuerpo– de obras no relacionadas entre sí más que por sus similitudes técnicas y estéticas, pero no porque constituyan una unidad. Cada una de estas *Number Pieces* se titula según el número de ejecutantes. Así, *Six* será una obra para seis ejecutantes; o *One*⁵ (Cage lo enunciaba “one five”¹¹⁴) es la quinta obra para un ejecutante solista. El número arábigo se escribe como superíndice. Deben entenderse títulos como *Two*⁴ como «dos por cuarta vez» y no «dos a la cuarta potencia», como podría malinterpretarse.

La inmensa mayoría de tales *Number Pieces* está compuesta con la técnica de los *time brackets*. Cada partitura consta de breves eventos¹¹⁵ (frecuentemente sólo una nota,

¹¹² Marc Chan (Singapur/Nueva York) ha usado *time brackets* en algunas de sus obras, así como Rob Haskins (EEUU) y Dionisis Boukouvalis (Grecia).

¹¹³ He visto traducciones defectuosas, como “paréntesis temporales”, que pueden inducir a la idea errónea de que son “transitorios”.

¹¹⁴ En e-mail a JMS (21 de enero de 2012), el autor Rob Haskins se refiere a Laura Kuhn, la principal responsable del *John Cage Trust*, y escribe que Cage pronunciaba el título *Four*⁴ como «Cuatro cuatro», y no como «cuatro por cuarta vez»: “He would have read the title as «Four four», not «Four for the fourth time»”.

¹¹⁵ Otros autores dirían aquí «fragmentos». Sin embargo, «fragmento» podría malinterpretarse como que hay un *todo preexistente* que se ha fragmentado o del cual se han tomado partes.

con o sin indicación de dinámica) y la instrucción, en minutos y segundos, de cuándo cada evento debe comenzar y cuándo terminar. Los *time brackets* pueden ser fijos (por ejemplo desde 2'15" hasta 2'45") o flexibles (por ejemplo comenzar en cualquier momento entre 1'00" y 1'45" y terminar en cualquier momento entre 1'30" y 2'15").

Esto es lo básico, lo común a la técnica de los *time brackets*. Hay luego variantes puntuales, según cada obra. Cuando la obra es para piano, ocurre a menudo que cada mano tiene *time brackets* independientes, o bien que ambas manos deben tocar desincronizadamente. O bien, en las obras con percusión, en general Cage no prescribe qué instrumentos deben tocarse, sino que indica cierta cantidad de números y el ejecutante debe decidir a qué instrumento se referirá cada número.

Particularmente interesante es el caso de la música de cámara: puesto que cada ejecutante tiene *time brackets* distintos pero que se solapan (con los *time brackets* de los demás), en cada ejecución el orden en que suenan los eventos puede variar bastante. Puede ocurrir a-b, b-a o incluso a+b simultáneamente. Al final de cada ejecución, se habrán oído todos los eventos sonoros que debían oírse, y *aproximadamente* en el mismo orden. Este *aproximadamente* es lo que le da a cada ejecución cierta imprevisibilidad, cierta fragilidad; pero le da cohesión e identidad el hecho de que los eventos sonoros sean siempre los mismos.

Esta manera de trabajar puede presentar un problema de difícil solución, cuando dos *time brackets* se superponen, cuando quedan encabalgados uno dentro del otro. “Rápidamente se llega a situaciones demasiado complejas, como puede ocurrir en la vida cuando se aceptan dos compromisos al mismo tiempo. Entonces [para el intérprete] es necesario escoger, según el caso, pararse o continuar”¹¹⁶.

En suma, es un claro ejemplo de *indeterminismo* en un único factor: la posición en el tiempo de un evento dado queda a elección del ejecutante, dentro de ciertos márgenes claramente establecidos. El evento sonoro en sí no tiene (en general) factores que deban ser decididos por el ejecutante. Lo cual implica que el ejecutante no debe limitarse a “cumplir instrucciones”, sino que debe compenetrarse y comprometerse mucho más que lo habitual con el resultado sonoro de lo que está tocando¹¹⁷.

¹¹⁶ “Jamás he escuchado un sonido sin amarlo. El único problema de los sonidos es la música”: CHARLES, Daniel (traductor). *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer: le seul problème avec les sons, c'est la musique*, Ed. Pierre Courtaud, La Souterraine, colección La Main courante (Limoges), 1994. No he podido aún encontrar publicada la versión original de esta conferencia (dictada en inglés). Se trata de la última conferencia que brindó Cage, en Perugia (Italia) el 23 de junio de 1992, menos de dos meses antes de morir.

¹¹⁷ Querría un lector preguntarse “¿y en qué tipo de música podría el ejecutante compenetrarse o comprometerse menos, poco o nada?”. La respuesta es sencilla y nos la ejemplifican las amargas experiencias orquestales de Cage: ante sus partituras abiertas, donde hay que tomar decisiones en base a instrucciones generales, los instrumentistas de la orquesta solían sonreír y tocar cualquier horripilancia, intencionadamente. Los músicos de orquesta, particularmente los que acompañan ópera, no están adiestrados para tomar constantemente iniciativas, sino para ejecutar órdenes: tocar lo que está escrito, y punto. Nos llevaría dolorosamente lejos profundizar en este asunto, particularmente

Para la ejecución de estas obras se parte de la base que el o los intérpretes disponen de un cronómetro.

Las *Number Pieces* (en total casi cincuenta) tienen además ciertas características estéticas en común: tempo lento, pocas notas, abundantes silencios, virtuosismo instrumental casi nulo (en el sentido tradicional de agilidad de dedos), drástica reducción del material¹¹⁸.

Para la elección -o mejor dicho, *determinación*- de los *time brackets*, Cage usó sistemáticamente procedimientos aleatorios. Debe decirse además que a esta altura (en general ya desde 1984), Cage usó unos sencillos programas informáticos para generar números aleatorios según determinadas restricciones, simulando informáticamente sus consultas al I-Ching. Tales programas fueron realizados (en lenguaje C y para el sistema operativo DOS) por Andrew Culver (asistente musical de Cage durante su última década) y algunos de ellos se encuentran gratuitamente online, para solaz del estudioso. Concretamente, el programa «tb» (de 1990-91) genera *time brackets* y fue usado para la mayor parte de las *Number Pieces*.

Hoy no es necesario justificar que alguien utilice *software* para ninguna actividad. Pero quiero contextualizar este hecho: Cage comienza a usar programas informáticos, ya septuagenario. Para alguien de su generación, «computadora» era un mamut que ocupaba una habitación completa, pesaba una tonelada, usaba tarjetas perforadas y costaba literalmente una fortuna.

Reflexiones finales

Se espera de mí que extraiga ahora conclusiones, lo cual suele anular la creatividad del lector. Puedo sin embargo subrayar dos aspectos. Uno es esbozar una tipología de la creatividad. En muchos compositores, la creatividad se basa en *recombinar* elementos conocidos (es el caso de Igor Strawinsky). En otros compositores, la creatividad es *recontextualizar*: ubicar algo en un contexto inesperado o menos habitual (como Mauricio Kagel). En el caso de John Cage (por necesidad o no), la creatividad implica *reformulación*. Muchos hablarían de pensamiento lateral o divergente; puesto que el camino pareció consistir, en los tres casos desarrollados aquí, en hallar una manera de formular los objetivos musicales de manera tal que pudieran cumplirse las premisas, aunque fuera de manera *no musical*, no basada en soluciones típicamente musicales o *musicalmente correctas*. Es decir, sólo llega al «piano preparado» ignorando, superando o vaciando de carga afectiva el juicio tácito: *así no se toca el piano*.

Otra manera de contemplar el mismo fenómeno es establecer zonas de creatividad. Según este modelo, el tipo de creatividad basada en recombinar elementos conocidos existe en una *zona de creatividad próxima* (pues hay contacto directo con la región de lo conocido); mientras que el tipo de creatividad cageiana existe en una *zona de*

porque el ideal de Cage, anarquista persuadido, era el de ver la orquesta como microcosmos simbólico de la sociedad.

¹¹⁸ A quien le interese profundizar en esta serie de obras, le recomiendo comenzar por la serie de escritos de Rob Haskins en <http://robhaskins.net/writings>

creatividad debajo del horizonte, en el sentido que las soluciones no son visibles a primera vista, ni guardan conexión con los materiales disponibles al alcance de la mano.

Una de las grandes ironías latentes en este tipo de creatividad es que, si la Historia de la Música puede frenar nuestra capacidad de hallar soluciones novedosas, si todo lo aprendido puede sabotear el pensamiento fresco, entonces acaso haya que replantear los mecanismos operativos de la educación artística, porque podrían estar apuntalando la no-creatividad. En estas camisas de once varas, hoy no me meteré. Pero de hecho hay muchas personas que prefieren no estudiar disciplinas artísticas para no «contaminarse»; ¿están en lo correcto? Y la ironía es, claramente, que yo mismo enseño disciplinas artísticas y parezco estar defendiendo la posición contraria. En lo personal he destruido la aparente contradicción entre aprendizaje artístico y creación de la siguiente manera: considero que los compositores del pasado (que a estos efectos son *todos los demás*, incluso los más jóvenes que yo) han planteado y resuelto sus problemas estéticos de determinada manera en *su* hábitat, lo mismo que mis abuelos solucionaron sus problemas en su época, en su contexto personal. Yo tengo otros problemas, en otras circunstancias; ergo las soluciones no serán las mismas. ¿Me ayuda saber cómo mis abuelos solucionaron sus problemas? Sí. Pero sus soluciones no son las mías, no *pueden* serlo. Ni en la vida cotidiana ni en la vida artística.

Hay otro aspecto del tipo creativo de Cage que quiero mencionar aquí, al final. Es el planteo absolutamente claro de sus marcos de pensamiento, como axiomas de un espacio virtual. En los ejemplos anteriores, las frases clave son: “un piano tiene que sonar *africano*”, “la estructura rítmica tiene que ser *la misma* que en Satie”, “tiene que poder componerse muy rápidamente”. Este es el marco infranqueable, pero el *único* marco. El problema de la creatividad no es la carencia de marcos, tampoco el exceso de limitaciones externas (que son una bendición), sino la presencia de *marcos tácitos*, sobreentendidos, implícitos, no verbalizados. Los marcos mentales que se definen demasiado rápido. Los frenos invisibles.

**La aptitud Musical como recurso en el trabajo
de los equipos de orientación.
Estudio de caso en la población escolar de Valladolid**

José Ignacio Palacios Sanz
Profesor de Música
Universidad de Valladolid

Resumen. Aunque las mediciones de las aptitudes musicales ya llevan un largo camino recorrido, se hace necesario poder ofrecer nuevas aportaciones y abrir nuevas posibilidades para una mayor implantación en la comunidad escolar, como ayuda y recurso de mejora en el aprendizaje musical. Para ello hemos realizado un experimento exploratorio entre la población escolar de Valladolid, con el objetivo de que los resultados sirvan y sean útiles para la pedagogía musical, revisando el concepto y los procesos cognitivos y perceptivos. El resultado nos ha mostrado las carencias de nuestro sistema educativo y la adquisición de competencias.

Palabras clave. Inteligencia musical, habilidades, discriminación, innatismo, orientador (psicopedagogo), gusto musical.

Abstract. Though the musical talent measurements already take a long path way, necessary power makes it be offered new contributions and open new possibilities for a biggest establishment in the school community as help and resource of improvement in the musical learning. For it we have made a exploratory experiment between the school population of Valladolid with the objective as which the results serve and are useful to the musical pedagogy, revising cognitive and perceptive concept and processes. The result has shown us the shortages of our educative system and the competence acquisition.

Keywords. Musical intelligence; abilities; discriminitacion; innatism, Psychopedagogist, musical taste.

Introducción

La psicología de la música es un campo que ofrece numerosas posibilidades en el terreno de la investigación y aún le queda un largo recorrido por andar. Hasta hace poco, parece que las disciplinas auxiliares de la música vivían en permanente divorcio por el valor jerárquico que ostentan. Este trabajo pretende acercarse descriptivamente a las bases de la aptitud musical como recurso didáctico-musical, a través de un estudio concreto y orientativo en una población escolar y en una ciudad concreta, como reflexión y guía para las tareas del orientador escolar. Para ello ha sido necesario conocer el desarrollo de las capacidades y descubrir el nivel musical de niños de 8 a 15

años en distintos contextos en la ciudad de Valladolid y del nivel de las enseñanzas musicales que recibieron en relación a las aptitudes musicales, a partir de estudios como los de Aronoff¹¹⁹, Petzold¹²⁰, Bloom –quien encontró una correlación alta entre estas y el rendimiento escolar¹²¹–, y Simons¹²².

Este trabajo se enmarca dentro del proyecto *Estudio de la Aptitud musical en la población escolar de Valladolid* (Ref.: VA048A06) que se finalizó en el año 2007 y pretende servir como elemento de reflexión para el docente y para la investigación psicopedagógica-musical¹²³.

Hacia una definición de Aptitud musical

Las primeras investigaciones estuvieron centradas en las mediciones de las habilidades musicales entre los alumnos en edad escolar por Bentley, Gordon, Seashore y Wing¹²⁴. En cambio, Deliège y Sloboda¹²⁵; Gavin¹²⁶, Lecanuet¹²⁷, Stollery y McPhee¹²⁸, y Welch¹²⁹ exploraron la naturaleza de las aptitudes, Marin y Perry las bases neurofisiológicas¹³⁰, los orígenes del oído absoluto Crozier¹³¹ y Sergeant¹³², y la relación entre la aptitud musical y otras aptitudes Shuter-Dyson y Gabriel¹³³.

¹¹⁹ VERA, A.: «El desarrollo de las destrezas musicales: un estudio descriptivo», en *Infancia y aprendizaje*, 45, p. 109, en donde cita a ARONOFF, P. W.: *Music and young children*, Holt, Rinehart & Winston, New York, 1969.

¹²⁰ PETZOLD, R. G.: «The development of auditory perception of musical sounds by children in the first six grades», en *Journal of Research in Music Education*, vol. 11, 1, 1963, pp. 21-43.

¹²¹ BLOOM, B. S.: *Stability and Change in Human Characteristics*, John Wiley and Sons, Nueva York, 1964, pp. 9-187.

¹²² SIMONS, G. M.: «A criterion-referenced test of fundamental music listening skills», en *Child Study Journal*, 6 (4), 1976, pp. 223-234.

¹²³ El trabajo fue realizado con la subvención de la Junta de Castilla y León por las profesoras del departamento de Didáctica de la Expresión Musical de la Universidad de Valladolid D^a. Verónica Castañeda, D^a. Rosario Castañón, D^a. Carmen Estavillo, D^a. M^a. Ángeles Sevillano y D^a. M^a. José Valles, bajo la dirección del Prof. Dr. José Ignacio Palacios.

¹²⁴ HARGREAVES, D. J.: *Música y desarrollo psicológico*, Graó, Barcelona, 2000, pp. 37,38, 98 y 152.

¹²⁵ DELIÈGE, I. y SLOBODA, A. A.: *Musical beginnings: Origins and development of musical competence*. Oxford: Oxford University Press, 1996, pp. 20-137.

¹²⁶ GAVIN, H.: «Reconstructed Musical Memories and Adult Expertise», en *Music Education Research*, 3(1), 2001, pp. 51-62.

¹²⁷ LECANUET, J. P.: «Prenatal auditory experience», en DELIÈGE, I. y SLOBODA, J. (eds.): *Musical beginnings: Origins and Development of Musical Competence*, Oxford University Press, Oxford, 1996, pp. 3-34.

¹²⁸ STORELLY, P. y MCPHEE, D.: «Some Perspectives on Musical Gift and Musical Intelligence», en *British Journal of Music Education*, 19 (1), 2002, pp. 91-204.

¹²⁹ WELCH, G. F.: «The Ontogenesis of Musical Behaviour: A Sociological Perspective», en *Research Studies in Music Education*, 14, 2000, pp. 1-13.

¹³⁰ MARIN, O. y PERRY, D.: «Neurological Aspects of Music Perception and Performance», en D. Deutsch (ed.) *Psychology of Music*, CA Academic Press, San Diego, 1999, pp. 653-724.

¹³¹ CROIZER, J. B.: «Absolute Pitch: Practice Makes Perfect, the Earlier the Better», en *Psychology of Music*, 25(2), 1997, pp. 110-19.

¹³² SERGENT, D., y ROCHE, S.: «Perceptual shifts in the auditory information processing of young children», en *Psychology of Music*, 1, 1973, pp. 39-48.

¹³³ SHUTER-DYSON, R.: *The psychology of musical ability*, Methuen, London, 1981 y SHUTER-DYSON, R.: «Musical giftedness», en FREEMAN, J. (ed.): *The psychology of gifted children*, Wiley, Chichester, 1986, pp. 159-183.

En la actualidad no es fácil acercarse a una definición consensuada de la aptitud musical, debido a las posturas contrapuestas de los principales investigadores que han estudiado estos componentes, incluso por los contenidos semánticos que emplean en las definiciones. Mursell¹³⁴ o Wing¹³⁵ parten del concepto de que la música es una unidad compleja, así como la aptitud musical. Otros, como Seashore¹³⁶, así como los tests de Bentley¹³⁷, Gordon¹³⁸, Shuter-Dyson y Gabriel¹³⁹, y Stankov & Horn¹⁴⁰, se basan en que los individuos con talento musical tienen oído analítico excelente y son capaces de analizar los distintos componentes de los sonidos, la estructura rítmica, los acordes, la melodía y la altura. Por tanto, para este grupo, *aptitude* es algo innato y *ability* se aprende (la misma dicotomía es compartida por Davies)¹⁴¹. También se sitúa cercano a Seashore Schoen¹⁴², que distingue entre talento musical, como capacidad de ejecución, y la musicalidad, como recepción musical, siendo ambos compatibles en un mismo sujeto¹⁴³.

En una posición totalmente opuesta a Seashore están las teorías de Mursell y Pasquasy. Para Mursell, la musicalidad depende de varios procesos mentales, como son los patrones rítmicos, las relaciones tonales, y las agrupaciones rítmicas¹⁴⁴. Wing se postula en esta misma posición, en el sentido que la apreciación musical y la aptitud musical son cualidades de la mente¹⁴⁵, mientras que Farnsworth¹⁴⁶ entiende por aptitud musical la capacidad de actuación que, para Colwell, mejora con una instrucción adecuada¹⁴⁷, y solo desde una dimensión estética¹⁴⁸, aparte del interés que

¹³⁴ MURSELL, J. y GLENN, M.: *The Psychology of music*, Longmans Green, London, 1931, pp. 19-97.

¹³⁵ WING, H. D.: «Tests of musical ability and appreciation», en *British Journal of Psychology*, XXVII, 1968, pp. 1-88.

¹³⁶ SEASHORE, C. E.; LEWIS, D. y SAETVEIT, J.: *Seashore measures of musical talents*, The Psychological Corporation, New York, 1960, pp. 38 y ss.

¹³⁷ BENTLEY, A.: *La aptitud musical de los niños y cómo determinarla*, Ed. Victor Lerú, Buenos Aires, 1967, pp. 36-85.

¹³⁸ GORDON, E.: *Musical Aptitude Profile Manual*, Houghton Mifflin, Boston, 1965, pp. 12 y ss. y GORDON, E. (1969). «Intercorrelations among Musical Profile and Seashore Measures of Musical Talents Subtests», en *Journal of Research in Music Education*, 17, 3, 1969, pp. 263-271.

¹³⁹ SHUTER-DYSON, R.: *The psychology... Op. Cit.*, pp. 159-180 y VILAR I MONMANY, M.: «Acerca de la educación musical», en *Léeme*, 13, 2004, p. 15.

¹⁴⁰ STANKOV, L., & HORN, J.: «Human abilities revealed through auditory tests», en *Journal of Educational Psychology*, 72, 1980, pp. 19-42.

¹⁴¹ VITORIA GALLASTEGUI, J. R.: *Aptitudes musicales y aprendizaje instrumental de personas con necesidades educativas especiales*, Servicio de Publicaciones de la Universidad del País Vasco, Bilbao, 2005, p. 118.

¹⁴² SCHOEN, M.: *The psychology of music*, Ronald Press, New York, 1940, pp. 35-47.

¹⁴³ VERA TEJEIRO, A.: «Naturaleza de la aptitud musical», en *Revista de Musicología*, vol. 12, 2, 1989, pp. 171-172.

¹⁴⁴ *Ibid*, p. 173.

¹⁴⁵ WING, H. D.: «A factorial study of musical tests», en *British Journal of Psychology*, XXXI, 4, 1941, pp. 341-355.

¹⁴⁶ FARNSWORTH, P. R.: *The social psychology of music*, Iowa State University, Ames, 1969, pp. 200 y ss.

¹⁴⁷ COLWELL, R.: *Music achievement test*, Follet, Chicago, 1970, pp. 56 y ss.

¹⁴⁸ REVESZ, G.: *The psychology of music*, Norman University of Oklahoma Press, Oklahoma, 1954, pp. 23 y ss.

debe mostrar el educando¹⁴⁹. En cualquier caso, parece que en los seres humanos existe una predisposición natural a la musicalidad¹⁵⁰.

Recientemente, Shuter-Duson ha afirmado que los test se centran en las habilidades, pero para Mitchell son reflejo de lo aprendido¹⁵¹.

Las últimas tendencias en la investigación sobre aptitud musical

Las investigaciones acerca de las aptitudes musicales no se han centrado en las diferencias de los individuos, en los gustos personales, las tendencias y en las formulaciones sociales¹⁵². En Kemp, sí se han centrado preferentemente en la personalidad pero de los músicos¹⁵³, al mismo tiempo que diversos profesionales se centraron en cuestiones relativas al aprendizaje¹⁵⁴ o en la construcción del concepto de habilidad musical¹⁵⁵.

Algunas investigaciones llevadas a cabo en las últimas décadas han pretendido remplazar la concepción tradicional de la aptitud musical, a fin de poder abarcar un mayor número de habilidades, más allá de las cuatro o cinco habituales, a partir de técnicas de percepción o multifacéticas¹⁵⁶.

¹⁴⁹ GORDON, E.: *Musical aptitude profile manual*, Houghton Mifflin, Boston, 1965, pp. 78-123.

¹⁵⁰ CARBAJO MARTÍNEZ, C.: *El perfil profesional del docente de música de Educación Primaria: Autopercepción de competencias profesionales y práctica de aula*. Tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2009, p. 14.

¹⁵¹ SHUTER-DYSON, R.: «Musical Ability», en DEUSTCH, D. (ed.): *The Psychology of Music*, Academic Press, San Diego, 1999, pp. 627-651 y MITCHELL, Ch. A.: *Audition and the study of singing*, State University College, Florida, Doctoral Thesis of Music, 2007, pp. 18-44.

¹⁵² HALSTEAD, J. M.: «Muslim attitudes to music in schools», en *British Journal of Music Education*, 1, 2, 1994, pp. 143-56 y HARRIS, D.: «A Report on the Situation regarding Teaching Music to Muslims in an Inner-city School», en *British Journal of Music Education*, 19, 1, 2002, pp. 51-62.

¹⁵³ KEMP, A. E.: «Aspects of Upbringing as Revealed through the Personalities of Musicians», en *The Quarterly Journal of Music Teaching and Learning*, 5, 4, 1994, pp. 34-41; KEMP, A. E.: *The Musical Temperament: The Psychology and Personality of Musicians*, Oxford University Press, Oxford, 1996, pp. 43 y ss. y KEMP, A. E.: «Individual Differences in Musical Behaviour», en HARGREAVES, D. J. y NORTH, A.C. (eds.): *The Social Psychology of Music*, Oxford University Press, Oxford, 1997, pp. 25-45.

¹⁵⁴ HALLAM, S.: «Professional Musicians' Approaches to the Learning and Interpretation of Music», en *Psychology of Music*, 23, 2, 1995, pp. 111-128; HALLAM, S.: «Approaches to Instrumental Music Practice of Experts and Novices: Implications for Education», en JØRGENSEN, H. y LEHMANN, A. (eds.): *Does Practice Make Perfect? Current Theory and Research on Instrumental Music Practice*, Norges Musikhogskule, Oslo, 1997, pp. 89-108 y CANTWELL, R. H. y MILLARD, Y.: «The Relationship between Approach to Learning and Learning Strategies in Learning Music», en *British Journal of Educational Psychology*, 64, 1, 1994, pp. 45-63.

¹⁵⁵ HALLAM, S. y SHAW, J.: «Constructions of Musical Ability», en G. Welch y G. Folkestad (eds.): *A World of Music Education Research: Proceedings of the 19th ISME Research Seminar*, August 3-9, Escuela de Música y Educación Musical, Universidad de Gotemburgo, 2002, pp. 103-110 y HALLAM, S. y PRINCE, V.: «Conceptions of Musical Ability», en *Research Studies in Music Education* 20, 2003, pp. 2-22.

¹⁵⁶ COPE, P.: «Knowledge, Meaning and Ability in Musical Instrument Teaching», *British Journal of Music Education*, 15, 3, 1998, pp. 263-70; HALLAM, S.: *Instrumental Teaching: A Practical Guide to Better Teaching and Learning*, Heinemann, Oxford, 1998, pp. 15 y ss. y McPHERSON, G. E.: «Five Aspects of Musical Performance and their Correlates», en *Bulletin of the Council for Research in Music Education: Special Issue, the 15th International Society for Music Education*, University of Miami, Florida, 1995-96 pp. 115-121, p. 127.

En el Reino Unido, ha habido una preocupación investigativa en torno a los beneficios de la música con personas con discapacidades físicas y con las personas con necesidades educativas especiales, en las que hay que citar los estudios de Banks, Dalgarno, y Disabled Living Foundation; entorno a la visión, con Ockelford, y Stimpson, discapacidades intelectuales –de leves a profundas-, con Ellis, Ellis y Dowsett, y Ockelford; con problemas de aprendizaje específicos, como la dislexia investigada por Backhouse, British Dyslexia Society, Oglethorpe, y Overy, y problemas emocionales y de conducta con Packer¹⁵⁷. En España, José Ramón Vitoria defendió su tesis doctoral sobre la intervención en personas con necesidades educativas especiales con la música, para la mejora del rendimiento en las habilidades musicales¹⁵⁸. Otras investigaciones indagaron en el fomento de las habilidades de razonamiento espacio-temporal desde un punto de vista neurobiológico, con Rauscher; en el incremento del desarrollo cognitivo, con Altenmüller y Gruhn, y Costa-Giomi; en el desarrollo de habilidades para incrementar el rendimiento académico, de Byrne et al, Harland et al., Weber et al., y Zulauf; mejorar el autoconcepto de Reynolds, y Trusty y Oliva; la performance con Barry y Hallam, y el aumento de las habilidades sociales, estudiada por Spsychiger¹⁵⁹. Asimismo, los estudios de Hallam y Savan analizaron los efectos de la música ambiental, tanto folclórica como actual y pop, en el comportamiento, la concentración y el rendimiento académico¹⁶⁰.

En Alemania los estudios que relacionan la música con los procesos del cerebro se han vuelto muy habituales, algunos de ellos centrados en las percepciones musicales de los niños, como los de Mühlhauser, los relativos a la cognición y el aprendizaje musical de Rauscher, y los que relacionan la ejecución y las habilidades musicales de Jorgensen, presente en academias escandinavas, y Lehmann¹⁶¹, que anteriormente había iniciado Solbada ya en el año 1982 y que los continuó en la década siguiente¹⁶², y Ericsson¹⁶³. En Estados Unidos destaca John Grashel de la universidad de Illinois¹⁶⁴.

¹⁵⁷ Bera Music Education Review Group: «Relevamiento de la educación en el Reino Unido», en *Psychology of Music*, 32, 3, 2004, p. 14.

¹⁵⁸ VITORIA GALLASTEGUI, J. M.: *Aptitudes musicales... Op. Cit.*, pp. 231-366.

¹⁵⁹ Bera Music Education Review Group: «Relevamiento... Op. Cit.», p. 13.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ GRUHN, W.: «Relevamiento de la investigación en educación musical en Alemania», en *Psychology of Music*, 32, 3, 2004, pp. 64-65 y 52.

¹⁶² SLOBODA, J. A.: «The Communication of Musical Metre in Piano Performance», en *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 35, 1983, pp. 377-96, y SLOBODA, J. A.: «Music Performance: Expression and the Development of Excellence», en AIELLO, R. with SLOBODA, J.A. (eds.): *Musical Perceptions*, Oxford University Press, Oxford, 1994, pp. 152-169.

¹⁶³ ERICSSON, K. A.: «Deliberate Practice and the Acquisition of Expert Performance», en JØRGENSEN, H. y LEHMAN, A. (eds.): *Does Practice Make Perfect? Current Theory and Research on Instrumental Music Practice*, Norges Musikhogskule, Oslo, 1997, pp. 9-52.

¹⁶⁴ GRASHEL, J.: «The mesurament of Musical Aptitude in 20 th Century United states: A Brief history», en *Boulettin of the Council for research in Music Education*, vol. 176, 2008, p. 45.

En España han abordado el tema de las aptitudes, aparte de los ya precitados trabajos de Ana Vera, los siguientes autores: RÍO SADORNIL, D. del: «El factor «zona» y el «nivel socioeconómico» en la investigación de las aptitudes musicales», en *Revista española de pedagogía*, 166, 1984, pp. 605-615; RÍO SADORNIL, D., del: *Las aptitudes musicales y su diagnóstico*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1991; SAMPERIO, M. Á.: «Características de un test de aptitudes musicales para la escuela», en *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 19 (enero-abril), 1994, pp. 171-

La Aptitud musical es ingénita o congénita

Un punto de intenso debate es si la aptitud es algo ingénito o adquirido. Durante mucho tiempo, se había pensado que era una propiedad que poseían las personas desde el mismo nacimiento. Partidarios de la primera postura fueron Stanton, y que creía que el innatismo obedecía a la ley de Mendel; Seashore, Schoen y más adelante Scheinfeld, defensor de la teoría multigenética¹⁶⁵. En una posición intermedio se sitúa Kwalwasser, que ya reconocen en 1955 la importancia del ambiente que rodea a las personas, y Solboda¹⁶⁶. En el lado contrario, hay quien defiende la existencia de diferentes grados de predisposición biológica, como Lundin¹⁶⁷, incluso sin tener antecedentes familiares¹⁶⁸; Pronko y Bowles, Gagné, Mitchell y Hallam, quienes defienden la presencia de componentes innatos para desarrollar¹⁶⁹. Pero aparte de estas dos teorías dicotómicas, existe una tercera integradora en la que conviven naturaleza, educación y ambiente, a partir de las teorías de Bentley¹⁷⁰. También existen los partidarios de los factores ambientales y sociales más allá de la familia. Destaca Simonton, quien tuvo en cuenta aspectos relacionados con la edad, el género, la etnia, el conocimiento previo y la motivación¹⁷¹.

Esta cuestión aún resulta complicada y es difícil predecir el porcentaje de si un músico nace o se hace. Los estudios genéticos actuales han determinado que las características de los músicos son multifactoriales¹⁷². El propio Hargreaves propone cierta cautela a la hora de relacionar entre clase social y desarrollo musical¹⁷³. Para Zanetti, es un grave error la consideración única de los determinantes sociales, ya que

178; RIO SADORNIL, D. del: «La investigación sobre las aptitudes musicales», en *Léeme*, 2000, pp. 1-3; MARTÍN LÓPEZ, E., LEÓN del BARCO, B. y VICENTE CASTRO, F.: «Influencia de la creatividad y la atención en las aptitudes musicales de niños entre diez y doce años», en *Campo Abierto*, 28, 2003, pp. 15-25; HERNÁNDEZ BRAVO, J. R.; HERNÁNDEZ GRAVO, J. A. y MILÁN ARELLANO, M. Á.: «Las aptitudes musicales en alumnado con necesidades educativas especiales de educación Primaria. Estudio de estas aptitudes para intervenciones futuras en musicoterapia», en *Ensayos*, 21, 2006, pp. 157-168 y MARTÍN LÓPEZ, E., LAEÓN del BARCO, B. y VICENTE CASTRO, F.: «Mejora de las aptitudes musicales mediante una intervención auditiva a interior», en *Revista Galego-Portuguesa de Psicología e Educación*, vol. 14, 1, año 11, 2007, pp. 95-105. También hay que hacer mención de las tesis doctorales defendidas en la UNED por Martínez Vallina en 1992, titulada *Aptitudes musicales en la población asturiana*, y la de Nebreda, de 1996, titulada *Aptitudes y hábitos musicales en los adolescentes*.

¹⁶⁵ VERA TEJEIRO, A.: «Aspectos diferenciales en la aptitud musical», en *Revista de Educación*, 284, 1987, p. 310.

¹⁶⁶ KWALWASSER, J.: *Exploring the Musical Mind*, Boston: Coleman-Ross, Boston, 1955, p. 42. En las baterías de los test encuentra diferencias en los resultados según sexo, según países.

¹⁶⁷ LUNDIN, R. W.: *An Objective Psychology of Music*, The Roland Press Co., New York, 1953, pp. 217-220.

¹⁶⁸ HERRERA TORRES, L. y ROMERA RODRÍGUEZ, A. M.: «Aptitudes musicales. Utilidad de su evaluación dentro del proceso de selección del alumnado de nuevo ingreso al conservatorio de música», en *Publicaciones*, 40, 2010, pp. 90-91.

¹⁶⁹ GAGNÉ, F.: «Nature or nature? A Re-examination of Sloboda and Howe's (1991). Interview on Talent Development in Music», en *Psychology of Music*, 27, 1999, pp. 38-51; HALLAM, S y PRINCE, V.: «Conceptions... *Op. Cit.*, pp. 2-22 y MITCHELL, Ch. A.: *Audition... Op. Cit.*, pp. 18-45.

¹⁷⁰ BENTLEY, A.: *La aptitud... Op. Cit.*, p. 13.

¹⁷¹ SIMONTON, D. K.: *Genius and creativity: Selected papers*, CT: Ablex, Greenwich, 1997, pp. 10 y ss.

¹⁷² TAFURI, J.: *¿Se nace musical? Cómo promover las aptitudes musicales de los niños*, Graó, Barcelona, 2006, p. 139.

¹⁷³ HARGREAVES, D. J.: *Música y desarrollo... Op. Cit.*, p. 118.

también intervienen factores físicos, psico-acústicos o fisiológicos, y por tanto no existe una dicotomía clara entre innato y adquirido¹⁷⁴.

Según Winner la potencialidad musical en los niños surge hacia los tres años¹⁷⁵, y mucho antes que la potencialidad de otras áreas, como afirman Scott y Moffett¹⁷⁶, Stanley y Benbow¹⁷⁷. Los niños que poseen cualidades predispositivas hacia la música muestran una mayor sensibilidad, como sugiere Radford¹⁷⁸, cantan antes de año y medio¹⁷⁹, y con dos con exactitud de altura e imitan una canción con una sola audición¹⁸⁰. También tienen una mayor capacidad de escucha, la capacidad de oír y de determinar el tono y el timbre, como así les sucedió a Artur Rubinstein y Yehudi Menuhin, mientras que un niño normal empieza a cantar con cierta entonación hacia los 18 meses y a los cinco años reproducen con fiabilidad melodías¹⁸¹. Este es el caso de Mozart, que comenzó a componer melodías en el piano a los tres años y tenía una habilidad para la lectura a primera vista¹⁸².

Es muy difícil predecir si los niños dotados no abandonarán sus estudios musicales en un momento de su vida, por cansancio o hastío, y que responden a periodos durante los cuales hay una mayor predisposición para aceptar las normas y los distintos estilos musicales, fase denominada de “apertura auditiva”, que va desde la infancia hasta los ocho años, volviendo a aparecer cuando se es adulto. En consecuencia, estos periodos de culturización musical son complejos y diversos¹⁸³.

Los test de medición de las aptitudes musicales como herramienta para los padres, educadores y orientadores

Los trabajos sobre las aptitudes musicales no han avanzado en gran medida en estos casi setenta años de vida. Esa dificultad intrínseca, hace que partamos de trabajos

¹⁷⁴ ZANATTI, A.: «Aspectos del desarrollo musical del niño en la historia de la psicología del siglo XX», *Comunicación, Lenguaje y Educación*, 9, 1991, pp. 66-67.

¹⁷⁵ WINNER, E.: «Musical giftedness», en *Bulletin of Psychology and the Arts*, 4, 1, 2003, pp. 2-5.

¹⁷⁶ SCOTT, D. y MOFFETT, A.: «The development of early musical talent in famous composers: A biographical review», en CRITCHLEY, M. & HENSON, R. (eds.): *Music and the brain: Studies in the neurology of music*, William Heinemann Medical Books Limited, London, 1977, pp. 174-201.

¹⁷⁷ REYERO, M. y TOURÓN, J.: *El desarrollo del talento. La aceleración como estrategia educativa*, Netbiblo, A Coruña, 2003, p. 225.

¹⁷⁸ RADFORD, J.: *Child prodigies and exceptional early achievers*, The Free Press, New York, 1990, pp. 5 y ss.

¹⁷⁹ SHUTER-DYSON, R.: «Musical giftedness... *Op. Cit.*», pp.159-183.

¹⁸⁰ MILLER, L. K.: *Musical savants: Exceptional skill in the mentally retarded*, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale, 1989, pp. 15-29.

¹⁸¹ SLOBODA, J.: *The musical mind: The cognitive psychology of music*, Clarendon Press, Oxford, 1985, pp. 9 y ss.

¹⁸² SCHONBERG, H.: *The lives of the great composers*, W.W. Norton & Company, Inc., New York, 1970, p. 57. Algunos niños prodigio han demostrado una afinación perfecta, por ejemplo, a la edad de 3 años, y podían localizar inmediatamente al piano las notas que le cantaban. WALTERS, J., KRECHEVSKY, M., y GARDNER, H.: *Development of musical, mathematical, and scientific talents in normal and gifted children* (Technical Report No. 31), Harvard Graduate School of Education, Harvard, 1985, pp. 11 y ss.

¹⁸³ SIMONTON, D.: *Greatness: Who makes history and why*, Guilford Press, New York, 1994, pp. 25 y ss., y HARGREAVES, D. J., y NORTH, A. C.: «The functions of music in everyday life: redefining the social in music psychology», en *Psychology of Music*, 27, 1999, pp. 71-83.

puntuales en contextos puntuales que, interrelacionados y comparados entre sí, nos permiten aportar conclusiones de futuro, aunque veces de forma sesgada.

Los primeros investigadores mostraron con sus tests que los niños de siete años de edad podían discriminar diferentes frecuencias de hasta un cuarto de tono, con mejoras según avanzan en edad. Los estudios de Sergeant¹⁸⁴, y de éste junto a Boyle¹⁸⁵ indican niveles de mayor discernimiento, en algunos casos, según Fassbender, comparables a los que realizan los adultos¹⁸⁶, mientras que otros investigadores han desarrollado modelos con rangos más amplios¹⁸⁷. También resultan de interés los estudios realizados por Gelbert en torno a la aptitud tonal de los niños de cuatro a ocho años de edad¹⁸⁸.

Wing fue otro de los grandes precursores y revolucionó los modelos de sus predecesores de los años veinte del siglo pasado, como Seashore, Kwalwaser o Burt. Con ellos se propuso valorar la capacidad musical de los escolares, con vistas a mejorar los métodos existentes en la selección de alumnos para educación musical y así poder cursar una carrera de música. Le sucederá Bentley, ya en la década de los sesenta.

Los test de aptitud musical siguen patronajes parecidos en lo genérico, pero cada uno con diferencias importantes en la realización y en sus partes. En general, pretenden detectar factores sensoriales, perceptivos, imaginativos y algunos estéticos, si bien algunos psicólogos incluyen las pruebas que podrían predecir las capacidades de alto nivel creativo y la capacidad de razonar¹⁸⁹, y encontrar la capacidad de dar una respuesta emocional a la musicalidad¹⁹⁰, que es llamada sensibilidad o expresión musical¹⁹¹.

Los test pueden constituir una guía y una herramienta útil para poder aprovechar mejor las cualidades de los sujetos, e incluso como predictor del rendimiento académico, sin dejar al margen la personalidad de los estudiantes y su ambiente social. En este sentido pretendemos subrayar la importancia que pueden tener los datos de

¹⁸⁴ SERGEANT, D. C.: «The Octave - Percept or Concept», en *Psychology of Music*, 11, 1, 1983, pp. 3-18.

¹⁸⁵ SERGEANT, D. C., y BOYLE, J. D.: «Contextual Influences on Pitch Judgement», en *Psychology of Music*, 8, 1980, pp. 3-15.

¹⁸⁶ FASSBENDER, C.: «Infants' Auditory Sensitivity towards Acoustic Parameters of Speech and Music», en DELIÈGE, I. y SLOBODA, J. (eds.): *Musical Beginnings: Origins and Development of Musical Competence*, Oxford University Press, Oxford, 1996, pp. 56-87.

¹⁸⁷ COPE, P.: «Knowledge, Meaning and Ability in Musical Instrument Teaching», en *British Journal of Music Education*, 15, 3, 1998, pp. 263-70, y LAMONT, A.: «Music, Education, and the Development of Pitch Perception: The Role of Context, Age, and Musical Experience», en *Psychology of Music*, 26, 1, 1998, pp. 7-25.

¹⁸⁸ MARTÍN LÓPEZ, E.: *Aptitudes musicales y atención en niños entre diez y doce años*, Universidad de Extremadura, Badajoz, Tesis doctoral, 2006, pp. 28-30.

¹⁸⁹ DAVIES, C.: «Listen to My Song: A Study of Songs Invented by Children Aged 5 to 7 Years», en *British Journal of Music Education*, 9, 1, 1992, pp. 19-48, y TEPLOV, B. M.: *Psychologie des aptitudes musicales*, Presses Universitaires de France, Paris, 1966, pp. 46 y ss.

¹⁹⁰ MEDUSHEVSKY, V.: *Intonation and plot in musical form*, Musica, Moscow Moscow, 1983, p. 12 y ss.

¹⁹¹ KIRSNAKSKAYA, D. y WINNER, E.: «Musical ability in a new Key: Exploring the expressive ear for music», en *Psychomusicology*, 16, 1997, pp. 3-4.

los test, a la hora de crear instrumentos para el orientador, aunque sabemos que se trata de un material dinámico, pero sirven para descubrir aspectos que pasan inadvertidos en muchos casos, y que sirven para reconducir el fracaso, o a la hora de tomar decisiones complejas.

Un test de aptitud musical sirve para:

1. Diagnosticar cuanto antes la musicalidad en los niños.
2. Decidir según los casos los posibles talentos y orientarles a los estudios profesionales
3. Amortiguar cierto recelo de las familias.
4. Fomentar aquellas aptitudes que se hallan menos favorecidas.
5. Conocer los ambientes musicales.
6. Investigar las limitaciones de la cultura y la sociedad.

Porqué aplicar el test de aptitud musical de Arnold Bentley para escolares

La utilización del test de Bentley para nuestro proyecto se consideró desde un principio como la técnica apropiada, ya que había precedentes y no había perdido actualidad con Howe¹⁹², Davidson y Borthwick, para determinar la habilidad general para la música¹⁹³, la capacidad analítica y de poder reconocer varias notas que suenan simultáneamente o apreciación de la armonía.

A la hora de realizar un test, debe servir como excusa para obtener información complementaria, surgida de la observación y de las aportaciones del mismo profesorado sobre el centro, las aulas, el entorno familiar y social e los alumnos, etc. Los test de grupo tienen una evidente ventaja sobre otras técnicas.

Para su aplicación se escogió un amplio grupo de estudiantes de educación primaria, pertenecientes a los tres ciclos educativos y a colegios de diversos ámbitos, tanto públicos como concertados, y dos grupos de centros de enseñanzas artísticas de la ciudad de Valladolid, a partir de los ocho años, ya que eran capaces de comprender las instrucciones del test y así poder observar la memoria y mejorar sus habilidades musicales –tanto en el discernimiento, la percepción y la respuesta a los elementos sonoros-, que Bentley afirma se desarrolla en tres fases: “coalescencia rítmica, la retención de la configuración tonal, más aproximada que exacta, y la coincidencia en el tono, cuando la exacta configuración tonal es entonada a la misma altura de la melodía escuchada”. En ningún caso será valorado el goce estético¹⁹⁴.

¹⁹² VERA TEJEIRO, A.: «Estudio factorial de la Aptitud Musical», en *Psicológica*, 9, 1988, pp. 121-123; VERA TEJEIRO, A.: «Predicción del rendimiento en música», en *Revista de Musicología*, vol. 12, 1, 1989, pp. 101-102; HOWE, M. J. A., DAVIDSON, J. W., MOORE, D.G. y SLOBODA, J. A.: «Are there Early Childhood Signs of Musical Ability?», en *Psychology of Music*, 23, 2, 1995, pp. 162-176 y DAVIDSON, J. W. y BORTHWICK, S.: «Family Dynamics and Family Scripts: A Case Study of Musical Development», en *Psychology of Music*, 20, 1, 2002, pp. 121-136.

¹⁹³ Para Wing el mejor de los test es el de fraseo, puesto que tiene un cociente de saturación de casi 0,80 y es el más inteligible.

¹⁹⁴ BENTLEY, A.: *La aptitud musical... Op. Cit.*, p. 22.

El test de Bentley presenta ventajas frente a sus homónimos, ya que es el que menos tiempo necesita para su realización y es el que mejor está indicado para niños entre 7 a 12 años. En cambio, los de Kwalwasse, Seashore y Wing, aunque fueron empleados con niños más pequeños, son más complejos y con más ítems.

La batería consta de cuatro pruebas en este orden: discriminación de tono, memoria melódica, análisis de acordes y memoria rítmica. El total de ítems es de sesenta, valorado con un punto cada acierto. Cada uno dura aproximadamente unos cuatro o cinco minutos, por lo que la encuesta –con los preparativos y las explicaciones previas, así como los ejemplos-, dura de unos 35 a 40 minutos, que en los niños más pequeños, se alargaba con los preliminares o con cualquier circunstancia que podía aparecer en su desarrollo.

Las restricciones o inconvenientes que impone el test de Bentley a nivel de las aptitudes básicas, hemos visto que era posible completarlas con otras técnicas, esencialmente la observación directa y las encuestas. Del test de tono podemos concluir, que dentro de los errores producidos, corresponden a cambios en la posición de la serie, ya que la primera y la última nota es la que mejor se recuerda. También influye en la dificultad la amplitud del intervalo¹⁹⁵.

En la discriminación del tono, las mejorías se incrementan sustancialmente según avanzan las edades. Otro tanto sucede con la memoria rítmica, lo que puede interpretarse, sin ánimo a equívoco, como que las pautas de memoria rítmica y tonal, y en este orden, se desarrollan antes que cualquier otra. Hay bastantes casos en los que el puntaje llega al 100% de los aciertos. El test de memoria rítmica no ha cubierto todas las expectativas que se tenía sobre él inicialmente, decreciendo en bastantes ocasiones. El test de acordes ha resultado, sin sorpresa alguna, el más complejo y el que requiere una mayor preparación, ya que como afirma Wing “es uno de los problemas del oído musical”¹⁹⁶. El test de acordes es el más difícil de los cuatro que conformaban la batería, y los resultados arrojan una irregularidad, salvo en los alumnos de Conservatorio, aunque éstos con índices por debajo de la media. Cabe preguntarse entonces ¿es muy difícil este test? o por el contrario ¿la educación musical necesita de una seria revisión que profundice más en la escucha, y además armónica, ya que la aptitud de acordes se desarrolla más lentamente que los otros aspectos? Ahora bien, la propuesta del goce de la música en la propedéutica en la escuela presenta bastantes lagunas en muchos centros de Valladolid. El maestro debe procurar que podamos conocer aquello con lo que estamos familiarizados, por medio de la apreciación, de la repetición o a través de las actividades que propugnan algunos métodos en vigor, como puede ser el movimiento corporal y la práctica instrumental o vocal. Una vez que el niño tenga una cierta capacidad de análisis, entonces puede comenzar a estudiar el lenguaje de forma más estructurada, edad que se alcanza hacia los ocho años y por tanto es capaz de ubicar en el lugar exacto una configuración tonal

¹⁹⁵ El centro tonal de los ejercicios ha sido Re mayor y casi todas las notas se ubican en el espacio de quinta, además de ser todos los ítems de la misma duración, igual de fuertes y sin elementos rítmicos que las condicionen.

¹⁹⁶ WING, H. D.: «A factorial... *Op. Cit.*, pp. 14-15.

o una pauta rítmica. Los cambios cromáticos son percibidos con mayor facilidad que los diatónicos, dentro de la tonalidad establecida¹⁹⁷. También la culturización puede explicar la indiferencia de los niños pequeños a la disonancia y el fuerte rechazo de los más grandes. Estas conclusiones apoyan la teoría de Teplov, de que la preferencia por la consonancia no está desarrollada en los niños pequeños¹⁹⁸.

Centros en donde se han realizado los test

La encuesta se ha realizado en 17 centros, de los cuales 15 eran centros escolares públicos y concertados¹⁹⁹ y 2 de enseñanzas musicales (en el Conservatorio Profesional y en la Escuela Municipal de Música, cursos de 1º a 4º de Lenguaje Musical) o de régimen especial²⁰⁰, lo cual supone un 23% de los centros que existen en la ciudad de Valladolid y da buena cuenta de la población escolar de una manera amplia y heterogénea:

- C.E.I.P. Antonio Allúe Morer
- C.E.I.P. Antonio García Quintana
- C.E.I.P. Gonzalo de Berceo
- C.E.I.P. Ignacio Martín Baró
- C.E.I.P. Macías Picavea
- C.E.I.P. María Teresa Íñigo de Toro
- C.E.I.P. Miguel Delibes
- C.E.I.P. Miguel Íscar
- C.E.I.P. Narciso Alonso Cortés
- C.P.E.E.C. Apostolado del Sagrado Corazón
- C.P.E.E.C. Jesús y María
- C.P.E.E.C. La Inmaculada (Maristas)
- C.P.E.E.C. La Milagrosa y Santa Florentina
- C.P.E.E.C. Sagrada Familia
- C.P.E.E.C. Sagrada Familia (Hijas de Jesús)
- Conservatorio Profesional de Música de Valladolid
- Escuela Municipal de Música Mariano de las Heras.

Los centros se ubican en distintos puntos de la ciudad, tanto en el centro, como en la periferia (algún centro concertado), en barrios muy poblados, como es Delicias, con viviendas creadas por la empresa FASA para sus empleados.

Algunos colegios ya tienen más de treinta años de existencia (el decano es Antonio García Quintana, antiguo edificio de las Anejas), mientras que otros son más modernos

¹⁹⁷ Hay estudios que indican que los niños no demuestran preferencia por las versiones consonantes hasta aproximadamente los 8 años (Moog, 1976, y Rupp, 1915, citado en Funk, 1977). Revesz (1954).

¹⁹⁸ TEPLOV, B.M.: *Psychologie... Op. Cit.*, pp. 67 y ss.

¹⁹⁹ Se ha tomado la referencia que da la Junta de Castilla y León para la denominación de los centros. De este modo los colegios públicos aparecen como "C.P.", aunque también hemos empleado las abreviaturas "C.P.E.I.P.", que significa Centro Público de Educación Infantil y Primaria. Para los centros concertados la terminología al uso es "C.P.E.E.C.", que equivale a Centro Privado de Educación de Enseñanzas Concertadas.

²⁰⁰ La ciudad de Valladolid en la actualidad cuenta con 39 colegios públicos y 37 privados-concertados.

(Ignacio Martín Baro cuenta con doce años de existencia). En general, todos poseen aula de música con instrumentario escolar, material audiovisual y otra serie de infraestructuras (las últimas en llegar han sido las pizarras digitales). Asimismo hay aulas espaciosas y otras que no lo son tanto, suelen participar en programas de innovación, integración de alumnos con deficiencias motóricas, visuales y sociales (población de origen gitano a inmigrantes), educación actitudinal, bilingüismo. Existen notables diferencias socioeconómicas entre los colegios de la ciudad según los barrios.

El Conservatorio Profesional de Música se encuentra en el flamante edificio diseñado por Ricardo Bofill e integrado junto a la Escuela de danza, de Arte dramático y la sede de la Orquesta de Castilla y León, conjunto denominado Centro Cultural Miguel Delibes. Es un edificio moderno y funcional que se ha quedado pequeño de espacio casi desde su inauguración. Y por último, la Escuela Municipal de Música “Mariano de las Heras” se encuentra en el remozado Centro Cívico de Huerta del Rey. Los estudios se encuentran organizados en tres ciclos y la oferta instrumental abarca desde los populares, como la dulzaina, a los habituales en los estudios reglados. En ocasiones ha contado con más de seiscientos alumnos.

Condiciones en la realización de los test

Las condiciones eran las propias de las aulas, con los equipos que tienen, y que se han visto alteradas cuando se han junto grupos por razones de optimización de horarios de los centros. Ello provoca un mayor ruido y una desatención más generalizada, a pesar de que el instructor del test siempre ha advertido de que no debían mirarse y, mucho menos, copiarse unos a otros.

Solo hay que resaltar como hecho destacable en su realización que se ha practicado de forma individual a cada grupo, en sus aulas y en los contextos familiares a los niños. En general, las condiciones acústicas no fueron buenas, el tiempo empleado osciló entre los 30 a los 45 minutos, siendo menor en los primeros cursos y menor en los más mayores y en los alumnos de Conservatorio. Ocasionalmente no se hicieron en las aulas de música o no funcionaron correctamente los equipos de música.

También los alumnos mostraron, en general, una buena disposición para la realización de las pruebas, que se hicieron dentro del horario lectivo. Algunos han querido ver una cierta correlación entre el cociente de inteligencia y las clasificaciones obtenidas en el test de aptitud.

Sujetos: Alumnos que han participado en la muestra

Son un total de 1.833 alumnos y alumnas, de los cuales 1.509 pertenecen a Educación Primaria y 338 al Conservatorio Profesional de Valladolid y a la Escuela de Música (enseñanzas no regladas). La muestra es lo suficientemente amplia y representativa para sacar datos concluyentes. Estamos hablando de una cuarta parte de la población en edad escolar de la ciudad de Valladolid, de centros con especial significado y relevancia, que pueden servir de modelo para otros de características similares.

Como se comprobará hay equidad entre el número de niños y niñas, aunque en los centros de enseñanzas artísticas, hay un mayor predominio no muy significativo de las niñas frente a los niños, que supone en el caso del Conservatorio Profesional un 54,54% y en la Escuela de Música el 57,37% de la población encuestada.

CENTROS ESCOLARES

| | 3º | 4º | 5º | 6º | TOTAL |
|----------------|-----|-----|-----|-----|-------------|
| Mujeres | 200 | 184 | 175 | 197 | 756 |
| Hombres | 198 | 193 | 185 | 178 | 754 |
| Total | 398 | 377 | 359 | 375 | 1509 |

CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MÚSICA

| | 1º | 2º | 3º | 4º | TOTAL |
|----------------|----|----|----|----|------------|
| Mujeres | 21 | 46 | 50 | 21 | 138 |
| Hombres | 19 | 36 | 45 | 15 | 115 |
| Total | 40 | 82 | 95 | 36 | 253 |

ESCUELA MUNICIPAL DE MÚSICA

| | 1º | 2º | 3º | 4º | TOTAL |
|----------------|----|----|----|----|-----------|
| Mujeres | 10 | 10 | 9 | 6 | 35 |
| Hombres | 6 | 9 | 9 | 2 | 26 |
| Total | 16 | 19 | 18 | 8 | 61 |

DATOS GLOBALES

| | Centros escolares | Conservatorio | Esc. De Música | TOTAL |
|----------------|-------------------|---------------|----------------|-------------|
| Mujeres | 756 | 138 | 35 | 929 |
| Hombres | 754 | 115 | 26 | 895 |
| Total | 1509 | 253 | 61 | 1823 |

Resultados

Los niños no han conocido sus calificaciones, para evitar cualquier confrontación. En general, la tendencia ha sido que han obtenido mejor calificación los niños de mayor edad (hay un incremento progresivo según la edad) y que se observan más bajos los porcentajes en el extremo opuesto²⁰¹. Asimismo, las clasificaciones medias aumentaron en los alumnos de conservatorio, frente a los que solo practican la música en la escuela, por lo que las medias son superiores en los alumnos de estudios musicales reglados.

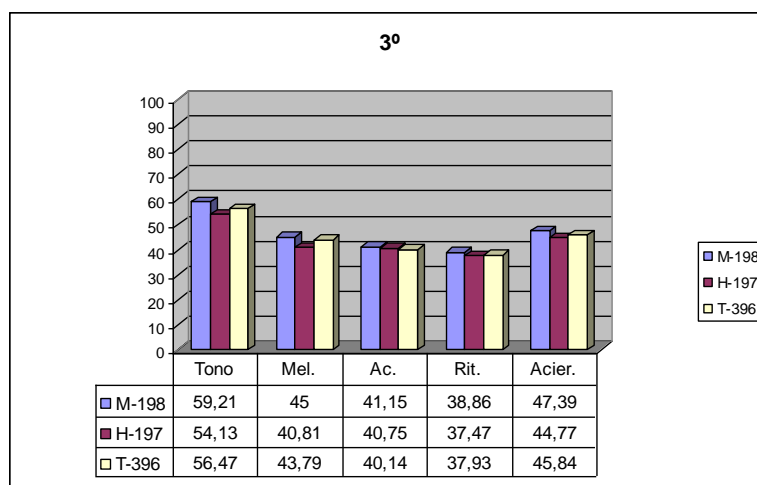
Sí se comparan las clasificaciones por el sexo de los sujetos, los datos no arrojan datos significativos en su conjunto, sino de forma aislada, de ahí que hayamos optado por agrupar los resultados por cursos, aunque la práctica habitual en los test de Bentley es agrupar a los niños según su edad y a pesar de que Hallam determina que la

²⁰¹ La edad es una dificultad relativa en los test para estas edades, y cada uno de los ítems no tienen el mismo grado de dificultad.

categorización en sexos no es un dato relevante²⁰². También ocurrió un caso singular en el Colegio Público Miguel Íscar, en donde concurren las circunstancias de un escaso número de alumnos por aula, marginalidad social asociada a minoría étnica, desmotivación en la participación del estudio y una más que probable incompreensión general de las instrucciones del mismo, que se traduce en arbitrariedad en la contestación a los distintos ítems.

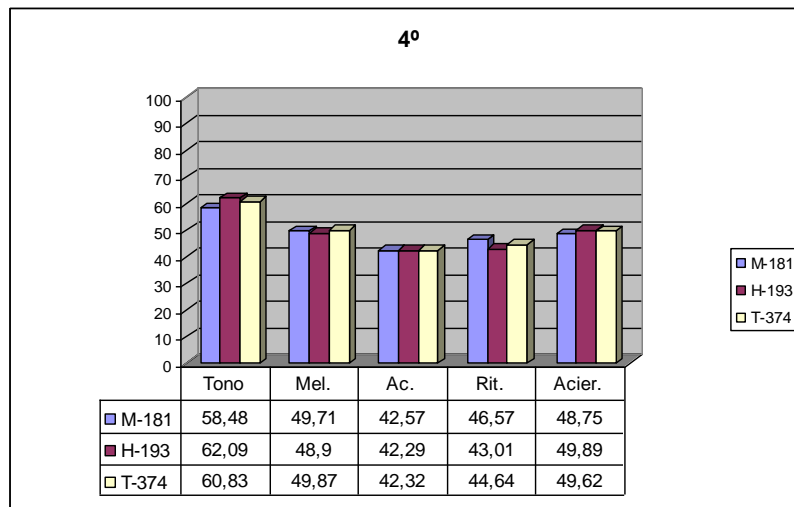
En general, en casi todos los apartados del test, los alumnos de 3º de Educación Primaria arrojan peores resultados en el colegio público que el concertado, excepto en el de melodía que lo supera por 0,01 %. En el curso siguiente, el colegio público supera al privado, menos en acordes; incluso los resultados en el privado son peores en 4º de Educación Primaria que en 3º, lo que nos informa un retroceso gradual, cosa que no sucede en el público. Llegados a 5º, el público supera en las cuatro preguntas al privado de forma más destacada, sobre todo, y con más de un dos por ciento, en tono y ritmo, siendo este aspecto y el de melodía el que más bajos porcentajes obtiene el privado. En 6º de Primaria, obtiene el público peores resultados que los de 5º, pero están levemente por encima del privado en melodía, acordes y ritmo, no así en el de tono. En cualquier caso son ejemplos puntuales que sirven de botón de muestra, pero que no es extrapolable a conclusiones definitivas, ya que desvirtúan el panorama real de las pruebas y de los mismos colegios.

Notas medias

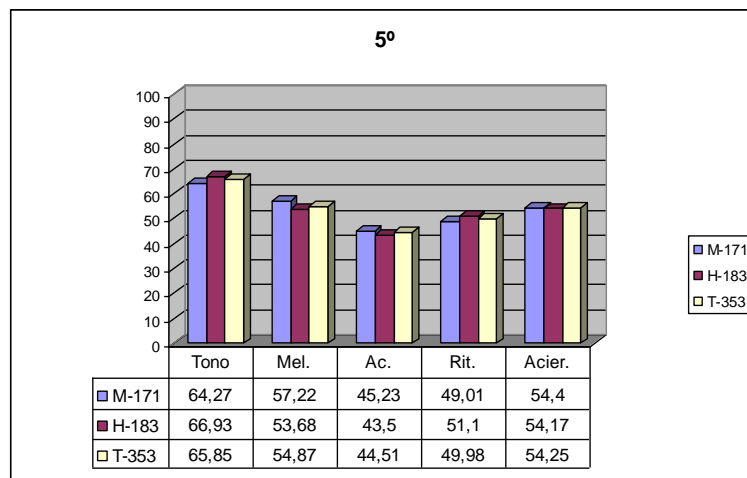


Para las medias totales de 198 niñas y 197 niños de 3º de Educación Primaria, observamos que ellas aportan un ligero mejor resultado que los varones (5,08 %), mientras que en el apartado de melodía se incrementa ligeramente (5,19 %), pero en el de acordes y ritmo es parejo, aunque de nuevo algo mejor en ellas (1,39 % y 2,62 %). El número de aciertos totales es inferior a la mitad de las respuestas posibles; es decir, no aprobarían en su conjunto (44,77 % en el caso de las niñas y 45,84 % en el de los niños, y en total 45,31 %).

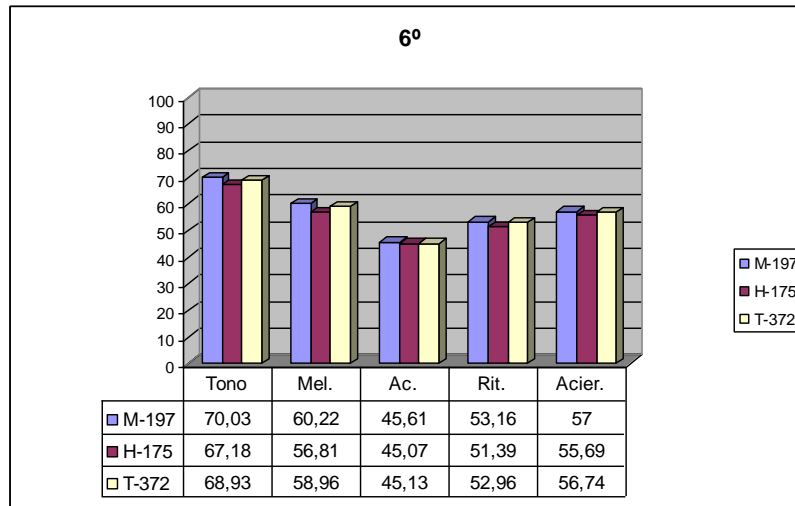
²⁰² HERRERA TORRES, L. y ROMERA RODRÍGUEZ, A. M.: «Aptitudes musicales... *Op. Cit.*, p. 103, y LACÁRCEL MORENO, J.: «La psicología de la música en la Educación Primaria: El desarrollo musical de seis a doce años», en *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 13, 1992, p. 43.



En las medias de los alumnos de 4º de Educación Primaria, lo que llama la atención enseñada es el aumento de aciertos de los niños sobre las niñas en el test de tono, pero en el resto, están uno o hasta tres puntos por debajo. Los aciertos totales se acercan al aprobado con un 48,75 % para las niñas y un 49,89 % para los niños.



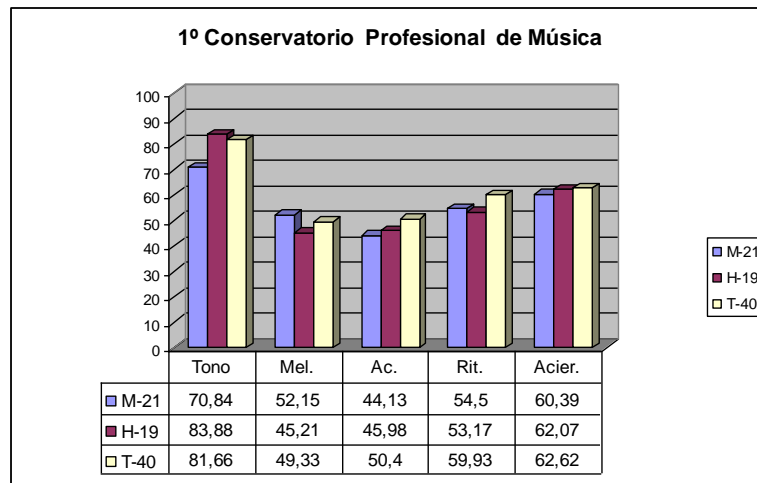
Como habíamos expuesto anteriormente, es en 5º de Educación Primaria cuando se da un salto cualitativo y cuantitativo en niños (183) y niñas (171). Salvo en el apartado de acordes, que arroja las cifras de 45,23 % y un 43,5 %, en los restantes apartados optimizan resultados, y en el ítem de tono lo superan ampliamente: 64,27 % y 66,93 %. Aquí, precisamente, los niños superan a las niñas (2,66 % mejor), junto en el de ritmo (2,09), pero sucede todo lo contrario en el de melodía (3,54 %) y acordes (1,73 %). El total de aciertos es de un 54,4 % para las niñas y un 54,127 % para los niños.



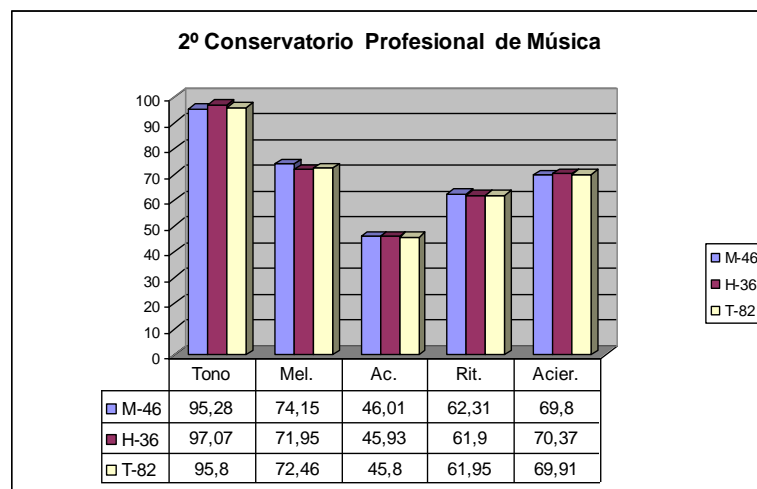
Los mejores resultados se han producido entre los 372 encuestados de 6º de Primaria. En el test de acordes, mantienen parámetros iguales las niñas de 5º de Primaria, y casi dos puntos mejor los niños, aunque en ningún caso llegan a aprobar. Destaca el test de tono, con un 70,03 % para las niñas y un 67,18 % para los varones. Esta tendencia a conseguir mejores puntuaciones se mantiene en el de ritmo con 2,77 %, y especialmente en el de melodía.

Volviendo la vista atrás y comparando los resultados de los alumnos de 3º de Primaria con los de 6º de Primaria, debemos destacar las incrementos de un 12,46 % en la prueba de tono, en la de melodía con un 15,17 % –la más significativa- y un 15,03 % en la de ritmo, siendo el menos significativo el de acordes con un 4,99 % (casi la mitad en la progresión). Todo ello explica los avances en las aptitudes que se producen en dos o tres años.

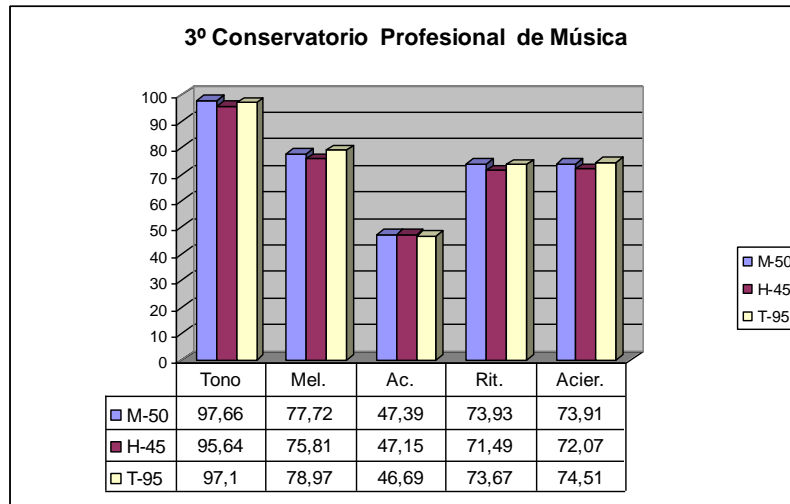
El primer curso de Lenguaje Musical del Conservatorio Profesional está formado por un amplio abanico de niños y niñas de entre 8 y 11 años, y se logran resultados por encima de los que obtuvieron los alumnos de 6º de Educación Primaria, sobre todo en las secciones referidas al tono, con una mejoría de un 12,67%, siendo menos destacados los resultados en ritmo (6,97%) y acordes (5,27%). Los resultados más discretos, incluso en relación con los alumnos de Primaria, se producen en el test de melodía –un 9,63%–, lo que nos indica que hay que reforzar este aspecto y que puede presentar deficiencias en su formación. No se aprecian grandes diferencias por sexo, salvo en el caso del tono, predominante en los varones y con una divergencia de un 13,04%. En cambio, las niñas son mejores en melodía (7,03%) y en el ritmo (1,33%).



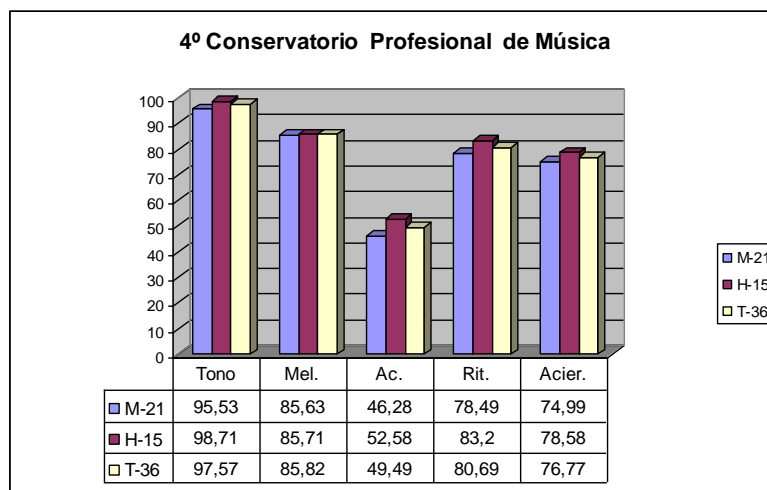
Los alumnos de 2º curso de Lenguaje Musical, con edades comprendidas entre nueve y quince años, muestran una tendencia alcista en la aptitud del tono, que llega a un 95,8%. Esta tendencia se repite en la melodía, con un 72,46%, y después en el ritmo, con un 61,95%; (creemos que aún sigue en cotas algo bajas). Por el contrario, los acordes están casi un 5% más bajo que los alumnos del curso anterior, por lo que se ven deficiencias en la educación armónica. Los niños ofrecen mejores resultados en tono, pero las mujeres destacan en melodía, acordes y ritmo, con márgenes muy estrechos.



En el siguiente curso se mantiene el número de alumnos y hay una mejora gradual en el test de tono (2,30%) y melodía, que es aún mayor (6,51%). Pero en ritmo se registra un descenso de un 4,60% y de un 0,89% en los acordes. Debemos destacar que los aciertos totales son de un 74,51% y que en los de tono casi llegan a un 100%. Se repite el esquema del grupo anterior: las mujeres se sitúan por delante de los varones en los test de melodía, acordes y ritmo, pero sucede lo contrario en el de tono.



El número de alumnos de 4º de Lenguaje Musical disminuye sensiblemente en las pruebas realizadas, pero no así los resultados. De una primera lectura podemos concluir, que hay un proceso selectivo natural en el alumnado y una progresión en el desarrollo de sus aptitudes que apunta leves mejorías, especialmente en la melodía y en los acordes. En la primera, se alcanza un 85,82% de aciertos, lo que supone una mejoría de un 6,85% con respecto a los alumnos de 3º, y en los acordes, sin llegar a la mitad de los aciertos, hay un atino de un 49,49%, lo que supone una mejora de un 2,80%. Pero debemos recalcar que la falta de aciertos, por debajo de la barrera de la mitad en un curso tan avanzado, debería inducir a la reflexión y a la implementación de mejora.



A diferencia del curso anterior, aquí los hombres presentan más éxitos que las mujeres, tanto en el tono como en acordes y ritmo, y se encuentran empatados en melodía. Los resultados resultan óptimos y evidencian ya una madurez musical de los alumnos.

Encuesta a los padres de alumnos

De forma paralela a la realización del test de aptitud musical se planteó efectuar una encuesta a los padres, con el objeto de obtener una información adicional sobre aspectos contextuales que, evidentemente, tienen una importancia fundamental en la experiencia musical de los niños. Así, las cuestiones propuestas se referían a la vivencia musical de los estudiantes en el ámbito doméstico y cotidiano y, por otra parte, a la percepción que tienen los progenitores de la actividad musical escolar de sus hijos. Por este motivo se excluyó de la propuesta a los centros especializados (conservatorio y escuela de música), puesto que en estos casos el alumnado no presenta una experiencia escolar común.

El carácter de la encuesta era voluntario, ya que no habría sido posible crear las condiciones necesarias, para que aquella fuera cumplimentada por todos los padres. Cabe destacar, que solamente han aportado un número de respuestas significativas los colegios cuyas condiciones se encuentran dentro de unos niveles socioeconómicos y culturales medios y un rendimiento escolar e implicación familiar normales, mientras que en los centros en que se observan circunstancias específicamente desfavorables, la participación ha sido prácticamente nula. Las respuestas entregadas llegaron casi al 40% de las encuestas solicitadas. Por todo ello, el resultado ha sido valorado sólo como elemento tangencial, cuyo comentario, que a continuación exponemos, puede complementar en ciertos aspectos los datos aportados por el test.

Con respecto al contenido de la encuesta, las respuestas indican que entre las actividades cotidianas de los alumnos se encuentran la interpretación instrumental, el canto y la danza en una frecuencia considerable; sólo una mínima parte de los padres afirman que sus hijos nunca cantan o bailan; en cuanto a la práctica instrumental, se observa una correspondencia directa entre la inclinación de los niños hacia ella y su realización efectiva.

En lo que concierne a la audición musical, las respuestas manifiestan que casi la totalidad de los niños escuchan música en casa durante una hora por término medio. Muy pocos exceden el límite de las dos horas y es mínimo el número de alumnos que nunca realizan esta actividad. El rock y el pop son los géneros dominantes, con preferencia por los intérpretes españoles. A distancia considerable se encuentran en número muy igual la música clásica y “otros géneros”, aunque sólo en dos encuestas aparece matizada esta última respuesta; en una de ellas se hace referencia a la música orientada específicamente al público infantil y la otra concreta que el alumno escucha música de todo tipo. El jazz y la música tradicional son estilos minoritarios. En todo caso, como se indica más adelante, se advierte la diferencia entre géneros para la interpretación y para la audición.

Más de la mitad de los niños tocan ya algún instrumento musical y la variedad de los elegidos es notable. Hay que hacer notar en este sentido el predominio de la flauta dulce, que por lo general es accesible a todos los alumnos independientemente de que su actividad o estudios musicales se extiendan o no a otros contextos. Después de la flauta dulce, aparecen la guitarra clásica, el piano, el órgano eléctrico, el violín y la

flauta travesera. El resto de los instrumentos mencionados tiene una presencia menor: viola, violonchelo, contrabajo, guitarra eléctrica; clarinete, saxofón, fagot, armónica, corneta, acordeón; batería, castañuelas, cajón flamenco y tambor.

La iniciación en los estudios o actividades musicales se produce principalmente en Primaria; concretamente, se impone con amplia diferencia la edad de 8 años. Existe un pequeño porcentaje de alumnos que comienza en edades correspondientes a la etapa de educación Infantil; éstos habitualmente mantienen la actividad durante al menos cinco años.

En relación con la experiencia musical escolar, en general los padres indican como actividades poco frecuentes el canto (con o sin acompañamiento), la danza, los juegos rítmicos e incluso la audición de música clásica (que es la que se plantea expresamente en la encuesta), mientras que asocian claramente la actividad escolar de sus hijos al aprendizaje de contenidos de lenguaje musical y a la práctica instrumental. Por otra parte, citan experiencias musicales complementarias diversas, pero en número reducido, como la pertenencia a coros, la práctica de la danza, la participación en las semanas culturales de los centros y la asistencia a conciertos didácticos, tanto los programados por diversas entidades para grupos escolares como los conciertos familiares.

Conclusiones

Propuestas prácticas para mejorar la educación musical a partir de los test de aptitud musical

La etapa de Primaria es decisiva para la actividad musical de los estudiantes y rica en propuestas y ámbitos, que van desde el mismo colegio a otras instancias de enseñanza reglada o no reglada (conservatorio, escuelas de música, bandas, grupos folclóricos, etc.).

No obstante, nuestra sociedad escolar consume géneros concretos, que se difunden por los medios de comunicación de masas, y en una cantidad de tiempo no muy alta. Existe, pues, una diferencia clara entre la actividad musical directa, determinada por factores ambientales cercanos a los alumnos (familia, colegio, barrio o zona de residencia, pueblo) y su experiencia perceptiva, marcada decididamente por los medios que inciden en toda la sociedad, aunque en algunos casos exista una potencialidad a priori²⁰³.

La práctica instrumental queda, a su vez, reflejada en una variedad de contextos, siendo el medio de expresión musical fundamental; en cambio el canto y la danza se cultivan en menor medida, aunque no están excluidos de la experiencia de los niños. De hecho, la red de coros escolares, por ejemplo, cuenta con un número considerable de alumnos participantes.

²⁰³ REYNOLDS, A. M. y HYUN, K.: «Understanding Music Aptitude: Teacher's Interpretations», en *Research Studies in Music Education*, 23, 2004, p. 18.

La percepción de la actividad musical escolar vista por parte de los padres no parece tener auténtica correspondencia con la realidad, y ocupa un segundo plano en la formación de sus hijos, y otro tanto sucede en los mismos alumnos, que la consideran de rango complementario.

En otro orden de cosas, si analizamos las puntuaciones obtenidas en nuestro estudio, distribuidos por centros y por edad, observamos, de forma significativa, un incremento en el test de tono según avanza la edad de los niños estudiados, especialmente desde los 11 a los 12 años. Así la tendencia al error decrece. En general hallamos un gran aumento en los errores según se reduce la distancia del tono, aunque hay una buena parte de niños que ya los discriminan correctamente. Algunos alumnos alcanzan puntuaciones muy altas y hasta plenos aciertos (sobre todo en el conservatorio), y apreciamos un aumento en el número de aciertos en relación con el aumento de edad en Educación Primaria. El test de acordes ha confirmado que es el más difícil de todos y nadie ha conseguido el cien por cien de los aciertos.

El test de destreza rítmica no ha ofrecido los resultados esperados, tal vez por ser los últimos, al estar los niños y niñas algo cansados y perder parte de concentración. También revela un aumento progresivo en el acierto, una vez obetnidos los resultados. Hay niños que puntualmente consiguen la puntuación máxima, mientras que otros tienen aciertos muy bajos.

En base a estos resultados, sugerimos a los maestros de música que adelanten la enseñanza armónica en el currículo de Primaria, así como que introduzcan algunos conceptos formales relacionados con dicha materia, especialmente a partir de Tercer ciclo. Sin embargo, los niños pueden usar mucho antes estos elementos en actividades imitativas y experimentales. Una buena manera de hacerlo es tocar acompañamientos en los instrumentos de láminas o realizando progresiones por imitación. Es enriquecedor pedirles a los niños que describan la adición de un acompañamiento a una melodía, con la finalidad de enseñarles el vocabulario musical que obviamente no poseen o pedirles que identifiquen los cambios de acordes en una progresión simple tocada sin melodía. Cuando los niños tengan aproximadamente nueve años, las actividades experimentales pueden ser usadas para reforzar conceptos armónicos formales. Por ejemplo, los niños a esta edad pueden encontrar acompañamientos simples a melodías conocidas con poca intervención del maestro. El encauzamiento de las habilidades perceptuales armónicas en estos niños, a través de actividades interesantes y variadas, posibilitan la instrucción formal de las funciones armónicas. Ensayos y experimentos al respecto no faltan, como los de Costa-Giomi²⁰⁴, Pflederer²⁰⁵, Taylor²⁰⁶ y Kirnarskaya y Winer²⁰⁷.

²⁰⁴ COSTA-GIOMI, E.: «The Effects of Three Years of Piano Instruction on Children's Cognitive Development», en *Journal of Research in Music Education*, 47, 3, 1999, pp. 198-212.

²⁰⁵ PFLENDER, M. & SECHREST, L.: «Conservation-type responses of children to musical stimuli», en *Bulletin for the Council of Research in Music Education*, 13, 1968, pp. 19-36.

²⁰⁶ TAYLOR, S.: «Development of Children Aged Seven to Eleven», en *Journal of Research in Music Education*, 17, 1, 1969, pp. 100-107.

²⁰⁷ KIRMARSKAYA, D., y WINNER, E.: «Musical ability in a new key: Exploring the expressive ear for music», en *Psychomusicology*, 16, 1997, pp. 2-16.

También en algunos casos se deben reforzar los ejercicios y el entrenamiento rítmico, bien a base de percusión corporal, bien con instrumentos de altura indeterminada, ya que estos índices son un claro reflejo de reforzar esta faceta ante el predominio de instrumentos melódicos en el aula, como es la flauta de pico. En el campo de los conservatorios, es deseable el que se cree un departamento de orientación y atención al alumnado, que mejoraría no solo los conocimientos que adquieren habitualmente en estos centros, sin también el desarrollo educativo, aparte de otras cuestiones relacionadas con la prevención, el tratamiento y las lesiones²⁰⁸.

Ésta es, en definitiva, una serie de desafíos, así como un reto de culturización musical en las aulas de Primaria, al que los maestros se tendrán que enfrentar de ahora en adelante.

²⁰⁸ DALIA CIRUJEDA, G., y POZO LÓPEZ, Á.: *El músico. Una introducción a la psicología de la interpretación musical*, Mundimúsica ediciones, Madrid, 2006, p. 110.

La música de Venus en el cine

Eduardo Blázquez Mateos

Profesor

Universidad Rey Juan Carlos

Resumen. El reino de Venus es un viaje por los mitos femeninos en el cine, un itinerario sobre las aguas poetizadas y la música que, desde las relaciones entre las artes y desde el prisma de Wagner, reflejan las determinantes expresiones de la mujer que, unida a la naturaleza, traduce la visión sublime del paraíso y del Parnaso iluminado por la música y los sonidos del viento, de los parajes amenos de los clásicos.

Palabras clave. Venus, Ofelia, Flores, Mitos, Iconología, Homosexualidad, Aguas, Céforo, Paisajes, Naturaleza, Mujer-Jardín, Cabelleras.

Abstract. The realm of Venus is a trip by the feminine myths in the cinema, an itinerary on the waters poeticized and the music that, from the relations between the arts and from the prism of Wagner, reflect the determining expressions of the woman that, joined to the nature, translates the sublime vision of the paradise and of the Parnassus illuminated by the music and the sounds of the wind, of the enjoyable spots of the classics.

Keywords. Venus, Ofelia, flowers, myths, iconology, homosexuality, waters, Zephyr, landscapes, nature, woman-garden, long hairs.

El diálogo entre la música y el cine, entre la percepción tonal de la música y la percepción visual en el cine, impulsado por las vanguardias artísticas, irá alimentándose durante el siglo XX. Anteriormente, los lienzos y los murales del Renacimiento sembraron este diálogo reconstruido en las pinturas de Brueghel el Viejo y de Rubens en las alegorías de los sentidos. En el lienzo dedicado al sentido del oído, de 1618, la dimensión acumulativa del arte Barroco ofrece la abundancia del festín de los manjares y la exaltación de los sentidos. Esta idea y este lenguaje serán recuperados en el cine de Peter Greenaway, algunas de sus películas estarán ilustradas y enriquecidas por la música de Nyman. La sincronización entre acción narrativa y música se verá marcada por el Romanticismo y por la obra de Wagner. La utilización del **leitmotiv**, motivo conductor asociado al personaje o a lugares-épocas, expresaba sentimientos y marcaba un medido énfasis. Esta influencia wagneriana se amplió, en el Sinfonismo Clásico hollywoodiense, al concepto de obra de arte total. Este concepto de **Gesamtkunstwerk**, ideal impulsado por el Humanismo desde el Renacimiento –intensificándose en el Manierismo–, será para el director de cine soviético Eisenstein la

clave de su discurso artístico. Eisenstein, entusiasmado por el talento de Prokofiev, trabajó con la noción musical contrapuntista aplicada al montaje y relacionada con las derivaciones del cubismo. La música integrada en el cine, con la participación de los genios de la pintura y del ballet, se nutrirá con personalidades como Kandinsky o grupos como el de los Seis. Se ampliaron los experimentos entre música y cine desde movimientos de vanguardia. El Expresionismo, el Dadaísmo y el Surrealismo, apostarán por nuevas variaciones. Otros trabajos y reflexiones, como la obra de Arnold Schönberg, Kandinsky o Mahler, ampliaron la visión de la literatura artística gestada desde el Renacimiento.

I. VENUS y la MÚSICA en la pintura veneciana del Renacimiento

La Idea ticianesca presentada en los lienzos de Venus y la Música, que parten de Giorgione, enlazan el Deseo y la Sabiduría con el concepto de Belleza, unidos revelan el pensamiento de una escuela decantada por el color y por las emociones. La atracción del espectador por las pinturas de Venus y la Música parte de la movilidad; se potencia la significación de la Contemplación y el Deseo por llegar al elevado conocimiento enfatizado por el Humanismo. Desde el énfasis de la Concinitas, se rememora nuevamente el parangón entre la vista y el oído que, en la tradición Neoplatónica, se vive en la literatura pastoril entre atmósferas crepusculares y melancólicas, idóneos escenarios para el idilio de los amantes. Entre Tiziano y León Hebreo, especialmente en los Diálogos de Amor, los contenidos y las pinturas albergan y construyen la reflexión de los dos sentidos espirituales: la Vista y el Oído. Ambos revelan el auténtico significado de lo agradable, de la proporción, de la armonía, de la voz, del discurso, que van vinculados a la jerarquía de los sentidos.

El Neoplatonismo, con Ficino al frente, elaborará en el Renacimiento un sustento insondable para integrar las artes. En este contexto, el jardín resultó una de las conquistas esenciales para integrar la música con las artes. El jardín cerrado frente al paisaje, el lugar cercado frente al espacio infinito, el jardín de las delicias repleto de música frente al reino de Pan –la natura naturata- y de los pastores. Tocar la flauta junto a los animales dormidos, o revivir la Edad de Oro, permitirá a los creadores mostrar el lugar de los sueños y de la utopía, una escenografía para la música y para el ballet con intensos ejemplos como los vividos en los jardines de Bóboli en Florencia²⁰⁹.

La alegoría de la Primavera y la danza de las tres Gracias se vincularon con las nupcias. El escenario y los objetos se articulaban con cuidado, valorando el sentido simbólico de la puesta en escena. El espejo, como atributo de la diosa del Amor y del deseo, objeto de silenciosa meditación, se vinculó con Venus y la Música. La poesie, pintura de inspiración poética, se enriquecía para aportar la Inventio. Los topos y la riqueza teórica, se instalaban en el tema de la Venus acostada. La combinación de la figura de la diosa con un músico al que contempla será un eje del ideal Neoplatónico. Él es un tañedor de laúd o un organista. El laúd tiene un paisaje agreste, en el otro personaje está un jardín para el amor cortesano. La interpretación del Amor, como protagonista

²⁰⁹ MERINO PERAL, E.: *El Reino de la ilusión. Breve historia y tipos de espectáculo. El arte efímero y los orígenes de la escenografía*, Monografía Arquitectura-Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 2005.

en las derivaciones de la vista y del oído, llevará a la superioridad de la mente, del oído.

El idealizado lugar ameno convertido en tópico, el “locus amoenus”, será el espacio indicado para rememorar el emplazamiento de Venus y la Música. El jardín de cristal y de seda, como el ideal de belleza femenino, se enriquece con sempiternas flores simbólicas y con la representación de la eterna Primavera desde clave mitológica. Los jardines de Ficino y de los Humanistas ensalzaron la lira de Orfeo. Los momentos cumbres de la vida cortesana en la Italia del Renacimiento, los solemnes banquetes, especialmente en las villas de los Medici, vivificarán el reinado de Venus en el ideal del paraíso artificial, diferenciando el jardín del parque y del bosque, expresando el contraste entre la urbe y el mundo rural.

Las grutas, elemento esencial del jardín, resultaron ser un recodo adecuado para el universo de Venus y de la Música. En el marco del jardín, Venus y Cupido alimentan las reflexiones sobre el Ideal de Belleza. El lema horaciano “ut pictura poesis”, resultó indispensable para ampliar la visión filosófica del reino de la diosa del Amor. Filóstrato impulsará la idea de la cueva-gruta como escenografía, el máximo exponente está en la gruta de Paris y Elena en el jardín Bóboli (Florencia), obra de Bernardo Buontalenti (1536-1612) convertida en el escenario de Venus para la música y la danza²¹⁰.

El cortesano de Castiglione y *El sueño de Polifilo* de Colonna se constituyen en textos determinantes para ensalzar la música en los acontecimientos de Venus. La diosa será el eje del peregrino Polifilo por los caminos de Bóboli; el itinerario del iniciado pasa por el encuentro con músicos y bailarines para llegar al paraíso de Venus. El jardín es el escenario adecuado para Venus que, entre espejos y aguas estancadas, llevan directamente ante la Sabiduría, el sueño de las Musas.

En paralelo a las tablas, la pintura mural, unida estrechamente a la escenografía, canalizará en el Teatro Olímpico de Vicenza la idea de arte total. La villa urbana y suburbana se imponían para albergar fiestas y celebraciones insignes. Entre las casas de campo del Véneto, la villa Maser destacó por su palacio y su jardín; contiene en su interior una suntuosa pintura mural que, como un telón teatral, traduce en planta y alzado un microcosmo que imita el macrocosmo ordenado y perfecto. Las proporciones armónicas, la armonía musical como la armonía del universo, se representaban en la pintura mural y en los diseños arquitectónicos. Las damas pintadas con instrumentos, immortalizaban distintas alegorías musicales. Los Bárbaro, como Plinio, se convirtieron en mecenas y mentores para escenificar una visión elevada y abstracta de la música.

La enseñanza y literatura, en el marco de las Artes Liberales, tienden al lucro y son dignas del hombre libre. La música, como rama de las matemáticas, formaba parte de las Artes Liberales. En las pinturas venecianas y en los textos se cantaban los bosques de Orfeo y de las Musas. El concepto de la teoría musical se articulaba con las

²¹⁰ BLÁZQUEZ MATEOS, E.: *Viajes al paraíso. La representación de la naturaleza en el Renacimiento*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2004.

referencias a las bailarinas de la mitología, a las diosas y a las Ninfas, inmortales en su sueño sobre el monte Parnaso y sobre El Olimpo, lugares elevados e indicados para ensalzar y alabar la Música.

La Idea de la analogía entre la obra poética y el proceso creativo dará origen a la identificación de la obra poética con la música; el crear poético, como la acción de tejer, se irá enriqueciendo con los símbolos y las metáforas. A su vez, la teoría teológica del arte en la literatura, con referentes en textos como *De la música* de Plutarco, nutría los discursos didácticos sobre Arte y Música. Desde la obra de Plutarco, dos musicólogos formulaban y narraban con tópicos: el perfeccionamiento del arte, los artistas como inventores del pasado, alegar que el inventor de la música es Apolo.

La música, desde los clásicos, incita a acciones virtuosas, es eficaz en la guerra. Homero demostró la virtud de la música con el ejemplo de Aquiles que, como Hércules, fueron discípulos del sabio Quirón. La música puede calmar una rebelión, curar la peste, es el canal entre el hombre y la divinidad, permite llegar al equilibrio y al estado de pureza del alma.

La Retórica en el Renacimiento, uniendo pintura y música, permitió a León Batista Alberti, como a Poliziano y a Botticelli, impulsar el sistema didáctico musical y definirlo para la adaptación de la retórica que, con las coincidencias entre la música y literatura, gestaba la adopción de la antigua retórica, contribuyendo a determinar la expresión artística de Occidente.

La Música de *Eurídice* y *Orfeo*. Las melodías de Eros ante la Muerte

El cine ha creado acordes bellísimos para historias de amor y de muerte, para dramas en relatos y en fábulas mitológicas. No se analizarán las bandas sonoras, aunque se valorará la música cinematográfica aplicada al universo de los personajes y de las historias implicadas en el contexto plástico, en su valor iconográfico y simbólico.

Frente a la dependencia decimonónica y tonal se irán manifestando nuevos lenguajes desde la vanguardia y lo experimental. El romanticismo melódico tardío se impondrá en los orígenes del cine sonoro, las variaciones con sus peligros y dudas serán analizadas por Theodor W. Adorno²¹¹ y Hans Eisler²¹².

La música atonal inscrita en el momento de tensión, en las películas de suspense y terror, se convirtió en cliché. Herrmann lo utilizará en la mítica *Psicosis*; sin embargo, su efecto es empleado, con frecuencia, desafortunadamente.

²¹¹ ADORNO, T.W.: *Filosofía de la nueva música*, edit. Sur, Buenos Aires, 1966; del mismo autor destacamos *Reacción y progreso y otros ensayos musicales*, Tusquets Editores, Cuadernos Marginales-9, Barcelona, 1984 y *Sobre la música*, Ediciones Paidós y UAB, Barcelona, 2000.

²¹² ADORNO, T.W. y EISLER, H.: *El cine y la música*, Fundamentos, Madrid, 1981.

Una de las narraciones bellas por su reflexión musical, por su expansión y su gran sonoridad, es *Vértigo* de Hitchcock²¹³. Es una película de raíz wagneriana. *Vértigo* de Hitchcock parte de la novela de Boilau y Narrajac y se vincula directamente con el mito de Tristán e Isolda. El motor de la música es el amor, fuente de inspiración y génesis de una narración centrada desde el universo femenino. Ofelia, Eurídice y Galatea, son tres de las analogías establecidas en la historia del personaje protagonista²¹⁴. Los símbolos femeninos: las flores, el espejo, el retrato femenino pintado y las aguas simbólicas van nutriendo la mágica historia romántica, gótica y surrealista.

El protagonismo de Wagner se impone en el trabajo del compositor, alma gemela de Hitchcock: Bernard Herrmann. La ópera Tristán e Isolda de Richard Wagner, se integra con la novela de *Entre los muertos*, que bebe de la historia medieval y de la ópera, para construir en la pantalla la imagen de la mujer ideal y su doble; para que partiendo de la imagen de la muerte, se desdoble el amor sagrado y el amor profano. Como en el mito de Pigmalión, se reconstruye la imagen de la amada, idealizada junto a la radical pasión pura de Wagner; el lado aniquilador de la dama se contrapone con la belleza equilibrada y clásica.

Herrmann crea una atmósfera musical dependiente de Wagner para expresar la megalomanía de los espacios arquitectónico-paisajísticos frente a los minúsculos personajes, para permitir reforzar el clima de terror de los escenarios abismales –acantilados y cementerios-, para hacer verosímil la pasión por lo abismal, por lo siniestro. Bernard Herrmann compone la obra en 1958, la orquesta Sinfónica de Londres será dirigida por el compositor Muir Mathieson. Herrmann escribirá una suite para *Vértigo*; se trata de dar énfasis y exaltar el Romanticismo wagneriano de la obra de Hitchcock. El protagonismo del vals del mar y la habanera del horror –la pesadilla- construyen un universo sonoro sublime.

La compleja trama y el lado telúrico, jupiteriano y saturniano, se expresan desde el poder ilimitado y oscuro de la música de Herrmann. La fantasía y lo gótico, la magia de Dalí y los paisajes románticos, comunican a Herrmann con Hitchcock; la pintura y la música encuentran en el cine las posibilidades de intercalar las artes. La verbalización y el logro visual establecen las relaciones entre las artes. Para Herrmann el cine es “una ilusión creada por varias artes que trabajan conjuntamente”.

Herrmann llegó a Hollywood de la mano de Orson Welles; realizando la banda sonora de *Ciudadano Kane*, tradujo los sonidos del lado oscuro del rostro gótico que, desde el Romanticismo extremo y desde Expresionismo, revelan las atmósferas de los paisajes de Welles y del poema inglés de Xanadú. Herrmann constató que los instrumentos de cuerda contienen la gama de color necesaria para crear suspense y misterio; entre violines y violas, celos y contrabajos, las arpas revelan el acontecimiento de la

²¹³ TRUFFAUT, F.: *El cine según Hitchcock*, Alianza, Madrid, 1988; SPOTO, D.: *Alfred Hitchcock. La cara oculta del genio*, Ultramar, Barcelona, 1984.

²¹⁴ TRÍAS, E.: *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona, 1992.

ensoñación y de las aguas. Gran parte de las escenas de amor tienen clarinete, un clarinete bajo integrado en el negro de los fundidos para las aguas de Saturno.

Herrmann no fue un revolucionario, al orquestar se aproxima notablemente a Stravinsky. El sonido y los estados de ánimo se revelaban en: las analogías de las arpas con el mar, las escalas diatónicas utilizadas para los ascensos por escaleras, el miedo marcado con un acorde de novena y en la puerta cerrada que anunciaba un timbal.

En realidad, *Vértigo* es un ballet y, como una seriación de coreografías, permite a la música dar fuerza a las imágenes. La pasión de Herrmann empapa la historia de *Vértigo*, la carga emocional de los personajes se impulsa con la música, motor esencial en el cine Hitchcock²¹⁵. La música marca las pautas y la evolución. Los silencios entre los protagonistas, convertidos en Orfeo y Eurídice, en Tristán e Isolda, son interpretados por la música que, canalizadora de anhelos y deseos, muestra los llantos y el dolor. Cada tormento y cada ímpetu serán ampliados por la música, siempre integrada a la imagen visual, plásticamente poderosa en la perspectiva y el color, en la iluminación y la iconografía espacial-temporal. Los silencios y la melancolía, estados vividos y compartidos por el director y el compositor, necesitarán de la música cálida e intensa para proteger a los seres desamparados.

El enigmático universo de las mujeres, las espirales en ojos y escaleras, en peinados ilustrados por Dalí, tendrá en la música romántica una aliada. La expresividad dramática ante la muerte de Madeleine contrasta con el melancólico Scotti, sus angustias llevan al vacío y al sufrimiento del espectador, la variación tétrica incide en el dolor. La música purifica, sugiere y explora las intimidades de los hombres y las mujeres.

Las referencias del Simbolismo y del Modernismo, la explicación de la sinestesia en Wagner con la fusión de varias sensaciones, permiten a la música cinematográfica la vivencia sensorial. Las danzas de Salomé y la obra de Mackintosh, el mítico salón de música con arpas como aposento para las almas, la organicidad de Guimard y la musicalidad de la poesía, las vibraciones armónicas y los trabajos musicales de Victor Horta, Mozart y Gaudí, así como la Viena fines de siglo y la Exposición sobre Beethoven ampliada al friso de Klimt y al reino ideal de los animales, conforman un repertorio de precedentes plasmados en cine desde la música.

El Dadaísmo y el Surrealismo enfatizarán este universo experimentando en sus propuestas cinematográficas. Man Ray creará un lenguaje propio, destacando su repertorio alegórico de damas. La música y la escultura, desde la imagen fotográfica, llevará a la identificación de una espalda de mujer con un violonchelo que, enmarcado en la poética de los objetos, construye una poderosa imagen para soñar con las Musas.

²¹⁵ COLÓN, C., INFANTE, F., y LOMBARDO, M.: *Historia y Teoría de la Música en el cine. Presencias afectivas*, Ediciones Alfar, Colcc. Alfar Universidad, Sevilla, 1997.

La música de Arcadia en el Cine

En la película *Emma*, la historia de Amor realizada por el director Douglas McGrath se intercala con temas como el destino y la fatalidad. La obra de Austen, autora de la novela, construye a un personaje femenino, Emma, que no reconoce sus propios sentimientos, es una variación de las celestinas. La compositora de la película, Rachel Portman, reconoce la clave de sátira y un cierto tono romántico; con dosis emocionales para plasmar el Romanticismo, Portman indica que la base debe ser mucho más sólida, es el amor Juvenil y la clave está en su vocación de Celestina, nunca está enamorada. Emma no explora su propio corazón, la música trata de marcar una evolución del personaje hasta el cambio final: Emma encuentra a Venus.

En *Emma* se dan varios tipos de música, desde la romántica a la más animada para su trayectoria con sus cambios; una melodía sutil indica que está realizando un juego. En un jardín inglés, bajo una carpa, Emma está cosiendo con su amiga. El concepto de redondez está en la carpa y, al estar tejiendo, los bastidores de coser son redondos. Esta cualidad circular está presente en la música de Portman y en los movimientos de cámara.

La escena de las tejedoras arcádicas se rodó con movimiento lento de cámara, sutiles desplazamientos para valorar la coreografía. Emma envuelve a su compañera, entra y sale, desea meterla en el juego con las palabras y, a la vez, teje. El modo en el que los instrumentos reflejan la ansiedad y las emociones de los personajes está milimétricamente estudiado. Portman introduce los matices adecuados a cada escena, a cada instante. Se escucha un clarinete, es Emma, representa sus emociones y envuelve a su amiga con sonido taimado.

El Violín es la amiga, sus sentimientos vibran como las cuerdas de un violín. El clarinete –Emma– se impuso sobre la Flauta, que se consideró demasiado dulce y romántica. El clarinete es el instrumento mágico, no se ajusta y es difícil de clasificar, es agrisado como Emma. Portman ganó el Oscar por esta banda sonora.

En *Las Amistades Peligrosas* la historia es más tenebrosa. El director Stephen Frears, desde el inicio, marca el sonido con numerosos violines dependientes del adorado estilo operístico. El compositor de la película, George Fenton, manifestó la determinación de la banda sonora de *Con la muerte en los talones* de Hitchcock. La música actúa en la trama, forma parte del juego y, a su vez, la música cuenta la verdad; aunque se desarrollan distintas historias, los personajes mienten por sistema. En las escenas de amor, la música es triste y melodramática, la música se adelanta a los acontecimientos y, en el tiempo idóneo, la música se detiene porque el juego ha terminado; en ese instante, puede entrar Vivaldi. Un fragmento Barroco expresará la iconografía del mal. La cámara y la música muestran la falsedad y la hipocresía. La creatividad con sus posibilidades genera una fuerza interior para el compositor, encontrando en las diferencias y singularidades el valor único de los genios.

En la película *El paciente inglés*, el director Anthony Minghella desglosa dos historias de Amor en dos reinos de Venus; se trata de dos paisajes alegóricos con dos

iconografías de lugar y de tiempo, como en los lienzos del Amor sacro y del profano. El sonido apasionado y erótico se utiliza para las escenas del desierto, el escenario de soledad se une a los sensuales desnudos de Kristin Scott Thomas (Katharine Clifton). En la otra historia, el tono es fraternal y tranquilo para Juliette Binoche (Hana) El compositor, Gabriel Yared, es un entusiasta de Bach como Minghella. Ante la apariencia serena, la música encierra una fuerza increíble, tiene lava, agita a los personajes. Bach representa gran parte de la complejidad poderosa historia.

Sobre Hana se elabora la aventura amorosa incompleta, al conocer a un hindú logra tener una aventura amorosa. El acto amoroso entre ambos se va mostrando junto a las pinturas murales renacentistas. Walter Murch, montador y diseñador de sonido, da la forma a las caricias y a los sonidos. Hana acaricia las cuerdas, ríe y suspira, los gestos están encantados. Ella está controlando la situación a sus anchas y la escena es muy expresiva, están enamorados y en la escena la música expresa el amor que crece entre ellos. Aunque fue una escena polémica, había una partitura provisional y se logró construir una bella historia de amor. Es una pieza singular, como un Minueto; se ralentizaba la escena para planear y pensar en un Vals. La escena es difícil y, ajustada a la imagen, permite ver y oír una coreografía con equilibrio adecuado y bipartito que, con la forma detallada de la música, funde lo experimental de las nuevas ideas con los clásicos para encontrar nuevas expresiones para el reino de Venus.

II. La Música de Ofelia, las aguas de Jacinto

En la película *Las Horas*, las aguas y el sonido de los pájaros, la iconografía de los libros y los espejos de Ofelia, se comunican con las emociones de las damas desde el piano. El despertador y el despertar, el sonido de los relojes y del pensamiento femenino, permite encontrar las claves de los tres personajes femeninos. La música avanza y retrocede, como las tres damas, valientes y ensimismadas; sus pensamientos participan y se empapan de los espacios inundados por las flores²¹⁶.

Ensimismadas, desde las simbólicas ventanas, las damas se unen para representar la dinámica del Tiempo. Como las Parcas y las Hilanderas, tejen sus vidas unificando arte con vida cotidiana. La música se identifica con la actividad de coser, la música teje y narra unificando las tres historias, los tres tiempos y los tres días.

El proceso de la música fue largo para el director Stephen Daldry, la historia de Michael Cunningham rechazaba todo. La música tradicional del cine era demasiado simple y sentimental para las emociones complejas y subyacentes, se trataba de un reto difícil al no pertenecer la historia a un género concreto. David Hare, el guionista, buscaba también un compositor adecuado y la propuesta fue para Philip Glass²¹⁷, un creador vinculado a la tendencia **minimalista** que, desde años setenta, desde Estados Unidos y Gran Bretaña, impulsará la vuelta al lenguaje tonal, a la simplificación y a la retórica de reiteración.

²¹⁶ BLÁZQUEZ MATEOS, E.: *Ofelias en el cine, aguas en el espejo*, Instituto Superior de Danza Alicia Alonso y Universidad Rey Juan Carlos, Ávila, 2006.

²¹⁷ ARCOS, M.: *Experimentalismo en la música cinematográfica*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2006.

Dentro del minimalismo, Nyman creará para el cine piezas insólitas. La música de Michael Nyman, unida a la cinematografía de Peter Greenaway, se convierte en un elemento estructural y establece un ritmo determinado en la narración; incluso, Nyman compone la música antes de realizar Greenaway la película. La imagen se adecua a la música en la película *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante*, largometraje en el que destacan la importancia de la mujer y de los líquidos. El agua, el mito de Ofelia y la exaltación de las damas son algunos de los temas destacados de la obra de Greenaway. En *Conspiración de mujeres*, el mar y los ríos, bajo los sonidos de Nyman, se convierten en el medio esencial para las mujeres y para explorar la espiritualidad.

La película *Las Horas* trata de arte, de cómo el arte afecta a la vida, algo poco frecuente. ¿Cómo funciona la música en este contexto? Desde un primer momento, al visualizar la película, a Philip Glass le pareció que la música debería mostrar una estructura unificada. La historia es muy complicada y la música desempeña un papel importante. Para que fuera fácil comprender los mundos y los tiempos, para fundir las historias y los recuerdos, la música tenía que ser el hilo conductor. Se podía pensar que hay una música para cada periodo, pero no fue así. La misma música se utilizó para las tres historias. Según reaparecen los personajes, aparecían las variaciones de los temas, para dar la impresión que la música se oye durante toda la película. Cuando se escucha por vez primera, parece que empieza y se detiene. La próxima vez sigue adelante, como cada mañana cuando no sabes si estás despierto o dormido. La música hace eso, empieza y se detiene, luego continua, se detiene y luego sigue adelante.

Glass eligió el Piano porque quería un instrumento que fuera personal, que pudiera cruzar las épocas fácilmente. El piano puede hacerlo y lo combinó con una gran orquesta de cuerda para dar más densidad y amplitud al sonido.

Estamos mirando atrás en el Tiempo, el viaje atrás y adelante al mismo tiempo lleva al epílogo. En el desenlace se escucha al personaje de Virginia Woolf (Nicole Kidman), habla de enfrentarse a la vida, para ella el suicidio no era un acontecimiento trágico, sino un acto de voluntad que llenaría su vida para intercalar el mito de Ofelia en su existencia. La música no traduce la idea convencional de la muerte, más bien es una decisión existencial que, desde el punto de vista emocional, lo expresa el sonido. Las imágenes son sorprendentemente neutras y, aunque los rostros tienen una carga emocional intensa, la música fácilmente pueden manipularlas. La dirección de la música es como una flecha disparada en el aire, le sigue todo lo demás.

El director destaca la complejidad del trabajo de Glass y define su música como “otro flujo de conciencia dentro de la película”. Es otro personaje que une, complica y amplía cualquier escena; a veces, existe un espacio entre la imagen y la música, un contrapunto entre las dos. En el espacio de los silencios las mujeres se fortalecen.

Los silencios de Jacinto, la música para la soledad

En la película *Brokeback Mountain*, Ang Lee unifica la música con el paisaje de Soledad. Entre los viajes al paraíso, a Arcadia²¹⁸, el compositor Santiago Santaolalla construye una música integrada al interior de los protagonistas, dos hombres enamorados y atormentados por la sociedad. Esta gran historia de amor, clásica y sincera, se articula desde la agitadora madre naturaleza.

El ronroco, un instrumento musical pequeño de Perú, Bolivia y Argentina, se constituye en el instrumento clave para unir al músico con Lee. Mientras Santaolalla estaba tocándolo, llegó Lee y se conocieron. Una guitarra acústica y otros instrumentos de cuerda permitieron representar la Tierra, un elemento esencial en la historia. A su vez, se trataba de representar el espacio abierto. ¿Cómo imaginarse la música para colorear este paisaje? La tierra, frente al Cielo, establecía la dialéctica de la composición.

La música descubre lo que pasa en el cielo. El cielo es grande y complicado, tiene grandeza y las nubes tienen un valor sentimental. Antes de rodar ya tenía las canciones y la música, incorporaron los instrumentos de cuerda antes de rodar la película. Lee necesitaba, sin embargo, esparcir la música. Las texturas del sonido y los tonos se debían prolongar. La música, muy sensorial y sentida, penetraba en los sentimientos ásperos de los vaqueros. Los silencios de Jack-Jacinto (Jake Gyllenhaal) y Ennis (Heath Ledger), entre largos periodos de silencio, sienten en la música el abismo. La habilidad de Lee para utilizar la música, permite explorar el concepto de Silencio en la música y en el relato de Annie Proulx.

Ang Lee alargó algunos silencios. No hay notas, pero la música te absorbe y el espectador nota el espacio vacío, espera la nota, es un anhelo; aunque no hay notas, la música absorbe, el silencio se apodera de los personajes y, aunque los jóvenes hablan poco, la riqueza de los tonos de los chicos se apodera y sobrepasa su capacidad de comunicación, los sentimientos con su dolor se incorporan a la vivencia del espectador.

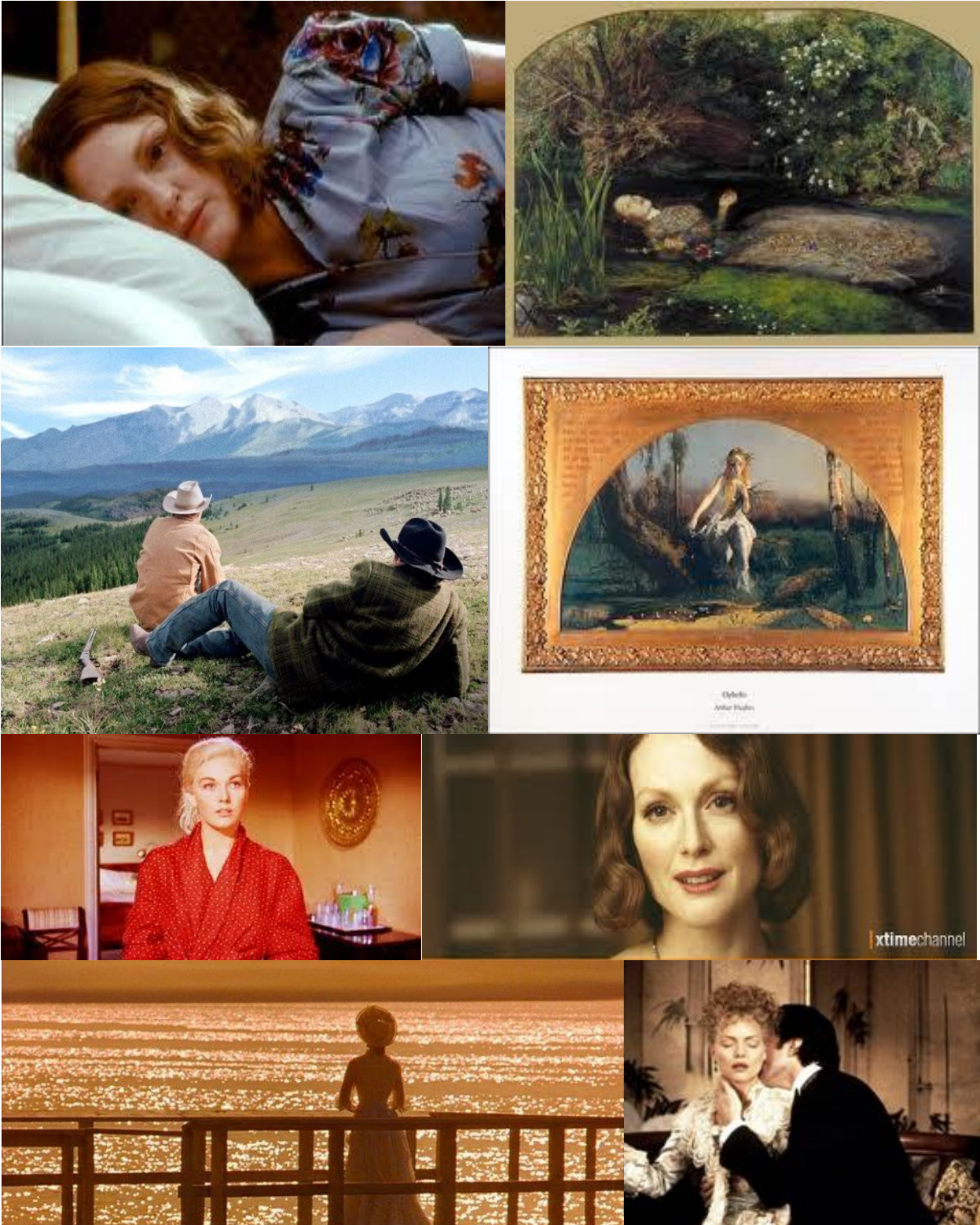
Como en los lienzos de san Jerónimo, Santiago Santaolalla es diligente y generoso al fusionar personajes y paisaje. Los cielos ardientes y los sentimientos entre hombres solitarios, entre el drama y el sufrimiento de la soledad contemplativa de Jacinto, traducen con la música el ánimo solitario. Ahondando en los silencios, la música ilumina el universo de Apolo y Jacinto que, desde el espejo sereno, determinan la trampa de los sonidos del aire.

²¹⁸ BLÁZQUEZ MATEOS, E.: *Brokeback Mountain, el Paraíso de Eros*, Instituto Superior de Danza Alicia Alonso y Universidad Rey Juan Carlos, Ávila, 2007.















La reescritura inconsciente del pasado. Hugo Wolf y el *Cancionero Musical de Palacio*

Juan José Pastor Comín

Profesor Titular de Universidad. Área de Música
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen. Durante el siglo XIX compositores como Schumann, Brahms o Hugo Wolf se sirvieron de la antología que Emmanuel Geibel y Paul Heyse publicaban en Berlín, *Spanisches Liederbuch* (1852), para proyectar su peculiar visión musical sobre los textos del folklore musical español. Nuestra reflexión se propone examinar el contexto de recepción de estos textos líricos tradicionales y subrayar su difusión en la obra del compositor austriaco, cuyo proceder frente al poema es extremadamente deudor no solo de los aspectos semánticos allí contenidos sino también de los sintácticos y formales que se ofrecen como trasuntos en lengua alemana de nuestras formas poéticas tradicionales. A través del examen de las decisiones compositivas planteadas y del estudio de las estilizaciones vocales y pianísticas realizadas sobre un sustrato lírico tradicional, trataremos de evaluar ciertas coincidencias entre su factura y las decisiones que quinientos años antes tomaran los compositores que dieron cuerpo a los mismo poemas en el *Cancionero Musical de Palacio*, colección que significativamente vería la luz de manos de Barbieri en 1890, el mismo año que fuera acabado el *Spanisches Liederbuch* de nuestro compositor.

Palabras clave. Música, poesía, Hugo Wolf, lieder, lírica tradicional.

Abstract. In XIXth century, composers like Schumann, Brahms and Hugo Wolf used the anthology of Emmanuel Geibel and Paul Heyse *Spanisches Liederbuch* –published in Berlin (1852)– to project their musical vision on the texts of Spanish traditional poetry. This paper will examine the context of reception of these texts and analyze Hugo Wolf's compositions and his conception of the dynamic interaction of lyrical and musical expressive gestures, considering not only the semantic aspects contained therein but also the formal syntax strophic form reflected by this translation of our traditional poetic forms in German language. This paper will evaluate the differences and similarities between these compositions –examined from a stylistic perspective– and those musical pieces composed in XVth century and published in the *Cancionero Musical de Palacio* by Barbieri in 1890, the year that the *Spanisches Liederbuch* was completed by Hugo Wolf.

Keywords. Music; Poetry; Hugo Wolf; Lieder; Traditional Poetry.

Durante el siglo XIX, compositores como Schumann, Brahms o Hugo Wolf se sirvieron de la antología que Emmanuel Geibel y Paul Heyse publicaban en Berlín, *Spanisches Liederbuch* (1852), para proyectar su peculiar visión musical sobre los textos del folklore musical español²¹⁹. Si bien esta colección de canciones españolas puestas en música por Hugo Wolf ha sido estudiada por la crítica –bien es cierto que de un modo ocasional e insuficiente–, nuestra reflexión se propone examinar el contexto de recepción de estos textos líricos tradicionales y subrayar su difusión tanto en el marco de los estudios filológicos como en el de la composición musical, limitándonos en estas páginas a la obra del compositor austriaco, cuyo proceder frente al poema es extremadamente deudor no solo de los aspectos semánticos allí contenidos sino también de los sintácticos y formales, que se ofrecen como trasuntos en lengua alemana de nuestras formas poéticas tradicionales. A través del examen de las decisiones compositivas planteadas y del estudio de las estilizaciones vocales y pianísticas, realizadas sobre un sustrato lírico tradicional, largamente meditado, trataremos de evaluar ciertas coincidencias entre su factura y las decisiones que quinientos años antes tomaran los compositores que dieron cuerpo a los mismos poemas en el *Cancionero Musical de Palacio*, colección que significativamente vería la luz de manos de Barbieri en 1890, el mismo año que fuera acabado el *Spanisches Liederbuch* de nuestro compositor. Trataremos, pues, de subrayar así, en qué medida decisiones y características comunes que emanan de diferentes grados de comprensión poética dependen de un proceso de fidelidad formal, garantizado en este caso por las peculiares características de la traducción que ofrecieran Geibel y Heyse.

El contexto de una peculiar traducción: la fidelidad formal

Los textos que centraron la atención obsesiva y compulsiva en la composición de Hugo Wolf, durante el invierno de 1889 y la primavera de 1890, procedían, como decíamos, del conjunto de poemas traducidos por Emmanuel Geibel y Paul Heyse, *Spanisches Liederbuch*²²⁰. Ambos autores formaron parte del grupo reunido en torno a la corte de Munich por Maximiliano II de Baviera hasta 1868 –momento en el que fueron apartados por sus simpatías con el rey de Prusia²²¹–, movimiento poético cuyo ideario estético promulgaba el cultivo de la forma y la renovación de la misma, a través de

²¹⁹ Esta colección de textos líricos españoles sacros y mundanos (*Geistlicher y Weltlicher*) traducidos al alemán, pertenecientes en su mayoría a la factura anónima de nuestra lírica tradicional y en una parte más reducida, a las reelaboraciones de autores como Gil Vicente, Cristóbal de Castillejo, Lope de Vega, Góngora, Cervantes, etc..., fue una de las principales responsables de la difusión cantada en Europa de letrillas, seguidillas y romances que, por otro lado, en numerosas ocasiones habían sido recogidas en diferentes cancioneros polifónicos tales como el *Cancionero de Palacio*, el *Cancionero de la Sablonara* o el de la Casa de Medinaceli. En estos textos se inspiraron obras de Schumann –sus *Spanisches Liederspiel*, op. 74 y sus *Drei Gedichte*, op. 30; Brahms con sus composiciones *In dem Schatten meiner Lokken* (*Sechs Gesänge*, op. 6, nº1, 1862); *Vom Strande* (op. 69, nº 6,) o su *Gesitliches Wiegenlied*, op. 91, nº 2; y, muy especialmente con Hugo Wolf, cuyo *Spanisches Liederbuch* (compuesto entre el 28 de octubre 1889 y el 27 de abril de 1890) ofrece una visión muy peculiar de nuestra lírica tradicional, que tuvo sin duda influencia sobre el propio Stravinsky, quien en 1967 arregló para orquesta de cámara dos de las canciones contenidas en la selección de Wolf (“Herr, was trägt der Boden hier...” y “Wunden trägst du, mein Geliebter”).

²²⁰ GEIBEL, Emmanuel y Paul HEYSE (tradcc.): *Spanisches Liederbuch*, Gustav Schade, Berlín, 1852.

²²¹ FERNÁNDEZ SAN EMETERIO, Gerardo: «La pervivencia de la poesía española medieval y de los Siglos de Oro en la poesía alemana del siglo XIX», en *Dicenda*, 15, 1997, pp. 203-217, p. 203.

modelos recabados de las literaturas oriental, italiana, francesa o española, presidida toda formulación por el amparo de los clásicos latinos y la larga sombra de Goethe²²². Tal y como señala Sams en su reciente estudio sobre las canciones de Wolf:

The Romantic movement in Germany was insatiably avid for poetry of all kinds, from all lands... As the German painters had craved the clear air and warm light of Italy, so German writers and musicians found their own native art-forms revived and irradiated by Southern grace and lightness of rhyme and metre, melody and cadence. Further, the ideas of Spanish local colour and costume, pride and passion, guitar and castanets made a particular appeal to the lighter lyric poets such as Emanuel Geibel (1815 – 84) and through them to great song-writers such as Schumann,... among the very first to put Spain on the map of the Lied.²²³

Geibel (1815-1884) había iniciado su carrera poética en 1840 con una colección de poemas (*Gedichte*) de notable pulcritud e impecable pulimiento. Poco después, en 1843, sus *Volkslieder un Romanzen der Spanier im Vermaß des Originals verdeutscht*²²⁴ fascinaron de tal manera a Schumann, quien ya había empleado traducciones de poemas españoles realizadas por el propio Geibel en su *Drei Gedichte*, Op. 30-, que compuso sus *Spanisches Liederspiel*, Op. 74, publicados en 1844 y sus *Spanisches Liebeslieder*, publicados póstumamente con el Op. 138²²⁵, obras que serían morosamente estudiadas y admiradas por Hugo Wolf. La pasión de Geibel por la literatura española le llevó a incluir en sus antologías composiciones propias, bajo el pseudónimo de Don Manuel del Río. Para calibrar la importancia de la obra, tanto como creador como traductor, de este enamorado de nuestro país, hay que decir que –hasta donde hoy sabemos– existen 3.679 adaptaciones musicales de sus textos –aproximadamente unas mil más que de Goethe²²⁶.

²²² Algunos de los miembros de este grupo fueron Adelbert von Chamisso, August Kopisch, Ernst Raupach, Franz Kugler, Joseph von Eichendorff y Karl von Holtei. Vid. YOUENS, Susan: *Hugo Wolf and His Mörike Songs*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, p. 7

²²³ SAMS, Eric: *The Songs of Hugo Wolf*, Faber and Faber Ltd., London, 2008, p. 248.

²²⁴ GEIBEL, Emmanuel: *Volkslieder un Romanzen der Spanier im Vermaß des Originals verdeutscht*, Duncker, Berlin, 1843.

²²⁵ Vid. FERNÁNDEZ SAN EMETERIO, Gerardo: «Canciones líricas españolas del Siglo de Oro y versiones musicales de Robert Schumann: el *Spanisches Liederspiel* y las *Spanisches Liebeslieder*», en *eHumanista*, 5, 2005, pp. 187-194, p. 187. Geibel escribiría igualmente textos originales de escaso valor, tales como sus *Juniuslieder* (*Canciones de junio*, 1848), *Spätherbstblätter* (*Hojas del otoño tardío*, 1877), y obras dramáticas tales como *König Roderich* (*El Rey Rodrigo*), *Brunhild* (1857), *Sophonisbe* (1869) y traducciones con renombradas figuras de la filología, tales como Curtius (*Klassisches Liederbuch*, 1875), o con el poeta de Brahms, el conde Adolph Friedrich von Shack, *Romanzero der Spanier und Portugiesen*, 1860). Vid. FERNÁNDEZ SAN EMETERIO, Gerardo: «La pervivencia de la poesía medieval... Op. Cit.», p. 204).

²²⁶ PARK, Moon-Sook: *Doubt and Belief: Hugo Wolf's settings of Geistliche Lieder from Mörike Lieder and Spanisches Liederbuch*, Doctoral Dissertation. College Conservatory of Music. University of Cincinnati, 2010, p. 70. Para Fischer-Dieskau, Geibel "galt als das Haupt der konservativen Münchner Schule um König Maximilian II": FISCHER-DIESKAU, Dietrich: *The Fischer-Dieskau Book of Lieder*, Limelight Editions, New York, 1995, p. 240.

Paul Heyse (1830-1914)²²⁷, quince años más joven que Geibel y, en consecuencia, con una sensibilidad muy distinta, llegó a ser el primer alemán en recibir en 1910 el Premio Nobel de Literatura. Su padre había sido profesor de Filología Clásica en la Universidad de Berlín y, en virtud de dicho status, había llegado a ser el tutor de un joven Felix Mendelssohn Bartholdy. Cultivador prolífico de poesía y teatro, sus *Italianisches Liederbuch* (1860), concebidos tras una larga estancia en los Apeninos, centrarían más adelante la atención de Hugo Wolf para la composición de un nuevo ciclo. Bien relacionado desde la cuna materna con la élite de Berlín²²⁸, su dimensión como poeta –que no vence la tentación de ocultarse bajo el pseudónimo de Don Luis el Chico, para introducir sus propias composiciones en la floresta española- fue así reseñada por Joubert en el centenario de su nacimiento:

Heyse possessed –as only a few modern Austrian novelists like Ferdinand von Saar or H. v. Hofmannsthal could claim– that secret of never allowing literary form to degenerate into formalism, a gift to which Hebbel refers in his lines:

That secret, wondrous to behold;

How poet's art has subtly sought
In eddying streams of crowding throngs
To blend in one: form, felling, thought.²²⁹

Es muy probable que ambos poetas decidieran colaborar al final de la década de los cuarenta, una vez tuvieron ocasión de encontrarse en Berlín²³⁰ y se resolvieran a emprender este trabajo entre 1851 y 1852, datos que hoy conocemos gracias a la correspondencia que ambos mantuvieron sobre el progreso de su proyecto²³¹. Varias son las fuentes del *Spanisches Liederbuch* de Geibel y Heyse, algunos de cuyos poemas,

²²⁷ Corregimos las fechas dadas por Fernández San Emeterio para su nacimiento (1850) en FERNÁNDEZ SAN EMETERIO, Gerardo: «La pervivencia de la poesía medieval... *Op. Cit.*, p. 204.

²²⁸ “From his mother, whose family name was Salomon (later changed into Saalig), he inherited a decided strain of Oriental imagination, coupled with a strong dose of healthy free-thought, a leaning which brought him at an early date into the bad books of reactionaries and which made even the most modern historian of German Literature”. JOUBERT, M.: «Paul Heyse, 1830-1914», en *Contemporary Review*, nº 137, 1930, pp. 602-608, p. 602. Más adelante, especifica sus relaciones con el ámbito musical y pictórico de su tiempo: “Altogether Heyse was keenly interested in music and painting, although his taste was far less catholic in this regard than in literature. He never took to Wagner; his friend Kalbeck, the musical critic and great “Brahmsianer” may have been responsible for this one-sidedness. In painting, his predilections went to Van Dyck and Velasquez, his strong sense for “outline” and technical finish thereby manifesting itself”: *Ibid*, p. 604).

²²⁹ JOUBERT, M.: «Paul Heyse... *Op. Cit.*, p. 602.

²³⁰ SLEEMAN, Margaret G. y Gareth A. Davies: «Variation on Spanish Themes: The *Spanisches Liederbuch* of Emanuel Geibel and Paul Heyse and Its Reflection in the Songs of Hugo Wolf», en *Proceedings of the Leeds Philosophical and Literary Society, Literary & Historical Section*, 18 (2), 1982, pp. 155-274, p. 166.

²³¹ Para Sleeman y Davies “It is interesting that during the preparation of this dainty volume Geibel and Heyse should have maintained close contact with academic Hispanists in Germany, thus forming a link between the erudite and more popular interests in Spain.... Strangely enough, we do not have any record of formal reviews of the *Spanisches Liederbuch* which Tiemann would later call the ‘crowning achievement of the tradition of Spanish translation at that time,’ but it is evident that among the smaller circle of German Hispanists their work was appreciated by those who were most fit to judge”: *Ibid*, p. 168.

esta vez revisados, proceden de los *Volkslieder und Romanzen der Spanier* (1843) del primero, obra que fue inspirada por el conocimiento directo de *The Zincali* (1841), un manual de George Borrow que recogía las costumbres y el arte de los gitanos españoles (vid. Sleeman y Davies, 1982, p. 165). Por otro lado, la *Floresta de rimas antiguas castellanas*, publicadas por Juan Nicolás Böhl de Faber en Hamburgo (Perthes y Besser, en tres volúmenes entre 1821 y 1825)²³², constituyeron la principal fuente de cuyos volúmenes I y II los autores extrajeron fundamentalmente coplas, cantarcillos, romances y villancicos, con dos piezas en arte mayor, acudiendo únicamente en cuatro ocasiones al volumen II²³³. El hecho de que Geibel y Heyse articularan la obra en *Geistliche lieder* (trece composiciones), *Weltliche Lieder* (noventa y nueve composiciones), así como en secciones de seguidillas, canciones gitanas y poemas provenzales, evidencia su condición tributaria de la obra de Böhl de Faber, dividida en *Rimas sacras*, *Rimas doctrinales*, *Rimas amorosas* y *Rimas festivas*. En todo caso debe destacarse la voluntad de ambos autores por mantener los planos rítmicos y métricos formales, así como la intención de recrear y actualizar la dimensión semántica en las nuevas formas abordadas, preservando una concepción popular que en su propia selección evidencia un fuerte apego por la tradición popular, al renunciar a estructuras poéticas cerradas tales como silvas o sonetos, y escoge el anonimato por encima de los nombres sobresalientes de nuestra literatura, a los que acude únicamente –como es el caso del Arcipreste de Hita, Camoens, Cervantes, Góngora o Lope– para destacar sus coplas, letrillas o cantares²³⁴. Tal y Sleeman y Davis señalan:

²³² Tanto Eugenio de Ochoa –autor del *Tesoro de romanceros y cancioneros españoles, históricos, caballerescos, moriscos y otros* (Baudry, Librería Europea, Paris)- como Agustín Durán –autor del *Romancero general, o Collección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII* (Rivadeneira, Madrid, 1849-1851)- desdeñaban los trabajos de Böhl de Faber, quien muchas veces se permitía la libertad de mejorar, clarificar e incluso reescribir los pasajes oscuros. Vid. YOUENS, Susan: *Hugo Wolf and His Mörike Songs... Op. Cit.*, p. 11.

²³³ Ninguno de los textos que Geibel y Heyse traducen son posteriores al XVII. La obra concluye con una sección de cincuenta y cinco *Seguidillas* y treinta *Zigeunerliedchen*, de fuentes contemporáneas más próximas, y una selección de poemas provenzales traducidos por Heyse (vid. FERNÁNDEZ SAN EMETERIO, Gerardo: «La pervivencia de la poesía española medieval... Op. Cit., pp. 206 y ss., quien en su excepcional trabajo estudia con detalle las características de estas traducciones). Para Youens, “The two men were not field ethnographers, and they relied on printed sources from England, Austria, Germany, France and Spain”: YOUENS, Susan: *Hugo Wolf: The Vocal Music*, Princeton University Press, New Jersey, 1992, p. 205. Hay que decir también que, aunque no consultados, estos autores contaban con otros poetas que habían procurado la diseminación en Europa de la literatura española: nos referimos a las dos baladas de Ginés Pérez de Hita, *Historia de los Vandos de los Zegríes y Abencerrajes caulleros moros de Granada, de las civiles guerras*, que Johann Gottfried HERDER publicara en *Stimmen der Völker* (Stuedel & Keil, Gotha, 1805); las dos colecciones de *Altspanische Romanzen* realizadas por Friedrich Christian DÍEZ (Hermann, Frankfurt, 1818 y G. Reimer, Berlin, 1821) o la *Silva de romances viejos* de Jacob GRIMM (J. Mayer, Vienna, 1815).

²³⁴ Según Fischer-Dieskau, “Nicht alle Gedichte sind im engeren Sinne «Übersetzungen», wie es allgemein heißt. Vielmehr enthält der Band auch freie Nachdichtungen beider Übersetzer, drei Gedichte sind sogar ohne spanische Vorlage entstanden”: FISCHER-DIESKAU, Dietrich: *The Fischer-Dieskau Book of Lieder... Op. Cit.*, p. 485). Para Sleeman y Davies, “If the translators’ intention was in part to give their readers a better knowledge of Spanish poetry, their laconic bibliographical references made it difficult for even the most ardent reader to search out the original Spanish texts. Thus, typically, his attention is drawn to the fact that the original poem was ‘Quiero seguir. Erzpriester von Hita,’ not the most informative of indications. Doubtless this vagueness largely explains why music critics and the like have drawn attention to the fact that the Liederbuch contained translations of poems by well-known Spanish

During his lifetime Geibel was widely esteemed for his own poetry, but his *Volkslieder*, although well received by the initiated, were not so well known generally. The same can be said of the later *Spanisches Liederbuch* collaboration with Heyse. The years seem to have reversed this situation completely. The original poems now appear rather insipid and lacking in real character, and the best of the translations emerge as the truly creative contribution....From a different vantage point we can add that the vaunted fidelity to the Spanish would probably have been more apparent to a contemporary audience. To us, it is as much what the poets made of their models as what they preserved which commends their best work to us, and gives us some of the most striking translations from Spanish in the German language.²³⁵

Aunque tanto Geibel como Heyse trataron de publicar esta colección en la navidad de 1851, dado que estos ramilletes eran singularmente oportunos para sus musicalizaciones en *Liederspieler*²³⁶ –representaciones domésticas con música, en ocasiones improvisadas-, la obra no pudo ver la luz hasta la primavera de 1852. El hecho, pues, de que compositores como Brahms, el propio Hugo Wolf, Wilhelm Taubert, Leopold Damrosch, Anton Rubinstein o Adolf Jensen consideraran estos textos poéticos para sus propias obras nos revela la importancia de esta traducción, como catalizadora de la lírica tradicional española.

Las “coplas” contenidas en el *Spanisches Liederbuch*: filiación tradicional

Si consideramos que buena parte de los textos recogidos por Geibel y Heyse perviven en las fuentes escritas y orales en muchas ocasiones como *coplas*, tal vez sea necesario plantearse, antes de examinar las musicalizaciones de Wolf, cómo evoluciona este concepto desde la literatura tradicional escrita hasta la vivencia oral²³⁷, con el fin de comprender mejor la naturaleza del texto sobre el que reflexiona el compositor. En este sentido conviene recordar que:

Si hubiéramos de sintetizar en líneas muy generales, la evolución de la palabra y del concepto de copla a lo largo de los siglos, tendríamos que decir que se trata de una palabra derivada del latín *copula*, “unión”, “enlace”, que nació y se utilizó, con el sentido de *estrofa*, en el lenguaje de la poesía escrita, culta, de élite, de la Edad Media y de los Siglos de Oro, y que fue progresivamente desplazándose hacia la órbita de la poesía oral, anónima, popular, en la que se halla muy instalada hoy en día, a partir sobre todo de finales del siglo XVII.²³⁸

poets, yet never divulged what the original pieces were, nor where they were to be found”: SLEEMAN, Margaret G. y Gareth A. Davies: «Variation on Spanish Themes... *Op. Cit.*, p. 169.

²³⁵ *Ibid*, p. 216.

²³⁶ FERNÁNDEZ SAN EMETERIO, Gerardo: «Canciones líricas españolas del Siglo de Oro... *Op. Cit.*, p. 187.

²³⁷ *Vid.* PEDROSA, José Manuel: «Sobre el origen y la evolución de las *coplas*: de la estrofa al poema, y de lo escrito a lo oral», en CÁTEDRA, Pedro M. (ed.) al cuidado de Eva Belén Carro Carbajal, Laura Mier, Laura Puerto Moro, & María Sánchez Pérez: *La Literatura popular impresa en España y en la América Colonia. Formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Instituto de Historia del Libro y de la lectura, Salamanca, 2006, pp. 77-93, pp. 78 y ss.

²³⁸ *Ibid*, p. 80.

Esta naturaleza escrita, propia de la producción poética elitista de la *copla* –aunque después oralizada–, la enfrentó a conceptos como *cantar*, *endechas*, *canción*, *vilancete* o *villancico*²³⁹, asociados al folklore hasta bien entrados los tiempos de Nebrija²⁴⁰. La circulación indiscriminada de pliegos impresos a finales del XVI mezcló la poesía culta y la popular –ésta ornamentada por algún poeta de oficio– bajo el membrete de *coplas*, reunión indiscriminada y centones de textos muy heterogéneos. Paulatinamente, la dignificación de la lírica popular²⁴¹ introdujo la renovación de la seguidilla y de la cuarteta octosilábica, las cuales, a juicio de autores como Antonio y Manuel Machado o Francisco Rodríguez Marín, una vez asumidas por el pueblo e investidas por este aprendizaje del hábito del anonimato, acabarían adoptando realmente y modificando el término de *copla*²⁴². En consecuencia, concebidos como textos todavía vivos en el momento de su recopilación y aún en la actualidad, estas coplas muestran las siguientes características:

1. Una producción oral de origen y vigencia campesinos;
2. Ligada estrechamente a la experiencia socio-histórica concreta de los sujetos que al producen;
3. Dialéctica y abierta en sus modos de producción;
4. Básicamente plurisémica en su modo de significación social;
5. Que se gesta desde una dinámica igualmente dialéctica entre sujeto y comunidad;
6. Que pervive sostenida por una memoria oral de largo plazo construida retóricamente;
7. Cuya manifestación se articula siempre al canto;
8. Actualmente en proceso de crisis y transición.²⁴³

²³⁹ Así ocurre con el Marqués de Santillana: “Ínfimos son aquellos q(ue) syn ningu(n)d orden, regla nin cuento fazen estos roma(n)çes e cantares de que las gentes de baxa e seruil condiçió(n) se alegra(n) [...] Los catalanes, valençianos e aun algunos del Reyno de Aragón fuero(n) e son grandes ofiçiales desta arte. Escriuieron primerame(n)te en *nouas rimadas*, q(ue) son pies o bordones largos de sy’labas, e algunos consonaua(n) e otros no(n). Después desto vsaro(n) el dezir en coplas de diez sy’labas, a la manera de los lemosís”: GÓMEZ MORENO, Ángel: *El «Prohemio e Carta» del Marqués de Santillana y la teoría literaria del s. XV*, PPU, Barcelona, 1990, pp. 57-59. Alfonso Martínez de Toledo señala que las coplas pertenecen a la literatura escrita: “Todas estas cosas fallaréys en los cofres de las mugeres: Oras de Santa María, syete salmos, estorias de santos, Salterio en rromançe ¡nin verle del ojo! Pero cançiones, dezires, coplas, cartas de enamorados e muchas otras locuras, esto sy’”: MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso: *Arcipreste de Talavera (Corbacho)*, edición de Marcella Ciceri, Espasa-Calpe, Madrid, 1990, p. 177.

²⁴⁰ Nebrija se pronuncia de este modo: “Assí como dezíamos que de los pies se componen los versos, así dezimos agora que de los versos se hazen las coplas. Coplas llaman nuestros poetas un rodeo & aiuntamiento de versos en que se coge alguna notable sentencia. A éste los griegos llaman período, que quiere decir término; los latinos *circulus*, que quiere dezir rodeo; los nuestros llamaron la copla: por que en el latin *copula* quiere dezir aiuntamiento. Assí que los versos que componen la copla, o son todos uniformes, o son diformes. Cuando la copla se compone de versos uniformes, llámase monocola, que quiere dezir unimembre, o de una manera. Tal es el *Labirinto* de Juan de Mena [...]”: NEBRIJA, Antonio de: *Gramática de la lengua castellana*, edición de Antonio Quilis, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 1989, p. 170.

²⁴¹ FRENK, Margit: «Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro», en *Estudios sobre lírica antigua*, Castalia, Madrid, 1978, pp. 47-80.

²⁴² PEDROSA, José Manuel: «Sobre el origen y la evolución de las *coplas*... *Op. Cit.*, p. 90.

²⁴³ *Ibid*, p. 92.

Considerados, pues, los índices reveladores de este patrimonio lírico vivo, un examen detenido no ya del conjunto de las composiciones traducidas por Geibel y Heyse en su *Spanisches Liederbuch* sino, muy especialmente, de la selección que el propio Hugo Wolf realizara, y en definitiva reordenara, nos permitirá comprender de qué modo nuestro compositor asumió nuestra voz lírica tradicional y la articuló, filtrada por la reflexiva experiencia de la recepción, sobre un nuevo material poético y musical significativa.

Geibel y Heyse en manos de Wolf

Es muy probable que Wolf conociera los *Spanisches Liederspiel* de su admirado Schumann. Por otro lado, y gracias a las memorias de su amigo Friedrich Eckstein (discípulo de Bruckner), hoy sabemos que el compositor conocía bien los dramas calderonianos, había leído la mística española, contaba a *Don Quijote* entre sus libros de cabecera –según la carta que dirigió el 5 de octubre de 1890 a Gustav Schur²⁴⁴–; había quedado prendado de *Marta la piadosa* de Tirso –carta del 19 de julio de 1896 a Melanie Köchert²⁴⁵– y las obras teatrales de Pedro Antonio de Alarcón, tales como *El sombrero de tres picos*, terminaron aportando el argumento a su única ópera completa, *Der Corregidor* (1895), o bien de otra incompleta, *Manuel Venegas*²⁴⁶. Dentro de su trayectoria compositiva hay que señalar, que estas canciones se sitúan en una fase transicional entre el escritor de *lieder* y el compositor de ópera, tal y como, por otro lado, se desprende de su propia correspondencia²⁴⁷. Según relata Youens, sería Friedrich Eckstein, amigo de Wolf, quien habría consultado al escritor austriaco Franz Zweybrück, acerca de alguna colección de poemas todavía no puestos en música, para el trabajo del compositor. Comenzó así los dos grupos que conforman el ciclo: los *Geistliche Lieder* –diez canciones con bastantes elementos del sur mediterráneo, envueltos en una atmósfera mística y cuyos textos se dedican a María, a la Navidad e infancia de Cristo, así como a la conciencia de pecado, y las cuales no serán abordadas en este breve trabajo –y los *Weltliche Lieder*, composiciones que expresan los distintos

²⁴⁴ WERNER, Heinrich: *Der Hugo Wolf –Verein in Wien, sein Verhältnis zu dem Meister, sein Kampf für dessen Kunst und seine Gesamttätigkeit*, Deutsche Musikbüherei, Bd. 35, G. Bosse, Regensburg, 1922, p. 64

²⁴⁵ WOLF, Hugo: *Briefe an Melanie Köchert* (ed. Franz Grasberger). Hans Schneider, Tutzing, 1964, p. 184).

²⁴⁶ ZAHNER, Peggy: «From Extracted Motifs to Completed Works: The Incorporation of Hugo Wolf's Lieder», en *Der Corregidor. Music of the Classical and Romantic Eras*. Dr. Jay Bulen (instructor), 2000, p. 2.

²⁴⁷ Para Youens, “Rather, Wolf took pride in finding the musical gestures appropriate to a variety of poetic personas and sought the poetry appropriate to his gifts. “Put me down as an objective lyricist who can pipe in all keys, who knows how to come to terms with the departed glutton’s tune every bit as well as with the rainbow’s or the nightingale’s tune,” he told Engelbert Humperdinck in a letter of 12 March 1891, eleven months after completing the *Spanisches Liederbuch*. One notes the quotation from David’s catalog of modes in act of *Die Meistersinger von Nürnberg*: Wolf the mastersinger of song claims status with Wagner. Indeed, he considered his Spanish songbook as the prelude to opera”: YOUENS, Susan: *Hugo Wolf: The Vocal Music... Op. Cit.*, p. 259. Del mismo modo esta idea hacia el ámbito dramático aparece en la carta dirigida el 11 de agosto de 1890 a su amigo Oskar Grohe: “Gestern spielte ich einigen ‘Kunstgewogenen’ einiges aus den Spanien vor. Was war das Ende vom Lied? Die Oper. Man will nur mehr Opernszenen in meinen lyrischen Produktionen erblicken und alles schreit: schade um das Stück, das wäre was in einer Oper”: WOLF, Hugo: *Briefe an Oskar Grohe*. Ed. Heinrich Werner. S. Fischer, Berlin, 1905, p. 34.

temperamentos del amor. El conjunto, iniciado el 28 de octubre de 1889 y concluido el 27 de abril de 1890²⁴⁸, fue escrito apenas una semana después de haber acabado las cincuenta y una piezas que integraban el *Goethe Lieder*. Durante este período, son constantes las muestras de entusiasmo que traducen la fecundidad de unos meses extraordinariamente fructíferos y de composición febril y compulsiva²⁴⁹, cuyo relato el mismo músico hacía llegar a sus más cercanos²⁵⁰. A pesar, no obstante, de esta irrefrenable actividad, todas y cada una de las composiciones muestran un extraordinario nivel de exigencia, economía y rigurosa articulación, que desmienten la romántica visión del genio poseído por un singular *pathos* y cuyos esbozos de composiciones anteriores –lamentablemente carecemos de los borradores de los *Spanisches Liederbuch* e *Italianisches Liederbuch*– permiten a Youens afirmar la lucha tenaz que Wolf sostuvo permanentemente con sus reelaboraciones musicales:

Refuting the romanticizing legend of Wolf composing in a maniac frenzy, without need of sketching, of revisión, or compositional labor of any kind these sketches are evidence of one stage in a painstaking compositional process. Musical decisions both pre- and postdated these sketches. The changes between the sketches and the final versions testify to Wolf's continuous refinement of each work. There were also occasions when further revisions –Wolf termed these brief passages *Varianten*– were made after the publication of a song. While no sketches can lay bare the fundamental mystery of creativity, these shed some light on its processes. The glimpse that these sketches offer of Wolf at work is more compelling and provocative than the romantic evocation of mystical, unmediated inspiration.²⁵¹

Este constante regreso y reformulación de soluciones, para hallar la mayor expresividad en el texto poético-musical, llevaría más tarde al compositor no sólo a incorporar algunos fragmentos de sus *lieder* anteriores en su ópera *Der Corregidor*²⁵²,

²⁴⁸ La primera obra compuesta fue el lied “Wer sein holdes Lieb verloren” y concluyó con “Wehe, der die mir verstrickte” en la fecha arriba indicada. Este frenético ritmo de composición le llegó a permitir incluso una *Doppelschöpfungen in einem Tag*, esto es, la escritura de dos canciones en un día (vid. LINDNER, Dolf: *Hugo Wolf: Leben-Lied-Leiden*, Bergland Verlag, Wien, 1960, p. 67.

²⁴⁹ Youens recoge, a través de Eckstein, el papel de los esbozos de Wolf –apenas conservados en un número muy limitado– como gérmenes inacabados de las obras que el músico compartía con sus amigos: “One of Wolf's close youthfull friends, a student of Bruckner named Friedrich Eckstein (“Liebe Eck!” as Wolf called him), later wrote in his reminiscences of the composer's practice of sketching and performing for his friends from those initial sketches. “For Wolf, it was always a great joy when he could play and sing me a composition from the first sketch and therby awake my stormy enthusiasm”: YOUENS, Susan: “The Song Sketches of Hugo Wolf”, in *Current Musicology*, 44, 1990, pp. 5-37, p. 5.

²⁵⁰ Sucede así en la carta que dirige a Grohe, donde describe su propio entusiasmo y percepción acerca de las canciones españolas: “Sie werden in diesen Gesängen mich von einer ganz neuen Feder kennenlernen; dürfte auch das bester sein, was bis jetzt aus meiner Feder geflossen”: DORSCHTEL, Andreas: *Hugo Wolf: Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Hamburg, 1985, p. 82. Las cartas a Melanie Köchert son igualmente expresivas al respecto. Consúltense las escritas el 26 de noviembre de 1889, el 28 de febrero de 1890 o el 13 de mayo de 1890 (WOLF, Hugo: *Briefe an Melanie Köchert... Op. Cit.*, pp. 4-7).

²⁵¹ YOUENS, Susan: «The Song Sketches... *Op. Cit.*, p. 31.

²⁵² Véase la carta dirigida por Wolf a Oskar Grohe el 18 de enero de 1895 en la que indica: “A miracle, a miracle, an unheard-of miracle has taken place. The long desired opera text is found; it lies before me

sino incluso a orquestar dos de los *lieder* pertenecientes a *Spanisches Liederbuch –In dem Schatten meiner Locken y Herz, versage nicht geschwind-*, incorporados en el acto primero y segundo, en los discursos de Frasquita y del propio Corregidor, respectivamente, proceder que ante la crítica le sirvió para ser calificado como un excelente compositor de canciones sin aliento dramático²⁵³. No obstante, hay que señalar con McKinney que la posición de Wolf en la historia del *lied* “rests firmly on his genius for representing ideas... his songs are often described as the ideal synthesis of music and word, the perfect blend of declamation, melody and harmony”²⁵⁴ y, en consecuencia, no es descabellado afirmar con Zahner, “With such an obvious gift, who needs to dream of opera?”²⁵⁵.

Los *Weltliche Lieder*: reescritura del pasado

Abordar tanto los *Geistliche* como los *Weltliche Lieder* excedería los límites de este breve apunte, razón por la cual nos centraremos primeramente en la selección de los treinta y cuatro poemas profanos, que Hugo Wolf toma de la obra conjunta de Geibel y Heyse. No hay en Wolf un deseo de traducir el folklore original que con toda seguridad no conoció, razón por la cual estas composiciones se alejan de la línea trazada por Haydn y Beethoven –autores comisionados para arreglar canciones irlandesas, escocesas y galesas muy de moda en su tiempo– y se aproximan antes bien a las recreaciones estilizadas de Schumann y Brahms –este último tan aborrecido por nuestro autor. Sin embargo, la actitud del compositor hacia el texto –fiel en la traducción a la naturaleza rítmica y métrica de la fuente original– coincide en ocasiones con los testimonios más antiguos musicales que de estas obras nos quedan y en ocasiones vigentes bajo su fórmula oral. En su especial ordenación, el compositor no vinculó su selección a la secuencia de aparición de los textos poéticos en la citada recopilación, si bien parte del mismo poema inicial «Klinge, Klinge, mein Panderero» (“Tango vos el mi pandero”, del poeta Álvaro Fernández de Almeida), texto extraordinariamente documentado en nuestra lírica tradicional²⁵⁶, cuya música recoge Salinas en su *De musica libri septem* (1577, fol. 309, en el contexto de “vulgares

quite complete, and I am burning with eagerness to get on with the musical treatment”: WALKER, Frank: *Hugo Wolf: A Biography*, Princeton University Press Princeton, 1968, p. 372.

²⁵³ Según Youens: “*Der Corregidor*, despite its many beautiful passages, is a song composer’s opera”: YOUENS, Susan: “Hugo Wolf and the operatic Grail: the search for a libretto”, en *Cambridge Opera Journal*, 1 (3), 1989, pp. 277-298, p. 298. En otro trabajo señala que esta opera “consists of a series of lyrical moments –another song anthology– and lacks dramatic breadth”: YOUENS, Susan: *Hugo Wolf: The Vocal Music... Op. Cit.*, p. 261.

²⁵⁴ MCKINNEY, Timothy R.: *Harmony in the Songs of Hugo Wolf*. Diss. U. of North Texas, Ann Arbor: UMI, 1989, p. 124.

²⁵⁵ ZAHNER, Peggy: «From Extracted Motifs to Completed Works... Op. Cit.», p. 20.

²⁵⁶ Vid. FRENK, Margit: *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica: Siglos XV a XVII*. 2 vols., Universidad Nacional Autónoma de México/El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, México, 2003, nº 1474. Allí se testimonia la presencia de este cantar, entre otras muchas, en la obra de SÁ DE MIRANDA (*Poesías*, ed. de C. MICHAELIS DE VASCONCELLOS, Niemeyer, Halle, 1885, nº. 72, con el contexto “Vilacete que se canta”); el *Cancioneiro de Reisende* (Hermán de Camos, Lisboa, 1516, fol. 190); las *Rimas varias. Flores do Lima de Diogo Bernardes* (Manoel de Lyra, Lisboa, 1597); *Tesoro de Covarrubias* (1611, ed. M. DE RIQUER, Horta I. E., Barcelona, 1943, p. 61, “cantarcillo”; o en *La sortija del olvido* (acto II, RAE, Madrid, 1916-1930, t. 9., p. 608b).

cantilenae hispanas) y de la cual nos informa García Matos²⁵⁷, acerca de su pervivencia en el folklore extremeño. Es muy probable que Wolf decidiera abrir sus *Weltliche Lieder* con uno de los poemas elaborados por Schumann, para coro femenino a cuatro voces, *Tamburinschlägerin* (op. 69, nº 1) bajo una traducción diferente, esta vez la realizada por Eichendorff en sus *Gedichte* de 1837²⁵⁸. Su melodía representa la sacudida nerviosa del instrumento y su ritmo ternario, de carácter trocaico, que movido por segundas coincide con el tratamiento melódico de la segunda frase –«doch an andres denkt mein Herz, que Salinas atribuye a la palabra “pandero”.

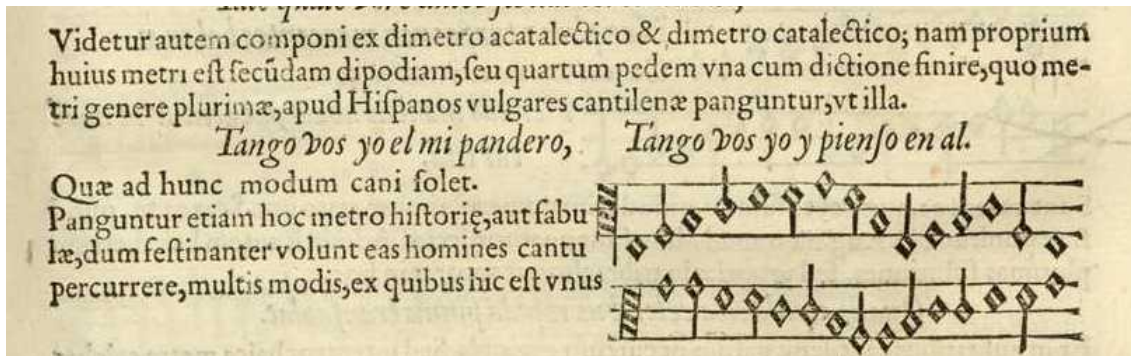


Figura 1. SALINAS: *De musica libri septem* (1577, p. 309)

²⁵⁷ GARCÍA MATOS, Manuel: «Pervivencia en la tradición actual de canciones populares recogidas en el siglo XVI por Salinas en su tratado *De Musica Libri Septem*», en *Anuario Musical*, vol. XVIII, 1963, pp. 67-84.

²⁵⁸ El texto traducido de Wolf dice así: “Tango vos, el mi pandero, / tango vos y pienso en ál. / Si tú, pandero, supieses / mi dolor y le sintieses, / el sonido que hicieses / sería llorar mi mal. / Cuando taño este instrumento / es con fuerza de tormento, / por quitar del pensamiento / la memoria de este mal. / En mi corazon, señores, / son continos los dolores, / los cantares son clamores: / tango vos y pienso en ál”. El texto original de Geibel y Heyse reza: “*Klinge, klinge, mein Pandero, / Doch an andres denkt mein Herz. / Wenn du, muntres Ding, verständes / Meine Qual und sie empfändest, / Jeder Ton, den du entsendest, / Würde klagen meinen Schmerz. / Bei des Tanzes Drehn und Neigen / Schlag’ ich wild den Takt zum Reigen, / Daß nur die Gedanken schweigen, / Die mich mahnen an den Schmerz. / Ach, ihr Herrn, dann will im Schwingen / Oftmals mir die Brust zerspringen, / Und zum Angstschrei wird mein Singen, / Denn an andres denkt mein Herz*”: GEIBEL, Emmanuel y Paul HEYSE: *Spanisches Liederbuch... Op. Cit.*, p. 27). Nótese la diferencia con la traducción de Eichendorff: “*Schwirrend Tamburin, dich schwing ich, / Doch mein Herz ist weit von hier. / Tamburin, ach könntst du's wissen, / Wie mein Herz von Schmerz zerrissen, / Deine Klänge würden müssen Weinen um mein Leid mit mir. / Weil das Herz mir will zerspringen, / Laß ich hell die Schellen klingen, / Die Gedanken zu versingen / Aus des Herzens Grunde mir. / Schöne Herren, tief im Herzen / Fühl ich immer neu die Schmerzen, / Wie ein Angstruf ist mein Scherzen, / Denn mein Herz ist weit von hier*” (*Gedichte*, Dunder und Humblot, Berlin, 1837).

Mässig

immer staccato

p

pp

mf

Klin - ge, klin-ge, mein Pan -

de - ro, doch an an - - dres denkt mein

Herz.

1

Figura 2. Hugo Wolf: *Spanisches Lied*, Schott, Mainz, 1891. “Klinge, Klinge, mein Pandero”

Más allá de consideraciones más detalladas que sin duda escapan a trabajos de esta naturaleza, el segundo poema que Wolf pone en música es “In dem Schatten meiner Locken” –“A sombra de mis cabellos / se adormió: / ¿si la recordaré yo?”²⁵⁹-, poema anónimo del cual han quedado dos versiones musicales en el *Cancionero Musical de Palacio* –cuya edición moderna por Barbieri fue estrictamente coetánea a los días en que Wolf elaboraba estas composiciones-, bajo la pluma de Gabriel y Jacobo Milarte y de la que existen supervivencias documentadas²⁶⁰, incluso más allá de los Pirineos²⁶¹.

²⁵⁹ Vid. FRENK, Margit: *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica... Op. Cit.*, nº 453. Vid. *Cancionero Musical de Palacio*, ed. de F. Asenjo Barbieri, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (Calle de Juan Bravo, 5) Tipografía de los Huerfanos, Madrid, 1890, nº 410 y 411, pp. 503 y ss.; folios anexos al *Cartapacio de Pedro de Padilla* (Bibl. Real, ms. 1579, fol. 230v, hacia 1580); *Primavera y flor de los mejores romances, recogido por el Licdo. Arias Pérez* (Viuda de Alonso Martín, Madrid, 1621, nº 58).

²⁶⁰ “A la sombra del cabello / de mi dama dormí un sueño”, estribillo de un romance canario. Vid. PÉREZ VIDAL, José: “De folklore canario. Romances con estribillo y bailes romancescos”, in *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 4, 1948, pp. 197-241, p. 236, nº 83.

Las dos composiciones del siglo XV ofrecen un idéntico *incipit* musical, si bien la distancia de las entradas es más estrecha en la composición de Milarte. No obstante, sorprende encontrar en estos textos un floreo y un salto de cuarta ascendente, y cinco siglos después, un doble movimiento cromático descendente de segunda... ¡y el mismo salto de cuarta! Existe igualmente una cierta correspondencia en la enunciación de los dos primeros versos contrapuntísticos y el tercero, iniciado homofónicamente en la composición de Gabriel del *Cancionero de Palacio* y con el tratamiento más imbricado –contrapuntística y rítmicamente–, que Wolf concede a los dos primeros miembros, y la enunciación monódica sobre un acorde estable allí donde el pasado desplegaba una textura homofónica.

The image displays two musical scores from the *Cancionero Musical de Palacio*. The first score, titled '410 - GABRIEL.', is for three voices (Tiple 1º, Tiple 2º, Tiple 3º) and includes a piano accompaniment. The lyrics are: 'A som-bra de mis ca-be-llos se a-dur-mió; si de ver-se muy tras-porta-do se a-dur-mió; si A som-bra le re-cor-da-ré yo! A-dur-mia-se el ca-ba-lle-ro le re-cor-da-ré yo! en ver-se mi prisio-ne-ro'. The second score, titled '411 - JACOBUS DE MILARTE.', is for four voices (Tiple, Contralto, Tenor, Contr.) and includes a piano accompaniment. The lyrics are: 'A som-bra de mis ca-be-llos se a-dur de ver-se muy tras-porta-do se a-dur'. Both scores feature a common melodic motif in the vocal parts.

Figuras 3 y 4. *Cancionero Musical de Palacio*, ed. de F. Asenjo Barbieri, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (Calle de Juan Bravo, 5) Tipografía de los Huerfanos, Madrid, 1890.

²⁶¹ Boogard documenta en Francia este cantar del siglo XIII: « Au vert bois deporter m'irai / m'amie i dort, sil'esveilleraï » : BOOGARD, Nico H. van den: *Rondeaux et refrains. Du XII^e siècle au début du XIV^e*, Klincksieck, Paris, 1969, refr. 198.

Wolf
In dem Schatten meiner Locken
(Anon., trans. Heyse)

Leicht, zart, nicht schnell · *sehr zurückhaltend*

In dem Schatten mei-ner Locken schlie-f mir mein Ge-lieb-ter ein.

pp

immer ppp

a tempo

Weck' ich ihn nun auf? Ach nein!

Figura 5. Hugo Wolf: *Spanisches Lieder*, Schott, Mainz, 1891

Del mismo modo, la última obra que cierra el ciclo –“Geh, Geliebter, geh jest”, “Vete, amor y vete / cata que amanece”– cuenta igualmente con una amplia difusión, testimoniada no sólo en las fuentes literarias²⁶² sino también en las musicales – nuevamente en el *Cancionero Musical de Palacio* (con música de Vilches) y en el *Cancionero musical de Elvas*²⁶³ – y hasta hace escasos años, todavía se conservaban informantes que acreditaban su pervivencia en el folklore²⁶⁴.

Otro caso singular donde parece coincidir la dirección musical de Wolf con la dispuesta en el siglo XV se revela al comparar la canción nº 20 «Ach im Maien war's, im Maien» – el conocido romance “Que por mayo era por mayo”–, con su realización anónima

²⁶² Vid. FRENK, Margit: *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica...*, Op. Cit., nº 454b. Vid. *Segunda parte del Cancionero general* (Esteban G. de Nájera, Zaragoza, 1552, ffl. 189-191); folios anexos al *Cartapacio de Pedro Padilla* (Bibl. Real, Ms. 1579, f. 228).

²⁶³ Vid. *Cancionero Musical de Palacio*, ed. de F. Asenjo Barbieri, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (Calle de Juan Bravo, 5) Tipografía de los Huerfanos, Madrid, 1890, nº 413; *Cancioneiro Musical de Elvas*, Bibl. Pública Hortênsia, ms. 11973, ed. de Manuel Joaquim, Instituto para a Alta Cultural, Coimbra, 1940, I, nº. 54.

²⁶⁴ Sucede así en el estribillo del romance de Branca Flor “Já os gallos cantam / o meu amor, vae-te” (FRENK, Margit: *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica... Op. Cit.*, p. 329) y “Levántate luego, / dulce amor, y vete / que ya el gallo canta / y el día amanece” (ALONSO, Elfidio: *Estudios sobre el folklore canario*, Edircsa, Las Palmas, 1985, p. 133).

musical conservada en el *Cancionero Musical de Palacio* –ed. Barbieri, 1890, nº. 69. Allí podrá verse que el ascenso de cuarta ascendente, que procede por grados conjuntos en la voz superior, se corresponde con la misma línea melódica en Wolf, compensada a su vez por un descenso progresivo y en última instancia cadencial. Del mismo modo, el segundo verso presenta en su *incipit* en ambos casos una articulación similar –ascenso de tercera y descenso por segundas–, para después cadenciar en una línea ornamental de dirección y naturaleza diferente en cada composición.

Wolf
Ach im Maien war's
(Anon., trans. Heyse)

Leicht bewegt, zart *p*

The image shows a musical score for Hugo Wolf's 'Ach im Maien war's'. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/8. The first system starts with the vocal line: 'Ach im Mai - -'. The piano accompaniment begins with a *pp* dynamic and a 'Ped.' marking. The second system continues the vocal line: 'en war's, im Mai - - en wo die war - -'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The third system concludes the vocal line: '- - men Lüf - - - te weh - - - en, wo ver - - lieb - -'. The piano accompaniment includes markings for *poco cresc.* and *pp* at the end.

Figura 6. Hugo Wolf: *Spanisches Lieder*, Schott, Mainz, 1891

The image shows a musical score for four voices: Tiple 1º, Tiple 2º, Contralto, and Contrabajo. The music is in a 12/8 time signature. The lyrics are: "Por Ma-yo e-ra por Ma-yo, cuan-do fa-ce las ca-lo-res, cuan-do duen-nas cuan-do los-que es." The score is arranged in two systems of four staves each.

Figura 7. *Cancionero Musical de Palacio*, ed. de F. Asenjo Barbieri, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (Calle de Juan Bravo, 5), Tipografía de los Huerfanos, Madrid, 1890

Algo parecido con la composición “Alle gienge, Herz, zur Ruh” (“Todos duermen, coraçon, / todos duermen, y vos non”, del *Cancionero general* de Hernando de Castillo²⁶⁵, cuya música se ha conservado en el *Cancionero musical de Palacio* escrita por Lope de Baena²⁶⁶ y cuya pervivencia ha quedado igualmente documentada en el folklore sefardí²⁶⁷. El tenor de la recopilación palatina ofrece una línea melódica descendente, similar a aquella adoptada por Wolf:

²⁶⁵ CASTILLO, Hernando de: *Cancionero general*, Cristóbal Kofman, Valencia, 1511. Véase la edición de GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín: *Cancionero general de Hernando del Castillo*, Castalia, Madrid, 2004, 5 vols, vol. II, p. 521: “Todos duermen, Coraçón, / todos duermen y vos non. / El dolor que havés cobrado / siempre os terná desvelado / que el coraçon lastimado / recuérdalo la pasión”. En el *Cancionero General* también se encuentran los poemas “Gagt ihm, das er zu mir Komme” (“Decidle que me venga a ver”, in *Suplemento*, 1557, nº 297) y “Mögen alle bösen Zungen” (“Dirá cuanto dijere”, in *Suplemento*, 1557, nº 296 y en el *Cancionero de Wolfenbüttel*, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, ms. Cod. Guelf 75 1 Aug.8, fol. 42 v.). Para su pervivencia en el folklore sefardí *vid.* FRENK, Margit: *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica... Op. Cit.*, nº. 158.

²⁶⁶ *Vid.* *Cancionero Musical de Palacio*, ed. de F. Asenjo Barbieri, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (Calle de Juan Bravo, 5). Tipografía de los Huerfanos, Madrid, 1890, nº 113.

²⁶⁷ *Vid.* FRENK, Margit: *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica... Op. Cit.*, nº 297 y MEVORACH, Salomon: *Cancionero*, Hebrew National and University Library, Jersusalem, 1555, ms. 81. 421, fol. 43.

113 — BAENA.

TIPLE.

13

13

TENOR.

13

CONTRATENOR.

FIN.

To - dos duer - men co - ra - zon, to - dos
que el co - ra - zon las - ti - ma - do re - cuer -

duer men y vos non El do - lor que ha beis cobra - do
- da - le la pa - sion sien pre o ter - ná des vela - do

D.C. 8

Figura 8. *Cancionero Musical de Palacio*, ed. de F. Asenjo Barbieri, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (Calle de Juan Bravo, 5), Tipografía de los Huerfanos, Madrid, 1890

Wolf
Alle gingen, Herz, zur Ruh
(Anon., trans. Geibel)

Langsam (sehr leise)

Al - - - le gin - - gen,

pp

Herz, zur Ruh, al - - le schla - - fen, nur nicht

Figura 9. Hugo Wolf: *Spanisches Lieder*, Schott, Mainz, 1891

El folclore sefardí ha mantenido vivos otros textos que fueron seleccionados por nuestro malogrado compositor, tales como “Wehe der, die mir verstrichte” (“Mal haya quien los envuelve”, de Gil Vicente), extendido en Tetuán con diferentes variantes dentro de la comunidad judía²⁶⁸; “Und schläfft du, mein Mädchen” (“Si dormís, doncella”, también de Gil Vicente)²⁶⁹, y que en su versión *a lo divino* muestra una gran semejanza con “Nun wandre, Maria”, que después analizaremos²⁷⁰.

La afición confesa de Wolf por Cervantes, a la que más arriba hicimos referencia, se muestra en el hecho de haber musicado la conocida copla del comendador Escrivá, “Komm, o Tod, von Nacht umgebe” (“Ven muerte tan escondida”), recogida por el alcalaíno en el capítulo XXXVIII de la Segunda parte²⁷¹, así como el ensalmo pronunciado en *La gitanilla*, “Köpchen, Köpchen, nicht gewimmert” (“Cabecita, cabecita”), obra extremadamente ligera y articulada en un continuo y embrujado *staccato* del piano.

Puede concluirse, en definitiva, que el origen y naturaleza de las fuentes musicales de los poemas que Wolf elige son, en todo caso, extraordinariamente variadas. Sucede así con “Tief im Herzen trag’ ich Pein” (“De dentro tengo mi mal”, de Camoes)²⁷², para el cual existía también un testimonio musical, conservado en el *Cancionero Musical Masson*²⁷³; o “Trau’ nicht der Liebe” (“En los tus amores”), recogido tanto en *Flor de enamorados*²⁷⁴ como en diversas adaptaciones musicales a lo divino²⁷⁵. Destaquemos finalmente la incorporación al ciclo de textos vinculados al movimiento, la danza y, tal y como sucede en “Wer that deinem Füsslein Weh?” (“Qui t’a fet lo mal de peu”), el poema que aparece igualmente en *Flor de enamorados* (1562, fol. 98v-99), de carácter

²⁶⁸ “La novia, vuestro cabeyo, / y atán lindo y atan beyo; / ¡quién me diera un cordón d’eyo / para mi lindo coyar!”, cantado en Tetuán. Vid. ALVAR, Manuel: *Cantos de boda judeo-españoles*, CSIC, Madrid, 1971, nº 2.

²⁶⁹ Vid. FRENK, Margit: *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica... Op. Cit.*, nº 1011.

²⁷⁰ Consúltese el *Cancionero de nuestra Señora Para cantar la Pascua de Natiuidad*, de Rodrigo de Reinosa (Sevilla, 1612, fol. 3v): “Si dormís, Señora, / querednos oír / venida es la hora / que avéys de partir”. Para su presencia en el folclore sefardí, vid. MOLHO, Michale: *Usos y costumbres de los sefardíes de Salónica*, CSIC, Madrid / Barcelona, 1950, p. 63: “si dormís, parida / con bien vos despertex...”.

²⁷¹ Nos referimos allí donde discute el valor platónico de la música y cita esta copla: “Y otra vez cantó: Ven, muerte tan escondida, / que no te sienta venir, / porque el placer del morir / no me torne a dar la vida. Y deste jaez otras coplitas y estrambotes que cantados encantan, y escritos suspenden”: (*Don Quijote*, ed. de Francisco Rico, Instituto Cervantes, Crítica, Barcelona, 1999, p. 944). Lope y Montemayor, entre otros, se hacen eco de la misma y el propio padre Soler puso música a la cita del Fénix. Vid. PASTOR COMÍN, Juan José: *Cervantes: Música y Literatura. El hecho musical en el pensamiento lírico cervantino*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2007 y PASTOR COMÍN, Juan José: *Loco, trovador y cortesano: bases materiales de la expresión musical en Cervantes*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2009.

²⁷² Vid. FRENK, Margit: *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica... Op. Cit.*, nº. 877.

²⁷³ Vid. *Cancionero Musical Masson*. Bibliothèque de l’École Nationale Supérieure de Beaux-Arts, París, fonds Jean Masson, ms. 56, fol. 41.

²⁷⁴ Vid. *Flor de enamorados*, Claudi Bornat, Barcelona, 1562, fol. 125v; *Cancionero sevillano*, Hispanic Society of America, ms. B 2486, Sevilla, 1580-1590, fol. 262. Para conocer su pervivencia vid. FRENK, Margit: *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica... Op. Cit.*

²⁷⁵ “De Dios tus amores, / hombre, no desvíes, / mira que no llores / lo que agora ríes”: *Cancionero sevillano*, Hispanic Society of America, ms. B 2486, Sevilla, 1580-1590, fol. 171v.

picaresco y desenfadado, probablemente vinculado al baile de *La Mariona*, y así articulado por el compositor, al ser acomodado a un 6/8, *Sehr Schnell*, diferenciándose de este modo notablemente del resto de composiciones que lo rodean²⁷⁶.

Wolf
Wer that deinem Füsslein weh?
(Anon., trans. Geibel)

Sehr schnell

ne - ta, dei - ner Fer - se weiss wie Schnee? La Ma - ri - on!

Figura 10. Hugo Wolf: *Spanisches Lieder*, Schott, Mainz, 1891

Conclusión

Dado que un trabajo de estas características no permite el análisis detallado y moroso de cuantos aspectos han sido aquí meramente apuntados, creemos que la naturaleza de este estudio nos permite, al menos, esbozar algunos elementos básicos, que determinan la presencia de la lírica tradicional y popular española en la obra de Wolf. Tal y como hemos tenido oportunidad de analizar, su reflexión pasa por la ordenación de un material muy heterogéneo, en muchos casos todavía vivo, a través de dos vías fundamentales: el sustrato popular que justifica su presencia, al margen de las colecciones consultadas por Geibel y Heyse, y la recuperación patrimonial del corpus de los siglos XV y XVI, realizada en ese mismo momento por nuestro Francisco Asenjo Barbieri y que articulaba en sobrias composiciones, no exentas de frescura, coplas y villancicos, que el pueblo había hecho suyas y que en este proceso regresaban de nuevo a la diestra composición. En este sentido, hay que señalar que el hecho de que nuestro compositor eligiera no cualquier traducción –como hubieran podido ser los textos de Eichendorff–, sino aquélla que supiera dar cuenta de las virtudes métricas y formales de nuestra poesía, permite admirar la coincidencia de ciertos gestos

²⁷⁶ Chimenti recoge una canción paralela recogida en Tánger: “Aïxa est allée a midi chercher l’eau à la grande daïa. / Elle y a rencontré son ami bien aimé et lui serré les mains”: CHIMENTI, Elisa: *Chants de femmes arabes (rennaïat ennessa)*, Ed. De Henri Duquaire, Plonm, Paris, 1942, pp. 10 y ss.

declamativos, en lenguajes armónicos y melódicos tan distintos y separados por casi cinco siglos de vivencia popular. Wolf supo así reflexionar, asimilar y articular de un modo único unos textos, a los que concedió una investidura estilizada pero no ajena al poder de la palabra –y en consecuencia, en un hábito que todavía hoy nos resulta familiar y cercano-, cuidando así, en la laboriosa gestación de estos poemas y lejos de estilizados estereotipos, el dominio de la expresión viva de nuestra lírica tradicional.

Bibliografía

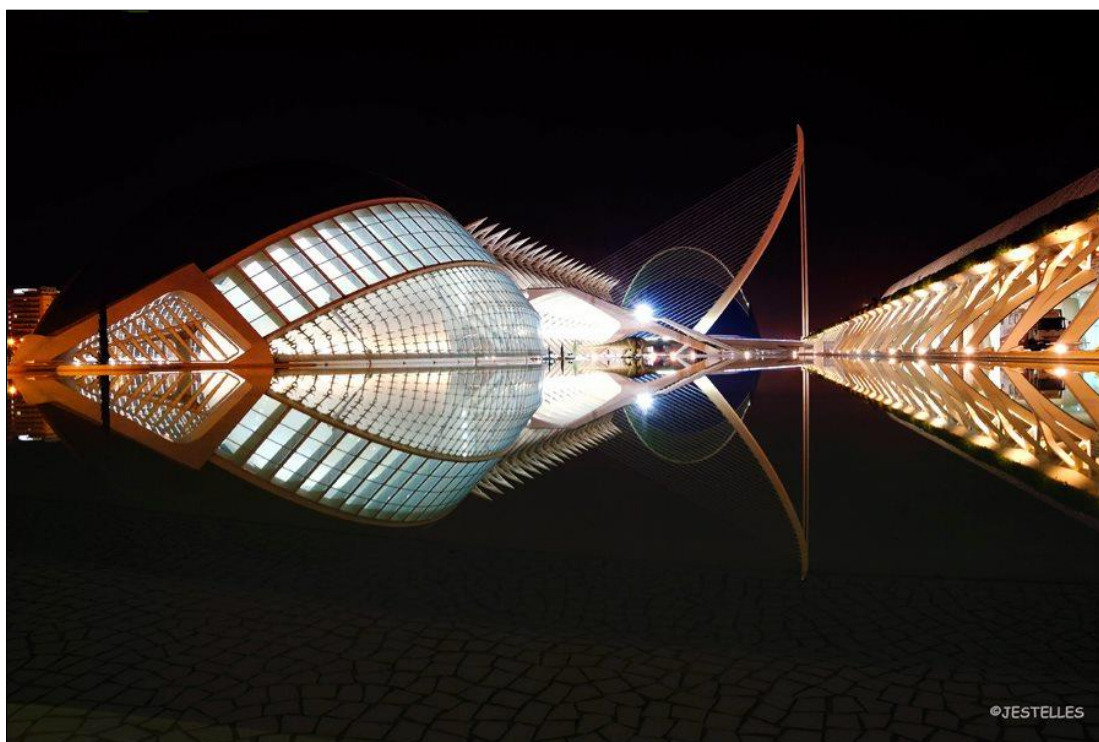
- BÖHL DE FABER, Juan Nicolás (ed.): *Floresta de rimas antiguas castellanas*. Hamburgo, 1821-1825, Perthes y Besser. 2 vols.
- ALONSO, Elfidio: *Estudios sobre el folklore canario*, Edirca, Las Palmas, 1985.
- ALONSO CORTÉS, Narciso: «Cantares populares de Castilla», en *Revista Hispánica*, nº 32, 1914, pp. 86-427.
- ALVAR, Manuel: *Cantos de boda judeo-españoles*, CSIC, Madrid, 1971.
- BAILEYSHEA, Mathew: «*The Heaviest Weight: Circularity and Repetition in a Song by Hugo Wolf*» in *Music Analysis*», nº 25 (3), 2006, pp. 289-314.
- BARROSO, Emilio: *Cancionero popular extremeño*, Universitas editorial, Badajoz, 1980.
- BOOGARD, Nico H. van den: *Rondeaux et refrains. Du XII^e siècle au début du XIV^e*, Klincksieck, Paris, 1969.
- CHIMENTI, Elisa: *Chants de femmes arabes (rennaiat ennessa)*, Ed. De Henri Duquaire, Paris, 1942.
- CRIST, Stephen A.: *Tonal Expansion in the Sacred Songs from Hugo Wolf's 'Spanisches Liederbuch'*, Master's Thesis, University of South Florida, 1980.
- DORSCHER, Andreas: *Hugo Wolf: Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH Hamburg, 1985.
- ECKSTEIN, Friedrich: *Alte unnennbare Tage: Erinnerungen aus siebzig Lehr- und Wanderjahren*, Herbert Reichner Verlag, Vienna, 1936.
- FERNÁNDEZ SAN EMETERIO, Gerardo: «Canciones líricas españolas del Siglo de Oro y versiones musicales de Robert Schumann: el *Spanisches Liederspiel* y las *Spanisches Liebeslieder*», en *eHumanista*, 5, 2005, pp. 187-194.
- FERNÁNDEZ SAN EMETERIO, Gerardo: «La pervivencia de la poesía española medieval y de los Siglos de Oro en la poesía alemana del siglo XIX», en *Dicenda*, 15, 1997, pp. 203-217.
- FISCHER-DIESKAU, Dietrich: *The Fischer-Dieskau Book of Lieder*, Limelight Editions, New York, 1995.
- FISCHER-DIESKAU, Dietrich: *Hugo Wolf: Leben und Werk*, Henschel Verlag, Berlin, 2003.
- FRENK, Margit: «Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro», en *Estudios sobre lírica antigua*, Castalia, Madrid, 1978, pp. 47-80.
- FRENK, Margit: *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica: Siglos XV a XVII*. 2 vols., Universidad Nacional Autónoma de México/El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, México, 2003.
- GARCÍA MATOS, Manuel: «Pervivencia en la tradición actual de canciones populares recogidas en el siglo XVI por Salinas en su tratado *De Musica Libri Septem*», en *Anuario Musical*, vol. XVIII, 1963, pp. 67-84.
- GAUTHIER, Aaron Joseph: *The Geistliche Lieder of the Spanisches Liederbuch by Hugo Wolf*, Master's thesis, Notre Dame University, 1995.
- GEIBEL, Emmanuel y Paul HEYSE: *Spanisches Liederbuch*, Verlag von Wilhelm Herz Berlin, 1852.
- GIOVANNI, Guanti: «I 'canti spirituali' dello Spanisches Liederbuch (1889-1890) di Hugo Wolf». *Studi Ispanici*, 2, 2006, pp. 123-142.

- GLAUERT, Amanda: *Hugo Wolf ad the Wagnerian Inheritance*. New York, 1999, Cambridge University Press.
- GRASBERGER, Franz: *Hugo Wolf: Letters to Melanie Köchert*, Ed. de Louise McClelland Urban, Schirmer Books, New York, 1991.
- GÓMEZ MORENO, Ángel: *El «Prohemio e Carta» del Marqués de Santillana y la teoría literaria del s. XV*, PPU, Barcelona, 1990.
- HALLMARK, Rufus (ed.): *German Lieder in the Nineteenth Century*, Schirmer Books, New York, 1996.
- HILLMAR, Ernst: *Hugo Wolf Enzyklopädie*, Hans Schneider, Tutzing, 2007.
- HONOLKA, Kurt: *Hugo Wolf: Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart, 1988.
- JOUBERT, M.: «Paul Heyse, 1830-1914», en *Contemporary Review*, 137, 1930, pp. 602-608.
- KING, Erin Lee: *Anything but Conventional: Faith and Folk Idioms in Dvorak's Biblical Songs*. Doctoral Dissertation. New Zealand School of Music, 2007.
- KUHL, Margaret Louis: *On Performing Wolf: Problems Inherent in the 'Geistliche Lieder' from the 'Spanisches Liederbuch'*. D. M. A. dissertation, University of British Columbia, 1982.
- LINDLAR, H.: «Stravinsky Legacy of Sacred Music: 2 Songs from Wolf *Spanisches Liederbuch*», en *Osterreichische Musik Zeitschrift*, nº 37 (6), 1982, pp. 318-319.
- LANGBERG, Dietmar: *Hugo Wolf: Vom Sinn der Töne*, Reclam-Verlag, Leipzig, 1991.
- LINDNER, Dolf: *Hugo Wolf: Leben-Lied-Leiden*, Bergland Verlag, Wien, 1960.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso: *Philosophia antiqua poética*, edición de Alfredo Carballo Picazo, CSIC, Madrid, 1973.
- MANRIQUE, Gómez: «Castilla: sus danzas y canciones», en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, nº 5, 1954, pp. 295-308.
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso: *Arcipreste de Talavera (Corbacho)*, edición de Marcella Ciceri, Espasa-Calpe, Madrid, 1990.
- MCKINNEY, Timothy R.: *Harmony in the Songs of Hugo Wolf*. Diss. U. of North Texas, Ann Arbor, UMI, 1989.
- MEVORACH, Salomon: *Cancionero*, Hebrew National and University Library, Jersusalem, 1555, ms. 81. 421.
- MOLHO, Michale: *Usos y costumbres de los sefardíes de Salónica*, CSIC, Madrid / Barcelona, 1950.
- NEBRIJA, Antonio de: *Gramática de la lengua castellana*, edición de Antonio Quilis, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 1989.
- PASTOR COMÍN, Juan José: *Cervantes : Música y Literatura. El hecho musical en el pensamiento lírico cervantino*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2007.
- ___ *Loco, trovador y cortesano: bases materiales de la expresión musical en Cervantes*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2009.
- PARK, Moon-Sook: *Doubt and Belief: Hugo Wolf's settings of Geistliche Lieder from Mörike Lieder and Spanisches Liederbuch*. Doctoral Dissertation, College Conservatory of Music, University of Cincinnati, 2010.
- PEDROSA, José Manuel: «Sobre el origen y la evolución de las *coplas*: de la estrofa al poema, y de lo escrito a lo oral», en CÁTEDRA, Pedro M. (ed.) al cuidado de Eva Belén Carro Carbajal, Laura Mier, Laura Puerto Moro, & María Sánchez Pérez: *La Literatura popular impresa en España y en la América Colonia. Formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Instituto de Historia del Libro y de la lectura, Salamanca, 2006, pp. 77-93.
- PLATT, Heather: «Jenner versus Wolf: The Critical Reception of Brahms's Songs», en *The Journal of Musicology*, nº 13 (3), 1995, pp. 377-403.
- PÉREZ VIDAL, José: «De folklore canario. Romances con estribillo y bailes romancescos», en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, nº 4, 1948, pp. 197-241.

- SABLE, B. K.: «The Translation Chain in Some of the Wolf, Hugo Settings of the *Spanisches Liederbuch*», en *Journal of Musicological Research*, nº 5 (1-3), 1984, pp. 213-235.
- SAMS, Eric: *The Songs of Hugo Wolf*, Eulenburg Books, London, 1983.
- SAMS, Eric: *The Songs of Hugo Wolf*, Faber and Faber Ltd., London, 2008.
- SAYRS, Elizabeth Paige: *Approaches to Wolf: Schenker, Transformation, Function*. Doctoral Dissertation, Ohio State University, 1997.
- SCHALK, Joseph: «Hugo Wolf's Gethe-Lieder und sein Spanisches Liederbuch», en *Gesammelte Aufsätze über Hugo Wolf*, vol. 1, S. Fischer, Berlin, 1898-1899, pp. 26-41.
- SLEEMAN, Margaret G. y Gareth A. Davies: «Variation on Spanish Themes: The *Spanisches Liederbuch* of Emanuel Geibel and Paul Heyse and Its Reflection in the Songs of Hugo Wolf», en *Proceedings of the Leeds Philosophical and Literary Society, Literary & Historical Section*, nº 18 (2), 1982, pp. 155-274.
- SPITZER, Leopold: *Hugo Wolf*, Verlag GmbH, Holzhausen, 2003.
- STEIN, Deborah y SPILLMAN, Robert: *Poetry into Song: Performance and Analysis of Lieder*, Oxford University Press, New York, 1996.
- VEGA, M. A. et alii: *España y Alemania: percepciones mutuas de cinco siglos de historia*, Editorial Complutense, Madrid, 2002.
- WALKER, Frank: «Wolf's Spanish and Italian Song», en *Music & Letters*, nº 25 (4), 1944, pp. 194-209.
- WALKER, Frank: *Hugo Wolf*, J. M. Dent & Sons, London, 1951.
- WALKER, Frank: *Hugo Wolf: A Biography*. Princeton, 1968, Princeton University Press.
- WERNER, Heinrich: *Der Hugo Wolf-Verein in Wein, sein Verhältnis zu dem Meister, sein Kampf für dessen Kunst und seine Gesamttätigkeit, dargestellt und mit zahlreichen Dokumenten belegt von Heinrich Werner*, Deutsche Musikbücherei, Bd. 35, G. Bosse, Regensburg, 1922.
- WOLF, Hugo: *Spanisches Liederbuch. Geistliche Lieder. Weltliche Lieder*, Schott, Mainz, 1891.
- WOLF, Hugo: *Briefe an Emil Kauffmann*, ed. Edmund von Hellmer, S. Fischer, Berlin, 1903.
- WOLF, Hugo: *Briefe an Oskar Grohe*, ed. Edmund von Hellmer, S. Fischer, Berlin, 1905.
- WOLF, Hugo: *Erinnerungen an Hugo Wolf von Gustav Schur, nebst Hugo Wolf's Briefen an Gustav Schur*, ed. Heinrich Werner, G. Bosse, Regensburg, 1922.
- WOLF, Hugo: *Briefe an Melanie Köchert*, ed. Franz Grasberger, Hans Schneider, Tutzing, 1964.
- YOUENS, Susan: *Hugo Wolf and His Mörike Songs*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.
- YOUENS, Susan: *Hugo Wolf: The Vocal Music*, Princeton University Press, New Jersey, 1992.
- YOUENS, Susan: «The Song Sketches of Hugo Wolf», en *Current Musicology*, nº 44, 1990, pp. 5-37.
- YOUENS, Susan: «Hugo Wolf and the operatic Grail: the search for a libretto», en *Cambridge Opera Journal*, nº 1 (3), 1989, pp. 277-298.
- ZAHNER, Peggy: «From Extracted Motifs to Completed Works: The Incorporation of Hugo Wolf's Lieder», en *Der Corregidor. Music of the Classical and Romantic Eras*. Dr. Jay Bulen (instructor), 2000. Disponible en:
http://www2.truman.edu/~ed27/eg_folio/Zahner/Reflections/Evidence/Bulen.Wolf.paper.PDF
(consultado el 13 de mayo de 2011).



Escenografía de Soler y Rovirosa para la ópera Aida (1876). Fuente: C.I.D.D. Institut del Teatre. Diputació de Barcelona. Nº Reg. 46444/2. T 253



De vuelta a los dinosaurios. Fotografía nocturna del Museo de las Artes y las Ciencias "Reina Sofía" de Valencia, © Jesús Estellés Carrascosa

La ópera en Valencia durante la monarquía de Alfonso XIII

Fernando Torner Feltrer
José Salvador Blasco Magraner
Francisco Carlos Bueno Camejo
Universitat de València

Resumen. Durante el reinado de Alfonso XIII, la ópera fue una manifestación artística muy apreciada por la sociedad española en general y por la valenciana en particular. La ópera italiana era la preferida por el público, pero también las óperas francesas, alemanas y españolas eran muy valoradas y tenían su propio espacio en la dilatada programación de los coliseos. En el presente artículo, se investiga la situación de la ópera en Valencia durante la monarquía de Alfonso XIII y los rasgos generales de los agentes que jugaron su papel en la representación de las mismas.

Palabras clave. Ópera, Valencia, Alfonso XIII, teatro.

Abstract. During the reign of Alfonso XIII opera was a highly regarded art form by the Spanish society in general and Valencia in particular. Italian opera was preferred by the public, but also French, German and Spanish operas were highly valued and had their own space in the extensive program of theaters. This article investigates the situation of the opera in Valencia during the monarchy of Alfonso XIII and the general features of the actors that played a role in their representation.

Keywords. Opera, Valencia, Alfonso XIII, theater.

Introducción

Durante el reinado de Alfonso XIII, la ópera era una manifestación artística muy popular en la sociedad valenciana. Se llevaba a cabo un gran número de funciones anuales para disfrute del público. Además de los teatros habituales que representaban óperas –entre los que destacaban el Teatro Principal y el Apolo-, se escenificaban también óperas en teatros de verano, como el Pizarro, o en recintos de grandes dimensiones, como la Plaza de Toros.

En aquel momento, los coliseos eran concebidos como auténticos cajones de sastre, donde tenían cabida todo tipo de manifestaciones escénicas, desde las atracciones de Allegri a todo tipo de *varietés*, pasando por la ópera y la zarzuela.

En sus inicios, la preferencia del público valenciano se hallaba en el repertorio tradicional, especialmente en la ópera italiana, con apenas testimoniales presencias de

óperas francesas y wagnerianas. Así, por ejemplo, mientras que durante los años 20 de aquel siglo, Rossini había destacado por encima de cualquier otro nombre, hacia la segunda mitad, el panorama operístico valenciano cambió por completo y Verdi se convirtió en el autor pujante del momento.

A principios del siglo XX, en cambio, el rasgo más relevante fue la incorporación al repertorio de las óperas de Puccini, de las que sobresalen *La Bohème* y *Tosca*, y del resto de la escuela verista, como *Cavalleria Rusticana* e *I Pagliacci*.

La *grand opéra* francesa, poco a poco, fue ocupando un lugar más respetable. Las óperas de Meyerbeer como *La Africana*, *Los Hugonotes*, *El Profeta* y *Dinorah* fueron contempladas y aplaudidas por los espectadores valencianos, y junto con *Fausto* de Gounod y dos obras de Bizet, *Carmen* y *Le Pêcheurs de Perles*, pasaron a formar parte del repertorio frecuente de los auditorios.

Así mismo, el wagnerianismo se inició en la ciudad del Turia con *Lohengrin*, cuya primera representación se efectuó en el Teatro Principal, el 5 de enero de 1889, con Paoli y Viñas en los respectivos papeles de Elsa Von Brabante y Lohengrin, llegándose a realizar catorce funciones de la misma²⁷⁷.

Después de *Lohengrin*, *La Walkyria* se convirtió en la ópera wagneriana más aceptada por los valencianos. Francisco Viñas Dordal sería la figura canora masculina estelar, frecuentando los prosenios valencianos. El tenor catalán, apoyado por el público valenciano, promovió el wagnerianismo. Su *Lohengrin* logró hacerse tan popular que el 21 de octubre de 1905 cantó el *racconto* en valenciano, cuya letra había sido traducida por Teodoro Llorente: "Francisco Viñas (...) hizo mucho más por Wagner que y su éxito entre el público liceísta en una sola noche que muchos ardientes partidarios con extensos artículos de beatífica adoración hacia el ya difunto compositor"²⁷⁸.

Valencia fue un sólido baluarte de la ópera italiana en España. La ópera de mayor aceptación entre los valencianos era *Aida*. Por esta razón, las compañías acostumbraban a inaugurar las temporadas con este título verdiano.

Por último, es necesario agregar el papel jugado por el compositor Salvador Giner, baluarte de la *Renaixença* musical. Los estrenos de *El Soñador*, *El Fantasma* y *Morel* – además de la reposición de *Sagunto*, que había sido estrenada en la centuria precedente-, hacen de este insigne maestro valenciano uno de los rasgos definitorios de la primera década del siglo XX²⁷⁹.

²⁷⁷ LLOBET LLEÓ, E.: *La recepción wagneriana en Valencia. 1874-1914*, Tesis Doctoral, Universitat de València, 2012, p. 264.

²⁷⁸ ALIER, Roger: *Historia del Gran Teatro del Liceo*, La Vanguardia, Barcelona, 1983, p. 82.

²⁷⁹ *El Soñador* llegó a representarse hasta en 16 ocasiones, por delante de óperas verdianas tan populares como *Rigoletto* e *Il Trovatore*.



Programa de mano de la función a beneficio del Hospital Provincial, celebrada en el Teatro Principal el 16 de febrero de 1909, en donde se representó la ópera *Aida*²⁸⁰

1. Los agentes del teatro lírico

A continuación, procedemos a describir, de manera general, los rasgos más característicos de los distintos agentes que intervenían en las producciones operísticas valencianas, es decir, cantantes, orquestas, coros, escenógrafos, compañías, empresarios y público.

Los cantantes de aquella época podían dividirse en tres categorías artísticas: los *divos*, de reconocido prestigio internacional; los cantantes españoles de segundo orden –que tuvieron una repercusión menor y rara vez su nombre traspasó nuestras fronteras- y, por último, los de tercera categoría, que englobaría a todos aquellos cantantes secundarios, de escasa o nula trascendencia en el devenir escénico nacional. Estos últimos, además, con marcadas deficiencias técnicas e interpretativas.

Si los comparamos con los cantantes actuales, puede afirmarse que los de aquel momento adolecían, en general, de una pobre formación técnico-canora. La mayoría de ellos eran italianos porque el *italianismo* lo invadía todo.

²⁸⁰ BUENO CAMEJO, F.C.: *Historia de la Ópera en Valencia y su representación según la crítica de arte*, Ed. L'Alcudia, Valencia, 1997, p. 116.

Las orquestas que participaban en las representaciones operísticas poseían una composición muy variable. Podían oscilar entre cuarenta y cinco y sesenta profesores, aunque a menudo eran reforzadas con efectivos procedentes de otros coliseos, como el Liceo de Barcelona o el Teatro Real de Madrid.

Los coros estaban formados por un número variable de entre treinta y cuarenta miembros. Al igual que en las orquestas, algunas agrupaciones corales colaboraban con asiduidad en una buena cantidad de funciones, tanto locales como foráneas. Entre las primeras, destacó La Sociedad “El Micalet”, mientras que las segundas podían proceder de cualquier otro coliseo español, especialmente del Teatro Real y del Liceo.



El director de orquesta Eduardo Mascheroni.
La Ilustración Española y Americana, 30 de enero de 1905

Entre los directores de orquesta, hay que destacar la figura del prestigioso maestro milanés Edoardo Mascheroni, que llegó incluso a estrenar sus propias óperas en el Teatro Principal. También llevó a cabo el estreno de *La Walkyria* durante la temporada 1907-1908, concretamente el día 26 de noviembre. Apenas tres semanas después, y aprovechando la función de honor, que le dispensó el Teatro principal el día 16 de diciembre, Mascheroni volvió a reponer la segunda jornada de la famosa tetralogía wagneriana, lo que le valió el reconocimiento unánime de la prensa por su apoyo al wagnerianismo en Valencia: “El ilustre maestro Eduardo Mascheroni es desde anoche algo en Valencia. Su notable labor realizada en la temporada que esta noche finaliza no ha sido infructuosa: ha renovado el ambiente del teatro, ha hecho arte y ha logrado uno de esos triunfos colosales, inmensos, el de imponer la música de Wagner luchando con fe y entusiasmo contra inopias inveteradas”²⁸¹.

²⁸¹ *La Correspondencia de Valencia*, 17 de diciembre de 1907.

Otras importantes batutas dignas de mención fueron los catalanes Arturo Baratta y José Sabater²⁸².

En cuanto a la escenografía, quizá el hecho más destacable de todo este periodo sea la sustitución de los telones pintados por el papel pintado, debido a razones económicas y en claro detrimento de la calidad artística. Ricardo Alós y Eduardo Amorós fueron los más destacados escenógrafos valencianos. Alós fue el autor de los telones de la ópera *El Soñador*, inspirados en los escenarios de la ópera *Aida*, mantuvieron la tradición realista-historicista practicada por el gran escenógrafo catalán Francesc Soler Rovirosa.



Escenografía de Soler y Rovirosa para la ópera *Aida* (1876).

Fuente: C.I.D.D. Institut del Teatre. Diputació de Barcelona. Nº Reg. 46444/2. T 253

Las compañías de ópera eran muy volátiles y muchas de ellas se constituían a principios de la temporada teatral, deshaciéndose al término de la misma. Asimismo, era frecuente que pasaran de un teatro a otro con suma celeridad, sin fijar raíces en ningún sitio y poniendo en escena una cantidad ingente de piezas, que hoy escandalizarían a cualquier *troupe*. Las grandes compañías trazaban un recorrido ibérico en sus desplazamientos, que conectaba los principales coliseos hispano-lusos, como el Liceo de Barcelona, el Teatro Real de Madrid y el Teatro San Carlos de Lisboa. También había rutas provinciales, transitadas por compañías más modestas que partían de Barcelona y atravesaban Valencia, Alicante y Málaga y con menor frecuencia desde Valencia hacia Pamplona, Bilbao y San Sebastián.

Los empresarios teatrales valencianos eran en su gran mayoría muy conservadores en sus planteamientos comerciales, con nula voluntad inversora, llegando incluso a escatimar dinero en la renovación de la escenografía y recurriendo siempre a compañías baratas. Su principal anhelo era conseguir aglutinar cuanta más gente

²⁸² MATAS, R.: *Diccionario Biográfico de la Música*, Ed. Iberia, Barcelona, 1986, p. 649.

mejor con el mínimo gasto posible. La excepción la encontramos en el empresario italiano Ercole Casali, quien nutría sus compañías con excelentes cantantes de prestigio internacional. Casali se desplazaba con sus propios decorados milaneses y sus comparencias valencianas atraían numerosos espectadores.

El público valenciano, al igual que el espectador español en general, poseía una paupérrima cultura y educación operística. La concurrencia pagaba elevados precios por ver a los divos, dando evidentes muestras de desagrado, cuando éstos no estaban a la altura de las expectativas generadas. La calidad de la representación y de la puesta en escena era secundaria.

Según Peydró, el espectador valenciano se entregaba a los *kursales* más vulgares y al cinematógrafo policiaco, necesitando una reeducación, que era una misión colectiva. Con ello, Peydró vuelve –en cierto sentido- a la función *cartesiana* del teatro, en tanto que educador de buenas costumbres: “¿Hay que educar al público? ¡Qué duda cabe! El público es siempre menor de edad, es niño, y por lo tanto es deber de autores, artistas, empresarios y autoridades el encauzarle por los derroteros de la moral, el buen gusto y el verdadero arte”²⁸³.

La *claque* fue un fenómeno que apareció en el siglo XIX y que se halla en relación con los divos y el éxito de una compañía, durante la representación de la ópera: “La *claque* se articulaba por medio de una persona –el jefe de la *claque*-, que negociaba las localidades con los donantes y transmitía las consignas de estos últimos a los espectadores favorecidos de humilde condición”²⁸⁴. Al ser arrastrados por la *claque*, el público mostraba su favor a los cantantes y a las compañías. La otra *claque* era aquella que reventaba las representaciones, silbando o manifestando continuas muestras de desagrado.

2. La crisis de la actividad operística en Valencia

A partir de los años 20 se produjo un franco declive en el número de representaciones operísticas en los prosenios valencianos. Ello se debió a varias concausas. Durante aquel periodo se entra en una coyuntura caracterizada por una crisis operística internacional: “El declinar de la actividad operística en esta segunda etapa, iniciado en 1911, es especialmente manifiesto a partir de los años 20 de la presente centuria. El *Almanaque de Las Provincias* califica el momento como «la espantosa crisis de producciones teatrales»”²⁸⁵.

Otro de los factores intervinientes en la crisis fue la irrupción del cinematógrafo. No es baladí afirmar que el carácter novedoso del cine, unido a su mayor carestía en cuanto a los precios, y a unos menores problemas de organización y de infraestructuras, hicieron que la ópera no pudiese competir con él. En este sentido, la temporada

²⁸³ *Ibid.*

²⁸⁴ BUENO CAMEJO, F.C.: *Historia de la Ópera en Valencia y su representación según la crítica de arte*, Edit. L'Alcudia, Valencia, 1997, p. 30.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 40.

teatral de 1921-1922 del Teatro Principal de Valencia se inició con el cine como primer espectáculo.

Del mismo modo, es sintomático que las temporadas teatrales de zarzuela en el coliseo Ruzafa, durante los primeros años en los que León, Peydró y Senís estaban al frente de la compañía, y que solían comenzar en la primera semana de septiembre, retrasasen el inicio de la temporada de zarzuela hasta bien iniciado el mes de octubre, debido a la expansión del cinematógrafo. Así, por ejemplo, la temporada de 1906 se inició el 7 de septiembre, mientras que la de 1914 empezó el día 8 de octubre²⁸⁶.



El Teatro Principal de Valencia en los años 20. Fotografía tomada de la Web:
http://valenciablancoynegro.blogspot.com.es/2009_09_01_archive.html

El insigne compositor de zarzuelas Vicente Peydró Díez, quien muestra un cierto conservadurismo, que se aprecia en su aversión al género cinematográfico policiaco, antecedente del *cine negro* norteamericano, opina: “Ese público del porvenir llegará a la edad madura saturado de (...) un sinfín de películas de crímenes y ladrones, y por lo tanto imposible para la comprensión de otro espectáculo que no sea el que le ha alimentado año tras año dejando seco su corazón a toda emoción estética y artística”²⁸⁷.

Peydró evoca una época dorada del teatro, que abarca desde la Restauración y la Regencia de María Cristina de Habsburgo-Lorena, hasta los prolegómenos de la I Guerra Mundial, con la visita del barítono toscano Titta Ruffo a Valencia. Una época ya pretérita. Ahora, el recinto teatral acoge funciones de *varietés* y de cine:

En los teatros (hasta en los de primera categoría) donde han actuado todas las celebridades mundiales desde Gayarre, la Patti y Titta Ruffo a Calvo, Vico, la

²⁸⁶ BLASCO MAGRANER, J.S; BUENO CAMEJO, F.C.: *Radiografía del teatro musical*, Cuadernos de Bellas Artes CABA/11, Universidad de La Laguna, La Laguna, 2013, p. 19.

²⁸⁷ PEYDRÓ DÍEZ, V.: «Crisis teatral: la zarzuela», en *El Mercantil Valenciano*, 16 de octubre de 1929.

Boldún y la Guerrero; en los escenarios por donde han desfilado Sarasate, Bottesini, Rubinstein y las mejores compañías de zarzuela; en los coliseos donde han triunfado Echegaraym, Benavente, Martínez Sierra y Linares Rivas; donde han dirigido Caballero, Bretón, Chapí y Jiménez, se ha entronizado el “cine”, se han refugiado las “varietés” y en algunos de ellos convertidos más que en cafés, en tabernas, se aplaude a rabiar a esas que se llaman “estrellas” entre el humo del cigarro, los vapores del vino y el vocabulario más soez y repugnante.²⁸⁸

Otro hecho de capital importancia en la disminución de la actividad operística en Valencia lo constituyó el cierre del Teatro Real de Madrid en 1925, ya que su clausura terminó con el popular “circuito ibérico”, afectando de lleno a la línea de flotación del sistema operístico español, al provocar la imposibilidad de la llegada de divos y compañías a los coliseos provincianos.

Los últimos años de reinado de Alfonso XIII están caracterizados por una gran disminución de la actividad operística en los escenarios valencianos. Las antiguas temporadas de ópera fueron sustituidas por funciones aisladas que apenas se mantenían unos pocos días en la escasa cartelera teatral. La depresión económica de 1929 acabó por apuntillar la grave situación de la ópera, afectando primero a los teatros norteamericanos y posteriormente a los europeos.

²⁸⁸ PEYDRÓ DÍEZ, V.: «Crisis teatral: el género chico», en *El Mercantil Valenciano*, 6 de septiembre de 1915.

La primera temporada de Julián Gayarre en Valencia (3-9 de Abril de 1881)

Fernando Torner Feltrer
José Salvador Blasco Magraner
Francisco Carlos Bueno Camejo
Universitat de València

Resumen. En esta investigación se ha analizado la primera actuación en el Teatro Principal de Valencia del gran tenor español Julián Gayarre, tomando como fuente la prensa valenciana durante la monarquía de Alfonso XII. Este cantante, nacido en Roncal (Navarra), actuó en el Teatro Principal de Valencia durante la temporada 1880-1881. En el mes de abril de 1881 cantó *La Favorita*, *La Africana* y *Lucía de Lammermoor*. Se han recogido y estudiado, asimismo, las críticas musicales publicadas en los periódicos locales: “El Mercantil Valenciano” y “Las Provincias”.

Palabras clave. Julián Gayarre, ópera, tenor, prensa valenciana, crítica musical, *La Favorita*, *La Africana*, *Lucia di Lammermoor*.

Abstract. This research has analyzed the first performance at the Teatro Principal of Valencia of the great Spanish tenor Julian Gayarre, using as source the Valencian press during the monarchy of Alfonso XII. The singer, born in Roncal (Navarra), performed at the Teatro Principal during the 1880-1881 season. In April 1881 he sang *La Favorita*, *La Africana*, *Lucia di Lammermoor*. This research also collects and studies music reviews published in local newspapers “El Mercantil Valenciano” and “Las Provincias”.

Keywords. Julián Gayarre, opera, tenor, Valencian press, music criticism, *La Favorita*, *La Africana*, *Lucia di Lammermoor*.

1. Breve biografía y rasgos canoros de Julián Gayarre

El tenor Sebastián Julián Gayarre Garjón²⁸⁹ nació en la localidad navarra de Roncal el 9 de enero de 1844. Cuando frisaba los trece años de edad, su padre decidió que sería

²⁸⁹ La bibliografía específicamente dedicada a la biografía y personalidad artística de Julián Gayarre no es muy abundante. Destacamos dos monografías, *sensu stricto*. La más emotiva es la de Florentino Hernández Girbal. Cfr. HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino: *Julián Gayarre: el tenor de la voz de ángel*, Arno Press, Madrid, 1977. La segunda es obra del matrimonio formado por Marta Herrero Subirana y Francisco Moreno Bardají. Cfr. HERRERO SUBIRANA, Marta y MORENO BARDAJÍ, Francisco: *Julián Gayarre: un tenor histórico, un navarro universal*, Edición propia de los autores, Madrid, 2003. Otro estudio interesante, en este caso comparativo, es el libro que escribieron Antonio Peña y Goñi, en

pastor de ovejas²⁹⁰. Más tarde, trabajó como herrero, aunque pronto dejó el oficio por motivos de salud. Comenzó a estudiar música, vinculado al Orfeón Pamplonés. Gracias a los consejos del célebre Hilarión Eslava, se marchó a estudiar al Real Conservatorio de Madrid. Debutó en Navarra, cantando zarzuelas en la compañía lírica de Pepe Gaínza. En 1869, obtuvo una beca para estudiar Canto en Milán. En 1869, debutó en el Teatro Varese, con el ingrato papel de Alvino, en la ópera de Verdi *Lombardi alla Prima Crociata*. Entre 1873 y 1875 obtuvo resonantes éxitos en San Petersburgo y en Moscú. El 2 de enero de 1876 triunfó en toda regla en el Teatro Alla Scala de Milán, con la ópera *La Favorita*, la que más gloria le dio. El compositor Amilcare Ponchielli, profesor de Puccini, lo escogió para el estreno de su ópera más importante, *Gioconda*, el 8 de abril de 1876 en La Scala. Julián Gayarre falleció el 2 de enero de 1890²⁹¹.



El tenor español Julián Gayarre

Las características técnicas canoras de Gayarre se resumen en una frase suya, escrita en una carta dedicada a su mentor en el Orfeón Pamplonés, Conrado García: “Usted ya sabe que yo no tengo una voz grande, pero sí que es bonita y que se presta a cantar bien”²⁹². Su voz no era voluminosa, pero homogénea en toda su gama. El timbre era muy bello, y poseía una seducción especial, casi exótica. Preocupado por la recuperación del canto *fino*, Gayarre albergaba ricos matices. En las medias voces,

colaboración con Jesús Casado Harpigny. Cfr. PEÑA Y GOÑI, Antonio y CASADO HARPIGNY, Jesús: *Gayarre y Masini. La ópera en Bilbao en 1882*, Muelle de Uribitarte Editores, Colección Bilbainos Recuperados, Bilbao, 2008.

²⁹⁰ También el tenor gerundense, el gran *divo* Ricardo Viñas, lo fue.

²⁹¹ MARTÍN DE SAGARMÍNAGA, Joaquín: *Diccionario de cantantes líricos españoles*, Acento Editorial / Fundación Caja de Madrid, Madrid, 1997, pp. 162 y ss.

²⁹² *Idem*.

poseía una dulzura exquisita. Por otro lado, el ímpetu varonil de su canto y la conmoción desesperada de los acentos, evocan ya la llegada de algunas características de la nueva escuela *verista* de ópera italiana. Empero, no obstante, como ya hemos indicado anteriormente, se encontraba muy cómodo con las óperas belcantistas, en particular, con *La Favorita* de Donizetti.

2. Gayarre, revulsivo de teatros provincianos

Uno de los méritos de Julián Gayarre fue dinamizar la vida operística de ciudades españolas de segundo rango, por detrás de Madrid y Barcelona, durante la monarquía de Alfonso XII. Así, el inmortal tenor navarro, en Sevilla, insufló aliento al Teatro San Fernando merced a sus actuaciones, durante los años 1880, 1881 y 1885. En ese coliseo hispalense, en 1880, el cantante de Roncal cantó *I Puritani* de Bellini y *La Favorita*, de Donizetti. En 1881, además de estas dos óperas, incluyó *La Africana* de Meyerbeer. Como acontecerá en Valencia, Gayarre fue agasajado por los grupos sociales pudientes sevillanos, como es el caso de los marqueses de Gaviria, quienes organizaron una suntuosa fiesta en su mansión, en honor del tenor navarro, con ocasión de la función de su beneficio, el 11 de mayo de 1881. Fue la primera vez que hubo reventa de entradas en Sevilla. En 1885, Gayarre amplió su repertorio, cantando *La Favorita*, *Lucrezia Borgia*, *Fausto*, *Rigoletto*, *Los Hugonotes*, *La Africana*, *Lucia di Lammermoor*, *Aida* e *I Puritani*²⁹³.

En Bilbao se vivió una situación parecida. El vetusto Teatro Principal de la ciudad, a orillas del río Nervión, vivió en 1882 una de sus temporadas más brillantes, cuando el empresario Luciano de Urizar consiguió contratar al magno tenor navarro Julián Gayarre, para que viniese a cantar veinte óperas a partir del Domingo de Resurrección, el 9 de abril de 1882. A título de curiosidad, el infausto Urizar -que era amigo del tenor de Roncal-, sin embargo, no llegó a escucharlo, pues falleció la víspera del debut de Gayarre. Eso sí, el tenor navarro acudió a los funerales, en la iglesia de San Nicolás, en donde cantó el aria de Stradella, “Pietà, signore”, para homenajearlo. Durante la temporada teatral bilbaína, que tuvo lugar entre el 9 de abril y el 16 de mayo de 1882, Gayarre cantó los siguientes títulos: *I Puritani*, *La Favorita*, *Lucrezia Borgia*, *Los Hugonotes*, *La Africana* y *Faust*.

También en Valencia, Sebastián Julián Gayarre Garjón sirvió de revulsivo a la anodina temporada de 1880-1881.

3. Un primer intento de contratación de Gayarre en el Teatro Principal de Valencia: 1878

Aunque el periódico matritense “La Correspondencia de España” anunció que el gran divo navarro cantaría algunas funciones de ópera en el Teatro Principal de la ciudad del Turia, cedido mediante contrato por el Teatro Real de Madrid, durante la temporada 1878-1879, información de la que se hizo eco “El Mercantil Valenciano”²⁹⁴, se trató de

²⁹³ Véase MORENO MENGÍBAR, Andrés: *La ópera en Sevilla (1731-1992)*, Ayuntamiento de Sevilla, Col. Biblioteca de temas sevillanos, Sevilla, 1994, pp. 107-110.

²⁹⁴ “El Mercantil Valenciano”, 6 de marzo de 1878.

un espejismo, pues el tenor de Roncal no cantó durante esa temporada. No existe constancia de ello en la prensa valenciana.

4. Las circunstancias de la contratación de Gayarre, en el Teatro Principal de Valencia, durante la temporada 1880-1881

El Teatro Principal había ideado que el tenor navarro pusiese el gran broche de oro, a la temporada de ópera italiana de la compañía de Cosme Ribera y Miró. Sin embargo, las circunstancias para que Gayarre actuase en el proscenio valenciano de la calle de Las Barcas no constituyeron precisamente un camino de rosas. Aunque se trató de una tormenta en un vaso de agua.

Analicemos el asunto con detenimiento.

Julián Gayarre estaba vinculado contractualmente al Teatro Real de Madrid. Pero el cantante de Roncal se alternaba en sus cometidos artísticos con el gran tenor italiano Roberto Stagno –Vincenzo Andrioli era su verdadero nombre. El cantante palermitano rompió su contrato con el Teatro Real, por lo que encargaron a Gayarre que interpretase el papel estelar del Caballero del Cisne en la ópera de Wagner *Lohengrin*. El problema es que *Lohengrin* tenía que cantarlo justo cuando debía intervenir en la escena del Teatro Principal de Valencia.

Para enturbiar más las cosas, se publicó en rotativo valenciano “Las Provincias” la opinión de algunos malintencionados, que cuestionaban la posible actuación en Valencia del magno tenor de Roncal. Es necesario apuntar que, desde el propio periódico conservador, no se le dio pábulo a esta “gacetilla”²⁹⁵. La reacción del empresario del Teatro Principal –a nuestro humilde juicio, excesivamente airada- no se hizo esperar. Al día siguiente, apareció un desmentido, remitido al otro periódico, “El Mercantil Valenciano”:

Teatro Principal de Valencia, 26 de marzo 1881.

Sr. Director de EL MERCANTIL VALENCIANO.

Muy señor nuestro y de la más distinguida consideración. Ansiosos de dar explicaciones al público y dejar la verdad en su lugar, rogamos a usted inserte en su periódico las siguientes líneas.

Bajo un dícese que nada confirma, pero que siembra la duda, apareció una gacetilla en Las Provincias intentando poner en tela de juicio la próxima venida a esta ciudad del eminente tenor Gayarre.

La empresa se apresuró a suplicar á la prensa que rectificara la noticia, pues era infundada y lastimaba intereses respetables. Tomando después como pretexto la rescisión del Sr. Stagno en el Real, se acentuó más la duda y el indicado periódico y El Comercio especialmente, se permiten algunas apreciaciones que aun como hipótesis nos son ofensivas.

El tenor Sr. Gayarre termina su contrato en el Real el día 31 Marzo y esto lo sabe la empresa desde que se entendió con dicho señor para dar cuatro funciones en este teatro Principal. En su virtud quedó hecho el convenio con aquella notabilidad desde el 26 de Enero, mucho antes de abrir el

²⁹⁵ “Las Provincias”, 25 de marzo de 1881.

abono, y como a la empresa no se le ha ocurrido jamás que el Sr. Gayarre pudiera faltar a sus compromisos, ni en el decurso del plazo transcurrido desde que se ultimó el contrato ha tenido la menor noticia de que hubiesen surgido dificultades de ningún género para el cumplimiento del mismo, de aquí que la alarma sea infundada y que las alteraciones en los repartos del Teatro Real en nada afecten al cumplimiento de la promesa que esta empresa tiene hecha al público.

Creemos bastarán estas explicaciones para que queden en el lugar que les corresponde. Sus atentos S. S. Q. B. S. M., Francisco Carvajal y C^a.²⁹⁶

No obstante, finalmente, las gestiones del Teatro Principal llegaron a buen puerto y Gayarre, por fin, podría cantar en Valencia, según el periódico “Las Provincias”²⁹⁷.

5. Expectación ante la llegada de Gayarre a Valencia

Julián Gayarre llegó a Valencia el día 2 de abril de 1881, en el tren correo procedente de Madrid. Además del empresario del Teatro Principal y del resto de los cantantes de la compañía, acudieron a recibirle muchos admiradores del artista navarro. Gayarre se hospedó en la céntrica Fonda de Villarrasa, y esa misma noche sería obsequiado con una serenata. Estaba previsto que, durante su breve estancia en Valencia, se organizaran excursiones en su honor, transitando por la que, en un futuro, sería el área metropolitana de la capital del Turia. En los ágapes, no se olvidaron obsequiarle con la tradicional paella, por supuesto²⁹⁸.

La presencia del *divo* navarro en Valencia suscitó un auténtico revuelo en la prensa. Así, el diario “Las Provincias”, que constaba entonces de cuatro páginas, le dedicó dos el día 3 de abril de 1881, para explicar a los lectores su biografía, trufada de múltiples anécdotas, y analizar su voz, que no sólo alcanzaba el mágico DO DE PECHO en su registro sobreagudo, sino que llegaba al DO#²⁹⁹.

6. Gayarre canta en el Teatro Principal de Valencia *La Favorita*, *La Africana* y *Lucia Di Lammermoor*.

6.1. *La Favorita*

La primera ópera que cantó Gayarre en el Teatro Principal de Valencia fue un título *belcantista*, muy virtuoso, su tarjeta de visita: *La Favorita* de Donizetti, el 3 de abril de 1881, de acuerdo con el siguiente reparto estelar:

| | |
|------------------------|----------------|
| Fernando | Julián Gayarre |
| Leonora de Guzmán | Emma Colonna |
| Alfonso XI de Castilla | Pedro Fárvaro |
| Baltasar | Carlos Ulloa |

²⁹⁶ “El Mercantil Valenciano”, 27 de marzo de 1881.

²⁹⁷ “Las Provincias”, 25 de marzo de 1881.

²⁹⁸ “El Mercantil Valenciano”, 2 de abril de 1881.

²⁹⁹ “Las Provincias”, 3 de abril de 1881.



El Teatro Principal de Valencia, en una foto del año 1910

Sorprendentemente, el periódico “Las Provincias” no publicó crítica alguna sobre la actuación de Gayarre en *La Favorita*. Sí lo hizo, en cambio, “El Mercantil Valenciano”. Para ello, convocó a su crítico, Ignacio Vidal, quien nos legó un impresionante texto sobre el paso del *divo* de Roncal. Para empezar, reconoció estar ante un evento único, un “maravilloso acontecimiento”. Bendijo el arte en grado sumo de Sebastián Julián Gayarre. Su canto reviste rasgos “sobrenaturales”, propios de un *divo*. Según el profesor de música Ignacio Vidal, el navarro poseía una voz poderosa que emitía con total naturalidad y frescura. También advirtió el encanto irresistible de las medias voces. El momento estelar fue cuando interpretó la romanza de referencia de esta ópera de Donizetti “Spirto gentil”, que hubo de bisar. A título anecdótico, el padre de Julián Gayarre estaba en el patio de butacas. Al menos desde el punto de vista dramático, la contralto Emma Colonna anduvo a su altura, reconocido por el público con las ovaciones. El barítono Antonio Putó fue sustituido a causa de una indisposición, de manera improvisada, por Pedro Fárvaro, impecable. El bajo Carlos Ulloa, correcto. La nota discordante la puso el coro, desafinado e inmóvil en escena, y la orquesta:

GAYARRE EN LA FAVORITA

Maravilloso acontecimiento que no se borrará nunca de la memoria de cuantos lo presenciaron fue la presentación por primera vez en la escena del teatro Principal de ese brillante astro del mundo musical llamado Julián Gayarre. Nuestra tosca pluma apenas si puede describir con toda la verdad y colorido el magnífico aspecto que presentaba dicho coliseo la noche del domingo último. Sería necesario registrar sus más brillantes páginas para encontrar algo parecido y análogo a lo que presenciamos la citada noche. Con decir que los palcos estaban henchidos de hermosas damas que lucían sus mejores atavíos, y que el resto de las localidades las llenaba un público al que le cuadraban muy bien los obligados calificativos de numeroso y escogido, está dicho todo.

Si quisiéramos una prueba fehaciente del inmenso poder que tiene el arte, la tendríamos muy elocuentísima con lo que pasa en Valencia de algunos días a esta parte. En la calle, en el paseo, en el seno del hogar doméstico, en suma, allí donde se reúnen dos personas, no se habla otra cosa que de Gayarre, de señalar sus excepcionales aptitudes, de su historia, de sus triunfos, y hasta de su amor al progreso y a la libertad de los pueblos.

Y es natural: no se trata de un potentado que derramando el oro a manos llenas y dispensando mercedes satisface hasta los menores caprichos de la turba de ambiciosos que le rodea, ni tampoco de un general vencedor que se presenta a la muchedumbre ansioso de recoger los laureles de la victoria: se trata simplemente de un hombre que nacido en humilde cuna, ha logrado con el esfuerzo de su inteligencia y mediante las privilegiadas dotes que la natura le ha concedido, colocarse en la cúspide de la gloria, desde la cual ejerce avasallador, sí, pero dulce y suave dominio sobre los que buscan en las manifestaciones de la belleza el bálsamo que cure y restañe las heridas producidas por su contacto con la grosera realidad.

¡Bendito sea el arte que tales dulzuras contiene en sus entrañas!

Pero abandonemos esta clase de consideraciones, y pasemos a exponer lisa y llanamente el concepto que nos merece el artista eminente que se ha dignado darnos a conocer los maravillosos secretos de su garganta, en la interpretación de su obra «favorita», como da en decir la fama.

Bien pudiéramos evitarnos un análisis detenido de las facultades que adornan a nuestro insigne compatriota, con solo decir que en él se funden de un modo admirable el arte y la naturaleza, expresión que en sentir nuestro sintetiza la personalidad de Gayarre: la naturaleza en una voz que por el número de condiciones que presenta, todas ellas de primer orden, raya en lo increíble y toca en los límites de lo sobrenatural, y el arte por medio de una maravillosa intuición fecundada y abriantada con el estudio. Pero con esta síntesis no quedarían satisfechas las exigencias de la crítica, ni acaso los deseos de nuestros lectores, ni mucho menos las propias condiciones que debe reunir un trabajo de esta índole.

La voz de Gayarre es potente, robusta, vibrante, ágil y de una frescura y nitidez incomparables. En ella se unen en misteriosa conjunción la dulzura con una fuerza expansiva que en determinados momentos adquiere un sello de grandeza excepcional. No hay para decir que verifica con una facilidad pasmosa los pasos del fuerte al piano y viceversa por medio de una gradación insensible, sin violencia, natural, lo que produce un verdadero asombro. Agréguese a estas grandes facultades una emisión fácil y espontánea que le permite recorrer sin esfuerzo alguno todos los registros, sin que por ello mengue en lo más mínimo el valor de los sonidos.

Entre el canto y la voz existe una verdadera correlación y armonía: aquél se nos ofrece con un estilo puro, correcto y elegante, sin que alteren estas cualidades que son el resultado de una escuela superior, los arranques fogosos y enérgicos que las palabras exigen; el fraseo es amplio y claro, sin que se pierda ni una sola sílaba, y la media voz deliciosa y llena de encantos irresistibles.

La acción de Gayarre es sobria, pero inteligente y distinguida, lo cual avalora su personalidad artística.

Cuando Gayarre apareció en la escena, fue saludado con expresivas muestras de cariño, que fueron pronto reprimidas. La ansiedad por oírle era grande, y así que el tenor dejó oír su voz admirable, expresando con los acentos más dulces el sentimiento amoroso que embargaba su alma, en la romanza de salida «É una vergine, un angel di Dio», grandes aplausos resonaron en el teatro, admirando todos las sorprendentes facultades que antes hemos precisado.

Estas manifestaciones se reprodujeron en el dúo con la tiple del mismo acto, siendo llamado Gayarre a la escena varias veces, en unión de la Srta. Colonna.

El público temeroso de perder una nota de las que vertía Gayarre con singular pureza, estuvo silencioso en demasía al escuchar la magnífica frase que precede al concertante del acto tercero, la cual fue dicha con una amplitud y energía dramática según reclamaba la situación.

Pero el momento excepcional, extraordinario de la representación de la «Favorita», fue aquel en que interpretó la bellísima e inspirada romanza del «Spirto gentil». No exageramos nada diciendo que no es posible expresar por medio de la palabra la sublime ejecución que dio a este trozo de música nuestra compatriota Gayarre, quien en vez de cantarlo con una entonación igual, aunque dulcísima, como lo hicieron otros tenores eminentes, la canta con más variedad de tonos que, sin estar exentos de suavidad y dulzura, siguen el sentido de las palabras. De esta manera Gayarre quita a su acabadísimo trabajo la monotonía que resulta del primer modo de ejecución, imprimiéndole más vida, más color, sin desvirtuar por ello el carácter que predomina en la romanza.

El público, fascinado por los inimitables acentos de la voz de nuestro compatriota, reprimía con fuerza las múltiples y fuertes emociones que experimentaba al oírle, y solamente se escuchaba de vez en cuando un rumor semejante a un quejido, no bastando el esfuerzo humano para sofocarlo.

A las últimas notas de la romanza, siguió una atronadora y prolongada salva de aplausos. En este instante ocurrió un incidente digno de mención: los espectadores, como movidos por un resorte, dirigieron sus miradas hacia un anciano de tostado rostro, surcado de arrugas, pero de aspecto simpático y venerable, que ocupaba un asiento de delantera de platea. Era el padre de Gayarre, a quien no abandona nunca. Y es la mejor compañía.

El eminente artista repitió la romanza y se repitieron también por parte del público las demostraciones de entusiasmo.

Y nosotros también llevados de él hemos dado unas proporciones demasiado largas a esta reseña; de manera que con el objeto de que aparezca en el número de hoy, nos vemos obligados a andar muy aprisa, a fin de recorrer el no escaso trayecto que falta todavía para dar cima a nuestro trabajo.

La Srta. Colonna no defraudó nuestras esperanzas: ya en las líneas que consagramos a esta distinguida artista cuando se dio a conocer en la parte de «Amneris», pusimos de relieve las condiciones de su órgano vocal, que no es tan superior como sus cualidades dramáticas, que son muy recomendables. De donde se infiere sin grande esfuerzo la interpretación que dio a la protagonista de la ópera. El público descartando lo que tiene la Srta. Colonna de deficiente, y aplaudiendo lo que posee de meritorio, hizo

justicia a la bella artista, que cantó con exquisita pureza y acentos expresivos el tierno andante «O mio Fernando», y expresando en el acto cuarto con mucha verdad las torturas que sufría su corazón al verse rechazada por su amante.

Una indisposición repentina nos ha impedido oír al barítono Sr. Putó en la interpretación de Alfonso XI. Pero afortunadamente se encontraba en esta ciudad el simpático Sr. Fárvaro (Don Pedro), quien haciéndose cargo del compromiso en que se hallaba la empresa, no vaciló a las primeras indicaciones de ésta en aceptarlas. Con la maestría que le es peculiar, cantó el andante de su aria de salida, a cuya terminación fue aplaudido; pero en donde estuvo a notable altura fue en la romanza «A tanto amor», del acto tercero, en cuya ejecución utilizó excelentes matices.

El Sr. Ulloa estuvo bien en el desempeño de «Baltasar».

Los coros desafinados, y la orquesta no estuvo exenta de defectos, hasta el punto de que resultara fría la escena final del acto tercero. Sobre todo hay necesidad de hacer comprender a las señoras del coro que no son estatuas, sino personajes de carne y hueso y que contribuyen en la medida de su papel al desarrollo de la acción. Veremos si se enmiendan en lo sucesivo.

Terminaremos, no por ser obligados, sino porque a ello nos mueve el reconocimiento, felicitando a la empresa por la venida de Gayarre, hecho que por sí solo bastaría a la gratitud de cuantos ansiaban conocer al artista eminente, gloria de nuestra patria.

Ignacio Vidal³⁰⁰

6.2. *La Africana*.

El magno tenor navarro interpretó el papel de Vasco de Gama en la *Grand Opéra* de Meyerbeer *La Africana*, al día siguiente, el 4 de abril de 1881. Fue la primera crítica publicada en el diario “Las Provincias” sobre la actuación de Gayarre en el Teatro Principal, y vio la luz el día 5 de abril. El reparto fue el que reproducimos a continuación:

| | |
|---------------|-----------------------|
| Vasco de Gama | Julián Gayarre |
| Nelusko | Pedro Fárvaro |
| Selika | Bianca Remondini |
| Inés | Augusta Fidi-Azzalini |
| Don Pedro | Carlo Ulloa |

La crítica de “Las Provincias” es relativamente escueta y no entra en detalles canoros. Este periódico también reconoce la maestría de Meyerbeer, ahora como “majestuosa armonía de conjunto”. Fue un exitazo; abarrotado de público. Gayarre, junto con la soprano italiana Bianca Remondini, fueron llamados a escena cuatro veces en el Acto IV:

Es (...) *La Africana* una ópera escrita (...) con el objeto de hacer brillar una voz determinada sobre las demás. Al crear esa gran partitura el maestro

³⁰⁰ “El Mercantil Valenciano”, 5 de abril de 1881.

Meyerbeer, usó del mismo procedimiento que Dios al hacer su obra, dio vida a individualidades más o menos importantes, pero sin elevar tanto a las primeras sobre las últimas, que desapareciese la majestuosa armonía del conjunto.

Preciso es, pues, poseer el genio de Gayarre para sobresalir en dicha producción, tan esplendorosamente como lo admiramos anteanoche.

Las secundarias notas de un recitado adquieren en su privilegiada garganta un valor inmenso, como el vulgar y modesto traje en gallarda y aristocrática figura. Así se comprenden los aplausos que el auditorio le prodigó en el primer acto y en los pezzi, no muy culminantes, en que intervino, tanto en el segundo como en el tercero.

Llegó, por fin, el cuarto, y como allí el maestro no pudo menos de complacerse en la dramática situación de Vasco de Gama, esclavo del mismo mundo que descubría, el aria del ilustre marino reviste todas las tropicales armonías del Indostán y todos los afanes en que se agita la cabeza del genio encadenado Gayarre, encontrando ya espacio bastante elevado para desplegar sus alas de águila, canta y nos remonta al efecto, donde se cierne; y después sigue elevándose en su apasionado dúo con Selika, demostrando así que no hay barrera capaz de cerrar el camino por donde sube el verdadero talento artístico.

No recordamos bien en cuantas ocasiones fue llamado a escena, pero sí que al finalizar dicho acto pisó cuatro veces las tablas juntamente con la señora Remondini, que al lado de Gayarre, hemos acabado de conocer su mérito, pues basta decir que en el citado dúo, entusiasmó también al público.

Con acierto les secundaron la Sra. Fidi y los señores Ulloa, Fárvaro y las demás partes; pero nos pareció que la orquesta dejó algo que desear, y que los coros desafinaron, especialmente en el tercer acto.

El teatro apenas podía contener el número de asistentes, que se desbordaba por pasillos y corredores.³⁰¹

Por su parte, en el rotativo liberal “El Mercantil Valenciano”, Ignacio Vidal escribió otra portentosa crítica para valorar la divina actuación de Julián Gayarre en esa maravillosa ópera que es *La Africana*. El crítico musical, profesor de música, aporta muchos más datos. En primer lugar, Gayarre es un gran actor, en tanto que sabe imprimir caracteres diferentes a personajes tan distintos como Fernando, en *La Favorita*, o Vasco de Gama, en *La Africana*. El aria de referencia, “Oh, paradiso”, en el Acto IV fue el momento “sublime”. Todos los cantantes rayaron a gran altura. Bianca Remondini se creció al lado de Gayarre:

GAYARRE EN LA AFRICANA

Si grande fue el entusiasmo que el eminente tenor, gloria de nuestra patria, produjo en el público la noche que interpretó la parte de Fernando, de la perla de Donizetti, no fue menos el que causó al dar vida y encarnación real al Vasco de Gama de la portentosa creación meyerbeeriana, cuyo título va al frente de estas líneas.

Hay notables diferencias entre uno y otro personaje, diferencias que nacen de la escuela a que pertenecieron los dos insignes maestros; diferencias en

³⁰¹ “Las Provincias”, 7 de abril de 1881. (El defectuoso estado del periódico al comienzo de la crítica hace ilegible algunas palabras del texto).

los caracteres de los citados personajes, en los sentimientos que les animan, en la finalidad de asunto que persiguen, en los obstáculos que tropiezan para realizarla y en los medios de que disponen; y estas diferencias ha sabido Gayarre percibir las y expresarlas, pues si acertado estuvo en imprimir carácter al atribulado amante para quien no fueron bastantes los votos religiosos á reprimir la pasión mundana que prendió fuego en su alma, admirable interpretación dio al inmortal portugués que abrió al antiguo continente las puertas de las regiones vírgenes de la India.

Algunos dudaban de que nuestro compatriota pudiera bosquejar la personalidad de Vasco de Gama bajo su aspecto dramático, considerándole únicamente como un cantante de primer orden, pero los que tal pensaban, sin duda á causa de equivocados informes, habrán tenido ya ocasión para convencerse de lo contrario, o sea que Gayarre, sin necesidad de recurrir a amaneramientos siempre ridículos, ni valerse de medios de expresión violentos y forzados, consigue empleando solamente recursos naturales, no exentos de arte ni de propiedad escénica, presentar ante el público la fisonomía dramática del personaje que interpreta, haciéndolo interesante y atractivo, justificando de esta manera que no en vano ostenta el valioso dictado de primer tenor del mundo que la fama le adjudica.

Es, pues, Gayarre un artista en toda su integridad, que ajusta su acción a la del asunto que desenvuelve el drama, identificándose en él y llenando por tal concepto los fines que una obra artística de tal naturaleza debe cumplir.

Siguiendo, pues, nosotros la misma marcha que <La Africana> recorre en su interpretación, hablaremos del concepto que nos merece la que alcanzó anteanoche.

La bellísima romanza, primer número de importancia de la citada ópera, fue cantada con acierto por la Sra. Fidi. El público la oyó como quien oye llover, y lo mismo sucedió con los diferentes fragmentos que siguen a la romanza, por lo preocupado que estaba esperando la salida de Gayarre a la escena.

Por fin apareció en ella nuestro compatriota, cuyo continente apuesto y elegante, interesó al público que le dispensó una grata acogida. Ya desde este momento cesaron los cuchicheos, convirtiéndose los espectadores todo oídos, y disponiéndose a escuchar y recrearse con el bellísimo canto del incomparable artista. Salvo las bellísimas frases que dijo, lo restante del acto no entusiasmó al público, quien vio pasar indiferente las escenas del Concilio y el grandioso final que cierra con brillante broche el gran número de bellezas contenidas en todo el acto primero.

El aria del sueño con que empieza el segundo, proporcionó a la distinguida tiple señora Remondini una verdadera ovación, lo cual no nos extraña, pues sabido es cómo la canta esta artista, que dejará gratísima memoria entre nosotros.

El Sr. Fárvaro, que suple con los abundantes recursos que posee, la deficiencia de sus medios vocales, cantó con el buen gusto que le caracteriza la escena que sigue al aria, suprimiendo la plegaria. El bellísimo dúo fue interpretado por la Remondini y Gayarre, de un modo notable, siendo muy aplaudidos y llamados a la escena.

El «settimino» a voces solas tampoco interesó al público lo que en las anteriores representaciones.

La «alborada» del acto tercero, el público la acompañó con chicheos, a causa de las frecuentes desafinaciones del coro. La verdad sea dicha, la hora no es la más oportuna para que la garganta esté expedita. El Sr. Fárvaro oyó aplausos al final de la «balada», y lo demás del acto transcurrió sin novedad alguna.

Llegamos, por fin, al acto cuarto. No hay ejemplo de la grandísima ovación que el público tributó al eminente Gayarre que hizo un verdadero alarde de sus poderosas facultades, ni cabe en lo posible imaginar una ejecución tan brillante como la que le cupo al bellissimo «andante» del aria de «Vasco». Su frase amplia se deslizaba con la majestad de lo sublime; los acentos con que expresaba la admiración que sentí y los recuerdos que le asaltaban al contemplar tanta grandeza, herían las fibras más sensibles del espectador que se sentía fascinado por tanta belleza. ¡Qué pureza en la emisión de la voz! ¡Qué corrección de estilo! ¡Qué dulcísimo fraseo! No hubo remedio: el público, ebrio de entusiasmo, no se satisfizo con una audición, y Gayarre accedió gustoso a repetir el «andante» «Oh, paradiso», a cuyo final los bravos, vítores y aclamaciones interrumpieron algunos momentos la representación.

A esta ovación que el público tributó a nuestro ilustre compatriota, siguió otra de la fue partícipe la señora Remondini. Nos referimos al gran dúo con que termina el acto, que mereció una interpretación digna de tan incomparable número musical. La Remondini se creció al lado de Gayarre, y los dos artistas de consuno, confundieron sus voces admirables impregnadas de pasión y sentimiento; no sabemos a punto fijo el número de veces que fueron llamados al palco escénico; lo único que recordamos es que fueron muchas, viendo con gusto que algunas señoras, no muchas por desgracia, batían fuertemente sus blancas manos, rompiendo con una costumbre que no tiene en su abono ninguna razón.

En el aria del «manzanillo», la señora Remondini fue también aplaudida y llamada a escena.

La orquesta estuvo bien dirigida por el señor Rivera.

Ignacio Vidal³⁰²

6.3. *Lucia di Lammermoor*

El día 7 de abril, Gayarre ofreció a los valencianos cantar *Lucia di Lammermoor*, con el reparto que indicamos a continuación en los primeros papeles:

| | |
|--------------------|------------------|
| Edgardo | Julián Gayarre |
| Lucía | Bianca Remondini |
| Lord Enrico Ashton | Pedro Fárvaro |

Esta ópera de Donizetti sirvió también para la despedida oficial de Bianca Remondini. Es una lástima que el mal estado del diario “Las Provincias” nos impida conocer los entresijos de la actuación de Julián Gayarre en *Lucia di Lammermoor*. De la opinión de este diario puede inferirse que fue la mejor actuación de Bianca Remondini. En cuanto a Gayarre, “Las Provincias” se dio cuenta del *canto fino* del tenor navarro, por la

³⁰² “El Mercantil Valenciano”, 7 de abril de 1881.

pureza y precisión natural en su emisión, plena de matices. Sobresaliente también el barítono valenciano, ya veterano, Pedro Fárvaro. El coro y la orquesta, un desastre. En el caso de la orquesta, la supresión del arpa es lamentable:

Lucía, como indicábamos ayer, valió una brillante ovación al eminente tenor Sr. Gayarre, y también una lisonjerísima despedida a la señora Remondini. Nuestro famoso compatriota excitó el entusiasmo del público, sobre todo en el acto primero, y en la escena final de la ópera. También fue muy aplaudido en el dramático concertante del segundo acto, aunque no es en pasajes de esta índole en lo que más brilla su portentosa potencia musical. ¡Con qué deleite se le escucha siempre!. Su hermosa voz, la ductilidad de sus registros, la emisión, siempre franca, siempre natural y espontánea y un estilo purísimo de canto admiran en el joven artista a cuantos tienen la dicha de escucharle.

(...)

Gayarre, (...) y nos hacían comprender que no se trataba ya de un ser mortal, de una mujer, sino de un ángel bell' alma innamorato, cuyo recuerdo arrancaba una lágrima a su desolado amante.

La Sra. Remondini puede marcharse de Valencia satisfechísima. Había sido considerada como una cantante muy apreciable, de buenas condiciones naturales, que cantaba todas las óperas bastante bien, y por lo tanto muy propia para tiple de temporada en un teatro como el de Valencia. Pero en el papel de *Lucía* reveló facultades más sobresalientes, que produjeron grata sorpresa y le valieron una ruidosa demostración de despedida, como dijimos ayer en breves palabras.

En el difícil rondó del tercer acto demostró las excelentes condiciones de su voz y la limpieza de su garganta. Fue escuchada con religioso silencio durante las (...) frases que atesora tan admirable escena, las cuales dijo con verdadero encanto, y después de unas difíciles variaciones, no siempre del mejor gusto, pero ejecutadas de un modo irreprochable, fue objeto de una entusiasta y cariñosa ovación. Sus admiradores la obsequiaron con innumerables ramos y bouquets, y la empresa le regaló una preciosa joya. En el concertante final del acto segundo, el señor Fárvaro nos recordó sus buenos tiempos, sosteniendo y animando con maestría el conjunto, lo que le valió grandes aplausos.

Los coros y la orquesta se resintieron notablemente de falta de ensayos. ¿Por qué en función tan solemne se ha de suprimir el arpa, que ha de ejecutar el interesante solo y acompañamiento del primer acto, (...), sustituida, en parte, por el clarinete y la flauta, con lo cual perdió la gracia exquisita y la delicadeza que encierra la primera arieta de la tiple?³⁰³

Ignacio Vidal, en "El Mercantil Valenciano", se despidió con una gran crítica sobre la actuación de Gayarre en *Lucia di Lammermoor*. Define la voz de Gayarre con el calificativo de "metálica". Admite la mediocridad de los cantantes que, usualmente, actuaban en Valencia, *pace* grandes voces como la del tenor español. También Bianca Remondini y Pedro Fárvaro hicieron una gran actuación:

³⁰³ "Las Provincias", 10 de abril de 1881.

GAYARRE EN LUCÍA DI LAMMERMOOR

No podrá quejarse la empresa de la manera cómo el público valenciano ha correspondido a sus esfuerzos para traer a Gayarre. Las tres representaciones que lleva dadas el eminente tenor, han sido otros tantos «llenos», con la circunstancia agravante de que una buena parte de ese mismo público ha tenido que pagar a un precio elevado el derecho de ocupar un humilde asiento en las alturas de lo que se llama, sin duda por sarcasmo, el «paraíso». Todo, no obstante, lo ha sufrido con resignación y paciencia dignas de ser cantadas en verso heroico, solo por el placer de oír a Gayarre, cuyas notas tienen una resonancia «metálica».

Y a pesar de este afán vertiginoso, a muchos hemos oído lamentarse después de haberse deleitado con la maravillosa voz de nuestro compatriota, que su venida es más bien perjudicial que beneficiosa.

Esto que a la simple vista parece una paradoja, pues no se concibe que la belleza que resalta en su afiligranada labor, produzca afectos contrarios a los que debe producir; bien mirado, en sus consecuencias, no deja de ser verdadero en el fondo.

Con efecto, acostumbrado nuestro público a ver interpretadas las obras del repertorio lírico-italiano por artistas mediocres, la presencia en la escena valenciana de un artista de excepcionales aptitudes que descubre a nuestro espíritu dilatados horizontes que antes permanecían ocultos entre espejos celajes, destruye por algún tiempo los efectos que una mediana interpretación debe producir, pues difícilmente pueden borrarse las impresiones profundas que un artista de tanta talla deja en nuestro ánimo. Aceptando los hechos tales como son, y sin preocuparnos de sus consecuencias, porque no hay peor inconveniente que el recordar a uno que está saboreando suculenta comida, los horrores de una laboriosa digestión, pasemos a reseñar nuestro juicio acerca del desempeño de la preciada joya de Donizetti, «Lucia di Lammermoor», cuyos conceptos musicales, impregnados del espíritu plañidero y sombrío, que el novelista inglés Walter Scott reflejó en sus trabajos, pueden competir, sin desventaja, al lado de los mejores del repertorio moderno.

Los espectadores, poseídos de una gran ansiedad por escuchar a Gayarre, dejaron pasar inadvertidamente el primer cuadro de la ópera, sin preocuparse poco ni mucho del aria que el simpático artista Sr. Fárvaro cantó con la pureza de estilo que todos conocen.

Los murmullos se fueron apagando, y la atención comenzó a fijarse al ejecutar la flauta y el clarinete el prelude de la cavatina de tiple con que principia el segundo cuadro. No sabemos por qué causa, aun cuando suponemos que obedece a una de carácter económico, han dejado de formar parte de la orquesta las dos arpistas que se habían contratado a principios de temporada.

La Sra. Remondini cantó con estilo correcto y pureza en la emisión de la voz, tanto el bello recitativo de salida, como la cavatina que le sucede, a cuyo final oyó generales aplausos, que se repitieron al presentarse Gayarre en la escena. Cuanto dijéramos en elogio de los citados artistas, aparecería pálido al lado de la realidad. Todas las relevantes facultades que adornan a nuestro compatriota, las puso de relieve en el precioso andante «Nulla

tomba che rinserra», que fraseó de una manera inimitable, valiéndole una merecida salva de aplausos, de la que fue partícipe la distinguida tiple Sra. Remondini, que una vez más justificó las distinciones de que ha sido objeto por parte del público valenciano.

A la terminación del «allegro» con que termina el primer acto, los dos artistas fueron llamados al palco escénico varias veces en medio de estrepitosas demostraciones.

El dúo de tiple y barítono del acto segundo, fue escuchado con atención, pero sin interesar sobremanera.

Verificada la mutación de escena con alguna dificultad, los coros interpretaron con ajuste la escena de los esponsales, alterando su conjunto un discordante sonido producido por un instrumento de metal.

La introducción del concertante fue bien cantada, resaltando las voces de la Remondini, Gayarre y Fárvaro en el cuarteto que no dejó nada que desear, y emitiendo nuestro compatriota brillantes notas que sobresalían entre la admirable combinación de sonidos que tiene dicho concertante.

Solamente echamos de menos en Gayarre la acción altamente dramática que requiere la situación que abraza la «stretta» final del segundo acto, especialmente en el «maledetto». Tratándose de un artista tan eminente como nuestro compatriota, todo se acrisola y depura, y lo que en un artista de menor importancia pasaría desapercibido, en él no puede seguirse este mismo criterio.

La Sra. Remondini sobrepujó nuestras esperanzas en la ejecución de la difícil aria de la «locura», y de esta misma opinión participaba el público, a pesar de tener formado un juicio muy favorable respecto a dicha artista, que si algo deja que desear en cuanto a medios de expresión, en cambio se coloca a inmensa altura como cantante. El tierno y dulce andante «Ardon gli incensi», lo dijo de una manera encantadora y diáfana recorriendo fácilmente los tonos del diapasón de su voz; pero donde la Remondini estuvo admirable fue en el «rondó» de la citada aria, emitiendo con limpieza y seguridad una verdadera avalancha de notas en forma de cadencias, trinos y otros juegos de vocalización que cautivaron a la concurrencia, la cual dispensó a la «diva» una unánime ovación que duró algunos momentos, cayendo a sus pies numerosos ramos de flores, y recibiendo además una magnífica pulsera de oro y dos preciosos bouquets. Gayarre fraseó deliciosamente el andante del aria final de la obra, haciendo alarde de su gallardo estilo y hermosa voz, pero descuidando los ademanes y la acción que acusaba falta de propiedad. El «allegro» se resintió de matices y volvemos a repetir lo que antes hemos dicho; cuando se trata de aquilatar su ejecución es preciso descender a todos los detalles. En la repetición estuvo mejor.

Ignacio Vidal³⁰⁴

Entretanto, la sociedad valenciana se volcó con el tenor de Roncal. Así, el Casino de Valencia invitó a Gayarre a una *comida aristocrática* (¡Sic!), que se celebró al día

³⁰⁴ “El Mercantil Valenciano”, 9 de abril de 1881.

siguiente, 8 de abril, en la sede social. Dada la presencia del cantante navarro, se exigió a los comensales ir vestidos de rigurosa etiqueta³⁰⁵.

6.4. Gayarre repite *La Favorita*

Como en la estructura musical de las misas napolitanas del siglo XVIII, Gayarre finalizó sus actuaciones en el Teatro Principal de Valencia con la función del día 9 de abril, dedicada, como la de su presentación, a la misma ópera: *La Favorita*. Al llegar a la romanza “Spirto gentil”, el público alcanzó el frenesí, “con lluvia de flores, versos y oro”. “El Mercantil Valenciano” detalla en su crítica los regalos que le hicieron aquella memorable noche al tenor navarro, cuantiosos. Tras esta última actuación en el Teatro Principal de Valencia, Gayarre partiría luego para Sevilla:

Anoche se despidió Gayarre del público valenciano. El teatro Principal estaba de bote en bote. No es tarea fácil describir cuanto ocurrió en él durante el transcurso de la función, y especialmente en las situaciones más culminantes de *La Favorita*. Nuestro compatriota se excedió a sí mismo, y en su semblante, en su voz incomparable y en su fraseo se revelaban el deseo de complacer al público valenciano que tan grandes ovaciones le ha dispensado en las cuatros funciones en que ha tomado parte. No nos proponemos reseñar los diferentes incidentes que ocurrieron en la representación de la citada ópera; nos falta tiempo y la tranquilidad de ánimo que se necesita para escribir de estos asuntos. Tan sólo diremos que Gayarre cantó como él solo sabe la romanza y el dúo del acto primero, siendo llamado al finalizar esta pieza cuatro ó cinco veces a la escena. Las frases que preceden al concertante del cuarto fueron pronunciadas con una vehemencia sin límites.

Pero la gran ovación fue al terminar la bellísima romanza «Spirto gentil», que dijo con un colorido y una suavidad de tonos imposible de expresar. El público subyugado por el eminente tenor, dio rienda suelta a su entusiasmo, que tocó en los límites del frenesí, apenas hubo terminado Gayarre dicha romanza.

Faltaba todavía algo, y este tuvo lugar al final del dúo con que termina la obra. Una lluvia de flores, versos y oro cayó desde lo alto del escenario a los pies del eminente artista. El público frenético aplaudía sin cesar, y a muchas señoras desde los palcos las vimos asociarse a este movimiento de simpatía. Fueron innumerables las veces que se levantó el telón para satisfacer los deseos que tenía el público por saludar a Gayarre que estaba vivamente impresionado. Durante esta ovación sin ejemplo recibió el insigne artista muchos y valiosos regalos, entre los que recordamos los siguientes:

Una alegoría con los atributos de la música, de la empresa; una preciosa corona de laurel; del Sr. Montero, un bastón de concha macizo; el Ateneo, un precioso tarjetero, estilo renacimiento, en cuyo centro había la siguiente inscripción: «A Gayarre. El Ateneo científico-literario y artístico de Valencia. Año 1881». Los Sres. Fierro, Pla y Fernández, tres hermosas mantas

³⁰⁵ “Las Provincias”, 6 de abril de 1881. (Fueron unas semanas mágicas para la ciudad de Valencia. Primero, con la visita del pianista Arthur Rubinstein; luego Julián Gayarre; y, en la Pascua, el violinista Pablo Sarasate).

construídas en la fábrica de Tello. El Sr. Rico, un cuadro con un tipo de labrador de nuestra huerta pintada por March, y un precioso neceser el Sr. Andrés. Además, la Escuela de Bellas Artes ha ofrecido al eminente tenor un grabado en plancha de acero, cuya ejecución está confiada al distinguido profesor Sr. Franch. Otros regalos recibió Gayarre que ahora no recordamos.

Hoy saldrá en el tren correo de las dos y media con dirección a Sevilla. Nosotros no debemos decir otra cosa al eminente tenor sino que guarde grabadas en su corazón las extraordinarias atenciones que ha recibido del público valenciano. Es el único agradecimiento que éste desea.³⁰⁶

³⁰⁶ “El Mercantil Valenciano”, 10 de abril de 1881.

El tenor Lorenzo Abruñedo en Valencia. El estreno de *Aida*

Fernando Torner Feltrer
Francisco Carlos Bueno Camejo
José Salvador Blasco Magraner
Universitat de València

Resumen. Lorenzo Abruñedo fue uno de los mejores cantantes españoles de ópera durante la segunda mitad del siglo XIX. Nació en Oviedo en 1836 y falleció en Madrid en 1904. En este artículo se estudia el estreno absoluto en el Teatro Principal de Valencia de la ópera *Aida*, habido el 21 de junio de 1876, amén de otras funciones posteriores de la misma ópera; documentado todo ello a través de las críticas musicales publicadas en la prensa valenciana de la época.

Palabras clave. Lorenzo Abruñedo, tenor, ópera, *Aida*, Teatro Principal de Valencia, crítica musical.

Abstract. Lorenzo Abruñedo was one of the best Spanish opera singers during the second half of the nineteenth century. He was born in Oviedo in 1836 and died in Madrid in 1904. In this paper we study the world premiere of the opera *Aida* at the Teatro Principal of Valencia, on June 21, 1876, and other representations of the same opera, documented through music criticism published in the Valencian press of that time.

Keywords. Lorenzo Abruñedo, tenor, opera, *Aida*, Teatro Principal of Valencia, music critics.

1. Biografía: breves apuntes

El tenor Lorenzo Abruñedo nació en Oviedo en 1836 y falleció en Madrid en 1904³⁰⁷. En sus comienzos no se dedicó al canto, pues trabajó como fundidor en la compañía "Bertrand Hermanos". El Maestro de Capilla de la Catedral de Oviedo, Francisco Monreal, descubrió la voz del tenor mientras cantaba entre sus amigos en la Plaza del Fontán, de su ciudad natal.

³⁰⁷ Para ampliar información sobre este gran tenor ovetense existe una monografía y varias referencias. La monografía fue escrita por el asturiano Luís Arrones Peón. Cfr. ARRONES PEÓN, Luís: *Lorenzo Abruñedo: un tenor ovetense para el mundo*, Ayuntamiento de Oviedo, Oviedo, 1998. En cuanto a las referencias, la más completa, desde el punto de vista musical, es la recogida por Joaquín Martín de Sagarmínaga. Cfr. MARTÍN DE SAGARMÍNAGA, Joaquín: *Diccionario de cantantes líricos españoles*, Acento Editorial, Madrid, 1997. Otra, de carácter más general y breve, hubo sido publicada en la Gran Enciclopedia Asturiana. Cfr. AA. VV.: *Gran Enciclopedia Asturiana*. Tomo I, Silverio Cañada Editor, Gijón, 1970.

Fernando Torner Feltrer
José Salvador Blasco Magraner
Francisco Carlos Bueno Camejo

Estudiaría canto en el Conservatorio de Granada, fundado por el barítono Sebastiano Ronconi. Fue precisamente Ronconi quien lo convenció para dedicarse al teatro lírico. Tras pasar por el Conservatorio de Madrid, completó sus estudios con el maestro Giuseppe Gerli, en Milán.

Hizo su debut nacional en el Teatro Real de Madrid el 8 de enero de 1866, con el papel de *Riccardo*, en la ópera *Un ballo in maschera*, de Giuseppe Verdi. En el mismo año, debutó en el Liceo de Barcelona, coliseo al que regresaría en 1876 y 1878.

En el año 1880, Lorenzo Abruñedo ya disponía de su propia compañía de ópera. Con ella cantó *La Favorita* de Donizetti y *La Sonnambula* de Bellini, en el Teatro Calderón de Valladolid. Con el paso de los años, su fama lo llevaría hasta Bérgamo, Bolonia, Messina, Roma, Turín, París, Lisboa, Nueva York, Boston y Filadelfia.

En su ciudad natal, Oviedo, durante la monarquía de Alfonso XII, destacó el Teatro-Circo Santa Susana. Memorable fue la actuación de Lorenzo Abruñedo en ese coliseo en el año 1885, que cosechó grandes éxitos con las siguientes óperas, todas ellas italianas, salvo el incombustible *Faust* del francés Charles Gounod: *La Favorita*, *Un ballo in maschera*, *Ernani* y, por supuesto, *Faust*³⁰⁸. Su último concierto lo dio en el Casino de Oviedo, en el mismo año de su fallecimiento: 1904.



Fig. 1. El tenor Lorenzo Abruñedo (En: www.eltesorodeoviedo.es)

³⁰⁸ ARRONES PEÓN, L.: *Teatro Campoamor. Crónica de un coliseo centenario. Oviedo 1892-1992*, Real Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1993, pp. 18 y ss.

Pese a ser uno de los mejores cantantes españoles de la segunda mitad del siglo XIX, el tenor asturiano cantó muchas veces en compañías relativamente modestas, de las que él mismo constituía su principal reclamo³⁰⁹. Martín de Sagarmínaga bosqueja los rasgos canoros de Abruñedo como un tenor heroico, de bello timbre:

La voz de Abruñedo era clara, el acento viril y gallardo, típico del tenor que representa en escena a héroes de capa y espada. Todas las fuentes destacan que el material de origen era pastoso y de timbre gratisimo, y es fama que conservó sus facultades hasta edad avanzada. Lamentablemente, las pocas grabaciones que de él se conservan –en cilindros muy rudimentarios de la casa «Fuertes» de Godella (Valencia)- apenas proporcionan una idea de dichas cualidades. Realizadas sin duda muy poco antes de fallecer el tenor, muestran todavía cierta bravura en el acento y, con buena voluntad, algún resto de la presunta belleza vocal. Los sonidos en general están emitidos con notable esfuerzo, y el cantante asturiano se muestra incapaz de mantener las frases largas. Los fragmentos conservados son «Deserto sulla terra» y «Miserere», de *El Trovador*; «Cielo e mar», de *La Gioconda*; y «Spirto gentil», de *La Favorita*.³¹⁰

2. El estreno de *Aida* en el Teatro Principal de Valencia, con la compañía Ríos

El estreno de *Aida* en Valencia cumple los parámetros que hemos apuntado anteriormente: una *troupe* modesta, la compañía Ríos, que tiene a Abruñedo como su principal reclamo; secundado, -en esta ocasión-, por el bajo mallorquín Uetam.

Para el estreno absoluto de *Aida* en el Teatro Principal de Valencia, la compañía Ríos recurrió a dos *primeros espadas* de la lírica nacional: el tenor Lorenzo Abruñedo y el bajo Francisco Mateu y Nicolau, conocido en toda Europa con su nombre artístico, un acróstico que invierte las letras de su primer apellido: Uetam. Como veremos enseguida, el tenor asturiano se encontraba en la cumbre de su fama cuando estrenó *Aida* en el Teatro Principal de Valencia. No es baladí constatar que, durante aquellos años, se le contrataba para inaugurar diversos teatros hispanoamericanos de postín.

El tenor asturiano, que aparecía en los carteles y en la prensa con su apellido italianizado, “Abrugnedo”, según costumbre de la época, se había presentado en el Teatro Real de Madrid diez años antes, en 1866, compartiendo cartel con Enrico Tamberlick y Giuseppe Fancelli. En el mismo año, debutó también en el Liceo de Barcelona, coliseo al que regresó precisamente en el presente año de 1876. Abruñedo ya era un especialista en el papel de Radamés, de la ópera verdiana *Aida*, aunque sus dos títulos más señalados fueron *La favorita* y *Un ballo in maschera*³¹¹. Al año siguiente, 1877, con ocasión de la inauguración del Teatro Payret de La Habana, se contrató a Lorenzo Abruñedo para tal evento³¹². El 9 de marzo de 1882, Abruñedo

³⁰⁹ MARTÍN DE SAGARMÍNAGA, J.: *Diccionario de cantantes líricos españoles*, Acento Editorial / Fundación Caja de Madrid, Madrid, 1997, p. 44.

³¹⁰ *Idem*.

³¹¹ MARTÍN DE SAGARMÍNAGA, J.: *Diccionario de cantantes líricos españoles... Op. Cit.*, pp. 43-44. (A partir de 1880, Lorenzo Abruñedo ya disponía de su propia compañía de ópera, antes de iniciar giras que lo llevarían por todo el mundo).

³¹² GUERRA Y SÁNCHEZ, R. (Dir.): *Historia de la nación cubana*. Vol. 7, Edit. Historia de la Nación Cubana, La Habana, 1952, pp. 449 y ss.

también cantó en la inauguración de otro coliseo: el Teatro Caracas. Allí estrenó *Aida*, cosechando un gran éxito³¹³.

Por su parte, el célebre bajo mallorquín Francisco Mateu y Nicolau, -al que nos referiremos de ahora en adelante siempre con su nombre artístico, Uetam-, era un perfecto *basso cantante*. Uetam poseía una voz de buen timbre y bastante robusta. El estilo de canto del mallorquín era correcto y bastante expresivo, en opinión de la prensa catalana³¹⁴. En 1872, cantó en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife, y allí llegó a ser considerado como uno de los primeros bajos del mundo³¹⁵. Su principal maestro de canto fue el director de orquesta Juan Goula³¹⁶. La batuta de Sant Feliú de Guíxols gozaba de gran predicamento entre los cantantes³¹⁷. Era, precisamente, Juan Goula, el maestro concertador y director de esta *Aida* que se estrenó en Valencia. Uetam era una joven promesa cuando cantó *Aida*. Nacido el 4 de mayo de 1847, contaba tan sólo con diecinueve años de edad. Su debut artístico está fechado el 27 de noviembre de 1869 en el Teatro Principal de Palma de Mallorca³¹⁸.

El bajo Ángel Alsina –se anunciaba en la prensa como Angelo Alzina- fue también contratado en Barcelona. Ríos se desplazó a Milán para buscar otras voces: la soprano Teresina Singer, la mezzosoprano Rosina Vercolini Tay y el barítono Sante Caldani. Teresina Singer era una soprano, por cierto, apreciada por Giuseppe Verdi. En 1881 la encontramos actuando en Barcelona³¹⁹. En 1887, intervino en el estreno del *Requiem* de Verdi en Buenos Aires³²⁰.

El resto de los efectivos canoros, maestros directores, coristas, instrumentistas, escenógrafos y *atrezzistas* provenían también de Barcelona y fueron contratados por Ríos al empresario catalán Bernis. Así: la batuta orquestal, Juan Goula; el maestro instructor de los coros, Eduardo Amigó; los escenógrafos José Planella y Coromina y el famoso Francisco Soler y Rovirosa; y el *atrezzo* de los talleres, de Eduardo Tarascó. La sastrería provenía de Turín, de Raffaello Viginelli. El tercer escenógrafo, Achille Amato, también era italiano, y procedía de Milán. El compositor Ricardo Moragas se encargó de escribir y dirigir los bailes. Carecemos de información alguna sobre el comprimario, Giovanni Paroli.

La lista completa de la compañía Ríos era la siguiente³²¹:

³¹³ SALAS, C.: *Materiales para la historia del teatro en Caracas*. Vol. 7, Ediciones de la Secretaría General, Caracas, 1967, p. 50.

³¹⁴ Almanaque del “Diario de Barcelona” para 1873, p. 77.

³¹⁵ MARTÍNEZ VIERA, F.: *Anales del teatro en Tenerife*, Editora Católica, Santa Cruz de Tenerife, 1968, pp. 95 y ss.

³¹⁶ HERNÁNDEZ GIRBAL, F.: *Cien cantantes españoles de ópera y zarzuela (siglos XIX Y XX)*, Lira, Torrejón de Ardoz, 1993, pp. 391 y ss.

³¹⁷ Juan Goula era muy apreciado incluso por algunos de los *primeros espadas* de la lírica mundial. Así, Adelina Patti le prometió cantar en algunas funciones de ópera a sus órdenes durante la temporada 1876-7. (Cfr. “Las Provincias”, 2 de agosto de 1876).

³¹⁸ MARTÍN DE SAGARMÍNAGA, J.: *Diccionario de cantantes líricos españoles... Op. Cit.*, p. 318.

³¹⁹ Almanaque del “Diario de Barcelona” para el año 1882, p. 79.

³²⁰ SANGUINETTI, H. J.: *La ópera y la sociedad argentina*, MZ Ediciones, Buenos Aires, 2001, p. 25.

³²¹ Tomamos la lista de “Las Provincias”, 17 de junio de 1876.

| | |
|-------------------------------------|--|
| Director de orquesta | Juan Goula |
| Prima donna soprano assoluta | Teresina Singer |
| Primo tenore assoluto | Lorenzo Abruñedo |
| Prima donna mezzosoprano assoluta | Rosina Vercolini Tay |
| Primo barítono assoluto | Sante Caldani |
| Primo basso assoluto | Francesco Uetam |
| Altro primo basso | Angelo Alzina |
| Suggeritore | Eugenio Ferlotti |
| Maestro istruttore dei cori | Eduardo Amigó |
| Comprimario | Giovanni Paroli |
| Cuerpo de coros | 40 coristas |
| Orquesta | 60 profesores |
| Escenógrafos | José Planella y Coromina, Francisco Soler y Roviroso y Achille Amato |
| Compositor y director de los bailes | Ricardo Moragas |
| Sastrería | Rafaello Vignelli |
| Atrezzo | Talleres de Eduardo Tarascó |

La plantilla canora era exigua: seis cantantes, amén del comprimario. No obstante, hemos de tener en cuenta que no venían a regentar una temporada, sino únicamente unas pocas funciones con el estreno de *Aida*. El coro conformaba un conjunto suficiente de efectivos. El número de profesores de la orquesta, por el contrario, era un tanto escaso. En cuanto a la escenografía, se trajeron ocho decoraciones pintadas *ex profeso*. El empresario Ríos traía una producción con equipamiento completo *prette á porter*.

La compañía llegó el día 17 de junio de 1876 a Valencia³²². Tenía previsto dar ocho representaciones de *Aida*. Pero no sólo venía al estreno de esta *grand opéra* verdiana; sino también para la puesta en escena de *Il Trovatore*. Para interpretar esta partitura

³²² "Las Provincias", 18 de junio de 1876.

de los años centrales de Verdi, fue contratado al efecto el tenor español Juan Prats. La empresa Bernis se encargó de esta contratación particular³²³.

Pero volvamos al estreno de *Aida*. Tuvo lugar el miércoles 21 de junio de 1876. Encabezaron el reparto Teresina Singer, Rosina Vercolini Tay, Lorenzo Abruñedo, Sante Caldani, Uetam y Angelo Alzina³²⁴.

| | |
|----------|----------------------|
| Aida | Teresina Singer |
| Amneris | Rosina Vercolini Tay |
| Radamés | Lorenzo Abruñedo |
| Amonazro | Sante Caldani |
| Faraón | Uetam |
| Ramfis | Angelo Alzina |

El estreno absoluto de *Aida* en Valencia mereció elongadas críticas, en orden lógico a su histórica importancia. Las columnas del diario “Las Provincias” se intercalaron en dos páginas del periódico³²⁵.

Anteayer tuvo lugar en el teatro Principal la primera representación de *Aida*, última creación musical debida al potente genio de Verdi y en la que el famoso compositor, modificando su manera y estilo, dá relevantes pruebas de su talento y elevada inspiración.

Como era de esperar, el elegante coliseo se vió lleno de bote en bote por un público distinguido é inteligente, ansioso de oír una obra, que además de ser nueva en esta capital, venía precedida de una justa y merecida fama.

No basta una sola audición para formar juicio exacto del mérito de una obra como ésta, ni tampoco de las facultades y condiciones artísticas de los cantantes; pero á juzgar por la impresión que producía la obra en el público y por las manifestaciones de entusiasmo con que éste saludaba á los artistas, á la orquesta, coro y baile, de esperar es que *Aida* alcance aquí la misma fortuna que en otros teatros, premiando de este modo los esfuerzos del Sr. Bernis, empresario diligente, y que no omite sacrificio alguno para presentar con esplendor y propiedad esta clase de espectáculos.

La ejecución en general fue muy acertada, debida en gran parte a la inteligente batuta del Sr. Goula, maestro distinguido que ha obtenido envidiable renombre en España y en el extranjero, así como al acierto con que secundaron á las principales partes la orquesta y los coros.

La señora Singer, encargada de la parte de Aida, es una artista que posee buena voz y canta con expresión y sentimiento, poseyendo las mismas facultades la mezzo-soprano Vercolini Tay, encargada del papel de Amneris. Estas artistas fueron extraordinariamente aplaudidas y llamadas á la escena distintas veces, en medio de salvas de aplausos.

³²³ “Las Provincias”, 20 de junio de 1876.

³²⁴ “Las Provincias”, 21 de junio de 1876. (Los papeles que interpretaron han sido parcialmente deducidos).

³²⁵ Para hacerse una idea de su trascendencia, en aquellos años, los periódicos tenían 4 páginas.

Encargado de la parte de Radamés, uno de los más importantes de la obra, estuvo el tenor español Abruñedo, el cual posee una voz bien timbrada en el centro de su registro, y que conduce con facilidad y maestría á los puntos spianattos. Vocaliza con corrección y canta con gusto y sentimiento.

El barítono Sr. Caldani, aunque no tiene una voz abultada, supo sacar partido de la interesante parte de Amonasro (sic), que desempeñó con suma propiedad.

Todos estos artistas fueron extraordinariamente aplaudidos en varios pasajes de la obra y llamados á la escena al finalizar los actos segundo, tercero y cuarto. También compartió estos aplausos, aunque su papel carecía de importancia, el distinguido bajo señor Uetam, tan querido de los valencianos, y al que quisiéramos oír en una obra de su especial repertorio.

La música del *Aida*, aunque muy agradable por las bellezas que contiene su hábil instrumentación, y por la grandiosidad y magnificencia con que se interpretan los cuadros más interesantes del drama, no deja, sin embargo, ancho campo para que los cantantes puedan hacer alarde de sus facultades artísticas, siendo esto debido á esa especie de manía que se ha apoderado de algunos maestros contemporáneos de someter al dominio de la instrumentación, no sólo el acompañamiento, sino también la marcha y desarrollo de los motivos melódicos.

En cambio, ya hemos dicho que la música de *Aida* expresa con mucha grandiosidad y con verdadero interés la acción del drama lírico, cuyo argumento, sin ofrecer sorprendente mérito literario, es muy apropiado al juego de los efectos musicales. La acción, que ya conocen nuestros lectores, es sencilla y fácilmente comprensible, aún sin el auxilio del libreto; los sentimientos de los personajes altamente dramáticos, y los cuadros pintorescos y propios para desplegar la riqueza de decorado, que ahora constituye uno de los principales elementos del drama musical.

La ópera *Aida* fue compuesta expresamente para ser cantada en el teatro del Cairo, á costas del khedive de Egipto, que quería desplegar en su ejecución todas las pompas orientales. El libretista, para complacer al espléndido monarca africano, trasladó la acción de la ópera á los tiempos de los Faraones, lo cual permitía presentar en escena los antiguos monumentos egipcios, los fantásticos paisajes del Nilo, y todos los esplendores de la corte de Memfis.

El empresario Sr. Bernis, al preparar para Barcelona las representaciones de esta ópera, no ha querido regatear gastos, y tanto el decorado como el atrezzo son cosa magnífica, y como tal vez no se haya visto en Valencia. Siete son las decoraciones, todas ellas bellas y vistosísimas, pintadas según la moda de la moderna escenografía, cuya brillante paleta se aparta quizás demasiado de la severidad del natural; pero dá en cambio gran lucimiento y un aspecto fantástico a los cuadros teatrales. Entre esas decoraciones llaman la atención el interior del templo de Vulcano, que es quizás la mejor pintada; la de las cercanías de Tebas, que reproduce varios monumentos del arte egipcio; el jardín de Amneris, y las orillas del Nilo, que presentan melancólico y bello efecto á la luz del crepúsculo. En el último acto, el teatro está dividido en dos pisos; el superior es el mismo templo de Vulcano del acto primero, y el inferior los subterráneos, donde son sepultados en vida Radamés y Aida. Todas estas decoraciones gustaron mucho.

Los trajes son todos ricos y en su mayor parte propios. En esta parte no es posible pedir más lujo. El séquito triunfal del segundo acto es brillantísimo:

la corte egipcia, los sacerdotes, el pueblo, los guerreros, los esclavos, los bailarines, las insignias militares, las imágenes de los ídolos, el carro triunfal del vencedor, todo presenta un aspecto mágico y sorprendente. El escenario del teatro Principal, á pesar de su extensión, es pequeño para la numerosa comparsa de este espléndido cuadro.

El público quedó complacido y deseoso de saborear en las noches sucesivas la música de *Aida*, que es de aquellas que gustan más cuanto más se oyen, y ahora podemos oírla en Valencia como no es fácil que volvamos a conseguirlo, dadas las condiciones de nuestros teatros.³²⁶

Por su parte, “El Mercantil Valenciano” fue mucho más lacónico, hasta el punto que, lejos de una crítica musical, el texto publicado por el rotativo liberal no pasó de una simple nota informativa. Probablemente estuviere confeccionado por un redactor ordinario. Así, se omitió referencia alguna a los cantantes, el director, el coro, el ballet o los músicos del foso. Hubo incluso un error: considerar que *Aida* es una ópera del “género alemán”, cuando la influencia de la *grand opéra* francesa³²⁷ es fácilmente apreciable. En descargo del periodista, debemos recordar que fue publicada un día antes que la del rotativo conservador; por lo que el cronista tuvo que ir con celeridad a la redacción y escribirlo de noche, tras acabar la representación:

Hemos asistido al estreno de «Aida». El mérito de la obra es incuestionable: su estilo músico pertenece al género alemán, y constituye una verdadera perla artística, que encierra grandes bellezas.

La fama de que venían precedidos los artistas que forman la compañía es justísima, y así lo ha reconocido el numeroso público que ha asistido á la representación, colmándoles de merecidos y entusiastas aplausos.

La obra se ha puesto en escena con extraordinario lujo, habiendo llamado la atención la magnificencia de las decoraciones, la riqueza y propiedad de los trages (sic) y el buen gusto del atrezzo.

Los apasionados al divino arte, están de enhorabuena.

A la hora en que escribimos estas líneas, no podemos ser más extensos.³²⁸

Fue al día siguiente cuando apareció en “El Mercantil Valenciano” un texto más extenso, publicado el mismo día que el diario “Las Provincias”, el 23 de junio de 1876. En esta ocasión, sí se le reconoce a Verdi un paso importante en su evolución, aunque sin precisar hacia dónde. Uno de los párrafos es un inventario de los fragmentos más granados de la ópera *Aida*. El texto concluye felicitando a Juan Goula, el director de orquesta. Sobre los cantantes, referencias veladas:

La compañía de ópera que actúa en el teatro Principal debutó anteanoche con extraordinario éxito.

Conocido es de nuestros lectores el dramático argumento sobre el que ha escrito Verdi su última y cada día más aplaudida ópera. Nueva para nosotros esta obra y desconocidos la mayor parte de los artistas encargados de su ejecución, no nos es posible emitir hoy un juicio detallado

³²⁶ “Las Provincias”, 23 de junio de 1876.

³²⁷ Capitaneada, eso sí, por un alemán afincado en Francia: Meyerbeer.

³²⁸ “El Mercantil Valenciano”, 22 de junio de 1876.

del mérito de aquella y de éstos; así es que nos hemos de limitar por hoy á manifestar á nuestros lectores cuál ha sido la impresión que nos ha producido la primera audición de esta bellísima partitura.

Verdi ha añadido un laurel más á su corona, legando al arte una obra maestra que á parte de su relevante mérito absoluto, tiene para nosotros la importancia de representar una nueva evolución en el potente genio del maestro italiano, evolución que indudablemente le asegura grandes triunfos.

En nuestro concepto, las piezas que más descuellan en la partitura son: en el primer acto la romanza del tenor, la preciosa cavatina de tiple y el canto de las sacerdotisas acompañado por las arpas. En el segundo acto, el coro de introducción, el gran dúo de tiple y contralto, la notabilísima marcha triunfal y el magnífico concertante. En el tercero, el ária de tiple, y los dos dúos que la siguen de barítono y tiple el primero, y de tiple y tenor el segundo. En el cuarto acto, el aria de contralto, el dúo de tenor y contralto y la preciosa escena final.

De los cantantes ya digimos (sic) ayer que son dignos de los elogios que la prensa de Barcelona les ha tributado durante la última temporada teatral. Esperamos oírlos de nuevo para formar acabado concepto de su mérito, que ya desde luego consideramos relevante.

El público aplaudió varias veces á tan distinguidos artistas, que fueron llamados á las tablas al final los tres últimos actos.

Injustos seríamos si antes de terminar estas cortas líneas no felicitáramos cordialmente al maestro director Sr. Goula, á cuya inteligente batuta se debe en gran parte el éxito de la obra.³²⁹

Por fin, “El Mercantil Valenciano” publicó una crítica anónima digna. Y lo hizo el mismo día de la tercera representación de *Aida*, el 25 de junio de 1876³³⁰.

En primer lugar, entiende el rotativo liberal valenciano que Verdi se ha ido acercando a la “escuela alemana”, una referencia que deba entenderse, probablemente, al orbe wagneriano. En este sentido, es reveladora la mención que formula el escritor hacia la escasez de melodías –obviamente, lejos del “arioso continuo” de Wagner-, así como una armonía más prolija. En el orbe canoro, el éxito sin paliativos de Teresina Singer encarnando el papel femenino estelar: *Aida*. La soprano ocupó el núcleo de la crítica y el centro de atención del musicógrafo, probablemente un músico, por recoger el ámbito máximo de la mezzosoprano:

A medida que se repiten las representaciones de *Aida*, van descubriendo al aficionado nuevas bellezas en esta notabilísima obra del maestro Verdi, y consiguen nuevos y cada vez más ruidosos triunfos los distinguidos artistas encargados de su interpretación.

Por más que se diga en contrario, aunque el poderoso genio de Verdi haya realizado una difícil evolución, salvando á fuerza de estudio el abismo que separa á la moderna escuela alemana de la antigua italiana, no ha perdido por completo su música aquella individualidad propia y característica que daba á todas sus obras un sello original y exclusivo. Precisamente, en *Aida*

³²⁹ “El Mercantil Valenciano”, 23 de junio de 1876.

³³⁰ La segunda representación de *Aida* tuvo lugar el 24 de junio de 1876.

se nota que, á pesar de haber aceptado su autor el corte general de la escuela alemana, amoldándose así á la exigencia del gusto, en la actualidad predominante, ha escrito también bellísimos trozos, ciertamente los más aplaudidos, que recuerdan al Verdi de siempre. Lo que no puede negarse es que Verdi ha hecho grandes adelantos en sus estudios musicales, que particularmente se demuestran en la instrumentación de su última partitura; usa muy parcamente del metal, á que tan aficionado era en sus primeros tiempos, y dá por el contrario gran importancia á la cuerda y madera; tiene entre otras riquísimas armonías de violoncello y viola, abunda poco la obra en melodías y revela, en una palabra, el estudio de su conjunto, que el autor ha hecho profundos progresos en el contrapunto. La ejecución ya digimos (sic) otro día que es esmeradísima por parte de los encargados de ella.

La señorita Singer reúne á sus naturales atractivos una voz fuerte, potente, de sonoro timbre y regular extensión (sic); posee buena escuela de canto y rica instrucción artística; dice con sentimiento; frases admirablemente, y hace en una palabra, de *Aida* una creación sublime. Por todas estas condiciones no sólo puede considerársela hoy como una distinguida artista, sino que bien puede augurársele un porvenir de gloria si no durmiéndose sobre los laureles conquistados, sabe sacar partido de su talento y sus facultades.

La Vercolini-Tay es una gran cantante, de preciosa y robusta voz de mezzosoprano, que dá el sí con bravura, sobre todo en la gran escena del último acto. Canta con afinación, buen gusto y mucha expresión; emite con claridad y limpieza lo mismo las notas graves que las agudas, posee excelente instrucción artística, é interpreta admirablemente, el carácter del personaje que en la obra representa. Sin disputa es de lo mejor que en Valencia hemos oído.

El tenor Abrugnedo está dotado de una voz dulce vibrante, de hermoso timbre y bastante extensión: modula bien y afina siempre.

El barítono Sr. Caldani es un artista de verdadero mérito, no sólo por su hermosa voz, sino que también por su esmerada instrucción dramática.

El Sr. Uetam es demasiado conocido y querido del público valenciano, para que necesitemos hacer de él nuevos elogios: es un artista de talento, instrucción y facultades, que ejecuta siempre admirablemente la parte de que está encargado.

Con estos elementos no tiene nada extraño que haya alcanzado la obra una interpretación acabada.³³¹

El estreno de *Aida* supuso un enorme éxito, hasta el punto que el empresario Ríos decidió, a partir de la tercera representación, abrir un abono adicional para seis funciones, una más de las previstas inicialmente.³³² Al tiempo, obró con vista comercial, presentando un reclamo. Decidió abaratar las localidades abonadas del tercer piso, que pasaron a costar 6 reales cada una³³³.

³³¹ "El Mercantil Valenciano", 25 de junio de 1876.

³³² *Aida* se representó nuevamente los días 24, 25 y 26 de junio, y 2 de julio de 1876.

³³³ "Las Provincias", 23 de junio de 1876.

Sin embargo, la ópera es un espectáculo caro. Pese a los elegantes trajes, los magnos decorados y el nuevo *atrezzo*, el público no llenó el Teatro Principal en la segunda función, porque los precios no eran económicos. Estamos, además, ante un título operístico recién estrenado que era todavía desconocido para los valencianos:

Una cosa nos produjo anteanoche honda pena en aquel coliseo, y fue el ver lo retraído que se mostró el público de Valencia á la segunda representación de *Aida*. Creíamos que el mérito de los artistas, y la suntuosidad con que la empresa Bernis pone en escena dicha ópera, desplegando una riqueza de trajes y decoraciones que no es fácil obtener en teatros de provincia, era bastante aliciente para que se llenara el teatro, pero anteanoche había muchas localidades vacías. Es de esperar que, extendiéndose entre las familias la voz del mérito de la obra y del espectáculo, se verá muy concurrido aquel coliseo en las funciones que restan; pero si nos engañáramos habríamos de renunciar á pedir compañías de primo cartello y propiedad en el atrezzo (sic) de las obras que se presentan, ya que no se muestra el público dispuesto á asistir si no es atraído por una baratura que no permite gastos de alguna importancia.³³⁴

En la segunda representación, se repitió el éxito artístico, en particular para los papeles femeninos:

La segunda representación en el teatro Principal de la grandiosa ópera *Aida* fue para los artistas que en ella toman parte un nuevo triunfo, alcanzando en ella nutridísimos aplausos, que repetidas veces les llamaban al palco escénico. En especial, la Sra. Singer, en su papel de *Aida*, fue aplaudida con entusiasmo en varias escenas, no siendo menos el que en otros bellísimos trozos despertó con su deliciosa y extensa voz la Sra. Vercolini Tay.³³⁵

Finalmente, las medidas del empresario Ríos abaratando los precios de las localidades más económicas surtieron efecto. Coincidían, además, la tercera y cuarta representación con el fin de semana, sábado y domingo respectivamente. El Principal consiguió llenarse. Por lo demás, Teresina Singer cosechó los mayores aplausos, entregada al canto pese a una indisposición:

El sábado y domingo vióse muy concurrido el teatro Principal, al que la ejecución de *Aida* atrae las personas amantes de la música bien interpretada, y de las grandes representaciones escénicas. Los cantantes siguen mereciendo los aplausos del público, que en la noche del domingo estuvo galante con la señora Singer, saludándola con palmadas cuando se presentó en la escena después de haberse anunciado la indisposición que padecía. Esto probará á aquella distinguida artista el aprecio que ha sabido alcanzar del público valenciano.³³⁶

³³⁴ "Las Provincias", 24 de junio de 1876.

³³⁵ *Idem*.

³³⁶ "Las Provincias", 27 de junio de 1876.

El 29 de junio tuvo lugar la penúltima representación de *Aida*. En una insólita *previa*, el diario “Las Provincias” glosó una semblanza de la soprano alemana, acaso contagiado por el triunfo que estaba cosechando esta joven cantante. Dado su carácter extraordinario, reproducimos la crónica *previa* a continuación. Obsérvese que, además de comentar sus características canoras e interpretativas, el periodista se detiene en también en la indumentaria escénica de la *prima donna assoluta*:

Hoy se repite en el teatro Principal la magnífica ópera *Aida*, a beneficio de la distinguida artista señorita Teresina Singer, que tantos aplausos ha obtenido en las anteriores representaciones en el papel de la protagonista. Estas pocas representaciones han bastado á la señorita Singer para obtener el aprecio del público valenciano, porque, además de su mérito como cantante, tiene condiciones personales que la hacen muy simpática. Canta la parte de *Aida* con tal expresión y tanta alma, que se adivina desde luego en ella un corazón de artista.

La señorita Singer, que como buena alemana, es blanca y rubia como unas candelas, representa en escena un verdadero tipo africano, con toda la energía selvática de la etíope, y en sus ojos brilla el sol de los trópicos. Se conoce que ha nacido en las orillas del Danubio, donde el fuego meridional anima a la mujer alemana y le hace algo parecida á las hijas de España.

La señorita Singer, que es todavía muy joven, canta con fe, y uniendo á la maestría con que emite su excelente voz, el sentimiento que revela en todos los pasajes de la ópera, y la gallardía de su presencia, embellecida por un traje muy fantástico y bien llevado, hace que sea en la *Aida* una figura que queda grabada en la imaginación de un modo muy grato.³³⁷

El jueves 29 de junio Teresina Singer escogió la ópera *Aida* para su *función a beneficio*. Por el contrario, la mezzosoprano Rosina Vercolini Tay prefirió *Il Trovatore* en su beneficio, celebrado el viernes 30 de junio, siendo la única vez que la compañía subió a la escena el drama de Antonio García Gutiérrez. Con el beneficio de Lorenzo Abruñedo, se representó *Aida* por última vez, el domingo 2 de julio. Empero, no obstante, fue un beneficio incompleto, como veremos enseguida. La compañía concluyó sus actuaciones en el Teatro Principal de Valencia con el beneficio del maestro Juan Goula, quien “reprisó” la ópera de Gounod *Faust*, aunque sólo los actos II y IV, además de las oberturas *Leonora y Tannhauser*³³⁸. La batuta catalana aún permanecería en Valencia para dirigir en la Catedral una *Misa de Réquiem*, con ocasión de los actos del centenario de la conquista de la ciudad por el rey Jaime I³³⁹.

La prensa no podía pasar por alto los beneficios respectivos de las cantantes. En primer lugar, el de Teresina Singer, con un insólito despliegue de palomas dentro del teatro:

Razón teníamos al suponer que el público valenciano favorecería la función que se daba el jueves en el teatro Principal, á beneficio de la distinguida cantante Srta. Singer. En efecto, aquel hermoso coliseo estaba

³³⁷ “Las Provincias”, 29 de junio de 1876.

³³⁸ *Idem*. (Estas oberturas fueron denominadas “sinfonías”, siguiendo antiguas costumbres).

³³⁹ “Las Provincias”, 1 de julio de 1876.

completamente lleno, excepción hecha de algunos palcos, y la beneficiada fue objeto de una entusiasta ovación.

La ópera *Aida*, que cada noche es oída con más gusto, fue perfectamente cantada por todos los que toman parte en su interpretación. Repetidas veces fueron llamados á escena los cantantes, y el entusiasmo subió de punto en el tercer acto, en que tan principal parte toma la beneficiada. Tanto en su ária (sic), como en el dúo con el tenor, era interrumpida á cada paso por frenéticos aplausos. Al final del acto fue obsequiada por una lluvia de ramilletes y gran número de palomas, con cintas, que volaron por todo el ámbito del teatro. Al mismo tiempo, se le presentó un gigantesco ramillete, del cual colgaban muchas coronas de flores.

Varias veces cayó el telón y tuvo que levantarse de nuevo, pues el público no se cansaba de demostrar su admiración a la señorita Singer, y cada vez que aparecía en escena caían a sus pies nuevos ramilletes.

La simpática artista manifestaba vivísima satisfacción por estas muestras del público entusiasmo.³⁴⁰

Luego vendría el de la mezo, Rosina Vercolini-Tay, con *Il Trovatore*. Lamentablemente, la representación de esta ópera verdiana de sus años centrales no pudo terminarse debido a una indisposición de Teresina Singer:

Satisfecha debió quedar la distinguida artista señora Vercolini Tay, de la prueba de aprecio y de los nutridos aplausos que le tributó el público, al celebrarse anteanoche la función de su beneficio. Cantóse con tal motivo la ópera *El Trovador*, que no pudo terminarse por indisposición de la Srta. Singer; mas la robusta voz y la maestría con que la notable contralto Sra. Vercolini cantó el segundo y tercer acto, haciendo el papel de la gitana, le valieron entusiastas felicitaciones, una lluvia de ramos y flores, y delicados obsequios de sus admiradores.

El nuevo tenor Sr. Prats y el barítono Sr. Caldani fueron también llamados al palco escénico.

No pudiendo terminarse, como más arriba decimos, la representación de *El Trovador*, ejecutó la orquesta dos magníficas sinfonías, *Leonora*, de Beethoven, y *Tannhauser*, de Wagner, las cuales fueron muy bien interpretadas por la orquesta y dirigidas admirablemente por el inteligente maestro señor Goula, y el público manifestó esto mismo colmándole con multitud de aplausos.³⁴¹

La enfermedad de Teresina Singer impidió el “beneficio completo” de Lorenzo Abruñedo. *Aida* no pudo subir a la escena en su integridad. En su lugar, se cantaron dos actos de *Il Trovatore*, otros dos de *Faust* y tan sólo un cuadro de *Aida*. El público protestó porque los precios –propios de una función de beneficio, con representación de una ópera completa- no eran adecuados para una simple *miscelánea*, por ser más elevados. Incluso truncó los planes del empresario catalán Bernis para dar algunas funciones más de *Aida*, visto el éxito que estaba cosechando:

Las ocho representaciones de ópera que anunció la empresa Bernis, y que comenzaron brillantísimamente, han terminado con menos fortuna, porque

³⁴⁰ *Idem.*

³⁴¹ “Las Provincias”, 2 de julio de 1876.

una indisposición de la señorita Singer ha impedido que continuasen las representaciones de *Aida*.

Los abonados se mostraron un tanto descontentos al enterarse del cambio de función y de que la del día siguiente también se compondría de retazos de varias óperas. Verdaderamente, estas dos funciones no correspondían al precio del abono, que ha sido mayor que de costumbre en Valencia.

La empresa, á quien se quejaron con este motivo algunas personas, anunció ayer que los abonados que no quisieran asistir á la función de ayer, podían pasar á recoger su importe á prorrato del importe del abono.

La empresa Bernis ha hecho, pues, todo lo que era posible para complacer al público, y por nuestra parte hemos de consignarle un voto de gracias por haber dado á conocer en Valencia la última y quizás la mejor producción de Verdi, poniéndola en escena con lujo extraordinario y superior á lo que ordinariamente podemos ver en nuestros teatros.³⁴²

El beneficio del director Juan Goula, por último, también fue del agrado del público:

La función que anteanoche se celebró en el teatro Principal á beneficio del Sr. Goula, sirvió para que los amantes de la música pudiesen aquilatar lo mucho que vale la inteligente batuta del maestro, y le colmase de aplausos al ejecutar la orquesta con una precisión magistral las dos sinfonías de Wagner y Beethoven. El público insistió en sus aplausos hasta lograr la repetición de una de ellas, y desde la escena regalóse al Sr. Goula una hermosa corona, que tiene bien merecida.³⁴³

Bibliografía, fuentes periodísticas y hemerográficas

ARRONES PEÓN, L.: *Teatro Campoamor. Crónica de un coliseo centenario. Oviedo 1892-1992*, Real Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1993.

GUERRA y SÁNCHEZ, R. (Dir.): *Historia de la nación cubana*. Vol. 7, Ed. Historia de la Nación Cubana, La Habana, 1952.

HERNÁNDEZ GIRBAL, F.: *Cien cantantes españoles de ópera y zarzuela (siglos XIX Y XX)*, Lira, Torrejón de Ardoz, 1993.

MARTÍN DE SAGARMÍNAGA, J.: *Diccionario de cantantes líricos españoles*, Acento Editorial / Fundación Caja de Madrid, Madrid, 1997.

MARTÍNEZ VIERA, F.: *Anales del teatro en Tenerife*, Editora Católica, Santa Cruz de Tenerife, 1968.

SALAS, C.: *Materiales para la historia del teatro en Caracas*. Vol. 7, Ediciones de la Secretaría General, Caracas, 1967.

SANGUINETTI, H. J.: *La ópera y la sociedad argentina*, MZ Ediciones, Buenos Aires, 2001.

Almanaque del "Diario de Barcelona" para 1873.

Almanaque del "Diario de Barcelona" para el año 1882.

Las Provincias, 17 de junio de 1876.

Las Provincias, 18 de junio de 1876.

Las Provincias, 20 de junio de 1876.

Las Provincias, 21 de junio de 1876.

³⁴² "Las Provincias", 4 de julio de 1876.

³⁴³ "Las Provincias", 5 de julio de 1876.

Las Provincias, 23 de junio de 1876.
El Mercantil Valenciano, 22 de junio de 1876.
El Mercantil Valenciano, 23 de junio de 1876.
Las Provincias, 24 de junio de 1876.
El Mercantil Valenciano, 25 de junio de 1876.
Las Provincias, 27 de junio de 1876.
Las Provincias, 29 de junio de 1876.
Las Provincias, 1 de julio de 1876.
Las Provincias, 2 de julio de 1876.

Historia de la escenografía del siglo XVII: Divino Escenario I³⁴⁴.
Otras obras de Giulio Parigi en Madrid.
La Edad Dorada Florentina

Esther Merino

Profesora Interina
Dpto. de Historia del Arte II (Moderno)
Facultad de Geografía e Historia
Universidad Complutense de Madrid

Resumen. La Escenografía abarcaba en la época moderna la decoración teatral, de festivales y aquellas ornamentaciones concebidas para celebrar exequias fúnebres, entradas triunfales, justas, *ballets* ecuestres o mascaradas. En ese contexto de producción artística efímera, se concibió el género operístico y la coreografía y, sin duda alguna, las puestas en escena más espectaculares del Barroco, como eran precisamente las Óperas-Torneos. En muchos casos, se puede acceder al conocimiento de lo que fueron semejantes eventos, a través de testimonios visuales, estampas, o escritos, libretos, en los que se dejaba constancia de la suntuosidad y la dificultad conceptual escondidos tras las imágenes. La iconología de la iconografía festiva, a menudo recopilaciones concebidas igualmente como amuletos u obsequios para los privilegiados asistentes. Además, a lo largo del proceso de creación y consolidación del formato plástico lúdico de los Festivales con un hilo argumental, derivados de los medievales Torneos Temáticos, se gestó la figura del Escenógrafo profesional, que tuvo en Italia en general y en Florencia en particular, un extraordinario centro formativo para los artistas interesados e integrados en el ámbito cortesano de los Medici. Una dinastía avezada en los negocios, como en el deseo de impresionar a las Casas Reales, con la suntuosidad de los festejos, buscando un objetivo prioritario: el orgullo de una estirpe interesada en emparentar con los monarcas absolutistas, en que terminaron por erigirse príncipes y señores del rancio abolengo europeo, legitimando el Gran Ducado otorgado por los Habsburgo a Cosme I.

Vasari, Buontalenti, Torelli, Tacca, Aleotti, Vigarani, Bernini, Guitti. Balbi, Santurini, Burnacini o Bibbiena fueron algunos de los apellidos más insignes de la figura del Escenógrafo de estos tiempos, en los que Giulio Parigi sentó las bases de un Arte convertido en eminente profesión.

³⁴⁴ Este trabajo forma parte parcial de un corpus más amplio de análisis de la Historia de la Escenografía a lo largo del siglo XVII en Italia, época en la que se codificó la profesión del Escenógrafo, se establecieron pautas iconográficas, pautas de elaboración de programas intelectuales y se diversificaron los tipos de espectáculos dentro de lo que se denomina como Fiesta Barroca. En este proceso, habría que resaltar el alcance y repercusión de las creaciones de Giulio Parigi, en el establecimiento de modelos de influencia sobre otros artistas que configuran una verdadera Edad Dorada, y su difusión es el objeto de varios artículos bajo este encabezamiento.

Palabras clave. Escenografía italiana, Iconografía barroca, Teatro barroco, Arte y Arquitectura efímera, Giulio Parigi.

Abstract. Art on Stage in the modern age included the theatrical decor, festivals and those ornaments designed to celebrate funeral ceremonies, entrances, fair, or masquerades equestrian ballets. In that context, ephemeral art production, was conceived the operatic genre and the choreography, and certainly the most spectacular staging of Baroque. In many cases, you can access the knowledge of what events were similar, through visual evidence, pictures, or written scripts, in which left evidence of the richness and the conceptual difficulty hiding behind the images. The festive iconography iconology, often compilations also conceived as amulets or gifts for the privileged audience. In addition, during the process of creation and consolidation of the plastic form of the Festival fun with a plot, derived from the medieval Tournaments Theme, was conceived the figure of professional Sets, held in Italy in Florence in general and in particular, a special education centre for the artists involved and integrated into the scope of the Medici courtier. A seasoned business dynasty, as the wish to impress the Royal Houses, with the splendour of the festivities, looking for one main objective: the pride of a stock interest in affinity with the absolute monarchs eventually constructed in which princes and lords Europe's ancient lineage, legitimizing the Grand Duchy granted by the Habsburgs to Cosimo I.

Vasari, Buontalenti, Torelli, Tacca, Aleotti, Vigarani, Bernini, Guitti. Balbi, Santurini, Burnacini or Bibbiena were some of the most illustrious names of the figures of Stages Designer of these times, in which Giulio Parigi laid the foundation for an art career become eminent.

Keywords. Italian Stage Scenery, Baroque Iconographic, Artistic Heritage Maintenance, Baroque Festival, Ephemeral Art and Architecture, Giulio Parigi.

En la Florencia de Lorenzo El Magnífico³⁴⁵, la mayoría de los entretenimientos eran una mezcla de festivales populares y religiosos, carácter este último que fue quedando diluido por el empuje de la cultura medicea, más inclinada al énfasis en el esplendor paganizante, recuperando las formas de celebración alegórica lúdica latina para respaldar el monopolio de poder de la familia sobre la República Florentina, como los Triunfos. En ese marco se insertaba la labor de creación de aparatos para la puesta en escena de los *Misterios*, como el *Ingenio* de Brunelleschi para el acondicionamiento del

³⁴⁵ Elena POVOLEDO, apunta la presumible relación entre los cada vez más complejos y dramáticos festivales que fueron desarrollándose en Florencia y los espectáculos de los Montefeltro en Urbino o los Gonzaga en Mantua, a lo largo del último cuarto del siglo XV, como mascaradas, banquetes de carnaval e *intramessa*, que Lorenzo pudo conocer de primera mano o a través de embajadores, en *Musici and theatre from Poliziano to Monteverdi*, Cambridge, 1982, p. 287.

ritual de la Asunción, celebrado en la iglesia de San Felice³⁴⁶, reutilizado por Vasari y por Cecca a finales del siglo XV.

Antes que Leonardo, y aún dentro de las polivalentes labores de un director artístico que heredaron los escenógrafos después, se mencionaba a un pintor, poeta, diseñador de escenarios e inventor de maquinaria, Zafrano, al servicio de los Gonzaga, desde 1483, siendo famoso en toda Italia por sus creaciones³⁴⁷ a la hora de organizar dichos festivales, citado junto a Filippo Lapaccino o Atalante Migliorotti, éste al servicio de los Medici desde 1490 y muy próximo al mismo Da Vinci. Habrían sido “dramas híbridos”³⁴⁸ complementados con temas y motivos de la imaginería mitológica, como el *Orfeo* de Poliziano, o *La festa del Paradiso* (1490) y *Danae* (1496) –de cuyos montajes también se tuvo que ocupar Leonardo en Milán al servicio de los Sforza-, los preámbulos del género dramático de los Intermezzi, las Fábulas y las óperas posteriormente, abandonándose por el camino las decoraciones escénicas medievales, sustituidas progresivamente por fingidas composiciones, en base a los nuevos preceptos de la perspectiva de Pacioli o Brunelleschi, en los escritos recopilatorios de Alberti. Y enriquecidos con partitura, danzas y efectos mecánicos.

Los procesos creativos de Leonardo, para decorar las mágicas puestas en escena de tales historias, siempre son interesantes. Sus bocetos de entramados arquitectónicos, máquinas y decoraciones propiamente, constituyeron el soporte primario del que se sirvieron sus sucesores en tareas de semejante estilo. Así, es imposible no percatarse de las similitudes entre su famoso esbozo para ilustrar una “calle vitruviana”, como sustrato de los grabados recopilatorios de las escenas de los géneros dramáticos definidos por Serlio, en su *Segundo Libro de la Arquitectura*, en 1545. De la misma forma que apenas los cuatro trazos, que le sirvieron de inspiración para la ambientación del Mundo del Hades, se perpetuaron en los diseños del Infierno de Buontalenti, Vasari, Parigi o Tacca. Los espectáculos ya montados en todo su esplendor, debieron dejar fascinados a quienes tuvieron el privilegio de degustarlos. No podemos sino aventurar, conociendo su fructífera imaginación, las máquinas que pudo emplear para que volaran y se movieran por los aires los protagonistas, fascinado como estaba por todo tipo de recursos de los antiguos en estos temas, tal y como se dilucida de la contemplación de sus estudios del famoso y legendario teatro móvil de Curión en el siglo I antes de Cristo, por ejemplo, o los fantásticos diseños de la mecánica lúdica de Hierón o Jerónimo de Alejandría. En lo que sí parece haber acuerdo igualmente es en el funcionamiento, o mejor dicho, distribución tripartita de la escena: a nivel del suelo, a media altura o nivel intermedio y un tercer nivel superior, para representación tipológica del Olimpo mítico, recurrentemente reutilizado por los escenógrafos durante varias centurias, quizás emplazado gracias a una plataforma elevadora y estabilizada en esa altura. Mandorlas y discos rotatorios³⁴⁹ de una práctica

³⁴⁶ GARBERO ZORZI, E. y ALBERTI, M.: «Le Chiese: SS. Annunziata, Santa Maria del Carmine, San Felice in piazza», en *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici: modelli dei luoghi teatrali*. Catalogo de la exposición celebrada en Florencia en 2001, Florencia, 2001, pp. 117-138.

³⁴⁷ *Ibid*, p. 289.

³⁴⁸ *Ibid*, p. 291.

³⁴⁹ Interesante al máximo el apartado dedicado por POVOLEDO a la interpretación de los elementos técnicos usados en las primeras representaciones de estos espectáculos renacentistas, *Ibid*, pp. 295-298.

ya habitual, para cuando dichas fórmulas fueron recogidas por Sabbattini³⁵⁰ en sus tratados de 1637 y 1638.

La labor profesional del *artista escenógrafo*, quizás el que mejor resume el concepto de la integración de las Artes –por la cantidad y diversidad de asuntos con los que debía bregar en su actividad cotidiana de ilustración de tales montajes- tiene su precedente en esta enorme figura de la Historia del Arte universal. Sus trabajos, desde el primero hasta los últimos de sus herederos en el cargo, terminaron por ampliar su capacidad a la de idear aparatos y maquinarias, con la que agilizar e introducir movimiento en las representaciones, los denominados “ingenios” renacentistas y “tramoyas” barrocas.

En este itinerario por el proceso de configuración de la escenografía perspectiva, que se prolonga hasta el siglo XVII, y en el que se recuperan elementos arqueologizantes de la tradición teatral grecolatina, hay que insertar el caso del teatro temporal que Francesco Gonzaga ordenó construir para el Carnaval de 1501, presumiblemente en una de las salas del castillo-palacio de Pusterla, su residencia habitual, que se decoró parcialmente con seis paneles, ilustrados con el tema de los *Triunfos de Cesar* de Mantegna³⁵¹, y donde se representaron el *Penulo*, *el Hipólito* y *Adelphi* de Séneca. En la corte de Mantua parece que en esas fechas tempranas, a comienzos del siglo XVI, ya se estaban empezando a usar los *Intermedi*³⁵² en determinados festejos, decorados con obras de Mantegna y dentro de los parámetros de la pintura ilusoria, basada en los preceptos de la perspectiva simbólica, aunque al parecer el supervisor de la escena no fuera este artista, sino Zafrano³⁵³, a quien se ubica organizando los montajes de diversas comedias para el Cardenal Ludovico Gonzaga. La lista se completaría con la intervención del pintor, arquitecto e ingeniero Girolamo Genga, supervisando las decoraciones escénicas en base a las descripciones vitruvianas, para las fiestas carnavalescas celebradas a instancias del Duque de Urbino en Pésaro en 1513. En esa línea, de las decoraciones escénicas en perspectiva, también habría que encajar los diseños realizados por Rafael para los paramentos escenográficos de la representación de *I suppositi* de Ariosto, organizados por el Cardenal Cibo en Castel Sant'Angelo en honor del Pontífice León X, en 1519.

Algunos historiadores encuentran en los *Intermezzi* de Bernardo Buontalenti –también llamados *introuessa*, *introdutto*, *tramezzo*, *interludio* o *entreactos*- los verdaderos fundamentos de la Ópera barroca, incidiendo en los aspectos dramáticos que tanta fortuna alcanzaron en pleno esplendor a lo largo del siglo XVII. Giorgio Vasari en los

³⁵⁰ Noticias en 4. Le arti in scena, “Lo spettacolo delle arti: dispute, teorie, ordinamenti, storie intorno al palcoscenico”, en CARANDINI, Silvia: *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Biblioteca Universale Laterza, 306, Roma, 1995, cap. 6, pp. 238-240.

³⁵¹ POVOLEDO, E.: *Musici... Op. Cit.*, pp. 313-314. Donde se desarrolla más ampliamente este tema y donde se cuenta que la decoración de la sala se completó al parecer con profusión de luminarias, figuras pintadas en dorado, plateado y otros ricos colores y muchos más ornamentos. E incluyendo un cielo ilusorio de azul oscuro cubierto de constelaciones y celaje.

³⁵² Sobre este aspecto se puede consultar «Visible intermedi and movable sets», en POVOLEDO, E.: *Musici... Op. Cit.*, pp. 335-383.

³⁵³ *Ibid*, p. 315.

festejos de 1565 y Raffaello Gualterotti (1544-1618) en 1579 fueron los ilustres predecesores de Buontalenti³⁵⁴ en la creación de la iconografía celebrativa para los Medici, como la de las fantásticas carrozas, con fabulosas formas de dragones por ejemplo, que tuvieron continuación con amplitud y diversidad en las creaciones de Giulio Parigi. Estos artistas se afanaron por remodelar la imagen de los antiguos encuentros bélicos de raigambre medieval, en justas y torneos, en su presentación pública, tomando el urbanismo de la ciudad de Florencia como escenario de su puesta en escena y en el que la Piazza de Santa Croce, por ejemplo, fue uno de los recintos recurrentes en esta nueva práctica, componiendo la retícula de los espacios asentados en la funcionalidad lúdica festiva, y así se explica la edificación, unos años más tarde, a tan solo unas cuatro calles de distancia, del *Teatro de la Pérgola*. Las carrozas de mantenedores y contendientes en general, renovaron en ese momento sus fachadas recubiertos de alegóricas figuras, incluso reconvertidas en aparatosos cortejos de órganos hidráulicos ambulantes.

Michelangelo Buonarroti el Joven, sobrino del pintor de la Sixtina, también se ocupó de la elaboración de programas decorativos de algunos de los enlaces oficiales de los Medici y a través de sus propias descripciones es posible imaginar el ambiente en el que se distrajeron invitados y súbditos en general, de las óperas y los torneos además de historiados banquetes de manjares esculpidos, algunos de ellos por el propio Giambologna (1529-1608), el mismo artista de las figuras cinceladas en las entrañas de los jardines y villas florentinas.

Ludovico Cardi, conocido por *Cigoli* (1559-1613) fue otro de los artistas ocupados en las decoraciones para los festejos florentinos de comienzos de una nueva centuria. Así, en 1608 se empleó a fondo como diseñador de los ornatos de la *Giostra dei Venti*, con las que se celebraron los esponsales de Cosme y María Magdalena de Austria, y cuyas descripciones quedaron recogidas en el libreto de Camillio Rinuccini³⁵⁵. Pero, sobre todos los precedentes, quien mejor representa la figura polifacética del artista, escenógrafo, arquitecto, ingeniero, escritor, diseñador y pintor, fue, sin duda alguna, Giulio Parigi³⁵⁶, quien pudo disponer, por si fuera poco, de la enorme fortuna de sus mecenas, dirigiendo la política iconográfica teatral del estado florentino, a lo largo del primer cuarto del Seiscientos, siendo por su parte, maestro de otros tantos artistas y fuente de inspiración de ilustres grabadores como Jacques Callot y Stefano della Bella,

³⁵⁴ BLUMENTHAL, Arthur R.: *Theater Art of The Medici*, Dartmouth College Museum & Galleries, Hanover, New Hampshire y Londres, 1980, p. 27. Uno de los más expertos ayudantes de Buontalenti, con quien estuvo trabajando hasta unos meses antes de morir en 1608, fue Alessandro Pieroni (1550-1607), entre otros, en la organización de las decoraciones para *Il Rapimento di Cefalo*, para conmemorar los esponsales de María de Medici con el rey de Francia Enrique IV, en 1600.

³⁵⁵ BLUMENTHAL, Arthur R.: *Theater Art of The Medici... Op. Cit.*, pp. 33-34.

³⁵⁶ El padre de Giulio, Alfonso di Santi Parigi (1535-1590) había trabajado con Buontalenti en 1589 y es presumible que el hijo de dieciocho años hiciera las labores de asistente del padre y que trabajara incluso en el festival de 1600. Mucha de la información de que se dispone, detalles y testimonios de los procesos preparatorios de estos eventos, fueron conservados por el Mayordomo de los Médici, Girolamo Seriacopi. Y toda esta interesante recopilación de datos ha sido posible gracias a la labor de Arthur R. BLUMENTHAL, con motivo de la antológica exposición organizada por el Dartmouth College Museum & Galleries, de la que el Catálogo titulado *Theater Art of The Medici*, publicado en 1980, es una de las obras más exhaustivas sobre este importante capítulo de la Historia del Arte.

convertidos en cronistas del lujo y la fantasía de la época de mayor esplendor de la capital toscana. Mediante los Festivales celebrados durante ese periodo, en Florencia la cultura barroca se canalizó a través de ese formato artístico, constituyendo una época de especial florecimiento, como verdadera edad dorada en la organización de magnos eventos perpetuados en la memoria. De hecho, los elementos tipológicos escenográficos ideados por Parigi para *El Juicio de Paris*, como las vistas de ruinas, un paraíso, una vista infernal, la plaza frente a la fachada de un templo o una marina, fueron repitiéndose hasta consolidarse en una fórmula protocolaria durante todo el siglo XVII. Y de la misma forma que su predecesor y maestro Buontalenti, Parigi continuó decantándose por el punto de vista central a la hora de configurar la composición perspectiva de toda la decoración escénica, mientras que a diferencia de aquél, prolongó notablemente la profundidad, para poder aumentar el movimiento de máquinas por todo el escenario. La habilidad y la pericia de este artista terminaron por erigirle en un maestro de escenógrafos a lo largo de todo el siglo XVII. Quizás sea esa la razón por la cual se encuentran repercusiones de sus creaciones y formas de escenificación de los espectáculos por él concebidos, sin salir de la península italiana, en las labores de Torelli en Venecia, quien había tenido una formación florentina, pero de igual forma se vislumbran los ecos de las maravillosas creaciones de Parigi en los montajes de Lotti y Bianco en la España de Felipe III y Felipe IV, respectivamente, a quienes ambos dos conocieron personalmente. Además, habría que señalar la difusión que alcanzaron los cada vez más complejos diseños de este artista en su misma época, incluyendo aspectos como la danza, que tanta fortuna y difusión alcanzaron en otros territorios europeos, como en la Francia de Luis XIV. En este sentido, los *Intermezzi* de los primeros tiempos de la carrera de Parigi ya habían requerido programas coreográficos, para abarcar la creciente dificultad de “manejar” numerosos grupos de ocasionales bailarines, de los que en 1608 se encargaron Buonarroti el Joven y Giulio Caccini³⁵⁷. Para esas fechas imperaba una insaciable sed de novedad entre el público aristocrático, aburrido de la monotonía y la corrección de las comedias clásicas, lo que propició una búsqueda de novedosos argumentos, dentro de un panorama de renovación constante de decoración y multiplicación de “efectos sorprendentes”³⁵⁸. Tendencia que se hizo más evidente en la plenitud de la década de los treinta en los espectáculos auspiciados por los Medici, hasta ser condición indispensable en las representaciones del nuevo género operístico en Venecia, gracias a las oportunas ocurrencias e innovaciones ideadas por Parigi, allí ejecutadas por el celeberrimo G. Torelli, quien así mismo difundió los rasgos de la escenografía italiana en Europa, en la corte francesa junto a los Vigarani, mientras que en la corte imperial dichos aspectos vinieron de la mano de los Burnacini.

En este sentido, en la Biblioteca Nacional de Madrid se conservan algunas de las obras más representativas de los Festivales, Dramas Mitológicos, Tragedias Históricas y de

³⁵⁷ *Ibid*, p. 57.

³⁵⁸ SABIK, K.: «Escenografía y Tramoya», en *El Teatro de Corte en España en el ocaso del Siglo de Oro (1670-1700)*, Cátedra de Estudios Ibéricos, Universidad de Varsovia, Monografías 2, Varsovia 1994, capit. V, pp. 191-194.

las Óperas-Torneo de la Historia del Espectáculo del siglo XVII³⁵⁹. Reconocido por tanto como sucesor de la práctica escénica de Vasari y de Buontalenti durante el siglo XVI, el

³⁵⁹ Casi todas ellas provienen de las mismas fuentes, de las colecciones reunidas por Pascual Gayangos y Vicente Carderera, así como de la de Barbieri, lo cual tiene su lógica, si se asume el interés preciso de uno de los creadores del género musical de la Zarzuela. Y en ciertos casos puntuales, el itinerario de procedencia de algunas obras con el sello de la Biblioteca Real, podría haber discurrido desde el Palacio Real, del que habrían salido a comienzos del siglo XVIII, desde la Torre Alta del Alcázar, para ser vendidos, separados del monto del núcleo fundacional de la Biblioteca Real Borbónica, establecida en el Pasadizo de la Encarnación a partir de 1712, y que además se nutrió de obras que el nuevo monarca Felipe V habría hecho traer de Francia y de una serie de bibliotecas incautadas a vencidos del bando de los Habsburgo en la Guerra de Sucesión Borbónica. A finales del siglo XIX, con vistas a conformar una parte del grueso de los fondos de una institución pública, gestada con vocación de hacer más asequible la cultura dentro de los ideales del Liberalismo político, algunos de los volúmenes de Felipe IV entonces dispersos, pudieron “reencontrarse”, entre las adquisiciones y donaciones de colecciones como las de Campo Alange y la muy relevante de Gayangos, donada por sus hijos en 1899. Noticias en BOUZA, Fernando: *El libro y el cetro. La Biblioteca de Felipe IV en la Torre Alta del Alcázar de Madrid*, Instituto de Historia del Libro, Madrid 2005, p. 41. Por tanto, en la mayoría de las obras relacionadas con este asunto de la Historia del Espectáculo y de la Escenografía, que se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid suelen repetirse varios nombres en alusión a su procedencia: Pascual Gayangos y Asenjo Barbieri, así como ex libris, en su mayoría, de la Real Biblioteca de Palacio. En cuanto se refiere a Gayangos, mucho se ha escrito sobre su bibliofilia y su contribución al origen de la archivística española moderna, al frente de la Biblioteca del Palacio Real primero y después al servicio de la Academia de la Historia. Sus preferencias se centraban en la literatura medieval hispanoárabe, de la que publicó numerosos estudios y revisiones críticas. No obstante, su capacidad recopilatoria abarcó otras temáticas de relevancia para los estudios de áreas específicas de la Historia del Arte, como la Tradadística de *Re Militari* o ésta relativa a la Historia de las Artes Escénicas, conformando en gran parte lo que hoy constituye el inestimable fondo de la principal biblioteca madrileña y que, sin embargo, no suele mencionarse en catálogos antológicos al respecto, no sólo italianos sino internacionales, tanto en flagrante como injusta omisión. En este sentido, concretamente, otro de los itinerarios presumibles del ingente material sobre los temas del espectáculo se habría iniciado desde el propio ámbito cortesano de la capital, recopilado no mucho después por José Antonio Armona y Murga, Corregidor de Madrid, a partir de la información acerca del trabajo organizador del Marqués de Heliche o de Liche, D. Luis de Haro, o del Condestable de Castilla, sobre el teatro en los reinados de Felipe IV y Carlos II. Ya en el siglo XIX, Gayangos adquirió una parte de la biblioteca de Armona y por otra, los borradores de un gran tratado que éste preparaba antes de morir en 1792, a manera de testimonio laudatorio de la historiografía teatral española, fueron ordenados igualmente en el siglo siguiente por el célebre compositor de zarzuelas ya mencionado Francisco Asenjo Barbieri, que por descontado, también acabaron en la Biblioteca Nacional. Por si fuera poco, para explicar la presencia de textos y material gráfico sobre festejos varios y celebraciones de procedencia foránea, útiles e interesantes por su repercusión en el entorno cortesano hispano en este mismo centro bibliográfico y documental, valdría la pena volver a aludir a la labor de Gayangos, en este caso como Archivero de la Real Casa en 1833, quien “había realizado además diversos trabajos, tanto oficiales como personales en varios archivos nacionales muy vinculados a la Corona, en la propia Biblioteca Real, durante los años 1833, 1837 y 1843, en la de El Escorial o en el Archivo de Indias, antes de ser nombrado académico correspondiente desde 1841 en la Biblioteca de la RAH. Precisamente, de esos tiempos databa la estrecha relación de Gayangos con otro de los personajes habituales en los ex-libris que estipulan la procedencia de las obras que aquí vienen a colación, su amigo Asenjo Barbieri, no menos interesado por su lado en cualquier vertiente artística vinculada con géneros musicales, como este de la ópera, cuyos orígenes se remontan a las fábulas mitológicas de probada raigambre en los ámbitos de las Cortes Europeas del siglo XVII. Información al respecto que se puede encontrar en el *Catálogo de los manuscritos que pertenecieron a D. Pascual de Gayangos existentes hoy en la Biblioteca Nacional*, redactado por don Pedro de Roca, Madrid, 1904. También ver BANCES CANDAMO, Francisco: *Theatro de los Theatros de los pasados y presentes siglos*, Prólogo, edición y notas de Duncan W. MOIR, Tamesis Books, Londres 1970, pp. 38-39. ÁLVAREZ RAMOS, Miguel Ángel y ÁLVAREZ MILLÁN, Cristina: *Los viajes literarios de Pascual de Gayangos (1850-1857) y el origen de la archivística española moderna*,

testigo en la nueva centuria fue recogido por Giulio Parigi, de quien se atesoran exponentes de su trabajo para los tempranos montajes de *La liberación de Tirreno*³⁶⁰, *Santa Orsola*³⁶¹ y el *Solimano*³⁶², muchos de ellos perpetuados para la posteridad de la mano de un cronista de excepción, Jacques Callot, quien durante años asistió a los festejos mediceos y fue el encargado de fijar las instantáneas de tan magnos fastos, mediante las estampas que hoy sirven de fuente de conocimiento indispensable de lo que tales instrumentos de propaganda, lujo y adoctrinamiento lúdico fueron en su origen en la época moderna. Aparecen así inventariados entre una larga lista de grabados del artista de Nancy aquellos en los que se refleja el ambiente festivo de la Florencia de los Medici, como la llamada Serie de la *Guerra de Amor* o la *Guerra de la Belleza*, experiencia que le sirvió después para “retratar” festejos de similares características en su retorno a Francia y de la que también queda cumplida muestra entre los soberbios fondos de la principal biblioteca madrileña, lugar en el que también se conserva un ejemplar de la *Hipermestra*³⁶³, de cuyas decoraciones para su representación en el Teatro de la Pérgola se ocupó Ferdinando Tacca, uno de los discípulos de Giulio Parigi. E igualmente de procedencia florentina, los ecos de los espectáculos cortesanos de finales de siglo, con ejemplos como el del soberbio *Il Greco in Troia*³⁶⁴, con libreto de Mateo Noris y diseños escenográficos de Jacopo Chiavistelli, expuestos en varias series impresionantes de estampas, grabadas por Arnold Van Westerhout (1651-1725), cuyo análisis pormenorizado dejo para otra ocasión, más adelante.

Monografías de Estudios Árabes e Islámicos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 2007, p. 49 y p. 179. DE ARMONA Y MURGA, José Antonio: *Memorias cronológicas sobre el Teatro en España*, Prólogo, edición y notas de Emilio PALACIOS FERNÁNDEZ, Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS y María del Carmen SÁNCHEZ GARCÍA, Servicio de Publicaciones de la Diputación Foral de Álava, Vitoria 1988.

³⁶⁰ En la Biblioteca Nacional de Madrid, la referencia a esta obra, de hecho, se hace como “Intermedio”, para aludir a los tres grabados de Callot que ilustraban el montaje de Giulio Parigi. Fechados en 1617 en Florencia, no constan sellos ni marcas ex-libris, asumiéndose como en no pocas ocasiones, que una gran parte del monto total con el que se dotaron los fondos originarios de la Biblioteca Nacional provenían de la Biblioteca Real, cedidos para su fundación, como ocurre en este caso como único indicio al respecto de procedencia o pertenencia. En la ficha catalográfica constan como: “Primo Intermedio della Veglia della liberazione di Tirreno...dove si rapva il monte d’Ischia con il Gigante Tifeo sotto. Secondo Intermedio dove si vide armarsi l’Inferno per far vendetta di Circe contro Tirreno. Terzo Intermedio dove si vide venire Amore con tutta la sua corte a divider la bataglia.” Figuran con las signatura ER/1171(121)-ER/1171(14).

³⁶¹ *La Regina Sant’Orsola...* [Texto impreso] : recitata in Musica nel Teatro del Serenissimo. Fray Ducae di Toscana : [opera en cinco actos], Salvadori, Andrea, 1625, (In Fiorenza): Pietro Cittoncelli, que figura con signatura R/10831. Procede dicho ejemplar de la colección de Pascual Gayangos.

³⁶² *IL SOLIMANO* [Material gráfico]: TRAGEDIA DEL PROSPERO BONARELLI AL SERmo. GRANDVCA DI TOSCANA/lac. Callot Fa. in aqua fort, Florencia: Pietro Ceconcelli, 1620. Invent/8091-Invent/8096. Serie completa, aunque desordenada (L. 363, L. 367, L. 368, L. 365, L. 366, L. 364), que figura con signatura INVENT/8091-INVENT/8096. No se sabe su procedencia, ya que los grabados de Callot no tienen ningún sello ni marca que indicara la forma de ingreso en la Biblioteca Nacional.

³⁶³ T/2024 BNE. Ex-libris y sello con anagrama BR.

³⁶⁴ *Il Greco in Troia* (Material gráfico). Festa teatrale rappresentata in Firenze per le Noze de Serenissimi Sposi Ferdinando Terzo e Violante Beatrice Principessa di Baviera, Firenze 1688. Diecisiete estampas con la firma de Westerhout, quizás publicadas entre 1700 y 1800 y que constan inventariadas con signatura ER/1171(92)-ER/1171(108).



Figura 1. Carriere et rue neufue de Nancy ou se font les loustes et Tournois, Combats et aues. Jeux de recreation³⁶⁵. 1627 Jacques Callot. Bne.

Escapando de la procedencia toscana en el origen del festejo, la Biblioteca Nacional de Madrid conserva igualmente ejemplares de obras no menos significativas, como la *Ermione*³⁶⁶ de Pio Enea degli Obizzi, representada en Padua en 1636, con decoraciones ideadas por Alfonso Rivarola, conocido como *Chenda*, al tiempo que se localizan exponentes de las obras de temática contemporánea en los artistas que estaban fijando las bases de los géneros melodramáticos a lo largo del Seicento, como *Il Cronwele*³⁶⁷, del conde Girolamo de Graziani, en Bolonia, en 1671.

El Drama mitológico de gran envergadura, maquinaria y movimiento escénico casi convulso también está bien representado, gracias a la presencia de un ejemplar del *Bellerofonte*³⁶⁸ de Moniglia, con decoraciones diseñadas por el *Gran Mago* Giacomo Torelli. De la misma forma que es posible seguir el rastro de la difusión europea de tales prácticas, quedando testimonio de la importancia que se le dio en la Francia de Luis XIV al género megalómano importado por Torelli y a las manifestaciones derivadas de la influencia italiana, en forma de cuatro magníficos grabados de Berin y Dolivar, cuya temática –como *Perseo* o *Roland*– incidía en el interés imperante en el país vecino en la década de los ochenta, en el marco de la institucionalización académica impulsada por el Rey Sol y su ministro Colbert.

El recorrido por la evolución de la Escenografía del siglo XVII, hasta desembocar en las composiciones concebidas con deleite obsesivo, por la multiplicidad perspectiva hasta el infinito y por las llamadas vistas angulares de los Bibbiena, también pasa por la mención de los artistas que figuran en el catálogo de los más reputados y cuyo trabajo se focalizó en el ámbito de las posesiones austríacas de los Habsburgo, como fueron

³⁶⁵ Fechada en 1627, consta con signatura INVENT/8190, BNE.

³⁶⁶ *L'Ermiona* del Sr. Marchese Pio Enea Obizzi per introduzione d'un Torneo à piedi & à cavallo e d'un balletto rappresentato in musica nella città di Padova l'anno MDCXXXVI ... [Texto impreso] / descritta dal S. Nicolò Enea Bartolini. In Padona): per Paolo Frambotto, 1638. R/35564.

³⁶⁷ GRAZIANI, Girolamo, Conte de Bologna: *Il Cromuele* (Texto impreso). Tragedia, Manolesi, Bologna, 1671. Consta con la signatura T/10803.

³⁶⁸ *Il Bellerofonte*, de Vincenzo Nolfi. Inventariado con signatura T/28028, sin marcas ni sellos, por lo que no es posible establecer su procedencia.

indudablemente los Burnacini, especialmente Ludovico Ottavio, quien firmó los diseños de las decoraciones para *Il Pomo d'Oro* en 1668 y para *Il Fuoco Eterno*³⁶⁹, de Draghi en 1674.

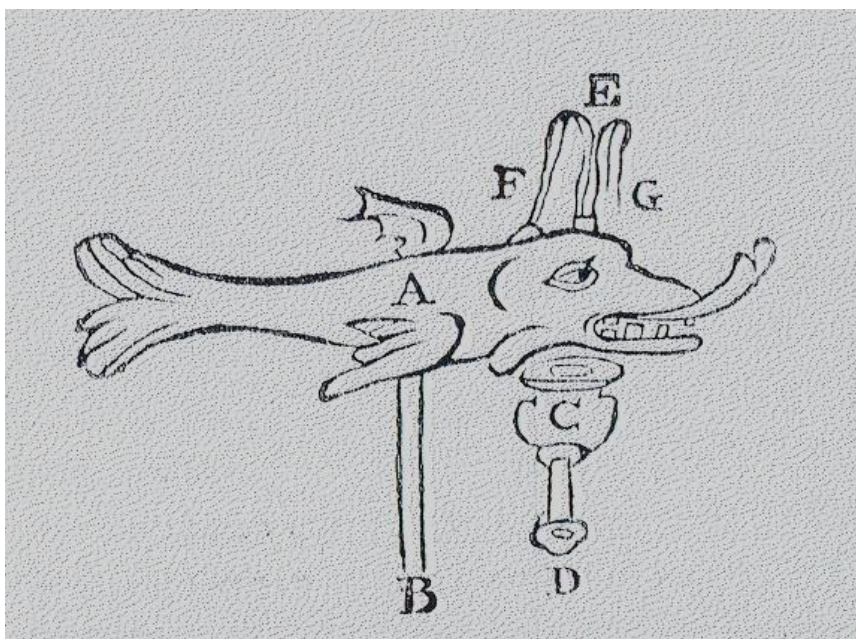


Figura 2. N. Sabbattini. *Pratica di Fabricar Scene, e Machina ne' Teatri* 1638. Bne.

La influencia de la obra de Sabbattini es perceptible en toda la órbita de las decoraciones escenográficas italianas y europeas. Sus textos antológicos figuraban en las Bibliotecas de los expertos en la materia. Mucho se ha mencionado, porque es ciertamente apreciable, en la experiencia práctica de los montajes de Torelli, pero de igual forma, previamente en el ámbito florentino de Giulio Parigi y Ferdinando Tacca después, donde se acusaron las notables amplificaciones de composiciones más espectaculares que quedaron retratadas en la tratadística de Sabbattini, como se pueden establecer analogías con la iconografía de grabadores vinculados a dichas manifestaciones del Arte Efímero, a través de la obra de Jacques Callot o de Stefano della Bella (1610-1664). De hecho, la correspondencia de la iconografía que surcaba el caudal de los distintos formatos artísticos, desde la estampa al tratado y directamente al escenario de la Fiesta Barroca, ya es perceptible anteriormente y todo ese vocabulario de seres fantásticos muestra similitudes, como la de esta ilustración del texto del escritor de Pesaro y una de las estampas de Johan Sadeler (1500-1600)³⁷⁰.

³⁶⁹ *Il Fvoco eterno cvstodito dalle Vestali* [Texto impreso]: Drama musicale per la felicissima Nascita della Sereniss. Arcidrechessa Ana Mevria... Siglia... dell'Imperatore Leópoldi della Imperatrice Clavdia Felice... / Poste in Musica del Sr. Antonio Draghi... Con l'arie per li Baellitti del Sr. Gio: Erico Smelzer. Vienna : Christofore Cosmerovio, 1674. Lam. grab. por: Mathäus Küesel, segun L. Burnacini. ER/3023 BNE. No consta sello de procedencia, ni marca de propietarios anteriores.

³⁷⁰ *[Los cuatro elementos]* [Material gráfico] / M de vos inventor, Joannes sadeler fecit & excudit. La serie completa consta de 4 estampas: [Agua] AQUA. INVENT/49400. No en vano, Callot completó su formación en Roma en el estudio de su compatriota Philippe Thomasin y también se familiarizó con las obras de artistas flamencos como Sadeler. Anthony BLUNT, "Enrique IV y la Regencia de María de Medici", *Arte y Arquitectura en Francia*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid 1977, cap. V, p. 191.



Figura 3. Johan Sadeler. *Agua*. Estampa. Entre 1572-1600.



Figura 4. Johan Sadeler. *Agua*. Estampa. Detalle.

Sólo es posible comprender algunas de las creaciones de Bacchio del Bianco para las celebraciones cortesanas madrileñas³⁷¹, si se ponen en relación con el ámbito florentino de espectáculos de amplio espectro en la sorpresa visual, con el que se

³⁷¹ "El cuatro de julio de 1657, la víspera de San Pedro, Su Majestad se embarcó esa noche en la armada que ha hecho en el Retiro contra Cronwell... Aquella noche y tarde fue el festejo grande, acompañando el Rey a pie a su mujer, que iba en silla, y las damas tras él, locas de regocijo...La galera es cosa grande. Andan en ella 60 personas y aquella noche hizo la artillería de las suyas; los ministriles moros a la par atronando los aires, fuera de otras embarcaciones menores donde las Sirenas y Nereidas, si llegaran al Leteo, suspendieran las almas..." Por cierto, que tan sólo unos días después, debido a los rigores estivales "encalló en el Retiro la Real de España, por falta de agua, que se acorta con el calor y rezumarse algo los estanques. Hicieronla nadar a fuerza de brazos y remos, quebrando ocho, visto lo cual por el marqués de Liche, general de esta armada, ha puesto en plática hacer lugar a Jarama, para que, Atlante de tan gran peso, la sustente en sus hombros de cristal". En BARRIONUEVO, Jerónimo de: *Avisos (1654-1658)*, CLXXXVI, Biblioteca de Autores Españoles, II, Edición y estudio preliminar por A. PAZ y MELIA, Madrid, 1969, pp. 89-90.

había formado el emigrado italiano. Precisamente, a través del lenguaje iconográfico de la *Naumachia* de ascendencia latina se había difundido el tema del grutesco, de los mascarones fantásticos del gusto de la Cámaras de Maravillas Manieristas del Cinquecento. Uno de los especialistas en este género fue Bernardo Poccetti³⁷², autor de los frescos de la Gruta Grande de Bóboli. El Poccetti se había educado en la tradición formal de las decoraciones vasarianas, de seres monstruosos que poblaron jardines como el de Bomarzo, con oníricas torres inclinadas, grutas en forma de sorprendente mascarón a escala humana y sierpes colosales, en las cercanías de Roma, o como aquéllos que luego ya ideó él para la proa y la popa de la nave de *Calai e Zeti*, una suerte de sirena y arpía, que pudieron contemplar los espectadores de *L'Argonautica* en julio de 1608, en Florencia y a la que Giulio Parigi, quien diseñó todas las embarcaciones del magno evento, se refería como la *festa d'Arno*³⁷³.

La semiótica implícita del espectáculo ahondaba en la analogía del triunfo de los Argonautas con sus homólogos Toscanos, con motivo de los esponsales del príncipe Cosme II y María Magdalena de Austria, quienes asimismo participaron de forma activa en la representación de los personajes principales, Jasón y Medea. El interés de los Medici por resaltar la vertiente acuática y marina, de la capital del Estado Toscano, se entendía dentro del contexto de una política de enaltecimiento de su proyección exterior, reforzando la flota creada por su progenitor Ferdinando I, quien había establecido la sede portuaria oficial en Livorno. La construcción de las embarcaciones fue sufragada por varios aristócratas florentinos, que también navegaron en ellas y Parigi, por su parte, pudo inspirarse perfectamente en las creaciones de una ficticia flota se similares características en 1565 por Giorgio Vasari, en 1579 por Raffaello Gualterotti y en las mencionadas de Buontalenti para la Sbarra de 1589.

Pues bien, nada se dice en las referencias a archivos, bibliotecas y colecciones que poseen réplicas de este interesante material, de los centros documentales hispanos y, sin embargo, es lógico el interés cortesano coetáneo, en busca de modelos de emulación de tales usos y costumbres. Eso explicaría la presencia en la Biblioteca Nacional de cuatro estampas³⁷⁴ firmadas por Callot, con vistas de enfrentamientos navales, y otras dieciséis que figuran con el título de Batallas de los Medici, insertas en una *Vida de Ferdinando de Medici*, impresa en 1619, en la que figuran como autores y coautores Jacques Callot, Antonio Tempestá y el mismo Poccetti³⁷⁵ respectivamente.

³⁷² NEGRO SPINA, A. 1983. *Giulio Parigi e gli incisori della sua cerchia*, Società Editrice Napoletana, Nápoles, p. 67.

³⁷³ BLUMENTHAL, Arthur R.: *Theater Art of The Medici... Op. Cit.*, p. 59.

³⁷⁴ Folleto titulado *Relazione della Presa di due Bertoni di Tunis fatta in corsica in Firenze*, nella stamperia di Zanobi Pignoli, 1617. 1. El Ataque, 2. El Abordaje de Bertone, 3. El Abordaje de Petaccio y 4. El Abordaje, con signatura INVENT/8130.INVENT/8133

³⁷⁵ De hecho, en la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva igualmente una no menos interesante imagen, dentro de todo este rico corpus, de Jacques Callot, cuyo título consta como "El Infierno", una estampa de 1612 basada en un dibujo de Poccetti, que serviría para demostrar su relación directa e implicación como fuente de inspiración tanto de Giulio Parigi como de Callot, apreciable también en las creaciones de ambos dos en montajes posteriores, como el de la *Veglia della Liberatione di Tirreno e Arnea*, que se analiza a continuación.

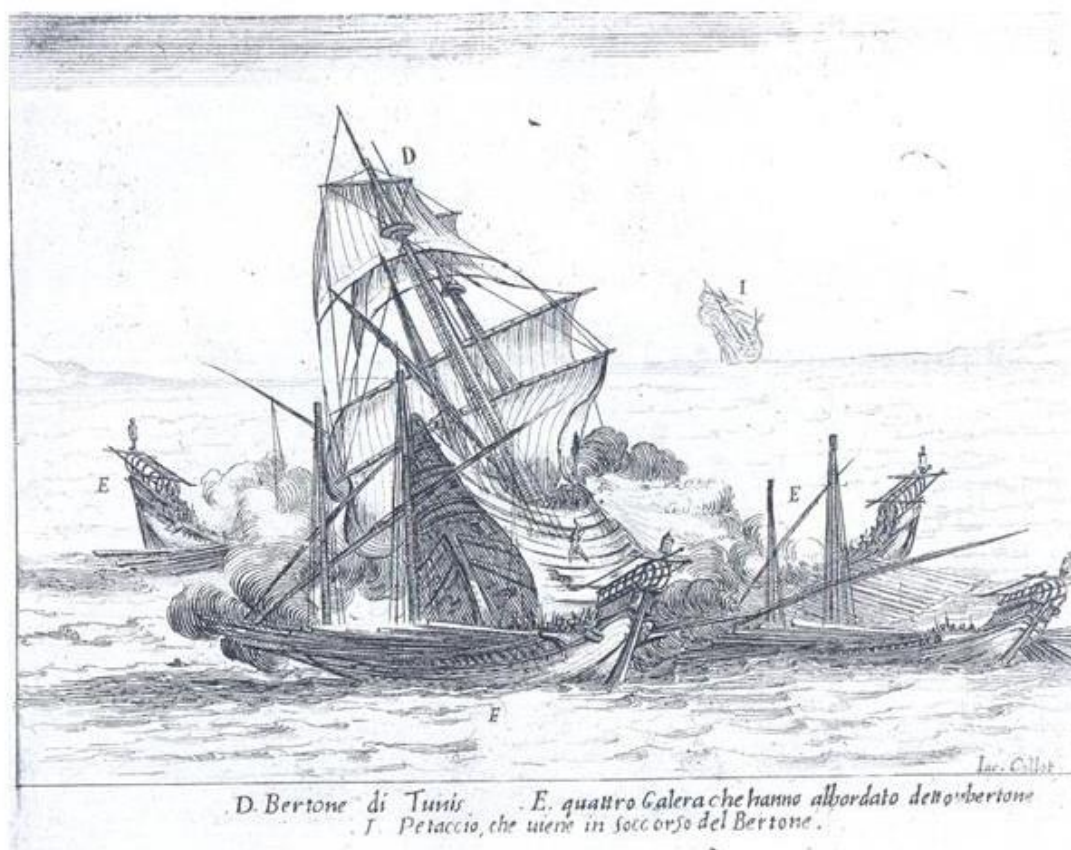


Figura 5. Jacques Callot, D. Bertone di Tunis e quattro Galera che hanno abordato detto Bertone. I Petacci, che viene in socorros del Bertone. 1617

A tenor de lo encontrado entre esos ricos fondos específicos de la institución madrileña, por tanto, la balanza del gusto cortesano hispano parece decantarse por la literatura y la experiencia escenográfica florentina del Seicento, aunque también hay ejemplos definitorios de la nueva concepción del teatro veneciano exportado a Francia, gracias a los grabados de Callot, los trabajos de Torelli y los Vigarani, difundidos por el resto de Europa, a través del discurso especulativo compilatorio de Menestrier y Nicolás Sabbattini³⁷⁶, actualizando el texto precursor de Sebastiano Serlio, al amparo de cobertura temática de la perspectiva científica.

³⁷⁶ *Pratica di Fabricar Scene, e Machina ne' Teatri. Ristampata di nuovo coll' Aggiunta del Secondo Libro. All' Illustriss. E Reverendiss. Sig. Monsig. Honorato Visconti, Arcivescovo di Larissa della Provincia di Romagna, & Essarcato di Rabean Presidente. Con Privilegio In Rabean, per Pietro de Paoli e Gio. Battista Giovannelli Stampatori Camerali 1638.* Este ejemplar conservado entre los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid, tiene la Signatura de ER. 2583 y resulta de notable interés, por la anotación que aparece en los Preliminares, en la que se puede leer: "Donné a Monsieur Couvenez, architecte, par son serviteur et ami DeBêhain". Quizás sea Couvenez un trasunto lingüístico del apellido del pintor Jouvenet. En cuanto a su procedencia, tiene un sello de la Biblioteca de Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), el notable compositor y musicólogo, a cuyo interés por el patrimonio histórico musical, italiano y español, se le debe la estimable colección cedida a la institución madrileña, de la que forma parte el ejemplar de la obra de Sabbattini.



Figura 6. Carriere et rue neufue de Nancy ou se font les loustes et Tournois, Combats et aues. Jeux de recreation. 1627. Jacques Callot. Bne. Detalle.

Se conocía un ejemplar de esta estampa de la colección de R.L. Baumfeld, conservado en la National Gallery de Washington, idéntico a éste de la Biblioteca Nacional de Madrid, pero ambos comparten la referencia al interés de Callot por la captación de los abundantes festejos de la sintaxis celebrativa florentina, que persistió aún con la reelaboración de la misma temática en su regreso a suelo francés. Estas imágenes tenían su origen en aquéllas de diversa temática en la ostentación de la lúdica propagandística, integradas en la serie conocida como los *Capricci*, constituidas por una serie de pequeños grabados que mostraban festivales, carnavales, torneos y juegos ecuestres, de modalidades nacionales como el palio o carreras de carrozas, instituidas desde 1540 por Cosme I en honor de San Juan Bautista, fuegos artificiales y demás divertimentos florentinos con decoraciones efímeras, todos los cuales componen igualmente el modelo de referencia de la práctica cortesana y que Callot pudo contemplar a lo largo del año 1617. Como Callot, otros monarcas europeos aprendieron la lección de incorporar el espacio urbano como espacio de representación, tal y como acostumbraban en la ciudad del Arno a habilitar las plazas delanteras de reconocidos santuarios, frente a la Santa María Novella o Santa Croce en la devoción popular, a manera de hipódromos ocasionales. Por otra parte, además, instantáneas como éstas abundan en información al respecto de los personajes de la llamada “Comedia del Arte”, compañías profesionales de actores de caracteres habituales, que participaban masivamente en los festejos mediceos, precisamente por eso, exportados después a otras cortes europeas, funcionando en sus giras como vehículos de transmisión de usos y costumbres lúdicas festivas. Así, es posible mencionar a la Compañía *dei Confidenti*, promocionados por Giovanni de Medici, demandados por Callot para escenificar el *Siège de Gradisca* en 1618, en la que se destacaba el nombre del célebre Doménico Brunni en el papel de enamorado, Francesco Gabrielli en el de Scapin o inventor de máscaras, Marc’Antonio Romagnesi, en el de Pantalone³⁷⁷.

³⁷⁷ L’œil teatral”, en Jacques Callot (1592-1635), Actes du colloque du Louvre et la ville de Nancy, Junio 1992, Musée du Louvre y Klincksieck, Paris, 1993, p. 215. Y específicamente sobre este asunto, puntualmente, ver TAVIANI, F. y SCHINO, M.: *Il segreto della Commedia dell’Arte*, Casa Usher, Florencia, 1982; FERRONE, S.: *Attori mercanti corsari. La Commedia dell’Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Einaudi, Turín, 1993.



Figura 7. Carriere et rue neufue de Nancy ou se font les loustes et Tournois, Combats et aues. Jeux de recreation. 1627. Jacques Callot. Bne. Detalle.

Para Callot, los años pasados en Florencia fueron un tiempo de aprendizaje que le hicieron profundizar en su interés por el teatro y en general por las decoraciones conmemorativas que él inmortalizó en sus grabados, convirtiéndole en uno de los mejores cronistas de esa época. No se trata de entrar en el debate sobre la participación en mayor o en menor medida del grabador en los diseños decorativos de los montajes, porque lo cierto es que su obra gráfica contribuyó a la difusión de un modelo protocolario en la puesta en escena. Después de un siglo de experimentación, en la primera mitad del siglo XVII, el espectáculo florentino se asienta ya sobre una tradición expresiva en la organización de eventos lúdicos con trasfondo iconológico, que requería una habilidad técnica para movilizar simultáneamente todos los recursos disponibles, incluyendo los creativos provenientes de un grupo de eruditos y artistas, encargados de la elaboración de la política ideológica del Estado para la legitimación dinástica, en lo que algunos han denominado *culture de l'épargne dans l'ostentation*³⁷⁸.

³⁷⁸ «L'œil teatral... *Op. Cit.*, p. 203. Ver también DANIEL, Howard (ed.): *Callot's etchings*, Dover Publications, New York, 1974.

Da capo. Parigi: maestro de maestros escenógrafos

El punto de partida de la ascendente carrera de Giulio Parigi, que comenzara como modesto albañil en Prato, alcanzó su momento culminante en los años en que la ciudad se beneficiaba del privilegio de granducado y ya desde su misma llegada a Florencia, recibió favores por el vínculo de su abuelo con la prestigiosa parentela de Bartolomeo Ammannati, derivado del matrimonio de Santi di Baccio Parigi con Laura Ammannati. Así, se estableció un nexo de la familia con el grupo de artistas más eminentes de la época, cuando Alfonso Parigi, el padre de Giulio, mencionado por Baldinucci como hombre de formación autodidacta, colaboró en la obra de Vasari y de Buontalenti, no sólo en la capital sino en otras localidades del territorio toscano, como Arezzo³⁷⁹, y entre otras cosas, en la *Naumachia* organizada en el cortile del Palacio Pitti, en el marco de la *Sbarra* de 1589, con la que se conmemoraban los esponsales de Fernando I y Cristina de Lorena, de célebre recuerdo por las estampas de Orazio Scarabelli. El hecho es que cuando murió en octubre de 1590, el hijo había terminado sus estudios de arquitectura, matemáticas y ciencias aplicadas, para hacerse cargo de las actividades paternas dentro “Della cultura artistica del piú celebre prozio”³⁸⁰. Para entonces, era un artista formado no sólo en la experiencia de habilidad mecánica de raigambre medieval, sino mucho más en el de las actividades intelectuales, especulativas propias del Humanismo renacentista, e incluso más en clave del sorprendente Manierismo. Él, más propiamente, se consideraba un arquitecto y con esta denominación figura en los libros de cuentas y anotaciones de los Archivos Mediceos³⁸¹. Tanto él mismo como su hijo Alfonso Parigi el Joven se fueron inclinando progresivamente hacia soluciones más flexibles, dentro de lo que algunos han denominado “tridimensionalità architettonica e gusto puramente scenografico”³⁸², más en la línea de Il Caccini, Gerardo Silvani o Il Cigoli, en busca de “sintomi di un processo di gestazione”³⁸³. Así, pese a los debates sobre tendencias estilísticas por las que iba decantándose el ambiente florentino, lo cierto es que Parigi fue escorándose hacia posturas que reafirmaban el espíritu de la mentalidad de las fantasías manieristas de Buontalenti, porque éstas servían al propósito de consolidar a la familia gobernante en el trono granducal, dentro de los usos y costumbres del Absolutismo en el temprano barroco, afianzando el nivel social jerarquizado mediante la instrumentalización, cada vez más profusa y espectacular, de las Artes Plásticas.

Con los primeros atisbos de una cierta crisis económica, Cosme II, “per natura sensibile ai piaceri dell’immaginazione, alla musica e alla poesia e agli spettacoli cavallereschi”, a partir de 1609, comenzó una campaña de propaganda política alternativa de exaltación de los valores patrios, con la que enmascarar una situación decadente. Es en este contexto en el que hay que situar todo un mundo de recreaciones ilusorias, laudatorias de los valores originales distintivos, que hicieron de la ciudad del Arno una

³⁷⁹ «Gli inizi. La collaborazione con Remigio Cantagallina: Il Giudizio di Paride e L’Argonautica», en NEGRO SPINA, A.: *Giulio Parigi e gli incisori... Op. Cit.*, p. 39.

³⁸⁰ *Ibid*, p. 40.

³⁸¹ MERINO, E.: «Herederos de Buontalenti: Giulio Parigi», en *Revista Electrónica Espéculo*, nº. 45, UCM, julio-octubre 2010.

³⁸² “Gli inizi. La collaborazione con Remigio Cantagallina: Il Giudizio di Paride e L’Argonautica”, en NEGRO SPINA, A.: *Giulio Parigi... Op. Cit.*, p. 40.

³⁸³ *Ibid*, p. 41.

capital política y cultural. De esta forma, mediante el esplendor de los refinados ornamentos de los aparatos espectaculares, se ejercitaba de facto la manipulación doctrinaria, sobre un formato especialmente grato por su vertiginosa rapidez, como era el llamado *fare presto* o Arte Efímero, aquél que se ha considerado el verdadero sueño hecho realidad, la vanguardia estética de los Humanistas.

Parigi conformaba, en los primeros años del nuevo siglo XVII, una camarilla de ilustres personajes, de amplia y variada erudición académica, de la que también formaban parte Jacques Callot, Teodoro Filippo di Liagno, conocido como Filippo *Napoletano*, o Paolo Orsini³⁸⁴ entre otros, todos los cuales participaron a su vez de la rica, amena y refinada vida social de la corte medicea, tanto en las representaciones teatrales como en recitales musicales, banquetes y bailes. Actividades todas que Parigi intentó integrar en espectáculos de amplia y diversificada concepción, puesto que conocía de primera mano el repertorio completo del lenguaje celebrativo.

La opera-torneo

Aún pesaban en la memoria visual de los florentinos y persistieron igualmente en el ideario de Parigi las creaciones de Buontalenti, de las que también se hizo eco posteriormente la tratadística específica de Sabbatini, en la década de los 30, cuando Callot realizó la estampa con el “retrato” de la corte medicea en plena celebración en el Teatro de los Uffizi³⁸⁵ diseñado por Buontalenti. La misma imagen, de la que se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid, servía para ilustrar el primer Intermedio de la *Veglia della Liberazione di Tirreno e Arnea, autori del sangue toscano*, cuyo texto era de Andrea Salvadori, llevado a la escena en la tarde del 6 de febrero de 1617. En el grabado³⁸⁶ se recoge el momento específico en el que los caballeros toscanos se liberaban del embrujo de la maga Circe, con la ayuda de Hércules. Descendiendo del proscenio a través de las escalinatas, estaban disponiéndose en el espacio de la orquesta, previo al inicio del baile en el que participaron los protagonistas del evento, Cosme II y M^a Magdalena de Austria. El diseño de Buontalenti para el aparato escénico del conocido como Teatro Mediceo, en el Palacio de la Magistratura de Florencia, o los Uffizi, ya mostraba las características del prototipo de edificio autónomo para la celebración de espectáculos de amplio espectro, a la manera de Teatro Palladiano de Vicenza, aunque similar en mayor

³⁸⁴ A quien dedicó Parigi una *Relazione d'uno spettacolo militare fatto in un prato del Palazzo Pitti*, impresa en 1606, del que se conserva igualmente una copia sin ilustración en la Biblioteca Nacional de Madrid, convertida a tenor de todo lo encontrado entre sus fondos en la actualidad, en uno de los principales centros bibliográficos sobre la Historia del Espectáculo y la Escenografía del siglo XVII. MERINO, E.: «Herederos de Buontalenti... *Op. Cit.*

³⁸⁵ El Teatro de los Uffizi cayó en desuso tras la muerte de Parigi –el último montaje que allí se celebró data de 1628- hasta el siglo XIX, en que llegó a ser sede temporal del Senado Italiano. BLUMENTHAL, Arthur R.: *Theater Art of the Medici...*, *Ibid*, p. 112; HEIKAMP, D.: “Il teatro mediceo degli Uffizi”, *Bolletino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, vol. XVI, 1974, pp. 323-332. ROSELLI, P.: «I teatri dei Medici», en *Bollettino degli Ingegneri*, vol. XXII, 1974, nº 7, pp. 3-12.

³⁸⁶ «L'apparato architettonico per le nozze del granduca Ferdinando I, 1589», en capit. V, *Palazzo degli Uffizi: Il Teatro Mediceo*, GARBERO ZORZI, E. y SPERENZI, M.: *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici. Modelli dei luoghi teatrali*, Leo S. Olshcki, Florencia, 2001, pp. 171-172.

medida al de los Farnese en Parma³⁸⁷ de comienzos del siglo XVII, más o menos en las mismas fechas en las que se ubica la estampa crónica de Callot: un espacio en forma rectangular, prolongado y enmarcado por la grada del anfiteatro de madera y rematado por una arquería porticada en la línea de la arquitectura teatral latina. Como en el Teatro de Giovan Battista Aleotti, apodado *L'Argenta*³⁸⁸, la madera de la estructura presenta una concepción ilusoria a imitación del mármol y piedras duras multicolores y pintura fingida.

En esta ocasión, en la escenografía creada por Parigi, a través de las otras dos estampas de Callot, parecía predominar la profundidad perspectiva en base a un punto de fuga bajo, *ex sede descensa*, para conducir la vista hacia el monte al que estaba encadenado Tirreno, frente a un espacio más reducido de la siguiente sala infernal, poblada de ruinas. A esas alturas, toda la coreografía estaba ya dispuesta en la "platea", en la arena, cuya instantánea quedó recogida en el grabado por Callot³⁸⁹, formando una amplia curva oval de absoluta simetría, en la cual la danza servía como movimiento amplificador del espacio, a través del cual desaparecían los límites entre unas y otras zonas, con un resultado "extraordinariamente unitario"³⁹⁰. Así, la escenografía de Parigi adquiriría una de sus características esenciales: un organismo vivo, un *trait d'union* de los distintos eslabones del espacio del espectáculo, aprovechando el diseño de Buontalenti de gradas en el frente del proscenio, en el cual era la composición del artificio escénico y no la acción de los personajes la que determinaba el desarrollo de los espectáculos.

³⁸⁷ El Teatro Mediceo sirvió de modelo del Teatro Farnese, comenzado en 1618, como remodelación de una estancia o sala de armas anterior, e inaugurado en 1628, con ocasión de la boda de Odoardo Farnese y Margarita de Medici, precisamente. Entre otros, se puede consultar LAVIN, Irving: «Lettres de Parme et debuts au théâtre baroque», en *Le Lieu teatral á la Renaissance*, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, Paris 1964, pp. 105-158.

³⁸⁸ Ver más información en 3. Luoghi teatrali stabili. Progettare e costruire teatri, "Dalla festa alla scenografia: Luoghi, apparati, teatri effimeri e sale di teatro", en CARANDINI, Silvia: *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Laterza, Roma 1995, cap. V, pp. 198-206.

³⁸⁹ Ver ROTHROCK, O. J. y VAN GULICK, E.: «Seeing and Meaning: Observations on the Theatre of Callot's Primo Intermedio», en *New Mexico Studies in the Fine Arts*, vol. IV, University of New Mexico, Mexico, 1979, pp. 16-36; BLUMENTHAL, Arthur R.: *Theater Art of the Medici... Op. Cit.*, p. 112.

³⁹⁰ "L'opera-torneo", en MOLINARI, C.: *Le nozze degli déi. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, M. Bulzoni, Roma, 1968, p. 73.

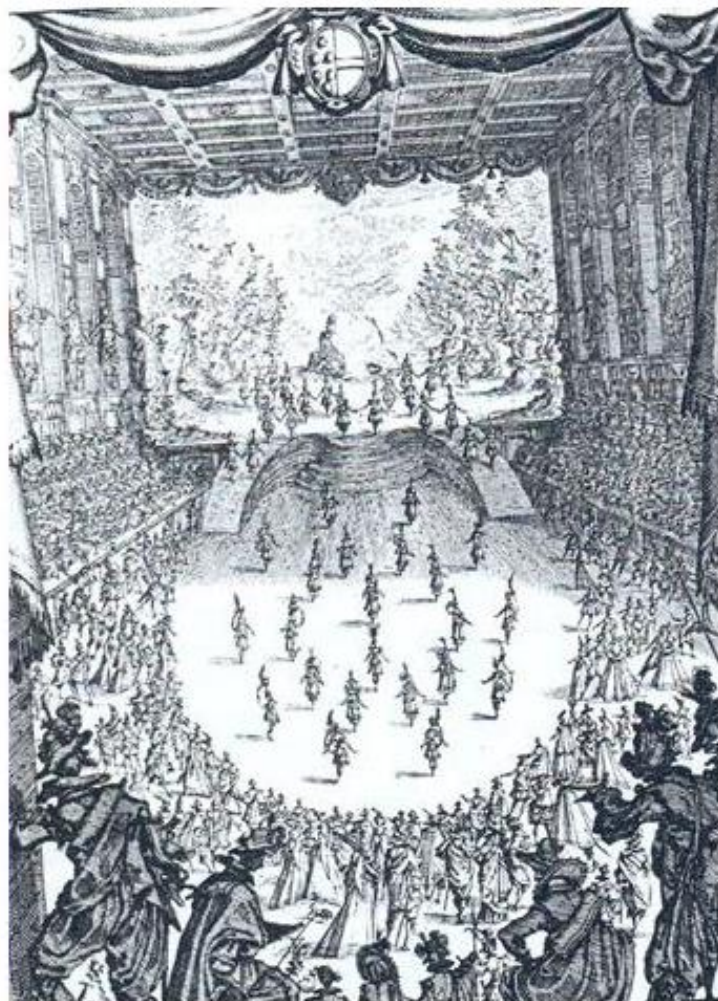


Figura 8. Jacques Callot. Intermedio. *La veglia della liberatione di Tirreno fatta nella sala delle comedie der Sermo. Gran Duca de Toscana il Carnavale del 1616 dove si rapva Il Monte d'Ischia con Il Gigante Tifeo sotto*. Escenografía de Giulio Parigi

A continuación, siguieron otros dos episodios, el del Infierno ya mencionado y otro que simulaba el Reino del Amor, construido en base a una gran escenografía arquitectónica, a través de la cual salieron los liberados del embrujo de Circe, descendiendo a pasear por el campo los participantes de la contienda caballeresca, renovando la conexión entre ambos planos, el del proscenio y la arena de la *orchestra* clásica griega, convertida en marco consustancial de las danzas coreografiadas por Agnolo Ricci, en que terminaron por transformarse los torneos³⁹¹ de bélica raigambre medieval. De la guerra al pasatiempo meramente cortesano o *giostra*, que fue

³⁹¹ La ópera torneo, el género canonizado en los espectáculos de Ferrara, alcanzó amplia difusión en otras cortes italianas y trasplantado a las grandes cortes de Europa central, como Viena, donde en 1652 se pudo ver el grado de virtuosismo desarrollado en el montaje de tales eventos, entre otros en *La Gara* y en *Il Pomo d'Oro*, cuya dirección artística corrió a cargo de Giovanni y Ludovico Burnacini. C. MOLINARI, «L'opera-torneo», en *Le nozze degli déi... Op. Cit.* pp. 94-95. Al respecto, véase también TORREFRANCA, Fausto: «Il primo Scenografo del Popolo: Giovanni Burnacini», en *Scenari*, III, 1934 y BIACH-CHIFFMANN: *Giovanni e Ludovico Burnacini*, Viena-Berlín, 1913.

desplegado con gran habilidad y velocidad “e si schifó quellla noia che suole per lo piú portare la lunguezza di simile abbattimenti”³⁹². Por otra parte, en cuanto al método utilizado en la composición, parece deducirse el uso de un punto de vista múltiple pero unitariamente verosímil, en la percepción óptica de todos los espectadores que circundaban la *cavea*, como en la Vicenza Palladiana del Cinquecento, ya que todos ellos debían tener una visión óptima de la representación, diferente pero igualmente preferente desde todas las posibles ubicaciones, como “una pintura en movimiento o una arquitectura en movimiento”³⁹³, para cuya percepción se debía hacer un esfuerzo intelectual de reconstrucción, en la que lo que realmente maravilla es la apresurada resolución intuitiva y perspicacia con que el público de la época accedía al mensaje genérico de la iconografía tanto como al iconológico.

Con *La Veglia della liberazione di Tirreno* se celebraban los esponsales de Caterina, hermana del Gran Duque, Cosme II, con el Duque de Mantua, Ferdinando Gonzaga. Y la fábula mitológica ideada por Salvadori³⁹⁴ incidía en la creencia del origen legendario de la estirpe medicea. Los Intermedios, en las dos imágenes tras la vista del interior de los Uffizi, representaban el enfrentamiento de dos grupos de contendientes armados, protagonizados por miembros de la aristocracia toscana: doce caballeros infernales contra los doce que defendían la “Squadra” del Amor, combatiendo tanto a espada como con lanza en ristre. Estilísticamente, por su parte, las ruinas que enmarcan las escenas con los diabólicos personajes del Hades ficticio, aún muestran una deuda notable con las creaciones de Buontalenti para *La Pellegrina* (1589).

Además del primer ballet interpretado por doce damas y otros tantos caballeros, el espectáculo también estaba integrado por una coreografía de veinticuatro personajes y un baile final de ochenta componentes, entre hombres y mujeres. Los tres Intermedios mezclaban personajes, a partir de una reinterpretación de la obra de Ariosto junto a otros de la mitología clásica, como Hércules, Circe, Plutón, Radamante Juno y Minos, junto a alegorías como la de la volubilidad del amor, *l’Incostanza*. Pero, el verdadero protagonista, lógicamente, era Tirreno, personificación del pueblo etrusco, antecesor directo de la patria Toscana de los Medici, que legitimaban así su dinastía de comerciantes enriquecidos, como *Primus inter pares*, y cuya glorificación era el verdadero objetivo del espectacular montaje. Aquél, lograba evadirse de las garras del embrujo de Circe para unirse a su amada Arnea, que le había seguido hasta Ischia, y todo ello fue representado con un enorme “aparato...di quanto piú sorprendente óptese creare l’esperta ingegneria del tempo”³⁹⁵, con mutaciones

³⁹² «L’opera-torneo», en MOLINARI, C.: *Le nozze degli déi... Op. Cit.* p. 74.

³⁹³ *Ibid*, p. 75. Es sencillamente maravillosa la forma en que lo explica Umberto Eco en las páginas de esta misma obra, o sea, una “*opera aperta*” en la que “cada espectador tiene su propio punto de vista para penetrar en el conocimiento o en su percepción de la obra y ninguno de tales puntos de vista pueden considerarse privilegiados”, viendo en la “*spiritualità barocca la prima manifestazione della sensibilità moderna*”, en la que se perciben los orígenes de las múltiples lecturas de la sensibilidad y complejidad del Barroco.

³⁹⁴ Se hace referencia a estas estampas igualmente en GARBERO ZORZI, E.: «Palazzo degli Uffizi: Il Teatro Mediceo», en *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici... Op. Cit.*, capit. V, p. 191.

³⁹⁵ NEGRO SPINA, A.: «Giulio Parigi e Jacques Callot: le incisioni dal 1612 al 1619», en *Giulio Parigi e gli incisori... Op. Cit.* 102.

escenográficas ante los atónicos ojos de los espectadores, apoteosis y nubes, carros y todo tipo de fuegos de artificio.

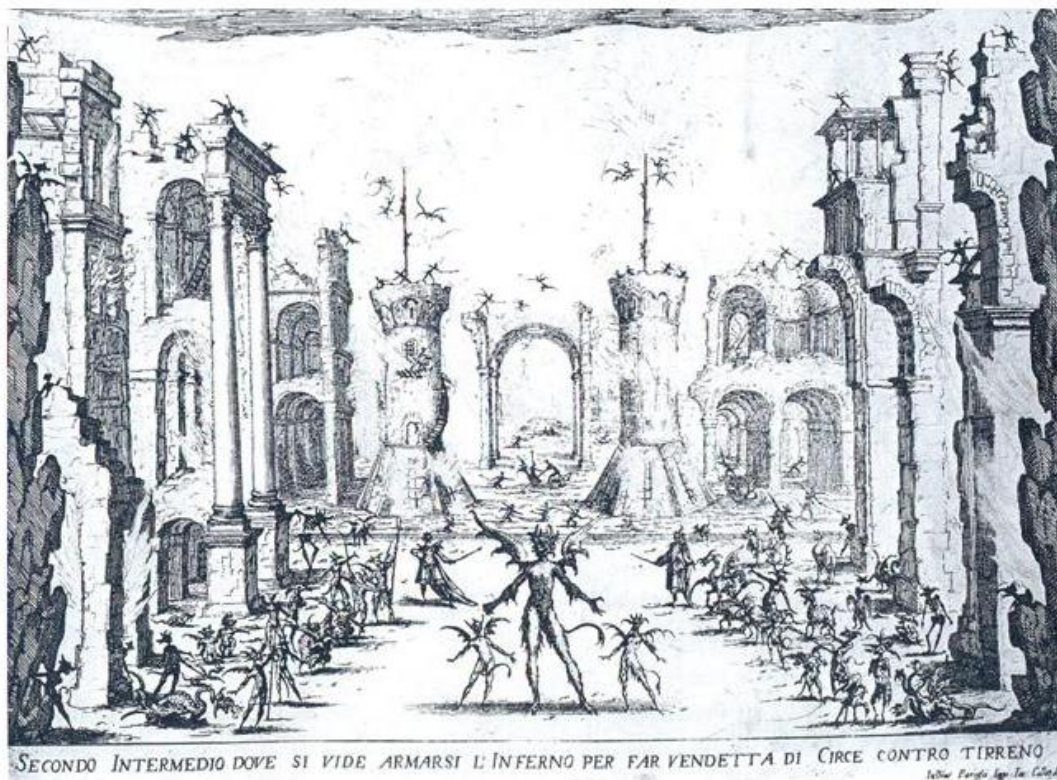


Figura 9. Jacques Callot. Segundo Intermedio *dove si vide armarsi l'Inferno per far vendetta di Circe contro Tirreno*. Escenografía de Giulio Parigi

Después del baile reflejado en la primera estampa de Callot, la escena por tanto cambió, transformándose en un mundo infernal, poblado de monstruos y demonios, que estilísticamente recuerdan a los de la órbita de Buontalenti, aunque más concretamente, la demoníaca figura central mucho le debe a un diseño de *Lucifero*, obra de Ludovico Cigoli, precisamente un estudio preparatorio en color, impresionante a todas luces, concebida para el Intermedio de *La Pellegrina* y que fue descrita como dantesca figura “delle tre bocche stringeva un'anima dannata”³⁹⁶.

³⁹⁶ GARBERO ZORZI, E. y SPERENZI, M.: *Teatro e spettacolo della Firenze... Op. Cit*, cat. pp. 179-180.

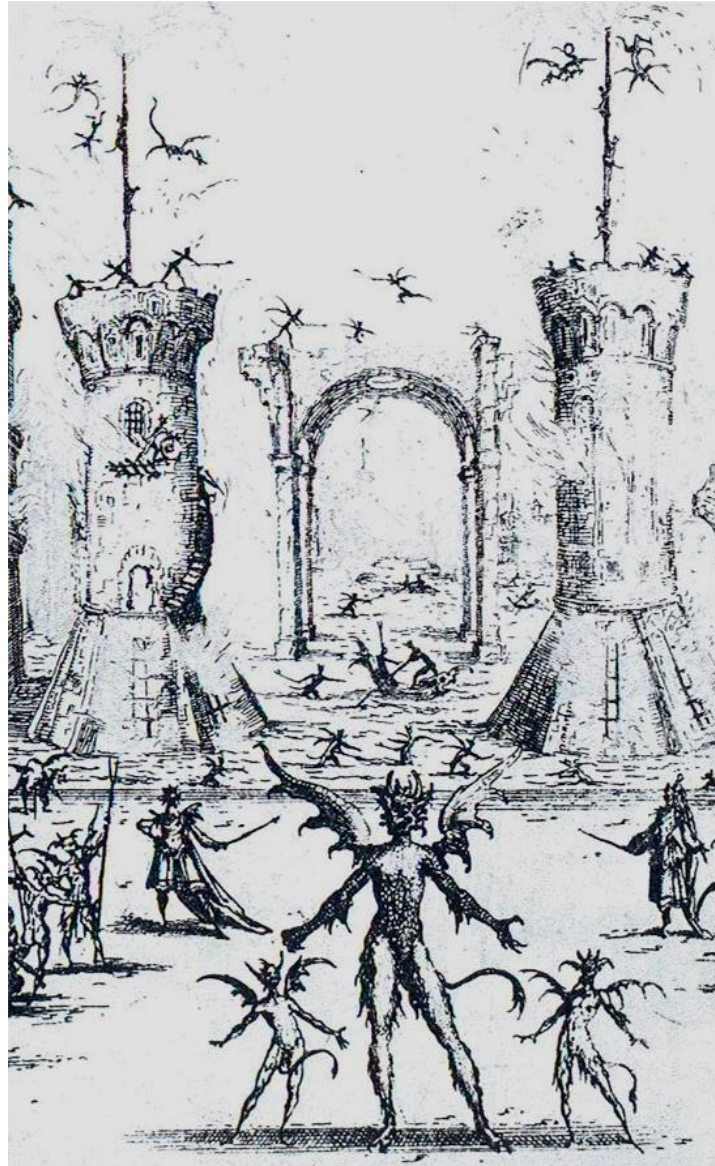


Figura 10. Jacques Callot. *Segundo Intermedio dove si vide armarsi l'Inferno per far vendetta di Circe contro Tirreno*. Escenografía de Giulio Parigi. Detalle

En cuanto a la composición arquitectónica de la escenografía, las ruinas que enmarcan lateralmente la escena recuerdan por su parte y muy expresamente a construcciones del *Quinto Intermedio de la Fragua de Vulcano* en 1608, aunque ampliando mucho más el efecto de la perspectiva de Buontalenti hacia el fondo, una de las inconfundibles señas de identidad de las creaciones de Parigi, en la senda de las nuevas concepciones espaciales del Barroco. Precisamente es en ese fondo el que sirve para insertar la Laguna Estigia de las profundidades del Hades, cuya entrada aparecía enmarcada entre dos torreones en llamas que confieren cierta simetría bilateral al conjunto, en contrapunto al agitado movimiento de los animados danzarines en representación del inframundo, que representaban la lucha entre las fuerzas de la Inconstancia del Amor falso, promovidas por Circe y las del verdadero.

Y, aunque los grabados de Callot debían incidir en la divulgación de la mayor cantidad de información posible, en una imagen sintética de lo que fue una ágil resolución de movimientos y cambios, con todo, es posible apreciar la profundidad ideada por el escenógrafo en su prolongación hacia el fondo escénico, mediante la extrema perspectiva de líneas que dirigen la mirada hacia un lejano horizonte, contribuyendo a dotar de teatralidad a la vista de la ilusoria composición, que algunos incluso han comparado con la disposición del espacio pictórico de pintores como Tintoretto, con similar búsqueda de efectos de “teatralité esplosiva...dell’enfasi...e la precipitazione Zenica del pittore”³⁹⁷.

Finalmente, en el tercer Intermedio, del que se también se conserva una estampa en la Biblioteca madrileña, la escena se transformaba en lo que la fértil imaginación de Salvadori denominó *Regno de Amore* y que el epígrafe del grabado describía como “dove si vide venire Amore con tutta la sua corte a divider la bataglia”. O sea, una plaza de grandes dimensiones de edificios clasicistas, la primera de otras muchas que Parigi repitió posteriormente en sus creaciones escenográficas, como simbólica representación del espacio íntimo consustancial o “sala regia”, en alusión al figurado espacio íntimo de los personajes habituales en la representación cortesana. Y, que también encontró acomodo en las obras de sus sucesores, como Tacca y Torelli.

Así, el Verdadero Amor prorrumpía en una amplia plaza de profusa decoración, sobre pórticos corintios en los laterales y exedra absidada al fondo, con estatuaria coronando el edificio. En la escena, en una encarnizada lucha coreografiada, se desarrollaba el combate simulado entre los caballeros de la Inconstancia y los defensores del verdadero Amor. En el grabado de Callot, aún son perceptibles el movimiento y los ecos de la música en la que se desarrollaron los bailarines, mientras cantaban y tocaban instrumentos conjuntamente al son de la divisa del sublime Amor Triunfante: “no más guerra, no más violencia”, acompañados de otro grupo de músicos tocando en un estrado o pescante superior, de fingido celaje, a manera de tribunal divino presidiendo el debate armado desde las alturas, premiando a la postre las virtudes de la constancia del auténtico Sentimiento. El espacio escénico volvía a repetir casi literalmente la composición escenográfica del espectáculo de 1608, que entonces figuraba bajo el epígrafe de “El Templo de la Paz en el Cielo”, con algunos matices, como por ejemplo el aumento del efecto de la prolongada profundidad hacia el fondo escénico, con la circular exedra palatina, que se convirtió en uno de los elementos inconfundibles de los diseños de Parigi.

³⁹⁷ NEGRO SPINA, A.: «Giulio Parigi e Jacques Callot: le incisioni dal 1612 al 1619», en *Giulio Parigi... Op. Cit.*, 103.



Figura 11. Jacques Callot. Tercer Intermedio *dove si vide venire Amore con tutta la sua corte a divider la battaglia*. Escenografía de Giulio Parigi

Por otro lado, no se pueden dejar de señalar las evidencias que parecen demostrar las deudas estilísticas entre la escenografía italiana, florentina para más señas, y los diseños de artistas emigrados afincados en España, en este caso Cosme Lotti. Algunos autores han identificado semejanzas entre las propuestas decorativas de Lotti para la obra de Calderón, *El mayor encanto, amor*, y los diseños de Giulio Parigi³⁹⁸, para el libreto de Ferdinando Saracinelli, *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*³⁹⁹, con grabados de Alfonso Parigi, el hijo de Giulio, que se representó en la Villa Imperiale en 1625, y cuya historia estaba basada en un episodio del canto sexto del *Orlando furioso* de Ariosto, uno de los textos habituales en la inspiración de gran parte de los espectáculos mediceos, durante varias centurias. Para algunos, esta obra sería una de las últimas que pudo contemplar Lotti antes de su viaje a España. Además, éste se habría inspirado para la obra de Calderón en el montaje de 1608, de Miguel Ángel Buonarroti el Joven, *Il giudizio di Paride*, con ilustraciones grabadas por Remigio Cantagallina. Sin embargo, por comparación, parece todavía más estrecha la semejanza con la escenografía de *La liberazione di Tirreno*, igualmente creada por

³⁹⁸ WHITAKER, Shirley B.: «Calderon's *El mayor encanto, amor* in performance», en DELGADO MORALES, Manuel (ed.): *The Calderonian Stage... Op. Cit.*, cap. 5, pp. 88-89. "The likelihood that the staging of *La liberazione di Tirreno* guided Lotti becomes even stronger with the Discovery that the Plot of its first intermezzo almost exactly parallels Calderon's subplot revolving around *Lísidas and Flérida*, lovers whom Circe has transformed into trees..."

³⁹⁹ Se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid la partitura (música anotada) de esta obra, en cuya catalogación figura Francesca Caccini (1587ca.-1641) como autora, constanding además como publicada en 1998 por Alessandro Magini.

Giulio para representarse en el Teatro Medici de los Uffizi, durante la fiesta de Carnaval de 1617. La obra de Salvadori tenía connotaciones dinásticas para los florentinos, pues se consideraba que Tirreno era directo antecesor de los Medici, de la misma forma que algunos personajes significativos del texto de Calderón, *El mayor encanto*, figuraban como originarios de Toscana, en referencia a una directa reminiscencia a los Intermezzi de 1617, que figuran en la serie conocida como *Quadreria Medicea*. Con la representación ideada por Lotti, para el estanque del Retiro en el verano de 1635, penetraba “la gran escala en el arte efímero sin precedentes en el teatro de la corte española”, con algunos de los elementos indispensables desde entonces en el protocolo de los montajes de carácter palatino, como la alusión a los cuatro elementos constitutivos del Universo de Tales de Mileto, indisolublemente unidos a poética calderoniana.

Después de ejemplos como el anterior, de los primeros tiempos, que constituyen la Edad Dorada de la Escenografía Cortesana, las últimas concepciones teatrales de Giulio Parigi ya se mostraban más cercanas a los postulados de Torelli, teniendo como punto de partida el diseño genérico del Teatro Farnese de Parma que, a la postre, fue el modelo que terminó imponiéndose para albergar el espectáculo de la Ópera Barroca. Esto es, un espacio en forma de herradura prolongado a manera de *orchestra*, rodeada de una *cavea* con la misma forma y mayor amplitud de aforo, derivado de los usos de salón de torneos, y un escenario no menos profundo, si cabe más aún, tras la embocadura del Proscenio. Éste a su vez dividido en una zona anterior con bastidores laterales y un telón intermedio, tras el que continuaba una zona posterior, con más bastidores laterales y telón de fondo. Así, la escena profunda se adaptaba a las extensas disposiciones perspectivas y a las cada vez más numerosas mutaciones y efectos espectaculares. Y de la misma forma, la “caja” teatral aseguraba una inmejorable acústica, como necesidad derivada de la masiva implementación musical a la trama argumental de los espectáculos.

Fue, en definitiva, en los distintos entornos de los señores del Cinquecento, en los que encontraron especial acomodo espiritual todos los elementos definitorios del espectáculo cortesano, con la finalidad preeminente de la propaganda política⁴⁰⁰ y glorificación dinástica de universalidad normativa. El arte del espectáculo se fue convirtiendo en “la sublimazione triúmfale d’ogni attività cittadina”⁴⁰¹, razón por la cual

⁴⁰⁰ Como tan claramente expuso José Antonio MARAVALL, en «La literatura de emblemas», en *Teatro y Literatura en la sociedad barroca*, Crítica, Barcelona, 1990, pp. 113 y 186: “Era común opinión en el siglo XVII que con la artística disposición de la verdad, era más fácil atraer la voluntad del hombre hacia ella”. Abundando en esta idea, fundamental para la semiótica del espectáculo barroco, decía Maravall que “el teatro poseía unas condiciones especiales en la transmisión sumamente dinámica del mensaje de sumisión al orden estamental establecido”, frente a discrepancias que iban surgiendo en el seno de la Monarquía Hispana y que condujeron a las revueltas portuguesas y catalanas. “Porque si a todas las artes visuales les era común la capacidad de impresionar el ánimo y mover la voluntad, ninguna tenía en esto la fuerza tan considerable de la representación escénica. En la escena pues, se desarrollaba con un propósito doctrinario, por la vía emotiva, una acción que ponía al descubierto la grandeza de la persona del rey y de la legitimidad de la sociedad jerárquica que éste presidía”. Ver también, del mismo autor: *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*, Ariel, Barcelona 1986.

⁴⁰¹ APOLLONIO, M.: «Alle origine della commedia», en *Op.Cit.*; GARBERO ZORZI, E. y SPERENZI, M.: *Teatro e spettacolo...Op. Cit.*, p. 266.

reyes y señores quisieron participar como actores principales, intérpretes naturales de su escenario predilecto y sacralizado. La Corte del temprano Barroco en Florencia era ya en sí mismo un organismo teatral. Con la etiqueta cortesana devino la regularización sistemática de reglas y herramientas del espectáculo⁴⁰². Algunos lo han denominado la “cristalización de una inteligencia”⁴⁰³ sutil en la creación de la mentalidad y el lenguaje propiamente cortesano. Es en este ámbito especulativo y creativo en el cual el Escenógrafo cobra amplias dimensiones como representante del artista global y polifacético de la era moderna, en el que se hizo realidad el parangón leonardesco, encargado asimismo de todo el proyecto ideológico del espectáculo promocionado por señores, príncipes y monarcas absolutistas en ciernes, en cuyas manos recayó la enorme tarea de construir el entramado estructural de la retórica laudatoria, a través de los programas figurativos y literarios de los aparatos de las distintas celebraciones. Como creadores, igualmente, del género apoteósico por excelencia de la ópera dramática en que culminó la Fiesta Barroca, no sólo debieron ocuparse de tales menesteres cuanto de otros tantos como la coordinación general, de las declamaciones recitativas de los actores y divos varios e incluso de recopilar la crónica de los eventos para la imprenta, como testimonio para la posteridad. Vasari, Buontalenti, Torelli, Tacca, Aleotti, Vigarani, Bernini, Guitti. Balbi, Santurini, Burnacini o Bibbiena fueron algunos de los apellidos más insignes de la figura del Escenógrafo de estos tiempos, en los que Giulio Parigi sentó las bases de un Arte convertido en eminente profesión.

⁴⁰² “... perseguono una propia politica celebrativa e di rappresentanza, sviluppano una sequenza specifica e riconoscibile di eventi spettacolari, instaurano un’organizzazione propria per diversi generi di manifestazioni...letteralmente si mette in scena, espone se stessa e la sua storia in un’azione spettacolare di propaganda...”, 3. Feste civile e istituzioni comunali, «Festa e spettacolo in Italia nel secolo della Controriforma», en CARANDINI, Silvia: *Teatro e spettacolo... Op. Cit.* cap. II, pp. 45-46.

⁴⁰³ APOLLONIO, M.: «Alle origine della commedia», en *Op. Cit.*; GARBERO ZORZI, E. y SPERENZI, M.: *Teatro e spettacolo... Op. Cit.*, p. 268.

**Giacomo Puccini y Japón.
Un estudio de las interrelaciones
culturales y musicales a través de Madama Butterfly**

Luisa María Gutiérrez

Profesora Asociada del Departamento de Historia del Arte
Universidad de Zaragoza

Resumen: Madama Butterfly desarrolla su acción en Japón en los albores del siglo XX, cuando en Occidente el japonismo está en pleno auge. Este fenómeno viene definido por la captación y recepción de lo japonés en la cultura occidental, en especial desde mediados del siglo XIX, hasta la década de los años 30 del siglo XX. El japonismo se va a reflejar en numerosas manifestaciones culturales occidentales, encontrándose entre ellas las artes escénicas, donde lo japonés fue ante todo un escenario exótico y un llamativo vestuario, y además, en la ópera se añadía el color musical de aquellas tierras lejanas. El drama musical de Puccini, Madama Butterfly, destacará al mismo tiempo por incluir toda una serie de elementos, en la que las interrelaciones Oriente-Occidentales quedan patentes.

Palabras clave: Japonismo, música, exotismo, ópera

Abstract. Madama Butterfly develops its activities in Japan in the early twentieth century, when Japonisme in the West is booming. This phenomenon is defined by the catchment and reception of the Japanese in Western culture, especially since the mid-nineteenth century until the decade of the twentieth century 30. Japonisme will be reflected in many Western cultural events, meeting including performing arts, where he was primarily Japanese exotic scenery and striking costumes, and also in the opera music was added the color of those distant lands. The musical drama of Puccini, Madama Butterfly, highlighting at the same time include a number of elements, where the East-Wests interrelationships are evident.

Keywords: Japonisme, music, exoticism, opera.

Hasta el momento, las investigaciones sobre la influencia de Japón en Occidente, se han centrado en el estudio del fenómeno del Japonismo que afectó fundamentalmente a las artes plásticas, durante la segunda mitad del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX. Sin embargo, el estudio de dicho fenómeno no ha sido contemplado de forma detallada en el ámbito musical. Tal es el caso de la ópera de Puccini, *Madama Butterfly* (1900-1904), la cual carece de estudios profundos y exhaustivos. Tan sólo existen estudios de carácter general sobre la vida y la obra de su compositor y escasamente puede encontrarse alguna monografía que contemple algo más que las cuestiones generales de la ópera. La finalidad de este trabajo es cubrir dicho vacío y aportar novedades al estudio de dicha ópera.

El análisis de este drama musical de Puccini debe ir más allá de los límites establecidos hasta el día de hoy. Una ópera no es solo un libreto musicalizado; acometer un estudio exhaustivo de la misma, conlleva la investigación sobre diversos y numerosos aspectos, entre ellos el referido a la elaboración del libreto, con un argumento original, coherente, audaz, novedoso y, sobre todo, capaz de llegar al público y emocionarlo.

Madama Butterfly desarrolla su acción en Japón en los albores del siglo XX, cuando en Occidente el *japonismo* está en pleno auge. Este fenómeno viene definido por la captación y recepción de lo japonés en la cultura occidental, en especial desde mediados del siglo XIX, hasta la década de los años 30 del siglo XX.

El *japonismo* se va a reflejar en numerosas manifestaciones culturales occidentales, destacándose entre las mismas el arte (arquitectura, pintura, artes gráficas, artes decorativas e industriales, y artes de la jardinería); la publicidad; la literatura, especialmente la poesía; las artes escénicas (teatro, ópera, espectáculos musicales, cine y entretenimientos de variedades); la moda, especialmente la femenina; la decoración de interiores, y finalmente, actos sociales y costumbres (fiestas y bailes de disfraces, carnavales, etc.).

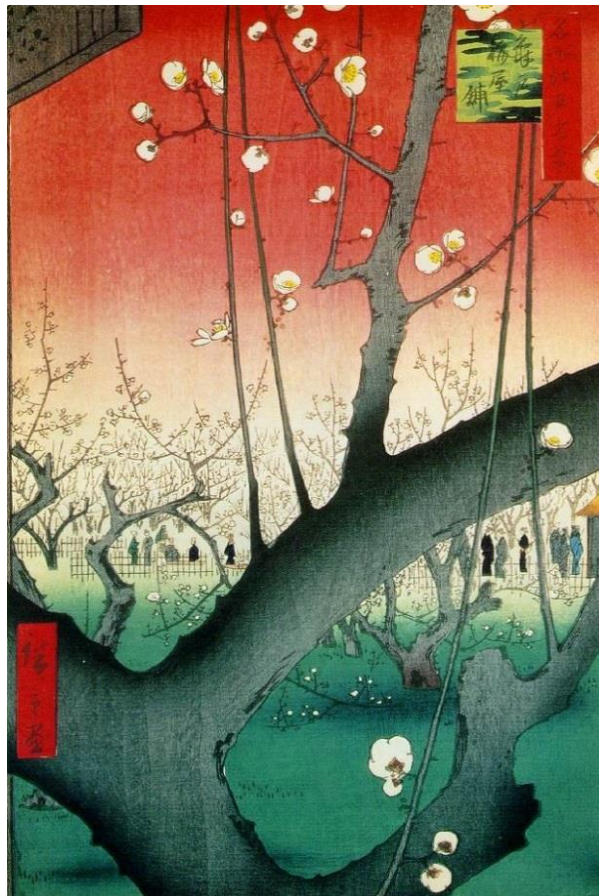


Imagen 1. *Cien vistas famosas* de Edo. Hiroshige (1857)



Imagen 2. Van Gogh: reinterpretación de la estampa japonesa de Hiroshige

Aunque fue París el principal foco productor del japonismo, la delimitación geográfica de este fenómeno debemos extenderla a otras ciudades de Europa que, como Londres o Viena, también se constituyeron centros fundamentales para el desarrollo del mismo, y Estados Unidos. En general podemos situar al japonismo en las grandes ciudades de todas las naciones europeas. España recogió con intensidad este fenómeno, siguiendo básicamente las pautas parisinas.



Imagen 3. Mariano Fortuny. Los hijos del pintor en el salón japonés (1874) Museo Nacional de El Prado

En cuanto a la delimitación cronológica del japonismo debemos iniciarla a mediados del siglo XIX, a partir de la apertura de Japón al exterior con la era Meiji (1868-1912). Su continuidad en el tiempo vendrá marcada por diversas oleadas de mayor intensidad en el descubrimiento y captación de lo japonés, que varían en función de la manifestación cultural de que se trate. En este sentido, el Dr. David Almazán, distingue tres grandes etapas para este fenómeno⁴⁰⁴: las últimas décadas del siglo XIX, cuando se generaliza la moda por lo japonés; el cambio de siglo, en torno al Modernismo; y los años veinte, con el Art Déco. En un sentido muy genérico, podríamos seguir hablando de japonismo para referirnos a la captación de lo japonés en nuestra cultura actual, sin embargo este término está en desuso e históricamente se emplea únicamente para el siglo XIX y primeras décadas del XX. A partir de los años treinta, el japonismo se diluye ante la internacionalización del arte y la cultura, la desaparición progresiva del mundo tradicional y la asimilación de la vida japonesa y occidental, así como un cambio en la percepción de Occidente respecto a un Japón militarista, enemigo de los aliados en la II Guerra Mundial. Sin embargo, en ningún momento Occidente ha dejado de ser permeable a Japón, especialmente en el campo artístico, pensemos en la gran influencia actual de la arquitectura japonesa, el manga, el bonsái o el desarrollo de las artes marciales en nuestro país.



Imagen 4. El Emperador Mutsuhito (Emperado Meiji 1852-1912)

Las causas de la aparición del fenómeno del japonismo son varias: la constante mirada de Occidente a Oriente, las condiciones para acceder a la cultura japonesa y el contexto aperturista japonés.

⁴⁰⁴ALMAZAN, D.: *El Japonismo en la Prensa Ilustrada. Japón y el Japonismo en las Revistas Ilustradas Españolas (1870-1935)*. Vol IV. Tesis doctoral dirigida por la Dra. Elena Barlés. Sin publicar.

En primer lugar, debemos considerar como causa ideológica global la fascinación por el Lejano Oriente como algo exótico, misterioso y desconocido. Esta tendencia presenta una larga trayectoria histórica. Sin remontarnos a la Ruta de la Seda, hemos de empezar considerando los textos generados por los viajeros medievales, como Marco Polo, siguiendo con los relatos de los misioneros y comerciantes de la Edad Moderna, españoles y portugueses en el siglo XVI y principios del XVII, y holandeses, ingleses y franceses en los siglos XVII y XVIII. El aislamiento político y comercial de Japón, durante el período Edo (1616-1868), supuso un freno para el conocimiento de dicho país. A partir del momento en que Japón abrió sus fronteras y derribaba sus barreras tras la *Revolución Meiji* (1868), nuevamente Occidente se interesó por el Imperio del Sol Naciente. Los acontecimientos políticos, económicos, sociales y artísticos que se desarrollaron durante el siglo XIX en Occidente, fomentaron dentro de ese gusto por el orientalismo, la búsqueda de escenarios lejanos y exóticos. Este recorrido se extendió geográficamente hasta el Japón.



Imagen 5. La familia imperial viendo las peonías, de Chikanobu (1838-1912)

En este momento, como expresa la Dra. Elena Barlés, en su artículo “Luces y sombras en la historiografía del arte japonés en España”⁴⁰⁵, hay que valorar lo que se ha llamado el redescubrimiento de Japón por parte de Occidente, en el cual, las claves fundamentales fueron los medios de conocimiento, a través de los cuales lo japonés fue conocido en Occidente: testimonios directos de occidentales, intelectuales, profesores, técnicos, comerciantes, empresarios, diplomáticos, reporteros y viajeros, que vivieron en Japón y valoraron muchos aspectos de su cultura; la presencia en occidente de ciudadanos japoneses, estudiantes, políticos, intelectuales, artistas, comerciantes y observadores; el desarrollo del comercio que permitió una gran afluencia de objetos artísticos japoneses y el creciente fenómeno del coleccionismo; el impacto de la participación de Japón en las Exposiciones Universales celebradas en las capitales europeas y americanas más importantes; los artículos y reportajes de la

⁴⁰⁵ BARLES, E.: «Luces y sombras en la historiografía del arte japonés en España», en *Artigrama*, 2003, nº 18, Revista del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, pp. 23-82.

prensa diaria, revistas ilustradas o especializadas, que de manera directa y eficaz difundieron la nueva imagen de Japón como una nación moderna, pero a la par poseedora de una rica tradición cultural, provocaron que Japón, no solamente se pusiese de moda, dando lugar al fenómeno del *japonismo*, sino que también se suscitase un interés real, cultural y científico por el Imperio del Sol Naciente, dando lugar a la creación en los países occidentales de institutos, asociaciones, museos y publicaciones académicas, dirigidos al estudio y difusión de la cultura japonesa⁴⁰⁶.



Imagen 6. Hojas de Otoño (período Meiji 1868-1912), de la Serie Bijin Mehiso Awase de Ogata Gakko

Lamentablemente no fue este el caso de España, más preocupada en este momento por la grave situación política y económica que sufría el país, motivo que le llevó a desatender la política exterior sin ocuparse del mantenimiento del imperio colonial. Japón, con su creciente poderío militar, llegó a ser visto como un enemigo que, por un lado, amenazaba la colonia española filipina, y por otro, podía promover la insurrección de los tálagos⁴⁰⁷. El *Tratado de Límites* que ambas naciones firmaron en 1895 vino a calmar los ánimos y a partir de este momento las relaciones entre España y Japón fueron cordiales, si bien marcadas por un desinterés que se acrecentó a raíz de 1898, cuando la Corona Española pierde sus colonias de Filipinas, Puerto Rico y Cuba. Obviamente, estos hechos y circunstancias no permitieron que España tomase pleno contacto con el Japón y su cultura. Por una parte, la presencia de españoles en las islas fue mínima, limitándose ésta a una representación política y religiosa, así como de viajeros que permanecieron más o menos tiempo en el país. Por otra parte, la presencia de japoneses en nuestro país tampoco fue significativa. El escaso desarrollo de las relaciones comerciales directas entre España y Japón limitó la afluencia de mercancías y en particular de objetos artísticos japoneses, razón por la cual el coleccionismo de arte nipón, aunque existió, no alcanzó la importancia de otros

⁴⁰⁶ Sobre todo en Francia, Inglaterra y Alemania, donde se publicaron grandes estudios sobre el arte japonés.

⁴⁰⁷ Para más información, RODAO, F.: «Los estudios sobre Japón en España y Portugal: Una aproximación», en *Revista Española del Pacífico*, nº 1, vol. 1, enero a julio 1992.

lugares. No obstante, también en nuestro país disfrutamos del *japonismo* con notable intensidad, dando singulares y muy interesantes frutos que, sin embargo, no tuvieron continuidad en el tiempo y, a diferencia de otros países, en España, salvo contadas excepciones individuales, no fructificó el interés científico o académico por Japón, que permitiera alcanzar una visión más profunda de su civilización, alejada de los tópicos.

Contextualizado el fenómeno del *japonismo* se hace necesario contemplar los grados de captación de lo japonés, de gran heterogeneidad⁴⁰⁸. Un primer grupo englobaría la incorporación de lo japonés en la esencia del producto cultural, lo cual significa una profunda comprensión y asimilación que se dio en contados casos, entre los que destacaremos al pintor Van Gogh y al escritor Lafcadio Hearn. Un segundo grupo se refiere a la utilización de elementos japoneses como fuente de renovación estética, destacando las Artes Gráficas y las Artes Decorativas, así como la literatura del Modernismo, la cual cuenta con interesantes ejemplos que reflejan la asimilación del haiku⁴⁰⁹, o la moda femenina y la decoración del hogar, en las que puede constatarse claramente la influencia formal del Japón tradicional. Más habitual fue el tercer grupo, el de un japonismo superficial, que se limita a la incorporación de elementos japoneses como simple ambientación exótica y que se dio tanto en las artes visuales como en las artes escénicas y las fiestas de disfraces. En ocasiones, incluso la ambientación japonesa se recreó a partir de elementos eclécticos del Lejano Oriente o, en el caso más extremo, mediante invenciones occidentales sin relación alguna con Japón, pero de aspecto exótico.

Para las artes escénicas, lo japonés fue ante todo un escenario exótico y un llamativo vestuario, y en la ópera, se añadía el color musical de aquellas tierras lejanas. El pilar fundamental del japonismo musical será *Madama Butterfly* al recoger todos los elementos que caracterizarían la imagen japonesa, si bien, Puccini, intentó adentrarse en la autenticidad de la estética japonesa, no solamente en lo que respecta a la parte musical, sino también en lo concerniente a la creación del libreto, con los distintos personajes y la atmósfera, con el fin de crear un ambiente exótico, pero veraz, que hiciera creíbles las situaciones. Evidentemente, esta idea le condujo, más, influido por la corriente verista⁴¹⁰, a la utilización de numerosas y variadas fuentes, dado el grado

⁴⁰⁸ Véase ALMAZAN, D.: *El Japonismo en la Prensa Ilustrada... Op. Cit.*

⁴⁰⁹ Variedad de la poesía japonesa en la que se expresan los sentimientos del hombre ante la contemplación de la naturaleza.

⁴¹⁰ El *Verismo* es una corriente que se desarrolla principalmente a lo largo del último cuarto del siglo XIX y se caracteriza por buscar el realismo más crudo de las miserias de la vida cotidiana, sobre todo de las clases bajas, con unos personajes que actúan bajo el impulso de las emociones, golpeando directamente la sensibilidad del espectador. A dicho movimiento se asociarán otros compositores, como Pietro Mascagni, con su *Cavallería rusticana* o Ruggero Leoncavallo con *I Pagliacci*. Figura fundamental de referencia para esta tendencia será Émile Zola, escritor que renueva la novela realista, tratando de aplicar la objetividad de la observación científica a la narrativa y que con respecto a la ópera contemporánea se expresa de la siguiente manera: "Un drama más directamente humano, no en lo vago de las mitologías del norte, sino estallando entre nuestros pobres, en la realidad de nuestras desdichas y de nuestras alegrías. La vida, la vida en todas partes, hasta en la infinitud del canto". Entre los rasgos más característicos del *Verismo* encontramos el exceso y la rapidez de acontecimientos y estados de ánimo, intentando mantener siempre la tensión. El *aria de coloratura* da paso al *aria d'urlo*, con melodías apasionadas. Abundan los motivos recurrentes, los pasajes en unísono u octava, las armonías coloristas, cromáticas o, a veces, modales. Influencia impresionista, algunas obras presentan el

de rigurosidad y exigencia que era intrínseco al Maestro. Él mismo habla en las cartas de su obsesión por obtener la mayor documentación posible, a la hora de componer sus obras.

Puccini tenía que mostrar al público unas costumbres, una forma de pensar, y unas melodías totalmente dispares a la cultura y al sentir occidental. Para ello, el músico realizó un importante trabajo de documentación: libros de arquitectura japonesa, literatura de viajes de todos los autores más importantes, que escribieron sobre sus experiencias en el lejano y exótico Japón y hablaron de sus costumbres y de su sociedad.

Por otra parte, Puccini no dudó en entrevistarse con personajes japoneses. La actriz Sadayakko le proporcionó un tesoro de incalculable valor y le instruyó acerca del timbre y el color de los instrumentos japoneses o sobre la cadencia y el ritmo del habla japonesa, así como de la armonía, delicadeza y gracia de movimientos. Además, la esposa del embajador japonés en Italia, la señora Ohyama, con quien Puccini mantuvo una buena relación de amistad, le satisfizo su curiosidad y afán de conocimiento, proporcionándole valiosísima información acerca de la sociedad japonesa; le procuró partituras de música popular y le cantaba canciones durante sus visitas, con las que pudo estudiar aquellas extrañas armonías que después sabría adaptar sabiamente a la partitura de *Madama Butterfly*, consiguiendo un estilo original y característico, donde el virtuosismo técnico y la calidad musical, junto a otros elementos no musicales, hicieron de esta ópera una obra maestra.

La literatura de viajes proporcionó a Puccini todos los elementos necesarios para recrear las escenas japonesas. De ahí la importancia de este tipo de fuente que nunca ha sido analizada por autor alguno y que, sin embargo, debe considerarse fundamental su estudio, por resultar imprescindible en la gestación y posterior elaboración de la ópera del compositor italiano. Para comprender de manera más clara, tanto la obra operística en todo su conjunto como dentro de las corrientes artísticas imperantes en el momento de su producción, así como también para establecer la relación e influencia que el Extremo Oriente pudo tener en la misma, de acuerdo con el desarrollo del fenómeno del *japonismo*.

Giacomo Puccini extrajo lo mejor de cada uno de estos escritores viajeros que habían conocido el pueblo japonés y que, sobre el papel, habían plasmado sus vivencias.

La selección de las obras se ha realizado con arreglo a la fecha de publicación, escogiéndose las editadas con anterioridad a 1904, fecha del estreno de la ópera en Milán, y por ser las obras literarias más conocidas en la época en que Puccini elaboró *Madama Butterfly*, aquellas que iban de mano en mano y su lectura permitía, de manera “casi científica”, el conocimiento de la sociedad japonesa, y cuyos autores sabemos que leyó Puccini, tal y como queda documentado en algunas biografías o en

elemento exótico, las estructuras de acordes paralelos u otros acordes que aportan sonoridad. La orquesta se destaca con los violentos contrastes entre *forte* y *piano* y adquiere un papel importantísimo a la hora de crear la atmósfera deseada.

determinada correspondencia, por creerlos eruditos. Los títulos escogidos han sido: *El Japón* (1889), de Pierre Loti; *Kokoro. Ecos y nociones de la vida interior japonesa* (1896), de Lafcadio Hearn; *Viaje al Japón* (1899), de Rudyard Kipling y *La sociedad japonesa* (1902), de André Bellesort.

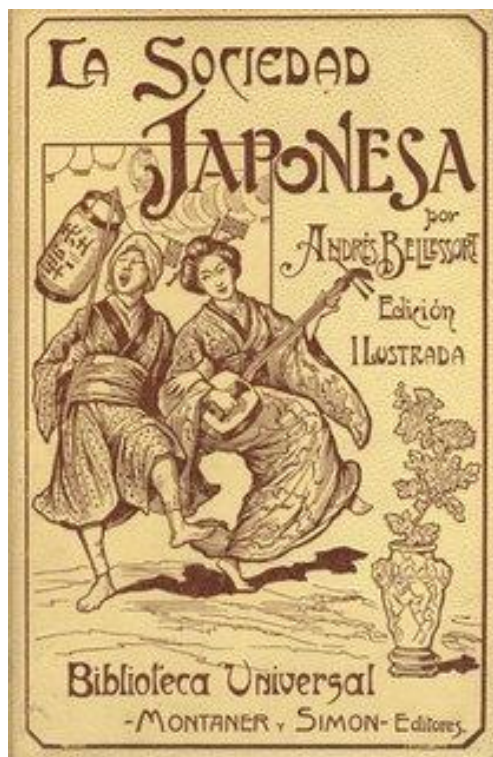


Imagen 7. *La sociedad japonesa*, de Andrés Bellesort (1902)

*El Japón*⁴¹¹, de Pierre Loti⁴¹² es una obra de amena lectura, escrita con un lenguaje fluido y de clara sencillez, que seduce a un público apetitoso de detalles y de anécdotas sobre las tierras lejanas del Extremo Oriente. Loti presenta una deliciosa imagen del Japón, exótica y poética, aunque algo idealizada, que sin embargo, subyuga al lector con sus maravillosas descripciones.

Al igual que sucedía en *Madame Chrysanthème*⁴¹³ (1887), Loti no intenta entrar en el conocimiento del alma japonesa; se limita a ser un perspicaz observador que en ningún momento interviene en la vida de la gente. Retiene en su memoria todo lo que ve y después lo relata incluyendo ciertos toques de humor, especialmente cuando

⁴¹¹ La edición original: LOTI, Pierre: *Japoneries d'automne*, Calmann-Levy, París, 1889. Edición en castellano LOTI, P.: *El Japón*, Editorial Cervantes, Barcelona, 194- Traducción de la LII edición francesa, 3ª edición.

⁴¹² Para más información acerca de Pierre Loti, véase: BLANCH, L.: *Pierre Loti*, Ed. Seghers, París, 1986; COBOS CASTRO, E.: «Pierre Loti, impresionismo y nostalgia», en *Alfinge* nº 2, 1984, pp. 63-82; GENET, C. y HERVE, D.: *Pierre Loti: l'enchanteur*, Christian Génét, Gézozac, 1988; QUELLA-VILLEGGER, A.: *Chez Pierre Loti : une maison d'écrivain-voyageur*, Aubéron, Bordeaux, 2008; QUELLA-VILLEGGER, A.: *Pierre Loti l'incompris*, Presses de la Renaissance, Paris, 1986; ROUSSEAU, A.: *Littérature du vingtième siècle*, Albin Michel, Paris, 1949; SAINT-LEGER, M.P. de: *Pierre Loti l'insaisissable*, L'Harmattan, Paris, 1996; SERBAN, N.: *Pierre Loti: sa vie et son ouvrage*, Les Presses Françaises, Paris, 1924.

⁴¹³ LOTI, P.: *Madama Crisantemo*, Editorial Cervantes, Barcelona, 1931.

describe esas extrañas costumbres japonesas, que la mayor parte de las veces no llega a comprender. Sin embargo, entiende perfectamente lo difícil que es percibir una cultura y un tiempo diferente: “Se piensa en ese pasado, pero no se le ve revivir. No sólo está muy lejos por el tiempo, sino principalmente por el escalonamiento de las razas de la tierra: todo ello está fuera de nuestras concepciones y de todas las nociones hereditarias que hemos recibido. Lo mismo pasa con los viejos templos de este país: los miramos sin comprenderlos bien; los símbolos escapan a nuestra penetración. Entre este Japón y nosotros, las diferencias de los orígenes primitivos abren un inmenso abismo”⁴¹⁴.



Imagen 8. Madama Crisantemo, de Pierre Loti (1887)

El Japón es como un diario de viaje que ofrece el punto de vista que sobre este lejano país tiene a finales del siglo XIX, aflorando abiertamente la carga ideológica que contiene.

Loti se lamenta de cómo la modernidad se va tragando poco a poco el misterio de la tradición y a este respecto dice al final de la obra: “Por primera vez en mi vida siento una especie de vago pesar, pensando en la próxima y completa desaparición de una civilización tan refinada durante siglos”⁴¹⁵.

El libro se estructura por capítulos, cada uno de los cuales se dedica a algún amigo del escritor. Dichos capítulos, contienen las experiencias vividas por Loti, durante su estancia en diferentes ciudades del Japón, y los viajes y visitas por él realizados, a fin

⁴¹⁴ LOTI, P.: *El Japón... Op. Cit.*, p. 51.

⁴¹⁵ LOTI, P.: *Japón en otoño*, Ediciones Abraxas, Barcelona, 1998, p. 214.

de poder conocer algunos famosos monumentos, objetos artísticos, reliquias o construcciones. También relata su asistencia a eventos tan particulares como las fiestas de carácter occidental, celebradas por la nobleza japonesa, o aquella otra tan importante y especial en la que SS. MM. el Emperador y la Emperatriz le invitarían al jardín del palacio de Akasaba, a ver las flores de crisantemo⁴¹⁶. Loti cuenta todos los pormenores, curiosidades y acontecimientos de tales celebraciones, con ese lenguaje que le caracteriza y que casi nos hace creer que somos espectadores directos de las mismas.



Imagen 9. Pierre Loti

La importancia de Loti como creador de la imagen de la mujer japonesa, en la cultura popular internacional de finales del siglo XIX, comienzos del XX, es evidente. Poco a poco se fue creando un mito en torno a la mujer de este país que, como el mismo, era exótica, chiquita, delicada y frágil como una muñequita. Sus admirables ropajes, tan ricos y llenos de colorido, su peculiar peinado que, a veces, otorgaba un aire de mariposa por sus formas, el maquillaje blanco que destacaba los ojos y la boca. Todo, le daba un aire de misterio y curiosidad, que también, sin embargo, le restaba una personalidad propia e individual, puesto que todas parecían iguales. Eran las mismas delicadas criaturas que se encontraban en las decoraciones de las casas en las estampas y en los biombos. Son esas *musmés* que para Loti forman “un grupo digno de un pintor, con su aspecto un tanto elegante, los colores vivos y abigarrados de sus vestidos y los anchos cinturones anudados en rizadas trenzas”⁴¹⁷.

⁴¹⁶ Dicha fiesta de los crisantemos se celebraba a primeros de noviembre y tenía una antiquísima tradición. En esta celebración y en la fiesta de los cerezos, eran las dos únicas ocasiones en que podía ser vista la emperatriz, y solamente por unos pocos privilegiados.

⁴¹⁷ LOTI, P.: *El Japón... Op. Cit.* p. 53.

En *El Japón*, Puccini debió encontrar un maravilloso cuadro de costumbres y, además, un extraordinario libro sobre arquitectura, puesto que asombran las exactas descripciones que hace Loti de palacios, templos, teatros o de una sencilla casa japonesa y de cómo entra esta arquitectura en comunión con la Naturaleza.



Imagen 10. Giacomo Puccini

Los personajes japoneses que acuden a la ceremonia nupcial de *Butterfly* y Pinkerton, son los mismos que van y vienen por las páginas de Loti. Las alocadas y risueñas musmés; la madre de la novia, solemne y grave en su papel; el interesado agente matrimonial, organizador del evento; el vanidoso joven japonés orgulloso de sí mismo; o el serio y ceremonial bonzo que siempre escudriña los comportamientos de unos y de otros, a fin de que cumplan con la tradición y se mantengan dentro de ella.

El Japón resultaría un buen prólogo para adentrarse en el estudio de la sociedad nipona.

Patrick Hearn⁴¹⁸ desembarca en Japón en 1890, como corresponsal de la revista *Harper's Weekly*. Profundamente atraído por Oriente, llega "no como mero

⁴¹⁸ Si se desea más información acerca de este autor, véase: DAWSON, C.: *Lafcadio Hearn and the vision of Japan*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1992; GASKELL, E.: *Lafcadio Hearn*, Rosenstone, R. A., New York, 1961; ROSENSTONE, R. A.: *Mirror in the shrine: American encounters with Meiji Japan*,

observador sino como alguien que lleva a cabo su vida diaria entre la gente del pueblo y piensa como ellos”⁴¹⁹. Hearn encuentra en esta tierra la paz interior que no había logrado en Occidente y en él se produce una metamorfosis completa, al no sólo comprender sino además asimilar los conceptos japoneses. Dentro de su elenco literario encontramos *Kokoro. Ecos y nociones de la vida interior japonesa*⁴²⁰, obra fruto de la inteligencia y sensibilidad de su autor que ofrece pintura de caracteres, descripción de costumbres, como si de un diario se tratase, con escenas típicas de la vida japonesa y nociones de carácter estético y, en ocasiones, realiza un análisis de carácter social y filosófico. Todas estas características, unidas por un nexo común: lo cotidiano de la vida interior de la gente japonesa: su espiritualidad, su entendimiento, sus sentimientos, su intimidad que conforma su forma de comportamiento y se refleja en las acciones exteriores del individuo.

Lafcadio Hearn divide el libro en once capítulos, cada uno de los cuales atiende un aspecto diferente de esa vida interior y espiritual tan rica y particular. El autor se vale de un lenguaje ligero y ameno, con ciertos toques de romanticismo y sentimentalismo que llega, en algunos momentos, al corazón del lector.

La intención de Hearn es acercar Japón al resto del mundo y dar a conocer su cultura y su especial modo de vivir. En este libro, al igual que sucede con sus otras publicaciones, Lafcadio quiere rendir homenaje al Viejo Japón, con sus geishas, sus samuráis, sus músicos callejeros..., donde todos presentan un arraigado código del honor. Un país del que, como consecuencia del proceso de industrialización y modernización, poco a poco ve desvanecerse esa imagen tradicional que le caracterizaba y le definía.

El Japón de *Kokoro* es un pueblo afable, fuerte, sereno y tranquilo, pero con un elevado sentido de la nacionalidad, que ama lo efímero y no permanente⁴²¹, las cosas pequeñas⁴²², con unas creencias en unos dioses a los que veneran para que éstos velen por el hogar y la familia. Los japoneses son trabajadores, pacientes y concienzudos, con grandes aptitudes para la artesanía. Ofrecen un tipo de gentes sencillas, pero al mismo tiempo complejas dentro de esta sencillez, dedicadas al perfecto cumplimiento de unas obligaciones interiores, que se reflejarán en una rica vida y belleza espiritual; obligaciones de las que participa todo tipo de gente, desde el niño hasta el anciano.

Harvard University Press, Cambridge, 1988; SMET, J.: *Lafcadio Hearn: l'homme et l'œuvre*, Mercvure de France, Paris, 1911.

⁴¹⁹ Carta del 28 de noviembre de 1889 citada por Edward L. Tinker, *Lafcadio Hearn's American Days*.

⁴²⁰ HEARN, L.: *Kokoro. Ecos y nociones de la vida interior japonesa*, Miraguano Ediciones, Madrid. La edición original data de 1896.

⁴²¹ El pueblo japonés gusta de lo efímero por ese sentimiento y relación con la naturaleza que también es efímera. El mismo Japón es cambiante; un volcán puede transformar el paisaje en un momento. Los occidentales somos, en este sentido, totalmente diferentes, desde el instante en que deseamos la durabilidad y la permanencia de las cosas.

⁴²² Al japonés le encanta lo pequeño y, sin embargo, le agobia lo grande, y esto es una constante. Las cosas deben ser fácilmente abarcables para el hombre, para que pueda contemplarlas bien. Este gusto por las cosas pequeñas deriva en ese amor hacia las artes decorativas.

Lafcadio Hearn deja de manifiesto el gran contraste emocional e intelectual que existe entre Oriente y Occidente.



Imagen 11. Lafcadio Hearn y su familia

El escritor nos presenta un tipo de ser que, a diferencia del hombre occidental, se acompaña únicamente de aquello que considera estrictamente necesario. Su hogar es sumamente sencillo y barato; una casita bastante pequeña, realizada a base de materiales como la madera, el bambú o el papel y el barro⁴²³, todos vegetales a excepción de este último. Y además de sencilla, la casa japonesa es sumamente práctica. Los *shoji*⁴²⁴ favorecen la comunicación o el aislamiento y también permiten una relación continua con el mundo exterior. Otorgan a la casa un elemento bello y evocador, que nace de esa forma tan peculiar de recoger y filtrar las siluetas de dentro y del exterior a diferentes horas del día. De noche, un hogar japonés con todos los paneles cerrados, parece una gran lámpara de papel que guarda las sombras en su

⁴²³ El barro se suele utilizar para ladrillos y tejas, éstas de influencia china. El material es producto de una ideología que define formas, tipologías, y estéticas diferentes.

⁴²⁴ Paneles móviles que tienen la doble función de actuar como muro o ventana. Según se desee más o menos espacio, se pueden correr o descorrer a voluntad. Están elaborados con papel japonés, que gracias a su rica textura permite, a través de los paneles, una extensa serie de matices y efectos de luces y sombras.

interior⁴²⁵. Durante el día, las sombras que caen sobre los *shoji* provienen del exterior, atrapando unas siluetas irreproducibles, junto a resplandores maravillosos de variadas tonalidades y diferentes intensidades.

El japonés es un ser que entra en comunión con la naturaleza, formando parte de la misma como el resto de las cosas, alejándose con ello del sentido de individualidad propio del occidental. Al japonés le gusta viajar y caminar en largas excursiones cuya finalidad es la orar en algún determinado santuario y, además, disfruta con la contemplación de un paisaje⁴²⁶ que le colma de serenidad y quietud.

Kokoro, muestra un pueblo con un sentimiento de religiosidad tan profundo, que cada elemento que rige su existencia queda impregnado de la misma. Sus dioses son conceptos abstractos y carentes de cualquier forma material. Plegarias, ritos y ofrendas provocan su favor hacia los seres del mundo terreno, quienes también se sienten protegidos por sus mayores que ya forman parte de ese mundo de los dioses⁴²⁷.

Con respecto a la mujer, Hearn ofrece una imagen de la misma que denota gran respeto y admiración hacia su persona. Japón, dice, “produjo uno de los tipos más dulces de mujer que el mundo haya conocido”⁴²⁸. Esta, “se criaba en un hogar que fomentaba la sencillez de corazón, el ademán natural y delicado, la obediencia y el amor al deber”⁴²⁹. Si bien, también aclara Hearn, dichos aspectos solo pudieron prosperar en el seno de la sociedad japonesa tradicional. Lógico, si tenemos en cuenta ese sentido del deber, sacrificio, obediencia, y obligación al cumplimiento de sus normas, relacionadas con la dignidad y el honor. En cierto sentido, la mujer japonesa estaba obligada a comportarse como si fuera sobrehumana. Entrenada para vivir a merced de su marido, le enseñaban a disimular los celos, el dolor o la rabia;

⁴²⁵ Puede pues observarse cómo algo tan sencillo, como es el hogar japonés, está plenamente relacionado con el arte y con la naturaleza. El japonés gusta rodearse de belleza y tiene tendencia a convertir en arte todo lo que le rodea en su vida cotidiana.

⁴²⁶ El pueblo japonés, además de poseer un agudo sentido de la belleza, es también un pueblo que respeta sobremanera la naturaleza. Japón está ubicado en una de las zonas más inestables del planeta: el círculo de fuego, un lugar donde los volcanes, terremotos y maremotos castigan frecuentemente a sus habitantes. Estos deben, pues, enfrentarse con un medio físico violento e imprevisible; sin embargo, también disfrutan de la otra cara de la moneda: la bondad de dicho medio. Es un país extremadamente espectacular y hermoso. Esta particular característica del paisaje ha hecho que sus gentes sientan un enorme respeto por el medio que les rodea y también un gran amor y veneración por la naturaleza. El japonés, a diferencia del occidental que se siente un ser superior, es una parte más de la naturaleza. Este respeto hacia la naturaleza es tal, que gran parte de la poesía japonesa expresa los sentimientos producidos en el hombre ante la contemplación de la misma. Los *haiku* son breves versos que están vinculados con la naturaleza. Igualmente, la religión también está muy vinculada a la naturaleza; así, el shintoísmo está basado en la veneración de las fuerzas de la naturaleza y el budismo incide en el respeto de todos los seres y a la naturaleza.

⁴²⁷ Es tremenda la importancia de la tradición. En general, se venera el pasado y los logros del pasado; se venera a los antepasados y a los maestros; a la experiencia. El culto a los antepasados se limita a aquellas generaciones que han convivido con los que ahora están vivos.

⁴²⁸ HEARN, Lafcadio: *Kokoro. Ecos y nociones de la vida interior japonesa... Op. Cit.*

⁴²⁹ *Ibid.*

comportamiento éste que debía ser reconocido por el marido con respeto y consideración.

No obstante, es lógico pensar que, bajo esta máscara de aparente insensibilidad hacia el dolor y el sufrimiento, se esconde una mujer que padece exactamente igual que la mujer occidental. La diferencia se encuentra en que mientras que a la mujer europea no le importa expresar en público su pena y su dolor, la japonesa está educada para contener sus emociones y únicamente a solas, cuando todo el mundo se ha retirado, da rienda suelta a su sufrimiento. Un sentimiento tan íntimo, sólo debe ser manifestado en la más absoluta soledad y estricto recogimiento. La aparente fragilidad y delicadeza de la figura femenina japonesa no se corresponde con la gran fuerza interior que la misma posee.

El tema del suicidio, presentado en *Kokoro*, nos hace reflexionar ante esta forma de proceder de la sociedad japonesa tan difícil de comprender para el occidental. El autosacrificio, dependiendo de las circunstancias, adquiere significados diversos⁴³⁰.

Tras la lectura de *Kokoro*, podemos hablar de un Lafcadio Hearn enamorado del Japón. Leer sus escritos sobre este país es como leer el diario de un hombre que se mezcla con un mundo totalmente diferente a aquel que le ha correspondido por nacimiento y que está dispuesto a alimentarse de él, de convivir con sus gentes, de profundizar en sus intimidades e intentar asimilarlas y comprenderlas desde dentro. Hearn no buscó describir objetivamente el Japón, sino desnudar su alma, su corazón, su *Kokoro*.

Giacomo Puccini, muy bien pudo entresacar de esta obra de Lafcadio Hearn determinados conceptos y aspectos de la cultura japonesa que, después, plasmó en *Madama Butterfly*.

⁴³⁰ Además de limpiar el honor y perpetuar la memoria, un suicidio de una esposa puede ser utilizado, en determinada situación, como recordatorio eterno al marido su mal comportamiento para con ella. Esta misma acción, cometida por un monje budista, es un acto de cobardía e incapacidad de dominio del individuo ante determinadas circunstancias. En cada reencarnación se enfrentará nuevamente a la misma situación que le hizo arrebatarse la vida y únicamente dejará de volver a vivir en este mundo, cuando haya conseguido el dominio necesario para hacer frente a dicha situación.

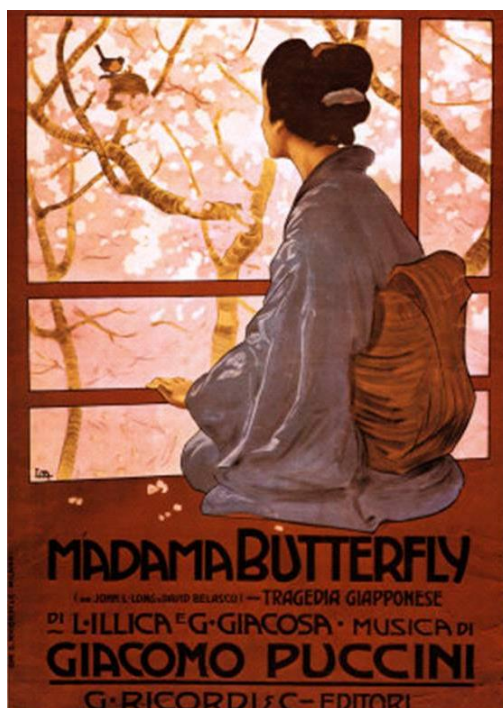


Imagen 12. Cártel de la ópera *Madama Butterfly* (1904)

Por ejemplo, el contraste emocional e intelectual entre Oriente y Occidente, que queda expresado a lo largo de toda la ópera y que, precisamente, es una de las causas que desencadenan la tragedia. Igualmente, Puccini plasma la idea de un pueblo sencillo, cortés, amante de la naturaleza y de las cosas pequeñas, que no necesita de lujos para vivir sino que lleva consigo, únicamente aquello que considera imprescindible en su también sencillo hogar. Y así lo expresa en el Acto I, de la ópera, cuando dice:

(Una colina en las afueras de Nagasaki. Una casa con terraza y jardín, desde la que se ven la bahía, el puerto y la ciudad de Nagasaki. Se levanta el telón. Habitación al fondo de la casa. Goro enseñando a Pinkerton la casa con muchas reverencias. Con gran pomposidad explica los detalles de la pequeña casa. Goro corre una pared en el fondo, y explica la finalidad a Pinkerton).

PINKERTON

(Sorprendido a Goro)

...Y techo...y paredes...

GORO

(Muy satisfecho)

Van y vienen a voluntad, mostrando distintos aspectos, ambientes diferentes de la misma habitación.

PINKERTON

¿Y la sala?

GORO

(Señalando la terraza)
¡Ahí la tiene!

PINKERTON

(Asombrado)
¿Al aire libre?
(Goro desliza un panel hacia la terraza)

GORO

(enseñando el cierre de la pared)
Se corre un panel.

PINKERTON

(mientras Goro desliza los paneles)
¡Comprendo, comprendo! Otro... Esta casita...es tan delicada...

GORO

(protestando)
...es sólida como una torre, desde el suelo hasta el techo.
(Invita a Pinkerton a bajar al jardín)

PINKERTON

Pero con un estornudo caería.

(Se ha hecho de noche y el cielo está lleno de estrellas. Butterfly avanza hacia Pinkerton que está sentado en un banco del jardín. Se arrodilla a sus pies y le mira tiernamente)

BUTTERFLY

Amadme, por favor, aunque sea un poquito, como se ama a un niño, como a mi me corresponde. Amadme, por favor. Nosotros somos gente acostumbrada a las cosas pequeñas, humildes y silenciosas, a una ternura sutil pero tan profunda como el cielo, como las olas del mar.⁴³¹

También encontramos en el libreto, ese sentido profundo de la religiosidad del individuo que, ante un pequeño altar, realiza sus plegarias, ritos y ofrendas, para que los dioses dediquen sus favores. Así se describe al comienzo del Acto II⁴³²:

(Una habitación en casa de Butterfly. La habitación está en semipenumbra. Suzuki está rezando agazapada frente a una estatua de Buda; de vez en cuando toca la campanilla de la oración...)

⁴³¹ GIACOSA, G. – ILLICA, L.: «Madama Butterfly. Libreto», en *La revista de Música Clásica Melómano* (revista digital), p. 3

⁴³² *Ibid*, p. 17

SUZUKI

(rezando)

Izaghi e Izanami, sarundasico y Kami

(toca la campanilla para llamar la atención de los dioses).

Y tú, Ten-Sjoo-Daj

(con voz llorosa, mira a Butterfly)

haced que Butterfly no lllore más, ¡nunca más!

Constantemente se expresa, en la figura de Cho-cho-san⁴³³, la idea que Lafcadio Hearn contempla sobre la mujer japonesa: dulce, delicada, refinada, obediente, consciente de sus obligaciones. Una mujer sacrificada, educada para vivir continuamente, pendiente de su marido y satisfacerle todas sus necesidades, pero, a la vez, fuerte, digna, sensible, y con un arraigado sentido del honor.

Pinkerton se refiere a Butterfly, en una conversación con el cónsul: "...con un movimiento súbito destaca y revolotea como una mariposilla, y se posa con tal gracia silenciosa que siento un verdadero furor por alcanzarla...".

O también añade: "...con ese aire de muñequita...".

Cuando llega Butterfly, Sharpless se dirige a ella en los siguientes términos: "Señorita Butterfly... bonito nombre, le sienta de maravilla".

A solas, ya en la habitación nupcial, Cho-cho-san, dice a su esposo: "Ahora usted es para mí el centro del universo".

En el Acto II, el cónsul llega a la casa de Butterfly, para leerle la carta en la que Pinkerton expresa su idea de no volver a su hogar japonés. Brutalmente herida, la muchacha ruega a Sharpless que comunique a su esposo americano la existencia de un hijo. Poco después, un cañonazo anuncia la llegada del *Abraham Lincoln*, el navío de Pinkerton: "¡Todos han mentido! ¡Todos! Sólo yo lo sabía, sólo yo, que le amo... ¡Ha llegado! Justo en el momento en que todos decían: llora, desespérate... ¡Triunfa mi amor! ¡Mi amor! Mi fidelidad ha triunfado: ¡él vuelve y me ama!"⁴³⁴.

Butterfly es una mujer que, para salvar su dignidad, no duda en morir con honor y para ello se quita la vida. Por otro lado, es más que probable, que esta misma acción vaya a ser utilizada para que su esposo siempre tenga presente su mal comportamiento para con ella.

Además, confrontando los textos de Kokoro y del libreto de *Madama Butterfly*, se encuentra una cierta semejanza entre el capítulo de Hearn de la cantante ambulante que, ciega y viuda, recorre las calles en compañía de su hijito, y la escena del Acto II de la ópera, cuando Butterfly, muy digna, ignora los consejos de Sharpless y con cierta ironía desecha la más mínima posibilidad de recorrer la ciudad para ganarse la vida:

⁴³³ Butterfly.

⁴³⁴ GIACOSA, Giuseppe – ILLICA, Luigi: «Madama Butterfly... *Op. Cit.*, p. 26.

“¿Sabes que se atrevió a pensar ese señor? Que tu madre tendrá que cogerte en brazos y correr a la ciudad bajo la lluvia y el viento para ganar tu pan y tu ropa. Y a la gente sin piedad le extenderá la mano, gritando: escuchen, escuchen mi triste canción. Hacedle caridad a una madre infeliz, ¡tened piedad de ella!”⁴³⁵.

Rudyard Kipling⁴³⁶, que visita Japón en 1889, en el curso del viaje en que dejaba su India natal para instalarse en Inglaterra, escribe *Viaje al Japón*⁴³⁷, un libro de viaje que ofrece al lector las costumbres de la sociedad japonesa vistas desde el exterior. Al igual que Pierre Loti, Kipling es un perspicaz observador que expone con una amenidad extraordinaria sus impresiones acerca de las costumbres japonesas, sin intención alguna de comprenderlas, a pesar de confesarse admirador de este pueblo. *Viaje al Japón* podría resultar una extraordinaria guía para el turista que, deseoso de conocer lugares exóticos, decidiera viajar a este país, pero obviamente, el libro es mucho más que una guía para el viajero.

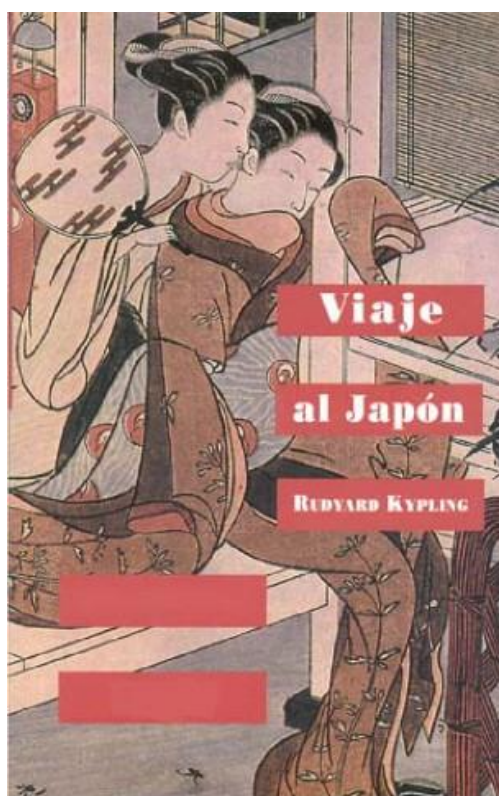


Imagen 13. Viaje al Japón, de Rudyard Kipling (1899)

⁴³⁵ *Ibid*, p. 24.

⁴³⁶ Para mayor información acerca de Rudyard Kipling, véase: <http://www.kipling.org.uk>. AMIS, Kipling: *Rudyard Kipling and his world*, Thames and Hudson, London, 1975; AMIS, Kipling: *Rudyard Kipling*, Thames and Hudson, London, 1986; Lord BIRKENHEAD: *Rudyard Kipling*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1978; CARRINGTON, C.: *Rudyard Kipling: his life and work*, Penguin Books in association with Macmillan, Harmondsworth (Middlesex), 1986; MAUROIS, A.: *Mágicos y lógicos*, Plaza & Janes Barcelona, 1961; MOORE-GILBERT, B. J.: *Kipling and orientalism*, Croom Helm, London, 1986; STEWART, J. I. M.: *Eight modern writers*, Oxford University, 1973.

⁴³⁷ KIPLING, R.: *Viaje al Japón*, Alertes, Barcelona, 2001. La edición original se publicó en 1899 con el título: *From Sea to Sea; Letters of Travels*.

Con ritmo fluido, a lo largo de los diferentes capítulos, no faltan las dosis de humor y ciertas actitudes de perplejidad ante la incompreensión de ciertos usos que muestran un pueblo que, a los ojos de Kipling, resulta en muchas ocasiones contradictorio e incongruente. Kipling fue uno de los poquísimos grandes escritores occidentales que pudieron contemplar y describir el Japón moderno en los momentos mismos de su gestación, en pleno período revolucionario Meiji (1868-1912). Y en este sentido, el escritor contempla con cierta burla, el desastroso resultado del choque de la modernidad con la tradición.

A este respecto, es de lo más elocuente el final del libro:

- ¿Qué clase de impresión mental se lleva usted? – preguntó el Profesor⁴³⁸.

- Una geisha con crespón color pavo real al pie de un cerezo florido. Detrás de ella, pinos verdes, dos niños y un puente corvado que cruza un río verde botella que corre sobre guijarros azules. En primer plano, un policía bajito con ropas europeas que le sientan mal, bebiendo té en porcelana azul y blanca sobre una bandeja de laca negra. Nubes blancas, coposas, arriba, y un viento frío en la calle –dije, en un apresurado resumen.

- La mía es un poco diferente. Un muchacho japonés con gorra alemana plana y chaqueta de Eton que le queda ancha; un rey sacado de una tienda de juguetes, un ferrocarril sacado también de una tienda de juguetes, cientos de arbolillos de Arca de Noé y campos hechos de madera pintada de verde. Todo eso pulcramente empaquetado en una caja de madera de alcanfor junto con un manual de instrucciones llamado la Constitución... Precio: veinte centavos.⁴³⁹

Kipling habla de un pueblo cuya cortesía y refinamiento son tales que un extranjero se siente bárbaro; unas gentes que lo mismo parecen niños que auténticos viejos, con su experiencia y sabiduría, características que se reflejan en el arte que producen “singular y sorprendente”. Kipling habla de una tierra donde “...un hombre puede agacharse y escribir su nombre en el polvo mismo con la seguridad de que, si su escritura está trazada con habilidad, los hijos de sus hijos la dejarán perdurar reverentemente”.

Viaje al Japón posee fragmentos vivos, de ricos colores que si bien en ocasiones carecen de un hilo conductor que los ligue, es quizá porque, como dice Emili Olcina⁴⁴⁰, Kipling está desorientado, “... desconcierto ante un país sometido a cambios radicales que se desarrollan a ritmos desiguales y topando con la inercia de la tradición”.

⁴³⁸ El Profesor es un personaje que Kipling inventa, pero que en realidad es como un desdoblamiento de su personalidad, que le va a permitir elaborar diferentes diálogos y exponer distintas opiniones sobre determinados aspectos.

⁴³⁹ KIPLING, Rudyard: *Op. Cit.*, p. 155.

⁴⁴⁰ Novelista y ensayista que en ocasiones ha trabajado como guionista cinematográfico, Emili Olcina se ha ocupado del estudio de la literatura inglesa de finales del siglo XIX y comienzos del XX.

En cuanto a *Madama Butterfly, Viaje al Japón*, lejos de convertirse en un libro científico, donde se profundizara en el estudio de las costumbres, bien pudo ser un libro de apoyo en el sentido de recoger de él lo básico de la mentalidad y la cultura japonesa; como diríamos hoy, lo típico: las estrictas reglas de cortesía, el respeto hacia los demás y a los ancestros, el amor a la naturaleza, el espíritu fuerte y poderoso de la raza, el amor por las cosas pequeñas, una religión de invisibilidades, la paciencia, la alegría, la sencillez, la laboriosidad y perfección en la elaboración del arte, etc. Kipling narra, pero no se plantea el por qué.

Puccini pudo encontrar en el relato de Kipling esa facción conservadora que guarda celosamente sus tradiciones e incluso llega a defenderlas con su vida, porque éstas, conforman su esencia, su orgullo, su dignidad. Mantenerse viviendo dentro de su tradición es vivir con honor.

La imagen que sobre la mujer pudo entresacar Puccini, para la creación de su personaje femenino *Butterfly*, no es muy clara, excepto estos aspectos generales que acabo de enunciar anteriormente, puesto que en *Viaje al Japón*, las mujeres aparecen de manera pasajera, como el resto de los personajes. No existen protagonistas, sino personas que aparecen y desaparecen, de la misma forma que vienen y van en el discurrir diario de la vida. En general, la imagen que se aprecia de la mujer japonesa es la de una persona servicial y respetuosa para con los hombres, que están por encima de ella. Preocupada por los detalles y por la organización de la casa. Recatada y tímida para algunas cosas, y desconocedora del pudor para otras, con las que un occidental se avergonzaría. La mujer japonesa es la esposa ideal para el hombre; nunca protesta, nunca pregunta.

Del relato de Kipling salen pequeños apuntes que, sin ser nada concreto y profundo, señalan aspectos característicos del comportamiento de los miembros de la sociedad japonesa.

Ensayista, crítico literario, historiador e historiador de la literatura, André Bellessort⁴⁴¹ nos presenta *La Sociedad Japonesa*⁴⁴², publicada en Francia, en 1902; una obra amena, de lectura sencilla gracias a la fluidez del ritmo y del lenguaje, en la que además se hace imprescindible destacar las buenas y numerosas ilustraciones que contiene.

Bellessort, que reconoce haberse inspirado en las obras de Lafcadio Hearn, ofrece a lo largo del texto una rápida visión de la historia del Japón y de su sociedad. Según él mismo, sus estudios son el libro de un viajero que expone sus impresiones de forma lógica y coordinada. La política, la economía, la moral, la religión y el arte salpican las páginas del libro. Realmente, no son sino brillantes pinceladas descriptivas de los usos y costumbres del pueblo japonés. Las impresiones recogidas en *La Sociedad Japonesa*

⁴⁴¹ Sobre André Bellessort puede consultarse: GIDE, A.: *Souvenirs et voyages*, Gallimard, Paris, 2001; JOURDA, P.: *L'Exotisme dans la Littérature Française depuis Chateaubriand*, V. 2, Boivin & cie., Paris, 1938.

⁴⁴² BELLESSORT A.: *La Sociedad Japonesa*, Montaner y Simón Editores, Biblioteca Universal, Barcelona, 1905. La edición original data de 1902.

resultan bastante acertadas en sus afirmaciones, que revelan al profano una visión acertada y eficaz de dicha sociedad.

Al igual que otros autores, Bellessort se lamenta ante ese rápido proceso de modernización que está incorporando al Japón a la civilización.

La Sociedad Japonesa, nos muestra un pueblo fuerte, seguro de sí mismo, que podría perfectamente incomodar e inquietar a Europa en un momento determinado, de delicadeza admirable, armonioso, tremendamente religioso y poseedor de la virtud de ser capaz de imitar cualquier cosa, actitud que Bellessort critica, acusando al japonés de carecer de pensamiento propio e iniciativa, aunque alaba la frescura que aporta a las obras artísticas que realiza. Japón es un pueblo lleno de contrastes que resultan incomprensibles para el occidental.

La Sociedad Japonesa es pues un libro que muestra, en definitiva, una sociedad que bajo el disfraz de la modernidad oculta su cultura y su tradición, y que intenta hacer comprender algo mejor al extranjero lo que es el alma japonesa: esa sociedad llena de contrastes y contradicciones, tan delicada y exquisita, tan sencilla y tan compleja a la vez. Refleja sus principales características de modo que el lector se mete de lleno en el sentir japonés, si no del todo, porque para ello habría de ser nativo, sí de manera que puede alcanzar a comprender mejor su forma de ser y obrar.

La imagen que Bellessort da sobre la mujer japonesa es muy similar a la que ofrecen otros autores: delicada, posee finura de tacto, observadora y detallista. La mujer japonesa es pura, entendiéndolo por tal, que posee de manera innata todas las amabilidades que después copia el hombre y, además, posee todas las virtudes sin ningún tipo de arrogancia. Ha de ser dulce, contenida en las emociones, sumisa, atenta, y su gesto siempre ha de expresar estas virtudes.

La mujer japonesa, bajo ese velo de gracia impersonal y fútil de las figuritas de las estampas y los biombos, que a los occidentales produce la impresión de muñecas, es un alma que siente. Abnegada esposa y madre, y cumplidora de las leyes por las que puede llegar a sufrir muerte y pasión si es necesario.

Recordemos cómo se expresa Pinkerton ante Sharpless en la descripción de la novia: "Leve como un tenue globo de cristal, por su estatura y porte, parece una figura sacada de un biombo"; o, cuando más tarde, ya casado con Butterfly, dice: "...actúa con tal gracia"⁴⁴³.

El culto al deber hace que la mujer japonesa diferencie su actitud de lo que se entiende por esclavitud. Puede considerarse inferior al hombre, pero siempre mantiene la dignidad de su posición y jamás se considerará inferior a sí misma. La vida se desarrolla ante ella como un ceremonial en el que ella debe representar perfectamente su papel, porque así debe ser y porque así lo desea, porque para ella nada es indiferente. Su

⁴⁴³ GIACOSA, G. – ILLICA, L.: «Madama Butterfly... *Op. Cit.*, p. 6.

buena representación le proporciona dignidad. Toda la sociedad japonesa está basada en el honor y sin éste no se puede vivir.

Butterfly ha cumplido con sus deberes de esposa y madre, lo mismo que con los de la sociedad; sin embargo, abandonada, sin hijo y repudiada por su pueblo, de pronto siente que no ha sabido representar su papel. Ya no le queda nada, ha perdido su dignidad y, por tanto, no ha sabido conservar el honor. Sólo le queda una salida: morir; morir de la manera más digna que se puede morir en Japón. A través del ritual recuperará el honor y perpetuará su memoria.

Por otra parte, el concepto mal entendido de Bellessort sobre las geishas pudo influir en Puccini a la hora de calificar a Butterfly de geisha. Bellessort las define como mujeres libertinas pero refinadas, instruidas en todas las artes, lindas, inteligentes y elegantes.

Finalmente, cuando Bellessort trata el tema de la religión, habla del pueblo japonés como un pueblo enormemente religioso. De nuevo, al igual que hizo Lafcadio Hearn en *Kokoro*, se deja patente esa religión de invisibilidades en la que los Kamis son deidades abstractas y carentes de cualquier forma material Y dice: “Todas las casas, ricas o pobres, tienen su altar de los antepasados y diferentes ofrendas honran las tablillas de caracteres chinos, en las que viven con su nombre póstumo las almas de los muertos”⁴⁴⁴.

Todo esto queda reflejado en la ópera de Puccini. Las tablillas se sustituyen por las *ottoké*, pequeñas figuritas que según Butterfly “son las almas de mis antepasados”. Esta materialización del concepto abstracto facilita la comprensión por parte del público, sin demorar la música y la acción. Probablemente hoy en día, con un mayor conocimiento de las religiones orientales y de la cultura japonesa, el cambio no hubiera sido necesario. Bellessort recoge acertadamente la idea de la combinación del shintoísmo y el budismo, algo que también queda perfectamente plasmado en la ópera.

Para concluir, decir que todas estas obras supusieron para Puccini unas referencias extraordinarias para el estudio de la cultura japonesa, mostrando un abanico de posibilidades que el compositor supo utilizar en la elaboración de *Madama Butterfly*, recogiendo todos los elementos que construirían aquella imagen del Japón del momento y donde las interrelaciones culturales y musicales quedaban de manifiesto en una obra que constituiría un puente entre Oriente y Occidente.

⁴⁴⁴ BELLESSERT, A.: *Op. Cit.*

El Contrapunto y la Composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, desde su fundación (1830) hasta 1942

Mercedes Padilla Valencia

Profesora de Contrapunto y Fuga

Profesora de Dirección de Orquesta

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

Resumen. Exponemos detalladamente la reconstrucción de los programas de la carrera de Composición, a través de los documentos existentes, desde la fundación del RCSMM en 1830 hasta el año 1942. Destacamos la importancia de los estudios de contrapunto y fuga, tras una profunda investigación, que nos conducirá a valorar la especial transcendencia de esta materia que tuvo como consecuencia la creación de una cátedra específica en la programación y posterior desarrollo del Real Decreto de 15 de junio de 1942.

Palabras clave. Contrapunto. Fuga. Composición. Programación. Reglamentación. Enseñanza. RCSMM.

Abstract. We expose in detail the reconstruction of the programs of the Composition career, through existing documents, from the foundation of the RCSMM in 1830 to the year 1942. We emphasize the importance of the counterpoint and fugue studies, after an in-depth investigation, that we will lead to assess the special transcendence of this subject, as the consequence of the creation of a specific chair in the programming and subsequent development of the Royal Decree of June 15, 1942.

Keywords. Counterpoint. Leakage. Composition. Programming. Regulation Teaching. RCSMM.

El Real Conservatorio de Música y Declamación de M^a Cristina de Madrid⁴⁴⁵, creado por Real Decreto de 15 de junio de 1830, estaba regulado por un reglamento fechado el 9 de enero de 1831. Posteriormente, se fueron elaborando nuevos reglamentos en los que se puede apreciar la evolución de los estudios musicales: los avances o retrocesos en distintas etapas y los criterios que los legítimos representantes de las administraciones educativas han mostrado para proceder a los cambios y atendiendo a las exposiciones de motivos, que preceden a toda modificación reglamentaria, se pueden determinar los principios ideológicos que movieron a los gobernantes a realizar ciertas reformas.

⁴⁴⁵ En adelante RCSMM.

Tras el análisis de los artículos de los reglamentos que afectan a la especialidad de contrapunto bajo el punto de vista legal, que publiqué en un trabajo anterior⁴⁴⁶, el presente artículo –resultado de una larga experiencia docente⁴⁴⁷– se centrará, exclusivamente, en exponer los resultados de mi investigación sobre la evolución y las modificaciones (supresiones o ampliaciones) que han sufrido los planes de estudio y las programaciones desde el comienzo de los referidos estudios, así como los métodos de composición y de contrapunto y fuga utilizados a lo largo de la historia del Conservatorio hasta 1942, fecha en la que se crea la cátedra numeraria de contrapunto y fuga, independiente de la cátedra de composición, por decreto de 15 de junio de 1942⁴⁴⁸.

Para iniciar la susodicha investigación, he intentado interpretar el planteamiento que, lógicamente, debió hacerse el primer maestro de composición del Conservatorio, Ramón Carnicer (1789-1885), cuando en 1831 y en un centro de nueva creación, tuvo que proceder a la organización de unos estudios complejos que, hasta la fecha, carecían de una metodología adecuada y sobre los que no se habían establecido aún, al menos en España, unos sólidos y rigurosos criterios pedagógicos.

En algunos casos, me he visto obligada a reconstruir –a través de los contenidos de los exámenes, actas y otros documentos existentes en los archivos históricos de la Biblioteca del RCSMM– los planes de estudio y las programaciones. De este modo, he podido concretar no sólo los estudios específicos de la carrera de Composición, sino también, los complementarios establecidos en función de la propia naturaleza de ésta especialidad, obteniendo así una abundante información sobre los conocimientos requeridos, para la completa formación del alumno en esta materia.

Atendiendo al Reglamento Interior del Conservatorio de 1831, es evidente que los alumnos se matriculaban en un centro integrado en el que, junto a los estudios específicos de música, debían cursar otras asignaturas para que completaran su formación humanística. Tanto éstas como aquellas (las musicales) se deducen claramente de los programas de exámenes de 1831 y 1832.

Programas de exámenes del año 1831

El primer programa de exámenes públicos, impreso en diciembre de 1831, que se celebra en el Real Conservatorio de Música de María Cristina, para obsequiar a la Reina, establece que dichos exámenes tendrán lugar durante los días 11, 12, 13, 14 y 15 de diciembre “para solemnizar el segundo cumpleaños de la entrada en Madrid de su Augusta Protectora Doña María Cristina de Borbón, Reina amadísima de España”⁴⁴⁹. El citado programa se realiza a los once meses de la creación del Conservatorio y

⁴⁴⁶ Revista *Música* del RCSMM, nº 23, año 2016: *La especialidad de Contrapunto en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid a través de los reglamentos (1830-1966)*, pp. 165-180.

⁴⁴⁷ La documentación a que hace referencia este artículo se encuentra completa en mi tesis doctoral presentada en la IE University (2011) bajo el título *LA ENSEÑANZA DEL CONTRAPUNTO EN EL REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID*.

⁴⁴⁸ Decreto sobre organización de Conservatorios de Música y Declamación de 15 de junio de 1942.

⁴⁴⁹ Escuela de Música y Declamación (1876): Documento nº 7 y Escuela Nacional de Música y Declamación (1892): p. 101.

determina, en cada uno de los días señalados, el orden de las actuaciones, tanto por especialidades como por departamentos de alumnos y alumnas⁴⁵⁰.

Los alumnos del profesor Carnicer deberían superar diversas pruebas teóricas y prácticas de armonía, contrapunto y composición: escribir sobre un bajo dado de ocho o diez compases en distintas especies de contrapunto, realizar un ejercicio en primera especie de contrapunto de escuela sobre un bajo dado –que se interpretaría con cinco instrumentos– al que posteriormente deberían añadir un pentagrama con retardos y notas de paso –que volverían a interpretar– y componer un himno alusivo a los Reyes con la letra del coro: *Viva Fernando. Viva Cristina*⁴⁵¹.

Entre el programa de la clase de composición del departamento de alumnas y el de alumnos existían algunas diferencias que expongo a continuación:

El programa correspondiente a las alumnas consistía en realizar un examen teórico-práctico de armonía y contrapunto, realizar un ejercicio sobre un bajo dado en diferentes especies de contrapunto de escuela y escribir sobre un bajo dado un ejercicio a cuatro voces en primera especie⁴⁵² de contrapunto de escuela. Por tanto, no se les exige, como a los alumnos, la interpretación de dichos ejercicios ni la composición de un himno.

En este curso, figuran matriculadas quince alumnas y dieciséis alumnos; posteriormente, el número de mujeres que accedían a los estudios de composición fue disminuyendo.

No deja de sorprender que, en los primeros exámenes del recién fundado Conservatorio, se le exija a los alumnos la composición de un himno –con letra alusiva a los reyes fundadores, según el punto cuarto del programa de exámenes– sin que, supuestamente, dichos alumnos tengan todavía el suficiente dominio de la armonía y del contrapunto que les permita abordar con garantía una composición musical de este género. Sorprende también que no se incluya el aprendizaje del contrapunto invertible, ni el contrapunto imitativo propio del primer nivel, cuyos conocimientos y práctica son absolutamente imprescindibles para el estudio de la fuga de escuela que, de acuerdo con la programación propuesta, se estudiaría en el siguiente curso.

Programas de exámenes del año 1832

El 26 de marzo de 1832, se hace pública la lista de los alumnos premiados, según consta en la memoria de Viena⁴⁵³, que aporta valiosos datos de un determinado periodo, sobre la entrega de premios y sobre los actos celebrados a lo largo del curso en el Conservatorio⁴⁵⁴.

⁴⁵⁰ Escuela Nacional de Música y Declamación (1892), pp. 105-109.

⁴⁵¹ Escuela Nacional de Música y Declamación (1892): p. 105.

⁴⁵² *Ibid*, pp. 109-110.

⁴⁵³ *Ibid*, pp. 121-125.

⁴⁵⁴ *Ibid*, pp. 36 y 37.

En diciembre del mismo año se publica un nuevo programa de exámenes que aparece reflejado en las memorias de Filadelfia⁴⁵⁵ y de Viena⁴⁵⁶.

Estos documentos hacen referencia al contenido de las pruebas que tendrán que realizar los alumnos de música y declamación, de las diferentes especialidades que se imparten en el Conservatorio, pero no al del primer curso de composición, por lo que es evidente que la programación anterior seguía en vigor.

Cuando en las memorias de Filadelfia y de Viena se dice que los días segundo y cuarto del orden de los exámenes, se interpretarán fugas premiadas realizadas por alumnos de la clase de composición, es obvio que se refiere a los alumnos del segundo curso.

Como profesora de la especialidad de contrapunto y fuga, con una larga y contrastada experiencia pedagógica, considero imposible que, dado el bajo nivel de exigencia en el primer curso lectivo, a raíz de la fundación del Conservatorio, los alumnos, salvo raras excepciones, estuvieran capacitados para componer una fuga de gran nivel, según se expone en las citadas memorias. Al investigar el contenido de la asignatura de contrapunto, pude verificar que en el primer curso sólo se exigía la práctica del sistema cíclico de las especies, de lo que deduzco que en la programación del curso 1831-1832, estaba incluido el aprendizaje del contrapunto invertible y el contrapunto imitativo pues, como he indicado anteriormente, son técnicas fundamentales e imprescindibles para iniciar el estudio y la práctica de la fuga de escuela.

En la convocatoria del año 1832, a las alumnas se les exige también la creación de un himno. El segundo himno debería ser compuesto por dos alumnos que hubieran obtenido el premio de fuga. Ambos se interpretarían entre los dos actos que constituían la comedia titulada *El barón*, de Leandro Fernández de Moratín, representada por los alumnos de la clase de declamación.

Primer plan de estudio de la carrera de Composición

Joaquín Virués y Spínola (1770-1840), íntimo colaborador de Piermarini, en la redacción del primer reglamento del Conservatorio, había publicado en 1824 la "Cartilla Harmónica o El contrapunto explicado en seis lecciones", dedicado a la Reina. A Virués le debemos la publicación del primer método de composición, que adopta oficialmente el recién creado Conservatorio y que lleva por título de *La Geneuphonía o generación de la bien-sonancia música*, dedicado también a la reina María Cristina de Borbón.

Partiendo de *La Geneuphonía* como método oficial, Carnicer elaboró la nueva programación supliendo, como hombre experimentado que era, las carencias del método en cuestión y distribuyendo los correspondientes estudios en cinco cursos preceptivos, con los que los alumnos deberían alcanzar, al menos teóricamente, los objetivos propuestos, es decir, los conocimientos necesarios para abordar con garantías el arte de la composición musical.

⁴⁵⁵ Escuela de Música y Declamación (1876): Documento nº 10.

⁴⁵⁶ Escuela Nacional de Música y Declamación (1892), p. 131.

De los análisis de dicho texto, del de los primeros programas de exámenes y de las actividades académicas celebradas durante el período lectivo, extraídos del primer reglamento, he podido deducir que el primer plan de estudios de la carrera de Composición, establecido por el profesor Carnicer, lo constituían las siguientes asignaturas:

- Doctrina cristiana
- Historia sagrada
- Gramática castellana
- Gramática latina
- Literatura
- Lengua italiana
- Lengua Francesa
- Aritmética
- Elementos de geografía
- Elementos de historia universal y particularmente de España
- Elementos de retórica y poética
- Piano
- Acompañamiento al piano
- Composición, (armonía y contrapunto integrados en la asignatura)

La asignatura de composición estaba a cargo de un solo profesor –también denominado el maestro del contrapunto- que debía impartir la enseñanza de armonía, contrapunto, instrumentación y composición.

A partir de los programas de exámenes de 1831 y 1832 y de los premios concedidos a los alumnos “por su aplicación y adelantos en el año de 1832”⁴⁵⁷, que fueron entregados el día 26 de abril de 1833, no existen documentos que contengan datos sobre cambios efectuados en la programación hasta 1855, cuando Eslava propone al director otros métodos más idóneos incluidos los suyos propios: el de *Solfeo*⁴⁵⁸, el *Prontuario de Contrapunto, Fuga y Composición*, el *Breve Tratado de Armonía* y la *Escuela de Composición* que divide en cinco volúmenes:

1. Tratado de armonía
2. Tratado de contrapunto y fuga
3. Tratado de melodía y discurso musical
4. Tratado de instrumentación
5. Tratado de los géneros popular, dramático, religioso y puramente instrumental, que no se llegó a publicar debido a su fallecimiento

⁴⁵⁷ Escuela Nacional de Música y Declamación (1892) p. 149.

⁴⁵⁸ Escuela de Música y Declamación (1876). Documento Nº.16. Respecto a los libros que se aconsejan para el aprendizaje del solfeo, se refieren al tratado de Eslava como: “acreditado método de D. Hilarión Eslava”.

En el *Prontuario de Contrapunto*, publicado en 1854, se observa un orden perfecto para el aprendizaje de esta materia, fruto, sin duda, de los profundos conocimientos y la gran experiencia pedagógica del maestro Eslava, que se verá reflejada en las programaciones. El contenido que aparece en el índice es ya un claro exponente de ese rigor pedagógico, que es denominador común de todos y cada uno de sus tratados. Es lógico, pues, que tratándose de una autoridad académica como la suya, impusiera sus propios métodos de enseñanza.

En este pequeño tratado –breve pero sustancioso– se exponen las materias básicas del contrapunto que un alumno debe dominar para emprender con garantías los estudios de composición: el contrapunto severo o de escuela, el contrapunto imitativo y la fuga. No obstante lo sucinto del método, Eslava, explica con meridiana claridad todos los aspectos importantes de esta materia y advierte que ha incluido novedosas instrucciones y consideraciones. En la parte dedicada a la composición propiamente dicha de este *Prontuario*, se expone el programa completo de dicha especialidad.

El cuadro de profesores de composición se fue ampliando con Francisco A. Gil en 1852 y Rafael Hernando en 1858, como profesores numerarios de armonía.

La programación a partir de 1857

Por Real Decreto de 14 de Diciembre de 1857⁴⁵⁹ y firmado por el ministro Salaverría, se aprueba un Reglamento Orgánico Provisional del Real Conservatorio de Música y Declamación, en el que los cinco cursos de la carrera de Composición están distribuidos de la siguiente forma:

Primer curso: Melodía y Contrapunto

Segundo y tercer curso: Melodía y Fuga

Cuarto curso: Instrumentación y Composición dramática

Quinto curso: Composición religiosa. Composición instrumental. Composición libre

Historia y literatura del Arte Dramático y de la Música

Del contenido expuesto se puede deducir que la programación específica de la carrera de Composición sería la siguiente:

1er Curso.-

- Melodía
- Contrapunto severo a dos, tres y cuatro voces, en primera, segunda, tercera, cuarta y quinta especie y especies combinadas
- Contrapunto trocado o invertible
- Contrapunto imitativo a dos, tres y cuatro voces⁴⁶⁰

⁴⁵⁹ Ministerio de la Gobernación (1857). *Reglamento Orgánico del Real Conservatorio de Música y Declamación*. Gaceta de Madrid, 14 de diciembre de 1857. Escuela de Música y Declamación (1876): Documento nº 3 y Escuela Nacional de Música y Declamación (1892), p. 62.

⁴⁶⁰ En el programa de exámenes no constan pruebas de contrapunto imitativo, pero para realizar la escritura de una fuga, es imprescindible dominar esta técnica en su totalidad.

- Canon a dos, tres y cuatro voces
- Contrapunto imitativo por transformación

2º y 3er. Cursos.-

- Melodía
- Fuga: respuesta, contramotivo, exposición, episodios o divertimentos y estrechos

4º curso.-

- Orquesta e instrumentación
- Género lírico y dramático

5º curso.-

- Formas instrumentales para orquesta sinfónica
- Género religioso y popular
- Escena dramática

Es evidente que en esta programación se recogen las experiencias pedagógicas de los veinticinco años del profesor Carnicer, de los dos cursos impartidos por Hilarión Eslava y las innovaciones del recién nombrado maestro de composición, Emilio Arrieta.

La programación a partir de 1861

Cuatro años más tarde, el 30 de enero de 1861, se publican unas instrucciones⁴⁶¹, firmadas por el director Ventura de la Vega⁴⁶², quien confía a Eslava –que tiene como ayudante a Rafael Hernando⁴⁶³– la responsabilidad de las programaciones, nombrándole inspector general de toda la enseñanza.

La decisiva y benéfica influencia de Hilarión Eslava se puede comprobar en la lectura del capítulo X de dichas instrucciones, dedicado a la enseñanza superior de composición. En él se detalla, no sólo el programa de exámenes de todos los cursos, sino, también, las condiciones de ingreso en esta carrera, los concursos y los tratados que se deberían adoptar. Se recomiendan los tratados de Eslava⁴⁶⁴, Fetis⁴⁶⁵, Cherubini⁴⁶⁶, Asiolí⁴⁶⁷, Marpurg⁴⁶⁸ y Reicha⁴⁶⁹.

⁴⁶¹ Escuela Nacional de Música y Declamación (1876). Documento nº 15 y Escuela Nacional de Música y Declamación (1892), pp. 311-312.

⁴⁶² Director del Conservatorio desde el 24 de octubre de 1856 hasta el 5 de diciembre de 1865.

⁴⁶³ Rafael Hernando había sido pasante con Ramón Carnicer. Ingresó como profesor de armonía en 1858, con veintisiete años.

⁴⁶⁴ Miguel Hilarión Eslava Elizondo (Burlada, Navarra, 1807 - Madrid 1878). Compositor y pedagogo. Ingresó en el Conservatorio de Madrid en 1855, siendo profesor de composición hasta 1857.

⁴⁶⁵ François Joseph Fetis (Mons, Lieja, 1784 - Bruselas, 1871). Musicólogo, compositor y pedagogo. Fue especialmente conocido por sus obras de carácter pedagógico, tras ser nombrado, en 1821, profesor de armonía y composición en el Conservatorio de París. En 1832, fue requerido por el rey Leopoldo I para dirigir el nuevo Conservatorio Real de Bruselas y ejercer como maestro de capilla del monarca. Su obra se conserva en la Biblioteca Real de Bélgica. Fundó la "Revue Musicale" francesa en 1826. El método al que se refiere el artículo 79, capítulo X de las instrucciones citadas, es el *Tratado metódico de la armonía, instrumentos, voces y de todo esto que es relativo a la composición, a la dirección y en la ejecución de la música*.

⁴⁶⁶ Luigi Cherubini (Florencia, 1760-París, 1842). Compositor, profesor y director del Conservatorio de París. Tuvo una gran influencia en la música de su tiempo demostrando gran maestría en el arte del contrapunto del que fue profesor. Su *Tratado de Contrapunto y Fuga* fue especialmente valorado.

El contenido de los exámenes de primer curso consagra nuevamente la práctica del contrapunto sobre *cantus firmus* o contrapunto severo, que ha estado siempre vigente en esta especialidad⁴⁷⁰, y también se exige, con gran acierto, según mi criterio, la realización de un trocado a dos voces sobre una voz dada⁴⁷¹.

En el segundo curso, se debería realizar una exposición, un episodio y un estrecho de fuga. Considero un error pasar directamente del contrapunto de especies a la fuga, sin haber estudiado antes el contrapunto imitativo y todos los procedimientos imitativos basados en la transformación temática, es decir: imitación por movimiento contrario o inversión, imitación por movimiento retrógrado, imitación por aumentación e imitación por disminución y todas sus derivaciones, además del canon en todas sus formas. Sorprende, pues, que el estudio de esta importante e imprescindible materia no figure en la programación, aunque cabe suponer que era impartida antes de abordar el estudio de la fuga. En este mismo curso, se trata la melodía acompañada y el bajo cifrado, estudios más propios de la especialidad de armonía, que, en buena lógica, deberían preceder a los de contrapunto.

⁴⁶⁷ Bonifacio Asioli (1768-1832). Profesor y director en el Conservatorio de Milán y autor, entre otros, del método que se recomendó a los estudiantes de composición: *Trattato di contrappunto fugato y el Trattato d'armonia*.

⁴⁶⁸ Friedrich Wilhelm Malpurg (Brandenburgo, 1718- Berlín, 1795). En 1751/52, escribió el prefacio de la primera edición de *El arte de la fuga* de J. S. Bach. En 1753, escribió una obra sobre el estilo de la fuga de Bach titulada *Von der Fugue Abhandlung* y en 1755, su tratado *Handbuch dem bei der und Generalbasse Composition*. La memoria de Filadelfia cita a Marpuig en lugar de Malpurg, error que se ha venido cometiendo, sin que nadie reparara en ello, en documentos posteriores.

⁴⁶⁹ Anton Reicha (Praga, 1770-París, 1836). Compositor checo, alumno de Haydn, nombrado en 1818 profesor del Conservatorio de París, donde tuvo como discípulos a Berlioz, Liszt, Franck y Gounod, fue autor de varios métodos pedagógicos recomendados para la enseñanza de composición: *Tratado de la melodía*, 1814, *Curso de composición musical*, 1818, *Tratado de alta composición musical*, 1826 y *El arte del compositor dramático*, 1833. Su *Tratado de alta composición musical* fue considerado uno de los métodos más importantes durante el siglo XIX.

⁴⁷⁰ Iniciar el estudio del contrapunto por especies ha sido muy valorado pedagógicamente; lo prueba el hecho de haber servido de base de todos los tratados que se han escrito sobre esta materia. Tradicionalmente, en los Conservatorios, el estudio escolástico del contrapunto se basa en el sistema cíclico de las especies, por considerarlo un excelente sistema pedagógico para abordar las dificultades técnicas que conlleva el contrapunto imitativo, el canon, con todos los procedimientos basados en el principio de la transformación temática, y culminar con el estudio de la gran forma que requiere la máxima disciplina escolástica: la fuga. Este método pedagógico se lo debemos al compositor y pedagogo austríaco Fux (1660-1741), que publicó, en 1725, su tratado *Gradus ad Parnassum*, dedicado a la enseñanza del contrapunto. Esta práctica escolar fue aceptada y asimilada por todos los tratadistas. Al reglamentar Fux en su tratado la práctica del contrapunto sobre *cantus firmus*, conocido universalmente como contrapunto severo, simple, riguroso o estricto, recogió la praxis del *contrapunto alla mente*, que consistía en la improvisación que realizaban los cantores del coro sobre el *cantus firmus*, al interpretar el introito o la antífona.

⁴⁷¹ Esta técnica, denominada contrapunto trocado o invertible, por la que las voces pueden situarse en posición superior o inferior aplicando las normas armónicas apropiadas, está presente en muchas de las grandes obras sinfónicas, de cámara y, obligatoriamente, en la composición del contramotivo de la fuga de escuela.

En los exámenes de tercer curso, además de componer una melodía vocal, con letra dada y acompañamiento al piano, se debe realizar una fuga, composición de gran dificultad, que requiere una técnica contrapuntística muy depurada.

Para superar los exámenes de cuarto curso, se exige la composición de una *romanza* o canción con acompañamiento al piano y una obra para solista de canto –en forma de recitado– y, por primera vez, con acompañamiento de orquesta, lo que confirma que el estudio de la instrumentación formaba parte de la programación, aunque no aparezca incluido en ella.

Al establecer la materia de examen del quinto y último curso, además de continuar con la composición de obras instrumentadas para orquesta sinfónica, se exige el estudio del *motete*, forma que requiere amplios conocimientos de la técnica contrapuntística.

Según el análisis realizado sobre las materias de exámenes, exigidas en cada curso de composición, la programación sería la siguiente:

1er Curso.-

- Contrapunto severo a dos, tres y cuatro voces, en primera, segunda, tercera, cuarta y quinta especie y especies combinadas
- Contrapunto trocado o invertible

2º Curso.-

- Contrapunto imitativo a dos, tres y cuatro voces⁴⁷²
- Canon a dos, tres y cuatro voces
- Contrapunto imitativo por transformación
- Fuga: respuesta, contramotivo, exposición, episodios o divertimentos y estrechos
- Melodía con acompañamiento al piano
- El bajo cifrado

3er. Curso.-

- Profundizar en el aprendizaje de la técnica de la fuga de escuela, para superar la gran dificultad que supone la composición de una fuga doble
- Melodía vocal con acompañamiento al piano

4º. Curso.-

- Instrumentación
- Melodía vocal con acompañamiento de orquesta sinfónica

5º. Curso.-

- El motete a una, dos, tres o cuatro voces, con o sin acompañamiento de órgano
- Formas instrumentales para orquesta sinfónica
- La escena dramática

⁴⁷² En el programa de exámenes no constan pruebas de contrapunto imitativo, pero para realizar la escritura de una fuga, es imprescindible dominar esta técnica en su totalidad.

A Eslava le sucedió en 1857, como maestro de composición, Emilio Arrieta que, antes de su nombramiento, había sido profesor de canto de la reina Isabel II en 1848 y cuyo prestigio era tal que la reina mandó habilitar un teatro dentro del palacio, con objeto de representar sus obras nombrándole director del mismo.

La programación a partir de 1871

En 1868 accede a la dirección del Conservatorio Emilio Arrieta. Tres años más tarde, el 2 de julio de 1871, se publica un nuevo reglamento⁴⁷³ y, posteriormente, dentro del mismo año, los profesores de cada una de las materias elaboran una nueva programación, que es sometida, como era preceptivo, a la Comisión Facultativa encargada de informar y coordinar los estudios y exámenes de los alumnos⁴⁷⁴.

En la programación de composición⁴⁷⁵, aparecen detallados cada uno de los cinco cursos y ofrece diversas modificaciones respecto a las anteriores: en el primer curso, incluye el estudio de las imitaciones y el canon, en el segundo curso inicia el estudio de la fuga, en el tercer curso se perfecciona el estudio de la fuga “en todos sus géneros y formas”⁴⁷⁶ y se inicia la composición de romanzas con letra. Siendo la fuga una forma compleja y difícil que exige del alumno unos conocimientos previos de máximo nivel, que solo se obtienen mediante un riguroso estudio de los elementos técnicos necesarios para su realización y su consiguiente práctica, queda claro que Arrieta demuestra una gran experiencia pedagógica al proponer el estudio de la fuga después de una exhaustiva preparación en los cursos anteriores.

Una vez concluido el estudio de las técnicas contrapuntísticas, es decir, en el cuarto curso, se estudiará la instrumentación y el género dramático y, finalmente, durante el quinto y último curso, los géneros religioso y dramático con orquesta sinfónica.

Por tanto, la programación reconstruida podría quedar como a continuación se expone:

1er Curso.-

- Contrapunto severo a dos, tres y cuatro voces, en primera, segunda, tercera, cuarta y quinta especie y especies combinadas
- Contrapunto trocado o invertible
- Contrapunto imitativo a dos, tres y cuatro voces
- Contrapunto imitativo por transformación
- Canon a dos, tres y cuatro voces

2º Curso.-

- Fuga: respuesta, contramotivo, exposición, episodios o divertimentos y estrechos

⁴⁷³ Reglamento de la Escuela Nacional de Música de 2 de julio de 1871.

⁴⁷⁴ Escuela Nacional de Música y Declamación (1876): Documento nº 16.

⁴⁷⁵ *Ibid*, Documento nº 16. p. 39.

⁴⁷⁶ *Ibid*.

3er. Curso.-

- Profundizar en el aprendizaje de la técnica de la fuga en todas sus formas
- Melodía vocal con o sin acompañamiento al piano

4º. Curso.-

- Instrumentación
- El género dramático: romanzas, arias, duos

5º. Curso.-

- La música religiosa y dramática
- Formas instrumentales para orquesta sinfónica
- La escena dramática

Fechado en Madrid, el uno de agosto de 1875, y firmado por Emilio Arrieta⁴⁷⁷, se reedita el mismo “Programa de las enseñanzas de la Escuela Nacional de Música y Declamación”, que para realizar los estudios de composición recomienda los tratados de los siguientes autores: Cherubini, Asioli y Eslava, aunque deja al criterio del profesor la elección del método, siempre que se cumpla con la programación establecida. En el programa oficial, reeditado en 1891, se añade, además, el tratado de Gevaert⁴⁷⁸.

El resto de los tratados que se estudiaron posteriormente tienen una clara influencia de la escuela francesa, desarrollada por los profesores del Conservatorio de París durante el siglo XIX y que, todavía hoy, siguen vigentes y gozando de gran prestigio. Por su planteamiento pedagógico destacan los métodos de los tratadistas franceses Dubois⁴⁷⁹ y Gedalge⁴⁸⁰, que siguen siendo en la actualidad los más adecuados para el aprendizaje de la fuga de escuela en los Conservatorios.

Durante los siguientes años de la dirección de Arrieta y los cuatro de su sucesor, Jimeno de Lerma, la programación no sufre ningún cambio.

⁴⁷⁷ Escuela de Música y Declamación (1875): Legajo 1/3.

⁴⁷⁸ François-Auguste Gevaert (Huyse 31 de julio de 1828 – Bruselas, 28 de diciembre de 1908). Fue un compositor y musicólogo. En 1867 fue nombrado director de la música en la Ópera de París. Fue autor del *Traité général d'instrumentation* (1863), del *Nouveau traité d'instrumentation* (1885), del *Cours méthodique d'orchestration* (1890) y finalmente del *Traité d'harmonie théorique et pratique* (1905-1907).

⁴⁷⁹ Théodore Dubois (Rosnay, 1837-París, 1924). Profesor de órgano, compositor y director del Conservatorio de París. Autor, entre otros, de *El tratado de la fuga*.

⁴⁸⁰ André Gedalge (París, 1856-1926). Compositor y profesor Del Conservatorio de París. Maestro de eminentes músicos como Ravel y Milhaud. Entre sus obras didácticas destacan su *Traité de la Fugue* y *L'enseignement de la musique par l'éducation méthodique de l'oreille*.

La programación a partir de 1901

En 1901, accede a la dirección del Conservatorio Tomás Bretón y, en el mismo año, se aprueba un nuevo reglamento que determina las enseñanzas que se impartirán en el Conservatorio⁴⁸¹.

Del estudio de los capítulos relacionados con el tema que nos ocupa, se deduce que, respecto a la programación de la carrera de Composición, no se introduce ningún cambio sustancial. Sigue en vigor el programa elaborado por Emilio Arrieta.

Programación y plan de estudio de 1911

En el reglamento aprobado por el Real Decreto en San Sebastián, el once de septiembre de 1911⁴⁸², siendo director Cecilio de Roda, apenas existen cambios respecto a los estudios de composición salvo que se establece la obligación del estudio de la historia de la literatura dramática que, lógicamente, estaría incluida en los dos últimos cursos de carrera, para poder abordar, con mayor amplitud y profundidad, el conocimiento de la escena dramática, y la exigencia de tener aprobados los estudios completos de armonía para acceder al estudio del primer año de contrapunto y fuga.

Por tanto, la programación anterior seguía en vigor con el añadido de los dos puntos ya expuestos.

La programación a partir de 1917

El reglamento de 1917⁴⁸³ es definitivo para el posterior tratamiento del estudio del contrapunto y la fuga debido a que, de los cinco cursos de la carrera de Composición, los tres primeros se dedican al estudio del contrapunto y fuga exclusivamente y los dos últimos al estudio de la instrumentación y la composición. Esta distribución, más lógica, se debe, sin duda, a la influencia de Tomás Bretón y a su experiencia como catedrático numerario de composición desde 1913.

En este reglamento se establece que, para acceder al primer curso de carrera, se debe tener aprobado el “primer grado” de la enseñanza de piano, acreditar conocimientos de gramática castellana y tener aprobados los cuatro cursos de armonía. También se exige que, para cursar el cuarto curso, deberán tener ciertos conocimientos de la técnica del violín⁴⁸⁴.

Programación de 1924

⁴⁸¹ Reglamento del Conservatorio de Música y Declamación. Aprobado por el Real decreto de 14 de septiembre de 1901 y publicado en la *Gaceta de Madrid* del siguiente día.

⁴⁸² Reglamento del Conservatorio de Música y Declamación. Aprobado por el Real decreto de 11 de septiembre de 1911. Artículo 8.

⁴⁸³ Reglamento del Conservatorio de Música y Declamación, aprobado por Real Decreto de 25 de agosto de 1917.

⁴⁸⁴ *Ibid*, Capítulo III. Artículo 6º.

Un documento, descubierto recientemente en la biblioteca del RCSMM, contiene un programa de la enseñanza de composición de la época de Conrado del Campo, catedrático numerario de esta especialidad desde 1924 hasta 1931. Es un programa muy completo y en él se encuentra perfectamente detallado el contenido de cada uno de los cinco cursos, tres de los cuales están dedicados prácticamente al estudio del contrapunto, según expongo a continuación:

- El primer curso comienza con el aprendizaje del contrapunto vocal de estilo antiguo y clásico –sin duda a través del sistema cíclico de las especies–, abordando también las formas y procedimientos del contrapunto antiguo. El estudio del contrapunto imitativo, de la imitación libre y del contrapunto moderno de carácter instrumental son también objeto de este primer curso, junto al estudio y la práctica del coral, y el coral variado, materias para las que es imprescindible la aplicación de la técnica contrapuntística.

- El segundo curso consta de las materias necesarias para emprender la composición de la fuga de escuela: contrapunto imitativo por transformación temática, canon, contrapunto invertible, respuesta real y respuesta tonal, la nota pedal y desarrollo de la nota pedal con imitaciones.

- El tercer curso –cabe suponer que los alumnos han superado ya las dificultades que entraña la composición de una fuga de escuela- está dedicado al estudio de la fuga instrumental, la fuga libre, el estilo fugado y la composición de fugas para cuarteto de cuerda, en lo que se refiere a la enseñanza de contrapunto y fuga.

Paralelamente a estas materias –cuyo contenido es de gran dificultad- se exige el estudio de la forma sonata y su evolución, las diversas formas y variedades de la canción y composiciones para cuarteto de cuerda.

En la programación de los tres primeros cursos, queda claro el interés por conseguir que el alumno domine la técnica básica de la composición: el contrapunto.

Durante los dos últimos cursos, se estudia la composición en general:

- El cuarto curso está dedicado a la instrumentación y al estudio de la orquesta y su evolución.

- El quinto curso se centra en el aprendizaje de la composición de una escena dramática: estudio del recitado, declamación lírica antigua y moderna, ópera, zarzuela, música religiosa y estética.

En esta programación, el estudio del contrapunto y la fuga ocupa el sesenta por ciento de los estudios de composición, lo que demuestra su importancia y la necesidad de ser tratada como especialidad independiente, con un horario lectivo propio e impartida por un catedrático experto en esta materia. La correcta ubicación de la especialidad de Contrapunto y Fuga y el amplio y profundo estudio que exige esta programación

suponen un paso decisivo, que culminará con el reglamento de 1942⁴⁸⁵, en el que, como cité anteriormente, se creará la cátedra numeraria de contrapunto y fuga, separada de la cátedra de composición.

Concluyo mi trabajo exponiendo la relación completa de los maestros que han impartido la enseñanza de contrapunto y fuga y composición desde la fundación del RCSMM hasta el año 1942.

| <u>Profesor</u> | <u>Año de inicio</u> |
|-------------------|----------------------|
| Ramón Carnicer | 1830 |
| Hilarión Eslava | 1855 |
| Emilio Arrieta | 1857 |
| Tomás F. Grajal | 1868 |
| Emilio Serrano | 1895 |
| Tomás F. Grajal | 1896 |
| Tomás Bretón | 1913 |
| Amadeo Vives | 1922 |
| Conrado del Campo | 1924 |
| Joaquín Turina | 1931 (hasta 1949) |

⁴⁸⁵ Decreto sobre organización de Conservatorios de Música y Declamación de 15 de junio de 1942.



Venus de Milo con Violín (c. 1935) de Óscar Domínguez. Restitución de esta obra perdida: Miguel Molina Alarcón y Carlos Martínez Barragán (Laboratorio de Creaciones Intermedia, Universidad Politécnica de Valencia). Fotografía: Sergio Velasco. Resultado del Proyecto I+D ref. HAR2014-58869-P, concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad



Ametralladora contra máquina de escribir (1937) de Ramón Gómez de la Serna. Versión objetual de Miguel Molina Alarcón (Laboratorio de Creaciones Intermedia, Universidad Politécnica de Valencia). Fotografía: Elías Pérez. Resultado del Proyecto I+D ref. HAR2014-58869-P, concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad.

El Marketing asociado con las Artes Escénicas y la Música. Una mirada desde la Neurociencia

Cristina Sobrino Ducay

Gestora Cultural

Presidenta de la Sociedad Filarmónica de Zaragoza

Resumen. Abordamos un estudio sobre el marketing y sus interacciones con el ámbito de las artes escénicas y la Música, basándonos en las últimas investigaciones que se han llevado a cabo sobre este tema desde diversos campos, y aportando lo que está asentándose como el arte al servicio del marketing, con su correspondiente *feed-back*. Exponemos lo relacionado con el *marketing cultural*, el *Neuromarketing* y la *publicidad*, las relaciones con *la creatividad*, con el *mundo digital*, la transformación del *marketing en el arte* y su relación con la *Música*. El presente trabajo aporta la perspectiva de poder estudiar aquellos parámetros del marketing en las Artes Escénicas y la Música, buscando la posibilidad de mejorar la situación actual, que acusa cierto desfase, en relación con el marketing y la publicidad aplicados en otros campos. Como guía, hemos elegido el Neuromarketing y las nuevas tecnologías, herramientas de renovación en esta parte tan importante de la Gestión Cultural.

Palabras clave. Marketing, artes escénicas, música, publicidad, marketing cultural, neuromarketing, creatividad, nuevas tecnologías.

Abstrac. We approached a study about marketing and its interactions with the field of performing arts and music, based on the latest research that has been carried out on this topic from various fields, and contributing what is settling as art at the service of marketing, with its corresponding feed-back. We expose what is related to cultural marketing, neuromarketing and advertising, relations with creativity, with the digital world, the transformation of marketing in art and its relationship with Music. The present work provides the perspective of being able to study those marketing parameters in Performing Arts and Music, looking for the possibility of improving the current situation, which shows a certain lag, in relation to marketing and advertising applied in other fields. As a guide, we have chosen Neuromarketing and new technologies, renovation tools in this important part of Cultural Management.

Keywords. Marketing, Performing Arts, Music, Advertising, Cultural Marketing, Neuromarketing, creativity, new technologies.

Introducción

Como consecuencia del trabajo realizado en este módulo de Artes Escénicas y Música, una de las reflexiones que surgen versa sobre la manera de potenciar el arte escénico y lograr extender su campo de acción, para atraer al espectador. Esta primera reflexión

se convierte en objetivo, en el momento en que pensamos en las posibles estrategias a conseguir, para mantener el público con el que contamos y fidelizar nuevas audiencias. Para lograr este objetivo, se hace imprescindible una profundización en las cuestiones que giran en torno al marketing. Por ese motivo, realizamos un estudio de la interacción de los parámetros más significativos que entraña. De este modo, el presente trabajo expone lo relacionado con el *marketing cultural*, el *Neuromarketing* y la *publicidad*, las relaciones con *la creatividad*, con el *mundo digital*, la transformación del *marketing en arte* y su relación con la *Música*.

Para introducir el tema, podemos definir el marketing como el conjunto de técnicas y estudios que tienen como objeto mejorar la comercialización de un producto. Según Ivan Thompson, que ha estudiado las definiciones de marketing, elaboradas por distintos expertos en la materia, de trata de “un sistema total de actividades que incluye un conjunto de procesos, mediante los cuales se identifican las necesidades o deseos de los consumidores o clientes, para luego satisfacerlos de la mejor manera posible al promover el intercambio de productos y/o servicios de valor con ellos, a cambio de una utilidad o beneficio para la empresa u organización”⁴⁸⁶.

En la actualidad, el marketing digital es absolutamente esencial para todos aquellos que quieren vender, promocionar o dar a conocer sus productos y servicios. Las agencias y las empresas existentes han tenido que ponerse al día y desarrollar capacidades tecnológicas y nuevas estrategias, con el objetivo de mejorar la relación con los consumidores y potenciales clientes. Para conseguirlo, se han llevado a cabo numerosas investigaciones no solo en torno a las nuevas tecnologías, sino también al flujo emocional de los mensajes publicitarios, cuya fuente de conocimiento está siendo la Neurociencia, puesto que estudia el comportamiento del cerebro y los estímulos-respuesta emocionales. El Neuromarketing nace a partir de las cuestiones afectivas que unen o pueden unir al consumidor con el producto.

En el ámbito de la Gestión Cultural, podemos arriesgarnos a afirmar que nos encontramos en un campo donde se produce el mayor tráfico de emociones, por las características que entraña el concepto de cultura escénica. Sin embargo, entre el desarrollo en el marco de Internet y el conocimiento que proporciona el Neuromarketing, ha habido un momento en que se han fusionado los conceptos y ha surgido lo que se conoce como *marketing directo*, completamente relacionado con el arte contemporáneo, a través del uso de las nuevas tecnologías: conciertos vía Skype o canales de YouTube o similares, proyecciones en 3D, videojuegos interactuando con la

⁴⁸⁶ THOMPSON, Ivan: «La definición de márketing», en *Marketing-free.com* Octubre, 2006. Disponible en: <http://www.marketing-free.com/marketing/definicion-marketing.html>

proyección de luces proyectadas en edificios⁴⁸⁷ y tecnología de visualización LED, entre las más destacables⁴⁸⁸.

Qué duda cabe que la publicidad es una herramienta estrella en campo del marketing. No obstante, debemos señalar que el objetivo del marketing es aumentar las ventas y que la publicidad utiliza las estrategias del marketing, pero los grandes objetivos de la publicidad son *informar* y *persuadir*. Esto incluye desde comunicar el lanzamiento de una nueva marca, dar cuenta de un nuevo uso de un producto, de un complemento de uno que ya está en el mercado o posicionar positivamente a determinada firma. Se trata de un área en permanente cambio. En estos momentos, la publicidad se apoya, cada vez más, tanto en las nuevas tecnologías como en construir anuncios publicitarios a base de impactos emocionales⁴⁸⁹.

A continuación, abordaremos con más detenimiento los temas presentados en esta introducción, comenzando por un apartado dedicado al marketing cultural, elaborando el siguiente sobre el Marketing y la Neurociencia, en el que exponemos los asuntos centrales del Neuromarketing: la *atención*, la *emoción* y la *memoria*, para pasar al apartado dedicado al marketing y la creatividad. El siguiente apartado nos situará en los medios digitales y su papel en el marketing, para pasar al apartado donde exponemos las interacciones del marketing con el arte, concluyendo con el dedicado al marketing y la Música. Cerraremos con unas conclusiones y con la aportación de una lista bibliográfica y una webgrafía, donde se relacionan los recursos consultados.

Para llevar a cabo este trabajo, hemos seguido una *metodología* basada en el estudio de diversas publicaciones. Nos ha parecido interesante, consultar la prensa digital para contrastar los últimos acontecimientos acaecidos en el campo del marketing, así como añadir, tanto a pie de página, como en la webgrafía, algunos enlaces para poder disfrutar, a través de Internet, de algunas de las propuestas de la última década.

1. El Marketing Cultural

El ingeniero comercial y máster en gestión Cultural de la Universidad de Barcelona, Hugo Gorziglia Schmidt, dice que el marketing cultural puede ser entendido como “el proceso que se desarrolla en las organizaciones culturales y en la sociedad, para facilitar el intercambio, a través de relaciones colaborativas que crean un valor recíproco mediante el uso de recursos complementarios”⁴⁹⁰, recomendando, tras su

⁴⁸⁷ Véase «El irresistible hechizo de las proyecciones 3D: cuando la publicidad deja sin palabras al consumidor», en *md, marketing directo.com* Disponible en:

<https://www.marketingdirecto.com/marketing-general/publicidad/el-irresistible-hechizo-de-las-proyecciones-en-3d-cuando-la-publicidad-deja-sin-palabras-al-consumidor>

⁴⁸⁸ Redacción: «Berlín se llena de luz, imágenes y colores en la X edición del Festival de Luces», en *digitalvmagazine.com*, 17/9/2014. Disponible en:

<http://www.digitalvmagazine.com/2014/10/17/berlin-se-llena-de-luz-imagenes-y-colores-en-la-x-edicion-del-festival-de-luces/>

⁴⁸⁹ Véase un anuncio de Coca-Cola en <https://www.youtube.com/watch?v=HcjCzRCfnUs>

⁴⁹⁰ GORZIGLIA SCHMIDT, Hugo: «Marketing Cultural. La gestión de públicos en espacios de exhibición de artes escénicas», en *Revista Eltopo*. No.4. Diciembre, 2015, pp. 12- 41, p. 18.

definición, hacer una distinción entre lo que se conoce como marketing tradicional y las diferencias que posee con lo que es denominado marketing cultural.

La primera diferencia está en el proceso al que se aplican las herramientas para el logro de objetivos. Mientras que el marketing tradicional tiene como base detectar las necesidades de mercado y crear los productos para satisfacerlas, buscando una transacción, el marketing cultural parte del producto y busca después al consumidor, sin modificar el producto. No obstante, traspasa el ámbito del consumidor, considerando todos los agentes que intervienen en la gestión: “la audiencia escénica, los organismos públicos, la competencia, los proveedores, los centros educacionales, otras organizaciones y las relaciones internas”⁴⁹¹.

En la actualidad, para crear estrategias de marketing cultural, es necesario obtener datos de forma metódica y continua sobre los diferentes segmentos de público, así como contar con un sistema de información de marketing (SIM), haciendo uso de las TIC, “cuya finalidad es generar, procesar, almacenar y elaborar información que permita obtener y analizar datos útiles, para tomar decisiones en la industria del marketing cultural”⁴⁹². Con la obtención de datos, se llevan a cabo procesos de segmentación en el público, siendo dichos procesos indispensables, para conocer a los distintos tipos de público que resultan de la segmentación, entendida como “un proceso de identificación de grupos homogéneos de consumidores, que responden de manera similar a las estrategias de marketing”⁴⁹³. Para que el marketing cumpla su cometido, se identifican los elementos comunes, reagrupándolos después, consiguiendo grupos más pequeños y homogéneos. Los procesos de segmentación eficientes, que consideran los parámetros sociológicos, psicológicos, contextuales y pedagógicos, permiten llevar a cabo un proyecto cultural con éxito: “La clave será definir un grupo de personas o empresas con una necesidad que puede ser satisfecha con el producto o servicio que integra una marca, de manera que se genere suficiente actividad”⁴⁹⁴.

Las obras que se presentan en nuestros escenarios son el *producto* en las artes escénicas. Joanne Scheff Bernstein asegura que, en marketing, el producto tiene dos niveles diferentes: el *producto nuclear* y el *producto aumentado*⁴⁹⁵. En el caso de las Artes Escénicas, el primero es la obra que vemos en el escenario y el segundo “consiste en características y beneficios creados por el mercadólogo, para estimular la compra e incrementar el consumo del producto nuclear”⁴⁹⁶. El aumento cae de pleno en el territorio del marketing eficiente: aquel basado en la comunicación emocional entre el público y las organizaciones artísticas. De las estrategias eficaces de marketing

⁴⁹¹ *Ibid*, p. 18.

⁴⁹² *Ibid*, p. 23.

⁴⁹³ *Ibid*, p. 19.

⁴⁹⁴ VELILLA, Javier: *Branding. Tendencias y retos en la comunicación de marca*, Editorial UOC, Barcelona, 2012, Sección Tercera, s/p.

⁴⁹⁵ Véase SCHEFF BERNSTEIN, Joanne: *Marketing entre bambalinas. Como crear y conservar al público para las artes escénicas*, Gestión Cultural, México, 2008, pp. 134-139.

⁴⁹⁶ *Ibid*, p. 137.

depende el éxito de la gestión; se trata de crear una experiencia, que haga que la producción sea permeable al estado emocional del público a quien se dirige.

Cualquier entidad, teatro, museo, orquesta o ballet debe abordar constantemente el desarrollo de audiencias, distinguiendo entre el público familiarizado con lo que va a presenciar, e incrementar o captar nuevo público para nuevos formatos que no le son familiares. Insistamos: lo más importante para el marketing en el ámbito de la Gestión Cultural es conocer al público. Un caso verdaderamente inspirador es el del Ballet Austin⁴⁹⁷. Contando con la ayuda de la Fundación Wallace, ha puesto en marcha una investigación, que reside en encontrar formas nuevas y efectivas para implicar al público, en todas las formas y estilos de hacer ballet, desde el más clásico y barroco, hasta los estilos más contemporáneos. “El equipo de desarrollo de públicos de este magnífico ballet decidió categorizar sus obras según el carácter narrativo de la pieza y la familiaridad o popularidad de la misma para comenzar el análisis de sus audiencias. Medido así, por ejemplo, *El Cascanueces* estaría en un extremo y las obras de ballet más contemporáneo, con movimientos, músicas y vestuario menos clásicos, en el otro”⁴⁹⁸.

3. El Marketing y la Neurociencia. Atención, emoción y memoria

El Neuromarketing es la aplicación de las técnicas de la neurociencia al marketing. Su objetivo es conocer y comprender los niveles de atención que muestran las personas a diferentes estímulos, para explicar su comportamiento desde la base de su actividad neuronal. Dicho de otro modo, el Neuromarketing es la ciencia que estudia cómo se comporta el cerebro de un consumidor. Pere Estupinyà, autor, entre otros, del libro *El ladrón de cerebros*⁴⁹⁹, señala que, en la actualidad, la ciencia juega un papel fundamental a la hora de comprender mejor las maravillas y secretos del cerebro, órgano muy complejo y sorprendente al mismo tiempo. Los avances en neurociencia están aportando una nueva visión del cerebro humano. Si acaba por integrarse en la vida cotidiana de los individuos, podría lograrse una mejor gestión de las emociones, empresas más exitosas, una mejoría considerable en la toma de decisiones, personas con capacidades más desarrolladas y, lo más interesante, más felices⁵⁰⁰.

El Neuromarketing procede del marketing emocional. El objetivo de esta nueva ciencia es estudiar cómo reacciona el cerebro ante una campaña publicitaria de un producto o ante cualquier estímulo relacionado con la publicidad, midiendo tres aspectos clave: la *atención*, la *emoción* y la *memoria*. La ciencia del Neuromarketing ha conseguido demostrar que las personas consumen, no porque la razón se lo impone, sino porque son movidos por las emociones. Hace ya tiempo, que muchas empresas han apostado por el Neuromarketing como estrategia para aumentar sus ventas, persuadiendo de

⁴⁹⁷ Véase web <https://balletaustin.org/>

⁴⁹⁸ AJENJO, Clara: «Ballet Austin: ¿Cómo desarrollar audiencias para formatos que le son ajenos a nuestro público?», en *ASIMÉTRICA* 24/2/2017. Disponible en: <http://asimetrica.org/el-ballet-de-austin-como-desarrollar-audiencias-para-formatos-que-le-son-ajenos-a-nuestro-publico/>

⁴⁹⁹ ESTUPINYÀ, Pere: *El ladrón de cerebros. Comer cerezas con los ojos cerrados*, Debate, Barcelona, 2016.

⁵⁰⁰ Véase ESTUPINYÀ, Pere: Blog. Disponible en: <http://www.pereestupinya.com/el-cazador-de-cerebros/>

una forma sutil al cliente, sabiendo cómo se comporta su cerebro ante el consumo: “El poder de una marca radica en que evoca un rango amplio de asociaciones e ideas que relacionan conceptos, valores y emociones”⁵⁰¹.

Entre las ramas que se han derivado de la Neurociencia, también existe la Neurociencia cultural, que estudia “cómo las creencias, prácticas y valores culturales son moldeadas por el cerebro, la mente y los genes”⁵⁰². Sin embargo, en el ámbito de la Gestión Cultural de las Artes Escénicas, no se conocen por el momento investigaciones o aplicaciones notables del Neuromarketing aplicado a la Gestión Cultural. No obstante, el afán de impacto de las campañas publicitarias ha encontrado una fuente de recursos inagotable en exposiciones y catálogos de arte contemporáneo. Aparentemente, todo ese material creativo es diseñado sin otra pretensión, que activar en las neuronas de quien lo contempla, una chispa de emoción y emotividad⁵⁰³.

Atención, emoción y memoria

Lo que busca una buena campaña de publicidad es llamar la atención del público potencial. Daniel Goleman⁵⁰⁴, al comienzo de su libro *Inteligencia Emocional*, dice que, en esencia, todas las emociones son impulsos que nos llevan a actuar, programas de reacción automática con los que nos ha dotado la evolución. Howard Gardner, en sus estudios sobre las inteligencias múltiples, explica que así como una persona puede tener desarrolladas las capacidades de la inteligencia matemática, puede no tenerlas tanto en algún otro tipo de las diez inteligencias clasificadas. Del mismo modo, plantea que no existe una memoria única, sino que cada inteligencia posee su tipo de memoria: “tengo dudas acerca de facultades horizontales como la memoria, la atención o la percepción, que supuestamente actúan por igual con todo tipo de contenidos”⁵⁰⁵.

Puede ser definida la *atención* como el proceso mediante el que registramos, de forma voluntaria y consciente, aquellos estímulos que consideramos relevantes, por ejemplo, cuando vemos un anuncio de un musical en televisión y nos fijamos en la música. Según Braidot:

En la actualidad, se están emprendiendo numerosos experimentos con técnicas de resonancia magnética para descubrir cómo reaccionan ciertas partes del cerebro, cuando está expuesto a mensajes publicitarios [...]. Estas investigaciones permiten indagar, mediante la detección de zonas que se activan, qué tipo de argumentos tiene un mayor impacto y,

⁵⁰¹ BRAIDOT, Néstor: *Neuromarketing en acción*, Ediciones Granica, Barcelona, 2011, p. 132.

⁵⁰² CONTRERAS ALBORNOZ, Francisco de Paula; GASCA BAZURTO, Luis Fernando: «El neuromarketing aplicado a los tráileres cinematográficos del año 2009 al 2013», en *Katharsis*, Colombia–Institución Universitaria de Envigado, 2015, pp. 266-288, p. 270. Disponible en: <http://www.iue.edu.co/revistasiue/index.php/katharsis/article/view/498/818>

⁵⁰³ Véase FERRER, Emilio: «Arte contemporáneo y estrategias de marketing», en *PuroMarketing*, 2013. Disponible en: <http://www.puromarketing.com/13/14765/contemporaneo-estrategias-marketing.html>

⁵⁰⁴ GOLEMAN, Daniel: *Inteligencia Emocional*, Kairós, Barcelona, 1996.

⁵⁰⁵ GARDNER, Howard: *La inteligencia reformulada*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2001, p. 115.

fundamentalmente, cuál es la estrategia de medios más adecuada (radio, televisión, vía pública, etc.) para captar la atención del público objetivo.⁵⁰⁶

En la época clásica griega, la *memoria* estaba estrechamente vinculada al contexto retórico, por lo que se consideraba motivo de admiración y de estudio, basado en un aspecto clave para la publicidad moderna: la comunicación persuasiva del discurso oral. Los grandes pensadores de la historia, desde Platón hasta la actualidad, se han detenido a estudiar la memoria, pero “con las neurociencias se inicia una perspectiva que redefine el concepto de funcionamiento del cerebro y, por lo tanto, de la memoria, y cuyas aportaciones principales pueden resumirse en los siguientes puntos: 1. El cerebro es plástico y la memoria es flexible; 2. La memoria está siempre activa; 3. La memoria se distribuye por todo el cerebro; 4. La memoria es subjetiva. Además, no podríamos valorar el papel de la memoria en la publicidad sin considerar conceptos como conocimiento, sabiduría o información, experiencia, familiaridad, inteligencia, imaginación, creatividad, etc.

A pesar de que tenemos la seguridad de que activar la memoria en sus tres estadios temporales, sensitivo, corto y largo plazo⁵⁰⁷, la memoria es relevante para que una publicidad sea eficaz, no lo es tanto el impacto real que tiene, ni cómo funciona realmente o cómo medirlo correctamente. En su Tesis Doctoral, Nuria Serrano afirma que los aprendizajes sobre el funcionamiento cerebral, a partir de los avances de las neurociencias, nos pueden ayudar a arrojar una nueva perspectiva sobre un tema tan importante para el sector publicitario. Tal como expresa Braidot⁵⁰⁸, se abren posibilidades que serán muy relevantes para el neuromarketing y, por lo tanto, para la publicidad: “tecnologías de diagnóstico para poder identificar patrones de actividad cerebral, que revelen los mecanismos internos del individuo, cuando es expuesto a determinados estímulos”⁵⁰⁹. Por su parte, en cuanto a la interacción memoria-emoción, la musicóloga Rosa Iniesta dice:

Nuestra memoria no guarda discursos o escenas, no utiliza ni el lenguaje de las palabras ni el de las imágenes. Nuestra memoria guarda los recuerdos como impresiones emocionales, traducidas a impulsos eléctricos. En otras palabras, los recuerdos son inscritos en el código de comunicación que utiliza nuestro aparato sensor-motor. La infancia y la adolescencia son etapas en las que más impresiones emocionales recogemos, y cada

⁵⁰⁶ BRAIDOT, Néstor: *Neuromarketing... Op. Cit.*, p. 195.

¹⁹ Para más información, véase BORN, Jan: «Sleep selectively stores useful memories», 2011. Disponible en: <http://www.pruebayerror.net/2011/02/memorias-guardadas-selectivamente-mientras-se-duerme/>; LEBOVITS, Susan Chaityn: «Scientists discover protein complex linked to memory», en *BrandeisNow*. Disponible en: <http://www.brandeis.edu/now/2011/june/lisman.html>; AUGÉ, Marc: *Las formas del olvido*, Gedisa, Barcelona, 1998; PINKER, Steven: *Cómo funciona la mente*, Destino, Barcelona, 2007; INIESTA MASMANO, Rosa: *Interactuando sin miedo*, Rivera editores, Valencia, 2011.

⁵⁰⁸ Véase BRAIDOT, Néstor: *Neuromarketing... Op. Cit.*

⁵⁰⁹ SERRANO ABAD, Nuria: *Publicidad y memoria, una nueva visión desde las neurociencias. Los nuevos avances en el estudio de la memoria desde las neurociencias y su determinante implicación para la publicidad*. Tesis Doctoral. Facultat de Comunicació Blanquerna. Universitat Ramon Llull, Barcelona, 2013, p. 82.

emoción sentida inserta, en sí misma, aquellas sentidas en el pasado con las que puede tener algo en común.⁵¹⁰

Según González Martín, a la exposición selectiva de los mensajes, “les suceden la atención, la percepción, la comprensión y la memoria”⁵¹¹, parámetros que contienen estadios emocionales. Cuando falta el elemento trascendente de la emoción, cualquier proyecto está condenado al fracaso. Tras los avances en Neuromarketing, la publicidad utiliza cada vez más, historias emocionales que le dan otra dimensión al proceso de compra de un producto, a la hora de elegirlo. Dylan Evans, de la University of West of England en Bristol (Facultad de Informática, Ingeniería y Ciencias Matemáticas), ha sido quien ha hecho el mayor descubrimiento, más reciente y revolucionario sobre el mundo emocional, al demostrar que todas las decisiones, todas, son emocionales:

En el inicio hay una emoción. A continuación se lleva un proceso de cálculo racional en el que se va ponderando toda la información disponible. A diferencia de la primera fase, en la que todo ocurre a la velocidad de vértigo, la segunda etapa es lenta y tediosa: hay tal proliferación de argumentos a favor y en contra que, a fuerza de ponderar y sopesar datos, la lógica de la razón no acaba de imponerse. Afortunadamente, al final reaparecen, como una tabla de salvación, las emociones. Si antes no sabíamos para qué servían las emociones, ahora constatamos que sin ellas no tomaríamos nunca decisiones. (...) En contra de la opinión de la inmensa mayoría, que cree conocer las razones conscientes que motivan sus decisiones, los neurólogos sugieren que, en última instancia, es una emoción la que inclina la balanza hacia un lado u otro.⁵¹²

4. El marketing y la Creatividad

Jef Richards, profesor de publicidad en la Facultad de Comunicación de Austin, se expresa diciendo que “la creatividad sin estrategia se llama arte. La creatividad con estrategia se llama publicidad”⁵¹³. Desde que nació la idea de publicidad, la creatividad es una de las cuestiones clave del marketing, pues usarla adecuadamente es la vía que conduce a la consecución de mensajes que se diferencien de la competencia y que destaquen entre tanto ruido, como recibe el consumidor. En las circunstancias actuales de tanta dispersión informativa, ser creativo es más importante que nunca⁵¹⁴. Uno de los productos creativos que ha tenido gran impacto en el mundo del marketing es el *lean startup*.

La filosofía de *lean startup* se aparta de las anteriores empresas.com, al tratar de conseguir una producción de bajo coste, construyendo el producto mínimo viable y

⁵¹⁰ INIESTA MASMANO, Rosa: *Interactuando... Op. Cit.*, p. 9.

⁵¹¹ GONZÁLEZ MARTÍN, J. A.: *Teoría general de la publicidad*, Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 1996, p. 328.

²¹ DYLAN, Evans: *Emoción. Ciencia del sentimiento*, Taurus, Madrid, 2002.

⁵¹³ Véase FERRER, Emilio: «Arte contemporáneo... Op. Cit.

⁵¹⁴ Véase «Los 5 elementos claves que tiene que trabajar la creatividad en marketing hoy en día», en *PuroMarketing*. Disponible en: <http://www.puromarketing.com/44/28544/elementos-claves-tiene-trabajar-creatividad-marketing-hoy-dia.html>

utilizando la opinión de los clientes para efectuar los cambios al detalle⁵¹⁵. El término fue desarrollado en 2008 por Eric Ries⁵¹⁶, teniendo en mente compañías de alta tecnología, afirmando que tiene que ver con evaluar las demandas específicas del consumidor y cómo satisfacerlas, usando la cantidad mínima de recursos posible. De este modo, se impone crear con el consumidor, logrando que el control de la experiencia del consumidor sea total, pudiendo convertirse así, en el mejor abogado de la marca.

En el foro mexicano “Ideas que se escuchan”, celebrado a principios del mes de abril de 2017, los especialistas en radiodifusión, Mario Filio, Andrés Diosdado y David Silva ofrecieron conferencias destinadas a universitarios y gente emprendedora, haciendo una exploración de las relaciones entre marketing y creatividad, cuestión muy provechosa especialmente para aquellos que necesitan desarrollar competencias sobre *neuromarketing* y *branding* personal⁵¹⁷. El *branding* se refiere al proceso de crear una marca, combinando los elementos visuales: nombre, símbolo, alfabeto y el sistema de señalización. Esto hace que una empresa tome apariencia global y constituya una expresión física muy importante en los negocios en los que concurre⁵¹⁸. Tomemos un ejemplo artístico: Salvador Dalí. A pesar de que le recordamos principalmente como pintor, no podemos olvidar que su *branding* personal lo componían su carácter histriónico, su figura delirante y exhibicionista, lo que fue un activismo publicitario de primera calidad, que lograba atraer a todo el mundo. AEBRAND (Asociación Española de Empresas de Branding) ha consensuado la siguiente definición: “Branding es la gestión inteligente, estratégica y creativa de todos aquellos elementos diferenciadores de la identidad de una marca (tangibles o intangibles) y que contribuyen a la construcción de una promesa y de una experiencia de marca distintiva, relevante, completa y sostenible en el tiempo”⁵¹⁹. También existe el *branding digital*, aquellas estrategias de marca que se realizan específicamente para medios digitales.

El ambicioso trabajo, de corte reivindicativo, de la compañía catalana La Fura del Baus⁵²⁰ es un buen ejemplo de *branding en las artes escénico-musicales*. El resultado es

⁵¹⁵ RIES, Eric: *El método Lean Startup: cómo crear empresas de éxito utilizando la innovación continua*. Deusto, Barcelona, 2013.

⁵¹⁶ Eric Ries (@ericries) es emprendedor y autor del popular blog Startup Lessons Learned. Es ponente habitual en encuentros sobre negocios, asesora a startups, grandes compañías y empresas de capital riesgo sobre estrategias de negocio y producto, y colabora con la Harvard Business School. Su método Lean Startup ha merecido comentarios en The New York Times, The wall Street Journal, La Harvard Business Review, el Huffington Post y en muchos blogs. Ries ha sido elegido por la revista Business Week como uno de los mejores emprendedores en tecnología y está considerado como uno de los personajes más influyentes de Twitter.

⁵¹⁷ Véase OLVERA, Carlos: «Se llevó a cabo foro sobre neuromarketing y branding personal», en *LaJornada*. Aguascalientes. Prensa digital. 08/04/2017. Disponible en: <http://www.lja.mx/2017/04/se-llevo-a-cabo-foro-neuromarketing-branding-personal/>

⁵¹⁸ GAITÁN, Ricardo: «Branding para primíparos», en *Logo trend*, 5/10/2007. Disponible en: <http://logotrend.blogspot.com.es/2007/10/brandingpara-primparos-por-ricardo.html>

⁵¹⁹ AEBRAND (Asociación Española de Empresas de Branding). Disponible en: <http://aebrand.org/>

⁵²⁰ Para más información, véase CELDA LEAL, Olga: «Choreographing Social Manifestos: Dance-Theatre, Body, Identity and Semiotics in Ananda Dansa’s *Crónica Civil V-36/39* and *Toda una Vida*», en Itamar:

una marca propia que procede de la combinación de mantenerse fiel a la creación musical de los compositores de las óperas que representan, sirviéndose de la combinación de tradiciones y nuevas tecnologías. En una noticia de prensa, con motivo del estreno de la Trilogía wagneriana, en 2007, dirigida musicalmente por un encantado Zubin Mehta, el famoso director explicaba que la Fura dels Baus

(...) se ha inspirado en la luz para realizar un espectáculo "absolutamente mediterráneo", lleno de "magia, imaginación y también riesgo. De este modo, junto a efectos impresionantes como las ondinas que son capaces de cantar bajo el agua y los vuelos de diversos personajes, los montajes tienen algunas reminiscencias de costumbres de la ribera del Mediterráneo, como el Misteri d'Elx o el salto de los caballos sobre el fuego.⁵²¹

5. El Marketing digital

El sector del marketing digital es el de más rápido crecimiento en el mundo de la comunicación. En el último año, ha sido invadido a escala global por consultoras gigantes de tecnología, auditoría y negocios, que se han sumado al progreso tecnológico, con ánimo de desafiar la posición de las agencias publicitarias. Este nuevo medio tiene características sísmicas y comienza a desplegarse en Internet. El marketing digital tiene la ventaja de venir desde hace años con una gimnasia pro-cambio y adaptación. El economista argentino Sebastián Campanario recoge en un artículo las siguientes declaraciones:

“El negocio publicitario en general empezó a cambiar hace años y «por suerte» hay muchos que se están empezando a dar cuenta ahora”, dice Juan Pablo Jurado, presidente de Wunderman, que con casi 500 empleados es la agencia más grande de Argentina. “Muchos ven una oportunidad y creen que el negocio es parecido a su esquema de origen, incluso en su manera de cobrar, pero no es así”, remarca. Para Martín Hazan, de Nextperience, “hace diez años, una agencia digital era completamente distinta que hace cinco, a la de hoy y a lo que seremos en dos años. El cambio es la única constante en esta industria”.⁵²²

Sergio Zyman, ex-director de marketing de la compañía Coca-Cola, anunciaba hace años, que el marketing tradicional no es un moribundo; está muerto⁵²³. Con Zyman coinciden Meyers y Gerstman –quienes piensan en Internet como la solución perfecta-, cuando opinan que “El marketing de masas ha perdido la habilidad para mover a las masas. La Tecnología ha dado a todos muchas más opciones [...] que las que había en el pasado y ha creado un consumidor democrático. Los vendedores necesitan, cada vez

Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte, N. 3, Universitat de València-Rivera Editores, pp. 291-307.

⁵²¹ Redacción. «El Palau de les Arts y la Fura culminan con luz y magia la primera tetralogía de Wagner en España», en *lasprovincias.es. Cultura*, 2007. Disponible en:

<http://www.lasprovincias.es/valencia/20090518/mas-actualidad/cultura/palau-arts-fura-culminan-200905181552.html>

⁵²² CAMPANARIO, Sebastián: «La nueva creatividad: el “todos contra todos” del marketing digital», en *La Nación*, prensa digital., miércoles 5 de abril de 2017. Disponible en:

<https://mail.google.com/mail/u/0/?tab=wm#search/marketing/15b402447ea644d8>

⁵²³ Véase ZYMAN, Sergio: *The end of Marketing As We Know it*, Harper Collins, New York, 1999.

más, encontrar maneras de hablar a los clientes individualmente, o en grupos más y más pequeños”⁵²⁴, lo que se consigue con el empleo de marketing digital.

“El sector cultural ha acogido a las redes sociales como una nueva oportunidad de desarrollar audiencias y hacer marketing. ¿Deberíamos enfocar nuestra atención ahora en digitalizar nuestro producto principal?”⁵²⁵. A esta cuestión que propone la consultora Hannah Rudman, queremos añadir que el enfoque de contacto directo con el usuario a través de Internet se está constatando continuamente. El innovador del e-marketing, Eugene Car, opina que Internet y la tecnología están cambiando las organizaciones culturales, afirmando que “la adopción de los sistemas de CRM (Gestión de las Relaciones con los Usuarios) ocasionarán un cambio revolucionario para el mundo de las artes y de la cultura [...] los gestores culturales realizarán operaciones más profesionales y productivas”⁵²⁶. Raúl Ramos y Robert Muro, socios directores de Asimétrica⁵²⁷, opinan que está en marcha la revolución que supone un cambio mental estratégico, en el ámbito del marketing cultural:

Las organizaciones culturales tienen ante sí un precioso reto que es implícitamente una oportunidad: emplear las abundantes herramientas tecnológicas –incluidas las redes sociales– para ponerlas al servicio de una más profunda y estrecha relación con sus públicos y usuarios. Y, al mismo tiempo, –y a esto dedica su artículo Hannah Rudman, “Desarrollos digitales en las Artes”– incorporar los nuevos desarrollos tecnológicos a los procesos creativos, pensando también en cómo mediante ellos, podemos acceder a más personas, y a nuevas personas interesadas por el arte.⁵²⁸

6. El Marketing y el Arte

“Las artes tienen el potencial de contribuir a la felicidad y al bienestar de cualquier persona”⁵²⁹, dice acertadamente Diane Radsdale. Apropiarse de las poderosas herramientas del arte con el propósito de vender productos es un ejercicio muy arraigado en las estrategias de marketing⁵³⁰. Podemos considerar al rey del pop-art Andy Warhol como el artista publicista por excelencia. Decía: “El arte comercial es mucho mejor que el arte por el arte”⁵³¹. En realidad, se le ha considerado un diseñador publicitario con ambiciones artísticas. Para Warhol, fascinado por el reconocimiento y

⁵²⁴ MEYERS, H. & GERSTMAN, R.: *randing@thedigitalage*, Interbrand, New York, 2001, p. 2.

⁵²⁵ RUDMAN, Hannah: «Desarrollos digitales en las artes», en *Conectando audiencias. Revista de Gestión Cultural, Marketing y Desarrollo de Audiencias. La revolución digital en las organizaciones culturales*, N 4, Año 2011, pp. 12-15, p. 13. Disponible en:

<http://asimetrica.org/wp-content/uploads/2013/02/Conectando-Audiencias-4abaja1.pdf>,

⁵²⁶ CAR, Eugene: «Cómo el CRM transformará las artes», en *Conectando audiencias...* Op. Cit., pp. 16-19, p. 16.

⁵²⁷ RAMOS, Raúl y MURO, Robert: «Un paso atrás para coger impulso», en *Conectando audiencias*. Op. Cit., p. 2.

⁵²⁸ *Ibid.*

⁵²⁹ RADSDALE, Diane: «La barrera de la excelencia», en *Conectando audiencias. Revista de Gestión Cultural, Marketing y Desarrollo de Audiencias. La revolución digital en las organizaciones culturales*, N 4, Año 2011, pp. 3-7, p. 5.

Disponible en: <http://asimetrica.org/wp-content/uploads/2013/02/Conectando-Audiencias-4abaja1.pdf>,

⁵³⁰ Véase FERRER, Emilio: «Arte contemporáneo... Op. Cit.

⁵³¹ *Ibid.*

el dinero, “definir un nicho de mercado era en sí mismo un tema artístico. En cualquier caso, elevó a categoría de arte la banalidad comercial”⁵³².

PerforDance es la primera empresa de marketing en España, especializada en comunicación emocional. Utiliza como herramienta la danza, las artes escénicas o el teatro para la creación de espectáculos *ad hoc*, con el propósito de agregar valor a las marcas. Según Carlos López Infante, director de PerforDance, se diferencian realizando

un diseño integral de propuestas de artes escénicas y visuales, vinculadas a acciones de marketing promocional. Es decir, trabajamos desde el diseño artístico a la puesta en escena final, pasando por la dirección coreográfica, el planteamiento escenográfico y la supervisión del montaje técnico; con el objetivo de que el público asocie una serie de valores prefijados de la marca en el producto, servicio o motivo concreto del evento.⁵³³

Posicionados al mismo nivel que La fura dels Baus, se guían por el *branding*, tendencia actual para construir una relación emocional con el consumidor, como ha sido comentado antes, y herramienta principal para aquellas empresas que deseen dar valor a su marca. La creatividad, adaptabilidad y la calidad de sus espectáculos son las claves de su éxito. En una PerforDance se fusionan habilidad, estética, armonía y movimiento, con el objetivo de experimentar y buscar nuevos horizontes en el arte, el espectáculo, el marketing, la comunicación y el entretenimiento⁵³⁴.

De la denominada realidad aumentada o imágenes en 3D, deriva una nueva técnica que se viene aplicando a diversos campos, entre ellos al marketing y al arte audiovisual. La *Projection mapping*⁵³⁵ la constituyen imágenes de luz y objetos aumentados proyectados en entornos físicos, usando la imaginería digital para contar una historia⁵³⁶. La proyección *mapping* es un recurso original de entretenimiento, que entraña un gran factor sorpresa para atraer la atención del público y se relaciona con el Surrealismo digital. Perfecta para las redes sociales, es un espectáculo en vivo, que puede realizarse tanto en exteriores como interiores.

Se trata de una técnica de proyección impresionante, generalmente combinada con música, que puede convertir prácticamente cualquier superficie, casi siempre edificios, en una pantalla dinámica. Gracias a las animaciones al compás de músicas escogidas, la proyección transforma un edificio en un escenario al que no pueden dejar de dirigirse todas las miradas⁵³⁷. A pesar de que la elección del espacio físico desempeña el

⁵³² *Ibid.*

⁵³³ Edición *PuroMarketing*: «Interpretación y danza como herramientas de marketing y comunicación emocional para las marcas», 2010. Disponible en: <http://www.puromarketing.com/13/6182/interpretacion-danza-como-herramientas-marketing-comunicacion-emocional-para-marcas.html>

⁵³⁴ *Ibid.*

⁵³⁵ Véase MURANO, Francesco: *Light Works. Experimental Projection Mapping*, Aracne, Roma, 2014.

⁵³⁶ Véase SHUMAKER, Randall; LACKEY, Stephanie (ed.): *Virtual, Augmented and Mixed Reality: 7th International Conference*, VAMR 2015, Held as Part of HCI International 2015, Los Angeles, CA, USA, August 2-7, 2015, Proceedings, Springer, Orlando, 2015.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 361.

protagonismo, la interacción con los espectadores, y las emociones que despierta en ellos, es lo que impulsa a compartir en Internet la fascinación sentida, por lo que puede llegar a un público muy extenso y la publicidad acaba haciéndola el propio espectador. Estas experiencias en las que se entremezclan el arte y el marketing, cumplen con el máximo objetivo de cautivar al público, para el cuál se hace inolvidable⁵³⁸.

7. El Marketing y la Música

Si bien es cierto que durante mucho tiempo “se utilizaron elementos para generar experiencias placenteras durante la compra, algunos de ellos muy estudiados por terapias basadas en los sentidos –como la musicoterapia, la aromaterapia y la cromoterapia-, con el surgimiento del Neuromarketing”⁵³⁹, se empezó a conocer desde el ámbito científico el conjunto de preferencias sensoriales de las personas, lo que dio como resultado que empezaran a multiplicarse, hasta el punto de llegar a crearse un *mercado de experiencias*, en el que se incluye sustituir un regalo material, por una experiencia placentera, como por ejemplo, regalar entradas para un concierto u otro tipo de espectáculo.

La música es un ingrediente de los anuncios publicitarios, al menos en una frecuencia del 99'9 %. Existen numerosos estudios e investigaciones sobre los efectos de la música en el consumo, dada la enorme efectividad que supone una buena elección del tipo de música, no solo en spots o cuñas publicitarias, sino también en los locales comerciales, con el fin de que la gente se quede el máximo tiempo posible y compre. No obstante, estos estudios están más vinculados a la etnomusicología y a la musicoterapia que al marketing. En cuanto a la influencia de la música en el consumo, el campo fue inaugurado en el estudio de Gerald Gos, “The effects of Musica in Advertising on Choice Behavior: A Classical Conditioning Approach”, en 1982⁵⁴⁰. No obstante, pese a que la música en el marketing es un tema muy interesante de estudio, vamos a centrarnos en cómo llevar a cabo el marketing de las producciones musicales.

El marketing de la música no es en realidad un producto del pensamiento postmoderno. Por ejemplo, cuando Beethoven ofrecía conciertos en su propio beneficio, hacía marketing con sus artículos. Según Kramer, un “arte y su marketing están inextricablemente entretejidos”⁵⁴¹. Por su parte, los estilos musicales también han llevado a cabo sus investigaciones sobre mercado y consumo. Mark Laver, recoge en su libro *Jazz Sells: Music, Marketing, and Meaning*, una declaración del contrabajista de jazz James Whyton, hablándonos del mercado del jazz:

Los actos de consumo deben ser observados como una parte integral del proceso histórico del jazz. La publicidad no solo es crucial para activar el

⁵³⁸ 3D Projection Mapping, para promocionar la película *The Tourist* in Dallas, protagonizada por Angelina Jolie y Johnny Depp. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=XSR0Xady02o>

⁵³⁹ Véase BRAIDOT, Néstor: *Neuromarketing... Op. Cit.*, p. 162.

⁵⁴⁰ Véase LAVER, Mark: *Jazz Sells: Music, Marketing, and Meaning*, Routledge, New York, 2015, pp. 22 y ss.

⁵⁴¹ KRAMER, Jonathan D.: *Postmodern Music, Postmodern Listening*, Bloomsbury Publishing USA, New York, 2016, p. 323.

consumo; proporciona también teorías culturales con numerosas posibilidades de análisis, así como el medio tiene vínculos importantes con arte, política y educación. Desde la perspectiva del jazz, las estrategias publicitarias y de marketing son importantes para examinar el sentido de valor social inculcado en la música.⁵⁴²

Los conciertos en vivo fueron publicitados, históricamente, primero a través de la radio, la televisión y el cine, que reproducía la música que había sido grabada. En la actualidad, el marketing viene dado por las mismas vías, a las que se han añadido Internet, la telefonía móvil y la aplicación YouTube, que tiene además la posibilidad de crear un canal propio de difusión. Así mismo, debemos hacer mención de “la influencia de la industria mundial de la música, que se convierte inexorablemente en una fuerza cada vez más determinante”⁵⁴³. La gestión cultural de los actos musicales en vivo, dependen de un marketing que, en el caso de la música de masas, está fuertemente vinculado al marketing digital.

No obstante, en el caso especial de la música clásica, el marketing es esencialmente la propia música o los intérpretes. El público suele estar familiarizado con la asistencia a conciertos, mientras que existe un segmento ansioso por asistir, como melómanos y estudiantes de música clásica. El reto está en conseguir el *producto aumentado*, es decir, la captación de nuevo público y el incremento de audiencias. En cuanto a esto último, el estado de la afluencia de público, no existe consenso entre los profesionales e investigadores de la industria de las artes interpretativas.

Tras exponer el estado actual de la música clásica en vivo, Scheff sostiene que las artes escénicas “no son menos deseables que en otras décadas u otras generaciones, la asistencia estacionaria o menguante puede atribuirse en gran medida a que la manera en que las artes se describen, “empaquetan”, cotizan y se ofrecen al público, no ha seguido el ritmo de los cambios de los estilos de vida y las preferencias de la gente”⁵⁴⁴. El problema crucial reside en que ya no funcionan como antes ciertas prácticas de comercialización de larga duración. En el terreno de la música clásica se hace imprescindible conocer al público, poniendo en marcha prácticas de comercialización significativas, que ayuden a alcanzar éxitos significativos. Scheff relaciona una serie de tendencias, propuestas y principios de marketing, que deben estudiarse a fondo para lograr el *producto aumentado* en artes escénicas musicales: 1. Venta de suscripciones o de entradas por separado; 2. Actitudes de los asistentes a espectáculos artísticos; 3. Educación artística; 4. El precio de las entradas; 5. Avances tecnológicos y 6. Efectos del comportamiento del público⁵⁴⁵.

El marketing siempre aspira a influir en el comportamiento del consumidor, bien sea modificándolo, bien sea impidiendo que cambie. El espectador no percibirá que existe alguna información, si el mensaje que recibe no está de acuerdo con sus intereses, sus

⁵⁴² Véase *Ibid*, p. 23.

⁵⁴³ UNESCO: *Informe mundial sobre la cultura: cultura, creatividad y mercados*, Fundación Santa María Editorial CSIC - CSIC Press, Madrid, 1999, p. 207.

⁵⁴⁴ SCHEFF BERNSTEIN, Joanne: *Marketing entre bambalinas... Op. Cit.*, p. 41.

⁵⁴⁵ Véase *Ibid*, pp. 36-49.

necesidades y su disposición mental, de ahí la insistencia en conocer al público para que, tras comprender los segmentos de mercado, se elaboren medios que *informen, persuadan y eduquen* a las personas de forma convincente, tres claves indispensables para el marketing musical actual.

Para educar a las personas, con ánimo de que se conviertan en público, sería muy interesante promocionar los beneficios de vivir la experiencia placentera de un concierto de música clásica en directo, atendiendo a lo que nos dice la Neurociencia. En la década del cerebro (1980), conocida por ese nombre, gracias al avance de los estudios realizados, curiosamente la mayoría con músicos o a través del estudio de los efectos en el cerebro cuando se escucha o se practica música, se llegó pronto a la conclusión de que escuchar música cambia nuestra bioquímica cerebral: “se activan conexiones neuronales, se segregan neurotransmisores, hormonas y endorfinas, se modifica nuestro ritmo cardiaco y respiratorio, se estimulan determinados centros de control como el hipotálamo, que se encarga de regular aspectos cruciales e importantes de nuestro organismo”⁵⁴⁶. Además de entretener, la música es capaz de aportarnos mucho en el campo de la salud. La investigadora Nina Kraus, de la universidad de Northwestern (EE.UU.), realizó un estudio reciente en el que “se puso de manifiesto el impacto biológico de la música en el envejecimiento cerebral. Las conclusiones constataron que un entrenamiento musical de larga duración durante la infancia y/o adolescencia puede reducir la degeneración neuronal que, inevitablemente, se produce con la edad. De nuevo, se sugiere la gran capacidad de la música para potenciar la plasticidad cerebral”⁵⁴⁷.

Esto sugiere que, además de reivindicar asignaturas artísticas como Música, en los colegios e institutos, el marketing en la Gestión Cultural de los conciertos de música clásica podría incluir, en sus campañas de publicidad, la información proporcionada por la Neurociencia cultural, convirtiéndose en Neuromarketing. De este modo, en las campañas publicitarias de los conciertos debería insertarse información sobre los beneficios de escuchar música clásica en directo con intención pedagógica, pues también nos dicen los estudios sobre el cerebro, que una gran experiencia placentera es ver el movimiento sincrónico de las cuerdas de instrumentos, sintiendo cierta conmoción emocional al ver, por ejemplo, el movimiento gestual simultáneo del arco de los violines. Esto es debido a que en el cerebro del ser humano se activa el núcleo del placer con la sincronidad, por lo que se produce una conexión ordenada entre público e intérpretes. En definitiva, además de las herramientas de lo digital, proponemos atender al Neuromarketing en la Gestión Cultural de la Música, poniendo en marcha nuevas estrategias que, como decíamos antes, *informen, persuadan y eduquen* a las personas de forma convincente, lo que aparece como las tres claves indispensables para el marketing musical actual.

⁵⁴⁶ JAUSET BERROCAL, Jordi A.: «Música y Neurociencia: un paso más en el conocimiento del ser humano», en *ARTSEDUCA*, 2013, p. 2. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4182408>

⁵⁴⁷ *Ibid.*

Conclusiones

El presente trabajo ha sido realizado con ánimo de plasmar aquellos puntos que nos han parecido más relevantes, en el ámbito de marketing y su de situación actual, en relación especialmente con la Gestión de las Artes Escénicas y la Música. Las investigaciones consultadas ha arrojado luz sobre aquello que aún se practica en este campo, así como sobre las carencias que tiene el marketing aplicado a dicha gestión.

Nos parece de gran relevancia, situar la Gestión Cultural y los procesos de marketing aplicados a las Artes Escénicas en el siglo XXI, en especial en lo que atañe al ámbito de la música clásica. En nuestra opinión, la crisis económica y social de la última década ha cambiado la sociedad de consumo y, por lo tanto, debería volver a realizarse una nueva segmentación de público, considerando los cambios acaecidos en la sociedad, para la que vamos a gestionar cultura.

El uso actual de implicar al consumidor y profundizar en las circunstancias de cada grupo, lo más pequeño posible, plantea preguntas clave como: ¿A quién le interesa este espectáculo? ¿Cuál es la demanda? ¿Qué espera de la oferta? ¿Cuál debe ser la oferta? ¿Cómo es el comportamiento del espectador frente a esa oferta, dados los contextos de una audiencia en concreto? En fin, una serie de preguntas, imposible de completar aquí, que necesitan respuestas de acuerdo con aquello que el Neuromarketing ha descubierto sobre el ámbito comercial y, por supuesto, el emocional. El conocimiento de las emociones, junto con el uso de las nuevas tecnologías, constituye la clave para poner el marketing de las Artes Escénicas, especialmente el de la Música, en el mismo nivel en el que se sitúa el marketing en otros campos. Ejemplo de esto último es el marketing de las diferentes tendencias de la música popular, que tienen su centro principal de difusión en Internet.

No obstante, algunas empresas dedicadas a la publicidad, como la pionera en España PerforDance, demuestran que es posible utilizar manifestaciones artísticas como la danza, para ser el centro del proceso de marketing, así como podemos apreciar, a través de los enlaces a Internet propuestos, y lo que constatan las investigaciones, que la fuente de inspiración del marketing digital se nutre del arte contemporáneo, comenzando un *feed-back* que parece inagotable, entre marketing y arte. En otro orden de cosas, la música es considerada un ingrediente fundamental para la publicidad.

Una aportación muy atractiva, que ha sido resultado de la interacción del arte y las nuevas tecnologías, es la *Projetion mapping*. Contar historias emocionales que conmuevan al espectador es el objetivo de las proyecciones de luz sobre edificios. Las mutaciones, transformaciones, los diversos cuadros metamorfoseándose en 3D son tan cautivadores, que la audiencia misma se encarga del marketing, difundiendo grabaciones en el móvil a través de Internet.

Como conclusión final, dada la información tratada en este trabajo, proponemos valorar seriamente la renovación de los procesos de marketing en el ámbito de las

Artes Escénicas y de la Música, poniendo el acento en las claves del Neuromarketing y en la aplicación de las nuevas tecnologías.

Bibliografía

- AUGÉ, Marc: *Las formas del olvido*, Gedisa, Barcelona, 1998.
- BRAIDOT, Néstor: *Neuromarketing en acción*, Ediciones Granica, Barcelona, 2011.
- CELDA LEAL, Olga: «Choreographing Social Manifestos: Dance-Theatre, Body, Identity and Semiotics in Ananda Dansa's *Crónica Civil V-36/39* and *Toda una Vida*», en Itamar: Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte, N. 3, Universitat de València-Rivera Ed. pp. 291-307.
- ESTUPINYÀ, Pere: *El ladrón de cerebros. Comer cerezas con los ojos cerrados*, Debate, Barcelona, 2016.
- DYLAN, Evans: *Emoción. Ciencia del sentimiento*, Taurus, Madrid, 2002.
- GARDNER, Howard. *La inteligencia reformulada*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2001.
- GOLEMAN, Daniel: *Inteligencia Emocional*, Kairós Barcelona, 1996.
- LAVER, Mark: *Jazz Sells: Music, Marketing, and Meaning*, Routledge, New York, 2015.
- GONZÁLEZ MARTÍN, J. A.: *Teoría general de la publicidad*, Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 1996.
- GORZIGLIA SCHMIDT, Hugo: «Marketing Cultural. La gestión de públicos en espacios de exhibición de artes escénicas», en *Revista Eltopo*, No.4. Diembre de 2015, pp.12- 41.
- INIESTA MASMANO, Rosa: *Interactuando sin miedo*, Rivera Editores, Valencia, 2011.
- KRAMER, Jonathan D.: *Postmodern Music, Postmodern Listening*, Bloomsbury Publishing USA, New York, 2016.
- KOTLER, Ph. y SCHEFF, J.: *Marketing de las artes escénicas*, Fundación Autor, Madrid, 2004.
- LAVER, Mark. *Jazz Sells: Music, Marketing, and Meaning*, Routledge, New York, 2015.
- MEYERS, H. & GERSTMAN, R.: *randing@thedigitalage*, Interbrand, New York, 2001.
- MURANO, Francesco. *Light Works. Experimental Projection Mapping*. Roma: Aracne, 2014.
- PINKER, Steven: *Cómo funciona la mente*, Destino, Barcelona, 2007.
- RIES, Eric: *El método Lean Startup: cómo crear empresas de éxito utilizando la innovación continua*, Crown Business Publishing, New York, 2011.
- SERRANO ABAD, Nuria: *Publicidad y Memoria, una nueva visión desde las Neurociencias. Los nuevos avances en el estudio de la memoria desde las neurociencias y su determinante implicación para la publicidad*. Tesis Doctoral, Facultat de Comunicació Blanquerna, Universitat Ramon Llull, Barcelona, 2013.
- SCHEFF BERNSTEIN, Joanne: *Marketing entre bambalinas. Como crear y conservar al público para las artes escénicas*, Gestión Cultural, México, 2008.
- SHUMAKER, Randall; LACKEY, Stephanie (ed.): *Virtual, Augmented and Mixed Reality: 7th International Conference, VAMR 2015, Held as Part of HCI International 2015, Los Angeles, CA, USA, August 2-7, 2015, Proceedings*, Springer, Orlando, 2015.
- UNESCO: *Informe mundial sobre la cultura: cultura, creatividad y mercados*, Fundación Santa María Editorial CSIC - CSIC Press, Madrid, 1999.
- VELILLA, Javier: *Branding Tendencias y retos en la comunicación de marca*, Editorial UOC, Barcelona, 2012.
- ZYMAN, Sergio: *The end of Marketing As We Know it*, Harper Collins, New York, 1999.

Webgrafía

- AEBRAND (Asociación Española de Empresas de Branding) <http://aebrand.org/>
- AJENJO, Clara. «Ballet Austin: ¿Cómo desarrollar audiencias para formatos que le son ajenos a nuestro público?», en *ASIMÉTRICA*, 24/2/2017.<http://asimetrica.org/el-ballet-de-austin-como-desarrollar-audiencias-para-formatos-que-le-son-ajenos-a-nuestro-publico/>

- ANUNCIO DE COCA-COLA: <https://www.youtube.com/watch?v=HcjCzRCfnUs>
- BALLET AUSTIN: <https://balletaustin.org/>
- BORN, Jan: «Sleep selectively stores useful memories», 2011.
<http://www.pruebayerror.net/2011/02/memorias-guardadas-selectivamente-mientras-se-duerme/>
- CAMPANARIO, Sebastián: «La nueva creatividad: el “todos contra todos” del marketing digital», en *La Nación*, prensa digital, miércoles 5 de abril de 2017.
<https://mail.google.com/mail/u/0/?tab=wm#search/marketing/15b402447ea644d8>
- CAR, Eugene: «Cómo el CRM transformará las artes», en *Conectando audiencias. Revista de Gestión Cultural, Marketing y Desarrollo de Audiencias. La revolución digital en las organizaciones culturales*, N 4, Año 2011, pp. 16-19, p. 16. <http://asimetrica.org/wp-content/uploads/2013/02/Conectando-Audiencias-4abaja1.pdf>
- CONTRERAS ALBORNOZ, Francisco de Paula; GASCA BAZURTO, Luis Fernando: «El neuromarketing aplicado a los tráileres cinematográficos del año 2009 al 2013», en *Katharsis*, Colombia–Institución Universitaria de Envigado, 2015, pp. 266-288.
<http://www.iue.edu.co/revistasiue/index.php/katharsis/article/view/498/818>
- ESTUPINYÀ, Pere: Blog. <http://www.pereestupinya.com/el-cazador-de-cerebros/>
- FERRER, Emilio: «Arte contemporáneo y estrategias de marketing», en *PuroMarketing*. 2013.
<http://www.puromarketing.com/13/14765/contemporaneo-estrategias-marketing.html>
- GAITÁN, Ricardo: «Branding para primíparos», en *Logo trend*, 5/10/2007.
<http://logotrend.blogspot.com.es/2007/10/brandingpara-primparos-por-ricardo.html>
- JAUSET BERROCAL, Jordi A.: «Música y Neurociencia: un paso más en el conocimiento del ser humano», en *ARTSEDUCA*, 2013. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4182408>
- LEBOVITS, Susan Chaityn: «Scientists discover protein complex linked to memory», en *BrandeisNow*. <http://www.brandeis.edu/now/2011/june/lisman.html>
- OLVERA, Carlos: «Se llevó a cabo foro sobre neuromarketing y branding personal», en *La Jornada*. Aguascalientes. Prensa digital. 08/04/2017. <http://www.lja.mx/2017/04/se-llevo-a-cabo-foro-neuromarketing-branding-personal/>
- RADSDALE, Diane: «La barrera de la excelencia», en *Conectando audiencias. Revista de Gestión Cultural, Marketing y Desarrollo de Audiencias. La revolución digital en las organizaciones culturales*, N 4, Año 2011, pp. 3-7, p. 5. <http://asimetrica.org/wp-content/uploads/2013/02/Conectando-Audiencias-4abaja1.pdf>,
- RAMOS, Raúl y MURO, Robert: «Un paso atrás para coger impulso», en *Conectando audiencias. Revista de Gestión Cultural, Marketing y Desarrollo de Audiencias. La revolución digital en las organizaciones culturales*, N 4, Año 2011, p. 2. <http://asimetrica.org/wp-content/uploads/2013/02/Conectando-Audiencias-4abaja1.pdf>
- REDACCIÓN. «El Palau de les Arts y la Fura culminan con luz y magia la primera tetralogía de Wagner en España», en *lasprovincias.es. Cultura*. 2007.
<http://www.lasprovincias.es/valencia/20090518/mas-actualidad/cultura/palau-arts-fura-culminan-200905181552.html>
- REDACCIÓN. «El irresistible hechizo de las proyecciones 3D: cuando la publicidad deja sin palabras al consumidor», en *md, marketing directo.com*
<https://www.marketingdirecto.com/marketing-general/publicidad/el-irresistible-hechizo-de-las-proyecciones-en-3d-cuando-la-publicidad-deja-sin-palabras-al-consumidor>
- REDACCIÓN. «Los 5 elementos claves que tiene que trabajar la creatividad en marketing hoy en día», en *PuroMarketing*. <http://www.puromarketing.com/44/28544/elementos-claves-tiene-trabajar-creatividad-marketing-hoy-dia.html>
- REDACCIÓN. «Berlín se llena de luz, imágenes y colores en la X edición del Festival de Luces», en *digitalvmagazine.com*, 17/9/2014.

<http://www.digitalavmagazine.com/2014/10/17/berlin-se-llena-de-luz-imagenes-y-colores-en-la-x-edicion-del-festival-de-luces/>
REDACCIÓN de *PuroMarketing*: «Interpretación y danza como herramientas de marketing y comunicación emocional para las marcas», 2010.
<http://www.puromarketing.com/13/6182/interpretacion-danza-como-herramientas-marketing-comunicacion-emocional-para-marcas.html>
RUDMAN, Hannah: «Desarrollos digitales en las artes», en *Conectando audiencias. Revista de Gestión Cultural, Marketing y Desarrollo de Audiencias. En La revolución digital en las organizaciones culturales*, N 4, Año 2011, pp. 12-15, p. 13. <http://asimetrica.org/wp-content/uploads/2013/02/Conectando-Audiencias-4abaja1.pdf>,
THOMPSON, Ivan: «La definición de máquetin», en *Marketing-free.com* Octubre, 2006.
<http://www.marketing-free.com/marketing/definicion-marketing.html>
3D Projection Mapping, para promocionar la película The Tourist in Dallas, protagonizada por Angelina Jolie y Johnny Depp. <https://www.youtube.com/watch?v=XSROXady02o>

Taquigrafonías: la tesitura mnémica del altavoz al alcance de las manos

André Ricardo do Nascimento

Performer e investigador (LCI)

Universidad Politécnica de Valencia, España

Resumen. El presente trabajo aborda el uso de la máquina de escribir en el arte y su aplicación en diferentes propuestas de creación sonora. El objetivo es exponer el uso de la máquina de escribir en la música y en el arte sonoro, ilustrando la situación sociocultural en la que cada composición está inserida⁵⁴⁸. Exploramos el universo artístico donde la máquina de escribir asumió distintas funciones favoreciendo a escultores, fotógrafos y pintores, ampliando el concepto de *Typewriter art*.

Palabras clave. Tipomorfía, *Typewriter art*, ruido, *taquigrafonía*, máquina de escribir

Abstract. The present work addresses the use of the typewriter in art and its application in different sound creation proposals. The objective is to expose the use of the typewriter in music and sound art, illustrating the sociocultural situation in which each composition is inserted. We explore the artistic universe where the typewriter assumed different functions favoring sculptors, photographers and painters, expanding the concept of *Typewriter art*.

Keywords. Tipomorphy, *Typewriter art*, noise, *stenographony*, typewriter.

Antaño, el concepto de *Typewriter art* era conocido solamente por su estructura asociada a la poesía visual, resultante de la intersección entre la literatura y la experimentación visual. En nuestro trabajo expandimos la idea, aportando un nuevo significado para el uso de la máquina de escribir en el arte que denominamos tipomorfía⁵⁴⁹.

La máquina de escribir, objeto creado para facilitar la labor de la escritura, adoptado por las industrias capitalistas, sonaba recurrentemente en las oficinas y en el hogar. Esta presencia sonora de la máquina, en las ciudades, complementaban la enorme

⁵⁴⁸ En la siguiente URL se pueden escuchar parte de las composiciones citadas a lo largo del artículo en orden cronológico: <https://taquigrafonias.bandcamp.com/album/typewriter-in-music>

⁵⁴⁹ Según Khouri (2015), la tipomorfía es la forma de la letra impresa en el papel a partir de la escritura al tacto en la máquina de escribir. Nosotros decidimos ampliar este concepto, a partir de nuestras investigaciones, asumiendo que la tipomorfía en la máquina de escribir es el conjunto de características técnicas de las máquinas de escribir usadas en favor del artista en el momento de concebir una obra texto-sonoro-visual: forma de la letra, espaciado entre líneas, colores que se pueden generar con la cinta, forma y sonidos propagados por ella.

cantidad de nuevos sonidos que eran parte de la gama sónica de la modernidad. Tal vez, por esta razón, solamente después de haberse transformado en un objeto obsoleto, nos demos cuenta del enorme vacío sonoro dejado por su destitución.

Es probable que el sonido de la máquina de escribir, asociado a su diseño, traiga un recuerdo fetichista hacia esta, transformándola en un objeto de adorno o de instrumento percusivo. Sin embargo, si sus calidades sonoras están conservadas en nuestros recuerdos es porque fue un catalizador social de la modernidad siendo utilizada en numerosos artistas y compositores como fuente de exploración sonora en sus obras.

La máquina de escribir como instrumento para la música: del ruido a instrumento musical

En 1917, el compositor francés Erik Satie estrenó, en el espectáculo de danza *Parade*⁵⁵⁰, el empleo de la máquina de escribir como instrumento en una obra musical. Satie simulaba no importarse por las calidades rítmicas de la máquina, pues sentía mayor interés en su carga simbólica, o sea, en su capacidad de hacer ruido y representar la mecanización de la escritura en la sociedad moderna.

En su primera composición para un ballet, Satie, tuvo como colaboradores a Pablo Picasso, encargado de crear los vestuarios y la escenografía; al coreógrafo Léonide Massine y al dramaturgo Jean Cocteau, mentor de Satie, quien ideó introducir los sonidos de la máquina de escribir, de un golpe de látigo y del disparo de una pistola. Para el dramaturgo estos ruidos serían indispensables.



Montaje de una máquina de escribir Remington sobre la partitura manuscrita de *Parade* de Erik Satie, 1917

⁵⁵⁰ SATIE, Erik: *Works*, Vol. 1. Spotify, 2011.

La máquina de escribir fue utilizada, específicamente, en una pequeña parte de *Parade, Petite Fille Americaine*⁵⁵¹, con la función de complementar la pieza con ruidos rítmicos. Aparte de la máquina de escribir, Satie, finalmente, combinó la orquesta con otros sonidos y ruidos como la sirena de niebla y surtidos de botellas de leche⁵⁵².

Una década después, en los años 20, se vuelve a introducir la sonoridad de la máquina de escribir en una composición musical, pero no ya con su sonido real (aunque sí con su presencia visual como objeto), sino que será emulado con instrumentos de percusión, como en la ópera cómica alemana *Neues vom Tage* (“Noticias del Día”, 1929) de Paul Hindemith, compuesta entre 1928-29. Este compositor ha sido relevante (al menos en sus inicios) en el contexto de la vanguardia musical, ya que compuso obras dentro del expresionismo atonal, además de experimentar con música específica para discos de gramófono y de instrumentos electrónicos como el *Trautonium*, en 1930.

Esta ópera que compuso junto al libretista Marcellus Schiffer, especializado en cabaret, se sitúa en la llamada *Zeitoper* (“ópera de la época”), al tratar problemáticas contemporáneas, y de la corriente denominada Nueva Objetividad, donde se crea un distanciamiento crítico social empleando el humor y la parodia, junto a géneros populares como el jazz y el cabaret. La obra retrata el mundo urbano y contradictorio de estos años “dorados” de la década de 1920, criticando la hipocresía de la época y el sensacionalismo de la prensa, que será la que terminará construyendo a los personajes en su propio espectáculo mediático e impedirles que puedan decidir sobre su propio destino.

La utilización de la máquina de escribir corresponde a dos cuadros de las tres partes de la ópera (tercero, de la primera parte; y al primero, de la tercera parte) y que refleja a las secretarias de la *Büro für Familienangelegenheiten* (“Oficina para Asuntos de Familia”), que cantarán a coro expedientes familiares junto al acompañamiento del teclear y de la campana de tabulación de las máquinas de escribir, realizado con instrumentos de percusión. Estas escenas del coro de secretarias se justifica en la ópera cuando el matrimonio protagonista, Laura y Eduardo, no encuentran una razón para divorciarse y acuden a la oficina para buscar ideas, es cuando el coro les canta expedientes bajo la dirección del galán Sr. Hermann, que participará en la trama de la separación.

⁵⁵¹ *Ibid.*

⁵⁵² *Parade*. Ballet. http://en.wikipedia.org/wiki/Parade_%28ballet%29 [Consulta en: 12 de mayo de 2011]



Neues vom Tage, (“Noticias del Día”, 1929) de Paul Hindemith. Escena del Sr. Hermann y el coro de secretarías que cantarán acompañadas con los sonidos de la máquina de escribir realizados con instrumentos de percusión. La imagen corresponde a una representación de la ópera en Mannheim (1930-31)⁵⁵³

Es significativa la imagen de esta escena de la oficina con el coro de secretarías y en el centro su propietario, que representa la condición inferior laboral y de género de una oficina de la época. Esta imagen de la mujer como secretaria de una oficina con la máquina de escribir, aparecerá en otras obras de esta década, pero ya no desde una perspectiva cómica, sino también dramática, como la obra teatral expresionista americana *Machinal* (1928), de Sophie Treadwell, convertida en musical de Broadway, que examina el papel de una mujer limitada a ser una máquina en su múltiple función de esposa, madre, ama de casa, obrera y pareja sexual.

La protagonista, Helen, es una secretaria que para escapar de su situación desesperada se casa con su jefe, al que asesinará en complicidad con su amante. Está basado en un caso real, concretamente de Ruth Snyder. Asesinó a su marido en 1927 y fue ejecutada en la silla eléctrica en 1928, el mismo año del estreno de *Machinal*, y que la autora, Treadwell, lo recogió como periodista. Su condición de secretaria asociada a la máquina de escribir, crea ese paralelismo de convertir la máquina de escribir subordinada a las reglas dictadas por el sistema protagonizado por hombres. Especialmente a resaltar en la obra: la sonoridad y ruidos en la escena inicial de la oficina, con el zumbido incesante de máquinas de escribir, teléfonos y máquinas.

⁵⁵³ «Neues vom Tage» [En línea] [consulta en: 03 de abril de 2015]. Disponible en: <http://www.hindemith.info/en/life-work/biography/1927-1933/werk/neues-vom-tage/>



Escena del drama *Machinal* (1928), de Sophie Treadwell, en una versión interpretada por Rebecca Hall y dirigida por Lyndsey Turner (Broadway, 2014)⁵⁵⁴. Imagen de la derecha portada del diario sensacionalista Daily News de fecha 13 de enero 1928, mostrando la muerte de Ruth Snyder en la silla eléctrica, protagonista real del drama⁵⁵⁵

Curiosamente, en *Enter the Typewriter as a musical Instrument* (1937)⁵⁵⁶, publicado por *The Etude Music Magazine*, del mismo año. El artículo recoge la nota de prensa de una maestra de música que propuso la utilización de la máquina de escribir como instrumento musical de la banda del instituto en el que trabajaba, el *William Horlick High School of Racine*, en Wisconsin, Estados Unidos.

Según tenemos constancia, esta sería la primera propuesta documentada sobre el uso de la máquina de escribir como instrumento percusivo en la enseñanza musical, para la construcción de la cadencia rítmica, aplicado a una banda. De esta manera, la maestra Lois M. Hanke, no solamente proponía el uso de la máquina de escribir como elemento de percusión, sino también introducir su uso en la educación musical, algo completamente nuevo en aquél momento.

Para la presentación de aquella primavera de 1937, la maestra añadió tres máquinas de escribir a la banda, en la sección de percusión. Para Lois M. Hanke, la máquina de escribir permitía una precisión, al tocar, bastante similar a los instrumentos de percusión. Según el artículo, la maestra sabía del uso de la máquina de escribir como efectos sonoros que complementaban la composición (como por ejemplo la imitación rítmica de los sonidos de un tren), sin embargo, la idea de utilizar el artilugio como instrumento musical fue original suya.

⁵⁵⁴ Rebecca Hall in thrilling revival of Sophie Treadwell's 'Machinal' [En línea] [consulta en: 03 de abril de 2015]. Disponible en: <http://nypost.com/2014/01/17/rebecca-hall-in-thrilling-revival-of-sophie-treadwells-machinal/>

⁵⁵⁵ Rebecca Hall stars in 'Machinal,' 1928 play based on infamous husband killer Ruth Snyder. [En línea] [consulta en: 03 de abril de 2015]. Disponible en: <http://www.nydailynews.com/entertainment/music-arts/rebecca-hall-stars-machinal-killer-ruth-snyder-article-1.1549421>

⁵⁵⁶ EDGERTON, Howar H: «Enter the Typewriter as a musical Instrument», *The Etude Music Magazine*, Philadelphia, December 1937, p. 822.

Para tocar las máquinas, la maestra no invitó a los percusionistas, sino a sus tres mejores pianistas, dejando para cada uno de ellos, una partitura con el tiempo que debería ser tocada la máquina de escribir en las canciones. Otra cuestión interesante de su pieza es que las máquinas deberían ser tocadas solamente con cuatro dedos (índices y dedos medios). Una de las piezas tocadas fue *In th Old Frog Pond*, con la imitación de ranas y grillos. Según el artículo, la mezcla entre la máquina de escribir y los clarinetes generaba la perfecta sensación de que se trataba de grillos.

Enter the Typewriter as a Musical Instrument

A FRIEND AND ENTHUSIAST FOR THE ETUDE, Miss Lois M. Hanke, Director of Music in the William Horlick High School of Racine, Wisconsin, tells how she has used the typewriter as a percussion instrument in her high school band.

"I am enclosing a program and 'write ups' of our Spring Concert.

"A few weeks before the concert I added three typewriters to the percussion section of the band, feeling that their precision would be a noticeable addition to the organization in some of the numbers. I knew that typewriters had been used to produce special effects; such as, imitations of a train, but the particular use of the typewriter as a special rhythmic instrument, actually 'playing' music especially written for it, is an idea entirely original with me. I have written to one of the typewriter companies about it, and they have expressed an unusual interest in the experiment.

"I am enclosing quotations from the music we used at the concert. Three of my best piano students, also typists, played the typewriters. They went through both numbers at the concert without a single error in tempo, rhythm, or letters; and this is quite a feat.

"We had worked out every little detail, so that the three of them would act as one. Their shift in *On the Mall* by Goldman was at the end of every line, exactly on the second beat of the last measure.

Ex. 1
Typewriters
E-K-T-H E-K-T-H E-K-T-H E-K-T-H

E-T-H E-T-H E-T-H E-T-H E-K-E-K-E-K-E-K shift
E-T-H E-T-H E-T-H E-T-H
E-K-T-H E-K-T-H E-K-T-H E shift
T-H T-H T-H T-H T-H E-K
T-H T-H T-H T-H

"In the *Old Frog Pond* (with its imitations of frogs and crickets) the typewriters certainly assisted the clarinets in their imitations of the crickets, as in

Ex. 3
and perhaps even more literally in

Ex. 4

"Our typing teachers said they would like to send all their students into the Music Department to learn how to shift rapidly and rhythmically. We tested paper to find which was best sounding, and this was fastened around the rollers with gummed labels."

Enter the Typewriter as a Musical Instrument, (1937) que recoge la nota de prensa de Miss Lois M. Hanke. Extraída de *The Etude Music Magazine*, Philadelphia, diciembre, 1937

Entre los años 1930-1940 en EUA, el compositor e ingeniero de sonido Raymond Scott, presentaba su jazz descriptivo, centrandó sus trabajos en lo que llamaba "composición de oído". Este tipo de composición, abandona por completo toda la música escrita, donde la pieza se hace a través de la escucha, con el compositor tarareando el tema. Scott utilizaba este método, pues creía que el mejor de los rendimientos se salta al oído. A esto lo llamaba de acuerdos de cabezas.

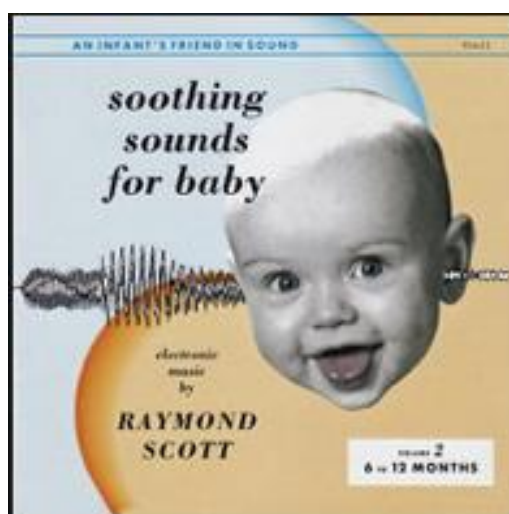
Entre 1930 y 1940, el director de orquesta, compositor, y el futuro pionero de la música electrónica Raymond Scott hizo muchos registros -algunos de ellos populares- que replica los sonidos de una variedad de experiencias modernas. Los títulos lo dicen

todo: Casa de Máquinas, Las chicas de la máquina de escribir, Tiempo Lleno de baches sobre Newark, A esquina de calle en París⁵⁵⁷.

Entre los muchos trabajos de jazz descriptivo, hay uno dedicado a la máquina de escribir: *The a girl at the typewriter*, tema instrumental influenciado por la composición *Parade*, de Erik Satie. Además del tecleo de la máquina de escribir, Scott graba el chorro de aceite, revelando que él mismo es hijo de la era de la máquina. Sus composiciones representan una confluencia de la era moderna con la línea de producción, el automóvil y la imagen irregular de los rascacielos de Nueva York⁵⁵⁸.

Raymond Scott también es conocido por sus trabajos dedicados a los estudios Warner, componiendo piezas para los dibujos animados *Looney Tunes Meroly Melody Shows*. De igual importancia y reconocimiento es su labor e investigación en el campo de la electrónica. En su dedicación a la música electrónica creó la empresa Manhattan Research Inc., destinada a la fabricación de dispositivos electrónicos para uso propio y para la creación de una serie de dispositivos destinada a la música concreta y electrónica.

Había un exclusivo interés por instrumentos como el theremin Keyboard, Chromatic generadores de batería electrónica y generadores Círculo. Scott muchas veces describía Manhattan Research Inc. como más que una fábrica de cosas, en realidad un centro de sueños, donde la emoción de mañana está disponible hoy⁵⁵⁹.



Portada del disco *Sonidos Relajantes para el Bebe*, reedición 2005

Durante el período en que trabajó en la construcción de instrumentos musicales electrónicos, Scott tuvo entre sus colaboradores a Bob Moog que diseñó durante la década de los 60 circuitos para sus instrumentos. En 1964, el compositor lanzó un

⁵⁵⁷ NEL, Philip: *The Avant-Garden and American Postmodernity: Small Incive Shocks*, University Press of Mississippi, 2002, p. 170 [traducción propia].

⁵⁵⁸ NICHOLSON, Stuart: *Jazz and Culture in a global age*, Universty Press of New England, 2014.

⁵⁵⁹ CHUSID, Irwin: *Manhattan Research Inc. Raymond Scott*. Holland: Basta Audio/Visuals, 2000 p. 25.

innovador y pionero trabajo de Sonidos Relajantes para el bebe, en colaboración con el Instituto Gesell de Desarrollo Infantil. El disco tiene una canción llamada *Toy Typewriter*⁵⁶⁰ y está compuesta por una cantidad de sonidos que se aproximan al teclear de una máquina de escribir.

Teniendo en cuenta la influencia de las calidades sonoras de la máquina de escribir, necesitamos retroceder hasta el año 945 en España, donde el dramaturgo y poeta sevillano Luis Fernando de Sevilla compuso en colaboración con Pablo Sorozábal, el sainete lírico en dos actos *La eterna canción*⁵⁶¹. Justo en el mismo período que Raymond Scott comenzaba su labor como compositor de jazz descriptivo y ensayaba sus primeros experimentos con la electrónica sonora.

En España, bajo la influencia de la generación del 27, Fernando Sevilla escribió un libreto siguiendo la estructura clásica del sainete, utilizando, sin embargo, las terrazas como ambiente de la acción y la máquina de escribir, que a partir de su tipomorfía participaba de la obra como un elemento híbrido entre un objeto que escribe y una máquina portadora de sonidos que complementaban la composición.

El apartado que particularmente nos interesa presentar en este artículo es el segundo acto, que ocurre dentro de una comisaría. Después de una pelea, durante la interpretación de *Eterna canción en un café*, algunos de los personajes son encaminados a la comisaría. En ese momento comienza el cuadro segundo, del segundo acto.

Mientras el comisario coge las informaciones de los detenidos, el sargento Martínez, trata de redactar el informe de la pelea en el café. La máquina de escribir tiene un valor sonoro que excede la función percusiva en una orquesta. En esta situación su función es visual, como elemento escenográfico, perpetuando el papel de cada actor en la situación.

Situamos al personaje que interroga, a los que acusan y, finalmente, el elemento neutro que actúa con la máquina sin hacer juicio entre la acusación y los culpables. En el sainete, la máquina de escribir asume una segunda función que es producir texto, presentado por los personajes al ritmo de la música. Con su velocidad industrial, es posible capturar y almacenar toda la información presente en la escena para una apreciación futura, su carga en la obra es simbólica, representa la memoria del conflicto. Finalmente, la función percusiva que conjuga la seriedad de la situación con la velocidad que las cosas necesitan para ser resueltas.

Cuando la sociedad asume la máquina de escribir como un elemento indispensable para la manutención de la escritura, ella se transforma igualmente en un elemento clave para la formación de la cultura social. Siendo la máquina de escribir un símbolo de la tecnología del hogar y del trabajo, influyó en la moda, en la música, en la forma de vivir y comportarse.

⁵⁶⁰ Para escuchar la canción: Pablo Sorozábal - «Número de la Comisaría» de "La eterna canción" (1945).

En 1956, el mexicano Pepe Luis compuso un tema clásico que relaciona la máquina de escribir y la secretaria. El *Cha, cha, cha de la secretaria* fue todo un éxito, estuvo versionada por cantantes en distintos países. La canción obtuvo tamaña notoriedad que fue grabada por intérpretes en Brasil, Italia y Francia. También es el tema principal de la película francesa *Populaire* de 2012, donde se presenta la cultura creada en torno a la máquina de escribir en la Francia de los años 60.

A partir de la observación de la cultura hacia la máquina de escribir, la composición *The Typewriter* (1950), presentada por The Boston Pops Orquesta, del autor norteamericano Leroy Anderson, fue la primera música que aprovechó los mecanismos de la máquina para crear un diálogo sonoro entre la composición, tocada por la orquesta, y la mecanización de la escritura. *The typewriter* es el complemento más perfecto entre la utilización y la organización del ruido de la máquina de escribir.



Portada del disco del italiano Michelino & Cha, Cha, Cha band, 1962

Aunque el interés surgió en 1950, no fue hasta 1963 cuando se popularizó; en parte, debido a una performance del actor Jerry Lewis, en la película *¿Who's minding the store?*, del director Frank Tashlin. La escena en cuestión narra de manera cómica el trabajo diario del mecanógrafo en una oficina.

Esta obra para máquina de escribir y orquesta despierta interés porque crea una relación entre la música y el dispositivo, ironizando la labor repetitiva del trabajo de mecanógrafo en una oficina. El éxito de la pieza se generó, en buena parte, porque la gente se veía representada en una de las escenas de la película, añadiendo a la interpretación cómica una composición para orquesta sinfónica.



Imágenes de la película *¿Who's midding the store?*, 1963

En *¿Who's midding the store?* la máquina de escribir se materializa bajo dos fórmulas: espacial y temporalmente. Espacialmente, a través de la performance del actor, configurando la labor de la escritura al tacto en una oficina. Al tocar en una ficticia máquina de escribir, el personaje hace tomar conciencia de la existencia del objeto al espectador y, además, le hace comprender las posibles situaciones del espacio que le rodea. La temporalidad se ajusta con la composición de Leroy Anderson, *The Typewriter*, revelando el paso del tiempo a través de los cambios sonoros que son generados a lo largo de la música, pues es el tiempo de la canción lo que estructura toda la acción corporal que compone el espacio.

Todos estos artistas utilizaron la máquina en su esencia, de manera purista sin alterar sus formas o su estructura. Ninguno de ellos optó por romper el dispositivo, utilizar otras herramientas para cambiar su sonido o el resultado del tacto en el teclado. Otros artistas generarán una mutación del dispositivo, tanto en su forma como en el resultado sonoro al romperlo.

En la década de 1960, la máquina de escribir era un artilugio indispensable, fuese en el hogar o en la oficina. Su utilización en la música tenía una relación directa al ruido del tecleo, el objeto de escritura al tacto era tocado como instrumento percusivo. Los sonidos de la mecanización de la escritura se mezclaban con las orquestas, con el cine y con la danza. Sin embargo, en 1967, el grupo argentino Les Luthiers propuso otra utilización para una máquina de escribir en la música, modificándola, para aplicar las calidades de un instrumento musical.

Les Luthiers potenciaron la plástica de una máquina de escribir, desarrollando otras posibilidades sonoras, a través de tubos de distintos tamaños, relacionados mecánicamente con cada tecla, el Dactilófono o Máquina de tocar (1967), produce sonidos con un timbre específico, si se tocan varias teclas a la vez, se puede, incluso, generar acordes mayores y menores. Esta pieza que fue elaborada por Gerardo Masana simula un xilófono con dos octavas de la escala cromática.



Dactilófono o máquina de tocar. Les Luthiers, 1967

El creador argentino aplicó su experiencia sonora, vinculando la máquina de escribir a un instrumento musical bajo las reglas de las consonancias pitagóricas⁵⁶², distribuyendo matemáticamente los sonidos a lo largo del dispositivo. Les Luthiers utilizaron las reglas matemáticas propuestas por Pitágoras para desarrollar su instrumento. Como objeto artístico es una escultura que despierta curiosidad. El Dactilófono o máquina de tocar:

(...) es uno de los primeros instrumentos de Les Luthiers. Fue ideado y armado por Gerardo Masana. Este instrumento consta de dos partes, el intérprete y el instrumento, el intérprete se hace de la manera tradicional, mientras que para armar el instrumento se usó una vieja y venida a menos máquina de escribir a la que se le adosaron unos tubos que, al ser golpeados por los estilos al tocar las teclas, producen las distintas notas. Este instrumento es accionado por un teclado, no el de un piano sino el propio de la máquina de escribir. Es tocado casi siempre por Carlos Núñez Cortés. Y aparece en obras como “El polen ya se esparce por el aire” (del trío de canciones levemente obscenas), y en “Teresa y el oso” como la mariposa golosa entre tantas otras. Se estrenó en 1967, en el show “¡Musicisti y las óperas históricas” en la obra “Canción a la cama del olvido”.⁵⁶³

En España, el grupo Cabo San Roque, influenciado por la escena electrónica y la cultura *punk*, construyó el artilugio Tres tristos trons, un instrumento autónomo que utiliza de modo virtuoso percusionista, creado con peines, motores, latas, máquina de escribir y muelles⁵⁶⁴. Creada para el disco *12 rounds (chesapik)*, la máquina fabricada por el dúo

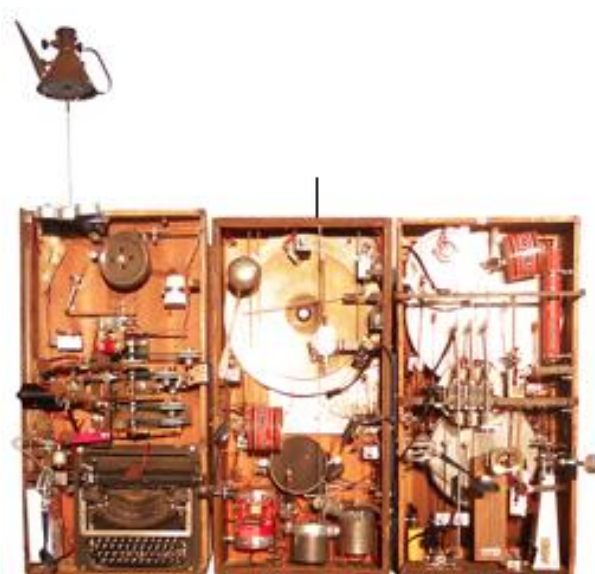
⁵⁶² Este concepto conecta con las investigaciones del filósofo que permitió vincular la música con las matemáticas, relacionando números enteros y fraccionados a partir de los sonidos sacados en una cuerda vibrante, produciendo determinados intervalos sonoros. El experimento de Pitágoras fue el primer ensayo registrado en la historia, en el sentido de aislar un dispositivo para observar fenómenos artificiales.

⁵⁶³ Dactilófono o Máquina de tocar, Les Luthiers, [en línea] [consultado en: 18 de marzo de 2015] disponible en: <http://paseatodo.caligrafix.com.ar/instrumentos/dactil/info.html>

⁵⁶⁴ Cabo San Roque, máquinas con alma, [en línea] [consultado en: 30 de marzo de 2015]. Disponible en: <http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/cabo-san-roque-maquinas-con-alma-3605180>

proporcionó todas las posibilidades rítmicas para el disco más musical de los artistas que también producen con esculturas sonoras.

Distinto de los argentinos Les Luthier, Cabo San Roque opta por una construcción más compleja donde la máquina de escribir actúa como uno de los elementos del instrumento. La máquina no tiene el papel protagonista en el mecanismo, sino parte integrante de él, sirviendo de complemento a los demás y contribuyendo para la automatización rítmica de la canción. Los artistas también tiene la función de performer, pues cada uno de ellos actúan durante la música con instrumentos: sintetizadores analógicos, teclados y guitarra eléctrica con efectos.



Instrumento Tres tristos trons

En la actualidad, el grupo norteamericano Boston Typewriter Orchestra utiliza la máquina de escribir como dispositivo para componer piezas sonoras. Sus presentaciones, una mezcla de concierto musical con sátira de lo cotidiano, transforman el dispositivo generando una experiencia donde el sonido de diferentes máquinas, combinado con la actuación del grupo, desarrolla un nuevo espacio que estimula el jugar para construir.

Jugar para construir significa alimentar y potenciar la creatividad, como medio de recuperación de objetos y dispositivos pudiendo, sin temer, cambiar su naturaleza inicial, en una práctica donde el acierto y el error son recursos aptos para la construcción de un innovador proyecto sonoro.

The Boston Typewriter Orchestra retoma el sonido de la escritura mecánica al tacto, provocando al espectador, desarrollando patrones rítmicos que buscan el sonido más puro de la máquina de escribir. Al tocarlas ellos no solamente presentan una textura sonora, sino que accede a la memoria sonora de los oyentes de dos maneras: la primera, a partir del reconocimiento de las características percusivas que se pueden generar con la máquina de escribir; y la segunda, el reconocimiento de estos patrones de escritura en su capacidad de generar una canción.

El investigador canadiense S. Marquis defiende que la práctica del artista sonoro funciona bajo la idea de arquetipos. Según él, cada artista que utiliza el sonido como medio de producción funcionaría según estas estructuras internas: inventor de conceptos, fabricante de máquinas, improvisador de gestos escénicos, contador de historias, compositor de notas y contemplador del fenómeno sonoro⁵⁶⁵.

Desde Satie hasta la orquesta de Boston, compartimos la idea presentada por Marquis, en cuanto a la estructuración interna del artista sonoro en relación a los arquetipos. Esta organización será la responsable para la construcción de la obra personal en *Taquigrafonías*, sin embargo, antes de presentar nuestra propuesta, es importante finalizar este apartado que se refiere a la música, reflexionando sobre cómo otros artistas utilizaron sus calidades mecánicas y propiedades sonoras como complemento a la obra.

La máquina de escribir en su singularidad sonora

La visión puede facilitar el oír, pues mirar al emisor sonoro aumenta la comprensión y percepción de la escucha. Esta regla también era defendida por Fluxus que tenía como base de sus conciertos “la manipulación y uso de objetos, siendo el aspecto sonoro y visual el centro de atención de la obra”⁵⁶⁶. El manejo del objeto artístico, bien como su función, eran realizadas mediante la aleatoriedad y la causalidad. La pieza, como objeto, sería lúdica, seduciendo al espectador por sus formas y manejo, el resultado de esta ensambladura es el sonido extraído del objeto.

Como movimiento, Fluxus representa la hibridación e interrelación entre disciplinas artísticas, la aglutinación generada por este grupo permitía la manifestación de distintos géneros artísticos que hasta entonces estaban separados. En sus obras, Fluxus crea una nueva concepción del arte donde la interpretación del artista es el punto principal de la obra. De este modo, surgieron las performances, el arte de acción y los happenings, en un intento por destrozarse “los límites que separaban las disciplinas artísticas tradicionales y reconciliar el mundo del arte desde otra perspectiva”⁵⁶⁷.

Fluxus rompe con el mundo institucional del arte. La acción tiene más importancia que la obra. Ariza, defiende que es necesaria una renovación de la postura artística, donde lo más importante es la conciencia de que el escenario es el propio cuerpo y este es el medio de interpretación de la obra. La consideración más grande en Fluxus estaba en agregar las distintas categorías artísticas para generar una obra en común.

En 1962, George Maciunas organizó una pieza llamada *In memoriam a Adriano Olivetti*. En el homenaje, el fluxista propone que cualquier cinta de una máquina de sumar

⁵⁶⁵ NICOLLET, Brunot, 2004, apud. MARQUIS, S.: «Manitas y Luthier, Automatofonía en la Artes sonoras», en *Arte Sonoro*, La Casa Encendida, Madrid, 2010, p.12.

⁵⁶⁶ ARIZA, Javier: *Las imágenes del sonido*, Colección Monografías, nº 39, Universidad de Castilla y la Mancha, Cuenca, 2003.

⁵⁶⁷ *Ibid.*

Olivetti puede ser empleada como partitura de esta pieza⁵⁶⁸. El trabajo reunía seis posibilidades distintas de actuación: poema, ballet 1, ballet 2, coral, cuarteto de cuerdas o conjunto, solo para cuarteto de cuerdas.

Aunque en el homenaje sea utilizada la máquina de sumar, la Olivetti fue una importante fábrica italiana constructora de máquinas de escribir. Maciunas decía que todos los sonidos podrían combinarse para formar nuevas versiones.



In Memoriam a Adriano Olivetti (1962), de George Maciunas⁵⁶⁹

EJEMPLO (versión combinada de 2 y 4) 8 intérpretes (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 0)

16387 - apuntar con el dedo, abrir el paraguas, sentarse en la silla, peder (imitar sonido de pedos) con los labios, inclinarse.

0086 - levantar el bombín, levantar el gorro de marinero, peder con los labios, cerrar el paraguas.

1057 - apuntar con el dedo a otro sitio, colocar el sombrero de derby en la cabeza, inspirar el aire (como un cerdo), alzarse.

608 - abrir el paraguas, levantar el bombín, peder con los labios.

300 - levantarse de la silla, colocarse el bombín en la cabeza, colocar la gorra marinera en la cabeza.

3798 - sentarse en la silla, inclinarse, saludar militarmente, peder con los labios⁵⁷⁰.

Influenciado por las reglas de Fluxus del año 1965 y durante un concierto de música contemporánea organizado por Alvin Lucier, en el Rose Art Museum, de la Universidad

⁵⁶⁸ A la memoria de Adriano Olivetti [en línea] [consulta en 02 de abril de 2015]. Disponible en: <http://www.uclme.es/ARTESONORO/macuiinas/html/adriano.html>

⁵⁶⁹ Fluxus, un movimiento tra poesia, musica e arti visive [en línea] [consulta en 02 de abril de 2015]. Disponible en: <http://inpoesia.me/2011/06/04/fluxus-un-movimiento-tra-poesia-musica-e-arti-visive>

⁵⁷⁰ A la memoria de Adriano Olivetti, *Op. Cit.*

de Brandeis, Maciunas presentó obras del propio Lucier, de John Cage y de Christian Wolff. Mientras entraba en el museo, el público era recibido por los ruidos fuertes procedentes de altavoces situados en distintos puntos del espacio⁵⁷¹.

Para la sorpresa del público, los ruidos que se escuchaban al entrar al teatro, venían de la composición preparada por John Cage para esa velada: *Signs of Change: 0' 00''* (1962). La pieza sonora consistía en el compositor sentado entre las dos plantas del museo, cubierto por micrófonos que captaban los sonidos mientras tecleaba una máquina de escribir, acompañada cada cierto tiempo, con el sonido del trago de agua que hacía durante la presentación. A través de la colocación de una serie de micrófonos, cualquier sonido producido por John Cage era inmediatamente amplificado para el público. La presentación de *Signs of Change: 0' 00''* terminó a la vez que Cage paró de escribir con la máquina.

El público de la Universidad de Brandeis fue testigo en esta noche de la actuación de Cage con la composición *0' 00''* (4' 33'' nº 2). Compuesta en 1962. La banda sonora de la obra consistió en una sola frase: siempre con la máxima amplificación (sin retroalimentación). Con este concepto John Cage realizó una acción disciplinada⁵⁷².

Tanto el ruido como el silencio formaban parte de la obra, lo que en sus obras ganó el estatus de música. Cage fue pionero en el proceso de composición basado en la aleatoriedad y algunos de los elementos eran dejados al azar. La armonía, para Cage, funcionaba como una pared de cristal que permitía ver todo lo que el edificio sonoro, que él ayudaba a construir, dejaba fuera.

John Cage no “choca con esta pared, simplemente hace desaparecer los muros del edificio musical para invitar a descubrir la abundancia que oculta esta delimitación”⁵⁷³. La ruptura que él propone, representa el razonamiento sobre la relación entre el sonido, el ruido y el silencio. Cage propone, además, una teoría hacia la música, que discute tanto el proceso de composición e interpretación, como plantea una nueva actitud de escucha, denuncia “el carácter intelectual del oído frente al oído sensible durante la ejecución”⁵⁷⁴. Según Carmen Pardo Salgado: Cage escucha la música y lo que oye es una armonización que le resulta extraña. En ella, el sonido y el oído son acordados gracias a la clave que ofrece un pensar que no lo satisface. Cage presta entonces oídos a la música y siente los prejuicios, las delimitaciones, y los sobrentendidos con los que el pensamiento conduce el sonido⁵⁷⁵.

⁵⁷¹ PRITCHETT, James: *Music in the 20 th centuries, The Music of Jonh Cage*, Syndicate of the University of Cambridge, New York, 1993, p. 138. [traducción propia].

⁵⁷² *Ibid.*

⁵⁷³ CAGE, John: *Escritos al oído*, Colección de Arquitectura. Ed. Colegio de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia. Murcia, 1999, p. 10.

⁵⁷⁴ PARDO SALGADO, Carmen: *La escucha oblicua. Una invitación a John Cage*, Colección letras humanas, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2001, p. 7.

⁵⁷⁵ *Ibid.*



0'00" (1962) de John Cage, interpretado por él por primera vez en un Tour por Japón, 1962.
Extraída del libreto del CD: John Cage Shock Vol. 3. [cd-audio] Japan: EM Records, Omega Point, 2012

El pensamiento crítico hacia la música, propuesto por Cage, conduce a la escucha al camino de la materia bruta, que es el sonido. Ya no hay obligación de componer una obra donde los sonidos estén ordenados, de tal manera que ya no se puede distinguir cada parte por separado. Además, los elementos sonoros están en un camino contrario al entorno que participa, aportan un carácter artificial y en busca de sensaciones específicas.

El oído intelectual, comentado anteriormente, es el receptor de una música organizada por complejas estructuras armónicas y melódicas, cerradas en un espacio concreto que es el pentagrama. Está confinada a una estructura concreta, Cage como compositor, denuncia que hay “una escucha dramatizada, que se denomina música y ésta se corresponde con el deseo de un oído intelectual”⁵⁷⁶.

La propuesta de la no-intencionalidad, permite reflexionar acerca de la relación jerarquizada construida entre la música y el oyente. Es la liberación del oído. El espectador tiene la autonomía para comprender los sonidos en su estado puro. Lo que hizo Cage fue proporcionar al oyente la oportunidad de intuir que la escucha de la música es acción suya, pero con la comprensión de que el compositor ejerce una función distinta del oyente. Uno de los factores que contribuyó fue la disposición espacial de la sala, y también la distribución de las fuentes sonoras de la sala.

Sin embargo, hasta hoy los espectadores experimentan las representaciones sonoras construidas con la finalidad de satisfacer oídos cultos u oídos intelectualizados bajo a la presión estética ejercida por unos cuantos. Lo más curioso en Cage, distinto de otros compositores que utilizaban el ruido en sus temas, es que él defendía: que los ruidos no amplían el espacio, su función es suprimir sus límites, postulado en 1948 con la intención de: “(...) marcar una inversión en el sentido del trabajo musical. En lugar de

⁵⁷⁶ *Ibid.*

anotar las ideas musicales con los símbolos del solfeo, y confiar su realización concreta a instrumentos conocidos, se trataba de recoger el concreto sonoro de dondequiera que procediera y abstraer de él los valores musicales que contenía en potencia”⁵⁷⁷.

La música concreta formuló obras a partir de sonidos de cualquier origen o naturaleza, en este caso era utilizado también el ruido como fuente de creación sonora. En sus composiciones, Schaeffer elegía previamente todos los sonidos para posteriormente, a través de técnicas electroacústicas, montar y mezclar la obra sonora.

La manipulación de los sonidos es una particularidad de las composiciones concretas, sus propósitos residían en mover el real sonoro al abstracto musical, expandiendo la narrativa y proponiendo un novedoso vocabulario operacional.

Después de escuchar las principales obras de los compositores concretos, se podría definir como la música que privilegia los sonidos en su estado más puro. Para estos compositores, no importa ni la naturaleza ni el origen del sonido: instrumental, acústico, sintético, objetual o ambiental. Esta música nació de las posibilidades del sonido fijado en un soporte y no es una música definida por las fuentes sonoras, sino por la naturaleza de la “sonofijación”⁵⁷⁸.

Antes del descubrimiento de la grabación, existía la necesidad de la presentación física de los instrumentistas, generando, según Schaeffer, una confusión entre el fenómeno sonoro y visual. No obstante, Schaeffer, a diferencia de los fluxistas, defendía que el único control estable para la percepción del sonido es el oído, no permanece la necesidad del contacto visual con el objeto sonoro. Con esto el compositor asume el adjetivo acusmático, como una condición esencial de la escucha reducida, de la noción de objeto sonoro y de la concepción misma de la música concreta.

Schaeffer llamó escucha indirecta a la escucha del sonido grabado y para comprenderlo, estableció dos propiedades: encuadre (planes) y aumento (detalles), que son propiedades objetivas de la escucha. Se pueden comparar estas propiedades sonoras con la fotografía, que es una medida visual ya conocida. Aunque privando a quien la mira: la fluidez de la visión del espacio real, aporta una mirada hacia un marco, una mirada profundizada de un espacio u objeto específicos. Lo mismo funciona para el sonido grabado. El gran responsable de capturar y representar sonoramente estas propiedades es el micrófono.

Aquí es donde el micrófono toma su revancha: aunque podamos decir que no posee, como el oído, inteligencia para distinguir el sonido directo del sonido reverberado, no se puede negar que es “capaz de captar todo un mundo de detalles que escapan por lo general a nuestra escucha”⁵⁷⁹.

⁵⁷⁷ SCHAEFFER, Pierre: *Tratado de los objetos musicales*, Alianza, Madrid, 2003, p. 23.

⁵⁷⁸ BARJANO CALVO, Carlos Mauricio: *Música concreta, tiempo destrozado*, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Bogotá, 2007, p. 5.

⁵⁷⁹ SCHAEFFER, Pierre: *Tratados de los objetos musicales*, Ed. Alianza, Madrid, 2003, p. 52.

El micro es la puerta de entrada del sonido, a través de él se puede captar, grabar o utilizar como instrumento de amplificación. Luego, en el proceso de mezcla permite la reconstitución del sonido para establecer parámetros que permitan una reproducción más fiel a la realidad. Además, permite manipular y controlar los sonidos según la necesidad del compositor, posibilita el desarrollo de sensaciones psico-fisiológicas en el oyente.

Al final se puede decir que la situación acústica: prohíbe, de manera simbólica, la relación con lo que es visible, tocable y medible; y acerca de ella Schaeffer dice que hace tiempo ese dispositivo fue una cortina. Hoy, la radio, y la cadena de reproducción, nos vuelven a colocar como “modernos oyentes de una voz invisible, en las condiciones de una experiencia similar”⁵⁸⁰.

Basado en la estructura acústica de composición, presentaremos, brevemente, a tres compositores que crearon obras utilizando la máquina de escribir con la preocupación de seguir la idea de escucha indirecta propuesta por Schaeffer. En condiciones distintas hablaremos de las obras de Michel Chion, Tristan Cary y David Smyth.

Las tres obras confluyen con la utilización de la máquina de escribir como elemento central para la producción sonora, sin embargo, la motivación y el proceso es distinto para cada artista. El primero, va en busca de los orígenes de la música concreta; el segundo, más próximo a la música comercial, realiza un proyecto bajo la contratación de una empresa de máquinas de escribir; mientras que, el tercero, que no es compositor, tampoco artista sonoro, realiza una pieza sonora basada en sus experiencias plásticas.

En 1979, el compositor e investigador francés Michel Chion, produjo *Diktat*, una pieza de música concreta grabada en los estudios GMEM (Groupe de Musique Expérimentales de Marsella). Compuesta de dos partes, divididos en 7 *tracks*, *Diktat* retoma distintos sonidos-ruídos para componer la obra. Entre los sonidos-ruídos, Chion hace uso de la máquina de escribir que, según el autor, reverberan las expectativas sonoras modernas y futuristas.

Como punto central de la obra, Chion opta por el melodrama, articula la composición en siete movimientos: “Despertar; Amor; El profeta; La virgen loca; El Trabajo; Agitación; Noche, correspondientes a escenas de la vida del personaje central de Del alba a la *noche*, Melquisedec”⁵⁸¹. En la composición Chion utiliza los sonidos de la máquina de escribir eléctrica para denunciar la tiranía y su conducta. La máquina de escribir suena en *Diktat*, así como el título de la composición, la voz del dictador.

⁵⁸⁰ *Ibid*, p. 56.

⁵⁸¹ MARCHETTI, Lionel: «Introducción del Folleto», DIKTAT, Nuun records, 1979.



Portada DIKTAT (1979) de Michel Chion.
Nuun records, 2010

Como compositor Michel Chion defiende la desterritorialización de la estereotipación del ruido en las composiciones sonoras. En *Diktat* este aspecto se ve reflejado en toda la obra, considerado el melodrama más delirante de su carrera, la pieza fue construida bajo sus obsesiones sónicas. En el texto de su autoría “Rehabilitación/afirmación del ruido”, afirma la importancia de re-significar su uso en el cine:

(...) los ruidos, esos oscuros soldados de infantería, han permanecido como los despreciados por la teoría, que no les ha concedido hasta aquí sino un valor puramente utilitario y figurativo, y los ha descuidado por ello. Esta negligencia es, para una gran parte del cine clásico, proporcional a su escasa presencia en las películas mismas. Todos guardamos en el oído, sonidos cinematográficos? El silbato del tren, los disparos, el galope de los caballos en los westerns; los tecleos de la máquina de escribir en las escenas de comisaría? pero olvidando que sólo intervienen puntualmente y son siempre extremadamente estereotipados⁵⁸².

La segunda composición acusmática que comentamos fue compuesta dotada de una orquesta formada por: una máquina de facturación electrónica, un micro-computador P 603, una calculadora electrónica, 5 máquinas de escribir eléctricas, 1 máquina de escribir manual, patrón y copia de 305 hojas de cuadernos alimentados por una copiadora electroestática. El compositor y pionero de la música electrónica Tristran Cary conducía la pieza *Divertimento* (1973), para máquinas Olivetti, 16 voces y batería de jazz. La obra, un encargo del diseñador industrial italiano Olivetti, consistió en componer una pieza basada en los ruidos de sus equipos de oficina. El divertimento resultante, integra a 16 vocalistas, un baterista de jazz y las máquinas de la marca Olivetti.

⁵⁸² CHION, Michel: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Ed Paidós Ibérica, Barcelona, 1993, p. 114.



Divertimento (1973) – for Olivetti machines, 16 singers and jazz drummer
Referencia extraída del sello discográfico Trunkrecords⁵⁸³

Finalmente, en 1982, el doble vinilo *Revolutions Per Minute*, producido por Jeff Gordon de la The Art Records, consistió en una proposición al galerista Ron Feldman de la Ronald Feldman Gallery, para que algunos de sus artistas pudiesen grabar en el estudio. Cada uno de los 23 artistas participantes, grabaron su colaboración que entre 30 segundos a 8 minutos.

Nos interesa particularmente la grabación del artista David Smyth. Para su pieza sonora, Smyth, invitó al estudio a cuatro mecanógrafos con sus respectivas máquinas de escribir, prefirió para la obra grandes máquinas eléctricas. “Él creó un ambiente similar a una orquesta de cámara y directamente empezó a tocar el *Typewriter para D menor*”⁵⁸⁴.

Typewriter In D (1982), del artista visual David Smyth, para 3 máquinas de escribir eléctricas que han sido interpretadas por Sondra Hartman y Sandro Pelligrini. Esta obra la concibió como un concierto de cámara en la interpretación del *Canon in D*, de Pachelbel. Las 3 voces que participan en el *Canon* de Pachelbel son realizadas por 3 máquinas de escribir eléctricas, convirtió el tecleo de estas máquinas como dispositivos polifónicos que juegan el mismo sonido/música, entraron en secuencia cada una de ellas. Al no tener las máquinas de escribir tono distintivo una de otra,

⁵⁸³ [En línea] [Consulta en: 17 de mayo de 2015]. Disponible en:
http://www.trunkrecords.com/turntable/tristram_cary.shtml

⁵⁸⁴ GORDON, Jeff: *The Per Contra Interview with Miriam N. Kotzin*, [en línea] [consultado en: 02 de abril de 2015]. Disponible en: <http://www.percontra.net/archive/15gordoninterview.htm>
Traducción: Miguel Molina.

remarcan, por otro lado, la estructura básica del *Canon* a través de la superposición de su teclear en cada una de las secuencias.

El tema de Smyth, parece una marcha militar entre los pasos y la repetición de la vida mecanizada. La obra fue construida a partir de la memoria de cada mecanógrafo, retomó la idea presentada en el primer capítulo para el éxito del sistema QWERTY de escritura. El encuentro sonoro con la máquina de escribir en esta pieza se integra en la interrelación técnica y compatibilidad de los sistemas, teniendo el teclado como *hardware*, y la memoria de los mecanógrafos frente a las propiedades de la máquina de escribir como *software*. Es esta relación la que permite el encuentro perfecto entre la escritura y la música en *Typewriter D menor*.

Con el surgimiento de la máquina de escribir, fue puesto en marcha el sonido de la mecanización de la escritura que posibilitó una conexión simbólica entre el sonido del tecleo a la producción de texto. En el período anterior a la máquina de escribir, la escritura se asociaba al sonido a través del contenido escrito. El sonido no llegaba por la escritura, sino por la lectura. Así el lector accedía a la información sonora contenida en el texto a partir de sus recuerdos. El sonido, de esta manera, es además de un fenómeno físico, una percepción histórica. Está insertado en una cultura, en una localidad geográfica específica.

Las máquinas de escribir música, tuvieron su pronta aparición en el siglo XIX, dado que se adaptaba como dispositivo a un lenguaje musical común, que se había establecido a nivel internacional. No podemos afirmar lo mismo al aceptar la incorporación de los sonidos de la máquina de escribir como un instrumento más en la música, esto surgió en la primera mitad del siglo siguiente.

Hay ejemplos excepcionales como la introducción de una orquesta de 18 yunques en la ópera *Das Rheingold* ("El oro del Rin", 1853, 1869), de Richard Wagner, dada sus cualidades rítmicas y tímbricas, pero en el caso de la máquina de escribir había un problema añadido, al ser una invención moderna y demasiado actual para emplearlo fuera de su función. Es por ello, que la introducción de la máquina de escribir como un instrumento musical que podría acompañar a una orquesta, aparecerá en el contexto de las vanguardias musicales, por ese afán de la incorporación de nuevos sonidos a los ya establecidos.

John Cage a la escucha de la re-definición del ámbito musical por Marcel Duchamp: la emergencia de una música conceptual⁵⁸⁵

Sophie Stévançe

Profesora de Musicología

Facultad de Música, Universidad de Montreal

Investigadora en el Observatorio interdisciplinar de creación e investigación en
música⁵⁸⁶

Directora del Laboratorio de Análisis y Teoría de las prácticas musicales (LATPM)

Redactora Jefa de la revista canadiense de música *Intersections*⁵⁸⁷

Resumen. Este artículo presenta los lazos que unieron a John Cage y Marcel Duchamp, a luz de las concepciones musicales y artísticas del inventor del *ready-made*. En 1913, Duchamp formula objeciones a la música concebida tradicionalmente (expresionista, referencialista y formalista) y compone una “música conceptual”, a partir de una serialización aleatoria de notas de música y de instrucciones verbales, formuladas escuetamente y limitando la intervención del gusto y de la mano del artista sobre el objeto. Analizada desde el punto de vista de la suspensión del tiempo y de la suspensión del gusto, esta música hecha de azar y sumergida en la indiferencia estética más total e irremediable permite tomar el arte musical de Cage en su filiación con la obra de Duchamp. Así, de una manera nueva y original, la música conceptual esclarece el pensamiento de Cage. A la inversa, Cage ha sido igualmente un catalizador para que las composiciones musicales de Duchamp pudieran ser conocidas e incluso para que su compositor pudiera serlo en tanto que tal.

Palabras clave. Música conceptual, Marcel Duchamp, John Cage, arte conceptual.

Abstract. This article presents the ties linking John Cage and Marcel Duchamp in the light of the musical and artistic conceptions of the inventor of the ready-made. In 1913, Duchamp formulated a series of objects to traditionally conceived music (expressionist, referential and formalist) and composed a “conceptual music” starting from a random series of musical notes and verbal summarily formulated instructions, and limiting the intervention of taste and the artist’s touch on the object. Analysed from the point of view of the suspension of time and suspension of taste, this randomly-made music, plunged into the greatest and unredeemable aesthetic indifference, makes it possible to make sense of Cage’s musical art with regard to the

⁵⁸⁵ Artículo original STEVANÇE, Sophie : « John Cage à l’écoute de la re-définition du domaine musical par Marcel Duchamp: l’émergence d’une musique conceptuelle », en *TACET, Revue des musiques expérimentales*, n°1, 2012, pp. 129-151. Traducción de Rosa Iniesta Masmano.

⁵⁸⁶ <http://www.oicrm.org/>

⁵⁸⁷ <http://www.cums-smuc.ca/fr/publications/intersections>

work of Duchamp. Thus, conceptual music illuminates Cage's own thinking in a new and original way. In return, Cage has for his own part been a catalyst for Duchamp's musical compositions to be known, and also for their composer to become known as such.

Keywords. Conceptual music, Marcel Duchamp, John Cage, conceptual art.

Una gran mayoría del mundo de la música ignora que, en 1913, Marcel Duchamp compuso dos partituras musicales –quizá las primeras composiciones de azar, conocidas en el ámbito de la música culta: *Erratum Musical* para tres voces⁵⁸⁸ y *La Mariée mise à nu par ses célibataires même/Erratum Musical* para teclado u otros instrumentos nuevos. John Cage estuvo mucho tiempo en posesión del único borrador de la segunda⁵⁸⁹. Amigo de Duchamp desde principios de 1940, Cage, ilustre explorador del fenómeno aleatorio, quedó inmediatamente fascinado por la forma de pensamiento de su compañero de juego de ajedrez que, cincuenta años antes que Cage, había introducido el azar en el arte y en la música de forma casi sistemática.

La historia que habla a través del corpus musical del inventor del ready-made muestra que compartió, e incluso anticipó, algunas tendencias a menudo radicales, tomadas por la música en la segunda mitad del siglo XX. Si “el encuentro [entre ellos dos] se produce en un universo, que solo era marginalmente el de Duchamp [...], el *Erratum Musical* debió inspirar a Cage, pero mucho más todos los juegos de azar y de silencio familiares a Duchamp”⁵⁹⁰. No obstante, Cage reconocía a Duchamp como un verdadero compositor en los hechos y en el alma: “Cada vez más, pienso en Duchamp como en un verdadero compositor”⁵⁹¹. Y respecto a su obra póstuma, *Étant Donnés*, a pesar de que nunca fue creada como «música», sin embargo, es completamente “posible realizarla... Y si eso se toma como una pieza de música, tenemos la pieza [que Duchamp] hizo con las notas en el sombrero para sus hermanas, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, y tenemos esta pieza con el pequeño diagrama, y tenemos la *Sculpture sonore*, que hoy se llama “Aproximación desmontable”, algo parecido a *Étant Donnés*”, explica John Cage a Daniel Caux⁵⁹². Este reconocimiento de Duchamp como compositor, por Cage y otros después de él⁵⁹³, merece ser examinado tanto como la obra musical y la teoría que de ahí se derivan. En efecto, más allá del fenómeno aleatorio, tomado como

⁵⁸⁸ Para ver la partitura, consultar http://www.toutfait.com/issues/issue_1/Music/erratum.html

⁵⁸⁹ *Foundation for Contemporary Performance Arts Music*, Manuscript Collection at the Northwestern University Music Library, Evanston (Illinois). Disponible en: <http://www.library.northwestern.edu/sites/www.library.northwestern.edu/files/pdfs/Notations%20finding%20aid.pdf> (consultado el 3 de julio de 2011)

⁵⁹⁰ Michel Sanouillet, citado por CHATEAU D. ; VANPEENE, M.: «Entretien avec Michel Sanouillet», en *Étant Donnés*, n° 2, Paris, 2006, p. 20.

⁵⁹¹ John Cage, citado por BOSSEUR, J-Y.: *John Cage*, Minerve, Paris, 1993, p. 172.

⁵⁹² CAGE, John: *Euphonia*, emisión de un programa musical de France Culture, «le zen, le i-ching, Dada et la musique indéterminée», presentado por Daniel Caux, con el compositor Tom Johnson, difusión de obras de Cage, Duchamp y Wolfgang Amadeus Mozart, 1992.

⁵⁹³ Véase STEVANÇE, Sophie: *Duchamp, compositeur*, L'Harmattan, Paris, 2009.

fuerte contribución, es cuestión de un pluralismo que permite a Duchamp transformar la comprensión tradicional de la obra musical: desaparecen sus cualidades sensibles, favorecedoras o expresivas, para dar lugar a una estética de la indiferencia de la que emergen ideas sobre el sonido, que serán enunciadas en forma de partituras o a través de simples fórmulas. De este modo, con Duchamp, el arte musical es transformado en profundidad por la fluctuación de lo que, sin embargo, parecía serle esencial: la ejecución sonora. En 1913, Duchamp somete la música conceptual al mundo musical. ¿Cómo comprenderla? ¿Cómo se construye? ¿Cuál es su influencia en John Cage y cuáles sus consecuencias para su obra y su pensamiento?

A través de la obra musical de Duchamp, podemos leer una concentración quizá extrema de la música puesta al servicio de las ideas y proyectada en otra dimensión de lo sonoro, a través de la formulación de enunciados. Como música conceptual, ¿cuál es la diferencia con la música definida por los usos y cuáles son las incidencias sobre el conjunto de los objetos de la disciplina? Como experiencia musical, la música conceptual propone otra forma de componer la música e impone una escucha diferente. Duchamp valora la idea en detrimento de la forma: hace de la obra musical un objeto relevante de un proceso intelectual y maquínico, mucho más que de un saber-hacer específico. La música conceptual es una máquina inmensa que, en su complejidad y sus múltiples apariencias, testimonia el rechazo artístico de Duchamp. Este rechazo es igualmente una repulsa de la sociedad, de las reglas y de los límites que impone a la creación. Su rechazo es el signo de un profundo «disgusto» por el estado en el que entonces se encontraba la creación; decidió así confrontarla a un urinario, a un objeto preparado, cuya fabricación no procede de la mano del artista, sino de su elección. Y puesto que a Duchamp no le gusta nada la música romántica, la pone frente a sus propios límites: el azar, la indiferencia estética, la producción de un número indefinido de combinaciones diferentes en cada manipulación.

Una parte importante de la estética de Cage descansa sobre el deseo de apartarse de su arte, de no someterlo a su propia intención, su propia voluntad. Atestiguándolo, sus trabajos consagrados a la indeterminación, así como a sus experimentaciones: provocarán vivas discusiones en el seno de la vanguardia europea. Lo atestigua también su rechazo a la concepción tradicional de la música, que le conducirá a una filosofía próxima a la de Duchamp centrada en lo conceptual. Así, Cage fue inspirado poderosamente por Duchamp: “[su obra] tuvo para mí el efecto de modificar mi manera de ver, de tal suerte que, a mi manera, me he convertido en Duchamp para mí mismo. He llegado a encontrar el espacio-tiempo de mi propia existencia, tal y como él lo hizo para sí mismo”⁵⁹⁴. “Cuando él vivía, habría podido preguntarle, pero no lo hice. Prefería, simplemente, estar cerca de él. Le amo y, para mí, más que cualquier artista de este siglo, es quien ha cambiado mi vida”⁵⁹⁵.

Rechazando el pensamiento armónico de tradición clásica, Cage busca, después de conocer las composiciones musicales de Duchamp, una nueva forma de pensamiento y

⁵⁹⁴ CAGE, J.: «James Joyce, Marcel Duchamp, Érik Satie: un alphabet», en *Revue d'Esthétique*, n° 13-14-15, Privat, Toulouse, 1998, p. 12.

⁵⁹⁵ CAGE, J.: *X: Writings '79-'82*, Wesleyan University Press, Middletown, 1990, p. 53.

de escritura. Este artículo propone comprender lo que representa el conceptualismo en música para Cage, a la luz de la obra musical de Duchamp, con el fin de observar el impacto de esta nueva concepción de la música en la obra y el pensamiento del antiguo alumno de Schoenberg. En primer lugar, volveremos sobre las circunstancias y la naturaleza de la amistad que unía a Duchamp y a Cage, con objeto de comprender las proximidades que existen entre sus producciones musicales. Como testimonio, las obras *Music for Marcel Duchamp* para piano preparado (1947), *Not Wanting To Say Anything About M.* (1969), pasando por el concierto de música electrónica *Reunion* (1968). Estos encuentros musicales mostrarán los lazos conceptuales que unían a Cage y a Duchamp, constituidos por la suspensión del tiempo y de la estética, en la perspectiva de una consideración lo más extensa posible de lo que es la música. Explicaremos lo que esconde la expresión *música conceptual*, a partir de un análisis de las composiciones musicales de Duchamp, para poder comprender el interés que Cage manifestó enseguida por esta nueva forma de música. Por esta razón, casi todas las piezas de Cage como *Living Room Music* (1940), *Williams Mix* (1952), *Radio Music* (1956), *Fontana Mix* (1958), *Haiku* (1958), *Solo for Voice 1* (1958), *O'OO''* (1962), *Rozart Mix* (1965), *Musicircus* (1967) o *Alla ricerca del silenzio perduto* (1977) pueden ser juzgadas como conceptuales, debido a un cierto número de elementos indeterminados que las constituyen, cualesquiera que sean las múltiples ejecuciones posibles en función de las instrucciones verbales, gráficas o simbólicas dejadas por el compositor y, sobre todo, el sentido que se desprende de cada una de estas experiencias. El enfoque cagiano en estas obras (de las que la lista presentada antes no es verdaderamente exhaustiva) está próximo al de la música conceptual de Duchamp, hasta realizarla plenamente.

Relaciones musicales

John Cage et Marcel Duchamp se encontraron durante el verano de 1942, en el domicilio new-yorkino de Peggy Guggenheim y Max Ernst; Cage se alojaba allí desde hacía poco (con su esposa Xenia). La residencia de los ricos mecenas veía circular numerosas personalidades, a menudo exiliadas de Europa a causa de la guerra. “Los nombres están escritos con letras de oro en mi cabeza”, recuerda John Cage⁵⁹⁶. “Podríamos decir que algún célebre desfilaba cada diez minutos”⁵⁹⁷, prosigue. El primer encuentro con Duchamp es intenso en emociones: tras un desacuerdo con Peggy Guggenheim, Cage sollozaba, solo, creía, en una habitación. Pero estaba presente un hombre, sereno a pedir de boca. Era Duchamp. “Estaba allí, sentado en la mecedora, fumando su pipa y esperando que yo acabara de llorar”⁵⁹⁸. “Su sola presencia consiguió calmarme”⁵⁹⁹. Los encuentros siguientes fueron espaciados, hasta

⁵⁹⁶ “Whose names were written in gold in my head”, John Cage, citado por TOMKINS, C.: *Duchamp: A Biography*, New York: Henry Holt, 1996, p. 330 (Traducción al francés de Sophie Stevançe).

⁵⁹⁷ “Somebody famous was dropping in every two minutes, it seemed”, John Cage, citado por TOMKINS, C.: *Ibid.* (Traducción al francés de Sophie Stevançe).

⁵⁹⁸ “There he is, rocking away in that chair, smoking his pipe, waiting for me to stop weeping”, CAGE J.: *A Year from Monday - Lectures and Writings*, Wesleyan University Press, 1967, p. 71 (Traducción al francés de Sophie Stevançe).

⁵⁹⁹ “It was Duchamp (...) He was by himself, and somehow his presence made me feel calmer”, John Cage, cité par TOMKINS, C.: *Duchamp: A Biography... Op. Cit.*, p. 331 (Traducción al francés de Sophie Stevançe).

el día de la célebre pieza para piano preparado, *Music for Marcel Duchamp* (1947). Comienza entonces una amistad que se traducirá en momentos de complicidades musicales. Quizá gracias a esta amistad, pudo emerger la parte musical de la obra de Duchamp, ya que si bien conocemos su talento de pintor, hemos olvidado durante mucho tiempo que Duchamp conocía el lenguaje musical. Lo aprendió muy joven en el seno de su entorno familiar –curiosidad prolongada, al frecuentar compositores de los cuales algunos serán fieles amigos, especialmente Varèse y sobre todo Cage.

Descubrimos numerosas afinidades a través, entre otras cosas, de las declaraciones sobre el arte de dos compinches o sobre su personalidad respectiva, pero también, quizá sobre todo por realizaciones musicales u homenajes. “Cage y yo somos grandes amigos”, explica Duchamp, y “si la gente elige asociarnos es porque hay una afinidad mental entre nosotros y porque tenemos una forma parecida de enfocar las cosas”⁶⁰⁰. Ante todo, les une el azar. Duchamp lo introduce por primera vez en la composición musical. Estamos en 1913, año importante, pues señala también la invención del ready-made, objeto banal promovido al rango artístico por Duchamp, mientras busca el medio de liberarse de la intencionalidad en el acto creador, de la noción de gusto a través del “pensamiento frío” y de la indiferencia estética, así como de la idea de obra de arte única, que somete a la ley de lo “definitivamente inacabado”⁶⁰¹. El enfoque compositivo de Cage se impregna de eso, y sin hacer falsa maniobra intelectual, podemos decir que su interés por el azar está tanto en investigar lo que respecta a la filosofía oriental y a su conocimiento de Thoreau, como en la influencia perpetua y marcada de Duchamp. Para Cage, se abre entonces un extenso territorio: crea a partir de procesos aleatorios, en los que explora la imprevisibilidad del resultado sonoro.

Especialmente, este es el caso desde *Music for Marcel Duchamp* para piano preparado (1947), hasta el concierto de música electrónica *Reunion (Sightssoundsystems)*, Festival of Art and Technology, Toronto Ryerson Institute, 5 marzo 1968). Cage y Duchamp colaboraron ahí, así como la esposa de este último, Alexina (llamada Teeny). Esta performance musical se desarrolló en torno a una partida de ajedrez, disputada entre ellos y ritmada con los sonidos de las obras de David Tudor, Gordon Mumma, David Behrman, Alvin Lucier y Lowell Cross; responsable este último del tablero de ajedrez eléctrico, concebido especialmente para el evento, sobre el que juegan los protagonistas⁶⁰². Sobre este *tablero-preparado*, cada casilla contiene una célula fotoeléctrica, así como fotoreceptores premodulados que sirven de mecanismo de paso, recibiendo mensajes de movimientos y transmitiendo el sonido y la luz. Cada movimiento determina un sonido específico: el desplazamiento de cada pieza del tablero activa sonidos electrónicos, ramificados en amplificadores, generando una música aleatoria. La sesión se compone de una partida y media de ajedrez. La primera partida, entablada exactamente a la 20'30 h, es disputada por Duchamp y Cage.

⁶⁰⁰ HAHN O.: «Entretien avec Marcel Duchamp, *Art and Artists*, trad. Andrew Rabeneck, Vol. 1, n°4, juillet 1966, p. 7.

⁶⁰¹ DUCHAMP M.: *Ingénieur du temps perdu, entretiens avec Pierre Cabanne*, Somogy, Paris, 1995, p. 68. La mencionada más abajo *Entretiens*, p. 68.

⁶⁰² Cf. CROSS, L.: «Reunion: John Cage, Marcel Duchamp, Electronic Music and Chess», en *Leonardo Music Journal*, vol. 9, MIT Press, Cambridge, 2000, pp. 35-42.

Duchamp deja a su adversario la ventaja de un caballo, pero gana la partida. La segunda partida, disputada entre Teeny y Cage, se deja a medias en el curso de la performance en público; solo se retoma a la mañana siguiente y acaba con una victoria de Teeny. Las razones de este abandono a medio-camino tienen que ver con el público que, sumido en ese momento en la oscuridad, privándole así de poder distinguir los gestos de los performers, desalojó rápidamente la sala de conciertos. La performance se desarrolló en una sala casi vacía. Pero para los performers, lo que contaba era vivir una experiencia.

Duchamp et Teeny han ejecutado conmigo una partida de ajedrez en Toronto. Durante la performance, me giré hacia Duchamp preguntándole: “¿No son extraños esos sonidos?” Él sonrió y respondió: “Es lo menos que puede decirse”. Ganó la partida que jugamos los dos con bastante rapidez; seguidamente jugué con Teeny y él se quedó en escena. La partida era interminable; finalmente, alrededor de las veintitrés treinta horas, levantamos los ojos y nos dimos cuenta de que el auditorio se había ido.⁶⁰³

Las fotografías tomadas por el artista japonés Shigeko Kubota⁶⁰⁴ constituyen, hasta el momento, el único testimonio de la última cita oficial de estos dos grandes amigos, inspiradores de grandes corrientes que constituyeron la vanguardia europea y americana.

Tras *Reunion*, la influencia de Duchamp sobre Cage se prolonga en *Mesostiches (Thirty six Acrostics re and not re Marcel Duchamp para voz sola, 1970)*, así como en obras plásticas (*Not Wanting To Say Anything About Marcel, 1969*). Cage rompía así la promesa que había hecho un día a su profesor Schoenberg, con quien se comprometió a consagrar su vida entera a la música y solo a ella. “¿Es la muerte de Marcel Duchamp lo que le ha animado a retomar su actividad de artista plástico?”, le preguntaba entonces Jean-Yves Bosseur. “Sí”, responderá Cage⁶⁰⁵, quien confesó igualmente a Joan Retallack, justo antes de su muerte: “¡Yo no podría salir adelante con eso sin Duchamp! Estoy literalmente convencido que Duchamp nos ha permitido vivir como vivimos. Utilizó el azar el año en que yo nací [...]. Le pregunté cómo había podido hacer eso en el momento en el que yo venía al mundo, después sonrió y dijo «debía estar cincuenta años por delante de mi tiempo»”⁶⁰⁶.

⁶⁰³ “[Duchamp] and Teeny performed with me in the chess piece in Toronto. I turned to him during the performance. I said, ‘Aren’t these strange sounds?’ He smiled and said, ‘To say the least’. The game I played with him, he won quite quickly; then I played with Teeny and he stayed on the stage. The game went on and on; finally about eleven-thirty we looked up and everyone in the audience had left”, John Cage, citado por ROTH, M.: *Difference/Indifference: Musings on Postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage*, Routledge, New York, 1998, p. 81 (Traducción al francés de Sophie Stévançe).

⁶⁰⁴ JACOB, M. J.: *Shigeko Kubota: Video Sculpture*, American Museum of the Moving Image, New York, 1991.

⁶⁰⁵ BOSSEUR, J-Y. : *Le Sonore et le visuel*, Dis Voir, Paris, 1999, p. 111.

⁶⁰⁶ “[...] I can’t get along without Duchamp! (*laughter*) I literally believe that Duchamp made it possible for us to live as we do. He used chance operation the year I was born [...] I asked him how was it that he did that when I was just being born, and he smiled and said, “I must have been fifty years ahead of my time.”: CAGE, J.: *Musicage: Cage Muses on Words Art Music*, Joan RETALLACK (ed), University Press of New England, Hanover, 1996, p. 110. Véase también *John Cage, Writer: Previously Uncollected Pieces*,

Duchamp desarrolla sus propias ideas sobre la música, emitidas en forma de dos *Erratum* o enunciados, que abarcan el sonido en lo más recóndito –de su percepción a su recepción, de sus utilitarios a sus instrumentos. Para la música conceptual, Duchamp intenta destruir el «hábito»⁶⁰⁷ que impregna los gustos, los valores y las expectativas del público. Piensa entonces en una forma de música susceptible de poder renovar la experiencia, sobre la base de reflexiones orientadas hacia nuevas facultades perceptivas, sinestésicas y anti-sinestésicas. Le falta desplazar la atención del oyente de la música a la que está habituado a otro lugar y “situarlo para que mire y pueda ver bien desde cualquier rincón en el que esté”⁶⁰⁸. Precisamente es este el punto sobre el cual es necesario insistir: el desplazamiento ocasionado por la música conceptual sobre los objetos tradicionales de la música.

La música conceptual

En 1913, Duchamp introduce el azar en la composición musical: en ese momento, trata de liberarse de la intencionalidad en el acto creador, de la noción de gusto a través de la indiferencia estética, así como de la idea de la obra de arte única, que somete a la ley de lo «definitivamente inacabado»⁶⁰⁹ y de lo que el *Gran Vidrio* (1915-1923) será un testimonio elocuente.

El texto de *Erratum Musical*, que es la definición del verbo «imprimir», debe “repetirse 3 veces por 3 personas, en 3 partituras diferentes, compuestas de notas extraídas a suerte de un sombrero”⁶¹⁰. Para Duchamp, la idea es separar las cartas e inscribir ahí, en cada una de ellas, una nota de música; seguidamente, serán introducidas en un sombrero, después mezcladas y seleccionadas al azar. Una vez sacada a suerte, cada nota es trasladada al papel de música y reintroducida en el sombrero. Duchamp reproduce este proceso veinticinco veces.

La segunda composición de Duchamp es designada por John Cage como un “tren de mercancías en movimiento”⁶¹¹. Su dispositivo es más complejo y detallado que el de la primera; luego esta pieza merece más explicaciones que la primera. El manuscrito pertenece a la serie de notas y proyectos que Duchamp comienza a escribir hacia 1912. Estas notas en cuestión no fueron publicadas en vida del artista. El manuscrito fue descubierto en los dossiers de Cage, en 1960:

Op. Cit., p. 163, o la cita de Duchamp citada por Cage: “I supposed I was fifty years ahead of my time”, en CAGE, J.: *A Year From Monday, Lectures and Writings... Op. Cit.*, p. 71.

⁶⁰⁷ El gusto “es un hábito. Vuelvan a comenzar lo mismo durante mucho tiempo y se convierte en gusto. Si ustedes interrumpen su producción artística, después de haber creado una cosa, se vuelve una cosa en sí y permanece. Pero si se repite cierto número de veces, se vuelve gusto”, en *Entretiens*, p. 181.

⁶⁰⁸ VALÉRY, P.: *Œuvres*, Gallimard, La Pléiade, Tome I, Paris, 1960, p. 1167.

⁶⁰⁹ DUCHAMP, M.: *Entretiens*, 1995, p. 68.

⁶¹⁰ DUCHAMP, M.: *Duchamp du signe*, textos de Marcel Duchamp, reunidos y presentados por Michel Sanouillet, 1/ Flammarion, Paris, 1975, 2/ 1994, p. 53. Más abajo mencionado DDS.

⁶¹¹ “A moving freight train”, escribe John Cage en «Music and Art», en *John Cage, Writer: Previously Uncollected Pieces*, Richard KOSTELANETZ (ed), Limelight Editions, New York, 1993, p. 163. Siempre en la idea de la “descarga ferroviaria del material musical”, véase CASTANET, P. A.: *Quand le sonore cherche noise – pour une philosophie du bruit*, Michel de Maule, Paris, 2008, p. 98.

Una de las últimas obras que me llegaron es un proyecto musical de Marcel Duchamp. Me fue entregado por Teeny Duchamp y parte de la hipótesis de un tren de mercancías, cuyos diversos vagones pasan bajo un túnel; el tren no lleva carga, o líquido, sino notas. Esto permite una distribución de notas en diferentes octavas y la producción de nuevas gamas de sonidos musicales.⁶¹²

En cuanto al sistema de la segunda versión, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même/Erratum Musical*, es de otro modo más compleja y detallada. El texto que acompaña la partitura –por otra parte, pudiendo ser considerado como una partitura completa- menciona:

Aparato que graba automáticamente los períodos musicales fragmentados.

Vasos comunicantes que contienen las 85 notas (o más $\frac{1}{4}$ de tono). que figuran entre los números en cada bola.

Apertura A que deja caer las bolas en una serie de vagonetas B, D, E, E, etc.

Vagonetas B, C, D, E, F, que van a una velocidad variable, recibiendo cada una 1 o varias bolas.

Cuando el vaso está vacío: el período de 85 notas en (otras tantas) vagonetas es inscrito y puede ser ejecutado por un instrumento concreto.

Otro vaso = otro período = resulta de la equivalencia de los períodos y de su comparación con un tipo de alfabeto musical nuevo. que permite descripciones modeladas. (a desarrollar)

Cada número indica una nota; un piano ordinario contiene alrededor de 85 notas; cada número es el número de orden, partiendo de la izquierda.

Inalcanzable; para instrumentos de música concretos (piano mecánico, órganos mecánicos u otros instrumentos nuevos, para los que el intermediario virtuoso es suprimido); el orden de sucesión es [a conveniencia] intercambiable; el tiempo que separa cada cifra romana será probablemente constante (¿?), pero podrá variar de una ejecución a otra; ejecución por otra parte tan inútil.⁶¹³

Dicho de otro modo, el manuscrito se compone de dos hojas de pentagramas musicales y comporta dos partes: la primera corresponde a la descripción del sistema de composición. Duchamp presenta una partitura verbal, gráfica y numérica y titula a este sistema «dispositivo que graba automáticamente los períodos musicales fragmentados». El compositor indica con qué instrumentos debe ser interpretada la partitura (*piano u órgano eléctrico u otros instrumentos nuevos, para los que el*

⁶¹² CAGE, J.: *Pour les oiseaux, Entretiens avec Daniel Charles*, 1/ Belfond, Paris, 1976, 2/ L'Herne, Paris, 2002, p. 195.

⁶¹³ *Ibid.* Respeto la casilla de Duchamp.

intermediario virtuoso es suprimido). La segunda parte del manuscrito es la puesta en práctica de la primera: Duchamp devuelve a los pentagramas el transcurso musical en números, en cifras romanas y en letras. En números, del 1 al 85, y *cada número indica una nota*, correspondiendo cada una a las 85 teclas de un piano de la época, que será *afinado al cuarto de tono*.

Lo más sorprendente de estas dos partituras concierne a los datos acústicos, que se ven relegados al rango de simples testimonios de la experiencia que Duchamp ha hecho. Lo que aquí cuenta es el recorrido más que resultado, por otro lado, *tan inútil*; sucede lo mismo respecto a sus escritos sobre el sonido, conocidos como «enunciados», es decir, proposiciones, fórmulas, ideas que no son ni verdaderas ni falsas o verdaderas y falsas a la vez. Un enunciado es un conjunto de datos sobre un tema; estos son explicados oralmente o por escrito sin más explicación o desarrollo que sea. Además, un enunciado no tiene valor de verdad: es considerado por su contenido y se presenta bajo la forma de conminaciones, incluso de slogans. Sin embargo, la lógica se ocupa de los enunciados según su modalidad (certidumbre, absurdo, plausibilidad) y tiene en cuenta sus sentidos, dejados deliberadamente ambivalentes. Los enunciados de Duchamp sobre lo sonoro están reunidos en algunas de sus obras: *Marcel Duchamp, Notes* (1980)⁶¹⁴ y *Duchamp du signe* (1994)⁶¹⁵. Estos son algunos extractos:

- Hucha (o bote de conserva): Hacer un Ready-made con una caja que contenga alguna cosa irreconocible al sonido y soldar la caja. (DDS, p. 49)
- Basar toda una serie de cosas para ver por un solo ojo (izquierdo o derecho), [para] encontrar una serie de cosas para oír (o escuchar) por una sola oreja. (DDS, p. 108)
- Ejercicios de música en huecos para sordos
Dado un número convenido convencional de notas de música, no «escuchar» más que el grupo de las que no son ejecutadas
Convenir un grupo determinado de notas de música y solo escuchar las notas del grupo que no son interpretadas. (*Notes*, nº 253)
- Música en Huecos: de un (acorde) conjunto de 32 notas *pax*⁶¹⁶ al piano, tampoco emoción, sino enumeración para el pensamiento frío de las 53 otras notas que faltan. Poner qq. Explicaciones. (*Notes*, nº 181)
- ESCULTURA MUSICAL
Sonidos que duran y parten de diferentes puntos y que forman una escultura sonora que dura. (DDS, p. 47)
- Construir uno y varios instrumentos de música de precisión, que den mecánicamente el paso continuo de un tono a otro para poder notar sin oír

⁶¹⁴ DUCHAMP, Marcel: *Notes* [sic: *Marcel Duchamp, Notes*], presentación y traducción de Paul Matisse, prefacio de Pontus Hulten, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, 1980; 2/ presentación de Paul Matisse, prefacio de Pontus Hulten, Flammarion, coll. « Champs », Paris, 1999. De ahora en adelante, *Notes*.

⁶¹⁵ DUCHAMP, Marcel: (1975/1994) *Duchamp du signe*, textos de Marcel Duchamp reunidos y presentados por Michel Sanouillet, 1/ Paris, Flammarion, 1975, 2/ 1994. De ahora en adelante DDS.

⁶¹⁶ "Pax" es una abreviatura inventada por Duchamp que significa "por ejemplo". Hemos decidido conservarla. NdT.

formas sonoras modeladas (contra el virtuosismo y la división física del sonido que recuerda la inutilidad de las teorías físicas del color) (DDS, p. 47)
- El afinador – Hacer afinar un piano en escena – EEEEEEEEEEE o Hacer una película del afinador afinando y sincronizar los acordes en un piano. o más bien sincronizar la afinación de un piano escondido – o Hacer afinar un piano en escena en la oscuridad. hacerlo técnicamente y evitar toda musiconidad. (*Notes*, n° 199)

A causa de su propia naturaleza, no debemos detenernos sobre la exactitud o la inexactitud de estos enunciados, aún menos sobre su construcción sintáctica (porque es inútil remitir a la referencia *Sic*): Duchamp anotó sus pensamientos sobre la música precipitadamente, sobre trozos de papel que caían en sus manos. A semejanza de los dos *Erratum*, no invitan a ninguna forma de realización, sea la que sea, lo que aún así no resta nada a su capacidad de hacer música. Sin embargo, lo que podría pasar por una paradoja solo es en realidad una estratagema de una forma particular de lógica, que permite a Duchamp comprender que la verdad de la música podría no depender ya de su dimensión acústica, sino de la fuerza con la que la idea que ella transporta pueda ser objeto de otra forma de escucha, en pensamiento. De esta música, no podemos hacer nada desde un punto de vista estético. Por el contrario, desde un punto de vista epistemológico, es más el objeto mismo de la música y su esencia los que son puestos en duda. Los textos de Duchamp son importantes por lo que constatan: algunos revelan un cuestionamiento profundo de la disciplina, proponiendo incluso anticipaciones de sus destinos. Deducimos entonces que la música puede permanecer en estado de escritos, bajo la forma de partituras o de enunciados, y aislarse así del conjunto de sus mediadores habituales.

El proceso de selección de un ready-made resuena desde el principio y comprendemos cómo ha podido convertirse en un modelo de inspiración para los teóricos del arte conceptual en los años 1960, para los que el pensamiento prima sobre el acto. Así pues, es absolutamente posible emparentar el sistema musical duchampiano con lo que yo llamo «música conceptual», cuya especificidad hace que, contrariamente a la música tradicional concebida (luego destinada al mundo sonoro), pueda no ser ejecutada. Duchamp muestra que, en el presente, la música puede funcionar en otro plano. Además, lo que hace de estas dos composiciones musicales obras conceptuales, más allá del hecho de que la segunda no requiera necesariamente ejecución, consiste en operaciones aleatorias que dan una idea de la realidad, sugiriendo la amplitud de las posibilidades ofrecidas por este nuevo método de composición. La música conceptual según Duchamp ofrece secuencias musicales elegidas al azar, que dan lugar a partituras y/o enunciados que no requieren ninguna realización sonora particular, pero que la incita. ¿Cómo estudiar la música conceptual? En *26 Statements Re Duchamp*, Cage escribe: «One way to write music: study Duchamp»⁶¹⁷. El estudio del pensamiento del inventor del ready-made muestra que para él se trata de abolir la temporalidad, a través de los gestos del azar, para llegar a la indiferencia estética.

⁶¹⁷ CAGE, J.: *A Year From Monday, Lectures and Writings... Op.Cit.*, p. 70.

Suspender la temporalidad

En sus partituras o sus enunciados, Duchamp busca efectos de oposición y de discordia, signos simbólicos cuya convergencia toma un sentido insólito. En primer lugar, la regla a adoptar para llegar ahí es la del azar. Si nos detenemos en las consecuencias de un posicionamiento así y de los actos que le acompañan (especialmente desde el punto de vista del rol del compositor que, por la introducción del azar, fue pronto desacralizado, incluso borrado) y si observamos sus repercusiones sobre Cage y consortes, debemos poder extraer de eso enunciados, a través del análisis de las reglas y de las relaciones formales entre las piezas y las reflexiones sobre la música.

Siempre he admirado la obra [de Marcel Duchamp] y, una vez que yo mismo me he centrado sobre operaciones de azar, he realizado lo que ellas implicaban, no solamente en arte sino también en música, cincuenta años antes que yo.⁶¹⁸

Este estudio permite anticipar todas las características relativas al proyecto de un arte hecho para la mente, más que un arte que se dirigiera a la mirada y/o a las emociones. A tal efecto, no sabríamos decir si el trabajo de Duchamp se dirige a los demás, puesto que no le interesa del artista más que el estado conceptual; la ejecución solo es para él una tarea menor, pero al mismo tiempo, Duchamp muestra, ejecutando sus obras (atestiguando las partituras), que tiene su importancia. Con Duchamp, es más el proyecto por adelantado del arte conceptual, pero también el de una redefinición de la música en función de lo que la partitura dice y no de su traducción acústica. La música según Duchamp se sitúa así más allá de las tres posiciones corrientes, adoptadas frente a su objeto –expresionista, referencialista y formalista⁶¹⁹; en las dos primeras, dominan las impresiones sensoriales, evocadas para la una e imitadas para la otra por la música (el enfoque extrínseco), mientras que la tercera se apoya en el conocimiento técnico profundo del lenguaje musical (el enfoque intrínseco). Duchamp trabaja al margen de toda preocupación musical sensible. Compone sus dos partituras a partir de un sistema musical radicalmente nuevo, compuesto de operaciones estocásticas –tres serializaciones de elementos heterogéneos irracionales para la una, diecisiete para la otra-, que reflejan una música en la que los horizontes previstos son voluntariamente alterados. Ni el tiempo ni el espacio tienen significado. Solo cuenta la imaginación inteligente. El arte deviene «cosa mental». Este enfoque hace de Duchamp un artista conceptual que inaugurará una tradición en el arte⁶²⁰, a la que Cage puede ser igualmente vinculado. ¿Cómo explicar la actitud conceptual de Duchamp y de Cage?

⁶¹⁸ “I always admired [Marcel Duchamp’s] work, and once I got involved with chance operations, I realized he had been involved with them, not only in art but also in music, fifty years before I was (...)”, John Cage, citado por ROTH, M.: «John Cage on Marcel Duchamp... *Op. Cit.* (Traducción al francés de Sophie Stevance).

⁶¹⁹ DEBELLIS, M.: «Music», en *The Aesthetics, The Routledge Companion to Aesthetics*, GAUT B. and McIVER, L., Dominic (eds.), New York, 2005, pp. 669-682.

⁶²⁰ Hablamos de arte conceptual desde la primera exposición *Konzeption Conception* (octubre-noviembre 1969, museo de Leverkusen, Alemania), consagrada a estos artistas para los que el hecho artístico presenta proposiciones escritas que lo acompañan. Véase *Konzeption/ Conception: Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung/ Documentation of A To-day’s Art Tendency*, Köln/Opladen, Westdeutscher Verlag, 1969.

En *The Principles of Art*, Robin Collingwood discute la idea según la cual la obra de arte deberá presentarse forzosamente en forma de un objeto físico –la obra que puede existir en su totalidad en «la cabeza del compositor» (*in the composer's head*)⁶²¹, no en forma de una serie de notas oídas o de un objeto físico, constituido por una secuenciación concreta de fenómenos acústicos. Según él, esta “experiencia imaginaria de la actividad total”⁶²² del artista, recreada por el observador idóneo, sería la verdadera obra de arte, luego la verdadera música. Un conceptualista explora y fabrica pensamientos, que va a ilustrar a través de instalaciones u objetos. Para Joseph Kosuth, el arte conceptual interroga los fundamentos mismos del concepto de arte, en sus funciones y en sus formas, por proposiciones “de carácter lingüístico”, no “de orden práctico”⁶²³. De la misma manera, para Duchamp, la definición de la música conceptual corresponde a una forma de música cuyo contenido textual, haciendo intervenir los signos tradicionales musicales, posee un interés en el nivel de la investigación y de la reflexión sobre el objeto, sobre la función y sobre la naturaleza de la música. La música conceptual se abstrae posiblemente de la ejecución, considerando así romper el vínculo con la dimensión espectacular del concierto, animado por el intérprete virtuoso. De este modo, acudiendo a una exposición de arte conceptual, no vamos a ver un objeto, sino un conjunto de objetos que ilustran un concepto. Lo mismo sucede si acudimos a una ejecución de los 4'33" de Cage (1952), por ejemplo: no vamos a escuchar una obra cuyos sonidos hayan sido organizados por un compositor dentro de las reglas del arte, sino que esperamos descubrir la *idea* de un compositor, que habrá querido convocar los sonidos del entorno en el marco de un concierto de música.

No obstante, esta pieza de John Cage debe ser relacionada con la música conceptual con prudencia, si tenemos en cuenta el hecho de que Cage la encuentra interesante una vez ejecutada: “Puede ser ejecutada cuando sea [...] solo cobra vida cuando se ejecuta. Y cada vez que se ejecuta, es una experiencia prodigiosamente viviente!”⁶²⁴. Para Cage prima la experiencia, lo que debería alejarla de una actitud conceptual –que consiste, declara a Daniel Charles, en rechazar algunas experiencias en nombre de cierto discurso. Esto significa, simplemente, que nos encerramos en un discurso, para no ir al concierto o para no hacer pintura en sentido clásico o en sentido moderno”⁶²⁵. Precisemos, sin embargo, que los artistas conceptuales (Joseph Kosuth o Sol LeWitt), a pesar del enunciado que sostiene su práctica, no abandonaron la materialización de sus proposiciones; pretendían que éstas debían poder ser suficientemente fuertes para no depender de cualquiera de los presupuestos prácticos y estéticos que fuese. Al mismo tiempo, un solo objeto es suficiente para representar todos los demás. Una explicación de esta idea se encuentra en Henri Bergson:

⁶²¹ COLLINGWOOD, R.G.: *The Principles of Art* (1938), Oxford University Press, New York, (1938) 1958, p. 139.

⁶²² «Imaginary experience of total activity», *Ibid*, pp. 149-151 (Traducción al francés de Sophie Stévançe).

⁶²³ KOSUTH, J.: «L'Art après la philosophie», en HARISSON, C. and WOOD, P.: *Art en théorie: une anthologie*, Hazan, Paris, (1969) 1997, p. 923.

⁶²⁴ CAGE, J.: *Pour les oiseaux... Op.Cit.*, pp. 182-183.

⁶²⁵ *Ibid*, p. 185.

“El secreto del arte de dibujar es descubrir en cada objeto, la manera particular en la que se conduce, a través de toda su extensión, como una ola central que se despliega en olas superficiales, cierta línea sinuosa que es como su eje generador”. Además, esta línea puede no ser ninguna de las líneas visibles de la figura. No está más aquí que allá, sino que da la clave de todo. Es menos percibida por el ojo que pensada por la mente.⁶²⁶

En los términos de Bergson, podemos decir que cuando los artistas conceptuales desarrollaban un solo objeto, éste era suficiente para representar a los demás; el susodicho objeto lleva en sí todos los elementos del concepto, “los matices o los grados del propio concepto”⁶²⁷. Esta idea es comparable a lo que Deleuze denomina un *concepto reflexivo*: un único objeto representa todos los demás y de ahí encarna la identidad del concepto, como una “representación orgánica”⁶²⁸. Desde este punto de vista, la expresión de *conceptual empirista*, utilizada por Charles⁶²⁹ para designar a Cage, es sin duda discutible o al menos redundante, puesto que el conceptualismo fabrica siempre sus objetos y los expone. Ocurre lo mismo con el enunciado de *La Mariée mise à nu par ses célibataires même/Erratum Musical* de Duchamp: la ejecución es «inútil», pero el compositor nos deja partituras e ideas sobre el sonido que van a hacer posible las interpretaciones y el acto de la escucha (arriesgándose a ser considerablemente aburrido).

En cuanto al *Erratum Musical*, la obra es elaborada a partir de 25 notas, lo que permitiría un gran número de diferentes posibilidades de ejecución. 25 que exponen 25 posibilidades, dicho de otro modo: $8.8817841970012523233890533447266^e+34$ fórmulas. El todo no es pues reducible a sus partes, y a partir de un número finito de 25 notas diferentes (en nombre, pero no en sonido, pues Duchamp utiliza las enarmonías), es posible crear un número importante de músicas. Si hiciese falta explorar ahí todas las posibilidades, en razón de una por segundo, por el número de segundos en una vida de 75 años, el resultado sería del orden de 37,551,937,244,212,972,786,187,440.151897 vidas. Para Duchamp, tres series aseguran la existencia de las demás:

El azar puro me interesaba como un medio de ir contra la realidad lógica [...]. Para mí, la cifra tres tiene una importancia, pero de ninguna manera desde el punto de vista esotérico, simplemente, desde el punto de vista de la numeración: uno es la unidad, dos es el doble, la dualidad, y tres es la resta. En cuanto usted tomara la palabra tres, tendría que tres millones es lo mismo que tres.⁶³⁰

⁶²⁶ BERGSON, H.: *La Pensée et le mouvant. Essais et conférences*, PUF, Paris, 1966, pp. 259-260. Es este extracto, Bergson cita a Félix Ravaisson.

⁶²⁷ DELEUZE, G.: «La conception de la différence chez Bergson», en *L'île déserte et autres essais. Textes et entretiens, 1953-1974*, Minuit, Paris, 2002, p. 60.

⁶²⁸ *Ibid*, pp. 50-51.

⁶²⁹ CHARLES, D.: *Pour les oiseaux ... Op. Cit.*, p. 184.

⁶³⁰ *Entretiens*, p. 81.

Esto muestra que el propio Duchamp experimentó sus ideas, y en esto, su actitud permanece próxima a la de Cage.

[John Cage y yo] somos muy amigos. Viene todas las semanas a jugar al ajedrez. Le conocí en 1941, en Nueva York, en casa de Max Ernst y Peggy Guggenheim. Él debía tener veinticinco años. Si a la gente le gusta mucho ponernos juntos es, sobre todo, a causa de una conexión mental, de una similitud para enfocar las cosas. Hay un lado extraordinario, una facilidad constante de ser. Es alegre. No elaborado: cosas a base de humor. Tiene una perpetua invención del lenguaje y no explica. No es un profesor ni un peón. Se ha desprendido del lado aburrido de la música. Esto no le impide interpretar la *Sonata de Ocho Horas*, de Satie, que jamás ha sido ofrecida en Francia, que yo sepa.⁶³¹

En esta cita, es interesante la referencia a Satie, puesto que el compositor francés había introducido, desde 1893 con *Vexations*, la inercia por la repetición en música. Recordaremos la nota inscrita en lo alto de la partitura: «Para ejecutar este motivo 840 veces seguidas, será bueno prepararse de antemano, y en el silencio más grande, a través de serias inmovilidades». Poco después, en 1921, Satie piensa en la *música de mobiliario*: desprovista de expresión sentimental, no debe ser escuchada, según las voluntades de su diseñador. Ocurre lo mismo en las partituras de música aleatoria de Duchamp: desprovistas voluntariamente de sensaciones emotivas y de todo carácter estético, el melómano que se aventurará a escucharlas y/o a contemplarlas solo experimentará la monotonía y el aburrimiento –lo que no es despreciable desde el punto de vista de Duchamp, que apreciaba el aburrimiento provocado por el arte. Con respecto a los happenings, declaró: “Hacer una cosa para que la gente se aburra mirándola, ¡no lo había pensado jamás! Y es una lástima, porque es una idea muy bella. Es la misma idea, en el fondo, que el silencio de John Cage en música; nadie había pensado en eso”⁶³². Sin embargo, Duchamp lo pensó e incluso lo realizó en 1913. Al igual que Satie y Cage, Duchamp experimentó el aburrimiento en arte y en música en numerosas ocasiones. Por su título, su construcción y su contenido, sus composiciones musicales proponen un cuestionamiento de algunos fundamentos constitucionales de la música. Desde el título, aluden a un «error». En cuanto a sus contenidos, anticipan una corrección, incluso una mejora, a través de un nuevo protocolo de realización, que no descansa sobre ninguno de los criterios estéticos clásicos. Este cuestionamiento de los códigos musicales convencionales se hace posible por la utilización de algunos símbolos de la notación musical de la tradición clásica occidental –incluyendo título, notas, claves, pentagramas o alteraciones musicales. En ese caso, puede ser cuestión de una convención de la desorganización, a través de la cual no se trate de destruir por destruir, sino de de-definir para “llevar la mente del espectador hacia otras regiones más verbales”⁶³³.

Cage sacó partido del azar o usó diferentes técnicas para mantener tal sonido más que tal otro, integraba un pasaje de Beethoven o simplemente

⁶³¹ DUCHAMP, M.: «Entretien avec Otto Hahn», en *VH 101*, n°3, 1970, p. 116.

⁶³² *Entretiens*, p. 188.

⁶³³ DDS, p. 191.

el ruido de una puerta que se cierra. Pero aun así, eso no impide que consistiera en realizar un concierto, solamente, era un concierto de un género diferente.⁶³⁴

Así pues, el enfoque de Duchamp tiene como objetivo ampliar el territorio de la experiencia. El modo de realización de la obra musical es, con Duchamp, más importante que la realización musical en tanto que tal. Además, Duchamp renuncia a someterla a su gusto y al control del pensamiento; declara su «disgusto»⁶³⁵ del arte, de la esencia de trementina y de la «tripa-de-gato» que le inspiró el canto del violín. Lector de Stirner, Duchamp podría así, componiendo la música conceptual, reunir el pensamiento del anarquista alemán que, afirmando: «He basado mi causa en nada», no se buscó ninguna causa que defender de la que fuera esclavo. En la música de Duchamp, no hay idea, ni emoción, ni valor, ni gusto, ni ego. Nada. Por esta razón, es absolutamente concebible unir su práctica, como también la de Cage y consortes que recurren al azar para componer, al no-valor, al no-pensamiento.

A quien corresponda. No hay tema. No hay imagen. No hay gusto. No hay objeto. No hay belleza. No hay mensaje. No hay talento. No hay técnica (no hay por qué). No hay idea. No hay intención. No hay arte. No hay sentimiento. No hay negro. No hay blanco [...].⁶³⁶

Desde este punto de vista, es absolutamente concebible vincular a Duchamp a esta «ausencia de pensamiento» stirniano, que es una toma de «libertad espiritual». Con respecto a los ready-mades, ¿no afirmó Duchamp haberlos realizado “sin otra intención que la de liberar(se) de los pensamientos”⁶³⁷? El azar tiene derecho a ser citado aquí, e incluso puede ser conservado⁶³⁸. La ausencia de pensamiento y de la voluntad son igualmente punto de partida de la música conceptual y también su punto final, orientado entre “Pintura y precisión, y belleza de indiferencia”⁶³⁹, “densidad oscilante que expresa la libertad de la indiferencia”⁶⁴⁰. Esas son también las especificidades del ready-made: “no hay belleza, no hay fealdad, nada especialmente estético”⁶⁴¹. Su obra musical es como esta imagen. Porque la pregunta que Duchamp se hace sin cesar es la siguiente: ¿cómo hacer una obra que no sea ni bella ni fea? ¿Cómo hacer una obra que no sea «de arte»?

⁶³⁴ KAPROW, A.: «Entretien avec Jacques Donguy», en *Hors Limites, l'Art et la vie 1952-1994*, Paris, catálogo del Centro nacional de arte y de cultura Georges Pompidou, obra publicada con ocasión de la exposición presentada del 9 de noviembre de 1994 al 23 de enero de 1995, p. 65.

⁶³⁵ *Entretiens*, p. 22.

⁶³⁶ “To whom. No subject. No image. No taste. No object. No beauty. No message. No talent. No technique (no why). No idea. No intention. No art. No feeling. No black. No white [...]”, Cage, citado por KOSTELANETZ, R.: *John Cage*, Éditions des Syrthes, Paris, 2000, pp. 111-112 (Traducción al francés de Sophie Stevance).

⁶³⁷ DUCHAMP, M.: «Entretien avec Otto Hahn... *Op. Cit.*, p. 54.

⁶³⁸ *Entretiens*, p. 78.

⁶³⁹ *DDS*, p. 46.

⁶⁴⁰ *DDS*, p. 89.

⁶⁴¹ DANTO, A.: *L'Assujettissement philosophique de l'art*, Seuil, Paris, 1993, p. 56.

Suspender el gusto

Lo que suscita el interés de los dos *Erratum* y del proyecto del arte conceptual en general es el concepto que los sostiene. “La idea deviene una máquina que hace al arte”⁶⁴². La parte más importante del trabajo se efectúa en la cabeza, en las «seseras»⁶⁴³ («brain facts» en inglés), a las que Duchamp hace referencia: es la utilización de la cabeza, del *cerebro* en una acción. Así, la memoria acumula las ideas que, por sí solas, se convierten en trabajos, después en obras de arte. “Me interesé por las ideas y no solamente por simples productos visuales. Quería volver a poner la pintura al servicio de la mente”, reivindicará más tarde Duchamp⁶⁴⁴. Ni que decir tiene que aplica los mismos principios a la música. Esta otra forma de música es una materia desprovista de emoción, de buen o mal gusto –pero no de interés: testigos, los músicos influenciados por las composiciones de Duchamp, Cage más particularmente, uno de los primeros en haber reconocido su impacto sobre su propia práctica. Así mismo, ¿quién habría podido creer que el ready-made se convertiría en la obra más influyente del siglo XX? Por tanto, está permitido pensar que, para algunos, la música puede (no) ser (más que) un enunciado único que invita al «oyente» a una escucha imaginaria o, por el contrario, no invitando a ninguna ejecución particular e influenciar así a numerosos compositores, especialmente a los afiliados a Fluxus.

Cada vez más, pienso en Duchamp como en un compositor. Para su última obra, *Étant donnés*, expuesta en Filadelfia, ha escrito un libro [«Aproximación desmontable»] en el que indica cómo desmontarla y volver a montarla. Este libro da las informaciones sobre la manera de realizar cualquier cosa; y ésta es realmente la definición de la notación musical ¿no? Es pues una obra musical; porque, cuando se la sigue, se producen sonidos...⁶⁴⁵

Si esta cita muestra que Cage considera que la obra musical posee una dimensión sonora, al mismo tiempo, considera el silencio, bajo la influencia del pensamiento oriental, como un sonido completo, rechazando la noción tradicional de la obra musical. Así, si retomamos el ejemplo de *4'33"*, esta obra musical encarna la expresión misma del mundo y de su caos: en este sentido sigue siendo música, aunque pertenezca a una nueva categoría que introduce las nociones de silencio y de azar. En un sentido, la «silenciosa» de Cage podría pertenecer al género de la música conceptual, puesto que reviste las características fundamentales: la idea que prima sobre el objeto, el azar a través de los ruidos ambientales, que surgen o no, y los elementos de la música con su contexto (la sala de concierto) y sus mediadores –su público, su compositor y su virtuoso.

⁶⁴² “The idea becomes a machine that makes the art”, LEWITT, S.: “Paragraphs on Conceptual Art”, in *Artforum*, Vol. 5, nº 10, June 1967, p. 80 (Traducción al francés de Sophie Stévançe).

⁶⁴³ *DDS*, p. 47.

⁶⁴⁴ Marcel Duchamp, citado en TOMKINS, C.: *Duchamp et son temps, 1887-1968*, Time Life, Amsterdam, 1973, p. 9.

⁶⁴⁵ John Cage, citado en BOSSEUR, J.-Y.: *John Cage... Op. Cit.*, p. 172.

Conclusión

La música conceptual es el resultado de una estética de la indiferencia y de la valoración de la expresión intelectual del artista en el acto de creación. Este postulado es lanzado por Duchamp como un rechazo: el de seguir las reglas estéticas en vigor. Se trata de una negación que debería permitir al artista encontrar nuevas vías de creación, llamando no ya a sus sentidos (y por lo mismo a los de su público), sino a su intelecto. Si Duchamp denuncia *al observador que hace el cuadro*, en su música, apunta al oyente y a lo que éste toma por objeto de juicio estético. Así, a través de la música conceptual, el artista llega a edificar una empresa de deconstrucción de los paradigmas existencialistas y estructuralistas de la obra musical para llegar a la desaparición, al menos a relativizar la importancia de los mediadores de la música, lo que es radicalmente nuevo en música. Si “la música es una teoría de mediaciones”⁶⁴⁶, Duchamp propone una disminución del número de sus mediadores que permiten recibir la música. Como vemos, solo queda un diseñador de operaciones mentales que propone a un receptor potencial una máquina para hacer la música, que podrá ser escuchada o no, imaginada o no. Al mismo tiempo, Duchamp cuestiona la dimensión sonora inherente a toda música y reemplaza el sonido por la idea. Propone así una música mental mucho más que audible y hace tambalear el poder evocador o imitador de la música, a través de un principio fundado en la indiferencia estética.

La obra musical conceptual de Duchamp es una música extra-musical, que funciona en el modo de la «meta-ironía»: “La ironía es un medio de aceptar cualquier cosa con entusiasmo. La mía es la ironía de la indiferencia”⁶⁴⁷. Es incluso una denuncia de las condiciones en las que se ejercen habitualmente la música y el arte en general, y una burla de la animada burla para despegarse del gusto y del gesto del creador. De este modo, la música conceptual puede comprenderse como una meta-música que desplaza la música, que la lleva más allá de los criterios de comprensión y de juicio tradicionales. La música conceptual así concebida trata tanto sobre la memoria auditiva del oyente como sobre la definición de la música, en una perspectiva de expansión de sus posibilidades de existencia mediante la reducción. Este género musical tampoco debe considerarse un ataque gratuito contra la música culta por su extremo opuesto: la música conceptual es en primer lugar y ante todo un juego que aplica reglas –o más bien, es “un juego que no tendría reglas”⁶⁴⁸. Después, es el ejercicio de una incongruencia artística, insertada en la misma época y en el mismo espíritu que el ready-made en la música. Entonces, se inscribe en un propósito mucho más amplio e inclusivo, que consiste en desorganizar el campo musical para encontrar en él otros terrenos de exploraciones y de creaciones. Duchamp habla de un *nuevo alfabeto musical* y trabaja en los confines de las potencialidades del sistema musical. Llega ahí a un método cuyos precedentes son no solamente transformados, sino que afectaron también a numerosos compositores. Las palabras duchampianas, sus creaciones sonoras y musicales resuenan de John Cage a Gavin Bryars. En una

⁶⁴⁶ HENNION, A.: *La Passion musicale: une sociologie de la médiation*, Métailié, Paris, 1993, p. 14.

⁶⁴⁷ JANIS H. and JANIS S.: «Marcel Duchamp: Anti-Artist», trad. Laurence Murphy, en *Étant Donné Marcel Duchamp*, n° 4, 2002, pp. 101-105.

⁶⁴⁸ *Notes*, n° 185.

entrevista, este último demuestra la importancia de Duchamp para su enfoque artístico y musical:

A comienzos de los años 70, di seminarios sobre Duchamp [...] sentía la necesidad de pasar algún tiempo con Duchamp. [...] Esto me resulto, por supuesto, muy valioso. En los años 1910-1912, Duchamp se desvió de la pintura de su tiempo, fue a ver la parte de la literatura y de las demás artes, con el fin de encontrar nuevas ideas.⁶⁴⁹

Cincuenta años antes que Cage, Duchamp aplicó operaciones de azar, aportando así la composición automática, casi logística. Supo reducir la música a una simple fórmula y a un mínimo de interferencia humana, para que pudiera franquear las fronteras de la autobiografía, del romanticismo, del expresionismo, de lo emocional, en definitiva, aquellas establecidas entre el arte y la vida. La música conceptual es un proceso composicional sin fin, que corre el riesgo en todo momento de hundirse en uno aleatorio vacío de sentido, a “ semejanza del mundo del caos ” “ sin embargo más total que fragmentado ”⁶⁵⁰. Música aparentemente privada de sustancia material, da la impresión de una incertidumbre para encontrarse a sí misma. Esto sucede porque es necesario mirarla como varios mundos reunidos en una sola idea, en la que se despliegan una infinidad de experiencias vitales, mucho más que como concepto cerrado.

Algunos exégetas de Duchamp vinculan su pensamiento a algunas filosofías orientales. Octavio Paz⁶⁵¹ piensa en la escuela filosófica hinduista monista de advaita vedanta de la no-dualidad. En cuanto a John Cage, explica haber sido inducido al taoísmo y al Zen por Duchamp, que practicaba indiferencia y no-voluntad⁶⁵². ¿Podría la música según Duchamp emparentarse a las tradiciones orientales del Tao y del Zen, en las que los estados simultáneos de contradicción son la expresión de una experiencia vital cotidiana? La música aleatoria de Cage descansa sobre este principio filosófico. A partir de 1951, con *Music of Changes*, cuyos métodos se inspiran en el libro chino de las mutaciones (*I-ching*), el Americano compone con el azar para dar precisamente a la música su carácter original, situado en estado natural en el entorno sonoro cotidiano. Si la lógica de la música conceptual y virtual de Duchamp pudiera ser relacionada con el espíritu taoísta, es porque representa “ un universo en crecimiento en su totalidad ”, que “ excluye la posibilidad de saber cómo crece a través de los medios del pensamiento y del lenguaje, y no vendría jamás a la mente de un taoísta buscar si el Tao sabe cómo crea el universo, pues opera espontáneamente y no según un plan establecido ”⁶⁵³. Duchamp, y tras él Cage, desarrolla una actividad musical en interacción con el mundo, comprendido en toda su complejidad y su renacimiento constante. También la práctica artística de Duchamp, en la que los contrarios «cointeligen», concluye en la no-dualidad, pudiendo servir de modelo de comprensión

⁶⁴⁹ Gavin Bryars, citado en LELONG, S.: *Nouvelle Musique, à la découverte de 24 compositeurs*, Balland, Paris, 1996, pp. 75-76.

⁶⁵⁰ DELEUZE, G. et GUATTARI, F.: *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Minuit, Paris, p. 13.

⁶⁵¹ PAZ, O.: *Marcel Duchamp: l'apparence mise à nu...*, Gallimard, Paris, 1977.

⁶⁵² CAGE, J.: *M: Writings '67-'72* (1973), Boyars, Paris, (1973) 1998, p. 129.

⁶⁵³ WATTS, A.W.: *Le Bouddhisme Zen*, Payot, Paris, 1982, p. 30.

para la de Cage y para una generación entera de artistas conceptuales a la que Cage nos conecta.

Pero el fracaso de la empresa sobreviene cuando la negación del sistema se encuentra integrada en este mismo sistema y erigida enseguida como modelo; lo hemos visto con el ready-made y los dos *Erratum*. ¿En qué umbrales de la creación desemboca entonces esta poética negativa, que es la de la renuncia y del rechazo? Toda negación recibe su validación. ¿Debemos recordar que la obra *Fuente*, que representa una negación del arte y de su funcionamiento, va a ser legitimada con el paso del tiempo (y de la perseverancia de Duchamp...) por las instituciones? Ocurre lo mismo en lo que concierne a la música conceptual: Duchamp constituyó una nueva praxis musical, tal y como lo atestiguan las obras de Cage o de Fluxus, así como las de todos los músicos que se interesan por su obra musical. De este modo, Duchamp se remite a una cierta forma de «convenciones» sin la inteligencia, desde las que la música conceptual se volverá arbitraria, injustificada e incomprensible. Es lo que Célestin Deliège resaltó: “Duchamp y Cage han sido ejemplos extremos, pero ¿no le era necesario cierto nivel de convención? Para acreditar sus ready-mades, Duchamp tuvo necesidad del museo; Cage, de los instrumentos tradicionales, de un pianista prestigioso y del rito del concierto”⁶⁵⁴. “Para Duchamp [...] sin la convención de la herramienta o del urinario, no podía banalizar el acontecimiento y provocar el choque, y para Cage, [...] la gama cromática o un banal empleo de la electro-acústica, al menos le relacionaban con sus colegas, a los que intentaba pillar amigablemente en la trampa del lenguaje”. Ahí se situaría entonces el límite de Duchamp, puesto que el arte –su arte– no sale finalmente del espacio museológico o musical. Pero de-definió ahí las reglas que va a “[volver del revés] contra la opinión, para mejor vencerla con armas probadas”⁶⁵⁵.

Finalmente, no sabríamos silenciar la dimensión irónica del enfoque de Marcel Duchamp. Ya en el caso de *La Mariée mise à nu par ses célibataires même*, una obra imponente que le ocupó desde 1912, su enfoque de la máquina y de la tecnología es «irónico»⁶⁵⁶. Sucede igual cuando en sus obras pictóricas de esta época (por ejemplo, *Moulin à café* de 1911) se representan objetos voluntariamente dislocados y un mecanismo complicado, del que lo propio es no servir absolutamente para nada. Si embargo, precisamente a través de la ironía, Duchamp busca desacralizar las instituciones: “de eso me interesa introducir la parte exacta y concreta de la ciencia... No es por amor a la ciencia, al contrario, era más bien para desacreditarla, de una manera dulce, ligera y sin importancia. Pero la ironía estaba presente”⁶⁵⁷. Lo serio de la ironía de Duchamp ha sido objeto de muchos trabajos. Pensamos en los de Linda

⁶⁵⁴ DELIÈGE, C.: «De la substance à l'apparence de l'œuvre musicale, essai de stylistique», desarrollo de una comunicación en el congreso *Épistémologie de la musique*, Université de Tel Aviv, 1992, en *Les Cahiers de Philosophie*, nº 20, «La loi musicale», Lille, 1996, pp. 145-183.

⁶⁵⁵ DELEUZE, G. et GUATTARI, F.: *Qu'est-ce que la philosophie*, Minuit, Paris, 1991, p. 192.

⁶⁵⁶ “My approach to the machine was completely ironic. I made only the hood. It was a symbolic way of explaining what was really beneath the hood, how it really worked, did not interest me. I had my own system quit tight as a system, but not organized logically”: Marcel Duchamp, citado en ADCOCK, C.E.: *Marcel Duchamp's Notes from The Large Glass*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1983, p. 16.

⁶⁵⁷ Marcel Duchamp, a propósito del *Gran Vidrio*, en *Entretiens*, p. 67.

Henderson⁶⁵⁸, que aborda la cuestión con el fin de comprender la importancia, en la obra y en el pensamiento duchampiano, de la física, de la química y de la ingeniería convertidas en burla; se sienten ahí los juegos de palabras del artista, sus retruécanos y calambures, del mismo modo que sus composiciones y enunciados sobre la música. La tesis de la autora menciona que la ironía de Duchamp que testimonian sus obras está cargada de dimensiones suplementarias. Considerar el arte de Duchamp desde el único punto de vista irónico sería reductor, a menos que observemos lo que Duchamp denuncia a través de la ironía y la forma en la que se la toma. Esto es lo que hemos deseado abordar en la presente contribución. Así pues, tomamos no solamente en serio la postura de Duchamp en su empresa de re-definición de la música, sino igualmente la de John Cage, que hizo de la música de Duchamp una de sus principales fuentes de inspiración. Así, revelando un aspecto irónico a través de su actitud, sus juegos de palabras o sus obras, Duchamp piensa en otros lugares de construcción de la música, de lo que hoy comenzamos solamente a medir su amplitud.

Bibliographie

- ADCOCK, C.E.: *Marcel Duchamp's Notes from The Large Glass*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1983.
- BOSSEUR, J.-Y.: *John Cage*, Minerve, Paris, 1993.
- ____ *Le Sonore et le visuel*, Dis Voir, Paris, 1999.
- BUFFET-PICABIA, G.: *Gabrielle Buffet-Picabia, Rencontres avec Picabia, Apollinaire, Cravan, Duchamp, Arp, Calder*, Belfond, Paris, 1967.
- CAGE, J.: «Experimental music: Doctrine», en *Silence, Lectures and Writings by John Cage*, Wesleyan University Press, 1961, p. 13-17.
- ____ «26 Statements re Duchamp», en *A Year From Monday, Lectures and Writings*, Middletown: Wesleyan University Press, Middletown, 1963, pp. 70-72.
- ____ *A Year from Monday - Lectures and Writings*, Wesleyan University Press, 1967.
- ____ *M: Writings '67-'72*, Boyars, Paris (1973) 1998.
- ____ *X: Writings '79-'82*, Wesleyan University Press, Middletown, 1990.
- ____ *Musicage: Cage Muses on Words Art Music*, Joan Retallack (ed), University Press of New England, Hanover, 1996.
- ____ «James Joyce, Marcel Duchamp, Érik Satie : un alphabet », in *Revue d'Esthétique*, n° 13-14-15, Privat, Toulouse, 1998.
- ____ *Pour les oiseaux, Entretiens avec Daniel Charles*, 1/ Belfond, Paris, 1976, 2/ L'Herne, Paris, 2002.
- CASTANET, P.-A.: *Quand le sonore cherche noise – pour une philosophie du bruit*, Michel de Maule, Paris, 2008.
- CHÂTEAU, D., VANPEENE, M.: «Entretien avec Michel Sanouillet», en *Étant Donnée*, n°2, Paris, 2006.
- COLLINGWOOD, Robin George: *The Principles of Art*, Oxford University Press, New York, (1938) 1958.
- CRAFT, R., NEWMAN, A., STEEGMULLER, F.: *Bravo Stravinsky*, World Literature Crusade, Cleveland, 1967.
- CROSS, L.: «Reunion: John Cage, Marcel Duchamp, Electronic Music and Chess», en *Leonardo Music Journal*, vol. 9, MIT Press, Cambridge, 2000, pp. 35-42.

⁶⁵⁸ HENDERSON, Linda: *Duchamp in Context, Science and Technology in The Large Glass and Related Works*, Princeton University Press, 1998. Las investigaciones de la autora tratan de determinar las estructuras materiales o formales que pudieron (o habrían podido) inspirar a Duchamp.

- DANTO, A.: *L'Assujettissement philosophique de l'art*, Seuil, Paris, 1993.
- DEBELLIS, M.: «Music», en *The Aesthetics, The Routledge Companion to Aesthetics*, GAUT, Berys and MCIVER Lopes, Dominic eds., New York, 2005 pp. 669-682.
- DELEUZE, G., Guattari, F.: *Qu'est-ce que la philosophie*, Minuit, Paris, 1991.
- ____ *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Minuit, Paris, 1980.
- DELIÈGE, C.: «De la substance à l'apparence de l'œuvre musicale, essai de stylistique», desarrollo de una comunicación para el coloquio *Épistémologie de la musique*, Université de Tel Aviv, 1992, *Les Cahiers de Philosophie*, n° 20, «La loi musicale», Lille, 1996, pp. 145-183.
- DUCHAMP, M.: *Ingénieur du temps perdu, entretiens avec Pierre Cabanne*, Somogy, Paris, 1995.
- ____ *The Writings of Marcel Duchamp*, Michel Sanouillet et Elmer Peterson (ed), Da Capo Press, Cambridge, 1989.
- ____ *Notes [sic: Marcel Duchamp, Notes]*, présentation et traduction de Paul Matisse, préface de Pontus Hulten, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, 1980; 2/ avant-propos de Paul Matisse, préface de Pontus Hulten, Flammarion, Paris, 1999.
- ____ «Entretien avec Otto Hahn», in *VH 101*, n°3, 1970.
- FAUSER, A.: «Aaron Copland, Nadia Boulanger, and the Making of an "American" Composer», en *The Musical Quarterly*, Vol. 89, n° 4, 2006.
- FOUCAULT, M.: «Qu'est-ce qu'un auteur» (1969), en *Dits et Écrits, 1954-1988*, Gallimard, Paris, Tome I: 1954-1969, 1994, pp. 789-821.
- HAHN, O.: «Entretien avec Marcel Duchamp», en *Étant Donnée Marcel Duchamp*, n°3, Paris, second semestre, 2001, pp. 116-117.
- ____ «Entretien avec Marcel Duchamp», en *Art and Artists*, trad. Andrew Rabeneck, Vol. 1, n°4, juillet 1996.
- HARISSON, C. and WOOD, P.: *Art en théorie: une anthologie*, Hazan, Paris, 1997.
- HENNION, A.: *La Passion musicale: une sociologie de la médiation*, Métailié, Paris, 1993.
- JACOB, M. J.: *Shigeko Kubota: Video Sculpture*, American Museum of the Moving Image, New York, 1991.
- JAUSS, H.-R.: *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, (1978) 1990.
- KAPROW, A.: «Entretien avec Jacques Donguy», en *Hors Limites, l'Art et la vie 1952-1994*, catálogo del Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou, obra publicada con ocasión de la exposición presentada el 9 de noviembre de 1994 al 23 de enero de 1995, Paris, 1994, p. 65.
- KOSTELANETZ, R. (ed.): *Aaron Copland, A Reader, Selected Writings: 1923-1972*, Routledge, London, 2004.
- ____ *Conversations avec John Cage*, Éditions des Syrthes, Paris, 2000.
- ____ (ed.): *John Cage, Writer: Previously Uncollected Pieces*, Limelight Editions, New York, 1993.
- LEBEL, J.-J.: «Avec Marcel, LHOQQ», en *Chimères*, Éditions de l'Association Chimères, n° 5-6, Paris, 1988.
- LELONG, S.: *Nouvelle Musique, à la découverte de 24 compositeurs*, Balland, Paris, 1996.
- LEWITT, S.: «Paragraphs on Conceptual Art», en *Artforum*, Vol. 5, n° 10, 1967.
- MACONIE, R.: «Stravinsky's Final Cadence», en *Tempo*, n°103, 1972, pp. 18-23.
- NAUMANN, F.: *Marcel Duchamp, L'Art à l'ère de la reproduction mécanisée*, Hazan, Paris, 1999.
- NAUMANN, F., OBALK, H.: *Affectionately Marcel, The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*, trad. Jill Taylor, Ludion Press, Gand et Amsterdam, 2000.
- OUELLETTE, F.: *Edgard Varèse*, Seghers, Paris, 1966.
- PAZ, Octavio: *Marcel Duchamp: l'apparence mise à nu...*, Gallimard, Paris, 1977.
- ROTH, Moira: *Difference/Indifference: Musings on Postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage*, Routledge, New York, 1998.

- SATIE, E.: *Léger comme un œuf*, Louis Broder, Paris, 1957.
STÉVANÇE, S.: *Duchamp, compositeur*, L'Harmattan, Paris, 2009.
TOMKINS, C.: *Duchamp: A Biography*, Henry Holt, New York, 1996.
TOMKINS, C. *Duchamp et son temps, 1887-1968*, Time Life, Amsterdam, 1973.
VALÉRY, P.: *Œuvres*, Gallimard, La Pléiade, Paris, Tome I, 1960.
WATSON, S.: *Strange Bedfellows: The First American Avant-Garde*, Abbeville Press Publishers, New York, 1991.
WATTS, A.W. *Le Bouddhisme Zen*, Payot, Paris, 1982.

Sites Internet

- http://www.toutfait.com/issues/issue_1/Music/erratum.html (consulté en mars 2011)
<http://www.library.northwestern.edu/sites/www.library.northwestern.edu/files/pdfs/Notations%20finding%20aid.pdf>

El recorrido de la experimentación poética en España entre 1900 y 1980

Bartolomé Ferrando

Performer y Poeta visual

Facultad de Bellas Artes. Universidad Politécnica de Valencia

Resumen. El recorrido que llevo a cabo quiere abarcar y destacar recorridos muy diversos ocurridos en España, influidos por movimientos y modos de hacer de otras latitudes, como son el Futurismo, el Creacionismo, el Dadaísmo, el Surrealismo, el Letrismo, el movimiento Fluxus, la poesía concreta, la poesía visual, la poesía proceso y la poesía objeto que afectaron a la creación clásica en poesía, y abrieron otras vías, ocultas la mayoría de las veces por el academicismo imperante, que dan cuenta de la potente capacidad creativa de personajes de nuestro país, y que tienen una influencia relevante en algunas de las actuales prácticas poéticas.

Palabras clave. Ultraísmo, poesía caligramática, poesía experimental, poesía visual, poesía objeto, ZAJ.

Abstract. The course that I carry out wants to include and highlight very different routes in Spain, influenced by movements and ways of doing from other latitudes, such as Futurism, Creationism, Dadaism, Surrealism, Letrism, Fluxus movement, Concrete poetry, Visual poetry, Process poetry and Object poetry that affected the classical creation in poetry, and opened other lines, hidden most of the time by the prevailing academicism, which account for the powerful creative capacity of characters of our country, and have a relevant influence in some of the current poetic practices.

Keywords. Ultraism, Calligraphic poetry, Experimental poetry, Visual poetry, Object poetry, ZAJ.

Habría que remontarse al año 1904. Es entonces cuando Gabriel Alomar pronuncia una conferencia en Barcelona, bajo el título "*Futurismo*". Una conferencia que parece que nada tenía que ver con este movimiento artístico.

Quien publica en España el manifiesto futurista fue Ramón Gómez de la Serna, en 1909, en la revista *Prometeo*, y empieza también a escribir a partir de esa fecha sus *Greguerías*: mezcla de humorismo y metáforas, en las que hacía uso del humor como de una "actitud ante la vida", y como un elemento "capaz de acabar con el

miedo”⁶⁵⁹. Un modo de hacer con el lenguaje que podía verse y estudiarse sin duda como un precedente del Dadaísmo y del Surrealismo.

En 1916 el catalán Junoy publica sus primeros poemas visuales en *Troços*; en 1918, cuando Rafael Cansinos Assens presenta su *Manifiesto Ultraísta*, y cuando Gerardo Diego dio inicio a su obra *Limbo*.

En la vanguardia poética catalana, entre 1916 y 1924, es preciso nombrar a Joan Salvat-Papasseit, con una poesía caligramática sembrada de iconos. Una creación poética influyente en la poesía de Joan Brossa.

El movimiento Ultraísta, nacido a instancias de Huidobro, se extiende entre los años 1919 y 1923, entre las revistas *Cervantes* y *Grecia*. Aglutinando elementos futuristas y dadaístas, el Ultraísmo, como negación del Modernismo, y “reduciendo la lírica a la metáfora”⁶⁶⁰ plantea la síntesis de dos o más imágenes en una sola, destilando la poesía, creando así, en múltiples ocasiones, imágenes irreales. Elimina además “el adjetivo inútil” y “el ornamento” innecesario, y plantea incluso, en sus escritos poéticos, “la exclusión de todo componente sentimental”⁶⁶¹. Cabe citar entre sus componentes a Guillermo de Torre, Pedro Garfias, Juan Larrea Gerardo Diego y Eugenio Montes, entre otros.

Es en 1920 cuando Junoy publica *Poemes i cal.ligrames*, introduciendo la práctica caligramática en la cultura catalana. Y en 1923 cuando Guillermo de Torre publica *Hélices*. El libro *Altazor*, de Vicente Huidobro se conoce en Madrid algunos años más tarde, en el año 1931.

En 1928, Marinetti visita Madrid y Barcelona en pleno Surrealismo literario español que se extiende hasta 1935. Es en ese período, concretamente en 1931, cuando el poeta vallisoletano Francisco Pino funda la revista *Ddos*, de carácter surrealista. Poeta desligado de grupos de vanguardia, pero influido tanto por el Surrealismo como por el Letrismo y el Concretismo, Pino llegaba a afirmar que “la poesía no debe escribirse”, “que la palabra no era necesaria”, y que “está ahí, sobre nosotros, entre nosotros”⁶⁶².

Es ya en 1943, pocos años después del final de la guerra civil en nuestro país, cuando el poeta catalán Joan Brossa crea su primer poema-objeto *Escorça*, mostrando un objeto encontrado y no manipulado sobre un soporte de madera. “Poema-objeto”, era un concepto usado ya por Breton en 1929; un concepto, el de poema-objeto, “que oscila entre lo que es y lo que significó”; y que “son cosas mudas que hablan adivinanzas,

⁶⁵⁹ GÓMEZ, Leo: *Del humor en el arte contemporáneo*, Ars. Universitat Jaume I, Castellón, 2013, p. 13 y p. 23.

⁶⁶⁰ SARMIENTO, José Antonio: «El estallido de la vanguardia», en *Escrituras en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana del s.XX*. Catálogo. Instituto Cervantes, Madrid, 2009, p. 39.

⁶⁶¹ VIDELA, Gloria: *El Ultraísmo. Estudio sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Editorial Gredos, Madrid, 1971, p. 22 y p. 109.

⁶⁶² DELIBES, Miguel: «“Paco Pino”. He dicho», Barcelona, Destino, 1996, en *Escrituras en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana del s.XX*. Catálogo, Instituto Cervantes, Madrid, 2009, p. 368.

enigmas” en palabras de Octavio Paz⁶⁶³. Esta idea da pie a la creación de muchas otras, que influirán enormemente en la creación y la práctica de muy diversos poetas jóvenes y no tan jóvenes. Pero la poesía de Brossa se extiende también hacia el terreno discursivo, visual y de generando a múltiples modos de hacer, basados en la simplicidad, en el humor y en la sorpresa y, en ocasiones, en la potencial riqueza del contraste entre palabras, imágenes o fragmentos de tiempo.

La fundación del grupo Dau al set, en Cataluña, ocurre en 1948. Cercano al Surrealismo, con rebotes dadaístas, genera un tipo de creación ajena a las estéticas al uso. De él formaron parte tanto el poeta Joan Brossa como el crítico Arnau Puig, junto a diversos escritores y pintores, Antoni Tàpies, entre ellos. Dau al set publica una revista del mismo nombre, que dura hasta el año 1953. Y en 1954 Juan Eduardo Cirlot publica un libro basado en la idea de la permutación.

Será en un curso del compositor Bruno Maderna, en Milán, en 1956, cuando dos de los componentes de ZAJ, los músicos Juan Hidalgo y Walter Marchetti, entran en contacto. Cabría definir a ZAJ, formado en 1964, como perteneciente al territorio de la experimentación musical, más que poética, territorio en el que ellos, además, no se consideran ni reconocen. Un rechazo manifiesto ante todo por parte de un tercer componente de ZAJ, José Luis Castillejo, quien se revela siempre contrario a ser definido como poeta experimental o visual. No obstante, en la de la mayoría de las publicaciones ZAJ como por ejemplo en *Arpocrate seduto sul loto*, *La caída del avión en el terreno baldío* o *Juan Hidalgo por Juan Hidalgo I*, la carga poética es tan evidente, que no puedo, por mi parte, dejar de mencionarlos aquí. La “música” que hacía ZAJ no iba destinada a ser escuchada, sino más bien a ser vista, y tendía a “incorporar lo musical a lo no musical”⁶⁶⁴. Se trataba de una música de acción, o de una música visible, basada muchas veces en la propuesta al otro; una propuesta, repito, altamente poética, rodeada de gestos, y articulada con las experiencias comunes de todos los días, lo que convertía al espectador del “concierto” en actor del mismo. A Hidalgo y a Marchetti se une Esther Ferrer pocos años después.

En Cataluña, en los años 1959 y 1960, Guillem Viladot publica sus libros *Els metaplasmes* y *ia-urt*, desestructurando los códigos alfabéticos, y en 1964, se publica el que podría considerarse el primer libro de poesía visual en España, bajo el título de *Estrips*, también de este autor.

Y en el año 1963, Angel Crespo y Pilar López publican en la Revista de Cultura brasileña, un artículo titulado *La situación de la poesía concreta*. Pero fue un año antes, en 1962 cuando llega a nuestro país el poeta uruguayo Julio Campal. Es a partir de esa fecha, o mejor, a partir del año 1965, cuando se empieza a difundir la experimentación poética surgida tras el futurismo, Dadaísmo, Constructivismo, Surrealismo, Ultraísmo, Creacionismo y Letrismo, a partir de conferencias y

⁶⁶³ CARPIO, Francisco: «La palabra imaginada», en catálogo del mismo nombre. Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, 2007, p. 89.

⁶⁶⁴ CHARLES, Daniel: «Zaj o el círculo de los compositores desaparecidos», en *Zaj*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Catálogo, Madrid, 1996, p. 48.

exposiciones coordinadas por Campal, responsable de la sección literaria, del grupo *Problemática 63*: un grupo surgido en Madrid un año antes, en 1962, fundado por el compositor Tomás Marco, por Manuel Andrade y por Ricardo Bellés.

La primera exposición de poesía experimental en España tiene lugar en la Galería Grises de Bilbao en 1965, coordinada por Campal y Enrique Uribe, bajo el título de *Poesía concreta*. Diversas exposiciones con distinto título y contenido, se suceden en Zaragoza. S. Sebastián y Madrid durante los años siguientes.

En esa época cabe destacar y subrayar, tanto a Enrique Uribe como a Fernando Millán, Ignacio Gómez de Liaño y Joaquín Díez como destacados representantes de la experimentación poética en España.

Ignacio Gómez de Liaño, tras separarse del grupo *Problemática 63* crea en 1965 *La cooperativa de Producción Artística y Artesana*, de la que formaron parte Arias Misson, Herminio Molero y Manuel Quejido, junto a otros poetas. Entre 1967 y 1969 realizan diversas exposiciones de poesía experimental integrando a algunos artistas plásticos como Elena Asins y Eusebio Sempere, y organizan conferencias invitando a poetas suizos, alemanes y austríacos como E. Gomringer, Reinhard Döhl, Max Bense o Gerard Ruhm.

La obra personal de Campal, en parte influida por Huidobro y Juan R. Jiménez, es conocida en 1969, un año después de su muerte, a partir de la publicación de sus caligramas gestuales realizados sobre papel de periódico. Dos años después, en 1971, el poeta Fernando Millán recoge en el libro *Poemas*, las diversas etapas de la creación discursiva de este autor. Un tipo de poesía no separada, para Campal, de cualquier tipo de vanguardia poética.

Tras la muerte de Campal, en 1968 se crea el grupo N.O., y estará integrado, por el ya mencionado Fernando Millán, Juan Carlos Aberasturi, Jokin Díez, Enrique Uribe y Jesús García Sánchez, a los que se unen, poco después, José Antonio Cáceres y Miguel Lorenzo entre otros poetas. El grupo N.O. coordina, junto con Miguel Labordeta, en Zaragoza, en 1969, las *Jornadas de documentación sobre poesía de vanguardia*. También ese año, en 1969, el pintor José María Iglesias publica su libro *Poemas gráficos*. La publicación entre 1968 y 1970 de *Este protervo Zas* de Fernando Millán y *Concretos uno* de Enrique Uribe, antecede a la exposición de poesía experimental realizada en la galería Eurocasa de Madrid.

Es también ese año, en 1970, cuando Fernando Millán y José María Montells inician la colección experimental *El anillo del cocodrilo*, colección que incluirá, entre otros, los libros *Textos y antitextos*, de Fernando Millán, *La cabellera de Berenice* de Montells, cercano al Surrealismo y *Quizás Brigitte Bardot venga a tomar una copa con nosotros*, de Alfonso López Gradolí, basado en la técnica del collage.

En el año 1970 publica Felipe Boso su libro *T de trama*, que supondrá, en mi opinión, una de las manifestaciones poéticas más brillantes de los últimos tiempos. Un poeta

que “compone a través del juego, de los trabalenguas y de la invención de palabras”⁶⁶⁵. Un autor y teórico, residente en Alemania, que será un divulgador tanto la poesía experimental española en Alemania como de la poesía alemana en España.

Un año después, en 1971, Alain Arias Misson lleva a cabo su acción poética pública *Palabras frágiles*, y Juan Eduardo Cirlot crea sus piezas fonéticas *Homenaje a Bécquer e Inger permutaciones*, tras su *Bronwyn permutaciones*, construida un año antes, en 1970. Permutaciones que estarán basadas en la cábala de Abulafia y en el dodecafonismo de Schönberg.

Si la poesía de Juan Carlos Aberasturi se sitúa “entre la semántica y la materialidad de la escritura tipográfica”⁶⁶⁶, Fernando Millán plantea trabajar una práctica escrita con medios no semánticos, en los límites de la escritura. De una escritura extendida a la fotografía, el cine o la televisión. Y si el grupo N.O. negó la poesía discursiva, Millán abandona, además, la práctica de la poesía concreta en 1970 y desarrolla una escritura plástica, ya en *Textos y Antitextos.*: una forma de confluencia de elementos verbales y no verbales, entre la imagen, el número y la palabra; una creación ambigua, en la que cabalgan simultáneamente lo lógico y lo ilógico, como una de las posibles manifestaciones del arte intermedia. El signo ya no remite a un referente concreto; se refiere más bien a sí mismo; se reconoce en sí mismo y se muestra a sí mismo, fraccionado del discurso y rodeado de silencio. “La superposición, la repetición y la derivación”⁶⁶⁷ encuentran su espacio. Y así, de este modo, con estas ideas, algunos años después, en 1978, publica su libro *Mitogramas* en el que muestra lo que denomina criptogramas: una escritura sincrética, engarce entre la escritura fonética y la visual.

En 1972 se realizan *Los Encuentros de Pamplona*, la manifestación de arte actual más ambiciosa llevada a cabo en nuestro país hasta ese año. Organizados por Alexanco y Luis de Pablo. La coordinación de actividades poético-experimentales corre a cargo de Ignacio Gómez de Liaño, antes mencionado. Es este año, en 1972, cuando se publica en la revista alemana *Akzente* una recopilación antológica de la poesía experimental española, coordinada por Felipe Boso e Ignacio Gómez de Liaño. El catalán Josep Iglesias del Marquet publica su primer libro de poesía visual *Les arrels assumptes*; desaparece el grupo N.O. y surge el grupo de Cuenca, formado por De la Rica, Antonio Gómez, Muro y Rojas.

En 1973, el Instituto alemán lleva a cabo una exposición en Barcelona bajo el nombre de *Poesía experimental*. Una exposición que me abrió personalmente las puertas al conocimiento de esta práctica que continuó desarrollando. Descubro entonces, entre otros autores catalanes, a los poetas Santi Pau, Carles Camps, Ráfols Casamada y Jordi

⁶⁶⁵ SARMIENTO, José Antonio: «La poesía total», en *Escrituras en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana del s. XX*. Catálogo. Instituto Cervantes, Madrid, 2009, p. 196.

⁶⁶⁶ MILLÁN, Fernando: *Escritores radicales*, Bubok Publishing S.L. Edición de autor, Jaén, 2012, p. 34.

⁶⁶⁷ DE FRANCISCO, Chema: «De la poesía visual al arte intermedia: figuras incontestables de la experimentación poética en España», en Catálogo *La palabra imaginada*, Segovia, 2007, p. 148.

Vallés. Creo que es ese mismo año, en 1973, cuando Bartomeu Cabot, Sara Gibert y Andreu Terrades, incian la publicación en Palma de la revista *Neon de Suro*, con números que, dedicados a un solo autor, se difunden gratuitamente en toda la ciudad.

1974 es el año en el que se publica la antología internacional *La escritura en libertad* con la que se alcanza, a mi parecer, una difusión importante en nuestro país, de la experimentación y de las líneas diversas que en poesía experimental se estaba realizando en todo el mundo. A lo largo de ese año, José Miguel Ullán publica su libro *Frases*, y Antonio L. Bouza su *Odología poética*.

Destacaría aquí la práctica de Antonio Gómez: una práctica poética tanto visual como de acción, de lectura clara y directa. Un autor que, a partir de la imagen, el objeto y el gesto provoca a menudo un impacto mental en el otro, en el lector o en el público, que se traduce casi siempre en un ejercicio de reflexión y consciencia. La reducción de elementos, muchas veces objetuales, en su obra, es sin duda una ayuda y un estímulo a la intensidad de su obra. Se trata de un autor que publica, entre 1982 y 1984 *La hoja parroquial de Alcandoria*, que alberga diversos modos de hacer plástico-poéticos, incrustando elementos objetuales entre las palabras impresas.

Por esas fechas se genera en Barcelona el grupo de la Universitat Nova, iniciado por Jordi Vallés, y al que perteneció J. M. de la Pezuela y Gustavo Vega, entre otros, con una práctica de la experimentación poética ligada al ejercicio de la docencia. Vega es creador de una poesía visual no alejada del ejercicio plástico, que amplía y extiende su práctica reciente a un ejercicio ligado al espacio público y al arte de acción.

Me detengo aquí para mencionar a otros tres catalanes Xavier Canals, Xavier Sabater y J.M. Calleja. Un poeta, este último, ligado tanto al ejercicio visual y a la instalación como a la práctica de la acción. Un autor que, en su ejercicio poético-visual combina pocos elementos, contrastados entre sí, y hace uso de la tautología, de la metonimia y de la sinécdoque, generando, o bien una lectura directa e inmediata del poema, o una apertura enorme a partir de la conexión entre los componentes que expone en la página. Yo diría, mirando sus poemas, que no hay términos medios para el lector: o se topa de bruces con el sentido, o se dispersa en un territorio inexplorado y múltiple.

No puedo dejar de nombrar aquí al grupo Cuévano, de Santander, con Rafael de Cózar e I. Cuende; a Eduardo Scala, con múltiples libros publicados en los que el juego de los contrarios se manifiesta, unificándose; a los catalanes Joan Rabascall, Albert Girós, Pep Segon y J. M^a Figueres, autor, este último, de una antología publicada en Portugal; al mallorquín Jaume Pinya, creador tanto de soberbias composiciones de poesía plástica en paralelo al desarrollo de sutiles y delicadas propuestas poéticas a las que tanto aprecio; a los andaluces Rafael de Cózar, fallecido recientemente y del no menos andaluz, aunque de origen castellano, Pablo del Barco, con una práctica poético-visual ligada a la plástica pictórica y al sonido, manifiesto en sus *escribituras*, "partituras para

los ojos, escrituras para el oído”⁶⁶⁸ e igualmente, con un gran número de publicaciones en su haber.

En 1976 se lleva a cabo, en Cádiz, un *Encuentro de poesía visual*, y es en 1977 cuando José Antonio Sarmiento publica su *Grève de la faim*, en el que una imagen repetida ocupa 126 páginas de un libro sin palabras, en el que la acumulación y superposición de un icono sobre otros mostraba, en vertical, su discurso visual. Es ese mismo año cuando el autor de este texto inicia la revista *Texto Poético*, revista que incluye tanto poemas visuales como propuestas poéticas, próximas a Fluxus, en la que participan, ya desde el primer número, los poetas David Pérez y Rosa Sanz.

Si en 1979 se llevan a cabo las *Jornadas de poesía visual* en Santander, organizadas por el Grupo Cuévano, es en 1980 cuando J. M. Calleja y J. Antonio Sarmiento publican la antología *17*, mostrando la práctica de algunos de los autores aquí mencionados; y es también cuando el autor de este escrito escribe y publica el opúsculo *Hacia una poesía del hacer* que recoge y aúna el ejercicio caligramático y la poesía concreta y visual junto a un modo poético de manifestación ligado a Fluxus y al arte de acción, mientras Pablo del Barco es ese año el comisario de la exposición *Concretismo 80* en la ciudad de Sevilla.

En 1981, en los libros *Vitalidad* y *La depresión en España* Fernando Millán sistematiza la técnica de la tachadura “Tachar la escritura, no es destruirla” afirma⁶⁶⁹. Al tacharla, entresacas aquello que no ha sido anulado; lo destacas; le das una valoración que anteriormente no tenía; la afirmas de algún modo. Ese mismo año, 1981, en Barcelona, se lleva a cabo la exposición *Paraulaplaerpassió 5 visions*, y en Mérida se realiza la muestra *Lo experimental en lo poético*.

Con una magnífica introducción de Felipe Boso, en 1982, David Pérez y yo coordinamos la exposición *Poesía experimental, ara* en la Sala Parpalló de Valencia. Una muestra que recogió múltiples modos de hacer, provenientes de diversos países de todo el mundo. Y también es en 1982 cuando José Antonio Sarmiento publica en la revista francesa *DOC(K)S* una antología de la poesía experimental española.

⁶⁶⁸ CASTRO FLÓREZ, Fernando: «Fragmentos para dominar el silencio», en *Porqué no*. Catálogo. Galería del Barco, Sevilla, 1992.

⁶⁶⁹ MILLÁN, Fernando: *Vanguardias y vanguardismos ante el siglo XXI*. Edit. Árdora, Madrid, 1998, p. 96.

Fátima Miranda / Échos d'une voix nomade⁶⁷⁰

Christine Esclapez
Musicologue et Professeure
Université de Provence
Département de Musique et Sciences de la musique
LESA / Laboratoire d'Études en Sciences de l'Art

La lointaine vision du centre à peine perceptible, et celle qu'offrent les clairières, semblent promettre, plus qu'une perception nouvelle, un mode de visibilité où l'image serait réelle, et où penser et sentir s'identifieraient sans pour autant se perdre l'un dans l'autre ou s'annuler⁶⁷¹.

à Jacqueline Charles

Résumé. Cette contribution n'a pas choisi d'analyser les créations de Fátima Miranda (qui de toute façon résisteraient aux limites imposées par la page blanche), de réaliser un catalogue exhaustif de ses œuvres et de ses performances ou de dresser une biographie exhaustive. La voie sera celle d'une histoire analytique où les propositions individuelles de l'artiste sont en constant dialogue avec l'historicité de leur mode d'action au sein du paysage artistique actuel. Certaines saillances de la démarche artistique, esthétique mais aussi anthropologique et philosophique de Fátima Miranda seront mises en évidence. Les points d'entrée seront la question de la féminité et du féminisme, l'inscription de sa démarche dans le champ de la performance et des pratiques artistiques contemporaines ainsi que le rapport entre la voix et le corps. Sera également évoqué le rapport archéologique à la création et à l'histoire des cultures musicales que recherche l'artiste espagnole.

Une contribution de ce type engage son auteur dans la voie biographique avec les questionnements inévitables qui accompagnent cette entreprise. Quel objectif tenir ? Celui de la coïncidence ? Celui de l'interprétation ? Du décalage ? De la fiction ? De l'effacement ? Quels droits s'accorder ? Quelles sont les limites à ne pas franchir ? C'est dans ces entre-deux que se situe le challenge dès lors que l'on souhaite éviter l'autobiographie (se lire dans l'autre), le monologue (oublier l'autre) ou la sacralisation (hagiographie de l'autre). Si la précision et l'acuité que l'on ne manquera de porter aux

⁶⁷⁰ La versión original en español fue publicada en ESCLAPEZ, Christine: «Fátima Miranda/ Ecos de una voz nómada», en INIESTA MASMANO, Rosa (ed.): *Mujer versus Música. Itinerancias, incertidumbre y lunas*, Rivera Editores, Valencia, 2011, pp. 253-305. Traducido al español por Rosa Iniesta Masmano.

⁶⁷¹ ZAMBRANO, María : *Les Clairières du bois*, Éditions de l'Éclat. Éditions Universitaires du Sud, Sommières, 1989, p. 14.

œuvres ou aux événements sont évidentes ; on sait aussi qu'il n'existe pas de niveau neutre et que toute observation impose, même sans le vouloir, son angle de vue où ce qui est regardé l'est en fonction de cet angle de vue. Le regard (ici musicologique) n'est pas conçu comme un appareil enregistreur mais comme un condensé de ses multiples historicités (individuelles, sociales, idéologiques). Ainsi sera-t-il question ici de questionner le rapport polyphonique et dialogique qu'il existe entre un chercheur et son « objet » d'étude.

Mots-clés. Fatima Miranda, voix, performance, écriture féminine, anthropologie des cultures, polyphonie, dialogisme.

Abstract. This contribution has not chosen to analyze the creations of Fátima Miranda (which, in any way would resist to the limits imposed by the white page), to achieve an exhaustive catalog of his works and its performance or to draw up an exhaustive biography. The track will be an analytical history where the individual proposals of the artist are in constant dialog with the historicity of their mode of action within the current artistic landscape. Some prominences of the approach artistic, aesthetic but also anthropological and philosophical de Fátima Miranda will be highlighted. The points of entry will be the question of the femininity and feminism, the inscription of its approach in the field of performance and contemporary artistic practices as well as the connection between the voice and the body. Will Be also referred to the archaeological relation to the creation and the history of musical cultures that search the Spanish artist.

A contribution of this kind committed its author in the biographical track with the inevitable questions that accompany this enterprise. What objective take? Of the coincidence? That of the interpretation? Of the shift? Of the fiction? In the clearing? What rights to grant? What are the limits not to cross? It is in these between-two that is located the challenge of when that one wishes to avoid autobiography (to be read in the other), monologue (forget the other) or sacralization (hagiography of the other). If the precision and the acuteness that we will fail to bring to the works or events are obvious; it is also known that there is not a neutral level and that any observation imposed, even if unintentionally, its angle of view or what is looking to the east in function of the angle of view. The look (here musicological) is not designed as a recording device but as a condensed of its multiple historicities (individual, social, ideological). This means that it will be question here to question the relation polyphonic and dialogical that there is between a researcher and his "object" of study.

Keywords. Fatima Miranda, voice, performance, female writing, anthropology of the cultures, polyphony, dialogism.

Vers le dialogue

Il est des rencontres qui ne s'expliquent pas mais qui se vivent. Ce sont celles, certainement les plus irrationnelles, qui nous donnent envie, sans que l'on sache

exactement pourquoi, de nous attarder pour tenter de comprendre l'instant éprouvé. C'est ainsi que j'ai découvert Fátima Miranda, sa voix, son sens de la scène et de la dramaturgie, son esthétique décalée pleine d'humour et faite d'une poésie inspirée du quotidien, de ses farces et de ses douleurs. Un peu par hasard, grâce à celui qui a été indéniablement un trait d'union entre nos deux vies : Daniel Charles. De ces instants partagés entre Marseille, Nice et Antibes, cet espace qui m'est accordé ici n'est certainement pas celui qui se prêterait le mieux à leur souvenir. Ce n'est donc pas circonstanciellement que je me propose d'introduire cet essai sur Fátima Miranda, l'artiste et la femme, mais de façon plus qualitative en évoquant, d'emblée, le dialogue que nous avons instauré entre nous dès ces premiers instants.

De cet échange, je n'évoquerai que le jeu linguistique qui s'est mis en place et qui se situe bien au-delà d'un pur confort. Nous comprenons et parlons chacune, très correctement, la langue de l'autre (français et espagnol). Nous n'avons jamais choisi, pourtant, entre l'une des deux langues (que ce soit par écrit ou de vive voix). Nous pratiquons une sorte de dialogue polyphonique aux croisements des sonorités et des timbres de nos langues maternelles respectives. A chacune, de ne pas faire l'économie d'une traduction simultanée mêlée du plaisir d'entendre ou de lire les sonorités de la langue de l'autre. J'ai souvent pensé que ce jeu nous permettait à la fois de sauvegarder nos personnalités respectives et de nous extraire d'une sorte d'ethnocentrisme culturel. De ce jeu non réfléchi, se dégagent une extrême concentration et un effort pour aller vers l'autre. Quelquefois j'ai eu envie de demander à Fátima de m'écrire ou de me parler en français. Pourtant, je n'ai jamais cédé à ce qui serait finalement une sorte d'égoïsme intellectuel. Une des raisons est certainement que cet état de fait me permet de retrouver l'Andalousie familiale sillonnée depuis 10 ans, la fraîcheur des matins d'été et le plomb de ces journées où les ombres des colonnes de la *Mesquita* restent un des meilleurs refuges pour atteindre la lumière du soir.

De cette façon, sont respectés nos territoires *d'être au monde* en nous autorisant, toutefois, à en éprouver la porosité.

Ce *dialogisme* qui construit notre relation et que j'ai souhaité mettre, très tôt, en exergue, constituera le fil rouge de cette contribution. Comme une des métaphores de toute tentative de passage et de « publication » de la parole d'autrui. Une contribution de ce type engage son auteur dans la voie biographique avec les questionnements inévitables qui accompagnent cette entreprise. Quel objectif tenir ? Celui de la coïncidence ? Celui de l'interprétation ? Du décalage ? De la fiction ? De l'effacement ? Quels droits s'accorder ? Quelles sont les limites à ne pas franchir ? C'est dans ces entre-deux que se situe le challenge dès lors que l'on souhaite éviter autobiographie (se lire dans l'autre), monologue (oublier l'autre) ou sacralisation (hagiographie de l'autre). Si la précision et l'acuité que l'on ne manquera de porter aux œuvres ou aux événements sont évidentes; on sait aussi qu'il n'existe pas de *niveau neutre* et que toute observation impose, même sans le vouloir, son angle de vue où ce qui est regardé l'est en fonction de cet angle de vue. Le regard (ici musicologique) n'est pas conçu comme un appareil enregistreur mais comme un condensé de ses multiples

historicités (individuelles, sociales, idéologiques). Pierre Francastel rappelle, par exemple, à propos de la pensée plastique, qu'entre le monde représenté et l'œil, il y a la rétine et que l'on sait, études scientifiques à l'appui, que celle-ci élabore et différencie les informations reçues et repère les valeurs suggérées⁶⁷². En d'autres termes, la rétine choisit tout à fait concrètement où poser son regard, que sélectionner et à quoi donner du sens. Simplement, la question de la sélection ou du choix ne peut se satisfaire, elle, des seules expériences de laboratoire. Le même type constat est fait par Daniel Deshays dans son ouvrage *Pour une écriture du son*. La prise de son est toujours, pour lui, interprétation:

[L'enregistrement] conserve la présence vivante de la chair, la mémoire d'un corps parlant, corps dont je bricole l'image en moi. En écoutant une voix, j'entends le corps qui parle tandis que me parvient le sens de la parole. (...) Les prises trop policées, trop nettoyées, effacent la présence des corps des musiciens et, dans le même temps éliminent toute possibilité pour le preneur de son d'affirmer sa présence par l'existence de la place de son corps.⁶⁷³

Choisir, c'est mettre de côté, laisser, écarter (au moins pour un temps), aiguïser et cultiver notre esprit critique sur une infime partie de la chose où se dirige notre regard⁶⁷⁴. Le regard se situe pour mieux se décadrer, comme pour saisir l'invisible, l'inaudible ou l'indicible et tenter d'en restituer, le plus souvent par les mots, la tonalité ou même une certaine part de vérité dont on sait qu'elle ne sera jamais atteinte mais qu'elle demeure le point de mire de tous. Un *inatteignable* d'autant plus désiré qu'il s'éloigne à chaque tentative, qu'il se dérobe à chaque pas, à chaque page. Comment prolonger l'œuvre et la personne dans un texte écrit, pensé, qui connote plus que dénote les faits ou les réalités. L'entreprise biographique (appelons-la comme cela pour l'instant) est périlleuse, à plus d'un titre. Paul Valéry avait parfaitement assumé l'importance initiale d'un tel choix, pas tellement parce qu'il se décrète de façon autoritaire mais parce qu'il est incontournable. Ce choix, témoin de la liberté du commentateur, est politique. Il lui permet de ne pas être un simple interviewer mais le passeur de la parole d'un autre que lui, ou tout au moins de ce qu'il aura retenu (choisi) de cette parole. J'insisterai, cependant, sur un dernier point avant de citer quelques mots de Paul Valéry : ne voyons pas dans cette proposition la légitimation d'une sorte de relativisme et de distorsion mais bien la reconnaissance consciente d'une donnée inévitable, gage de la richesse de l'échange et du réel dialogue (au-delà de l'espace et du temps) entre l'observateur et son *objet* d'étude (Pardon Fátima ...). Ce passage ne peut se faire qu'après avoir jaugé le pont, l'avoir mesuré et cartographié, après l'avoir envisagé de la façon la plus juste possible. Ainsi Paul Valéry écrit-il, en 1894, dans son *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*:

Presque rien de ce que j'en saurai dire ne devra s'entendre de l'homme qui a illustré ce nom : je ne poursuis pas une coïncidence que je juge impossible

⁶⁷² FRANCASTEL, Pierre : *La figure et le lieu*, Denoël / Gonthier, Paris, 1967, pp. 44-45.

⁶⁷³ DESHAYS, Daniel : *Pour une écriture du son*, Klincksieck, Paris, 2006, pp. 63-64.

⁶⁷⁴ ESCLAPEZ, Christine : *La musique comme parole des corps. Boris de Schloezer, André Souris, André Boucourechliev*, Préface de Daniel Charles, L'Harmattan, Paris, 2007.

à mal définir. J'essaye de donner une vue sur le détail d'une vie intellectuelle, une suggestion des méthodes que toute trouvaille implique, *une*, choisie parmi la multitude des choses imaginables, modèle qu'on devine grossier, mais de toute façon préférable aux suites d'anecdotes douloureuses, aux commentaires des catalogues de collection, aux dates.⁶⁷⁵

Cette posture est, en ce qui me concerne, le seul choix possible dès lors qu'il s'agit de transmettre la parole d'autrui en société, c'est-à-dire de la déposer dans le champ social de la réception et du commentaire. Pour lui permettre de dialoguer à partir de ce qu'elle n'est pas tout à fait puisque déjà transformée par le regard, et ainsi la faire devenir un futur espace de débat, seuil de discussions et d'alertes constantes de la pensée en action. C'est ici précisément que se trouve le lieu du politique évoqué plus haut.

Les termes de *dialogue* et de *dialogisme* ont été écrits à plusieurs reprises dans ces phrases d'introduction, il serait indélicat de les laisser sans filiation car ils ont été employés tout à fait volontairement pour orienter épistémologiquement et théoriquement cette contribution. Parler de dialogue en 2010 ne signifie pas uniquement se situer dans la sphère de la théorie de la communication ou de l'information (vieille déjà de plus de cinquante ans) ou évoquer ses prolongements actuels : réseaux sociaux ou *open space*. Parler de dialogue en 2010 nécessite de pratiquer un devoir de mémoire en rappelant une des sources de ce concept: *Le principe dialogique* de Mikhaïl Bakhtine⁶⁷⁶. Le dialogisme pensé et théorisé par Bakhtine tout au long de ses écrits est ce qui constitue fondamentalement l'être humain, territoire de passage, « irréductiblement hétérogène »⁶⁷⁷. Le *je* n'existe que dans sa relation à l'autre, que cet autre soit soi-même ou un autre que soi⁶⁷⁸. C'est grâce à cette intersubjectivité que le *je* évolue et se pense, qu'il crée et qu'il agit au quotidien. Cet état de fait implique une culture faite de strates superposées où les *textes* (les productions humaines) dialoguent sans cesse entre eux. La culture est ainsi un composé « des discours que retient la mémoire collective (les lieux communs et les stéréotypes comme les paroles exceptionnelles), discours par rapport auxquels chaque sujet est obligé de se situer »⁶⁷⁹. L'expression individuelle de la langue et le contexte d'énonciation contribuent à caractériser les énoncés comme des lieux d'intention et de partage de subjectivités en action⁶⁸⁰.

Cette posture théorique se conçoit en plein accord avec le champ des sciences humaines où l'objet de l'observation est toujours un autre sujet. Impossible de le réduire matériellement (empirisme objectif) ou de le dissoudre dans « les états

⁶⁷⁵ VALERY, Paul : *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Gallimard, Paris, 1957, p. 13.

⁶⁷⁶ TODOROV, Tzvetan : *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique suivi d'Écrits du Cercle de Bakhtine*, Seuil, Paris, 1981.

⁶⁷⁷ *Ibid*, p. 9

⁶⁷⁸ On renverra aussi à l'ouvrage de RICOEUR, Paul : *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990.

⁶⁷⁹ TODOROV, Tzvetan : *Mikhaïl Bakhtine... Op. Cit.*, p. 8.

⁶⁸⁰ *Ibid*, pp. 145-172.

psychiques (qui le précèdent et qui le suivent) que ressentent ceux qui produisent ou perçoivent un tel texte (empirisme subjectif) »⁶⁸¹. Pour Bakhtine :

Le savant s'accroche à ces deux aspects, craignant de les dépasser en quoi que ce soit, présumant habituellement qu'au-delà on trouve les seules substances métaphysiques ou mystiques. Mais ces tentatives pour « empiriser » entièrement l'objet esthétique se sont toujours soldées par un échec et, nous l'avons montré, elles sont méthodologiquement tout à fait illégitimes [...]. Nous n'avons aucune raison d'être effrayé de ce que l'objet esthétique ne puisse être trouvé ni dans le psychisme, ni dans l'œuvre matérielle; il n'en devient pas pour autant une substance mystique ou métaphysique; le monde protéiforme de l'acte de l'existence éthique, se trouve dans la même situation. Où se trouve l'État ? Dans le psychisme, dans l'espace physico-mathématique, sur le papier des actes constitutionnels ? Où se trouve le droit ? Néanmoins nous avons un rapport à l'État et au droit, que nous assumons ; davantage : des valeurs donnent sens et ordre au matériau empirique comme à notre psychisme, en nous permettant de surmonter sa pure subjectivité.⁶⁸²

Retenons de ce bref résumé, deux points importants. Le premier concernera la part créatrice du texte ; l'autre, sa compréhension.

(i) Le texte, l'énoncé, est un équilibre entre la langue et le contexte d'énonciation⁶⁸³. Au-delà de la proposition du lien entre l'individuel et le social, il s'agit de faire reposer l'essence de l'énoncé sur une compétence acquise, venue de la langue, qui lui permet de se reproduire et de s'inscrire dans l'histoire des genres et des styles ; mais également sur une performance individuelle, unique et singulière, liée à un espace-temps déterminé. Le texte oscille entre un *donné* et un *créé* ce qui, d'emblée, pose l'acte de langage non comme un simple contact, mais comme une résolution de problématiques spécifiquement imaginées pour les besoins de l'énonciation⁶⁸⁴. Même dans le cadre du langage verbal ordinaire où le degré de coïncidence entre locuteur et récepteur reste primordial, le décodage n'est pas le seul objectif de l'échange. Il y a une part de création, de transformation qui n'enferme pas les actes de langage dans l'institutionnel. Le récepteur du texte énoncé participe à ce qui est créé et ne se conçoit pas comme une entité séparée du texte. Il participe de son devenir, le constitue en même que le texte le constitue⁶⁸⁵.

L'énoncé n'est jamais le simple reflet ou l'expression de quelque chose d'existant avant lui, donné et tout prêt. Il crée toujours quelque chose qui n'a jamais été auparavant, qui est absolument nouveau et qui est non réitérable; qui de plus a toujours rapport aux valeurs (à la vérité, au bien, au beau, etc.). Mais cette chose n'est jamais créée qu'à partir d'une chose

⁶⁸¹ *Ibid*, pp. 35.

⁶⁸² BAKHTINE cité par TODOROV, in *Op. Cit.*, p. 35.

⁶⁸³ *Ibid*, p. 79

⁶⁸⁴ *Ibid*, pp. 85-88.

⁶⁸⁵ « L'auteur est toujours en partie inconscient à l'égard de son œuvre, et le sujet de la compréhension a pour devoir d'enrichir le sens du texte; il est également créateur » : *Ibid*, p. 168.

donnée (la langue, le fait réel observé, le sentiment éprouvé, le sujet parlant lui-même, ce qui se trouvait déjà dans sa conception du monde, etc.).⁶⁸⁶

De cette dialectique entre *donné* et *créé*, on retiendra deux choses.

La première, c'est que le texte n'est pas une confession, une transposition telle quelle de la vie intime du locuteur. Il est quelque chose comme une prise de distance⁶⁸⁷. Cette affirmation rejoint, d'ailleurs, le concept de *moi mythique* tel que l'a développé Boris de Schloezer⁶⁸⁸ peu après les années trente. Le texte est toujours plus que la vie. Le créateur n'est pas l'homme quotidien.

La seconde, importante sur un plan méthodologique, est de s'éloigner de toute relation causale ou hiérarchique entre la vie de l'auteur et son œuvre. Le texte ou certains de ses éléments ne sont pas, aux dépens de la forme créée et de son contenu, des reflets de la situation réelle ou sociale. Comme le souligne avec fermeté Bakhtine: « Pour le véritable sociologue, le héros du roman et l'événement de l'intrigue sont bien sûr beaucoup plus révélateurs précisément parce qu'ils sont des éléments de la structure artistique, c'est-à-dire rapportés à leur propre langage artistique »⁶⁸⁹. La question de la forme n'a jamais été évacuée par Bakhtine, même si l'on sait les réserves et les critiques qu'il formulera à l'encontre des formalistes⁶⁹⁰. La forme reste le point nodal où le dialogue prendra corps et se réalisera et, c'est bien pour cela qu'elle ne peut être réduite ni à un ensemble d'équations algébriques, ni à des réalités extérieures. Le texte est la frontière entre la langue et l'énonciation ou, plus précisément, le texte est *forme-et-contenu* tout à la fois⁶⁹¹.

(ii) La signification unilatérale ou bi-univoque n'est finalement qu'un cas parmi tant d'autres de l'énonciation. Le champ du sens est bien plus vaste que celui de la signification. Le sens est réponse. « C'est le sens qui relie l'énoncé au monde des

⁶⁸⁶ BAKHTINE cité par TODOROV : *Ibid*, p. 80.

⁶⁸⁷ « Même si l'auteur-créateur avait créé une autobiographie ou la confession la plus authentique, il serait quand même resté, dans la mesure même où il l'a produite, en dehors de l'univers qui s'y trouve représenté. Si je raconte (oralement ou par écrit) un événement que je viens de vivre, en tant que je raconte (oralement ou par écrit) cet événement, je me trouve déjà hors de cet espace-temps où l'événement a eu lieu. S'identifier absolument à soi, identifier son « je » avec le « je » que je raconte est aussi impossible que de se soulever soi-même par les cheveux. Aussi réaliste et véridique soit-il, l'univers représenté ne peut jamais être chronotopiquement identique à l'univers réel où a lieu la représentation, et où se trouve l'auteur-créateur de cette représentation. C'est pourquoi le terme « image de l'auteur » me paraît malheureux ; tout ce qui, dans l'œuvre, est devenu image, et qui, par conséquent, entre dans ses chronotopes, est produit, non producteur. « L'image de l'auteur », si l'on comprend par là l'auteur-créateur, est une *contradictio in adjecto* ; toute image est quelque chose de produit et non quelque chose de producteur » : BAKHTINE cité par TODOROV, *Ibid*, pp. 82-83.

⁶⁸⁸ SCHLOEZER, Boris de : *Introduction à Jean-Sébastien Bach* (1947), Gallimard, Paris, 1979.

⁶⁸⁹ BAKHTINE cité par TODOROV, Tzvetan : *Mikhaïl Bakhtine... Op. Cit.*, p. 59.

⁶⁹⁰ *Ibid*, pp. 58-66.

⁶⁹¹ Voir à ce sujet TODOROV, *Ibid*, pp. 58-66. On ne peut être que frappé par la proximité qu'il existe indéniablement entre ces propos et ceux de SCHLOEZER : *Op. Cit.* Pour Schloezer, la question de la liaison entre forme et contenu sera concrétisée par son concept de *système organique* qui implique une adéquation de la forme au contenu et vice versa.

valeurs, inconnu de la langue »⁶⁹². L'intersubjectivité est au fondement de la relation qui unit locuteur et récepteur et, cela, quels que soient leurs objectifs. Le sens est une totalité en devenir, se recomposant à chaque nouveau contrat signé par les forces en présence. Et c'est ainsi que les textes, tout en demeurant dans la sphère sociale, sont constamment ouverts vers l'interprétation que Bakhtine ne conçoit qu'illimitée :

Il n'existe pas de premier ni de dernier discours et le contexte dialogique ne connaît pas de limites (il disparaît dans un passé illimité et dans un futur illimité). Même les sens *passés*, c'est-à-dire ceux qui sont nés au cours du dialogue des siècles passés, ne peuvent jamais être stables (achevés une fois pour toutes, finis), ils changeront toujours (en se renouvelant) au cours du développement ultérieur, à venir, du dialogue. À tout moment de l'évolution dialogique, il existe des masses immenses, illimitées, de sens oubliés, mais, à certains moments ultérieurs, au fur et à mesure que ce dialogue avance, ils reviendront à la mémoire, et vivront sous une forme renouvelée (dans un nouveau contexte). Rien n'est mort absolument : chaque sens aura sa fête de renaissance. Le problème de la *grande temporalité*.⁶⁹³

On saisira toute l'importance de cette posture qui situe les sciences humaines dans le champ, plus vaste, d'une «anthropologie philosophique»⁶⁹⁴ où les sciences humaines — sciences de l'histoire, de l'humain et de la culture — sont nettement séparées des sciences de la nature. Le type de réponse impliquée par ce processus signifiant n'est pas résolution de l'équation, clôture, mais problématisation inscrite dans la densité de l'histoire de la langue.

Toute compréhension véritable est active et représente déjà l'embryon d'une réponse. Seule la compréhension active peut se saisir du thème [du sens de l'énoncé], ce n'est qu'à l'aide du devenir qu'on peut se saisir du devenir. [...] Toute compréhension est *dialogique*. La compréhension s'oppose à l'énoncé comme une réplique s'oppose à l'autre, au sein d'un dialogue. La compréhension cherche un *contre-discours* pour le discours du locuteur.⁶⁹⁵

Cette historicité, cette intertextualité, dont on sait combien Bakhtine a affirmé l'importance, sont essentielles. Le *contre-discours* cherché par la compréhension n'est pas seulement contradiction ou dislocation du texte. Parler à l'autre, c'est le (*ren*)*contrer*, c'est accepter d'être *face à face*, l'un *vis-à-vis* de l'autre et reléguer, dans le lointain, la modernité étymologique et l'usage guerrier que le préfixe *contre* suggère. Ce qui n'est pas dire qu'il faille pratiquer pour autant un accord de bon aloi ou concevoir ce *contre-discours* comme une façon d'imposer, par la force, une vision unique ou commune. Il y a finalement chez Bakhtine une certaine part d'utopie culturelle. L'interprétation et la compréhension des textes ne cherchent pas l'unification de la culture et de la pensée mais bien davantage le respect et la

⁶⁹² BAKHTINE cité par TODOROV, *Ibid*, p. 85.

⁶⁹³ BAKHTINE cité par TODOROV, *Ibid*, pp. 169-170.

⁶⁹⁴ TODOROV, *Ibid*, p. 145.

⁶⁹⁵ BAKHTINE cité par TODOROV, Tzvetan: *Mikhaïl Bakhtine... Op. Cit.*, p. 39.

différence⁶⁹⁶. Si le mouvement initial de la rencontre avec un texte — et avec son auteur — peut être du à une empathie initiale, presque inexplicable, le second temps de la découverte devra, en revanche, s'orienter vers un travail de *re-connaissance* de l'autre et de la dualité qui est au fondement de sa raison d'être⁶⁹⁷. La production de sens s'ancre dans la quête de la diversité et c'est donc bien le modèle polyphonique que retiendra Bakhtine pour prolonger de façon plus concrète le principe dialogique: « La voix individuelle ne peut se faire entendre qu'en s'intégrant au chœur complexe des autres voix déjà présentes »⁶⁹⁸. Dans le champ proprement musicologique, nous retiendrons, comme une sorte de validation, l'attitude d'André Souris qui, en parlant de polyphonie musicale, cherchait à embrasser sous ce vocable unifié, l'extrême richesse de ses occurrences particulières:

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

La fonction polyphonique peut donc se percevoir tout au long d'une échelle dont une moitié manifeste une tendance à la multiplicité ou, si vous voulez, une *prééminence du contrepointique* et l'autre une tendance à l'unité, une *prééminence de l'harmonique*.⁶⁹⁹

La polyphonie, c'est ce que nous vivons au quotidien, quelquefois comme une limite difficilement contournable, d'autres fois comme un dépassement, car cette diversité est fondamentalement différentielle. Cette complexité est celle de nos voix, de nos consciences et de nos univers idéologiques appelés à coexister qu'ils le souhaitent ou pas. Ce qui conduira Bakhtine à penser cette polyphonie sous le concept d'exotopie au fondement de toute création mais aussi de toute relation humaine dès lors qu'elle cherche la compréhension. L'exotopie est tension entre identification et distanciation avec l'idée que l'on ne peut se trouver qu'en fonction de l'autre et que l'autre ne peut se trouver qu'en fonction de nous. La compréhension suggère avant tout une

⁶⁹⁶ Comme l'écrit TODOROV, *Ibid*, p. 166 : « On pourrait dire qu'il y a trois types d'interprétation, comme, à en croire Blanchot (dans *L'Entretien infini*), trois types de relations humaines. Le premier consiste à unifier au nom de soi : le critique se projette dans l'œuvre qu'il lit, et tous les auteurs illustrent, ou exemplifient, sa propre pensée. Le second type correspond à la « critique d'identification » (...) : le critique n'a pas d'identité propre, il n'existe qu'une seule identité: celle de l'auteur examiné, et le critique s'en fait le porte-parole ; nous assistons à une sorte de fusion dans l'extase, et donc encore à l'unification. Le troisième type d'interprétation serait le dialogue préconisé par Bakhtine, où chacune des deux identités reste affirmée (il n'y a pas d'intégration ni d'identification), où la connaissance prend la forme de dialogue avec un « tu », égal au « je » et pourtant différent de lui. Comme pour la création, Bakhtine ne donne à l'empathie, ou identification, qu'un rôle transitoire, préparatoire ».

⁶⁹⁷ Voir à ce sujet, les pages lumineuses de TODOROV, *Ibid*, pp. 166-172. Cf. également ESCLAPEZ, « L'œuvre et sa lecture: entre formalisme et subjectivisme », in *Art et Mutations. Les Nouvelles Relations Esthétiques*, Actes du Séminaire Interarts de Paris, 2002-2003, Klincksieck, Paris, pp. 97-115.

⁶⁹⁸ TODOROV, Tzvetan : *Mikhaïl Bakhtine... Op. Cit.*, p. 8.

⁶⁹⁹ SOURIS, André : « Les fonctions organiques du langage musical », en *La Lyre à double tranchant. Ecrits sur la musique et le surréalisme présentés et commentés par Robert Wangermée*, Mardaga, Bruxelles, 2000, p. 73.

compréhension de la dualité, celle de deux cultures, de deux êtres, de deux façons de penser et de conceptualiser le monde. Toute la force de la pensée bakhtinienne est également de montrer que cette exotopie est inévitable sous peine de conduire l'être à l'enfermement et à l'isolement de soi⁷⁰⁰. On mesure en quoi cette pensée demeure actuelle aussi bien dans le champ de l'ethnologie, de l'anthropologie que dans celui de la philosophie à l'heure où l'ethnocentrisme qui a construit notre rapport au monde, depuis le XVIIIe siècle, fait l'objet de révisions salutaires dans tous les domaines de la culture.

De façon plus concrète, on gardera de ces longs préalables une véritable ligne de conduite pour l'étude qui suit. Parler d'un autre que soi et de son œuvre nécessite de se poser un instant et de réfléchir. De prendre du recul. De chercher un fondement épistémologique pour raffermir le regard qui sera posé. De goûter l'importance de la liaison entre théorie et réalité. De ne pas en avoir peur. D'accepter d'aller, d'emblée, vers l'intellectualité pour mieux comprendre et pour mieux restituer. D'adopter une posture quasi-politique face à cet autre que soi. Ce sont ces préalables qui construisent la méthode et rendront opérationnel le regard porté. On retiendra, à ce stade ultime de cet exposé théorique, les deux étapes de la compréhension telles que formulées par Bakhtine:

La première tâche est de comprendre l'œuvre de la façon dont la comprenait son auteur, sans sortir des limites de sa compréhension. L'accomplissement de cette tâche est très difficile et exige habituellement d'examiner une matière immense.

La deuxième tâche est d'utiliser son exotopie temporelle et culturelle. L'inclusion dans notre contexte (étranger à l'auteur).⁷⁰¹

Ces deux tâches ont constitué la part invisible de ce qui suit. Intimité silencieuse avec Fátima Miranda et son œuvre, prise en compte des sources multiples (écrites, sonores, graphiques, orales...), retraite solitaire face aux sons et aux images. Pour finalement, sélectionner, choisir, et accepter la part d'inachevé de ce qui suit.

Ce qui suit ? Une biographie ? Le passage de la parole d'une autre que soi ? Une critique ? Un commentaire ? Les mots se dérobent et résistent.

Je choisirai l'expression qui me paraît la plus adéquate, la plus imparfaite, la plus dénudée tant elle accepte sa fragilité d'esquisse à peine ébauchée. Un peu comme une aquarelle où le paysage à peine suggéré est pourtant concrètement figuré.

Ce qui suit est un *Essai sur...*

⁷⁰⁰ « Dans le domaine de la culture, l'exotopie est le plus puissant levier de compréhension. Ce n'est qu'aux yeux d'une culture *autre* que la culture étrangère se révèle de façon plus complète et plus profonde (mais jamais de façon exhaustive, car viendront d'autres cultures, qui verront et comprendront plus encore) » : BAKHTINE cité par TODOROV, Tzvetan: *Mikhaïl Bakhtine... Op. Cit.*, p. 169.

⁷⁰¹ BAKHTINE cité par TODOROV, in *Ibid*, p. 168.

Faut-il le mettre en évidence ?

Ce dialogue s'effectuera entre femmes sans qu'il y soit particulièrement question de l'élaboration d'un manifeste féministe ou d'ostracisme masculin. Mais, plus certainement de la rencontre de nos parts sauvages, celles qui habitent toutes les femmes:

Nous éprouvons toutes un ardent désir, une nostalgie du sauvage. Dans notre cadre culturel, il existe peu d'antidotes autorisés à cette brûlante aspiration. On nous a appris à en avoir honte. Nous avons laissé pousser nos cheveux et nous en sommes servies pour dissimuler nos sentiments, mais l'ombre de la Femme Sauvage se profile toujours, indéniablement, l'ombre qui trotte derrière nous marche à quatre pattes.⁷⁰²

Entamons le dialogue...

Il ne s'agira pas d'analyser directement les créations de Fátima Miranda (qui de toute façon résisteraient aux limites imposées par la page blanche), de réaliser un catalogue exhaustif de ses œuvres et de ses performances ou de dresser une biographie exhaustive. La voie sera celle d'une histoire analytique où les propositions individuelles de l'artiste sont en constant dialogue avec l'historicité de leur mode d'action au sein du paysage artistique actuel. Je choisirai certaines saillances de la démarche artistique, esthétique mais aussi anthropologique et philosophique de Fátima Miranda. Les points d'entrée seront la question de la féminité et du féminisme, l'inscription de sa démarche dans le champ de la performance et des pratiques artistiques contemporaines ainsi que le rapport entre la voix et le corps. Enfin, sera évoqué le rapport archéologique à la création et à l'histoire des cultures musicales que recherche l'artiste espagnole.

Il semble cependant nécessaire de faire, ici, un point sur les sources. La compréhension ou l'interprétation impliquent une tension entre identification et distanciation. Si l'identification est bien souvent incitatrice pour regarder ce qui nous regarde, la démarche interprétative implique toujours, dans un second temps, d'établir, avec exigence, l'état de la question. Ainsi on pratiquera, avec conscience, une intertextualité attentive aux écrits déjà existants, aux paroles déjà prononcées ou aux points de vue déjà exprimés. Sachant qu'à l'issue de cette enquête, on deviendra une de ces traces que l'histoire des regards ultérieurs se chargera de prolonger, ou peut-être même d'oublier.

Travailler sur une artiste actuelle est toujours délicat dans la mesure où la distance spatio-temporelle est réduite, où les écrits existent en petit nombre, où une part importante de l'information est disséminée dans des supports volatiles (entretiens, vidéos, notices de CD, émissions de télévision, sources accessibles sur internet) et non dans de longues monographies... Cette observation cependant ne pourra pas faire

⁷⁰² PINKOLA ESTES, Clarissa : *Femmes qui courent après les loups. Histoire et mythes de l'archétype de la Femme sauvage*, Grasset, Paris, 1996, p. 9.

l'économie d'une cartographie initiale qu'il s'agit de constituer sans en demeurer tributaire, sans s'enfermer dans la reconstitution des sources dont on sait combien elle demeure un travail de longue haleine qui déborde largement le cadre de l'espace qui nous est imparti pour cette contribution. Des constats précédents, on conviendra que cette diversité de sources et de ses supports demande un élargissement de la démarche habituelle de toute philologie⁷⁰³. La part la plus importante de l'interprétation proviendra de la proximité avec les œuvres elles-mêmes qu'il faut apprendre à scruter. Comme le souligne Denis Thouard (ce qui rejoint la première étape de la compréhension telle que formulée par Mikhaïl Bakhtine): « L'immersion dans l'œuvre serait ainsi le premier moment de la compréhension »⁷⁰⁴.

Une source incontournable est le site internet officiel de Fátima Miranda créé en 2004 par l'artiste elle-même⁷⁰⁵. Il possède le double mérite d'être particulièrement bien documenté et de nous introduire d'emblée dans l'univers de l'artiste. L'aspect promotionnel qui est habituellement l'apanage des sites officiels d'artistes s'efface très vite devant le sentiment d'être réellement face à une mise en ligne de références organisées, datées, qui permettent de s'en emparer sans avoir l'impression d'être devant une parole dominante, sans avoir l'impression d'avoir à se soumettre à une image de l'auteur marquée et déjà orientée. Aux points de repères, aux articles et essais cités et donnés à lire s'entremêlent des sons, des mouvements et des images ainsi qu'un réel sens artistique et poétique. Tout cela témoigne d'une volonté de conservation de l'information. Tout ce qui est consigné, noté, l'est avec un soin extrême. L'ensemble des documents (bibliographie, discographie, biographie, dossiers de presse, extraits sonores et vidéos...) peut être téléchargé, acquérir un statut autonome, et devenir ainsi des traces à part entière, propices à l'étude musicologique. De véritables sources que Fátima Miranda a organisées, elle-même, avec exigence et professionnalisme. On ne peut faire l'économie, ici, d'une brève incursion biographique en pointant le fait qu'après des études en Histoire de l'art et une spécialisation en art contemporain, Fátima a publié deux ouvrages sur l'architecture et l'urbanisme⁷⁰⁶ et qu'elle a été Directrice de la Phonothèque de l'Université Complutense de Madrid de 1982 à 1989, université de renommée internationale⁷⁰⁷. L'esprit universitaire de mise à disposition du savoir est indéniablement une des caractéristiques fortes de cet espace d'informations et c'est aussi, pour cela, qu'il est un lieu propice au débat et à la connaissance. Il permet à l'observateur de réaliser, en toute autonomie mais aussi en toute précision, sa propre opinion et d'exercer, ainsi, son esprit critique. Mais là n'est pas le seul intérêt de cette première source. Cette mise à disposition ne cède pas à la tentation d'une présentation qui se voudrait « sérieuse » ou disons-le « politiquement correcte ». Elle est de toute part esthétisée, de façon ludique et poétique, nous rappelant combien le sensible est, tout autant que

⁷⁰³ THOUARD, Denis : « L'enjeu de la philologie », in *Critique « L'art de lire de Jean Bollack »*, N° 672, Revue Générale des publications françaises et étrangères, Paris, Mai 2003, pp. 346-359.

⁷⁰⁴ *Ibid*, p. 352.

⁷⁰⁵ <http://www.Fátima-miranda.com>

⁷⁰⁶ MIRANDA, Fátima : *Desarrollo urbananístico de posguerra en Salamanca*, Colegio Oficial de Arquitectos de León, Salamanca, 1985.

⁷⁰⁷ <http://www.Fátima-miranda.com>. Elle a reçu en 1985, le *Premio National Cultura y Comunicación* décerné par le Ministère de la Culture espagnol pour son livre *La Fonoteca*.

l'écrit, source de connaissance. En rendant visibles et audibles la musicalité et le rythme propres de la pensée artistique, l'hypertextualité devient comme la métaphore du dialogue interartistique.

L'introduction s'ouvre sur l'image plane d'un théâtre à l'italienne et sur les sonorités d'une mélodie. De la scène centrale, une bouche et des dents gourmandes et voraces (celles de Fátima) desquelles naît le chant solo. Ouverture musicale avec des extraits de *Diapasión*, *El Principio del Fin* et *Entre nosotros (Epitafío a las ballenas)* qui donnent à entendre la personnalité de cette voix atypique, son large ambitus aux émissions sonores plurielles. La voix solo comme territoire d'expérimentations et de créations, théâtre des recherches musicales et musicologiques de Fátima Miranda. De cette bouche s'échappent, sans qu'on ait réellement le temps de les fixer, des noms de créateurs(trices), de philosophes, d'écrivain(e)s, de poètes(ses) d'époques et de cultures différentes : Bach, Klee, Buñuel, Billie Holliday, Héraclite, Pessoa, Kafka, Borges, Duchamp, Satie, Brecht, Rumi, Le Corbusier, Zambrano, Einstein, Fellini... Auxquels se superposent dans un éclectique bric à brac toutes sortes d'objets : rouge à lèvres, photographies, saxophone, taureau, éventail... De cela, je retiendrai moins les références explicites qui dessinent l'arrière-plan de la culture de l'artiste (sa « valise » intellectuelle) ou les références évidentes à certaines des caractéristiques qui constituent le personnage (Fátima Miranda a étudié le saxophone et adore la vivacité toute hispanique des teintes multicolores) que l'évocation de certains noms. Ceux, par exemple, de María Zambrano (1904-1991), philosophe et écrivaine espagnole contemporaine ou de Jalal Ud Din Rumi (1207-1273), mystique persan lié à l'ordre des derviches tourneurs qui éclairent l'hybridité de la culture de Fátima où fusionnent art et philosophie. La proximité avec María Zambrano, dès lors que l'on a lu un de ses ouvrages majeurs *Les clairières du bois*, paraît toute naturelle. Zambrano a privilégié la vitalité de la création et du penser ; le propre de l'être humain est d'ouvrir le chemin, d'être en chemin pour mettre constamment en jeu son être profond. Dès cette ouverture, j'ai réellement eu l'impression d'être en prise directe avec la *formation* de la pensée de Fátima, de façon processuelle plus que formelle, organique plus que structurée. Mystique et spirituelle, œcuménique est la scène théâtrale où se déroulent les créations de l'artiste espagnole dont le souhait est de ne pas oublier l'historicité des œuvres d'autres qu'elle convoquées *in praesentia* sans souci de déroulement chronologique.



Fátima Miranda en *Diapasión*
Foto : Sigfrido Camarero

À cette première scène, succède un autre tableau en consonance directe avec ce qui vient d'être évoqué. Un peu comme une clé de compréhension. L'image plane du théâtre est la même. Au centre, l'image stéréoscopique d'une Fátima Miranda aux gestes hachés, assise à même le sol, chantant. Cette carte postale animée paraît venir de notre enfance où nous étions émerveillés devant ces livres ou ces images que nous bougions doucement pour qu'elles puissent s'animer et osciller devant nos yeux attirés par ces illusions d'optique. Ainsi nous retrouvions, sans le savoir, ces temps lointains où tout était mis en œuvre pour animer progressivement l'image fixe (peinture puis photographie) et lui donner du relief en dépassant les limites de l'immobilité. Lanterne magique, praxinoscope, photographie stéréoscopique : une histoire déclinée aujourd'hui en 3D. L'univers de Fátima Miranda est tout entier contenu dans cette conscience de la trajectoire historique et esthétique de l'image animée. La plupart de ses créations sont des performances d'art-video où l'animation, la lumière et le mouvement sont en constant dialogue avec le sonore. Comme si elle recherchait cette utopie du sens qui serait, selon Henri Meschonnic, le rythme lui-même, moins mètre que temporalité⁷⁰⁸. Ce mobilisme dont Héraclite a montré qu'il constituait la permanence d'un être toujours en devenir.

⁷⁰⁸ MESCHONNIC, Henri : *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Paris, 1982.



Fátima Miranda en *ArteSonado*
Foto : Bernbard Schmit

Les créations de Fátima Miranda sont, depuis les années 90, des concerts-performances pour voix solo où sont convoquées toutes les dimensions scéniques (lumières, video, costumes, décors...) et dramaturgiques (les registres sont les plus larges possible : de la méditation à la sensualité, de la trivialité à la folie). Des années 90 à 2005, date de sa dernière création, quatre spectacles rythment ces expériences scéniques : *Las Voces de la Voz* (1992), *Concierto en Canto* (1997), *ArteSonado* (2000), *Cantos Robados* (2005)⁷⁰⁹. Ces créations sont également des points de repères artistiques dans la mesure où, à intervalle à peu près régulier de cinq années, l'artiste se remet en jeu et en scène. De ces créations ont été enregistrés plusieurs documents sonores et visuels (CD, DVD), soit les reprenant intégralement, soit en proposant des compilations ou des anthologies⁷¹⁰. Si la discographie met en valeur d'emblée la production solo, il est à noter des enregistrements collectifs des deux groupes que Fátima a fondé dans les années 80 avec Llorenç Barber. Le groupe d'improvisation *El Taller de Música Mundana* [TMM] et le *Flatus Vocis Trio* [FVT] où le travail vocal est celui de la poésie phonétique en collaboration avec le compositeur français Jean-Claude Eloy. Les années 90 marquent indéniablement un tournant dans la carrière de l'artiste qui choisira d'effectuer une traversée en solitaire dansok le champ des

⁷⁰⁹ Le nouveau spectacle de Fátima Miranda *perVERSIONES* sera créé le 29 janvier 2011 à Guarda (Portugal). Dans ce nouveau projet, Fátima Miranda collabore avec le photographe Chema Madoz habitué à faire dialoguer l'image photographique avec le musical. Il s'agira de créer une polyphonie entre les photos de Madoz et les chansons du répertoire populaire « perverses » par Fátima Miranda. D'où l'intitulé du spectacle.

⁷¹⁰ L'intégralité de la discographie est disponible via <http://www.Fátima-miranda.com>

musiques vocales expérimentales et contemporaines. Ce tournant n'est pas, cependant, une frontière étanche entre deux univers ou deux vies séparées. Les expérimentations effectuées avec le TMM et FVT qui ont été menées dès 1982 en parallèle à sa première carrière professionnelle à la Phonothèque, ont permis à Fátima Miranda de découvrir sa voix, de la tester, d'en éprouver toutes les possibilités et toutes les limites aussi. De se confronter directement au champ artistique expérimental, hériter de John Cage et des premières avant-gardes, et d'élargir son regard vers les musiques extra-occidentales en confortant son envie de réunion des musiques du monde⁷¹¹. Avec le désir d'approcher l'utopie d'une *musica mundana*, englobante, musique du son et de la fraternité culturelle :

Quizás el gran cambio de paradigma que han entonado los últimos decenios ha sido el pretendido agostamiento de la creatividad autodenominada *vanguardista*. Fátima Miranda, como tantos otros, lo ha vivido, no como patética fuga a la búsqueda de refugios y cálidas seguridades, sino como un nuevo impulso hacía un viaje que no renuncia a curiosidad ninguna e incita a leer (fuera de eurocentrismos) las más atractivas prácticas vocales del laberíntico etnomundo, amenazado hoy más por pandemias y egoístas globalidades que por falta de necesidad y ambición estética.⁷¹²

À ces œuvres, s'ajoutent d'autres champs de recherche: des partitions graphiques et des poèmes visuels créés par Miranda. L'ensemble forme un tout unifié et met en valeur une pensée proprement artistique pour qui l'art ne se décline pas en territoires isolés les uns des autres. Les partitions graphiques, par exemple, sont des espaces ludiques où le son se pense par touches colorées, par traits de crayons ou par annotations verbales. Comme l'indique le texte d'accompagnement des œuvres graphiques de Miranda, celles-ci n'ont jamais été pensées pour être exposées. Elles sont nées, pour la compositrice-interprète, d'une double nécessité: d'une part, fixer le processus de composition, consigner certains points de repères musicaux, vocaux et même expressifs; d'autre part, inventer sa propre notation en relation avec les innovations techniques et musicales résultant de son travail de création, de penser selon les mots de Miranda «des matrices pour la voix» qui évoquent des mouvements, des gestes fondateurs, musculaires et respiratoires⁷¹³. Ce travail se situe dans le prolongement de l'extension de la notation contemporaine à partir des années 1950 par des compositeurs comme Luciano Berio, György Ligeti ou Karlheinz Stockhausen, sous l'impulsion également des recherches électroacoustiques. Mais également de leurs prolongements dans les années 1970 par la TextKomposition et, plus tard, le poly-art comme le relate Costin Mioreanu dans son ouvrage *Fuite et conquête du champ musical*⁷¹⁴. Une volonté d'élargir le cadre et les limites du signe⁷¹⁵. À cette extension de la notation musicale répondaient une diversité des matériaux sonores et

⁷¹¹ BARBER, Llorenç : « Fátima Miranda: una voz muy particular », in *ArteSonado* (Libro-Cd de Fátima Miranda), El Europeo Musica-52PM, Madrid, 2000, Coleccion LCD19, pp. 8-21 disponible via le site de F. M., *Op. Cit.*

⁷¹² *Ibid*, p. 3.

⁷¹³ <http://www.Fátima-miranda.com>

⁷¹⁴ MIEREANU, Costin : *Fuite et conquête du champ musical*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1995.

⁷¹⁵ BOSSEUR, Jean-Yves : *Du son au signe. Histoire de la notation musicale*, Éditions Alternatives, Paris, 2005, pp. 102-134. MIEREANU Costin : *Fuite et conquête... Op. Cit.*, pp. 45-53.

des intentions compositionnelles mais aussi l'élargissement proprement topographique des lieux de l'art initié par les arts plastiques, aujourd'hui développé par l'artvidéo. La notation est ainsi devenue « polysémique »⁷¹⁶, polyfonctionnelle et polysensorielle. Les créations de Fátima sont les héritières de ces recherches avec, en ce qui la concerne, une nécessité intérieure : son travail graphique fait corps avec le travail vocal entrepris depuis les années 1980. À partir des idiomes européens mais surtout extra européens (Japon, Mongolie, Tibet...), Miranda a construit, de façon singulière, son propre laboratoire, c'est-à-dire son langage et, de façon corrélative, sa grammaire. Une grammaire qu'il a bien fallu, à un moment donné, élaborer et consigner. Le dessin en a été le vecteur privilégié : il rend davantage compte de la plasticité et de la morphologie du processus créateur. Ainsi la grammaire que Miranda formalise n'est-elle pas une codification fixe d'unités de discours reproductibles mais les restes d'un corps et d'une voix en action. Il s'agit, comme le montre la partition de *Inter Nos II*⁷¹⁷, de tracer une cartographie permettant à la fois de fixer la mémoire mais également de *se comprendre* en train de composer. Á propos de cette partition, Jean-Claude Trichard pose la question de son statut comme partition :

Cette partition doit-elle être considérée comme telle ? Ne vaut-il pas mieux la considérer comme un objet qui ne prend tout son sens que lorsqu'il est vu comme une image qui se juxtapose au geste et à la voix au moment même où se déroulent les gestes et la voix de Fátima Miranda ? Il ne s'agit plus ici de transmettre mais de vivre un événement artistique.⁷¹⁸

Certes, au regard de certaines partitions contemporaines, l'écart entre le son produit par l'interprète et les signes consignés est ici plus intime⁷¹⁹. Aux volutes tracées sont d'emblée suggérés de possibles trajets mélodiques ou même intuitivement imaginé le grain d'un certain type de matière musicale : aérienne, ornementée à l'image des neumes caractéristiques de la notation de Saint-Gall du IXe siècle. De façon plus orthodoxe, cette partition respecte aussi les conventions de l'écriture tonale occidentale : se repèrent assez facilement un mouvement général globalement ascensionnel et trois *couches* sonores dont la disposition par système n'est pas sans rappeler l'écriture sur portée. Pourtant, l'intérêt de ce type de graphisme n'est pas de fixer une bonne fois pour toute le sonore mais de le suggérer tout en délimitant son terrain de jeu. Si Fátima Miranda se définit comme compositrice-interprète et si, d'autre part, ses partitions sont essentiellement des traces destinées à conserver la part de tâtonnements, de ratures ou de doutes du processus de composition mis en œuvre ; le potentiel de transmission existe bel et bien. L'objet existe en tant que tel, détaché de son contexte initiateur. Ces partitions ne pourraient-elles pas conduire à d'autres possibles interprétations, créations, supports ludiques et même pédagogiques ? La question de la transmission est implicitement au centre du projet

⁷¹⁶ *Ibid*, p. 25.

⁷¹⁷ Disponible via le site officiel de l'artiste, *Op. Cit.* Aucune des partitions dont il sera question ici ne sera reproduite dans cet écrit. Il est possible d'en prendre connaissance sur le site de l'artiste.

⁷¹⁸ TRICHARD, Jean-Claude : « Histoire : Porter la musique sur le papier », in *L'actualité Poitou-Charentes. La revue de création artistique et scientifique*, n°49, Juillet/Août/Septembre 2000, p. 81.

⁷¹⁹ La partition est disponible via le site officiel de l'artiste, *Op. Cit.* Ainsi que l'ensemble des œuvres graphiques.

artistique de Miranda. Une exposition de ses partitions graphiques est d'ailleurs prévue en 2011. Exposer son travail graphique pour se mettre à nu, mais aussi pour le faire vivre en dehors d'elle et de son site natif. Pour lui permettre à la fois d'exister comme œuvre plastique mais également pour permettre au public et aux auditeurs de penser (et surtout de sentir, c'est-à-dire d'intégrer la possibilité de leur propre démarche créatrice) le processus de structuration qui a présidé à l'avènement de ces pièces. Être, pour certains, initiés à l'art contemporain et à l'histoire de l'écriture de nos musiques et de nos corps. Corps papier, marbre, granit, sable, roche, silex, eau, pigments, bruit⁷²⁰...

Cartes, mappemondes, surfaces planes, striées et remplies de part et d'autre par des traits, des courbes, des annotations ; autant de chemins de traverse qui constituent des unités de sens et qui révèlent le nomadisme qui fonde une grande part du travail artistique de Fátima Miranda (comme, par exemple, dans les partitions de *Diapasión* et de *Nila Blue*)⁷²¹. De ces gestes récurrents, on pourra en déduire non pas la grammaire générative du processus compositionnel mais une façon d'habiter le monde et de l'exprimer. La dimension transculturelle qui sera abordée plus loin est inscrite dans le geste graphique, de même que les jeux de langage et d'expression. Non comme quelque chose d'extérieur qui viendrait illustrer ce monde imaginé mais comme « la manière même de voir et de disposer du matériau artistique »⁷²². Ce que je retiendrai de ce travail graphique, c'est la question du signe et du sens. La volonté de Miranda est aussi indéniablement sémiotique. D'ailleurs, dans ses textes, l'artiste joue très souvent avec les marqueurs de sens que sont les mots en italiques, en gras, les majuscules, les jeux de mots comme pour insérer dans l'écrit *l'intonation* de la voix⁷²³. L'intonation dont Bakhtine a montré toute l'importance dans le jeu social du dialogue et de la communication mais aussi dans l'élargissement des frontières entre le verbal et le non-verbal, le dit et le non-dit⁷²⁴. Une sémiotique du sensible qui pose la question de la liaison entre le signe, son objet et son interprétant pour reprendre la

⁷²⁰ "Las partituras de Fátima Miranda proponen dos tipos de mirada:

—Una de lejos, a uno o dos metros. Asistiremos en este caso a una exposición de obra abstracta llena de color, texturas, armonía, dinamismo y desde luego de rara y bella novedad. El espectador, más que partituras, imaginará mapas, planos, paisajes, ríos, gráficas, laberintos..., cuadros.

—Una mirada de cerca, a la distancia de la lectura de un libro o de la consulta de un atlas. Ello nos permitirá adentrarnos paso a paso, como a través de un microscopio en el proceso creativo de la artista, haciendo asequible a un amplísimo público algo aparentemente hermético y a veces sumamente complejo". Via <http://www.Fátimamiranda.com>

⁷²¹ Site officiel: *Op. Cit.*

⁷²² BAKHTINE : « Le discours dans la vie et le discours dans la poésie. Contribution à une poétique sociologique », in TODOROV: *Op. Cit.*, p. 206.

⁷²³ Dans son discours pour le *Premio Cura Castillejo 2009 a la Propuesta más Desaforada* qui lui a été décerné le 31 janvier 2009 à Valence, Miranda écrit : « Texto para ser pronunciado con expresividad e intención. Escrito para ser escuchado mas que para ser leído. De ahí el empleo frecuente de comillas, mayúsculas, negritas y cursivas que de otro modo no siempre estarían justificadas » : Texte disponible en : http://www.nitsdaieloiart.net/webnits09/home/PremioCuraCx_FátimaMiranda_texto.pdf. Les jeux de mots font également partie intégrante des titres de ses oeuvres, comme *Diapasión* (jeu entre « diapasón » et « día pasión » qui signifie en français par « diapason » et « jour de passion ») ou *Concierto en Canto* (jeu entre « en Canto » et « encanto » c'est-à-dire en français « concert en chant » / « concert enchanté »).

⁷²⁴ BAKHTINE : *Op. Cit.*, p. 194.

terminologie initiée par Charles Sanders Peirce. Le signe comme objet de médiation, permettant l'unification du sens ou encore *du penser et du sentir* comme le suggèrent les mots de María Zambrano que j'ai souhaités mettre en exergue au tout début de cette contribution.

À cette première source, visuelle et sensible, s'ajoutent d'autres documents parmi lesquels il faut citer les textes autobiographiques ou certains entretiens réalisés pour des émissions de radio ou de télévision. L'accessibilité à ces sources est rendue possible grâce à Internet mais elle est aussi volatile et difficile à localiser pour les mêmes raisons mêmes qui rendent ce support riche et foisonnant. Je retiendrai un texte — marquant et fort — et préciserai que ce choix est volontairement limité au regard des nombreuses traces qui sont accessibles, par exemple, sur le site officiel de l'artiste.

Ce texte est le discours que Fátima Miranda a prononcé le 31 janvier 2009 lorsque le jury du festival Nits d'Ayelo y Art lui a décerné le prix *Cura Castillejos a la propuesta artística mas desofozada*. Le festival a été créé par Lorenç Barber en 1998 à Ayelo de Malferit, municipalité de la Province de Valence. Dès sa création, il est entièrement dédié aux musiques nouvelles, expérimentales et d'avant-garde. En 2008, le festival s'est exilé à Valence et sa mission de découverte de musiques autres, hors-cadre et hors des limites du tout programmé de la culture officielle s'est affirmée. En effet, le festival a été chassé de la municipalité de Ayelo de Malferit (Province de Valence) suite à un changement d'équipe municipale et cet exil a été le moyen de réaffirmer avec force l'envie d'une culture artistique libre de cheminer et d'explorer des territoires insoupçonnés. En 2008, la création de ce prix dédié aux propositions artistiques et musicales les plus originales vient affirmer la ligne artistique et militante du festival. En 2008, il a été décerné à l'artiste espagnol Francisco López⁷²⁵. Fátima Miranda est la seconde à l'avoir reçu⁷²⁶. Cette récompense vient ainsi, couronner le parcours de l'une des voix les plus extrêmes et les plus expérimentales du dernier quart du XXe siècle comme celles de Demetrio Stratos, Diamanda Gallas ou Meredith Monk. Miranda faisait partie de la toute première programmation de la première édition du festival en 1998 à Ayelo de Malferit. Dans ce texte, Fátima Miranda évoque son parcours artistique et la découverte surprenante de sa voix ; elle qui, dans les années 80, ne savait rien du chant ni de la musique. De la découverte de ce qu'elle ne connaissait pas, Miranda en tire une philosophie de la création. L'œuvre d'art n'est pas le fruit d'une autolégitimation, mais émane de l'invention de ce que l'on découvre en soi et de l'affirmation de potentialités insoupçonnées qui prennent vie et s'affirment au fur et à mesure de la découverte. « On devient ce que l'on ne suppose pas que l'on sera », écrit Miranda. De ses débuts, elle rappellera ses premières expériences avec Lorenç Barber où il s'agissait d'improviser avec des objets *destitués* comme des tubes en plastique, des pierres ou des pots à fleurs. Véritables stimulants de la voix et de la création, ces petits riens (ces choses insolites et bon marché) lui ont permis de trouver

⁷²⁵ <http://www.franciscolopez.net>.

⁷²⁶ Elle recevra également en octobre 2009, le 4 e *Prix International Demetrio Stratos* à Reggio Emilia (Italie) auparavant décerné à des voix extraordinaires comme celles de Diamanda Gallas ou Meredith Monk.

sa voie(x). Elle renoncera à son poste à l'Université Complutense de Madrid pour se dédier au chant et ira étudier partout et ailleurs, hors du forum de la cité, abandonnant son statut et ses privilèges. Sa situation personnelle est ainsi comme la métaphore de ces expériences artistiques « *desaforadas* », c'est-à-dire chassées du centre de la cité, devenant des expériences marginales, inclassables, par excès d'originalité. Grâce à cet exil et à cette non-reconnaissance institutionnelle, ces expériences *a priori* destituées sont des lieux de décentralisation du forum. Multipliant partout où il est possible de le faire, d'autres forums, petits lieux de création, espaces infimes pour provoquer encore et toujours le débat; pour attiser la curiosité et expérimenter, même de façon extrême, les limites de l'art et des œuvres de ses artistes. Militant pour une création débarrassée des pouvoirs de l'industrie de la culture officielle, Fátima se pense aussi, de ce point de vue-là, comme une solitaire. Ce discours est politique et montre la femme qu'elle est. Femme de posture et de résistance, et non de pouvoir. Dans ce discours écrit, Fátima cite Esther Ferrer, plasticienne et performeuse espagnole qui, en 1991, écrivait une lettre à John Cage en réponse à la question qu'il posait: « Does anarchy have a futur ? »⁷²⁷. Le concept d'anarchie tel qu'il est manié par Esther Ferrer rime avec créativité et l'évocation de cet ancien texte trace avec celui de Fátima une des lignes de cette lignée de « *desaforadas/dos* » qui ont fait (et font) l'histoire de l'art contemporain. L'anarchie est une posture et non un mouvement idéologique; un choix individuel qui n'est pas motivé par le désir d'obéir et de se soumettre à une idée dominante, fut-elle la plus utopique possible. L'anarchie ne rêve pas à la victoire, ne provoque pas des ruptures, ne cherche pas à se poser à l'avant-poste de la création. « Pratiquer l'anarchie », c'est exister au quotidien en ayant le courage d'assumer nos choix, en les vivant en accord avec l'essentiel de ce que nous devinons de nous-même. Chemin de vie. Volonté de nondélégation. Acceptation de ne pas être nécessairement reconnus à l'intérieur de la cité. Prendre le risque d'être curieux, en ouvrant les portes, en sortant de l'enceinte du forum.

La résistance, si elle s'affirme comme une dimension essentielle de cet espace politique de débats, nécessite un effort quotidien pour ne pas perdre pied et sombrer dans la solitude mélancolique d'un *no man's land* dépouillé de toute trace humaine. Cette femme-résistance est également une femme au labeur acharné : de ses premières improvisations aux concerts-performances des années post 90, l'artiste a du travailler au-delà d'elle-même (Fátima ne s'en cache pas) apprenant, dès 1983, le *bel canto*⁷²⁸, les techniques vocales classiques et contemporaines auprès de la soprano japonaise Yumi Nara aussi bien que les techniques vocales des cultures traditionnelles comme le chant diphonique auprès Tran Quang Hai et la tradition indienne (le chant Dhrupad) auprès de la famille Dagar. Très vite, elle s'appropriera ces diverses réalités vocales et, de cette initiation puisée au cœur des musiques vocales du monde, naîtront son propos artistique et son langage singulier. La position est ferme : nulle envie de

⁷²⁷ Lettre disponible via <http://www.anarchicharmony.org/AnarConomy/ferrer.htm>.

⁷²⁸ « Entre 1983 y 1993 estudió bel canto con Esperanza Abad, Dolores Ripollés, Jesús Aladrén, y Evelyne Koch, con el fin de poder asociar unas y otras técnicas vocales, habitualmente consideradas incompatibles » : Site officiel de F. Miranda, *Op. Cit.*

copier, de réaliser des « cartes postales »⁷²⁹. De demeurer dans une création figurative et mimétique. Ce qu'elle a appris, Miranda l'a transformé, l'a cuisiné à sa façon en quelque sorte. Elle a façonné son style à partir d'autrui qui, un peu comme en écho, lui a permis d'entrevoir sa manière propre. Cette image de l'écho n'est absolument pas gratuite. D'une part, elle est évoquée dans ce texte ; d'autre part, elle *figuralise* sa conception de la création. Le décalage temporel qui se produit dans le phénomène acoustique de l'écho lorsqu'un son a subi une ou plusieurs réflexions sur une ou des surface(s) est comme métabolisé musicalement par Miranda. Elle chante toujours avec des microphones qui lui permettent de pratiquer une écoute différée de sa propre voix: réverbération, diffraction, superposition, multiplication... Aucune autre manipulation électronique que ces échos qui conceptualisent sensiblement ce qui constitue sa recherche (que je qualifierai sans conteste de « musicologique »): faire de son corps et de sa voix, l'écho différé de ces musiques ancestrales, musiques populaires, traditionnelles, minimales, contemporaines... *Ars Nova* d'une histoire *hélicoïdale* où l'invention et la découverte du nouveau ne se pensent qu'en relation avec la part de rénovation que contiennent toujours peu ou prou ces actes⁷³⁰.

La réintégration de la dimension utopique qui traverse toute l'histoire de l'art contemporain au XXe siècle est ancrée dans ce discours, et dans toute voix qui souhaite se faire entendre. La voix aux quatre octaves de Miranda est une métaphore de son rapport au monde. Pour Christian Hauer, la fonction première de la métaphore (qu'il distingue de sa fonction ponctuelle comme choc sémantique), «la plus vitale», est de rendre possible le sens, car les conventions du langage sont bien souvent insuffisantes pour exprimer de façon adéquate la réalité. L'origine de n'importe quel langage, au-delà même de sa spécificité, est de résoudre cet espace *sans-lieu*, de tenter de combler l'écart entre l'expression et les choses en soi⁷³¹. De cette façon, c'est l'utopie qui appelle la métaphore et non l'inverse⁷³². La métaphore est donc réponse. L'utopie, questionnement. Ce mouvement utopie / métaphore est le fondement de toute compréhension, selon Hauer, celle de *soi* comme celle des *autres*. Elle sous-entend que ce sens passe *par ce qui n'est pas dit* ou même *ce qui n'est pas dicible*. Ce qui n'est pas forcément inscrit ou fixé noir sur blanc mais bien davantage ce

⁷²⁹ Expression qu'elle emploie dans une émission de télévision « La aventura del saber ». Disponible via <http://www.youtube.com/watch?v=mJsHmfMykWo>.

⁷³⁰ VECCHIONE, Bernard : « Dolce Stil Novo, Ars Nova, Nova Music. L'idée de "raison musicale trope" dans le motet de circonstance du Moyen Age tardif », in *Il nuovo in musica. Estetiche. Tecnologia. Linguaggi*, sous la direction de Rossana Dalmonte et Francesco Spampinato, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2008.

⁷³¹ HAUER, Christian : « Au-delà de l'utopie, se comprendre mieux... Autour d'une herméneutique musicale », in *Imaginaire et Utopies du XXIe siècle*, Séminaire Interarts de Paris, Kincksieck, Paris, 2001-2002, pp. 81-89.

⁷³² « Si tout est métaphore, donc tout est utopie. Puisque « utopie » — des mots grecs « ou » et « topos » — signifie « sans lieu ». Et tout étant sans lieu, c'est bien pourquoi tout est métaphore. Non pas le sans-lieu d'un lieu imaginaire, qui n'existe nulle part, mais le sans-lieu perpétuel de nos expériences passées ». En ce sens, l'utopie n'est pas, comme on l'entend habituellement, le sans-lieu d'un *ailleurs* (à cent lieux, précisément d'ici), mais celui de *l'ici, maintenant et toujours*. L'utopie n'est pas dans la métaphore même, puisque c'est par la métaphore que nous essayons de donner, par le sens, un lieu à ce qui n'en a pas. La métaphore est une réponse à l'utopie de notre situation — ou plutôt de notre *non-situation* ». HAUER : *Op. Cit.*, p. 82.

qui est proclamé à un instant T, lié à un projet, c'est-à-dire à une utopie. Comme ce projet de discours proclamé au festival Nits d'Ayelo, en 2009, à Valence⁷³³.

À ces premières sources émanant directement de la parole de l'artiste, s'ajoutent des textes écrits par d'autres : musicologues, critiques, compositeurs, interprètes, journalistes dont les routes ont croisé celle de Fátima Miranda. Ces textes répertoriés sur le site de la chanteuse forment un premier corpus musicologique⁷³⁴. Je ferais d'emblée une distinction entre des textes, brefs, éloges de l'artiste, de sa voix ou commentaires descriptifs de ses œuvres (articles, livrets de Cd...) et des textes plus complets proposant des lectures musicales et musicologiques du travail de Miranda (notamment ceux écrits par Lorenç Barber⁷³⁵). Cette distinction ne prétend absolument pas tracer une frontière qualitative entre les deux, d'autant que les commentaires sont tout aussi pertinents dans les deux cas. Il s'agit, simplement, de proposer une classification initiale à tout travail préparatoire d'interprétation.

Ce qui frappe à la lecture de ce corpus, c'est sa cohérence. Tous et toutes soulignent les caractéristiques étonnantes de la voix de Miranda ainsi que sa quête artistique. Ce qui émerge de l'ensemble de ces textes est une constatation forte : l'écoute du chant de Miranda nous confronte à une *autre* histoire de nos oreilles. Une voix comme « celle de tout le monde » écrit le compositeur Julio Estrada⁷³⁶, c'est-à-dire une voix-mémoire, dense des multiples histoires de l'humanité, puisée (comme nous l'avons déjà relevé) dans de nombreuses cultures. Une voix-voyage qui exige le plus grand risque qui soit pour atteindre « la nudité de l'imaginaire »⁷³⁷. Ou, comme le souligne, Alain Limoges, sociologue et journaliste, une voix qui interroge (pour tenter de le comprendre) le destin de la musique avant qu'elle ne soit écrite, fixée et qui, peut-être, par un mouvement inverse nous permet d'envisager différemment l'histoire des musiques écrites⁷³⁸. Une voix-mémoire pour d'atteindre la petite parcelle d'une vérité qui ne serait pas hégémonique ou universelle mais en constant contact avec le champ du complexe, du relief ou de la différence. En cela, le chant de Miranda n'est pas *globalisation* mais *totalisation* :

⁷³³ D'autres textes écrits par Fátima MIRANDA seront évoqués dans la suite de cet écrit. Il s'agit de « Sobre Flatus Vocis Trio ». *Polipoesía. 1ª Antología*. Barcelona, Sedicions, 1992, pp. 63-69, d'un très beau texte intitulé « La piel de la voz », disponible via le site officiel de l'artiste : *Op. Cit.*, ainsi que d'un entretien de Fátima Miranda avec Luz Elez: *Op. Cit.*

⁷³⁴ La liste exhaustive de ces textes se trouve en toute fin de cette contribution. Elle est reprise intégralement du site officiel : *Op. Cit.*

⁷³⁵ BARBER, Lorenç : « Las Voces de la Voz », in *Las Voces de la Voz* Livret du Cd. de Fátima Miranda), Unió Musics, Palma de Mallorca, 1992, U.M. Cd5, 14 pp.; « Fátima Miranda: una voz muy particular ». *ArteSonado* (Livre-Cd de Fátima Miranda), El Europeo Música-52PM, Madrid, 2000, Collection LCD19, pp. 8-21 ; « Fátima Miranda. Su arma es la voz », in *Matador*, La Fábrica, Madrid, 2002, Vol. E, p. 22.

⁷³⁶ ESTRADA, Julio : « Una voz como la de todos », in *Las Voces de la Voz* (Livret du Cd. de Fátima Miranda), Unió Musics, Palma de Mallorca, 1992, U.M. Cd5, p. 9.

⁷³⁷ ESTRADA, Julio : *Op. Cit.* Alain LIMOGES écrit également « Fátima permite la irrupción de la sorpresa, el asombro provocado por el humor y los excesos de una mujer salvaje qui despliega ante la faz del mundo y ante los oídos de quienes saben escuchar, el sonido del adentro » : « (...) Concierto en Canto », in *Concierto en Canto* (Livret du Cd. de Fátima Miranda), El Europeo Música, Madrid, 1995, EM003, pp. 1-3.

⁷³⁸ LIMOGES, Alain : *Op. Cit.*

Fátima es la savia que corre por el centro de este árbol-pasaje, transgrediendo todas las fronteras, las de las limitaciones del cuerpo y las de la espesura de las culturas, trascendiendo las épocas, los géneros y las categorías en su atañor musical, iniciando a la complejidad luminosa en nombre del movimiento vital del ritmo.⁷³⁹

Nous retiendrons également le texte de Delfin Colomé, compositeur et diplomate, où Fátima Miranda est qualifiée de « classique »⁷⁴⁰. Ce qui pourrait à première vue surprendre si on n’y décelait une réelle justesse. Pour Colomé, être classique définit la qualité de toute création. Substantif fort de notre histoire de la musique qui n’est pas, ici, lié à la période dite classique (1750-1827) écartelée entre les deux monstres que sont le baroque et le romantisme mais associée, de façon presque métaphorique, à une double posture. Être classique, c’est accepter de créer à partir de ce que l’on a en soi ou de ce que l’on est, sans adopter pour cela une stratégie nécessairement de rupture, amnésique à ce qu’il y a eu. Rénovation, réappropriation, réinvention sont alors comme autant de dimensions portées par le geste créateur⁷⁴¹. Sachant que « ce soi » est un condensé de ce qui nous a fait (histoire) et de ce que l’on voudrait être (désir), il est constamment en prise avec la contemporanéité de ce qui est vécu, profondément ancré dans le sensible⁷⁴². Être classique, n’est pas être intemporel, mais plus simplement *être en soi et de son temps*. Pour faire preuve, encore et toujours, de singularité et d’originalité. Et ainsi demeurer moderne⁷⁴³ : « Nourrie du passé, avec ses connaissances *actuelles*, elle [Fátima] veut le Présent », écrit très justement Henri Chopin⁷⁴⁴.

À ces premiers repérages, s’ajoutent d’autres contributions que j’aurais l’occasion d’évoquer dans les lignes qui suivront. Il s’agit des textes de Marc Mercier, Fernando Magalhães, Jean-Claude Eloy et Daniel Charles⁷⁴⁵. Un Doctorat de musicologie en allemand a été soutenu, en 2008, par Theda Weber-Lucks aux performances vocales; la voix et l’esthétique de Fátima Miranda sont analysées aux côtés de celle de Meredith Monk, de Diamanda Galás ou de David Moss⁷⁴⁶.

⁷³⁹ ESTRADA, Julio : *Op. Cit.*

⁷⁴⁰ COLOMÉ, Delfín : « *Fátima Miranda, una clásica* », in *El Círculo de Bellas Artes*, Présentation du Cd *Concier-to en Canto*, Madrid, 8 mars 1998, non publié *disponible via* le site officiel de Miranda: *Op. Cit.*

⁷⁴¹ VECCHIONE : *Op. Cit.*; ESCLAPEZ, Christine : « L’esprit de l’avant-garde: l’Introduction à Jean-Sébastien Bach de Boris de Schloezer (1881-1969) », in *Actes du Colloque International « De l’avant-garde, des avant-gardes : frontières, mouvements »*, Nice, décembre 2008; Delatour, Paris, 2010, sous presse.

⁷⁴² COLOMÉ, Delfín : *Op. Cit.* : « La música de Fátima podrá gustar más o menos. Pero, en todo caso, apasiona el sentido del oído. Otro hecho, una vez más, clásico, que es también intrínseco a la creatividad musical ».

⁷⁴³ MESCHONNIC, Henri : *Modernité, Modernité*, Gallimard, Paris, 1988.

⁷⁴⁴ CHOPIN, Henri : « *Fátima Miranda, une voix... infinie* », in *Sonambiente für hören und sehen* (Catalogue du festival), Akademie der Künste, Berlin, Agosto, 1996, p.102.

⁷⁴⁵ Toutes les références se trouvent à la fin de cet article et sont disponibles intégralement sur le site officiel de l’artiste: *Op. Cit.*

⁷⁴⁶ WEBER-LUCKS, Theda : *Körperstimmen. Vokale performancekunst als neue musikalische gattung*, Universität de Berlin, Berlin, 2008.

Ce rapide tour d'horizon permet de tracer une cartographie initiale à partir de l'existant, de façon à envisager correctement la future exploration qui se construira comme en écho et rejoindra, à son tour, cette polyphonie, sans cesse mobile, de témoignages et de lectures. En cela, l'observateur se doit de se comporter, avant toute lecture, comme un ethnologue et d'observer avec le maximum de précision l'étranger qu'il s'apprête à découvrir. Dans ce devoir, il ne faudra pas y voir une volonté d'objectivité, leurre d'une pseudo scientificité. Le réel enjeu se concevra dans la justesse du dialogue et de la responsabilité partagée, et pourtant dissociable, des rôles observés. Celui qui s'apprête à lire, à commenter, à restituer ne sera jamais à l'initiative de la production artistique mais a la responsabilité d'en être un peu comme le transpositeur, le traducteur dans une langue autre, elle aussi nécessairement étrangère. Pour cela, il est nécessaire que *le déjà-connu* accepte, de part et d'autre, de se rétracter, de s'estomper, de ne pas uniquement se vivre comme une institution mais comme un garde-fou, empêchant le *traducteur* de ne pas tomber dans le vide en entraînant, dans sa chute, l'objet de sa quête. La lecture pousse sur le devant de la scène le paradoxe de la rencontre entre deux langues, étrangères l'une à l'autre qui, pourtant, dans l'instant même de la rencontre, éprouveront ou laisseront s'éprouver le besoin d'assouplir une part infime de leur socialité et de leur territoire de connaissance (au sens large, incluant aussi bien les modes de représentations, les régimes de pensée, les habitus culturels...). Cette porosité efficace de la rencontre s'apparenterait ainsi à la traduction au sens où la conçoit Boris de Schloezer. Prendre le risque d'aller jusqu'au scandale sans toutefois trébucher :

Traduire est une opération étrange, paradoxale. Elle vise un but théoriquement impossible à atteindre, et dans la pratique cependant elle l'atteint avec une approximation souvent acceptable. A y bien réfléchir, transposer une œuvre littéraire d'une langue dans une autre, vouloir donner en français l'équivalent d'un texte poétique (au sens large) russe, est une prétention ridicule. (...) Nous traduisons néanmoins et il existe de bonnes traductions, il en existe même d'excellentes. Ce sont celles justement qui font surgir le paradoxe en pleine lumière, le poussent jusqu'au scandale.⁷⁴⁷

Féminité / Féminisme

Fátima Miranda est une femme.

Les figures féminines qu'elles évoquent tout au long de ses créations sont tour à tour sensuelles, amoureuses, intérieures, grandioses, joueuses, inspirées, spirituelles mais aussi démoniaques, furieuses, criardes... Muses, pythies et sorcières tout à la fois dont le chant se caractérise bien souvent, au-delà de l'expression de ces multiples visages, par des mélopées intemporelles, des matières organiques et des sonorités fluides.

Relever d'emblée l'évidence permet de questionner l'existence possible d'une « écriture féminine », concept que travaille Sophie Stevance dans son article « La

⁷⁴⁷ SCHLOEZER, Boris de : « En marge d'une traduction », in *Cahiers pour un Temps*, Pandora/Centre Georges Pompidou, Paris, 1981, p. 147.

composition musicale et la marque du genre: l'examen conscient de l' « écriture féminine »⁷⁴⁸. Cette posture qui oriente davantage le débat vers une « poétique de l'existence »⁷⁴⁹ que vers l'analyse des différences biologiques et des déterminismes sociaux est essentielle même si elle est indéniablement inconfortable. Comme l'écrit Sophie Stevance :

La question des spécificités d'une création musicale au féminin se situe alors sur deux plans : l'un consiste à choisir entre le maintien d'une différenciation des sexes pour revaloriser la création féminine et la révéler comme genre à part entière ; l'autre présente une attitude égalitaire et universelle qui pense la création comme l'activité d'individus remarquables. Quoique divergentes, ces deux postures ne réfutent pas la réalité des rapports sociaux entre les sexes.⁷⁵⁰

Comment concevoir la féminité et la spécificité du féminin sans y ajouter un « isme » militant et sans oublier l'histoire sociale et délaissée du genre féminin ? Suite à la libération sexuelle des années 70 et à la revendication féministe, les *gender studies* ont montré que l'apparente absence des femmes dans la création artistique et, de façon générale, dans les institutions sociétales, était le résultat d'un long processus d'infériorisation du en grande partie à l'hégémonie du modèle masculin à partir duquel s'est constituée la représentation occidentale du monde. Le deuxième sexe est parti à la conquête de son identité et de la légitimité, trouvant dans des écrivaines comme Virginia Woolf et Simone de Beauvoir un *endroit où aller*, une *chambre à soi*. Les *gender studies* ont mis en évidence la construction sociale et historique qui préside à la constitution du genre et ont ainsi contourné les distinctions de type essentialistes qui abondaient dans les études sur l'histoire des femmes⁷⁵¹. Elles ont milité, poussant jusqu'au scandale les enjeux de société liés à cette exclusion, de même que leurs idéologies dominantes principalement modelées par l'image masculine, norme collective et symbole déterminant de la constitution de nos sociétés occidentales. À l'heure d'une parité encore théorique mais désormais votée et posée comme une des valeurs essentielles de nos sociétés, il ne s'agit pas encore d'être amnésique et le devoir de mémoire est toujours d'une actualité brûlante. En d'autres termes, rechercher cette écriture féminine, en accepter sa spécificité ne signifie pas revenir en arrière en estompant une égalité chèrement admise, même si elle est encore, dans bien des situations, théorique. *Tout ne va pas bien dans le meilleur des mondes* et la place de la femme n'est pas acquise malgré cette parité dont on sait qu'elle n'est encore dans de nombreux lieux (institutionnels, professionnels ou familiaux) qu'une façade utopique, théâtre d'une comédie humaine où le genre masculin s'impose encore comme la norme grammaticale du code sociétal. Si en 2004, à la suite du *Traité d'Amsterdam* (1997/article 3) et de la *Charte des droits fondamentaux* (2000/article 23), la *Charte de l'égalité* proclame l'égalité entre les femmes et les hommes, Reine

⁷⁴⁸ STEVANCE, Sophie : « La composition musicale et la marque du genre: l'examen conscient de l'«écriture féminine», in *Circuit/Musiques contemporaines, Volume 19, Numéro 1, Composer au féminin*, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 2009, pp. 43-55.

⁷⁴⁹ *Ibid*, p. 43.

⁷⁵⁰ *Ibid*, p. 53.

⁷⁵¹ *Ibid*.

Prat montre dans son rapport du Ministère de la culture sur le spectacle vivant daté de mai 2006⁷⁵² les disparités et injustices dans le spectacle vivant :

Ce sont des hommes qui dirigent 92% des théâtres consacrés à la création dramatique. 85% des textes que nous entendons ont été écrits par des hommes. 78% des spectacles que nous voyons ont été mis en scène par des hommes.

Postuler l'existence d'une écriture féminine est donc particulièrement risqué, volontiers paradoxal. Ce qui est recherché ici est finalement moins la caractérisation des contours de l'écriture féminine que la possibilité de l'atteindre et de la vivre comme un lieu autre. Lieu intermédiaire. Équilibre précaire entre le temps de la reconquête d'un féminin dont la spécificité et la singularité ne seraient pas vécues comme négation de l'égalité entre hommes et femmes et le temps de la mémoire qui pratique le souvenir pour en contourner les redites ou les reproductions. Ce troisième lieu, cet espace pourtant inconfortable, propose un féminin dans toute sa plénitude dans la mesure où il est certes un genre mais aussi et surtout un regard. Une façon de regarder le monde, en fonction d'une identité sociale, personnelle, construite, et vécue. Il s'agit d'interroger la sensibilité et ses différents modes d'appropriation et d'interprétation. Ici, pourrait se vivre égalité et même (si l'on y tient) universalité : dans cette simple possibilité qui appartient à tous et à toutes de poser notre regard sur les choses du monde pour tenter de les comprendre mieux, dans cet aller retour incessant que convoque la recherche du sens: de la chose au regard, du regard à la chose. Pour Daniel Charles: « Tout dépend, en somme, du contact avec la terre, c'est-à-dire non plus seulement l'observation d'un champ musical quelconque, mais des modalités de son appropriation »⁷⁵³. Une femme regarde t-elle (pense t-elle ? sent-elle ? écrit-elle ?) le monde différemment de ce que le ferait un homme ? S'il ne s'agit pas de clôturer la question, il peut cependant être intéressant de la laisser rebondir en rappelant que tout type de regard est le fruit d'une identité stratifiée, jeu polyphonique entre *plusieurs nous-mêmes* et que, parmi ces *nous-mêmes*, il y a celui constitué par l'appartenance à un genre, construction sociale, historique, idéologique mais aussi personnelle et familiale, culturelle et éducative. Poétique de l'existence comme le propose Sophie Stevance, somme des expériences et des déterminismes, constitution de nos idéologies collectives et personnelles, envie et désir de dépassement, l'identité se vit, et se vivant, se construit en se transformant. Identité qui se décline et se conjugue pour Fátima, comme pour de nombreuses autres artistes, au féminin et qui s'écrit avec féminité.

⁷⁵² *Missions EgalitéS. Pour une plus grande et une meilleure visibilité des diverses composantes de la population française dans le secteur du spectacle vivant. 1. Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, à la maîtrise de la représentation*, Mai 2006, disponible via www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/prat/egalites.pdf. Le second volet publié en Mai 2009, *Arts du spectacle. Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, aux moyens de production, aux réseaux de diffusion, à la visibilité médiatique. 2. De l'interdit à l'empêchement*. Disponible via :

http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/egalite_acces_resps09.pdf

⁷⁵³ CHARLES, Daniel : « Préface », in Costin MIEREANU: *Op. Cit.*, 1995, p. 19.

J'ai demandé à Fátima ce que représentent, pour elle, féminisme et féminité. Je livrerai de façon très directe certaines de ses réponses.

Le féminisme est, pour Fátima, conscience. Une sorte d'option sociale adoptée volontairement pour combattre les effets des siècles de discrimination où le monde a été dominé par les hommes et leurs modes de représentation. Dans ce combat, il ne s'agit pas pour elle de prendre les armes et d'être nécessairement une militante acharnée mais plus profondément, d'affirmer la nécessité de demeurer vigilante. De rester éveillée. D'être en alerte pour faire de sa vie une narration et non une soumission. Être féministe c'est parvenir à distinguer, malgré la subtilité de certaines attitudes machistes, les abus et les zones de nondroit. Si le féminisme est narration, conscience et affirmation ; la féminité est poésie, invention et métaphore de ce qui est naturel chez la femme et qui la distingue de l'homme. Cette poésie qui donne aux femmes la possibilité de l'envol, de l'ailleurs, les rend différentes de pratiquement tous les hommes. Semblable au vol qui, de la terre, s'élève et, du ciel, descend, la femme sait dire en criant tout autant qu'en murmurant des mots inventés, imaginés, n'importe où et n'importe quand, par amour de la terre et du ciel. Avec cette générosité de donner sans chercher nécessairement à recevoir, sans négociation, sans concession. Cet *envol* lui permet d'être simultanément dans la poésie et la prose, c'est-à-dire d'exercer ce don d'ubiquité, cette présence d'être partout tout en étant ailleurs. Possibilité d'être dans plusieurs lieux à la fois sans accorder, cependant, à l'un d'entre eux une importance plus grande qu'aux autres. Maternité. Profession. Beauté (petite ou grande). Sensualité... Cette simultanéité n'est pas fragmentation mais unicité. Pour Daniel Charles, la voix de Fátima se caractérise justement par cette omniprésence, une « unicité-ubiquité » qui lui fait écrire que « la voix de Fátima Miranda, c'est le jaillissement d'un monde »⁷⁵⁴. Vigilante et divine, gardienne des secrets, la femme donne la vie sans donner le nom. Mère nourricière. Femme-enfant, sorcière, triviale ou amoureuse.

Si écriture féminine il y a, elle est plurielle, profondément paradoxale, point de jonction entre ciel et terre. En ce sens, elle ne se trouve pas dans les caractéristiques objectives et techniques de l'œuvre artistique créée (caractéristiques relevant de l'acquisition de compétences données à tous et toutes pour peu que tous et toutes se donnent la peine de les acquérir et qu'ils ou elles puissent les acquérir) mais dans le regard que la femme pose à sa façon sur les choses, les êtres et le monde. C'est ainsi que s'écrirait le féminin. Entre narration et poésie. Entre témoignage et imagination. Une écriture en quelque sorte « médiale » qui figuralise la femme dans ce qu'elle a de plus profond. Pour Clarissa Pinkolas Estés qui reprend le concept de « femme médiale » de Toni Wolff :

La femme médiale se tient entre le monde de la réalité consensuelle et celui de l'inconscient mystique, et fait le lien entre les deux. Elle est le transmetteur et le récepteur de deux valeurs ou idées, ou plus. Elle est celle qui donne vie à des idées neuves, échange les vieilles idées contre des

⁷⁵⁴ CHARLES, Daniel : « Bref éloge de Fátima Miranda », in *Las Voces de la Voz* (Livret du Cd. de Fátima Miranda), Unió Musics, Palma de Mallorca, 1992, U.M. Cd5, p. 8.

innovations, sert de traductrice entre le monde du rationnel et le monde de l'imaginaire. Elle « entend », « sait », « sent » ce qui va arriver.

Ce point médian entre le monde de la raison et le monde de l'image, entre pensée et sensation, entre esprit et matière — entre tous les opposés, toutes les nuances de sens que l'on peut imaginer — est le chez-soi de la femme médiale.⁷⁵⁵

De nombreuses pièces de Miranda pourraient illustrer ces propos. Je citerai, par exemple, la danseuse de flamenco campée par Fátima dans *Tala Tala que Tala Tala ¿ qué Tal ?*⁷⁵⁶ grimant avec ironie le *zapateado*, cette danse traditionnelle espagnole issue du folklore andalou. Comme dans pratiquement tous ses chants, Fátima utilise l'onomatopée ou des mots inventés pour atteindre un langage universel, lieu dans lequel la signification ne viendrait pas enfermer le son dans une seule direction⁷⁵⁷. Pour la même raison, le système musical employé est modal ou même quelquefois microtonal, fruit des multiples recherches vocales entreprises par l'artiste qui, selon Barber, caractérisent la « sensibilité ethnominimale » du chant de Miranda⁷⁵⁸. Avec Fátima, la signifiante est au-delà des mots, dans l'intonation même de sa voix, mais aussi dans les mouvements de ses mains ou de ses bras. Ici, il s'agit d'un dialogue polyrythmique entre voix, mains, bras, pieds, grimaces pour faire du baile flamenco une scène burlesque. Fátima campe avec ironie cette culture du sud de l'Espagne où l'on parle avec les mains, où les déformations du visage appuient avec insistance les mots débités. Ici des sons sans signification qui, pourtant, assurent bien plus que n'importe quel mot distinctement prononcé la communication avec le public, accueillant les rires et jouant avec eux. Avec *Tala*, la chanteuse madrilène prend du recul et se moque de sa propre culture et des prouesses acrobatiques, frénétiques, orgasmiques des baillores de flamenco. Pourtant, cette trivialité ne perd pas l'esprit du *zapateado*, sa vivacité rythmique, son rythme ternaire au service de l'habileté des pieds et des talons. Fátima n'a pas peur de sa propre vulgarité, elle descend en elle-même et devient cette femme aux limites même de ce que la convention et la communauté bien pensantes appellent féminine. Et pourtant, c'est bien du féminin comme du masculin dont elle « parle » avec toute l'ironie et l'humour dont son corps est capable car c'est ainsi que masculin et féminin peuvent se regarder et apprendre l'un de l'autre.

Comme un miroir inversé, avec *Nila Blue*⁷⁵⁹, le corps de la femme devient douleur, lamentation, un *pleur en bleu* pour Lorenç Barber⁷⁶⁰. Le décor est simple : du linge blanc étendu sur une corde; des éclairages bleutés. L'*azul* de la mer juste avant la tempête mais aussi le symbole du point de jonction entre ciel et terre. Mouvance des frontières. Milieu aquatique où tout a commencé. Lieu de l'écriture féminine ? Sur ce

⁷⁵⁵ PINKOLA ESTES, Clarissa : *Op. Cit.*, 1996, p. 261.

⁷⁵⁶ 4e pièce du concert pour voix solo *Concierto en Canto* mais aussi 4e pièce de *Diapasión*.

⁷⁵⁷ Voir à ce sujet BARBER, Lorenç : « Fátima Miranda: una voz muy particular ... *Op. Cit.*

⁷⁵⁸ BARBER, Lorenç : « Fátima Miranda. Su arma es la voz », in *Matador*, La Fábrica, Madrid, 2002, Vol. E, p. 26.

⁷⁵⁹ 7e pièce du concert pour voix solo *ArteSonado*.

⁷⁶⁰ BARBER, Lorenç : « Fátima Miranda: una voz muy particular », in *Op. Cit.* : « Nila Blue es lloro en azul », p. 13.

linge immaculé sont projetées des ombres passantes aux formes indéterminables : branches d'arbres, mains, nuages, horizon... La silhouette en robe blanche de Fátima se fond dans ce décor et sa voix s'élève, seule rejointe ensuite par une polyphonie de voix (les siennes) en bourdons répétitifs. Un chant solo, triste, lent, progressivement se transforme en cri de souffrance impossible à contenir et devient la voix supérieure d'une polyphonie de plus en plus fractionnée, dissonante. Criarde, insistante, elle conserve cependant la tristesse mélancolique du début de la pièce. *Nila Blue* est génériquement inclassable: un *blues* méditerranéen venu du fond des âges, où l'ombre de Nina Simone, elle-même nomade échouée tout près de Marseille, passe imperceptiblement.

Avec *Desagosiego*⁷⁶¹, c'est à un *tango-requiem* que nous convie Miranda. Exode et déracinement. *Creuset de métissage* comme elle le précise dans la présentation de la pièce⁷⁶². Quand il s'est agi ici de parler de l'écriture féminine de Fátima, c'est d'emblée cette pièce qui a attiré mes oreilles et mes yeux car il me semble qu'il y a là un des meilleurs exemples de cette écriture entre ciel et terre, entre raison et spiritualité. Le spectacle, pour lequel a été composée *Desagosiego*, *ArteSonado* intègre trois univers artistiques : le musical, le visuel et le dramatique. Cette courte pièce illustre parfaitement le propos de l'ensemble du spectacle dans la mesure où ses trois dimensions fusionnent totalement dans l'espace de la création. L'une n'est pas au service de l'autre dans un simple rapport de mimesis, mais toutes trois contribuent à une forte signifiante où notre corps d'auditeur et de spectateur est tout entier tenu en éveil dans le présent même de la performance, s'oubliant et oubliant de décoder, d'expliquer, frappé par l'évidence. Les images de guerre, les corps en fuite, en marche tout au long du chemin, image projetée, qui ouvre la pièce et devient une voix(e) parmi toutes les autres. Le *tango canción* de Fátima n'est pas seul. L'accompagnant, une polyphonie orchestrale de 12 voix (les siennes) scande le chemin, traverse les corps en déroute et les bras de Fátima tendus vers un ailleurs sans destin si ce n'est celui de continuer à arpenter la route. Parce qu'il ne faut jamais cesser, comme l'a écrit Gabriel García Márquez, de cheminer et de faire se succéder les *fins*, car elles sont aussi des *débuts*. La voix de Miranda est très souvent caractérisée par ses possibilités vocales extrêmes et par le fait qu'elle est une voix-orchestre, instrumentale. Dans *Desagosiego*, les 12 voix évoquent des coups d'archet, des *pizzicati*, des *staccati* et des roulements de timbales, tous en déroute. Principalement parce que justement la source est vocale et non instrumentale et qu'ainsi les repères habituels sont, eux-mêmes, en déroute. Le timbre de la voix ne peut suppléer aux timbres qu'il est sensé évoquer. Pourtant, l'évocation fonctionne au-delà de la parfaite mimésis. Les voix multiphoniques sonnent *comme* des coups d'archet, *comme* des roulements de timbales. Le *comme* crée un interstice de sens, ouvre les oreilles et l'espace de la signification. La tension ressentie entre ciel et terre vient aussi de ces jeux de timbres. Nos corps d'auditeurs et de spectateurs, émus devant les images, se trouvent plongés « dans une plénitude de sensations »⁷⁶³ qui n'est pas simplement provoquée par la force des images mais plus sûrement par ce jeu de timbres auquel est associée notre

⁷⁶¹ 3e pièce du concert pour voix solo *ArteSonado*.

⁷⁶² Disponible via <http://www.Fátima-miranda.com>

⁷⁶³ BARBER, Llorenç : « Fátima Miranda. Su arma es la voz... *Op. Cit.*, p. 26.

oreille. Pour Daniel Charles, « il faut concéder à la voix un « bruit de forme » qui provient des turbulences propres au locuteur lui-même, et que l'on dénommera précisément le *timbre* »⁷⁶⁴.

Comme l'écrit Barber à propos de *Desasosiego*:

Danubios fluyen como navegable lágrima sin fin ni destino. *Desasosiego* convierte la boca en chapoteo de percusiones y humedades, para cantar todos esos mestizajes que se han dado en el río más pasional (occidente-orientado) de esta caminosa Europa.

De ahí que el rico acompañamiento a 12 voces que para esta obra compone Fátima, esté bañado de húmedos sabores, de lenguas "chascarolas" y de caballitos al trote y al galope a base de palatales chasquidos y rápidos "paralarán" labiales (cito anotaciones de sus partituras de trabajo).⁷⁶⁵

Ces trois exemples ne peuvent ni cerner l'écriture singulière de Fátima Miranda, ni régler une bonne fois pour toutes la question de l'existence d'une écriture féminine. Si l'on suit cependant l'hypothèse d'une poétique de l'existence qui intègre de fait la réalité du genre, on déplace la problématique vers celle, récurrente et, elle-même, irrésolue, du style dans une acception toutefois un peu particulière. Pour Merleau-Ponty, «le style se confond avec le fait de notre corporéité»⁷⁶⁶. Il est, comme notre corps, un territoire de passage entre sensibilité et intellectualité. «Ouverture et indication plus que possession» écrit Silva-Charrak⁷⁶⁷. Dans ce cas :

L'art symbolise ainsi ce qui se joue dans tout acte expressif : parce que le corps stylise, il est aussi transfiguration, il ouvre sur le sens. La notion de style permet de remonter en deçà de la distinction du sensible et de l'intelligible, et d'assigner du même coup une autre signification au problème de la vérité : puisqu'il n'y a pas de modèle auquel se conformer, la vérité se donne dans l'immanence de l'acte perceptif. En élaborant le concept d'expression, Merleau-Ponty renoue avec ce qui avait été délié, selon lui, par la tradition philosophique : l'expression caractérise aussi bien la perception que l'intellection. L'art joue le rôle d'une médiation entre les deux instances de la connaissance: le visible de la perception ouvre sur l'invisible du sens, et inversement la pensée ne se détache jamais tout à fait de son ancrage perceptif.⁷⁶⁸

Si la séparation entre l'âme et le corps est, au moins depuis Descartes, une tradition spécifiquement française, elle est également le fruit de la séparation historique et idéologique, typiquement occidentale, entre féminin et masculin. Ce que propose, en revanche, Merleau-Ponty peut être mis en relation avec la *médialité* du féminin. Avec

⁷⁶⁴ CHARLES, Daniel : *Le temps de la voix*, Jean-Pierre Delarge, Paris, 1978, p. 19.

⁷⁶⁵ BARBER, Llorenç : « Fátima Miranda : una voz muy particular... *Op. Cit.*, pp. 8-9.

⁷⁶⁶ MERLEAU-PONTY cité par DA SILVA-CHARRAK: *Merleau-Ponty. Le corps et le sens*, Presses Universitaires de France, Paris, 2005, p. 141.

⁷⁶⁷ *Ibid.*

⁷⁶⁸ DA SILVA-CHARRAK: *Ibid.*, p. 149.

Fátima Miranda, l'histoire du rapport au monde est concrètement remise en jeu. Accepter cette écriture féminine en médiation constante avec les aspects les plus opposés des modes habituels de représentation, c'est accepter que le masculin puisse apprendre du féminin une autre façon de regarder le monde. Tout être est *médial*. Tout corps est *intermédiaire*. La réflexion de Merleau-Ponty défendant le corps comme mode de connaissance du monde se situe au-delà des genres et porte en son sein toute l'histoire, toujours en débat, du rapprochement de la phénoménologie avec la pensée orientale. C'est ce que l'art et les artistes comme Fátima montrent et instituent en créant et en témoignant. Si *le poète a toujours raison parce qu'il voit plus haut que l'horizon*, alors peut-être qu'effectivement *la femme est l'avenir de l'homme*⁷⁶⁹. La reconnaissance de la spécificité de son mode d'être au monde pourrait à nouveau lui apprendre la puissance de l'expérience corporelle, fût-elle de l'ordre du silence ou du rêve. Mais comme il ne s'agit pas de se montrer exclusives, admettons que de nombreux hommes savent tout cela et vivent en plein accord avec la part féminine qui les habite. Il n'y aurait donc pas plus de style féminin que masculin si l'on acceptait de redonner au langage corporel sa fonction dans l'acte d'expression. Les femmes qui ont, souvent, vu leurs mots et leurs cris bâillonnés, l'ont compris. Et c'est ainsi que leur corps est devenu leur principal moyen d'expression.

Leur style.

Performances

Fátima es toda una constelación de cantos, técnica, música, pensamiento, propositivo y acción performativa de cuidadosos efectos sinestésicos. Sus conciertos son una suma de cosas y emociones que elle concibe como un todo espectacular.⁷⁷⁰

Depuis les années 90, les créations de Fátima Miranda sont des *concerts-performances* pour voix solo. Les quatre principales créations de l'artiste: *Las Voces de la Voz* (1992), *Concierto en Canto* (1997), *ArteSonado* (2000), *Cantos Robados* (2005) ont cela en commun qu'elles juxtaposent des matériaux mixtes (musicaux, scénographiques, dramaturgiques, théâtraux) et font appel à des environnements vidéo ou photographiques. Ces pièces à l'esthétique pluriartistique se situent dans le champ de ce que Costin Mioreanu nomme le poly-art⁷⁷¹ et dans celui de la performance tout en prolongeant cet héritage dans le contexte actuel d'une esthétique post-coloniale. Le terme même de *concert-performance* suggère cette appartenance à une histoire élargie de l'art contemporain. Les formes créées et données à entendre et à voir sont à

⁷⁶⁹ Louis ARAGON / Jean FERRAT.

⁷⁷⁰ BARBER, Llorenç : « Fátima Miranda: una voz muy particular... *Op. Cit.*, p. 6.

⁷⁷¹ MIEREANU, Costin : *Op. Cit.* Voir également le site d'Olivier LUSSAC. Disponible via :

<http://www.artperformance.org> où peuvent être consultés de très nombreux articles. On retiendra particulièrement « Performance. Définitions », disponible via : <http://www.artperformance.org/article-19021244.html>; « Happening », disponible via : <http://www.artperformance.org/article19023502.html>; « Théorie de la performance 1 », disponible via : <http://www.artperformance.org/article-20181911.html> ; « Théorie de la performance 2 », disponible via : <http://www.artperformance.org/article-20181918.html> et « Fluxus et l'intermedia: vers un degré zéro de la création », disponible via : <http://www.artperformance.org/article-19969880.html> Consultés en juin 2010.

la fois fermées (l'enclos traditionnel et conventionnel du concert) et ouvertes (l'événement performatif et interactif). La scène demeure un espace topographique clairement limité et finement ouvragé et la relation du public reste frontale, mais les stimulations sont interdisciplinaires et l'expression artistique clairement « multisensorielle »⁷⁷². L'environnement technologique place les créations de Miranda dans le champ multimédiatique de l'art-performance :

Su interés por las vanguardias le lleva a prestar atención especial a la performance-art, el vídeo-arte y la música minimalista, pero sobre todo a la relación arte-vida y artista-espectador.⁷⁷³

Comme le souligne Olivier Lussac, la performance comme action de production artistique perpétue les expériences des *Events* de John Cage, des Happening et de Fluxus, eux-mêmes dans la lignée « des sphères artistiques de l'avant-garde historique, du futurisme au dadaïsme, et du constructivisme au surréalisme » mais « elle [la performance] dépasse aussi le cadre des arts contemporains puisant ces racines dans le rituel ou dans le jeu en se prolongeant comme activité du corps, comme enjeu de communication dans une société médiatisée et dans une société du capitalisme avancé »⁷⁷⁴. Ainsi pour Lussac : « Une performance invite à des conditions réelles et concrètes de réalisation, à des possibles tirés des champs de la musique, de la danse, du théâtre ou des arts visuels, mais dans le but de déplacer leurs frontières vers la vie réelle. Penser la performance comme une forme d'art requiert de considérer toutes les modalités qui la mettent en jeu, c'est-à-dire effectivement sa présence, son existence plurielle et son rapport à la vie, parce qu'elle met en question les frontières même de l'art »⁷⁷⁵. Reprenant les catégories de C. S. Stern et B. Henderson, auteurs de *Performance : Texts and Contexts* (1993), Olivier Lussac rappelle les caractéristiques communes à l'ensemble des performances⁷⁷⁶ :

- (1) Une position performative ou interventionniste anti-institutionnelle, provocatrice, non-conventionnelle, souvent agressive ;
- (2) une opposition à la production culturelle de l'art ;
- (3) une texture multimédiatique, dont la matérialité n'est pas seulement les corps vivants des performeurs mais aussi les images médiatiques, moniteurs télévisuels, images projetées, images visuelles, film, poésie, matériaux autobiographiques, narration, danse, architecture et musique ;
- (4) un intérêt pour les principes du *collage*, de l'assemblage et de la simultanéité ;
- (5) une attention pour les matériaux "fabriqués" comme "trouvés" ;
- (6) une dépendance lourde pour les juxtapositions d'images incongrues, apparemment non-reliées ;
- (7) un intérêt pour les théories sur le jeu incluant la parodie, la plaisanterie, le refus des règles et la perturbation stridente et fantasque en apparence ;
- (8) une ouverture, infinité et indécidabilité de la forme.

⁷⁷² LUSSAC, Olivier citant MIEREANU, *Op. Cit.*, p. 25.

⁷⁷³ « Trayectoria », disponible via le site officiel de Fátima Miranda, *Op. Cit.*

⁷⁷⁴ LUSSAC, Olivier : « Performance. Définitions... *Op. Cit.*

⁷⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁷⁶ *Ibid.*

Ces caractéristiques ne suffisent pas à expliquer l'entière de la pratique créatrice de Miranda mais l'esprit est là. Le jeu, le corps et le rituel ; la parodie et l'ironie aussi.

L'incongruité et les trouvailles sonores également. Sans compter ce regard critique que l'artiste porte sur la culture de masse ainsi que sur les conventions artistiques et culturelles. La question de la reconnaissance de l'artiste et le marché de l'art contemporain sont auscultés sans complaisance dans de nombreuses créations de Miranda, situées à contre-courant d'une pensée unique et préfabriquée. *Cantos Robados*, par exemple, s'ouvre sur un personnage impressionnant, flottant dans les airs. Miranda — déesse et géante — vêtue d'une immense robe incandescente sur laquelle sont projetées des images : paysages variés, architectures, ombres de toutes sortes, indéfinies et laissées à la libre interprétation des spectateurs. Une pythie, une déesse coiffée d'une chape semblable à celle de Néfertiti montée sur des échasses qui n'entravent pas les mouvements de ce corps altier et souple, traverse, en glissant et en tournoyant, la scène. De ces hauteurs, peut-être pourra-t-on y voir comme le symbole ironique de l'image romantique (toujours en activité dans notre société médiatique) du génie créateur au fondement de nombreuses idéologies et eugénismes culturels. Ironie perceptible dans la suite de la pièce : la déesse du haut de son piédestal extirpe de sa taille de petits objets incongrus, jouets musicaux pour enfants, sifflets en plastique dont elle juxtapose le souffle strident au chant magique et aux incantations suraiguës et cristallines de sa voix toujours aux limites de l'audible. Le caractère rituel de cette ouverture contraste avec l'utilisation de ces objets trouvés qui deviennent pourtant par la mise en espace et en poésie de véritables trouvailles musicales. Comme le précise la notice du spectacle, Miranda pose là un regard ironique sur la présence du sacré. Pour Fátima, le sacré se trouve dans les détails, les petites choses anodines, dans le domestique, dans le quotidien le plus trivial, dans les souvenirs d'enfants. Le sacré, c'est finalement la façon dont on utilise les menus détails de la vie de tous les jours. Le sacré, c'est l'acuité avec laquelle on regarde les choses et les êtres qui nous entourent. D'ailleurs la forme même de *Cantos Robados* le suggère. Si la première partie met au centre de la scène ce personnage hors du commun et démesuré paraissant célébrer quelque cérémonie; la seconde partie, retrouve la terre : Fátima dans toute sa simplicité chantant et s'accompagnant avec des instruments à cordes et à vibrations dans une atmosphère profane. Ciel et terre. Haut et bas. Deux extrêmes qui interrogent toutefois la même réalité : la vie dans ce qu'elle a de plus extraordinaire mais aussi de plus trivial, unifiée par ce personnage situé *entre* les extrêmes. La transcendance suggérée par la dramaturgie de la première partie et symbolisée par la démesure de la robe portée par Miranda est ainsi mise en mouvement, en sons, ramenée à la terre, et devient ainsi accessible à tous. Pour Chantal Pontbriand citée par Olivier Lussac :

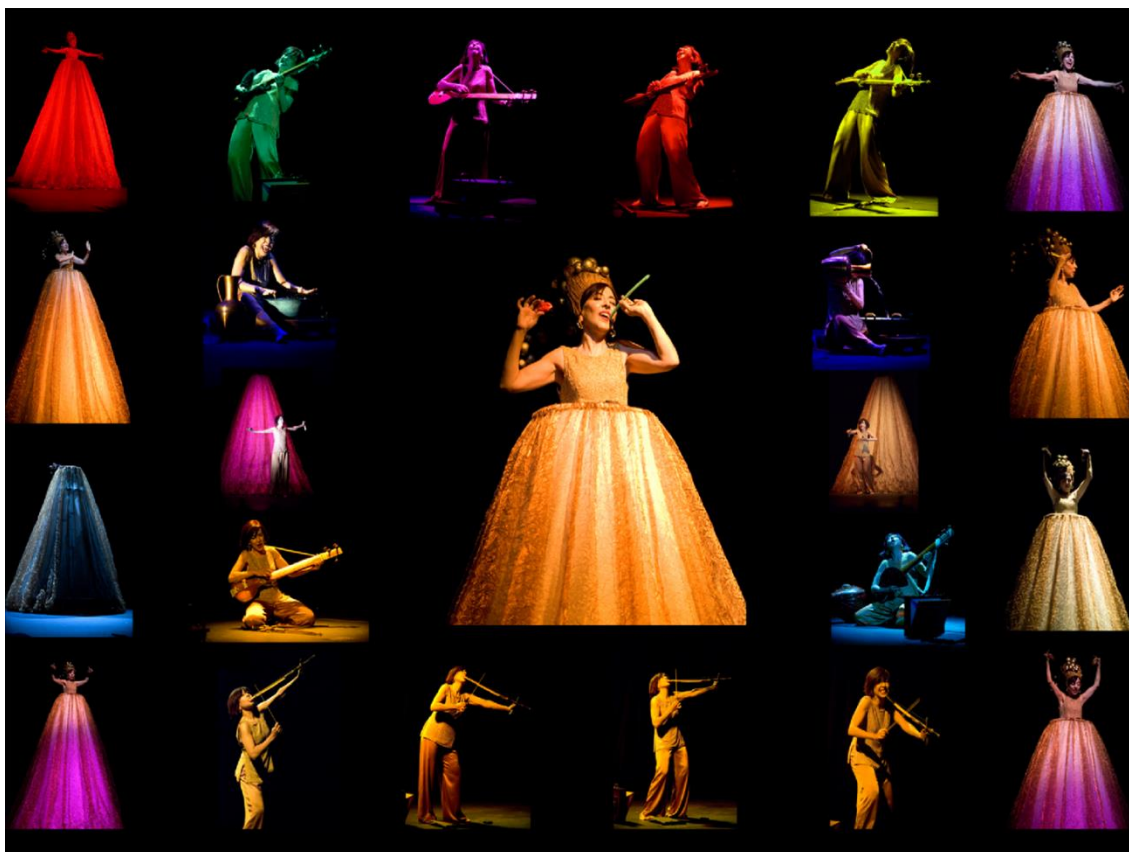
La performance : phénomène de l'art d'aujourd'hui, problématique de la postmodernité. La performance s'associe au rituel, à la technologie, s'associe à l'être comme au faire, au processus plus qu'au produit fini. Elle se déroule dans le temps, cherche l'éphémère, capte la vie dans un effort

désespéré pour chercher autrement ce à quoi ne répondent plus les œuvres silencieuses du musée.⁷⁷⁷

La relation entre l'art et la vie est certainement ce qui fonde la déclaration de principe artistique de Fátima Miranda. Dans toutes ses œuvres, les liens entre création et réalité sont interrogés et prennent diverses formes : narratives comme ces images de guerre, figuratives comme ce linge étendu, picturales comme ces multiples figures féminines (la chanteuse de flamenco, la mégère, la vieille femme), ou plus suggestives comme ces jouets d'enfants. Toutes ces formes de représentation sont données à voir et à entendre de façon spontanée, directe. Elles suscitent la prise de conscience, sans démonstration outrancière, sans explications superflues, de façon presque synesthésique. Miranda est une femme engagée, iconoclaste, certainement aussi utopique: elle rêve d'un art comme espace partagé au-delà des âges et des classes sociales⁷⁷⁸. Elle vit son utopie comme un rêve en train de se réaliser dans ce quotidien théâtralisé qui est le sien: l'espace scénique et dramaturgique. Ses concerts-performance sont des concerts au sens le plus classique du terme: spectacles réglés ou rien n'est laissé au hasard, méticulosité d'une mise en scène réglée au détail près. Pour Miranda, être dans l'événement et le présent ne sous-entend pas improvisation libre. Pourtant, cela (non plus) ne se voit pas: la prestation est libre car le chant est continu, souple, organique, croissant de façon génétique plus qu'architectonique. Comme pour ses partitions graphiques, le hasard s'il advient se met au service d'une forme pensée et réfléchie, structurée. Le hasard s'écrit. Fátima dramaturge? Certainement. Mais Fátima musicienne, avant tout. Elle donne à la musique un rôle inespéré en lui confiant la lourde tâche d'unifier ses multiples domaines artistiques, d'être le liant invisible, de permettre de passer d'un univers à l'autre mais aussi d'une temporalité à l'autre. Du vêtement aux jouets et sifflets de *Cantos Robados*, il y a bien deux temps: celui lent et éternel du monde cosmique et celui rapide et insouciant de l'enfance.

⁷⁷⁷ PONTBRIAND, Chantal citée par LUSSAC, Olivier : *Ibid.*

⁷⁷⁸ « Todas las fórmulas propuestas recorren un abanico de caracteres dramáticos que van de lo contemplativo, íntimo y sutil a lo irónico, divertido, e incluso un poco loco. Esto hace que cada concierto sea apreciado por públicos de edades diferentes y procedencias culturales y geográficas muy variadas. La escasa utilización de palabras inteligibles en todos ellos acusa su carácter universal. De hecho estos conciertos han sido comprendidos y alabados por críticos especializados, artistas, intelectuales, poetas, niños, cantantes de ópera y abuelitas... » : « Propuestas de concierto para voz sola de Fátima Miranda », disponible via le site officiel de l'artiste, *Op. Cit.*



Fátima Miranda en Cantos Robados
Foto : Juanjo Delgado

Les concerts-performance de Miranda brouillent les catégories artistiques et esthétiques et proposent un spectacle autant pour les yeux, pour les oreilles que pour les corps et pratiquent ce qui est la marque de son style : une expression artistique entre passé, présent et futur. Posture artistique et épistémologique que le texte de présentation de *Cantos Robados* explicite sans détours :

En estos tiempos en que *todo vale*, parece oportuno reflexionar sobre el justo significado de términos tan manidos y desvirtuados como original, moderno, postmoderno, vanguardista o experimental, cuando nos referimos a las expresiones artísticas más recientes. La cultura global de estas últimas décadas parece *estar de vuelta* de todo, incluso de las vanguardias artísticas. Ya Antonio Machado ironizaba sobre quienes están de *vuelta* sin haber ido. ¡Vayamos!, vayamos pues cuanto antes, no hacia atrás, sino hacia lo esencial, hacia el *conocimiento/cimiento* de las tradiciones olvidadas, asimilemos lo primitivo, lo antiguo, lo clásico, ¡robémoslo!, descubramos sus arquetipos para poder hacerlos nuestros y para, una vez aprehendidos, poder al fin volver, volver de verdad, impulsando un arte nuevo, una poética *otra*.

Imitar y copiar es indigno. Robar, apropiarse de las fuentes para poderlas integrar, digerir y olvidar, trascendiéndolas y convirtiéndolas en *otra cosa*, puede por el contrario dar lugar a un arte *original*, un arte sin artificio. La

obra de arte únicamente puede ser el resultado de un proceso: ni se crea ni se elige.

Todo está ahí. Las musas no existen, lo nuevo tanto en arte como en ciencia, es un secreto a voces a la espera de ser desvelado.

El título *Cantos Robados* nos hace un guiño que encierra toda una declaración de principios al plantearnos esa necesidad de proceso, de vagar y perderse por largos caminos, tropezando entre *cantos rodados*, tras un constante ir y venir, bucle/eterno retorno realimentado de antiguas raíces, hoy transmutadas y depuradas en un atañor por el que han transitado infinidad de culturas musicales y las más atractivas, complejas y extrañas prácticas vocales del laberíntico etnomundo, logrando así ponerlas en diálogo fecundo, mestizo y renovado, para poder aportar otro sabor, otro canto.⁷⁷⁹

Très tôt, Fátima Miranda a cherché le métissage historique en prolongeant les expérimentations et les travaux de Fluxus, du postdadaïsme ou en se situant dans le champ des happening et de la performance mais elle ne s'est pas pour autant empêché de *voler* aux cultures anciennes et primitives le ciment de sa propre création. La question du « nouveau » hante Fátima Miranda qui ne cesse de répéter qu'imiter et copier est indigne. Sa quête des archétypes et d'un art totalisant qui prend effet dans ses recherches vocales ne doit pas être comprise comme une adhésion totale à l'esthétique postmoderne de la référence, du collage ou de l'assemblage. Pour Fátima qui possède la culture des avant-gardes tout en refusant d'en rester à ce moment déterminé de l'histoire de l'art, être moderne c'est avant tout accueillir les sollicitations extérieures. Le *neuf* qu'elle invoque est celui de la mémoire et de l'altérité⁷⁸⁰. Un mot est scandé dans la notice de *Cantos Robados*: Miranda cherche un *autre* chant, une *autre* poétique, une *autre* chose au service d'un art *original*. Comme l'écrit Henri Meschonnic :

La modernité est la vie. La faculté de présent. Ce qui fait des inventions du penser, du sentir, du voir, de l'entendre, l'invention de formes de vie. C'est pourquoi il peut y avoir un après-modernisme mais pas une après-modernité. La modernité est ce qui reparaît sous les étouffements.⁷⁸¹

⁷⁷⁹ Disponible via <http://www.Fátima-miranda.com>

⁷⁸⁰ ESCLAPEZ, Christine : *Op. Cit.* ; « Boris de Schloezer (1881-1969), André Souris (1899-1970) et André Boucourechliev (1925-1997). Un'altra musicologia? », in *Il Nuovo in musica e in musicologia: estetiche, tecnologia, linguaggi*, sous la direction de Rossana Dalmonte, et Francesco Spampinato, LIM, Lucques, 2009. Trad. Francesco Spampinato, p. 37-46. « L'esprit de l'avant-garde : l'Introduction à Jean-Sébastien Bach de Boris de Schloezer (1881-1969), in *Actes du Colloque International « De l'avant-garde, des avant-gardes: frontières, mouvements »*, Delatour, Paris, sous presse. « L'inégalité temporelle » (Ungleichzeitigkeit) selon Ernst Bloch, Daniel Charles et André Souris », in *Actes du Colloque « Penser avec Daniel Charles »*, Revue d'Esthétique sous la direction d'Anne Cauquelin, Paris, Jean-Michel Place, sous presse.

⁷⁸¹ MESCHONNIC, Henri : *Modernité. Modernité*, Gallimard, Paris, 1988, p. 13.

(...) Un combat. Sans cesse recommençant. Parce qu'elle est un état naissant, indéfiniment naissant, du sujet, de son histoire, de son sens.⁷⁸²

Voler, glaner n'est pas imiter ou reproduire. C'est, pour Fátima Miranda, se nourrir. Comme le souligne Jean-Claude Eloy :

Je trouvais, avec Fátima Miranda, un exemple vivant de ce que je pense au sujet de cette rencontre multicontinentale des cultures : il y a assimilation plus ou moins consciente ; mais aussi invention et création, répétition, re-création, transformation, et finalement; nouveau.⁷⁸³

On ne crée pas sans culture, sans référence, sans filiation. Ce sont nos horizons de pensée que nous construisons et enrichissons quand nous lisons, entendons ou regardons les autres. Dans ce cas, il n'y aurait pas plus de rupture, de progrès que de continuité mais un mouvement de flux et de reflux qui déposerait sur le sol (terre, sable, silex, ardoise, marbre, plancher...), au gré de sa rétraction et de son expansion, des choses oubliées, devenues silencieuses. Réenracinées ailleurs, elles existent *autrement* à l'unique condition que quelqu'un ou quelqu'une décide de se pencher pour les regarder à nouveau. De ce point de vue, l'art présente en re-présentant. C'est pourquoi les créations de Fátima Miranda sont des concerts dans le sens le plus habituel du terme : face à la scène, un public ; face au public, une artiste et son œuvre. L'interactivité des créations de Miranda se joue à un autre niveau et cette spatialisation frontale ne se pose pas comme la métaphore du schéma communicationnel et de sa trilogie stéréotypée: émetteur / message / récepteur. Ici, la signification n'est qu'un accident du mot, de l'image, des sons. C'est du sens avant les mots dont on parle. La multisensorialité, à l'intersection du public et de la scène, rend accessible l'expression artistique grâce aux ressentis. La relation recherchée avec le public est ailleurs, de l'ordre de cet affectif dont parlait Mikel Dufrenne : un « affectif » qui n'est pas de l'« ordre » du « sentiment », mais appartient bien plutôt, « avant » le sentir à *proprement parler*, au « sentir improprement dit » qu'est le *corpus* ou le *corps* du langage, *autrement dit le désordre des pressentiments* – à la manière dont un René Char a su, jadis, conjuguer le « *Bel édifice et les pressentiments* »...⁷⁸⁴.

La peau de la voix

Jamais, peut-être, le lien profond entre une voix et les battements secrets de qui l'écoute ne se fait jour avec autant d'intensité. Le génie de Fátima Miranda tient à ce *qu'elle s'y entend* non seulement, comme toute virtuose de l'expressivité (...) à faire battre les cœurs, mais surtout, en-deçà de toute mise en scène, à multiplier et démultiplier à l'infini les coups et palpitations du *corps* lui-même. Par l'unicité-ubiquité de sa voix, elle éveille, comme le disait Roland Barthes, *ce qui bat dans le corps*; mais aussi *ce qui bat le corps*; ou mieux: *ce corps*

⁷⁸² MESCHONNIC, Henri : *Ibid*, p. 9.

⁷⁸³ ELOY, Jean-Claude : « Fátima Miranda ou l'amour du son », in *Las Voces de la Voz* (Librillo del Cd. de Fátima Miranda), Unió Musics, Palma de Mallorca, 1992, U.M. Cd5, pp. 12-13.

⁷⁸⁴ CHARLES, Daniel : « Préface », in ESCLAPEZ, Christine : *Op. Cit.*, p. 16.

qui bat. La voix de Fátima Miranda, c'est le jaillissement d'un monde.

Daniel CHARLES, *CD Booklet Las Voces de la Voz*, 1992.

Le titre de cette section est celui d'un texte de Fátima Miranda disponible dans la rubrique « Partituras [Partitions] » du site officiel de l'artiste. *La piel de la voz* est une note d'intention, une notice explicative qui donne quelques clés pour comprendre l'écriture des partitions graphiques de Miranda. Une sorte de profession de foi, d'acte également militant face à l'histoire de la musique et de la notation. Pour tout cela, peu de prolongements théoriques ou esthétiques seront proposés dans cette courte section. Simplement quelques mots d'introduction avant de « donner la parole » à l'artiste en reproduisant intégralement le texte dont il est ici question.

Il faut d'emblée relever le postulat initial de la chanteuse : la voix est en relation constante avec le vécu de chaque individu que celui-ci soit chanteur(se) professionnel(le) ou non. La voix porte la mémoire du corps, de ses sensations et de ses ressentis, de ses joies et de ses peines de façon extrême, sans limite esthétique et technique (beauté, registre, ambitus). Ce texte fait écho à celui de Roland Barthes, « Le grain de la voix » cité par Daniel Charles⁷⁸⁵. Le grain de la voix renvoie à la texture, à cette proximité de la prise de son évoquée par Barthes qui fait entendre la matérialité et la sensualité du souffle, de la rugosité ou de la suavité de cette présence humaine. Ce qui, à son tour, renvoie directement aux conditions mêmes de l'énonciation vocale de Miranda qui ne chante qu'accompagnée par un microphone. L'amplification de sa propre voix permet justement de donner à entendre *sa peau*, cette frontière exotopique grâce à laquelle la relation aux oreilles d'autrui a lieu. La voix pour Miranda ne peut être qu'une voix sauvage aux multiples inflexions, des plus lumineuses aux plus sombres, des plus suaves aux plus rugueuses. C'est ce chant qu'elle met en scène et qu'elle pratique. La voix est ainsi le lieu privilégié d'inscription de la mémoire du corps. Comment alors dépasser les conventions de l'écriture occidentale qui ne peuvent à elles seules retranscrire l'intégralité des paramètres de cette voix généreuse à la vie ? André Souris avait déjà relevé en 1947 le fait évident que l'écriture conventionnelle est tout simplement impuissante à figurer toutes les qualités du son⁷⁸⁶. Impuissance de ces conventions que Miranda juge obsolètes et plus qu'insuffisantes. Nécessité d'inventer d'autres formes d'écriture en les insérant dans l'héritage futuriste et dadaïste (graphiques par exemple) mais également en les nourrissant des formes anciennes des premières écritures musicales : diastématiques et neumatiques. Car cette voix-mémoire est celle du *canto* avant qu'il ne devienne musique, celle de l'oralité et de son inscription. Comment écrire l'oralité en sauvegardant sa fluidité et sa diversité ? L'adoption d'un mode d'écriture conventionnel au XVIIIe siècle a, en retour, imposé, à la voix et au chant un cadre et une matrice définis : la classification par exemple des registres vocaux. Or la voix-mémoire peut être une voix de soprano comme de basse. Elle se veut libre

⁷⁸⁵ *Supra.* BARTHES, Roland : *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Seuil, Paris, 1999.

⁷⁸⁶ SOURIS, André : « La musique et l'écriture », in *Conditions de la Musique et Autres Ecrits*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, Editions du CNRS, Paris, 1966, p. 37.

d'expression hors de cadres préétablis car c'est elle qui les crée dans l'instant même de son expression. Cri rugueux de colère, ou vulgarité de bruits éruptés comme babillement maternel. Ce texte permet à la fois de comprendre le propos esthétique des partitions graphiques de Miranda mais aussi la raison pour laquelle son chant se situe toujours à côté du système tonal, davantage modal ou microtonal que proprement tempéré et qu'il est aussi bien un *canto* venu de temps immémoriaux qu'une suite d'expérimentations ancrées les pratiques les plus actuelles de l'art contemporain. Pour creuser cette triple relation de la voix au corps et à l'écriture, c'est Daniel Charles qui aura **l'avant-dernier mot** avec ces quelques réflexions tirées de son écrit de 1978 *Le temps de la voix*⁷⁸⁷ :

Si l'on veut « retrouver la Nature », il faut au contraire comme John Cage le demande dans ses œuvres et comme il le fait lui-même lorsqu'il chante, procéder à des émissions vocales dénuées de *vibrato*, les faire porter si possible exclusivement sur des consonnes, puis résolument — et *technologiquement* — *amplifier*. On ne dévoile pas pour autant « le » corps par opposition à toutes ces musiques qui n'ont eu de cesse qu'elle n'« expriment » l'« âme ». On *relativise* simplement, le jeu de la voix : on en fait un *jeu de langage* entre autres, parmi les autres ; ou mieux on relativise le langage comme *un jeu*. Oui, *un jeu* parmi toutes les formes de vie, parmi tous les styles d'existence. « La » voix peut tirer son épingle de ce jeu. Elle admet des grammaires, des usages toujours neufs — toujours inédits. Elle ne se laisse plus réduire à l'une de ses définitions. Pas plus que « le corps ».⁷⁸⁸

Le dernier mot :

Fátima Miranda / *La piel de la voz*

Todo aquello que se vive, se anhela, se adquiere o se pierde a lo largo de la existencia, va dejando su huella en la voz de cada individuo. A modo de memoria, los afectos, enseñanzas, alegrías, adioses o accidentes van registrando en cada voz señales, arrugas, cicatrices, caricias, gestos, brillos y sombras, su peculiar grano, textura, color, cadencia, timbre y expresión única, la de cada ser. La piel de la voz se escucha.

Cuando se compone hoy para esas voces otras, extremas, sin límites ni cánones, la cantidad y calidad de detalles a hacer constar en partitura es por tanto tan extensa y sutil como la capacidad de escucha/emisión del que la compone/escribe/canta. La clave de sol, el pentagrama y la división de la octava en doce semitonos iguales (establecida a finales del siglo XVIII), devienen hoy obsoletos y más que insuficientes.

⁷⁸⁷ *Op. Cit. Le temps de la voix* est tiré de la thèse de Doctorat d'État soutenue par Daniel Charles en 1977.

⁷⁸⁸ CHARLES, Daniel : *Op. Cit.*, 1978, p. 12.

Expresar con precisión en términos de alturas, medidas absolutas y ornamentos convencionales la amplitud, levedad o riqueza de ciertos sonidos vocales (así como la de otros instrumentos), hoy ya sólo es posible si se incorporan otras formas de escritura. Los parámetros ya son otros o tal vez los de siempre, aquellos de antes de que la escritura musical fuera codificada y encorsetada o incluso de antes de que el canto deviniera música.

Tras la larga crisis de la oralidad que futuristas y dadaístas ya empezaron a remontar, volver a los pneumas, a los signos y a los grafismos, combinándolos si el caso lo requiere con textos explicativos y con escritura convencional sobre pentagrama, nos parece hoy el procedimiento más justo y eficaz para plasmar sobre papel todos los potenciales matices de los que esas voces y músicas otras son capaces.

Pour une archéologie de la création

... vers la mer et le vent

Entre Salamanca –ciudad natal de la artista, donde estudió Letras- y Samarkanda –de camino a la India, donde estudió música-, entre Occidente y Oriente, entre la tradición y la vanguardia, se encuentran los campos por los que metafóricamente transitan y brotan estos Cantos Robados, cuanto más rodados más robados!⁷⁸⁹

Nous avons, plus haut, qualifié la posture de Miranda comme celle d'un *ars nova d'une histoire hélicoïdale*. C'est sur ce point que s'achèvera cet essai. Plusieurs fois au cours de cet écrit a été évoqué le lieu de création totalement intermédiaire dans lequel se situe l'artiste espagnole. Bercée et éduquée par les manifestes des mouvements d'avant-garde qui ont traversé le XXe siècle, Miranda a également cultivé une histoire en continu puisant dans les différentes cultures du monde inspiration et invention. Sans conteste, la question transculturelle et trans-artistique, actuellement remise à l'ordre du jour des réflexions artistiques mais aussi philosophiques et politiques, est depuis longtemps déjà au fondement de sa démarche créative. Le rapport de Miranda à l'histoire des arts est traversant, oblique, toujours en peu en diagonale, progressant par spirales successives, souhaitant embrassant les cultures artistiques ancestrales autant que celles nées de la modernité. Un rapport nomade à l'histoire comme en témoignent ses productions pratiquant de constants déplacements entre les lieux et les sons, toujours un peu « hors-frontières »⁷⁹⁰. Dans le texte écrit par Miranda relatant ses premières expériences vocales avec le groupe *Flatus Vocis trio*⁷⁹¹, l'artiste liste sans ambages l'ensemble des traditions vocales qui ont nourri les improvisations du groupe et qui sont le futur terreau de ses recherches en solo :

⁷⁸⁹ « Sobre *Cantos Robados* ». Disponible via <http://www.Fátima-miranda.com>.

⁷⁹⁰ ELOY, Jean-Claude : *Op. Cit.*

⁷⁹¹ MIRANDA, Fátima : « Sobre *Flatus Vocis Trio* », in *Polipoesía. 1ª Antología*, Sedicions, Barcelona, 1992, pp. 63-69.

- * Las ininteligibles interjecciones del canto Nö y de los gritos de maestros Zen.
- * El yodel del Tirol o el de los pigmeos.
- * Los gritos de caza y pesca de tantas culturas.
- * Los irrinchis vasco-aragoneses.
- * Los aturuxos gallegos.
- * Las letanías y aleluyas.
- * Las jergas de los almuecines.
- * Los lamentos de las plañideras desde España hasta la India.
- * El silbo gomero.
- * Los “yu-yus” del mundo musulmán y africano.
- * Los jaleos del flamenco y de otras tradiciones.
- * Los yóguicos mantras.
- * Las melopeas dionisiacas y los aquelarres.
- * Las murgas herméticas de sabios y chamanes.
- * Las sílabas del Alap en el Canto Dhruvad del Norte de la India.
- * Las polifonías de los pigmeos de Centro Africa.
- * El canto a dúo de los esquimales Inuit de Canadá y de los Ainu de Japón a base de proyectar la emisión vocal de uno en la boca del otro.
- * Las “sílabas vacías” de la ópera China.
- * Los “Hyhy” egipcios, ya hallados en jeroglíficos faraónicos.
- * Los impresionantes “Tjak tjak” a coro, que acompañan la danza de los monos “Ketjak” de Bali (Indonesia).

Y ¿por qué no? de los más recientes “badabada” o del “scat” o de la exaltación de la onomatopeya propia de los futuristas italianos y rusos. *Flatus Vocis* rinde homenaje a Khlenikov, a Schwitters o a Roy Hart y tampoco olvida la aportación aislada de algunos compositores de los años sesenta y setenta.

Il serait alors facile de qualifier la quête de Miranda comme celle de l’universalité du sonore. Pourtant, ce terme a toujours semblé à celle qui écrit cet essai démesuré, plein de certitudes et allant même à l’encontre d’une certaine forme d’humanisme et de respect pour les multiples bruissements des langues, des êtres et des formes d’art. La démarche de Fátima est bien davantage *multiverselle*⁷⁹² et c’est pourquoi elle est *archéologie du sonore*. Comme le met en évidence Lorenç Barber⁷⁹³, Miranda est la fille d’une sensibilité ethnomimale qui glane dans de nombreuses traditions orales les impulsions à sa propre création. Il est cependant à noter que ce dépaysement transculturel incessant n’est pas amnésique à sa propre culture et aux traditions vocales des provinces espagnoles. Pour Jean-Claude Eloy :

(...) Dans Fátima Miranda, je devinais bien (sur certaines tournures et accents) la présence lointaine des musiques de Dhruvad Indien, de Shōmyō, de Kabuki, de Gidayu du Japon; le Tarir iranien aussi bien que le chant Flamenco; etc... Mais en même temps, tout cela était, totalement, autre chose. Je trouvais, avec Fátima Miranda, un exemple vivant de ce que je pense au sujet de cette rencontre multi-continentale des cultures: il y a

⁷⁹² CHARLES : *Op. Cit.*, 1978, p. 28.

⁷⁹³ BARBER, Lorenç : « Fátima Miranda. Su arma es la voz », in *Matador*, La Fábrica, Madrid, 2002.

assimilation plus ou moins consciente; mais aussi invention et création, répétition, récréation, transformation, et finalement; nouveau.⁷⁹⁴

L'exemple certainement le plus parlant de ce nomadisme est la conception de l'espace de diffusion que propose Fátima. Si la scène demeure sacralisée dans son rapport frontal au public, chaque création peut s'adapter au milieu *institutionnel* où aura lieu la diffusion: église, musées, galerie d'art, etc... Le lieu de la création est ainsi un intermédiaire, situé au croisement des enjeux, quelquefois opposés, de la scène et de l'espace publique de diffusion. Plusieurs formules sont possibles pour chacun des concerts-performance de Miranda et cela indépendamment de la qualité artistique qui, elle, est à chaque diffusion optimale⁷⁹⁵. Chaque œuvre a son propre caractère esthétique : *Las Voces de la Voz* est, par exemple, plus austère et plus minimaliste que *Cantos Robados*, *ArteSonado* et *Concierto en Canto* qui sont davantage spectaculaires (notamment par l'ajout du multimedia). Plusieurs versions qualifiées par Miranda de «chambre» existent cependant pour *Cantos Robados* et *ArteSonado*. L'adaptation de ses œuvres à des petits lieux ou à des contingences matérielles (coût du spectacle, production, ou structure d'accueil...) n'est pas simplement vécue comme une contrainte économique (même si cela peut certainement y participer) mais comme un questionnement sur le « milieu » qui entoure la création de l'œuvre et dans lequel elle se trouve. Situé entre la « mesurabilité » et la quasi-idéalité, le milieu propice à la création de l'œuvre n'est pas une simple localisation ou le positionnement de l'objet artistique dans un emplacement déterminé. C'est avec le milieu que l'œuvre et son artiste négocieront pour exister. Grâce à lui, l'œuvre prendra sa place dans le monde. Avec et contre lui, elle deviendra elle-même le lieu de quelque chose qui s'y déploiera et donnera, plus tard, à parler et à penser. Dans le domaine de l'architecture (discipline, il faut le rappeler, que connaît bien Fátima Miranda), la relation entre le milieu, l'œuvre et l'architecte est soulignée par Augustin Berque par ces mots :

Au premier sens, le lieu de l'œuvre est mesurable. C'est un topos, un emplacement physique dont la détermination obéit à des facteurs objectivables, tel que le coût du terrain, sa déclivité, la hauteur des constructions voisines, la proximité plus ou moins considérable d'équipements divers, etc. Au second sens, en revanche, le lieu de l'œuvre n'est pas mesurable ; il est immense (étranger à la mensuration), quoique appréciable en termes qualitatifs: c'est la chōra d'un déploiement symbolique indissociable de l'existence des gens que l'œuvre concerne, qu'il s'agisse de l'architecte lui-même ou de tous ceux qui, d'une manière ou d'une autre auront affaire à elle. Avoir affaire à l'œuvre c'est, derechef, quelque chose qui relève à la fois de la mesurabilité de l'étendue physique et de l'immensité de l'existence humaine.⁷⁹⁶

⁷⁹⁴ ELOY, Jean-Claude : *Op. Cit.*, p. 12.

⁷⁹⁵ Voir à ce sujet « Propuestas de concierto para voz sola de Fátima Miranda ». Disponible via : <http://www.Fátima-miranda.com>.

⁷⁹⁶ BERQUE, Augustin : *Milieu et architecture*, Préface du livre de Yann NUSSAUME : *Tadao Andô et la question du milieu, Réflexions sur l'architecture et le paysage*, Éditions Le Moniteur, Paris, 1999, pp. 9-10.

Comprendre le rapport à l'histoire de Miranda que j'ai qualifié d'hélicoïdale, que l'on pourrait également qualifier de nomade (ou de *multiversal*) nécessite de poser ces constats tout à fait factuels. La conception du lieu, le topos mais aussi la chôra, c'est-à-dire le territoire plus large de la cité, est la clé de cette esthétique où il est possible de se *balader* d'univers en univers, de cultures en cultures. Fátima Miranda archéologue ? Je la qualifierais plus justement comme une chorographe qui décrit la musique par régions sonores. Fátima se propose de sauvegarder, région par région, les sons des voix du monde à partir de ses origines espagnoles. La voix solo de Miranda n'est jamais seule. Par sa fréquente démultiplication (son amplification ou sa superposition), elle porte tous les états possibles de la polyphonie. La voix solo comme un écho de toutes ces voix nomades que Fátima mixe et sample sans cesse symbolise cet espace multiphonique que l'artiste a découvert presque par hasard, en acceptant d'y voir ce qui la garde.

Artiste médiale, Fátima Miranda habite pleinement cet espace entre mer et terre qui l'a vue naître : *l'Espagne d'al-Andalus*, frontalière de l'Europe chrétienne et de l'empire arabo-musulman, caisse de résonance des interférences produites par le contact des cultures méditerranéennes au cœur des transferts de connaissances entre Orient et Occident. Écouter Miranda, c'est accepter d'être *dé-routés* pour mieux entendre le vent, dehors, qui souffle :

Le binôme de Newton est aussi beau que
la Vénus de Milo.
Le problème c'est que peu de gens s'en
rendent compte
ô-ô-ô__ô ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô__ô ô-ô-ô-ô
(Le vent, dehors)

Fernando Pessoa⁷⁹⁷

⁷⁹⁷ PESSOA, Fernando : *Fragments d'un voyage immobile*. Recueil de citations choisies et traduites par Rémy Hourcade précédé d'un essai d'Octavio Paz, Petite Bibliothèque Rivages, Paris, 1990, p. 108.

**Componiendo en nuevos espacios sinestésicos e interdisciplinarios.
Libro de las estancias como proyecto musical,
arquitectónico, visual e instalativo⁷⁹⁸**

José M. Sánchez-Verdú

Compositor. Robert-Schumann-Hochschule Dusseldorf
Conservatorio Superior de Música de Aragón (Zaragoza)

Resumen. *Libro de las estancias* es una obra escrita por encargo del Festival Internacional de Música y Danza de Granada y del Instituto Valenciano de la Música⁷⁹⁹. La obra traza un peregrinaje a través de siete estancias, siete espacios-tiempo que surcan un itinerario a través de imágenes poético-sonoras que van desde el desierto hasta la escritura (recordando a Edmon Jabès), y desde estancias marcadas por ideas como la memoria o el laberinto, a estancias empapadas por materiales simbólicos vinculados al contenido de la obra, como son el plomo, la piedra y el alabastro. La obra es una reflexión poética en torno al sonido, al espacio, a la luz y a la voz. Es un gran palimpsesto que se constituye como una reflexión sobre una parte de la historia de España que va más allá del mero hecho sociológico o político de esa parte de la historia, que viene determinada por la expulsión de los moriscos a partir del decreto de 1609. La controversia político-religiosa y algunas vertientes, que este episodio fundamental de la época moderna ofreció a lo largo de un periodo de encuentros y desencuentros, es el contexto del que se nutre en parte esta obra. Pero la propuesta escénico-musical y su propia dramaturgia van más allá de este contexto.

Palabras clave. *Libro de las estancias*, auraphon, moriscos, Sánchez-Verdú, arquitectura, sinestesia, dramaturgia de luces.

Abstract. *Libro de las estancias* is a piece written in response to a joint commission from the Granada International Music and Dance Festival and the Valencia Institute of Music. The work embodies a pilgrimage through seven abodes, seven time-spaces that stake out an itinerary through poetic-sonorous images ranging from the desert to writing (in remembrance of Edmon Jabès), and from rooms fraught by concepts such as time or the labyrinth to others laden with symbolic materials linked to the work's

⁷⁹⁸ Este artículo ha sido publicado originalmente en inglés. Aquí se presenta su traducción al castellano. Véase «Composing in New Synaesthetic and Interdisciplinary Spaces: *Libro de las estancias* (Book of Abodes) as a Musical, Architectural and Visual Installation Proposal», en PÉREZ, Héctor J. (ed.): *Opera and Video. Technology and Spectatorship*, Edición Peter Lang, Berna, 2012, pp. 149-173.

⁷⁹⁹ La obra fue estrenada el 9 de julio en el atrio del edificio de Caja Granada dentro de la programación del citado festival. Intérpretes fueron los solistas Carlos Mena (contratenor), Marcel Pérès (voz árabe) e Isabel Puente (piano), junto al Coro de la Generalitat de Valencia, la Orquesta Ciudad de Granada y el Experimentalstudio für akustische Kunst de Friburgo (Joachim Haas, Gregorio García Karman y Sven Kestel), todos bajo la dirección de José M. Sánchez-Verdú (director I) y Joan Cerveró (director II). La obra está editada por Breitkopf & Härtel (Wiesbaden).

content, such as lead, stone and alabaster. The work is a poetic reflection on sound, space, light and the voice. It is a great palimpsest composed as a meditation on a part of Spain's history that goes beyond the merely sociological or political reality of the period ushered in by the expulsion of the Moriscos (Moorish converts) after the 1609 decree. This religious and political controversy, with its multifaceted development over a long period of rapprochements and misunderstandings, is the context that partly nourishes this work. However, the scenic and musical proposal and its own dramaturgy go beyond this context.

Keywords. *Libro de las estancias*, auraphon, moriscos, Sánchez-Verdú, architecture, synaesthesia, dramaturgy of the lights.

Dos miradas - dos ficciones

Libro de las estancias pretende reflexionar sobre dos miradas, dos visiones distintas que del hombre, del arte y por tanto del mundo se han dado y se dan en la realidad. España, con al-Ándalus, ha sido un destacado cruce y encuentro entre ambas formas de ver y vivir el mundo. Hablo de una «mirada árabe» y de una «mirada occidental». La primera mirada, la árabe, parece nacer del desierto, se alimenta de modos particulares de organizar el espacio, la luz, el sonido y la vida misma, enriquecida y matizada por la religión islámica. La mirada occidental, partiendo también del legado greco-latino, se empapa a través del Cristianismo de esencias consustanciales a otra forma de observar el mundo y de habitarlo. Son dos religiones del Libro, y ambas ofrecen diferentes soluciones en cuanto a la convivencia de tradiciones escriturales y una tradiciones orales; ambas constituyen dos formas distintas de articular la visión arquitectónica, de trazar la línea del horizonte, de ornamentar el espacio o de hacer un uso especial de la imagen (antagónica por la prohibición de recrear lo figurativo en el Islam). Ofrecen además dos formas diferentes de enfrentamiento ante la materia, la textura, la geometría, etc., en el proceso creativo y ante los conceptos de espacio y tiempo. La repercusión de las dos miradas es perceptible no sólo en la literatura o en la poesía con sus temáticas y puntos de vista (opuestos en muchos casos), sino también en cuanto al arte de la caligrafía, la pintura, las artes decorativas y la arquitectura. El arquitecto musulmán en numerosos casos suele avanzar concatenando y superponiendo espacios; el arquitecto cristiano traza el plano, determina la planta a priori y expande el espacio adaptándolo a la planta. El musulmán además rellena todo el espacio libre, lo satura a través de textos y ornamentaciones geometrizadas, a veces unidas ambas en el arte de la caligrafía islámica, con sus implicaciones semánticas, ornamentales y teológicas. El choque conceptual y artístico entre el palacio de Carlos V y los palacios nazaríes adyacentes en el espacio de la Alhambra en el que fue incrustado el primero son paradigmáticos, como muy bien ha estudiado Gómez de Liaño en *Los juegos del Sacromonte*⁸⁰⁰.

⁸⁰⁰ GÓMEZ DE RIAÑO: *Los juegos del Sacromonte*, Editora Nacional (Biblioteca de Visionarios, heterodoxo y marginados), Madrid, 1975 [Hay una nueva edición en facsímil publicada por la Editorial Universidad de Granada en 2005].

Estas dos miradas van a determinar la creación y desarrollo de los materiales musicales, de los textos y de las dramaturgias del espacio y de la luz en *Libro de las estancias*.

Como en la poesía islámica, en *Libro de las estancias* los temas y textos son aludidos pero no directamente expuestos. Las dos miradas están unidas además a dos ficciones que han marcado no sólo el devenir de España sino también el de estos dos mundos distintos. La primera ficción es la invención de los libros plúmbeos del Sacromonte – incluyendo el célebre pergamino de la Torre Turpiana y las reliquias que a finales del XVI comenzaron a surgir en la nueva Granada católica y en su cercano monte Valparaíso (hoy Sacromonte)⁸⁰¹. Es la ficción de un pasado mítico-religioso en un contexto en el que parecen convivir Islam y Cristianismo, la búsqueda de una tabla de salvación por parte de algunos moriscos ante la amenaza real de la expulsión y la diáspora. San Cirilo, primer obispo de Granada, por ejemplo, es presentado como un autor de lengua árabe. La segunda ficción se refiere a la creación por parte de la España cristiana de un mito basado en la presencia de Santiago en tierras de Galicia. El apóstol Santiago se alza como la figura que da apoyo no sólo a la Reconquista sino a la propia justificación de la unidad religiosa y política de un nuevo sistema político recién nacido, y con los años dominante y excluyente del otro, sea judío o musulmán. Las dos miradas citadas se apoyan, se escudan y se autojustifican en ficciones que dan profundidad y base a una confrontación que no sólo es política o religiosa sino también estética y cultural.

La obra

Libro de las estancias se estructura en siete movimientos o “estancias” (además de dos interludios intercalados) que articulan siete espacios: siete encuentros con símbolos y escrituras de la memoria:

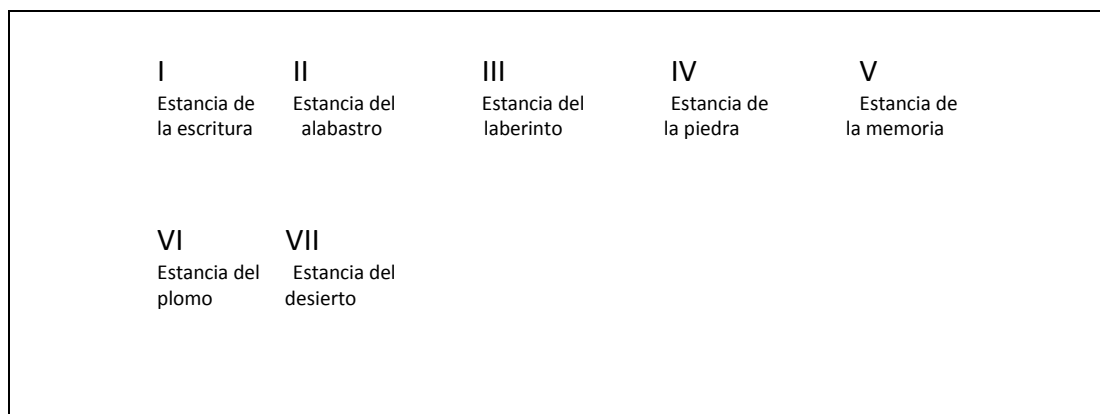
- 1 / VII Estancia del desierto
- 2 / VI Estancia del plomo
- Interludio I
- 3 / V Estancia de la memoria
- 4 / IV Estancia de la piedra
- 5 / III Estancia del laberinto
- Interludio II
- 6 / II Estancia del alabastro
- 7 / I Estancia de la escritura

⁸⁰¹ Entre los más recientes estudios que están apareciendo sobre este tema véanse *Los plomos del Sacromonte. Invención y tesoro*, (ed: M. Barrios Aguilera y M. García-Arenal), Biblioteca de Estudios Moriscos, Valencia, Granada, Zaragoza, 2006; *¿La historia inventada? Los libros plúmbeos y el legado sacromontano*, (ed: M. Barrios Aguilera y M. García-Arenal), Editorial Universidad de Granada, 2006. [Desde la escritura de este artículo han aparecido nuevas publicaciones que siguen aportando datos y abriendo nuevas perspectivas sobre tema de los moriscos en general y sobre los libros plúmbeos en particular. N del A].

Cada una de las partes propone una dramaturgia sonora, espacial y de color distinta. Los textos ofrecen además una alternancia y diálogo continuo entre las dos miradas señaladas: un juego de espejos a partir de dos grupos vocales e instrumentales y dos solistas contrapuestos (un contrateno y una voz árabe) que interrelacionados a través de un piano se expanden además a través del auraphon y la electrónica en vivo. La voz árabe (Marcel Pérès) se enfrenta a la voz occidental de un contrateno (Carlos Mena); en su disposición espacial las dos miradas/ficciones crean espacios opuestos y simétricos. Quiere esto también decir que la lectura musical del material desde la Estancia I hasta la Estancia VII ofrece una lectura simétrica y a la inversa desde la VII a la I (señaladas en la lectura contraria con números árabigos, del 7 al 1). Son dos lecturas cruzadas inmersas en un juego de espejos y simetrías. La obra se puede “leer” en cualquiera de las dos direcciones; pero al mismo tiempo la lectura de una de ellas presupone una lectura implícita de la contraria. Tal es el juego de espejos y simetrías que *Libro de las estancias* desarrolla. Por eso la obra se articula en siete estancias numeradas con números romanos y árabigos no coincidentes y superpuestos. Se presentan dos articulaciones formales para interpretar la obra: siguiendo el orden de la numeración romana de las siete estancias (de izquierda a derecha), o a la inversa, leyendo / interpretando las siete estancias del final al principio (o de derecha a izquierda si se quiere) siguiendo la numeración árabe y la dirección de la escritura árabe. Ambas interpretaciones son deseadas, e incluso la percepción y escucha de las dos “lecturas” son parte de la ideación de la obra: las dos miradas son posibles a la vez al ofrecer una estructura abierta, nacida directamente de lo escritural y su linealidad en dos sistemas distintos. De forma buscada la lectura árabe nace con la “Estancia del desierto” ...; la mirada o lectura occidental se origina con la “Estancia de la escritura”...

→ I - II - III - IV - V - VI - VII = 7 - 6 - 5 - 4 - 3 - 2 - 1

→





| | | | | |
|--------------------------------|--------------------------------|--------------------------------|-------------------------------|--------------------------------|
| 1 Estancia del desierto | 2 Estancia del plomo | 3 Estancia de la memoria | 4 Estancia de la piedra | 5 Estancia del laberinto |
| 6 Estancia del alabastro | 7 Estancia de la palabra | | | |

La posibilidad de la elección de la lectura en cada interpretación es algo interesante y querido; concibe la estructura de la obra como algo abierto a dos lecturas distintas. Sin embargo, además, la realización de una lectura conlleva implícitamente la lectura de la contraria: tal es el juego de simetrías y espejos que desarrolla el propio material musical en la estructura en siete Estancias. Cada movimiento contiene una íntima plasmación de la lectura contraria en su propio material musical... Una lectura sincrónica en cruz de ambas lecturas posibles.

Cada una de las Estancias posee sus vinculaciones arquitectónicas, textuales, simbólicas y lumínicas así como su propia materia musical. Todos estos elementos nacen e interactúan a partir de estas asociaciones, y tanto la mirada árabe como la occidental determinan profundamente el desarrollo escénico y musical de la obra.

18

I

corni I
flauti I
fagotti I
sop.
H. I.
vcl. I
vcl. II
cb.
vib.
perc.
tam.
tim.

II

corni II
flauti II
fagotti II
sop.
H. II
vcl. II
vcl. III
cb.
vib.
perc.
tam.
tim.

Ma-hu-ma-ti en sa-ue-er

3
4 (♩=48)

Excursion-Pedaly 1

summa + piosissione (valore, irregolare)

(transizione) (Übergang)

solo piosissione metallica

ovvero + piosissione solo piosissione metallica

fine R

1
2
3
4
5
6
7
8

4
4 (♩=54)

1. ord. 2. ord. 2. ord. 2. ord.

Verzerrung 3/Disj. 3/3

Ejemplo 1. *Libro de las estancias*. Página de la partitura
© Breitkopf & Härtel

III. Los textos

Las fuentes fundamentales de la obra son dos manuscritos de enorme importancia para cada una de las dos miradas/ficciones. Uno de ellos es el manuscrito de la Torre Turpiana, al parecer encontrado en 1588 al derrumbarse una torre de antigüedad desconocida situada en la mezquita mayor de Granada, en el espacio que hoy ocupa la catedral. Es uno de los primeros ejemplos de esa ficción morisca seguramente escrito por personajes de este grupo con conocimientos intelectuales y competencia plena en

el uso del castellano y el árabe⁸⁰². Junto a él aparecen otros textos recogidos en algunos de los libros de plomo de la época (“La historia del sello de Salomón”, por ejemplo). La segunda fuente fundamental es el manuscrito del Codex Calixtinus, conservado en la Catedral de Santiago⁸⁰³, que recoge un gran número de textos y piezas musicales en torno al apóstol Santiago y al mundo de las peregrinaciones a Santiago de Compostela.

Ejemplo de este uso intertextual de fuentes históricas es la voz árabe en la “Estancia del plomo” (2 / VI), que comienza exponiendo las seis letras que configuran los ángulos de la estrella de Salomón –símbolo de la abadía del Sacromonte–, a la vez que el coro I expone el texto del libro plúmbeo “La historia del sello de Salomón”, conservado ahora de nuevo en la Abadía del Sacromonte (en 2000 fueron devueltos por el Vaticano a la Abadía del Sacromonte, tras varios siglos de estancia en Roma).

⁸⁰² Alonso del Castillo y Miguel de Luna son algunos de los nombres más señalados como autores de esta gran falsificación morisca. Véase M. GARCÍA-ARENAL y F. RODRÍGUEZ MEDIANO: «Miguel de Luna, cristiano arábigo de Granada», en *¿La historia inventada? Los libros plúmbeos y el legado sacromontano*, Editorial Universidad de Granada, 2006, p. 83ss.

⁸⁰³ A fecha de hoy (enero de 2012) este importantísimo códice continúa desaparecido tras ser robado en verano de 2011.

Ejemplo 2. *Libro de las estancias*. Página de la partitura
© Breitkopf & Härtel

En la “Estancia de la memoria” (3 / V) la voz del contratenor entona el *Pange lingua*, pieza del cristianismo vencedor que durante un tiempo se cantó el 2 de enero en las fiestas de conmemoración de la toma de Granada, en la adaptación *ad hoc* de Fray Hernando de Talavera. El Coro II, por su parte, se desarrolla a partir de una de las piezas emblemáticas del Códice Calixtino, el *Congaudeant catholici*, hasta ahora quizás la pieza más antigua a tres voces conservada en España. El objetivo textual y dador de significados no siempre percibibles—como las inscripciones de la Alhambra— es un diálogo entre dos textos, dos manuscritos (“Estancia de la escritura”, 7 / I), un diálogo entre dos formas escriturales que representan las dos miradas descritas. Los textos son utilizados en sus formas originales: en árabe (alifato en el libro plúmbeo “La historia del sello de Salomón”, la explicación de la clave para interpretar los textos del pergamino de la Torre Turpiana, etc.) o en castellano del XVI. Utilizo además fragmentos de textos aljamiados (escritos en castellano pero con grafía árabe), interacción entre dos lenguas y dos escrituras que crean una simbiosis fascinante y única.

Aquí ofrezco sólo una parte de los numerosos textos:

Sello de Salomón:

lām - alif – lām - alif - mim - rā'

Inicio de la transcripción del Pergamino de la Torre Turpiana:

*La [h]edad de la luz ia comencad
por el maestro i con la pasion
rrod[e]mida con dolor del cuerp
o i los [p]rofectas pasados
[...]*

Texto del Códice Calixtino (Responsorio):

*Huic Jacobo [...]
tristis est anima mea usque ad mortem
(Mi alma está triste hasta la muerte)*

Pange lingua con el texto adaptado en el Oficio de la Toma de Granada de Fray Hernando de Talavera:

*Pange lingua voce alta triumphi praeconium; laudes Deo semper canta,
conditorium qui, edomita Granata, bellis dedit somnium
(Canta, oh lengua, en voz alta voz
la alabanza del triunfo.
Canta siempre a Dios,
Creador de todas las cosas,
que, tomada Granada,
suscitó un proyecto para los buenos.)*

Texto del *Congaudeant catholici* del Códice Calixtino:

*Congaudeant catholici, laelentur cives celici, die iste
(Alégrense católicos y moradores celestes, este día)*

(etc.)

IV. Un escenario multidisciplinar: sinestesia y pluridimensionalidad

El concepto tradicional de escenario/público queda abolido en esta obra. La partitura lleva implícita una realización espacial y arquitectónica que prescribe la necesidad de que el público pueda moverse libremente por el espacio completo. El público es libre e independiente para ver, para oír, para acercarse a las fuentes sonoras o para mantener una distancia mayor; reacciona con el sonido y con la luz de forma individual, según la propia voluntad individual. La obra está abierta a una búsqueda multiplicidad en las formas de percepción: cada vivencia de ella puede ser, por parte de una misma persona, enormemente distinta.

Las diferentes fuentes sonoras, los juegos reales y virtuales con el sonido, con sus distintas espacializaciones y emisiones, su movimiento y la percepción de la arquitectura y la dramaturgia de los colores son partes integrantes de la obra. Esta dimensión arquitectónica y esa pluridimensionalidad en la percepción del sonido, el

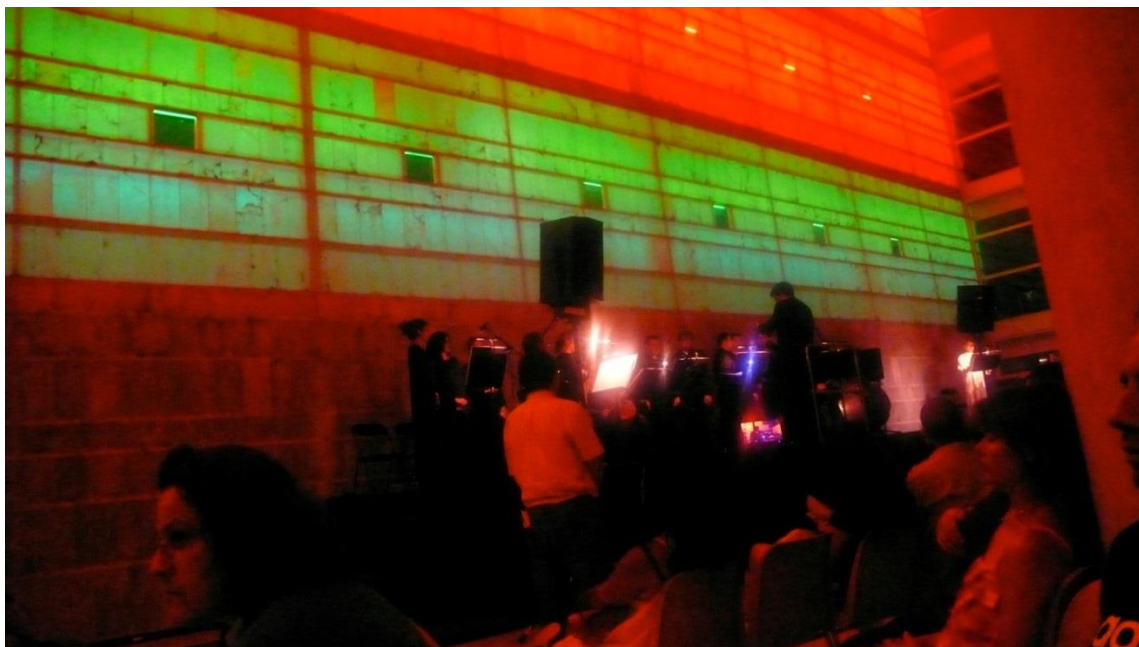
espacio, los ecos, la luz... debe ser ilimitada y abierta a la efectiva elección de cada asistente a esta obra.



Ejemplo 3. *Libro de las estancias*. Ensayo en Granada (Atrio Caja Granada, Festival Internacional de Música y Danza de Granada, 2009)

Una de las formas de escucha nace de lo que he llamado “canto íntimo”, una manera de usar la voz junto a la electrónica en la que no se oye la fuente sonora real que está

cantando (y es incluso visible) sino su resonancia y aura en el espacio (en un lugar concreto) a través del auraphon (que describiré más abajo) o del piano. Aparte de esta espacialidad virtual hay una compleja espacialidad real o representada nacida de la específica disposición de las fuentes sonoras, como se verá también más adelante.



Ejemplo 4. *Libro de las estancias*. Foto del público (Granada, 2009)

El edificio en el que se ha realizado esta primera interpretación de *Libro de las estancias* es obra de Alberto Campo Baeza, uno de los más destacados arquitectos españoles actuales. Su enfrentamiento con la materia y sobre todo con la luz confieren a su obra una personalidad indiscutible. El edificio fue inaugurado en 2001 y es sede de Caja Granada. *Libro de las estancias*, sin embargo, está ideada y concebida para ser desarrollada y presentada en espacios en los que la idea arquitectónica del cubo, como forma aproximada, posibilite por un lado la espacialización real de todas las fuentes sonoras tal como se especifica en la partitura (véase el punto final de este artículo) y por otro lado que la proyección de los colores pueda ser una realidad en ese espacio arquitectónico (en sistemas distintos de proyección según el espacio concreto)⁸⁰⁴. Por tanto, edificios como hangares, iglesias, catedrales, atrios y otras formas arquitectónicas similares, también bajo el punto de vista acústico -una alta reverberación- son lugares en los que se puede presentar *Libro de las estancias*.

V.

1. El auraphon

Este instrumento-instalación, desarrollado en el Experimentalstudio für akustische Kunst de Friburgo junto a Joachim Haas, parte de mi interés por crear un “aura”, un

⁸⁰⁴ En el edificio de Caja Granada el desarrollo técnico de los colores se hizo mediante la colocación de filtros de colores en los tubos de neón que existen detrás de las enormes paredes de alabastro que revisten el atrio. El alabastro, como material translúcido, dejaba pasar la luz iluminándose las paredes en toda la extensión.

espacio de resonancias en el que una serie determinada de instrumentos resonantes (ocho gongs y tam tams situados en torno al público en el caso de *Libro...*) interactúe con los instrumentistas y con las voces, a veces de forma independiente, a veces como verdadera reacción directa con todos ellos. No son tocados por nadie sino que actúan de forma autónoma, controlados desde la mesa de sonido. Cumplen un papel acústico y visual de primer orden, cercano a una instalación interactiva que me interesó enormemente desde un inicio. Sólo en Friburgo y gracias a Joachim Haas y al Experimentalstudio se han podido experimentar y determinar sus aspectos técnicos y sus potencialidades reales.

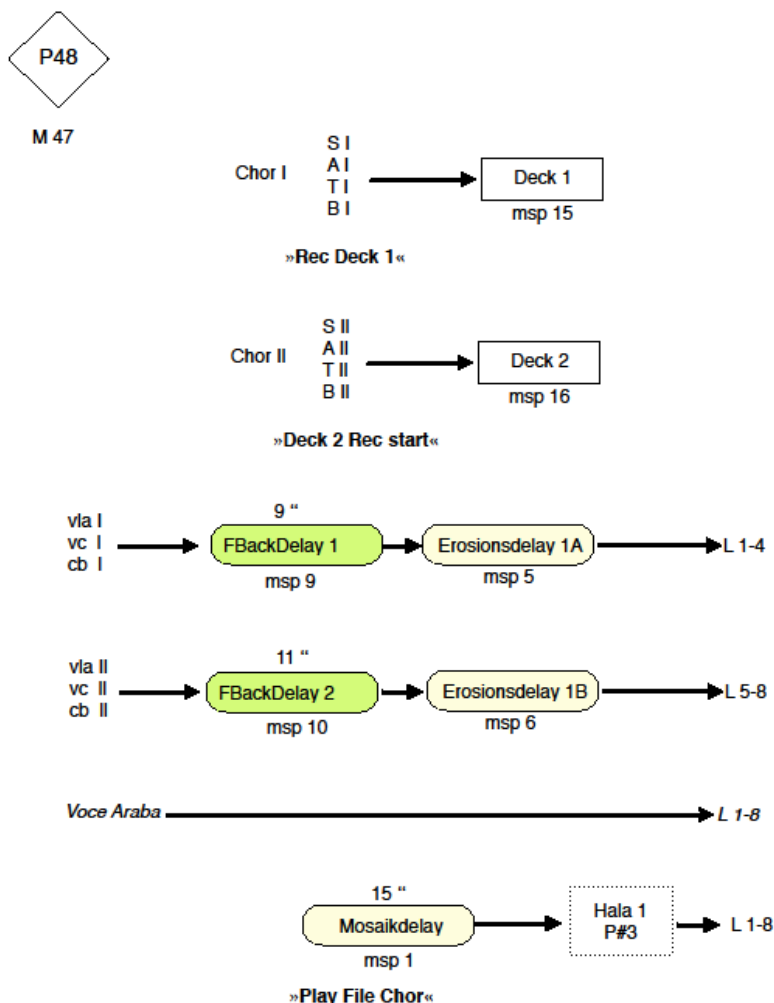
El nombre que le di es auraphon⁸⁰⁵. El auraphonista es el intérprete que, desde cierta distancia y abarcando todo el espacio, sigue la partitura y controla todos los niveles del auraphon. Su función acústica y dramática juega un papel muy importante en *Libro de las estancias*. El auraphon está formado por cuatro tam-tams y cuatro gongs que rodean todo el espacio y envuelven también al público: éste es invitado a entrar acústicamente en el espacio de la obra, en su escena imaginaria; debe percibir los diferentes espacios virtuales que produce el auraphon así como seguir la propia dramaturgia que esta instalación desarrolla en el espacio y en el tiempo. Los instrumentos del auraphon pueden vibrar a través de dos técnicas: *tenuto* y *resonancia*.

1) *tenuto*: El auraphon producir un sonido tipo *tenuto* –distinto en cada instrumento de los que lo constituyen– que es controlado e impulsado desde la mesa de sonido. Nadie los hace sonar de forma tradicional, mediante golpeo o frotamiento, sino que resuenan solos: ahí reside también una parte importante de ese halo de misterio y casi fantasmagórico que nace de lo incomprensible, de esa forma de “ausencia” y de ese *aura* que en definitiva produce el auraphon. Su visualización es una parte especial de la escenografía: vibran solos, y en *tenuto* pueden adquirir dinámicas muy resonantes y en *fortissimo*.

2) *resonancia*: el auraphon está conectado en diversos niveles con determinados cantantes e instrumentistas mediante micrófonos y todo ello es controlado por la mesa de sonido y el ordenador; cada instrumento produce un tipo de resonancia concreta y distinta en los tam-tams y/o gongs correspondientes. De esta manera el auraphon se transforma en un *aura* o “eco”, en una resonancia controlada por el auraphonista. El auraphon articula, pues, los diferentes espacios acústicos y virtuales de las siete Estancias (e interludios) de la obra. De hecho el Interludio I es para el auraphon solo; y el II Interludio para piano y auraphon.

⁸⁰⁵ El primer proyecto de auraphon nació aplicado a mi ópera *AURA (2006-2009)*, basada en un relato de Carlos Fuentes. Su utilización es ampliable a otros proyectos distintos, algunos ya realizados, en los que se redefinen los elementos del propio auraphon adoptándolos a nuevos espacios y a los planteamientos musicales y espaciales de las nuevas obras. Otro ejemplo posterior fue en mi obra *Elogio del tránsito* (para saxofón bajo/contrabajo, auraphon y orquesta, 2010). La esencia del auraphon, aunque parta de la idea del *aura*, es ampliable a nuevos planteamientos que expanden la idea germinal tanto en su desarrollo técnico, su instrumental, su articulación y la percepción en cuanto al sonido y en cuanto al espacio.

J.M. Sánchez-Verdú, *Libro de las estancias*



50

Ejemplo 5. *Libro de las estancias*. Setup del auraphon en la partitura.
 © Breitkopf & Härtel

Los diferentes cambios, desarrollos y transiciones del auraphon, tanto en la tipología que he denominado *tenuto* como en la de *resonancia*, están determinados en todo momento en la partitura. Se puede hablar del auraphon como una instalación que proyecta y/o interactúa tanto con los cantantes como con los instrumentistas formando parte de la escenografía. Esta escenografía deviene parte sonora de la obra y su trazado acústico viene determinado e ideado desde el mismo proceso compositivo: es parte integrante y fundamental de la partitura. El *aura* adquiere una dimensión filosófica que me ha sido muy importante en la reflexión en torno al desarrollo musical y conceptual del auraphon. En el sentido dado por Walter Benjamin a este concepto de *aura* se ha señalado que "die Reproduktionstechnologie vernichtet

den Wert der Einzigartigkeit: es gibt keine Originale mehr. Die Kunst wird ein Ausstellungsstück des Politischen”⁸⁰⁶. El diálogo entre presencia y ausencia se alza como temática de reflexión ante la posibilidad de reproducción de la obra de arte. Desde las vanguardias, la liquidación del sentido está en la base de esta confrontación. “Die Präsenz, die man erwartet und die unaufhörlich aufgeschoben wird oder sich aus sich selbst heraus aufschiebt, kann nur wie bei Beckett oder Derrida zur Enthüllung der Abwesenheit geraten”⁸⁰⁷. Si las primeras dimensiones de la presencia eran, con Kant, el espacio y el tiempo, tras el cambio en el concepto de presencia se puede concluir que el espacio y el tiempo ya no vienen dados, sino que son contruidos y realizados; en el mundo de lo performativo la presencia no se desarrolla en el tiempo y en un espacio sino que crea su propio tiempo y espacio: “das *hic* et *nunc*, das sie ins Spiel bringt, hängt nicht mehr von der Aura ab”⁸⁰⁸.

También Walter Benjamin escribe sobre el “aquí” y “ahora” de la obra de arte y su transformación y cambio a lo largo de la historia⁸⁰⁹. La reflexión de Benjamin sobre el *aura* en relación a la obra de arte en general y más en particular a la fotografía⁸¹⁰ está presente en la concepción de *Libro de las estancias* y en el auraphon como *artefactum* para crear el *aura* en muy diversos niveles. Benjamin define el concepto de “aura”

*als einmalige Erscheinung einer ferne, so nah sie sein mag*⁸¹¹

La relación entre original y copia, aquí de enorme importancia, tanto desde el punto de vista filosófico como desde el planteamiento musical y escénico de *Libro de las estancias*, constituyó ya a principios del siglo XX un especial tema de reflexión para el mismo Benjamin: “die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes emanzipiert dieses zum ersten Mal in der Weltgeschichte von seinem parasitären Dasein am Ritual”⁸¹². Un ritual “deseccularizado”, en palabras del mismo Benjamin⁸¹³. Y esto es lo que desarrolla *Libro de las estancias*: un ritual de espejos cruzados, de ecos dramáticos, de resonancias entre el pasado, el presente y el futuro de la historia de esas dos miradas, una exposición de personajes, textos, invenciones y confrontaciones multiplicados y plasmados en diversos niveles al mismo tiempo.

Los conceptos de original y copia se dan cita en el desarrollo del auraphon y en el uso del espacio, de las resonancias, ecos, espejos y de los diferentes desdoblamientos que los instrumentistas y cantantes de la obra ofrecen. Esta repetición, esta multiplicación en espejos, juega con la imaginación del espectador en el sentido en que habla Deleuze: “[...] la repetición es, en su esencia, imaginaria, puesto que sólo la imaginación forma aquí el “momento” de la *vis repetitiva* [...]. La repetición imaginaria

⁸⁰⁶ CHARLES, Daniel: *Zeitspielräume. Performance Musik Ästhetik*, p. 75-76.

⁸⁰⁷ *Ibid*, p. 79.

⁸⁰⁸ *Ibid*.

⁸⁰⁹ BENJAMIN, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt, p. 11.

⁸¹⁰ *Ibid*, p. 16.

⁸¹¹ *Ibid*, p. 15.

⁸¹² *Ibid*, p. 14.

⁸¹³ *Ibid*, p. 16-17.

no es una falsa repetición, que vendría a suplir la ausencia de la verdadera; la verdadera repetición es imaginación”⁸¹⁴. La repetición es una constante en muchas formas de creación; no es sólo algo esencial en algunas culturas del mundo⁸¹⁵ sino también en determinadas formas de creación de artistas occidentales más actuales (Claude Monet con sus series sobre la catedral de Rouen, Paul Klee, Andy Warhol o Pablo Palazuelo, entre otros muchos, son ejemplos muy distintos y con finalidades muy diferentes). En teatro la repetición adquiere una energía especial de gran importancia, aunque nunca se produzca una repetición real: lo repetido acontece siempre en otro momento temporal distinto del original, y además

*Es geht nicht um die Bedeutung des wiederholten Geschehens, sondern die Bedeutung der wiederholten Wahrnehmung selbst. Tua res agitur: die Zeitästhetik macht die Bühne zum Schauplatz einer Reflektion des Seh-Akts der Zuschauer*⁸¹⁶

Libro de las estancias pretende articular pues una escena imaginaria en la que el ritual adquiere la categoría máxima de su expresión, y el eco, la resonancia y el *aura* contribuyen a recrear esa galería de duplicaciones que envuelven al espectador en una poética superposición de imágenes y mundos superpuestos ilimitadamente.

2. La electrónica en vivo

La función de la electrónica en vivo, tanto en los procesos de transformación del sonido como en las distintas formas de espacialización adquiere en esta obra un papel determinante y esencial. Estando la obra concebida para espacios muy particulares como este atrio de Caja Granada, he ideado la aplicación de varios tipos de *delays* que participan no sólo de las posibilidades de espacios de mucha resonancia, sino también de los dos conceptos o miradas en torno a las cuales he desarrollado la obra y sus materiales instrumentales, vocales y aquí también de transformación electrónica. Entre los procesos electrónicos de transformación creados están los que he llamado *Hoch-Delay 1 y 2*, *Mosaik-Delay*, o dos formas distintas de *Erosion-Delay*. Todos ellos interactúan con las voces y con los instrumentos de forma directa determinando un primer nivel de escucha y afectando al desarrollo dramático de la obra y a los materiales sonoros puestos en juego. La espacialización de los altavoces crea una red más de fuentes sonoras que interactúa con los intérpretes y desarrolla también una dramaturgia sonora y espacial independiente.

VI. La luz

Como elemento integrante de esta obra destaca también el uso de la luz y los colores, utilizados de una forma muy esencializada y poética. La dramaturgia planteada para *Libro de las estancias* posee una vinculación directa con el uso de los colores por parte del arquitecto musulmán en algunos espacios como por ejemplo el techo del Palacio de Comares en La Alhambra. Del estudio de la policromía original restaurada se han

⁸¹⁴ DELEUZE, Gilles: *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, 2002, p. 127.

⁸¹⁵ MERSMANN, Birgit: «Bild-Fortpflanzungen, Multiplikationen und Modulationen als iterative Kulturpraktiken in Ostasien», in *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*, FEHRMANN, Gisela; LINZ, Erika; SCHUMACHER, Eckhart; WEINGART, Brigitte (Hrs.), Köln, 2004, pp. 224-241.

⁸¹⁶ LEHMANN, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, p. 337.

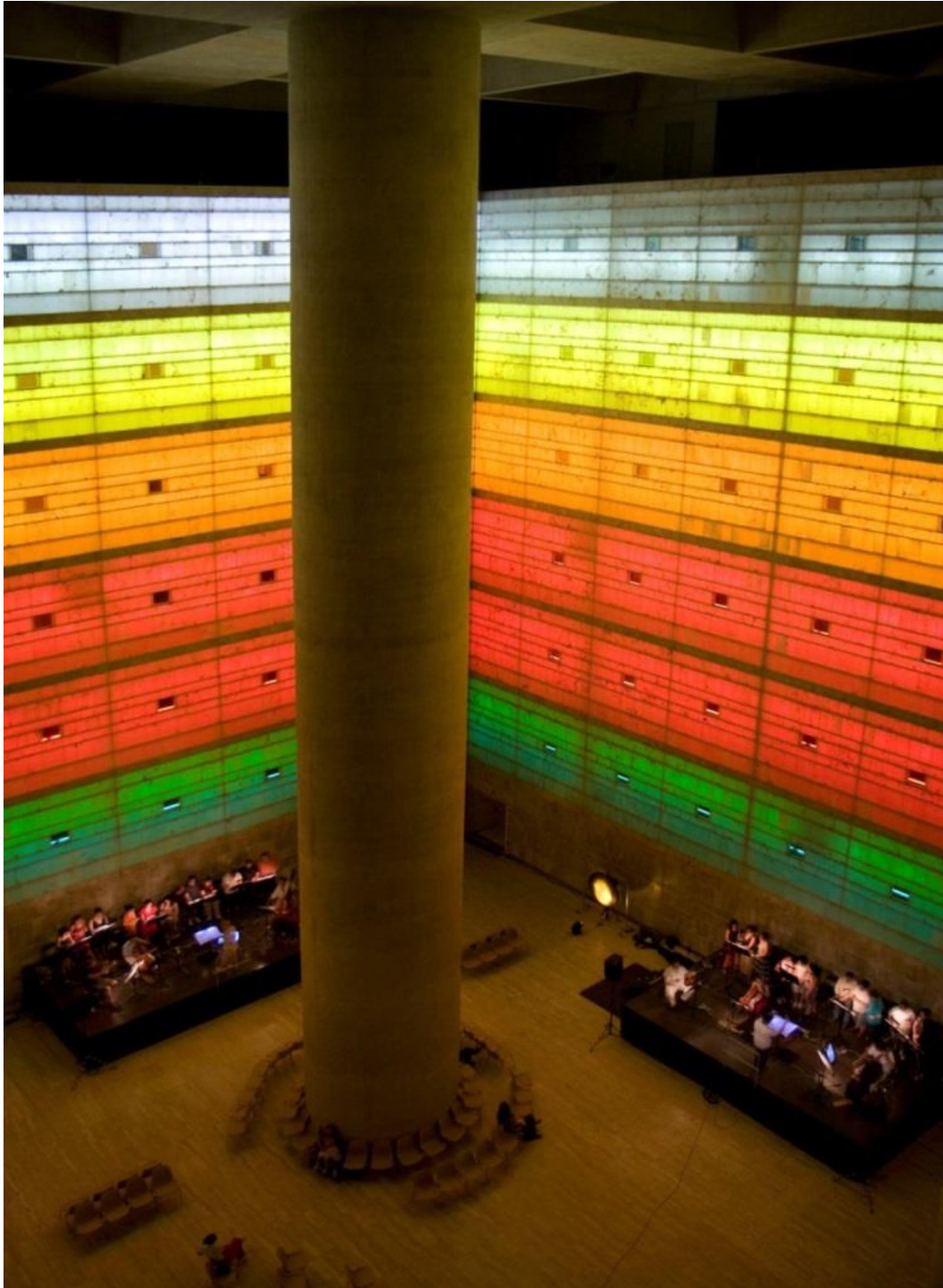
podido extraer consecuencias de tipo simbólico y teológico⁸¹⁷. El desarrollo dramático de los colores a lo largo de *Libro de las estancias* parte de esta conexión con el pensamiento del arquitecto musulmán, e interactúa no sólo con el tiempo y el espacio musicales y las diferentes Estancias de la obra sino también en relación al auraphon y al propio material musical, de forma sinestésica muy particularmente. La dramaturgia de los colores es desarrollada en la obra mediante la aparición diacrónica y suma de todos ellos desde abajo hacia arriba en concordancia con el tránsito de una Estancia a la siguiente. Los colores y los materiales musicales presentan además una vinculación sinestésica directa con la materia musical: en mi propia percepción sinestésica las alturas y las texturas musicales van unidas a los colores (por ejemplo el rojo es Sol; el negro Do; el amarillo Re y Fa; el blanco La, etc.). La dramaturgia de los colores queda configurada en el siguiente esquema y determina una estructura en siete plantas (o pisos) desde la base del suelo hasta la zona más alta colindante con el techo. Algunas de estas plantas o etapas presentan a su vez un desglose en dos hileras horizontales que dividen cada planta en dos estratos horizontales ligeramente contrastantes.

| Nombre HTML | Código hex RGB | Código Decimal RGB |
|--|----------------|--------------------|
| PLANTA 7 Hilera superior: <u>White</u> | | |
| Hilera inferior: <u>Beige</u> | F575DC | 245245220 |
| PLANTA 6 Hilera superior: <u>Gold</u> | FFDF00 | 2552150 |
| Hilera inferior: <u>Yellow</u> | FFFF00 | 25525500 |
| PLANTA 5 Ambas hileras: <u>Dark orange</u> | FF8C00 | 2551400 |
| PLANTA 4 Ambas hileras: <u>Crimson</u> | DC143C | 2202060 |
| PLANTA 3 Ambas hileras: <u>Red</u> | FF0000 | 25500 |
| PLANTA 2 Hilera superior: <u>Forest green</u> | 228B22 | 3413934 |
| Hilera inferior: <u>Dark green</u> | 006400 | 110000 |
| PLANTA 1 Negro | | |

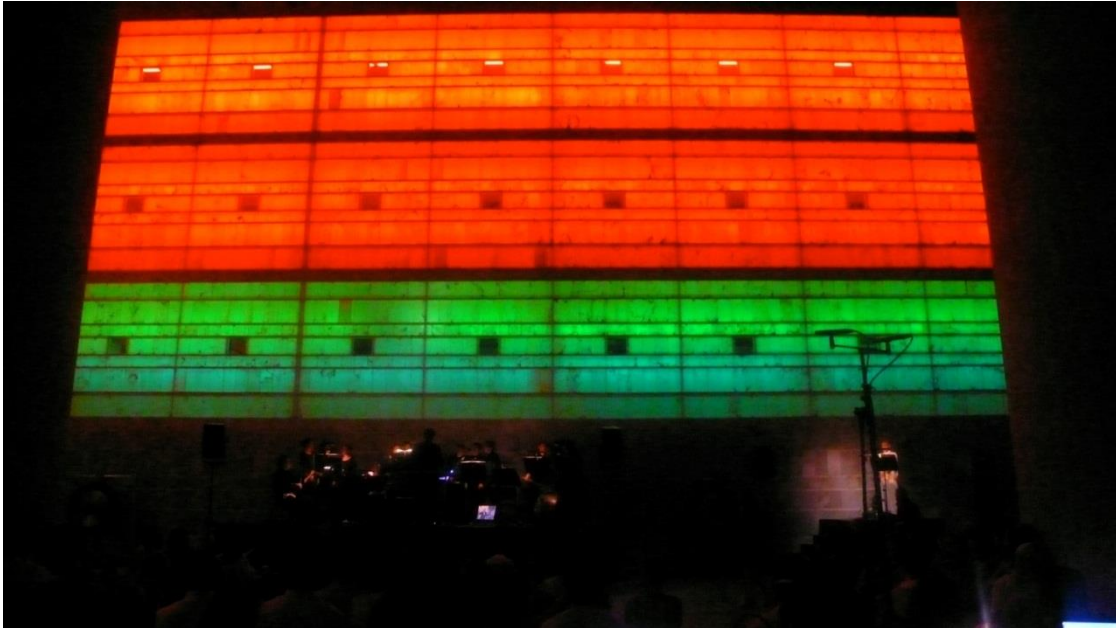
⁸¹⁷ Véase el estudio sobre este tema de CABANELAS RODRÍGUEZ, Darío: *El techo del salón de Comares en La Alhambra. Decoración, Policromía, Simbolismo y Etimología*, Patronato de La Alhambra y Generalife, Granada, 1988, (especialmente a partir de la página 59).

Componiendo en nuevos espacios sinestésicos e interdisciplinarios.
Libro de las estancias como proyecto musical, arquitectónico, visual e instalativo

Libro de las estancias es un viaje por la historia y por esas dos miradas/ficciones; es una peregrinación por la materia (musical), por diferentes textos, por el espacio y por la luz y sus colores. La filiación de los colores con el Palacio de Comares es una más de las múltiples conexiones textuales, sonoras y lumínicas que traza esta red tupida de relaciones intertextuales e interdisciplinarias.



Ejemplo 6. Ensayo de *Libro de las estancias* visto desde arriba del atrio. Detalle de las luces y los siete niveles. © Carlos Choin



Ejemplo 7. Otra visión de las luces durante una de las representaciones de *Libro de las estancias* en Granada

Anexos

I. Partitura vocal e instrumental

Grupo I

(Director I)

-Contratenor

-Instrumentos de viento I (1 Trompa, 1 Trompeta, 1 Trombón)

-Coro I (12 voces / 3 Sopranos, 3 Altos, 3 Tenores, 3 Bajos)

-Cuerdas I (1 Violín, 1 Viola, 1 Violonchelo, 1 Contrabajo)

-Piano

Grupo II

(Director II)

-Voz árabe

-Instrumentos de viento I (1 Trompa, 1 Trompeta, 1 Trombón)

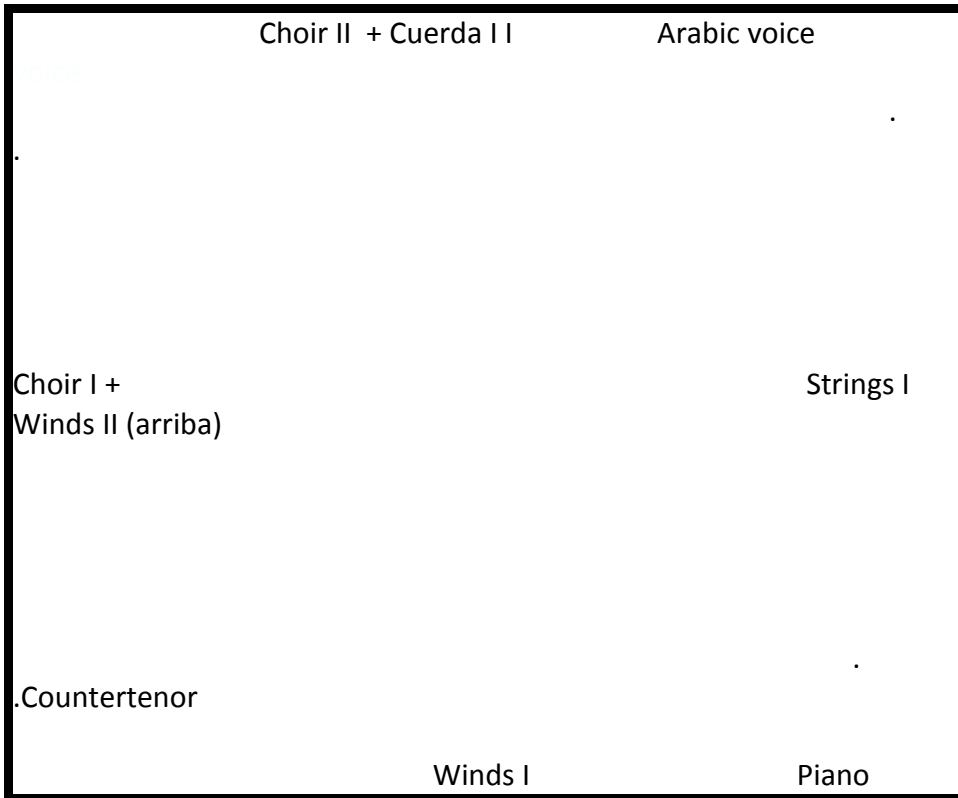
-Coro II (12 voces / 3 Sopranos, 3 Altos, 3 Tenores, 3 Bajos)

-Cuerdas II (1 Violín, 1 Viola, 1 Violonchelo, 1 Contrabajo)

-Electrónica en vivo (MAX MSP) + auraphon

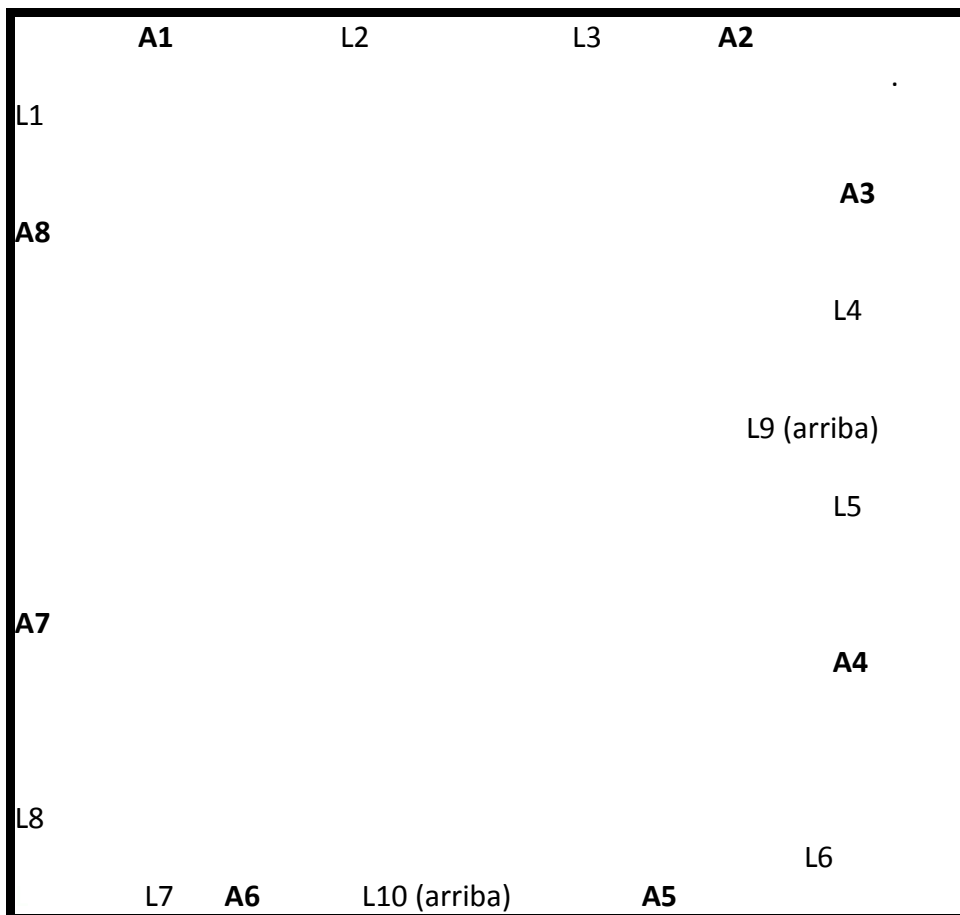
2. Espacialización de los intérpretes y fuentes sonoras

El cubo es la figura base en la que se inspiran varios de los elementos de la estructura de la obra. El diseño de luces y la espacialización electrónica del sonido se articulan en base a las posibilidades de esta figura. La disposición de todos los músicos (cantantes e instrumentistas) también responde a esta figura y sus posibilidades de simetrías, ángulos, etc. Algunos intérpretes como los de viento están emplazados arriba del todo en lo que serían dos de las caras superiores del cubo.



A ello hay que superponer el esquema espacial de los altavoces (10; de ellos 8 sobre el suelo a una altura de dos metros y dos arriba, en torno a la séptima planta de colores) y de los ocho instrumentos del auraphon (los impares son gongs, los pares tam-tams). Se crea por tanto una compleja superposición de redes que cubre y expande todo el espacio representado y abre la percepción a otros espacios virtuales.

L= loudspeker (altavoz)
A= auraphon (gong / tam-tam)





Campaña de sensibilización frente a la violencia de género y el feminicidio, Valencia 2015. Intervención de arte público en distintos muros de Ciutat Vella, La Seu, La Xerea, El Mercat, El Carmen, Velluters y Sant Francesc. Festival Intramurs 2015. Medidas variables. Papel manuscrito sobre muro. Leyenda de los carteles: 623 mujeres asesinadas en los últimos 10 años. ¿Es esto un feminicidio? Autora: Mau Monleón.



Fantasy Spain, 2017. Distintas tarjetas intervenidas y distribuidas por el territorio español. Medidas variables. Impresión color. Autora: Mau Monleón.

Musique contemporaine et conscience politique: quelques thrènes symboliques au regard de la guerre du Viêt-Nam

Pierre Albert CASTANET

Compositeur, Musicologue

Professeur à l'Université de Rouen

Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris

Resumé. La guerre du Viêt-Nam (aussi appelée deuxième guerre d'Indochine) est une guerre qui a opposé d'une part la République démocratique du Viêt-Nam (ou Nord-Viêt-Nam) et son Armée populaire vietnamienne soutenue matériellement par le bloc de l'Est et la République populaire de Chine et le Front national pour la libération du Viêt-Nam (ou Viet Cong), face à, d'autre part, la République du Viêt-Nam (ou Sud-Viêt-Nam), militairement soutenue par l'armée des Etats-Unis à partir de 1964, à la suite des incidents du golfe du Tonkin par plusieurs alliés (Australie, Corée du Sud, Thaïlande, Philippines).

Mots-clés. Guerre du Viêt-Nam, contre-culture, musique, *protest songs*.

Abstract. The Vietnam War (also known as the Second Indochina War) is a war between the Democratic Republic of Vietnam (or North Vietnam) and its Vietnamese People's Army supported materially by the bloc. of the East and the People's Republic of China and the National Front for the Liberation of Vietnam (or Viet Cong), as well as the Republic of Vietnam (or South Vietnam), militarily supported by the United States Army from 1964, following incidents in the Gulf of Tonkin by several allies (Australia, South Korea, Thailand, Philippines).

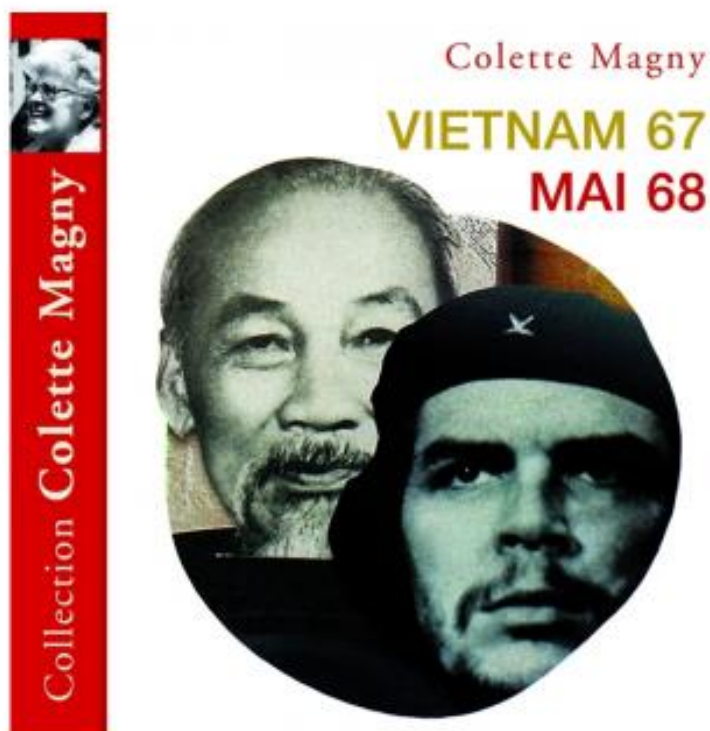
Keywords. Vietnam War, counterculture, music, *protest songs*.

A l'orée des *seventies* et en pleine phase de « contre-culture »⁸¹⁸, au sein de l'essor de plus en plus prégnant des conflits sociaux américains, les formes de la conscience se sont multipliées pour demander collectivement la remise en cause des valeurs fondamentales et essentielles de la société. Ainsi, « une aube nouvelle s'est levée sur l'Histoire américaine. L'empire a été vaincu au Viêt-nam par une guerre populaire »⁸¹⁹, a relaté Janice E. Perlman. Musicalement parlant, de Luigi Nono à Jimi Hendrix via Henri Tomasi ou Maxime Le Forestier, de Bob Dylan à Bernd Alois Zimmermann via

⁸¹⁸ Cf. GINTIS, Herb : « Contre-culture et militantisme politique », in *Les Temps Modernes* n°295, Paris, février 1971, p. 1400-1428.

⁸¹⁹ Cf. PERLMAN, Janice E. : « Les groupes de base aux États-Unis dans les années soixante-dix », in *Les États-Unis en questions, Les Temps Modernes* n°361-362, Paris, Août-Septembre 1976, p. 171.

John Baez ou Luc Ferrari, de Nguyen Thien Dao à Colette Magny via George Crumb..., le conflit vietnamien a inspiré bon nombre d'artistes⁸²⁰ mêlant moult expériences sonores vis-à-vis du conflit armé. Faute de place, notre article délaissera la part populaire des *protest songs* pour privilégier quatre formes de conscience politique de portée complémentaire.



La conscience politique passive : Henri Tomasi

Entre humanisme et mysticisme, la vie et l'œuvre d'Henri Tomasi (1901-1971) tendent vers une indissociable poétique des contraires. En quête d'absolu, chantant sans cesse l'âme corse, le musicien français va se mettre à la recherche de l'indépendance totale. Une certaine forme d'humour et un culte voué pour l'absurde vont de plus émailler l'œuvre néoclassique de ce compositeur indépendant. Au cours des années 1935-1940, sous l'impulsion confuse à la fois des événements historiques et d'une prise de conscience soudaine, Henri Tomasi va lutter pour l'intégrité de son être en oscillant entre interrogation et révolte. « Un beau jour, j'en ai eu marre, je suis parti seul... J'ai écrit à un copain chef d'orchestre qui connaissait un capitaine de cargo effectuant le service entre Bordeaux, le Maroc et Dakar. Il lui a demandé de me prendre à bord. C'est comme ça que j'ai un peu connu l'Afrique »⁸²¹. Fuyant le matérialisme désenchanté des temps modernes, Henri Tomasi a ainsi répondu à l'appel de l'ailleurs. C'est dans l'horizon de cette altérité qu'il accède à une secrète intimité spirituelle.

⁸²⁰ Musiciens ou non – car on songe aussi – entre autres – aux poètes comme Jose Agustín Goytisolo qui a écrit, en 1965, son recueil intitulé *Mourir pour le Vietnam...*

⁸²¹ SOLIS, Michel : *Henri Tomasi – Un idéal méditerranéen*, Ajaccio, Albiana, 2008, p. 15.



Le compositeur français Henri Tomasi

Par cette intuition, Henri Tomasi va s'engager dans la voie de la réalisation mystique. Fidèle aux mouvements de son cœur, ses sens s'éveillent aux sources de la foi : il se réfugie dans le silence et la solitude du noviciat : « Je fais don de ma naissante notoriété et de ma vie à Dieu, car maintenant je sais que la vérité est là. Je demande pardon à Dieu de tout le mal que j'ai pu faire et que je ferai inconsciemment dans l'avenir, et le remercie pour la grâce qu'il me fait, et surtout de m'avoir révélé la charité, l'amour et l'humilité »⁸²². Inscrit en 1944 au Parti communiste français (jusqu'en 1946), il composera l'année suivante un *Requiem pour la paix*.

En 1968-69, il compose un *Chant pour le Vietnam* écrit pour orchestre d'après un commentaire de Jean-Paul Sartre, « manière de s'engager »⁸²³. A l'origine, ce texte qui sert de prétexte (et qui n'est pas chanté) était une préface pour une exposition de photographies de Roger Pic sur la guerre du Vietnam. La création de ce poème symphonique a eu lieu le 7 décembre 1969 par l'orchestre Padeloup placé sous la direction du compositeur. Dédié à Hô Chi Minh (1890-1969), fondateur de la République démocratique du Viet Nam, l'opus comporte un important pupitre de percussions. Rappelons qu'initié au communisme en France par Marcel Cachin – directeur de *l'Humanité* –, Hô Chi Minh a fondé (avec l'aide de Mao), en 1930, le Parti communiste indochinois. Trente ans plus tard, à l'âge de 70 ans, il soutient la création du Front National pour la Libération du Vietnam⁸²⁴.

⁸²² *Ibid*, p. 41.

⁸²³ Cf. interview du compositeur avec Marie-Rose Clozot en 1968 ([www. Henri-tomasi.asso.fr](http://www.Henri-tomasi.asso.fr)).

⁸²⁴ Cf. BROCHEUX, Pierre : *Hô Chi Minh, du révolutionnaire à l'icône*, Payot, Paris, 2003.



Drapeau politique représentant Hô Chi Minh

Incluant un thrène⁸²⁵ (au chiffre 31), la partition⁸²⁶ de Tomasi délivre ici et là quelques clefs d'ordre figuratif : « Attention ! Attention ! les pirates de l'air attaquent » (au chiffre 2), « comme une rafale » (au chiffre 7)...

La conscience politique active : Luigi Nono

Compositeur italien, Luigi Nono (1924-1990) a été l'élève et l'ami de Bruno Maderna puis d'Hermann Scherchen. D'essence sérielle souple, *Espana en el corazon* (1952), *Y su sangre ya viene cantando* (1952), *Epitaffio per Federico Garcia Lorca* (1952-1953), *Romance de la guardia civil española* (1953), *La Victoire de Guernica* (1954)... sont autant d'opus qui ne vont pas renoncer au lyrisme et à l'expressivité. Balisant l'histoire immédiate de résonances critiques, se profile déjà en filigrane un rapport à la voix qui chante (mais aussi témoigne, juge, dénonce, se tait pour mieux suggérer). Certains commentateurs ont qualifié sa démarche d'expressionniste et d'humanitaire. *Il Canto sospeso* (1955-1956) écrit à partir de lettres de condamnés à mort de la Résistance européenne marque cependant un tournant à la fois esthétique et idéologique, soumettant son art aux exigences

⁸²⁵ Thrène ou *Threnody*, pièce faisant référence aux chants de deuil, expressions funèbres parfois accompagnées de danses, données en l'honneur de défunts (illustres ou anonymes).

⁸²⁶ Éditions Transatlantiques, Paris, 1970.

d'un engagement social et d'une démarche politique (depuis 1952, il est membre du Parti Communiste Italien). A bien tendre l'oreille, un des neuf mouvements d' *Il Canto sospeso* fait chanter en italien : « je meurs pour la justice [...] nos idées vaincront ».



Le compositeur italien Luigi Nono

Aussi, entre révolte sulfureuse et utopie anxieuse, la musique de Nono (acoustique ou électroacoustique) va éclairer –de près ou de loin- son oppression pour les camps de concentration, son opposition au fascisme (*Intolleranza 1960 – 1961*, *Al grande sole carico d'amore –1972-1974*), sa sédition contre l'antisémitisme, contre les guerres d'Algérie, du Viêt-Nam... (*A Floresta e Jovem e cheja de Vida – 1965-66*, *Canto per il Viet-Nam –1972*, *Siamo la gioventù del Vietnam –1973*) ou contre les dictatures d'Amérique latine. « Avec toi, Cuba de Fidel, le drapeau rouge triomphera », écrivait-il en 1969. Dédié au «Front National de Libération du Viêt-Nam... », *A Floresta e Jovem e cheja de Vida* se présente comme une satire virulente contre le conflit armé. Dès le prologue, retentit cette sentence multipliée à souhait : « Comme le disait Marx, nous sommes dans la préhistoire ». Adapté par Giovanni Pirelli, le support textuel en plusieurs langues est constitué de déclarations d'hommes politiques (Fidel Castro notamment lors de la deuxième déclaration de La Havane en février 1962), d'étudiants (de Berkeley), d'ouvriers, de journalistes, de victimes de la guerre du Vietnam (à bien prêter l'oreille, on entend même à un moment les dernières phrases prononcées

entre le partisan sud-vietnamien Nguyen Van Troi –juste avant son assassinat à Saïgon en 1965- et sa femme Phan Thi Quyen).



Le partisan sud-vietnamien Nguyen Van Troi

Il faut dire que, facilement transportable dans la rue ou dans les usines, le support de la bande magnétique va cristalliser des utopies insoupçonnées (*Un volto del mare* –1968, *Non Consumiamo Marx* –1969). Médium chaud, le magnétophone et le microphone vont servir de confident et de diffuseur, de témoin et de sermonneur. Sur les deux bandes magnétiques accompagnant *A Floresta e Jovem e cheja de Vida* (élaborées au studio de la RAI à Milan) figurent, entre autres, des fragments d'un appel du comité américain pour la cessation de la guerre du Viêt-Nam datant du 16 octobre 1965. De même, dans *Contrappunto dialettico alla mente* (1967-1968) pour voix et bande, le madrigal nonien évoque le conflit vietnamien par le truchement du discours des *Black women enraged* du *Harlem Progressive Labor Club*... En fait, en employant à dessein les vertus de l'électroacoustique, Nono va consolider son intérêt pour les effets dramatiques irréels. En dehors des discours de militaires américains, des slogans parisiens de Mai 1968, des injonctions politiques cosmopolites ou des mots d'ordre de poètes (Fidel Castro, Lénine, Mao Zedong, Karl Marx, Che Guevara, Antonio Gramsci, Garcia Lorca, Louise Michel, Bertholt Brecht... font partie de son cénacle privé),

l'usage de la réverbération artificielle, de l'écho enrobant le signal vocal, de l'amplification abrupte, de la dislocation des haut-parleurs, de la mobilité de la projection sonore invite à songer à un monde hallucinatoire mais récriminatoire⁸²⁷.

En outre, la *Fabbrica illuminata* (1964) est dédiée aux ouvriers de l'Italsidert de Gênes. En raison du contenu politique des paroles, cette «Usine illuminée» a été interdite d'antenne à la radio italienne. Signé par Giuliano Scabia, le livret chanté par une voix féminine utilise des fragments de textes émanant de rencontres syndicales, ces bribes de discours étant émaillées de phrases d'ouvrières et d'ouvriers en lutte. Systématiquement, la sémantique de la soprano est brouillée par l'ajout de sonorités d'un chœur mixte enregistré au préalable. Localement, le compositeur se montre solidaire des revendications des travailleurs tout en fustigeant l'esclavagisme et la misère du monde. Globalement, se situant au-dessus de la réalité (on ne note aucune fascination pour le figuralisme strictement concret), le rapport texte-musique embrasse un matériau final complexe (au sens morinien du terme c'est-à-dire tressé, tissé, non dissociable). Sous un flux de bruits métalliques usiniers, enrichis de reliefs électroniques provenant de la diffusion d'une bande magnétique, se cache un réseau de vérités et de contrevérités verbales enfouies qu'il est bien difficile de démêler d'emblée. Dans ce sillage, *Al grande sole carico d'amore* (1972-74) pour voix solistes, chœur, orchestre et bande magnétique résulte d'un montage d'événements d'essence révolutionnaire couvrant autant la Commune parisienne de 1871, les révolutions russes de 1905 à 1917 que les révoltes ouvrières contre le fascisme à Turin en 1943, les luttes contre la dictature en Amérique latine, sans oublier une fois de plus les combats des guérilleros au Viêt-Nam.

La conscience politique figurée : George Crumb

Un des emblèmes compositionnels du compositeur américain George Crumb reste la partition de *Black Angels* (1970) écrite pour quatuor à cordes électrifié. Dans cette partition chambriste sous-titrée «13 images d'une nature sombre», semblable aux modèles électrifiés des formations pop, et obscène dans son essence, l'amplification systématique des instruments à cordes a travaillé à mettre en exergue des effets hautement surréalistes, en relation stricte avec l'environnement «psychologique» et l'atmosphère «émotionnelle» de la guerre (autant d'images sordides, autant d'affects vécus par les Américains au tournant de la décennie 1970). Précisons que deux notations non anodines figurent en bonne place sur le conducteur: d'une part on peut lire sur la première page: «in tempore belli 1970» (ce qui veut dire: «en temps de guerre»), d'autre part, sur la dernière page est écrit : « achevé le vendredi 13 mars 1970 ».

⁸²⁷ Cf. CASTANET, Pierre Albert : « Luigi Nono et le message caché: un cheminement vers l'inaccessible », in *Message in a bottle*, programme *Rainy Days*, Luxembourg, 2009.



Le compositeur américain George Crumb

Pour *Black Angels*, le son amplifié des instruments est parfois accompagné d'effets de cordes inhabituels (écoutez par exemple les « sons pédales » de la *Devil Music*) ; le jeu d'archet entre le sillet et la main gauche (pour produire un effet de consort de violes) ; des trilles sur les cordes avec un dé à coudre au bout des doigts... rappelant à bien des égards les pires agissements de Jimi Hendrix, au festival de Woodstock (1969). A la manière d'un Giacinto Scelsi, George Crumb a déclaré : « Il est difficile pour moi de concevoir des sons particuliers, indépendamment de l'ensemble de l'œuvre. Un son n'est jamais un effet. Il doit être partie intégrante de la pièce. J'ai l'habitude d'utiliser le terme d'« ethos », c'est l'œuvre toute entière qui est dans le son »⁸²⁸. Nous l'avons vu, cette pièce pour quatuor hybride montre une fenêtre ouverte sur les troubles « surréalistes » de la guerre américaine. Auréolée par les distorsions électriques, la « parasitose sonore »⁸²⁹ dénonce un univers chagrin, malsain, impur et sali à dessein. Intermédiaires entre la terre et le cosmos, les quartettistes doivent jouer des maracas, tam-tams et autres water-tunes. Ils ont également à manier des sifflets, à chuchoter et à crier. En fait, « la violence n'est peut-être pas le moyen le plus efficace d'étrangler l'expression –remarquait Vladimir Jankélévitch : car il y a dans ses fureurs mêmes et dans ses outrances quelque chose de suspect qui annonce l'intention passionnée et le tourment, et l'humaine, trop humaine angoisse »⁸³⁰.

Néanmoins, à l'époque de la guerre du Viêt-Nam, tout était pour Crumb « sans dessus dessous. Des choses terribles flottaient dans l'air... ils trouvèrent leur voie vers les Anges Noirs »⁸³¹. En l'occurrence, la pièce n°7 située au strict milieu du

⁸²⁸ George Crumb cité dans un dossier collectif (*George Crumb*, Peters Corporation, New York, 1986).

⁸²⁹ Cf. CASTANET, Pierre Albert : *Tout est bruit pour qui a peur – Pour une histoire sociale du son sale*, Michel de Maule, Paris, 1) 1999 / 2) 2007, IIème partie.

⁸³⁰ JANKELEVITCH, Vladimir : « Ne rien exprimer : indifférence affectée », en *La Musique et l'Ineffable*, Seuil, Paris, 1983, p. 57.

⁸³¹ Programme de *Musica 96*, Musica, Strasbourg, 1996, p. 54.

cycle condense un thrène⁸³² en hommage à ces créatures maléfiques, l'image du « Black Angel » restant un moyen conventionnellement utilisé pour symboliser le sujet déchu, ayant perdu toute superbe et tout rayonnement. Car si la symbolique du séraphin candide peut promouvoir la pureté d'un ordre hiérarchique spirituel, celle de l'ange noir veut contrecarrer le message divin et faire des signes avant-coureurs du Sacré, une constatation du malheur terrestre. « En vérité, les liens entre l'appréciation réfléchie de la musique sérieuse, des beaux-arts, de la littérature, d'un côté, la conduite politique, de l'autre, sont tellement obliques qu'ils nourrissent le soupçon que la grande culture, loin de faire halte à la barbarie, peut lui donner un zeste et un vernis particuliers »⁸³³, analysait George Steiner.

Selon Crumb, ce quatuor à cordes a été conçu comme une « parabole de notre monde contemporain tourmenté ». Les nombreuses allusions quasi-programmatiques de la partition sont extrêmement symboliques, « bien que la polarité essentielle –Dieu contre Satan– implique plus qu'une simple réalité métaphysique⁸³⁴ », a expliqué le compositeur. De plus, à l'évidence anti-propagandiste, cette pièce moderniste est à considérer – de l'aveu même du musicien – comme un « testament humain »⁸³⁵. D'obédience joycienne, la structure en arche du corpus veut alors signifier le voyage d'une âme humaine dans un parcours retraçant l'envol, l'absence et le retour comme trois stations à entrées plurielles respectivement liées à la Grâce ou à la Bénédiction perdue, à l'Annihilation spirituelle et à l'espoir ou la Rédemption. Comme souvent dans ses partitions, « le musicien ouvre la cage aux chiffres »⁸³⁶ pour éclairer ce transport balisé en trois étapes (notion de transport ici entendue au sens premier de métaphore).

En effet, ritualisé à souhait, un symbolisme numérolgique des 7 et 13 – cryptogrammes fatidiques- habille tous les paramètres (hauteurs, durées, schémas de répétitions). Entre chiffage rudimentaire et déchiffrement compliqué, George Crumb lutte contre la convenance uniforme et tisse un réseau de connotations à valeur rhétorique (au sens où les figures numériques tendent à rendre plus exaltante l'expression de la pensée). L'ars rhetorica crumbien induit ainsi une logique discursive liée à la revendication et à la réception (voire à la compréhension improbable ou au déchiffrement problématique) de l'auditoire. Dans ce cadre, la technique de la citation peut être un des moyens rhétoriques qui tend à impliquer fortement l'auditeur⁸³⁷. En 1964, Roland Barthes a écrit que «déchiffrer les signes du monde, cela veut toujours dire lutter avec une certaine

⁸³² Ce thrène développe un jeu de densité allant de l'unisson joué *piano* à la texture en quatuor exécutée triple *forte*, le graphisme faisant penser à une étude sur les arborescences xénakiennes.

⁸³³ STEINER, George : *Passions impunies*, Gallimard, Paris, 1997, p.301.

⁸³⁴ CRUMB, George : livret du CD Elektra Nonesuch 7559-79242-2.

⁸³⁵ George Crumb cité par STAROBIN, David : « Unto the Hills ; Black Angels », livret du CD Bridge Records 9139, 2003.

⁸³⁶ Expression de Jean COCTEAU relevée dans *Le Coq et l'Arlequin* Stock Musique, Paris, 1979, p. 45.

⁸³⁷ Cf. PASTICCI, Suzanna : « Rhétorique et citation dans la musique du XXe siècle », in revue *Musurgia* vol. XII – n°1-2, 2005, p. 103-107.

innocence des objets»⁸³⁸. A certains endroits de la partition de Black Angels⁸³⁹, ces chiffres sont à compter rituellement à hautes voix en différentes langues (dont l'allemand, le français, le russe, le hongrois, le japonais, le swahili). Entre l'énoncé compris et la formule incompréhensive, les éléments crypto-dramatiques d'une maïeutique intense sont petit à petit révélés car, comme l'a expliqué Michel Imberty, « le sens naît de la tension entre la signification usuelle latente et la stylisation qui déguise cette signification par le contexte »⁸⁴⁰.

Renvoyant indirectement mais symboliquement à la sphère sociopolitique, la figure du Diable est présente au niveau de l'intervalle de triton (Diabolus in Musica) ainsi que dans la figure stylistique du trille, faisant référence au célèbre Trillo di diavolo de Tartini. Celle de Dieu sera confortée par des effets de pureté d'harmonica de verre (jeu d'archet sur une série de verres en cristal accordés modalement et colorés par un fond en si bémol majeur). Entre convention et invention, il existe également plusieurs allusions à la musique tonale: une citation du quatuor de Franz Schubert La jeune fille et la mort, une Pavane Lachrymae, une Sarabande... sans parler des références à la séquence latine du Dies Irae (signifiant « Jour de colère »). Cette musique virtuose du Diable qui est confiée principalement au premier violon jouant le personnage de la « Vox Diaboli » est suivie d'une Danse macabre «grotesque» et « satirique ». Accompagnée par un trio jouant parfois de la percussion, la « Musique du Diable » aura son pendant dans la « Musique de Dieu », calme et sereine, interprétée par le violoncelle solo, accompagné par un trio homorythmique de verres en cristal. Traitée comme un pamphlet satirique, la « Danse macabre » qui suit demandera le complément de sifflet et de maracas.

Jouant sur la phénoménologie de l'intertextualité, l'art sonore de Crumb verse, notamment grâce au *gestus* citationnel, dans la catégorie type des propositions postmodernes⁸⁴¹. Hybridé par maints réseaux métaphoriques, il emprunte « le symptôme engagé d'une musique qui souhaite briser l'interdiction du souvenir »⁸⁴². La poésie crumbienne galvanise également les plis et les replis de l'«écriture polyphonique» –au sens butorien du terme⁸⁴³– car il est loisible d'entrevoir dans cet entrelacs figuré moult valeurs de plurivocité de lecture, d'entendement et de compréhension, maints critères de pluralité d'images, de sens et de sensations⁸⁴⁴.

⁸³⁸ BARTHES, Roland : « Cuisine du sens », in *L'Aventure sémiologique*, Seuil, Paris, 1985, p. 228.

⁸³⁹ Cf. la partition grand format éditée à New York par Peters Corporation.

⁸⁴⁰ IMBERTY, Michel : *Les Ecritures du temps*, Dunod, Bordas, Paris, 1981, p. 16.

⁸⁴¹ Cf. WEBER, Horst : « George Crumb : Amplified Piano – Amplified Tradition. Zur Kritik 'Postodern' Komponierens », in *Das Projekt Moderne und die Postmoderne* (W. Gruhn, ed.), Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1989.

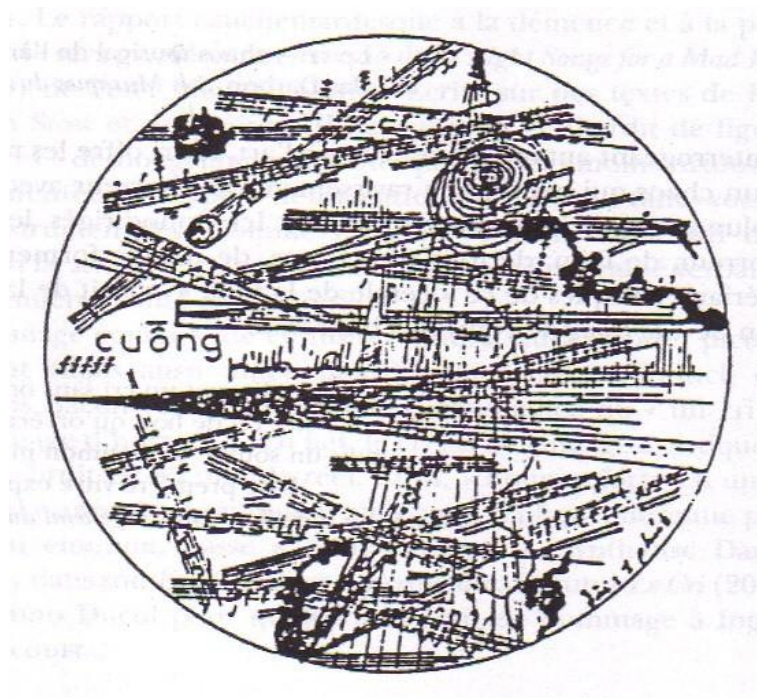
⁸⁴² RAMAUT-CHEVASSUS, Béatrice : *Musique et postmodernité*, Coll. Que sais-je n°3378, Presses Universitaires de France, Paris, 1998, p. 44.

⁸⁴³ Cf. BUTOR, Michel: *Répertoire II*, Minuit, Paris, 1964.

⁸⁴⁴ CASTANET, Pierre Albert : « Pour une histoire sociale de la musique de George Crumb dans les années 1970 », in *Intersections* n°29 / 1, Société de musique des universités canadiennes, Montréal, 2009.

La conscience politique figurante : Nguyen Thien Dao

Daniel Sibony a rappelé que « l'émotion est l'entre-choc de deux mouvements qui produit une ouverture, un appel à sortir du cercle où l'on s'est enfermé – faute de pouvoir faire autrement. L'émotion est un mouvement dans le mouvement déjà en cours, pour justement sortir du cercle répétitif. Pour en sortir, il faut le reconnaître ; et dans cette reconnaissance l'émotion prend sa source, pour faire en sorte qu'on soit touché, atteint par l'événement d'être »⁸⁴⁵. Est-ce alors un hasard si Dao a enfermé la scène de la folie hurlante de *Gio Dong* dans un cercle au contenu tant complexe qu'indéchiffrable ?



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

Conçu pour voix seule, *Gio Dong* (1973) de Nguyen Thien Dao (élève d'Olivier Messiaen) est présenté comme une œuvre ouverte réunissant pour alimenter des séquences libres de courts extraits de textes vietnamiens –voire de mots isolés sans sens précis- choisis exclusivement pour leurs sonorités musicales. Bruit, rire, souffle, râle, cri, déclamation, convulsion, chant, silence accompagnent l'union musicale légitime de la culture classique vietnamienne avec la pratique active de la musique contemporaine européenne. Instrumentalisée à outrance, la voix spasmodique couvre un ambitus des plus impressionnants (allant de l'extrême grave à l'extrême aigu et du ppppp au FFFFF). «Le son devient soudain étrangement élastique, suffoquant comme un homme qui meurt, brutal comme un cri de rage et de douleur, diffus comme le bruissement d'une foule lointaine»⁸⁴⁶, notait Gérard Mannoni. Rappelant à certains égards les tragédies de

⁸⁴⁵ SIBONY, Daniel : « Spectateur, spectacteur », in *La Position de spectateur, Du théâtre*, hors série n°5, Paris, mars 1996, p. 47.

⁸⁴⁶ MANNONI, Gérard : texte du disque 33 tours Erato STU 71114, coll. MFA, 1979.

Sophocle (mais ici transposées dans le contexte de l'histoire immédiate: la Guerre du Vietnam –1964-1975), l'opus solipsiste demande une posture dramatique introvertie afin de caricaturer vocalement la pitié ou la terreur, la guerre ou la folie (attributs d'identification renvoyant à la théorie aristotélicienne de la *catharsis*). A l'écoute des dynamiques extrêmes de *Gio Dong* interprétées par son auteur-même, il est ici aisé de ressentir «l'inverbalisable certitude de la mort dans sa plainte, ou dans son cri, dans son souffle dernier»⁸⁴⁷.



Le compositeur vietnamien Nguyen Thien Dao en compagnie
de son maître français Olivier Messiaen

Les réminiscences incessantes de la terreur de la guerre ont miné à jamais les années de maturité de Nguyen Thien Dao. Pascal Quignard a d'ailleurs évoqué « *le terror* avant le corps lui-même abandonné tout à coup dans les rythmes et les cris [...] dans une sorte de Capharnaüm sonore qui va sans discontinuer jusqu'au vagissement ultime dans l'expiration de la mort »⁸⁴⁸. Interrogeant autant la science que l'art, les cris et les chuchotements de *Gio Dong* offrent les revers d'un « chaos »⁸⁴⁹ qui exprime le ravissement ou l'horreur avec parfois une absolue authenticité. Ici mono-dirigés, les témoignages sonores d'horreur, de faim, de maladie et de révolte forment les matériaux basiques d'un cercle belliqueux figurant à la fois la folie, la révolte et la transe⁸⁵⁰. A ce propos, Paul Valéry notait encore que « les mots de surprise, accident, étonnement, ignorance, désordre

⁸⁴⁷ QUIGNARD, Pascal : *La Haine de la musique*, Paris, Gallimard, 1996, p. 40.

⁸⁴⁸ QUIGNARD, Pascal : *La Haine de la musique*, Calmann-Lévy, Paris, 1996, p. 101.

⁸⁴⁹ Cf. DARBON, Nicolas : *Les Musiques du chaos*, L'Harmattan, Paris, 2006.

⁸⁵⁰ Cf. CASTANET, Pierre Albert : *Quand le sonore cherche noise – Pour une philosophie du bruit*, Michel de Maule, Paris, 2008, pp. 327-329.

témoignent de notre familiarité avec cette impuissance à défier soit naturellement soit artificiellement l'infinie variété des combinaisons qui nous assiègent intus et extra »⁸⁵¹. En dehors des connotations primaires liées à la guerre du Viêt-Nam, l'œuvre se densifie par le dosage libre de la souillure des différents réservoirs mis à disposition du vocaliste et par l'appréhension partielle des divers degrés extra esthétiques de l'entité artistique. Hegel disait en substance que la subjectivité abstraite, c'est-à-dire l'intériorité sans objet, se laisse exprimer par les bruits et les sons, la tâche principale de la musique consistant « non à reproduire les objets réels, mais à faire résonner le moi le plus intime, sa subjectivité la plus profonde, son âme idéale »⁸⁵².

En guise de conclusion, il faut peut-être déduire que les divers éléments ayant cerné cette thématique identitaire des musiques contemporaines liées à la guerre du Viêt-Nam ont balisé un parcours artistique polymorphe touchant aux conditionnements idéologique et politique des protagonistes tout en louvoyant entre contexte social et histoire immédiate. Passive ou active, figurée ou figurante, la conscience politique des musiciens savants a reflété l'aura épiphane des tempéraments et des croyances. Dans ce cadre médiumnique, les langages des artistes – à la fois indépendants et dénonciateurs, en surface ou en profondeur – ont tenu, chacun à leur manière, à marquer leur engagement tant au niveau éthique de la forme qu'au plan esthétique du fond. Car dans ces conditions extérieures de revendication pacifique, Daniel Charles a perçu que « la juxtaposition des jeux de langage ou formes de vie conflictuels, quelque tumultueux qu'en soient les flux, reflux, et tourbillons, n'interdit nullement, contrairement à ce que l'on dit, croit, ou feint de croire, la sérénité du texte »⁸⁵³.

⁸⁵¹ VALERY, Paul : « Temps », in Cahiers, Bibliothèque de la Pléiade, Tome 1, Gallimard, Paris, 1973, p. 1305.

⁸⁵² HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich : *Esthétique – La Peinture, la musique*, Aubier, Paris, 1965, p. 160.

⁸⁵³ CHARLES, Daniel: *La Fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*, Presses Universitaires de France, Paris, 2001, p. 37.

Reserved by God: The Role of the Nacionalcatolicismo and Falangistas Songs in the Building of a Censored Identity in the Spanish Female Body

Olga Celda Real

Dramaturg and Dramatic Translator
King's College, University of London

Resumen. Al acercarse a las nociones de identidad y de valoración del cuerpo, es necesario evaluarlas en términos de tiempo y espacio, porque el cuerpo humano es, fundamentalmente, una representación del yo mismo en los sucesos de la vida cotidiana. El cuerpo humano se evalúa en tiempo y en espacio, pero también se evalúa por medio de las estructuras del poder dominante en el que funciona. En el ámbito político español de la postguerra de la Guerra Civil, en el que el acceso a todas las formas de capital estaba restringido por la censura, la ideología dominante impuso un credo político único, una religión unitaria forzada y estrictas reglas morales, para controlar a la población y para promover sumisión. En este contexto, la ideología política y el credo religioso se convirtieron en herramientas de propaganda para la regulación de los posibles agentes y disposiciones disidentes, que se encontrasen en todos los estratos sociales. En medio de este proceso, junto al factor del *Nacionalcatolicismo*, el papel jugado por la música y las canciones *Falangistas* –y sus connotaciones sensoriales e históricas– demarcaron las fronteras socio-políticas, que definieron categóricamente la identidad de género y todas sus ramificaciones. El diferencial de género en España a raíz de la Guerra Civil estuvo dominado por roles contruidos artificialmente, basados en existencialismo biológico, y la determinación de género –en particular el género femenino– estuvo también definido por las presiones de las circunstancias históricas que negaban la iniciativa individual.

Palabras clave. *Falange Femenina*, Identidad Censurada, Cuerpo Social, Soberanía, el Cuerpo Femenino *Español*, *Nacionalcatolicismo*, Canciones *Falangistas*, Identidad Femenina, Semiótica, Música, Guerra Civil Española, República.

Abstract. When approaching notions of identity and body evaluation it is necessary to assess them in time and space as the human body is, fundamentally, a representation of the self in daily life events. The human body is evaluated in time and space, but also by the structures of dominant power wherein it functions. In the Spanish political milieu of post- Civil War, wherein access to all forms of capital was restricted by censorship, the ruling ideology imposed a single political credo, an enforced unitary religion and strict moral rules to control the population and promote submission. In this context, political ideology and religious belief became propaganda tools for the regulation of any possible dissenting agents and dispositions found in all social strata. Gender differential in Spain in the aftermath of the Civil War was dominated by artificially constructed roles based on biological essentialism, and the determination of

gender – in particular feminine gender- was also defined by the pressures of historical circumstances that denied individual initiative.

Key words. *Falange Femenina*, Censored Identity, Social Body, Nationhood, Spanish Female Body, *Nacionalcatolicismo*, *falangistas* songs, Female Identity, Semiotics, Spanish Civil War, Republic.

The end of the Spanish Civil War on 1st April 1939 was the starting point of nearly forty years of dictatorship and the beginning of what is now defined as the *genocidio franquista*, a transitional period of ultra-repression exercised by the Regime on dissenting individuals because of political difference that lasted well into the 1950s. In the international arena, as WW2 ravaged Europe, Spain found itself in absolute isolation from other countries and suffering from the devastating consequences of a civil war: inflation, destroyed industrial infrastructures, diaspora, high death-toll, lack of housing, social disarray, food shortages and lack of medical supplies. In addition to those factors, as a primary consequence of the war, its citizens were also caught in the midst of a re-adjusting to social life by means of political repression. An historically proven factor that happened during the Civil War throughout the length of the conflict was that the death of civilians in Republican areas mostly occurred because of populace doing; whilst in the Nationalist side, the issue of death orders was mostly organised by the authorities themselves, a pattern of conduct that intensified once the Civil War was over. In 1942, the implementation of the *Ley de responsabilidades políticas* (law applicable until 1966) played the most important role in the dismembering of family nucleus structures and decided the fate of individuals whose activities were condemned as opposite to the new Regime. As the *Generalísimo* Francisco Franco, new absolute Head of State, moulded his position into a comfortable shape via a methodological militarism, his main force - military repression - had to be efficient and systematic in contributing to the building of a new society.

The systematic building of a social future by the new Regime was structured upon the formation of a censorship body and by the delineating of a new concept of Nationhood supported by the prevailing political ideology and by the teachings of the Catholic Church. Fundamentally created from above, the definition of the ideological boundaries of *Nación* was intimately linked to the formation of a new Nationalistic credo in which collective memory was replaced by state-promoted ideology. In fact, the demarcation of meaning in the idea of national identity in the aftermath of the Civil War could only happen if changes occurring in the daily life of the Spanish people were fundamentally transformed. After the instability of the Second Republic and the horrors of the Civil War, the “political and national units” had to coincide to provide a comprehensive “administrative and educational infrastructure”⁸⁵⁴; hence, the importance of the gist of Nationhood to be formally demarcated within a comprehensive new set of shared beliefs.

⁸⁵⁴ HOBBSAWN, Eric: *Nations and Nationalism since 1780*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, p. 9-11.

Franco's government imposed restriction on potential dissenting attitudes by means of bestowing repressive powers on to politically indoctrinated individuals actively involved in eradicating Republican principles, opinions, and attitudes. The Church in particular presented a Catholic order that linked in an absolute manner the behaviour and spiritual creed of the individual to the Regime, its members consequently collaborating to the moulding of an identity rescued from the secularism promoted by the Second Republic. Franco, with the help of the Catholic Church, articulated and codified a set of rigid rules to manage all areas of society. In this process of legitimating control, particular emphasis was bestowed on to the position of women in society and in the limitation of feminine roles. The drastic effectiveness of this process nullified all of the women's civil rights achieved since the Constitution of 1931, as the social progress made during the Second Republic effectively disappeared giving way to an ideological and autocratic structure controlled by the *Sección Femenina* of the *Falange*.



Image 1. Sección Femenina de la Falange (texts)

In Franco's Spain, a family unit was a microcosm of society at large; in other words, an obedient and quiet family was an obedient and quiet nation. The panoptic control exercised by the Regime superseded the old dichotomy of difference between the public and private's spheres. However, the fomenting and fostering of a new domestic sphere, according to the rules of the Regime, proposed a secretive privacy in which women's position veered from a constricted female reality to playing a pre-set role aiming at fulfilling traditional male fantasies of submission. In this context, masculine virility was deeply rooted in a repressive social hierarchy that presented the male body as mesomorph, a man in action, relegating the female body to a passive category in which its biological definition became the reason behind any possible discourse on

female gender. The social management of these bodies aimed to educate them in such a way that indoctrination could –as the process developed- change them from being bodies “restraint by others, to self-restrain”⁸⁵⁵. And the nexus between all these factors dominating historical politics and the ideological attributes attached to it was the Catholic Church. Hence, the Catholic Church at large provided the Regime with the spiritual justification needed to argue structured control in all areas of daily life. As a consequence, the Church’s moral teaching made significant ideological and practical contributions –in the shape of members of the clergy as censors- to the operating of the censorship boards because their legislation was based on a rigid interpretation of elements found in the Catholic dogma: restrain, obedience, atonement and punishment. In this world, spiritual fulfilment and happiness could only be attained if the agents followed controlled rules based not on self-identity, but on condemnation of disparity.

In the aftermath of the Spanish Civil War, the need for creating a social span relevant to the Nationalist ideology was especially important as it contributed to reaffirm social roles with shared performing characteristics that spoke the same language. The collective type of female identity was already highly regulated since the expansion of the *Sección Femenina*’s duties during the Civil War and at the end of the war it crafted the readjusting of the role played by women in society. The brutal economic and demographic consequences of the Civil War had a bearing in the relegation of women towards the definitive core of family life: *el hogar*. Home became the space wherein the female body mutated from being an individual property to a mediator between the issues of self-identity and social identity. This merging is what Goffman called the ‘morally act of civil inattention’ in which the body is managed in such a way that it blends with other bodies, becoming a non-threatening presence. This “bureaucratization of the spirit” regulated the non-threatening interaction of individuals⁸⁵⁶. Actively fostered by the *Falange*’s principles, the planning of how to establish a female censored identity was borrowed by Franco’s Regime to set a rigid gendered discourse.

⁸⁵⁵ KUZMICS, H: «The Civilizing Process», in KEANE, J.: *Civil Society and the State: New European Perspectives*, Verso, London, 1988, p. 154.

⁸⁵⁶ SHILLING, Chris: «Society as Objective Reality», in *The Body and Social Theory*, Second edition, Sage Publications, London, 2006, p. 74.



Image 2. Sección Femenina de la Falange (texts)

The pattern of gendered discourse applied to any issues and positions related to the establishment of social norms and roles defined woman as object complementary to the Fascist masculine model, ignoring her functions and needs as individual subject per se. In particular, any form of action estimated it as fomenting women's position in society as independent entities, had a particular hostile reception. Like in the totalitarian Fascist regimes of Germany and Italy, the crucial role of the family unit in re-constructing a social reality was circumscribed by the imposition of traditional gender roles ruled by conservative social norms. These social norms were intimately concerned with how bodies moved in time in social spaces and in how they performed actions and functions assigned by the State and the Church to regulate response and actions. Consequently, the Regime's gendered discourse cultivated the homogenization and physical-spiritual sanitation of gendered bodies, with a particular emphasis on the function and finality of the female body. The legitimation of the State relied heavily on the Spanish Catholic tradition that had the figure of the matriarch as the effective base upon which the male figure could fully accomplish and fulfil his role as an active dominating body participant in the new Regime. Hitherto, the imposed polarization of gender was the making of the construction of a female censored identity and the initiation of a pattern of relationships based on segregated gender's roles that did carry on to all fields, from international politics, to the social sphere, to women education. The role of *la mujer* -as defined by her grammatical article- was meant to signify in terms of semiotic activity; but, it produced instead only signs recognised as notions of the "feminine" because those signs were defined by male's imaginary. Hence, the role played by women in the disciplinary environment of a family -and society at large- was fundamentally reduced to reproduce standards of conduct and to instil an awareness of self-restrain in her circle based on the practicing

and propagation of accepted social codes. The Spanish female body in the aftermath of the Civil War suffered the imposition of social control, indoctrinating ideology and fear of reprisal, consequently generating the base of a civilized body whose intrinsic characteristics were enmeshed in a social and historical process that delineated a recognisable censored identity.



Image 3. Sección Femenina de la Falange (propaganda poster)

In terms of composing ideology, the new Regime had plenty to support it. Franco was a prolific writer of propaganda texts that were circulated, proliferated and distributed in the same way the *Mein Kampf* performed as an ideological sacred book to the German people. Franco's speeches and writings articulated a new world vision constructed on three premises: a rupture from the (Republican) past, the construction of a new Spain, and the implementation of a strict social code of behaviour helped by the Catholic Church's teaching. Hitherto, national identity in Spain after the Civil War was moulded as equal to the Regime's identity since it fostered the idea that both were one and the same. In the aftermath of the war, all issues related to patriotism (singled out as Nationalist) and religion (unified as Catholic) ushered a new definitive environment for a reproduction of human agency that encouraged refusal to anything secular or Republican. In this context, hegemonic Spain had a mission: to fight the anti-Catholicism which had contributed to the contamination of all things deemed pure, patriotic and fundamentally Spanish.

Already by 1938, the Cardenal Enrique y Tarancón, in his *Curso de Acción Católica*, published in Burgos, had thanked God for the suppression of all political parties and the apparition of the *Falange Española Tradicionalista* and the *J.O.N.S.* as the single political course endorsed by Franco with the words: "*La Acción Católica debe mirar*

*con simpatía esta milicia, y aún debe orientar hacia ella a sus miembros*⁸⁵⁷. As such, the Catholic Church and Franco shared ideology in many ways and both helped each other to cement their own positions. To justify this positioning in an emotionally fragile Spain, Franco stated that “*Dios concedió a España la Victoria*” because the Nationals “*pusimos el brazo y la intención*”⁸⁵⁸. Hence, as the Church vouched for the new Regime, all legislation and social developments implemented by the Republican government had to be eradicated and substituted by rules encompassing the principles of the proposed idea of Nationhood. Censorship played a fundamental role here, as social and cultural life was essentially based on very simple rules: anything against the Regime was considered non-patriotic and anti-clericalism in any form - from disbelief of dogma to the questioning of how bodies could move and interact in social life- was severely condemned as seditious. This last factor was particularly relevant in the moulding of a female censored identity, as intrinsic elements to human development -like sexuality- were controlled to profile the Spanish family, and woman at its core, as the essential unit of society.

The infrastructure of censorship was originally initiated during the Civil War by Serrano Suñer, a pro-Fascist *falangista* known for its conservative’s views. In 1941, after the Republican structures and legacy were totally and finally dismantled, Gabriel Alvarez-Delgado, in his new position as Minister for *Prensa y Propaganda*, began to instigate the fusion of the two worlds upon which the Regime was based on -National State and Catholic Church- into a single denominative term: *Nacionalcatolicismo*. The ramifications of this joint unit were specific and effective, as the censors chosen to put into practice its rules with the purpose of controlling dissenting ideas were either party members or clergy members; although the Catholic Church also had its own controlling body with its own system for classification of any published text. The coining of this term proposed an unified ideology, in which the factors of collective memory and historical memory were secondary to the rules imposed by the operating ideology and political hierarchy. Its practice put the *Nacionalcatolicismo* at the core of Nationhood, as the Regime’s identity mutated into an ideal of moral, social and physical perfection that vindicated the restoration of values and traditions, formally under-evaluated during previous years by the radicalism found in the defunct Second Republic.

This nomenclature positioned Spain’s desire for control in terms akin to the authoritarianism and repression found in the dynamics of other Fascist regimes. However, it was the contributing role played by the Church what crafted the differentiating element that set Spain’s censorship apart from its Fascist contemporaries by means of one single element: religion. As a consequence, the *Nacionalcatolicismo* permeated every single field: social, cultural and political whilst

⁸⁵⁷ “The Catholic Action must look with sympathy to this militia, and even more, it has to orientate its members towards it”. From the *Publicaciones del Consejo Superior de la Acción Católica*, Burgos, 1938, p. 237. Reprinted copy: *La Iglesia en España (1936-1975) Síntesis Histórica. Separata de “Boletín Oficial del Obispado de Cuenca”* Núm. 5. Mayo 1986.

⁸⁵⁸ “God gave Spain the Victory... put their arms and heart into it”: FRANCO, Francisco: *Pensamientos*. Vol I, Centro de Estudios Sindicales. Organización Sindical Española, Madrid, (1937) 1942, p. 47.

functioning as an independent field by itself. In Franco's *Pensamiento Católico* (Vol.1 and Vol.2)⁸⁵⁹, the constant references to *Dios, Iglesia, Catolicismo, Guerra Santa*, or the handling of terms such as *moral, alma* or *espiritual*⁸⁶⁰ mirrored the building of a psychologically controlled Spain wherein merging ideologies (*Falangistas, Carlistas, Tecnócratas* and *Católicos tradicionales*) were confluent on the figure of Franco. To validate this representation of Franco as *Caudillo Universal por la Gracia de Dios*, an educational process was essential to configure the ramifications spreading through all areas of society. Codes and identity were taught and encouraged across the Peninsula, from schools to institutional affiliations, and in this area the powerful *Sección Femenina* -run by Pilar Primo de Rivera- formally took on the direction of the Spanish women in order to follow the principles of the *Falange* movement as imaged by its founder -her brother, Jose Antonio Primo de Rivera- after the Civil War ended. Indeed, despite the role played by Franco's writings in the demarcating of the *Franquismo*, it would be the ideology imagined, created, written, circulated, promoted, and put into practice by the *Falange* and by its members – the *falangistas* men and women - what formed the opus of the primary *Movimiento Nacional*.



Image 4. Sección Femenina (Textos Falange)

The *Sección Femenina* was a vast organization configuring all issues related to women education: political, cultural, social, and religious. It was founded in June 1934, its Patron was *St. Teresa de Jesus* and was originally formed as a scion of the male *Falange*. Yet, it was during the years of the Civil War when the *Sección Femenina* truly found its pivotal role as a full member of the *Falange*: the task of assisting the families of Nationalist prisoners and also in helping those families whose husbands had died in the battlefield, the *caídos por Dios y por España*⁸⁶¹. The task of these women was extraordinary in a particular period of Spanish history and contributed to ease the

⁸⁵⁹ In Vol.1 there are 517 “thoughts” written between 1937 and 1957 assembled under the name of *Pensamiento Católico*.

⁸⁶⁰ (God, Church, Catholicism, Holy War, moral, soul, spiritual).

⁸⁶¹ “The fallen for God and Spain”.

urgent basic needs caused by a state of civil war. Although the help was primarily dedicated to those fighting on the National side, the actual social role played by the *falangistas* women was also a very powerful propaganda tool, as the image of female bodies feeding, cleaning and nurturing those in distress circulated freely in the Nationalist zones, mushrooming in the whole of the Peninsula as the fighting changed borders. On 19th April 1937, the *Decreto de unificación* on the Nationalist side proposed the *Movimiento Nacional* as the only political party in Spain, establishing the *Delegación Nacional de la Sección Femenina* as the one and only institution whose sole purpose was the mobilisation and education of the Spanish woman. To bring women to the same level of conscription than men were experiencing during the war, the *Decreto* of 7th October 1937 issued a compulsory *Servicio Social* encompassing all non-married Spanish women between the ages of 17 to 35 who were not already working in a public institution. This organization was the *Delegación Nacional de Auxilio Social*, and its infrastructure would play a central social and educational role in delineating the borders of a censored identity since 1937 up to the final dissolution of the *Sección Femenina* in 1977 via a diversity of citizenship initiatives: from the running of the *Hogares infantiles* to their pivotal role as part of the *Frente de Juventudes*.

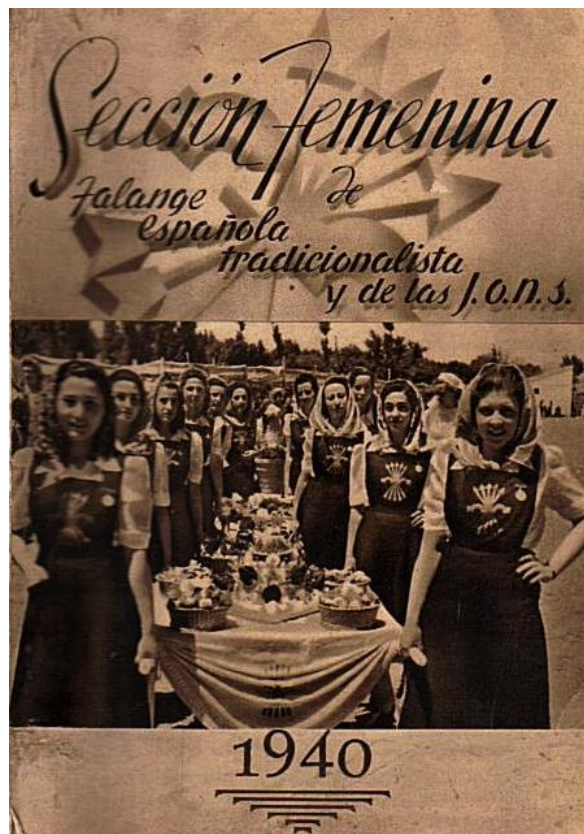


Image 5. Magazine Sección Femenina 1940

Teaching of the *falangistas* was structured depending of the age group and was aimed to the specific formation of the *Flechas* (Arrows), the female members of the *Falange*. Once they joined, women were split as members into Sections and Groups, becoming part of a vast organization promoting a restoration of traditional values that preached

a discourse of the feminine based on the principles postulated by José Antonio Primo de Rivera himself, whose *ideario* resonated with a vision of the feminine idyllic already proposed in 1934: “El verdadero feminismo no debería consistir en querer para las mujeres las funciones que hoy se estiman superiores, sino en rodear cada vez de mayor dignidad humana y social a las funciones femeninas⁸⁶²”. In this particular political milieu, José Antonio Primo de Rivera, with the help of the Catholic Church, contributed to define and delimit the Spanish woman identity as the “fin esencial de la mujer, en su función humana, es servir de perfecto complemento al hombre, formando con él, individual o colectivamente, una perfecta unidad social”⁸⁶³.

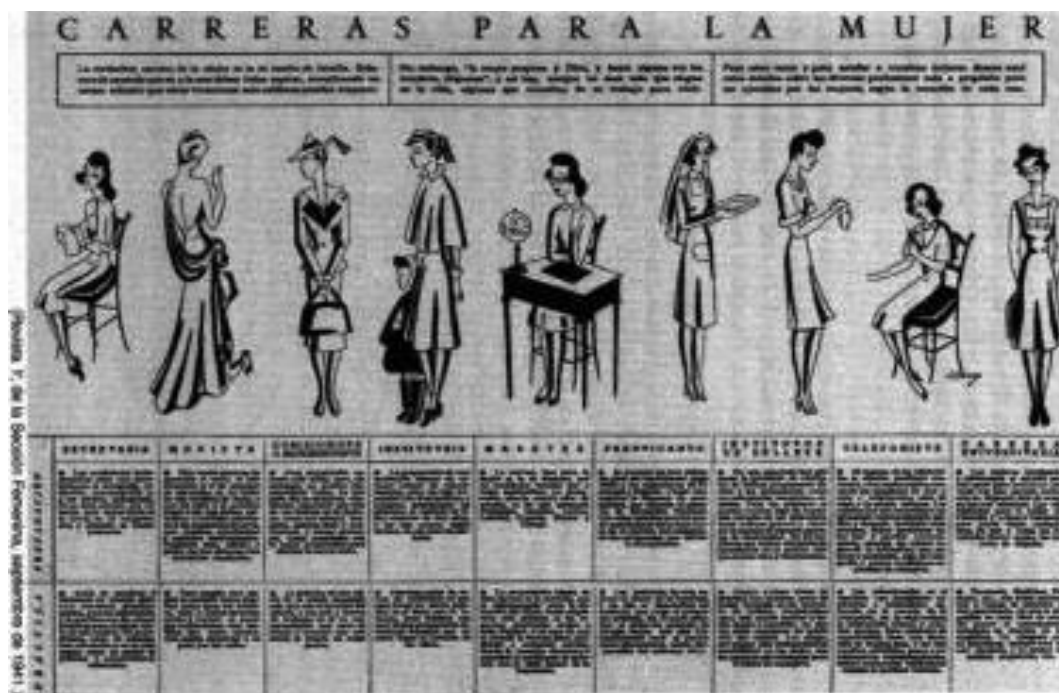


Image 6. Sección Femenina de la Falange (texts related to women professions)

The traditional role adjudicated to women -as wife, mother, homemaker, *repose del guerrero*- became part of a carefully crafted process. For instance, any woman wishing to progress into further education after finishing school had to complete a *Cursillo de Formación Espiritual* before she could register in any university. Women were encouraged to function on the professional arena within adjudicated gendered roles: primary school teacher, secretary, nurse, shop assistant... For a woman, to continue working on a job after marrying was discouraged, although there was a social pressure placed upon women to take on voluntary work related to the *Sección Femenina*'s activities and to promote its ethos beyond the family circle. In the event of being able to keep a job after marrying, professional prospects were reduced by work conditions and statutory rules, as the pay gap between sexes was wide and changes for better

⁸⁶² “True Feminism should not consist in wishing for women functions that today are consider superior, but to surround them instead, each time, with more human and social dignity, to the feminine functions”. José Antonio Primo de Rivera (1934).

⁸⁶³ “The essential finality of woman, in her human function, is to serve of perfect complement to man, forming with him, individually or collectively, a perfect social unit”. *Sección Femenina* of FET and the JONS, Madrid: 1933-1937.

positions non-existent. Indeed, even after the legal changes introduced during the 1960s to better women rights and work conditions, legislation still uphold wage differential and allowed job segregation. Another important factor contributing to the relegation of women to the family sphere was that the Regime denied any state help to married working women, effectively rendering worthless any attempt to progress professionally. Per se, the loss of all civil rights ushered by the *Constitución* of 1931 left women functioning in restricted spheres, abolishing along the way legislation in force during the Second Republic, such as the right to partition of patrimony between husband and wife, the right to cohabitating without marriage, the right to vote, the right to voluntary abortion and the right to divorce. On a professional level, the reduction of qualified roles for women put those of wife and mother at the core of the new Regime's stratified society. The rupture with Republican values marshalled the negation of women rights essentially considered as disparate to the fundamental Spanish values of tradition and religion, looking instead at evaluating the position of women in society as receptacles and distributors of memes capable of spreading ideas and rules of behaviour. It was in this area that the *Sección Femenina* was best able to transmit shared belief operating as an unifying force within society.



Image 7. Republican posters (Milicianas)

During the Second Republic, the use of images and songs helped to create a script of feminism that advocated and promoted the active participation of the Spanish woman in the roles bestowed by the Republican laws and by the needs arising from the circumstances of the Civil War. This occurred because music could bridge the gap between ideology and language, creating a sensorial landscape that reinforced notions of womanhood. As it also did for the Nationalists, the forever etching found in ideological songs was a three dimensional experience, transmitting information that reverberated with meaning, as association plays a role in musical landscape and its intrinsic features. Within the cultural and political confines that the Second Republic,

the Civil War and the first years of the Dictatorship created, there was an intersensorial link that unite them all: the use and practice of ideological songs and the use of specific female referents. Songs were capable of creating ephemeral forms of expression charged with lasting feelings and could link experience to specific acts of action. In all the lyrics of any political song there are specific verbal ideological discourses and -ultimately- specific concepts of discourse itself. Indeed, in Spanish language, *la canción* (the song) is a noun defined by its feminine article, like in the case of *la mujer* (the woman). Hence, many of the songs employed during the Republican and Fascist periods referred to the feminine not only as the subject of a song embodying ideology (like in the case of the popular Republican song *!Ay Carmela!* or in the Nationalist song of *La Pepa*) but also as the main referent undelaying action and cause.

In the song *!Ay Carmela!* the main subject is the telling of the bloody *Batalla del Ebro* in 1938, the longest battle of the Civil War that was fought in-between two areas of the lower course of the river Ebro, in the *Terra Alta* of Catalonia. The dramatic telling was punctuated by the music of the song, a *rumba* whose *up-tempo* delivered rhythm in twelve beats, crafting a relentless score of descriptive dramatic lyrics: “*!El Ejercito del Ebro, rumba la rumba la rumba la, el Ejercito del Ebro, rumba la rumba, la rumba la, buena paliza le dio!*”⁸⁶⁴. During the Battle of the Ebro, despite the warfare superiority of the Nationals and the eventual defeat of the Republican front, the *milicianos* fought to the end, and the lyrics paid tribute to the idealism and heroism of the Republicans on the battlefield: “*...donde sobra corazón, !Ay Carmela! !Ay, Carmela!, donde sobra corazón, !Ay Carmela!*”⁸⁶⁵. The impact of this battle was such that it is because of this song that the female image of the Republic itself, depicting a woman wearing a flowing white robe, draped in a red cape, her mane covered with a Phrygian cap, was known as *Carmela*, effectively making of a recognizable female body the embodiment of the whole of the Republican beliefs.

For the Republicans, the imaginary was visually supported by an aesthetics constructed by suggestive pictures of women in control, whilst the music and lyrics of revolutionary songs contributed to foster the role of Republican women as fundamental to the fighting. Hence, in a song like *A las mujeres*, a rousing song originally from the film *Ramona* (1928), the lyrics encouraged women to “*romper las cadenas de la esclavitud*”, urging a course of action clearly articulated in the chorus: “*Debeís las mujeres colaborar, en hermosa obra de humanidad, mujeres, mujeres, necesitamos vuestra union, el día que estalle nuestra gran revolución*”⁸⁶⁶. In this song, the position of women was proposed as essential to the idea of revolution, and female identity was presented as an active participant in the fight against Fascism. Indeed, the combination of language and music employed in the Republican songs was intrinsically enmeshed in the ideological value permeating all forms of demonstrations in support of the Republic.

⁸⁶⁴ “The Army of the Ebro, rumba la rumba.... A good beating they gave them! Rumba la rumba”.

⁸⁶⁵ “!Ay Carmela!, where there is plenty of heart, !Ay Carmela!...”.

⁸⁶⁶ “break the chains of slavery...You women must to collaborate, in a beautiful work of humanity, women, women, we need you united, the day that our big revolution will erupt”.

The Nationals songs also employed feminine referents to identify cultural memes, like in the song *La Pepa*. In Spanish culture, during the Civil War, the name of *Pepa* and its feminine article (*la*) became the nickname of the death penalty (*la pena de muerte*). In the popular *copla* originated in Madrid -as the reference to the *gachí* or popular Madrid character makes it clear-, the non-formal musical structure, originally from the eighteenth-century, punctuated explicit lyrics: “*Es La Pepa una gachí, que esta de moda en Madrid, y que tiene predilección por los rojillos*”⁸⁶⁷. In these lyrics, *La Pepa*, as the death penalty in a female form, is very much in fashion in Madrid -capital of the State- and it has a penchant for the *rojillos*, a derogative referent to the *rojos* or communists. Beyond any possible academic analysis of the song itself, in 2015, this unsettling song presents a disturbing casual background to the so far (recorded) 177.000 summary court cases that occurred in the aftermath of the Civil War, proven by different institutions working under the umbrella of the *Ley de la Memoria Histórica*. On a semiotic level, it represents the use of feminine referents, charged with a new Nationalist evaluating set of capital -specifically social and cultural- across borders.

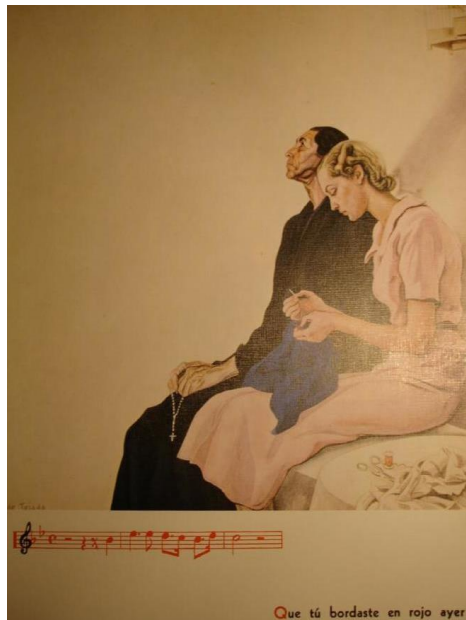


Image 8. Lyrics and propaganda image for the song “Cara al Sol” (Falange)

In the same way that *!Ay Carmela!* mutated from being just a song to embodying the Republic itself, the use of songs in the Nationalist side was also saturated by ideology and propaganda. The song *Cara al sol*, the anthem of the *Falange*, was composed in 1935 with rousing music by Juan Tellería and Juan R. Buendía and had stirring lyrics written by José Antonio Primo de Rivera himself. Composed with the objective of offering a song capable of uniting men and women in the same way that the *Himno a Riego* (the official anthem of the Second Republic) did to the Republicans, its popularity was forever sealed after the death of José Antonio Primo de Rivera by a

⁸⁶⁷ (“It is La Pepa a “gachí”, who is very much in fashion in Madrid, and who has a penchant for “rojillos”).

firing death squad in the prison of Alicante in 1936. In this song, woman was an intrinsic part of a male world, but as complement to it, not as protagonist herself. The lyrics refer to female identity as a passive agent, in opposition to the Republican songs, in which women were presented as actively involved in the fighting. For this particular song, an image created by the *Falange* was distributed to create a clear visual referent to the lyrics, defining along the way a social corporeality accepted by the party. The visual female referent was qualitatively distinct from the mesomorph male suggested by the lyrics, as gender differential was explicit in defining which role women played in it: “*Cara al sol con la camisa nueva, que tú bordaste en rojo ayer*”⁸⁶⁸. In the picture employed by the *Falange* (*Image 8*) the younger woman is seen embroidering the blue shirt of the *falangistas* with the red yoke and five arrows, the symbol of the *Falange* referred to in the song as “*y traerán prendidas cinco rosas las flechas de mi haz*”⁸⁶⁹. In this image, his mother, a rosary in hand, prays for his heroic son to come back home from battle alive, her almost spiritual face turned upwards as she is praying to God. Her face and her whole body, dressed in black (a colour that suggests that death has already visited her household before), her face showing an expression that shows neither anger nor resentment, but heroic resignation, as the lyrics mention the possibility of her son’s death; himself announcing his last commitment to the fight: “*me hallará la muerte si me lleva y no te vuelvo a ver*”; the absent man offering counsel to his beloved with the words “*Si te dicen que caí, me fui al puesto que tengo allí*”⁸⁷⁰: a post in the eternity of the *caídos por Dios y por España*.

The younger woman, his wife, dressed in a pale pink dress –suggesting purity of soul and youth, but not virginity as she has already been taken by a hero- has her head bent, absorbed in her embroidery, her fair hair gleaming against the older woman. The production of this intimate picture linked the public space –filled by the reverberation of the told battle and by the absent man- and the private space, populated by female bodies whose presence was just a background for his heroic absent presence. These two female figures, their body imaginary conduct delineated by emotional restraint, were exact products of social and political changes occurring in precise time and space. The example of the image of these two women in their main roles in life – mother and wife- sustained the role of the *Falange* in propagating visual referents of a social constructionism, in which a civilizing process was proposed via an ideology that merged self and society as one.

⁸⁶⁸ (“Facing the sun in my new shirt that you embroidered in red yesterday”).

⁸⁶⁹ (“... and they will bring five roses on my lapel, the arrows of my bundle”).

⁸⁷⁰ (“...That is how death will find me if it takes me and I won’t see you again’. ‘If they tell you I fell I went to the post that I have there”).



Image 8. Sección Femenina de la Falange (physical activity in the Servicio Social)

The prerequisite to construct a social body, based on a progressive civilizing process occurring in Spain in the aftermath of the Civil War, was because of the need to reconstruct a socially and economically ravaged country. In this context, the role of propaganda was absolute. As political ideology worked in ensemble with the Catholic Church's teachings, the role of the *Nacionalcatolicismo* in defining gender identity and body image was framed by interlocked systems of beliefs. The need for a censored identity of the social body was due to two reasons: first, to create a social identity which would embody the Regime's rules, and second, the legitimating of those rules through practice of identity. The Regime was exact in recognizing the need for educating bodies, as this allowed for the safe labelling of agents as legitimate or dissident. In the educational process initiated and put into practice by the *Sección Femenina*, political ideology and Catholic dogma contributed to establish borders formulated by strict rules of decorum and social behaviour that were applied to exercise control and correction. The set of social rules created by the *Sección Femenina* proposed recognisable external classifications that separated those bodies that comply with them, from those whom were stigmatized by their refusal. External social classification was dependent on accumulated capital (cultural, social, economic), but propaganda images used in the books of the *Sección Femenina* demonstrated that identity was also subject to additional factors: expected conservative looks, educated and chaste manners, impeccable female behaviour and devote religious belief. But although graphic propaganda was heavily stereotyped and specific, the main impact on the building of a censored identity in the female body was based upon the written texts published and distributed via the compulsory *Servicio Social*.

In the mandatory *Sección de Economía Doméstica para Bachillerato, Comercio y Magisterio* (1942), Pilar Primo de Rivera, Chief of the *Sección Femenina*, announced that: "*Las mujeres nunca descubren nada; les falta, desde luego, el talento creador,*

*reservado por Dios para las inteligencias varoniles*⁸⁷¹. Living in a Regime that promoted national awards like the *Premio de la natalidad* and encouraged the *familias numerosas* (as proof of non-practicing birth-control), giving *puntos* that provided a monetary complement to the head of the household's salary depending of how many children the family had, the fostering of a censored identity in female bodies contributed to create meaning in a physical and social world existing in time and space. The resulting values created by women following the principles of the *Falange* resonated of social constructionism, as the significance and use of their bodies was entwined with social forces. Indeed, the creation of a censored identity within a civilized body was due to a process of "socialization and rationalization" (Shilling: 2006, 132) based on fear and discipline.

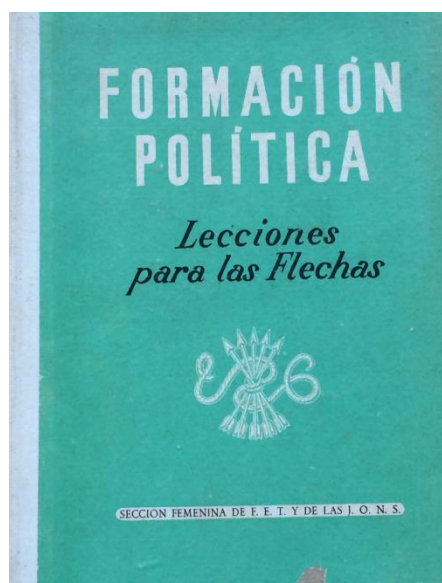


Image 9. Sección Femenina. Texts on political and Nationhood teaching

In the aftermath of the Civil War, a lengthy process of education of the female social body was implemented to eradicate all previous teaching corollary to preceding Republican governments. This educational process conducted by the *Sección Femenina* was extended to all social areas of life and provided an environmental censorship built around the family unit. This environmental censorship taught their *Flechas* how to set up a table before lunch, but it also taught them what they should talk about while eating. If in traditional etiquette's rules all conversations veering towards religion, sex or politics should be avoided, the *Sección Femenina's* teaching was more succinct in its demands, as it asked from the Spanish woman to avoid at mealtimes "las discusiones violentas y disputas por disparidad de criterio, recuerdos dolorosos, emociones vivas, etc. Perjudican a la digestión"⁸⁷². Yet, the most disturbing

⁸⁷¹ *Formación política. Lecciones para las Flechas. Sección Femenina de la F.E.T. y de las J.O.N.S. Octava Edición*, Madrid. ("Women never discover anything new. They miss, of course, the creative talent, reserved by God, for the virile intelligence").

⁸⁷² "Violent discussions and disagreements because of different criteria, painful memories, raw emotions, etc. They are harmful for the digestion", p. 37. *Manual de Cocina para Bachillerato, Comercio y Magisterio*. Sección Femenina de F.E.T. y de las J.O.N.S. Capítulo 10 y 14. 5. Curso de Bachillerato.

teaching involved the private sphere because it encompassed sexual register. This teaching was even more invasive, as the supposed autonomy of the female body was institutionally regulated in its most intimate way in an imperative form with the following words: “Si tu marido te pide prácticas sexuales inusuales, sé obediente y no te quejes... Si sugiere la unión, accede humildemente, teniendo siempre en cuenta que su satisfacción es más importante que la de una mujer. Cuando alcance el momento culminante, un pequeño gemido por tu parte es suficiente para indicar cualquier goce que haya podido experimentar”⁸⁷³.



Image 10. Sección Femenina. Texts on domestic teaching

As a result of this totalitarian orchestrated indoctrination process, a demarcated set of rules offered a censored female identity, fabricated by the Regime to produce what an agent ought to be in the dystopian social framework of post-Civil War Spain. The creation of this censored female identity was formed by a set of normative expectations based on religious enforced belief and ideological sanitation. Consequently, these factors configured Spanish human female agency's formative context as postulated by the *Sección Femenina*, and were supported by an institutionalised Catholic recognizable discipline to restrict, control, justify and ultimately, delineate the corporeality of the female body through a process of education, atonement and servitude. This process in turn made social phenomena a product of time and place, as its meaning derived from social context. In the aftermath of the Civil War, anything that impeded the full integration of any individual

⁸⁷³ “If your husband asks you for unusual sexual practices, be obedient and do not complain...If he suggests the union (intercourse), accept with humility, bearing always in mind that his satisfaction is more important than the one of the woman. When he arrives to climax, a small whimper from yourself is sufficient to let him know that you know of any pleasure he may have had”. From *Economía doméstica de Bachillerato. Sección Femenina de F.E.T. y de las J.ON.S.*, 1958.

into the collective meant the possibility of actual political reprisal or the option of becoming a victim of a process of stigmatization. As such, the fear of being accused of any form of deviance from the Regime's rules operated upon any dissent wish that could break the rules in any sphere of social life. Effectively, the absolute qualities found in the straightforward teaching of the *Sección Femenina* created a female phenotype bred in a virtual world-view constituted by fictitious notions of reality and social order.

Focusing on how the diffusion of the *Sección Femenina* of the *Falange's* ideology functioned, we can argue that, as Paul Julian Smith's argues (based on Althusser's theories), ideology works "on reproduction: it silently creates those conditions" under which a prevalent system "will appear natural", consequently reconciling any dissenting forces 'to their alienation'. Smith enlarges Althusser's idea adding that ideology thus, "facilitates a spectral play of reflection that enforces homogeneity and disarms resistance"⁸⁷⁴. In the aftermath of the Civil War, this "spectral play of reflection" constituted the background for the delineating of female bodily conduct, moulded on techniques of self-discipline which configured the female Spanish body as "bearer of value" (Shilling: 2006, 131). This process of homogenisation of human bodies as unified recognizable force (identified as *Nacionalcatolicismo*) was an ideological and practical process triggered by a political need of mass control happening in time and space. As the process of embodiment was transmitted to the Spanish woman by means of graphic and written propaganda of social norms and via the indoctrination of the *Sección Femenina's* teachings, the ensuing result provided information to agents as to the appearance the final product -the female body-required, by means of a process of education and self-discipline, to be identified as correct.

As such, the female body, a physical constitutive element of social groups and groupings, needed "a lengthy process of education before it could be fully accepted in society" (Shilling: 2006, 131). Her position at the centre of family life meant her body had no purpose until it was transformed into a "temple of temperance, order and emotional control" (Shilling: 2006, 23) by means of the educational process of the *Sección Femenina*. The building of a female body to match this censored identity was essentially based on how women -whose compulsory process of indoctrination was State orchestrated- were constantly displaced from the possibility of individual needs (academic, cultural, social, spiritual) towards an annihilation of the self; in itself a subject already lost due to the erasing process of historical memory initiated by Franco. Per se, at the core of the delineating process of a female censored identity by the *Sección Femenina* and by the principles of the *Nacionalcatolicismo* we find two objectives: the repression of any wish for emancipation across social, cultural and political fields and the censoring of any individual dissenting initiatives. Any woman whose actions contested hegemonic social definition and bodily conduct moulded on panoptic practice and compulsory self-discipline was systematically punished as a

⁸⁷⁴ JULIAN SMITH, Paul: *The Body Hispanic. Gender and Sexuality in Spanish and Spanish American Literature*, Clarendon Press, Oxford, 1992, p. 163.

process of social stigmatization ensued. Stigma⁸⁷⁵ was endorsed to individuals because they belonged to a potentially dissenting social collective, delimiting the social group whose practice of identity differed from the institutionalised distinctiveness. Arguably, the noticeable reasons and consequences of stigma were actually defined by the *Sección Femenina* to discredit the corporeal and ideological discourse propagated and fostered by the Second Republic. Hence, the strength of the brutality encoded in the texts of the *Sección Femenina* promoted submission without the possibility of the right of choice in any form of semiotic practice (verbal, writing, expressive or interpretative), that aimed to build individualistic communicative exchange. This stance functioned in restricted conditions, as biological difference was reinforced by psychological education. In this context, any female agent functioning in a social space embodied political belief and dystopian rules that made the role, function, and preferences of the *Nacionalcatolicismo* lasting hegemonic force. Yet, the very nature of female identity functioning in time and space did contribute beyond the boundaries of a fixed archetype within the rigid process of socialization, as the universality found in the motive of meaning conducting her actions defined female identity in the shape of a corporeal body recognised by the Regime.

In a universe wherein passivity is fostered –as the position of censored female identities during the Dictatorship suggested- the idea of the individual reduced by the constraints imposed upon them is very closely related to the idea of agency: people can be constructive in the making of their own destinies. However, any degree of will in Spain was fully affected by the discontinuity found in the broken events and consequences of the Civil War. Hence, the censored identity found in the Spanish female bodies was a product not only of indoctrination, but also of endurance, and - to a huge proportion of the population - of survival. Yet, the main flaw of the Regime was to adjudicate arbitrarily the homogeneous *Nacionalcatolicismo's* values as essential component of Spanish identity at large, without realising that in any specific social phenomena –such as the managing of female bodies emerging from the defined groups and groupings forming the mosaic of zigzagging social life- imposed homogeneity and ideological sanitation of human agency made by force encourages, reinforces, and legitimates dissident positions developing in time and space.

Indeed, the legacy of the *Sección Femenina* and its *Flechas* in contemporary Spanish female identity is a controversial issue, as its legacy touches factors related to body, language, space, time, memory, and identity. In the aftermath of the Civil War, Spain accepted the practice of the institutionalised educational absolutism of the *Sección Femenina* and the *Nacionalcatolicismo's* unmovable qualities of discipline, atonement and punishment functioning across all fields. Elements that sanctioned the Spanish female social body, whose actions, dreams, beliefs and thoughts, became in turn, compelling, submissive, and -ultimately- invisible during nearly forty years of dictatorship.

⁸⁷⁵ In Goffman's terms. (Note: Shilling develops the scope of stigma in *The Body and Social Theory*, 2006, Chapters 4 and 7)

Identidad y transculturización en el folclor musical chileno

Javiera Paz Bobadilla Palacios - La Pájara

Escuela de Música y Sonido

Universidad de Artes y Ciencias de la Educación Chile (UNIACC)

Resumen. Lo que hoy en día llamamos música chilena es una música que se alimenta de una transculturización que va en aumento y que evoluciona a diario. Como consecuencia de esto, el folclor chileno se ha visto invitado a participar de creaciones musicales vanguardistas, contemporáneas y, sobre todo, populares. Para entenderlo, es necesario abarcar ciertas interrogantes sobre identidad chilena, aceptando que las identidades nacionales nunca han sido algo estático o permanente, sino que han ido cambiando y transformándose en la historia. Posteriormente, para poder dilucidar las interrogantes sobre identidad musical chilena, debemos ir a sus inicios y comprender cuál ha sido la hibridación que ha experimentado con el tiempo, permitiendo esclarecer el origen de nuestras músicas tradicionales.

Palabras claves. Folclor musical chileno, identidad, transculturización.

Abstract. What we call Chilean music today is a music that feeds on a transculturization that is increasing and evolving daily. As a consequence of this, Chilean folklore has been invited to participate in avant-garde, contemporary and, above all, popular musical creations. To understand it, it is necessary to cover certain questions about Chilean identity, accepting that national identities have never been something static or permanent, but have been changing and transforming into history. Later, in order to elucidate the questions about Chilean musical identity, we must go to its beginnings and understand what hybridization it has experienced over time, allowing us to clarify the origin of our traditional music.

Keywords. Chilean musical folklore, identity, transculturation.

Desde el instante que comienza este proceso con el enfrentamiento de dos culturas disímiles: una, de amplitud libertaria, profundamente arraigada en el atavismo telúrico; otra, la del conquistador, que iba en procura de expansión territorial en nombre de su Rey, produce un fenómeno que modifica la estructura interior de un lenguaje que es esencial de la etnia. Esto es un proceso de homogenización: la expansión progresiva de una civilización, la occidental, sobre otra sometida. Así se enfrentan y condicionan la etnia mapuche y la etnia chilena-occidental.⁸⁷⁶

Somos hijos de América, Europa y África.

Margot Loyola

⁸⁷⁶ FERNÁNDEZ, Ariel: «¿Pérdida de la identidad o pluralidad cultural?», en *4to Congreso Binacional de Folklore Chileno y Argentino*, Ediciones Universitarias de Valparaíso de la Universidad Católica de Valparaíso, Chile, 2000, p. 356.

Ariel Fernández, con estas palabras, hace referencia a la ruptura cultural que sufrieron los indígenas chilenos, toma como ejemplo a la etnia mapuche, con la llegada de los españoles en tiempos de conquista, lo cual provocaría una hibridación de costumbres, ideologías y tradiciones que llevarían, como consecuencia, a constituir parte del folclor chileno.

Para comprender los inicios de este folclor hay que comenzar por entender que en su gestación influyeron tres importantes culturas: la indígena, la europea y la africana. A esto se le debe sumar la influencia de una unidad latinoamericana, que alimentada de un sentido de hermandad influyó nuestras artes a partir del siglo XX, permitiéndonos encontrar a un Neruda que escribe versos a Machu Picchu y escuchar a una Violeta Parra acompañada por un cuatro venezolano o un charango boliviano.

Si a esto le sumamos la llegada de la radio y la televisión, que serían parte de un proceso de globalización que erradicaría las distancias y limitaciones comunicacionales, podríamos concluir que a lo que hoy en día llamamos música chilena es una música que se alimenta de una transculturización que va en aumento y que evoluciona a diario. Como consecuencia de esto, el folclor chileno se ha visto invitado a participar de creaciones musicales vanguardistas, contemporáneas y, sobre todo, populares.

Los medios tecnológicos han traído a nuestros oídos música de todos los países y es así como el compositor chileno decidirá qué hacer con lo que escucha, pudiendo influenciar consciente o inconscientemente sus procesos creativos. Estas músicas creadas pueden llegar a cumplir una función en nuestras costumbres, como también llegar a tener influencias de músicas de raíz tradicional aún alimentadas de músicas “extrañas”, nacen así una camada de jóvenes creadores que mezclan y logran “sonar como chilenos”, dentro de estilos musicales avalados mundialmente como son el pop, rock y hip hop, entre otros.

Tener una *identidad* sería, ante todo, tener un país, una ciudad o un barrio, una *entidad* donde todo lo compartido por los que habitan ese lugar se vuelve idéntico o intercambiable. En esos territorios la identidad se pone en escena, se celebra en las fiestas y se dramatiza también en los rituales cotidianos. Quienes no comparten constantemente ese territorio, ni lo habitan, ni tienen, por tanto, los mismos objetos y símbolos, los mismos rituales y costumbres, son los otros, los diferentes; los que tienen otro escenario y una obra distinta para representar. Cuando se ocupa un territorio, el primer acto es apropiarse de sus tierras, frutos, minerales y, por supuesto, de los cuerpos de su gente, o al menos del producto de su fuerza de trabajo. A la inversa, la primera lucha de los nativos por recuperar su identidad pasa por rescatar esos bienes y colocarlos bajo su soberanía: es lo que ocurrió en las batallas de las independencias nacionales en el siglo XIX y en las luchas posteriores contra intervenciones extranjeras.

Una vez recuperado el patrimonio, o al menos una parte fundamental, la relación con el territorio vuelve a ser como antes: una relación natural. Puesto que se nació en esas

tierras, en medio de ese paisaje, la identidad es algo indudable. Pero como a la vez se tiene la memoria de lo perdido y reconquistado, se celebran y guardan los signos que lo evocan. La identidad tiene su santuario en los monumentos y museos; está en todas partes, pero se condensa en colecciones que reúnen lo esencial⁸⁷⁷.

Para comenzar a hablar de identidad chilena es necesario aceptar que las identidades nacionales nunca han sido algo estático o permanente, sino que han ido cambiando y transformándose en la historia. Por esta razón, resulta difícil establecer con claridad la línea divisoria entre lo propio, como algo que debe necesariamente mantenerse, y lo ajeno, como algo que se suma a este sentido de propiedad.

Los nuevos elementos culturales que han venido desde afuera están en permanente lectura, siendo entendidos, adaptados y recontextualizados en nuestra cultura nacional. Así lo plantea Jorge Larraín en su libro *Identidad Chilena*⁸⁷⁸. Esta identidad construida por grupos sociales, se forma de valores que son expresados a través de actividades culturales, permiten el reconocimiento de sí mismos a través de dichas actividades y generan un sentido estético y un entendimiento cultural común que simboliza y ofrece una experiencia inmediata de identidad colectiva⁸⁷⁹.

Para poder profundizar en un sentido de identidad musical chilena, como actividad cultural que refleja la identidad nacional, debemos ir a sus inicios y comprender cuál ha sido la hibridación que ha experimentado con el tiempo.

Los estudios sobre las tradiciones musicales de los pueblos suelen comenzar por la determinación de lo que consideran sus raíces, ya se trate de influencias llegadas desde fuera o de componentes originarios de desarrollo local.⁸⁸⁰

Se debe comenzar por identificar los orígenes de nuestra música de raíz, que cuenta con tres claras vertientes, una con componentes originarios de desarrollo local, y otras dos llegadas desde afuera.

La primera es la vertiente indígena que incluye las expresiones culturales de diferentes pueblos aborígenes que habitaban nuestro país. Estas músicas acompañaban danzas tradicionales que, por lo general, representaban la cosmovisión de cada una de estas culturas y los instrumentos que interpretaban dichas músicas variaban según la etnia y los recursos naturales con los que contaban, utilizaron reiterativamente la voz en cantos tradicionales e incluso, el propio cuerpo, como instrumento de percusión.

⁸⁷⁷ Cfr. GARCÍA CANCLINI, Néstor: *Culturas Híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México, 1989, p. 177.

⁸⁷⁸ LARRAÍN, Jorge: *Identidad chilena*, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2001, p. 47.

⁸⁷⁹ Cfr. HALL, Stuart y DU GAY, Paul: *Cuestiones de identidad cultural*, Amorrouto Editores, Buenos Aires, 2011, p. 187.

⁸⁸⁰ CÁMARA DE LANDA, Enrique: *Etnomusicología*, Colección Música Hispana, Textos Manuales, ICCMU, Madrid, España, 2004, p. 220.

La segunda vertiente es la europea, que fue en un principio casi en su totalidad hispánica. Ella introdujo a nuestras tradiciones manifestaciones como las estudiantinas, el canto a lo humano y a lo divino, los villancicos, romances, coplas y tonadas, además de instrumentos como la guitarra, el arpa y el piano. No cabe duda de que la influencia musical española es la vertiente que mayor poder ha tenido en lo que llegaría a ser nuestra música chilena. No es coincidente que el único instrumento entendido en su absoluto como chileno sea el Guitarrón Chileno, hijo de la guitarra, que con sus 25 cuerdas nos viene a demostrar que una cultura española se instaló en nuestro territorio y que, a partir de ella, se ha creado una nueva forma de música que se alimenta de la anterior.

La tercera y última vertiente es la africana, traída a nuestro país por los esclavos negros. No influyó mayoritariamente nuestras músicas debido a que este grupo no se mantuvo durante mucho tiempo en este territorio.

La esclavitud negra fue un régimen laboral forzoso introducido al Nuevo Mundo para compensar la baja demográfica de indígenas y, a su vez, obtener una mayor rentabilidad económica mediante la explotación de recursos naturales. Para que pudiera operar como sistema, requirió de una ordenación jurídica creada en España en el siglo XIII. Esta legislación esclavista sirvió como base para regular la relación entre amos y esclavos en el territorio indiano, incluido el reino de Chile.

En nuestro país la esclavitud negra existió desde 1536 hasta 1823, tuvo su mayor auge entre los años 1580 y 1640, y finalizó con la migración de esta población hacia países al norte del continente⁸⁸¹.

Después de entender estas tres vertientes que nos podrían dilucidar el origen de las músicas tradicionales chilenas, nos queda preguntar: ¿Qué se entiende como música folclórica chilena? Cuestión difícil de responder. ¿Acaso, esa música folclórica, está hoy en día aislada de nuestras músicas populares? ¿Y qué se entiende por música popular?

Para esclarecer las interrogantes hay que comenzar por entender que como consecuencia de un fenómeno de globalización las transformaciones sociales han sido inmensas, incluidas en estas a las tradiciones folclóricas y populares. Larraín, en su libro *Identidad chilena*, plantea sobre la globalización: “La globalización se refiere a la intensificación de las relaciones sociales universales que unen a distintas localidades, de tal manera que lo que sucede en una localidad está afectado por sucesos que ocurren muy lejos y viceversa”⁸⁸². Como consecuencia de esto, la identidad local se ve afectada, desarraiga identidades culturales ampliamente compartidas, logra que grupos sociales dejen de verse a sí mismos en un contexto colectivo tradicional, lo que lleva a un proceso de modificación y desarrollo de las culturas tradicionales. Es importante destacar que la modernidad no ha logrado anular al folclor, sino que ha

⁸⁸¹ Cfr. MEMORIA CHILENA. Biblioteca Nacional de Chile. *La esclavitud negra en Chile (1536- 1823)* [en línea]. [Consulta: 13 de Febrero 2015]. Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-100668.html>

⁸⁸² LARRAÍN, Jorge: *Identidad chilena*, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2001, p. 41.

permitido que se desarrolle en una constante transformación⁸⁸³, ejemplo de esto es la hibridación que ha existido entre las músicas latinoamericanas y nuestra música nacional.

A pesar de su aislamiento geográfico, y quizás como una manera de compensarlo, Chile ha estado siempre abierto a la presencia e influencia de géneros, instrumentos y repertorio musical latinoamericano. Mayoritariamente México, Argentina y Perú, han sido los países exportadores de un cancionero de origen rural hacia Chile:

En términos musicales, nuestro país tiene muchas carencias y, curiosa e históricamente, hemos necesitado aferrarnos a sonoridades, ritmos y encantos que vienen de otros ángulos de América Latina. Pareciera que es una condición de nuestra identidad musical el apropiarnos de eso.⁸⁸⁴

Estas son las palabras del destacado músico chileno Horacio Salinas, director musical de la importante agrupación *Inti- Illimani*. Salinas hace referencia a la necesidad que ha surgido de aferrarse a instrumentos y formas musicales propias de otros países del continente americano, apropiándonos de ellas hasta el punto en que dichas manifestaciones han llegado a ser parte de nuestra sonoridad tradicional. Pensamos que esto ha sucedido por un sentido de empatía, desarrollado en el símil de la historia que compartimos con otros países latinoamericanos a raíz de la conquista española, y por un asombro constante en los ritmos negros que no perduraron en nuestra cultura pero que si lo hicieron en países vecinos.

Tomando en cuenta lo anterior, lo planteado por Cámara de Landa, en su libro *Etnomusicología*, a propósito de lo señalado por Margareth Kartomi, hace total sentido: “Es dudoso que exista alguna cultura totalmente aislada en el mundo de hoy (todas las músicas son síntesis de más de una influencia cultural o de clase)”⁸⁸⁵, entendemos que no solo hemos sido influenciados por músicas provenientes de nuestro mismo continente y que como punto de encuentro tienen la fusión cultural de comunidades indígenas junto a manifestaciones europeas, sino que también nos alimentamos, día a día, de las expresiones musicales del mundo debido a una pujante globalización.

Es necesario entender que podrían existir procesos de transculturación y proyección frente a este folclor. En algunos casos podrían ser los propietarios de este patrimonio folclórico los que lo proyecten al mundo por medio de una acción transcultural, como también podrían ser agentes externos los que se vincularan con este operando sobre él. El objeto folclórico musical, género, pieza, estilo o repertorio, podría ser sometido a ambos procesos⁸⁸⁶, influenciando de manera importante su desarrollo.

⁸⁸³ Cfr. GARCÍA CANCLINI, Néstor: *Culturas Híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México, 1989, p. 200.

⁸⁸⁴ SALINAS, Horacio: «Nuestra identidad musical es también latinoamericana», en *Revistando Chile. Identidades, mitos e historia*, Publicaciones del Bicentenario, Santiago de Chile, 2003, p. 147.

⁸⁸⁵ CÁMARA DE LANDA, Enrique: *Etnomusicología*, Colección Música Hispana, Textos Manuales, ICCMU, Madrid, España, 2004, p. 219.

⁸⁸⁶ Cfr. *Ibid*, p. 257.

Cámara de Landa, en *Etnomusicología*, expone la propuesta del investigador y musicólogo Carlos Vega, quien plantea una diferenciación para el estudio de las músicas autóctonas y el de las comunidades ya mestizadas. Vega declara que el término “etnomusicología” se utilizará para referirse a las músicas de etnias indígenas, mientras que el término “folclor musical” hará referencia a las músicas de comunidades rurales de mestizos y criollos⁸⁸⁷, pero la diferenciación de estos términos no los hace excluyentes, ya que el folclor musical es parte integral de la etnomusicología, es una de sus importantes áreas de estudio⁸⁸⁸.

Ya en el año 1940, Charles Seeger, en su escrito *Music and Culture*, propone dividir las manifestaciones musicales en tres: la música escrita, la oral y la popular híbrida, esta última es una división intermedia que produce una intersección entre las dos primeras debido a que es semiescrita y semioral⁸⁸⁹. Cabe destacar que la música popular, además de ser la que interfiere a ambas, es la que ha permanecido prácticamente ignorada por la academia. Así lo plantea Juan Pablo González y Claudio Rolle, en el libro *Historia Social de la Música Popular de Chile, 1890-1950*:

A pesar de los importantes cambios sufridos en nuestra vida pública y privada, debido a la industrialización y mediatización de la música y de la enorme relevancia social, cultural y económica que ha alcanzado la música popular en el mundo, ésta ha permanecido prácticamente ignorada por la academia, que ha pretendido dar cuenta de la totalidad del campo musical, dividiéndolo en dos grandes áreas: música de tradición escrita –llamada docta, culta o clásica- y música de tradición oral –llamada tradicional o folclórica. Esta visión dicotómica y excluyente se mantuvo vigente en América Latina durante casi todo el siglo XX.⁸⁹⁰

Destacamos algunas diferencias entre folclor y música popular. La música folclórica es catalogada como música de mestizos, creada después de la conquista de españoles a indígenas (en el caso de Chile) y transmitida de manera oral; mientras que la música popular se alimenta de ella como también de otras músicas, siendo su forma de transmisión oral y escrita. Debido a que la mayoría de los folcloristas se mantienen alejados de los fenómenos de mediación, modernidad y masificación, la música folclórica mantiene su distancia frente a la música popular ya que se concentra en comunidades cerradas, mientras que la popular está abierta al mundo y a las proyecciones y posibilidades que la modernidad otorga, obtiene un mayor impacto debido a sus códigos comprensibles para todos. A pesar de lo anterior, lo folclórico con lo popular se encuentran ligados debido a que la música popular se ha sabido alimentar de las sonoridades folclóricas. Así lo comparte Néstor García Canclini, en su libro *Culturas Híbridas*: “Por otro lado, la antropología y el folclor, así como los

⁸⁸⁷ Cfr. *Ibid*, p. 65.

⁸⁸⁸ Cfr. GREBE, María Ester: «Objetos, métodos y técnicas de investigación en Etnomusicología, algunos problemas básicos», en *Revista musical chilena*, 133, 1976. Recuperado en 14 febrero de 2015, de <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13119>

⁸⁸⁹ *Ibid*.

⁸⁹⁰ GONZÁLEZ, Juan Pablo y ROLLE, Claudio: *Historia social de la música popular en Chile 1890-1950*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 2005, p. 21.

populismos políticos, al reivindicar el saber y las prácticas tradicionales, constituyeron el universo de lo popular”⁸⁹¹.

A partir de la aparición de los medios masivos de comunicación, por primera vez en la historia, el término “popular” pasaría a designar algo distinto de la cualidad de popularidad. Definiría algo diferente de aquello hecho (y consumido) por el pueblo⁸⁹². Pero, para profundizar en el universo de lo popular que propone Néstor García Canclini, debemos primero definir qué es lo que entenderemos como música popular.

No es cuestionable el hecho de que la música popular sea una música mediatizada debido a su relación con el público a través de la industria y la tecnología, como también en su relación con el intérprete quien ha adquirido destreza y práctica musical a través de medios tecnológicos como son las grabaciones. Es una música masiva, pues llega a millones de personas en forma simultánea, ha globalizado sensibilidades locales y generado alianzas suprasociales y supranacionales. Por último, es una música moderna, debido a su carácter cosmopolita y a su capacidad para construir una sensibilidad que va en sintonía con la época en la que nace⁸⁹³.

Es importante mencionar que mucha de la música popular actual ha sido creada por músicos ilustrados con una importante inquietud cultural, lo que ha permitido que este estilo no solo se transmita de manera oral, sino que también lo haga de manera escrita, para asociarse a un grupo social particular, como también ser concebida para su masiva distribución a grupos amplios permitiendo solo su supervivencia en una sociedad industrial y mercantil.

Todas estas características se encuentran presentes en las músicas populares de América Latina, pero a esto se le suma el cruce con sus músicas locales y tradicionales. Podemos afirmar, que en nuestro continente existe música popular inspirada en las sonoridades tradicionales y otras que se alimentan desde las sonoridades de la urbe con sus elementos mediatizadores. En el caso particular de Chile, a lo largo del siglo XX, se ha manifestado una inquietud por la escasa presencia de música folclórica en el medio masivo y mediatizado de la música popular urbana, hecho que en las últimas décadas ha visto una clara evolución.

En Chile, las primeras formas de inserción que tuvo la música campesina en la ciudad fueron gracias a las transcripciones de letras y músicas del repertorio rural. Esto permitió que la música campesina se adaptara al medio social urbano forjado en la modernidad, entregándole a este a una continuidad con el pasado y un sentido en la comunidad de lo propio⁸⁹⁴. Es así como la musicalidad mapuche, por ejemplo, pudo introducirse en la canción popular chilena, manifestándose en el uso de rasgos sonoros

⁸⁹¹ GARCÍA CANCLINI, Néstor: *Culturas Híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México, 1989, p.16.

⁸⁹² Cfr. FISCHERMAN, Diego: *La música del siglo XX*, Paidós, Buenos Aires, Argentina, 2004, p. 116.

⁸⁹³ Cfr. GONZÁLEZ, Juan Pablo y ROLLE, Claudio: *Historia social de la música popular en Chile 1890-1950*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 2005, p. 26.

⁸⁹⁴ Cfr. *Ibid*, p. 367.

indígenas reales o idealizados, como también en la incorporación del hombre mapuche como el sujeto hablante de la canción, con textos que podrían mezclar el castellano con el mapudungún⁸⁹⁵.

Otra forma en la que se manifestó esta inserción fue en la incorporación del estribillo, propio de la forma canción, en formas tradicionales como es la tonada. La tonada tradicional campesina chilena, solo contaba con estrofas, y al insertarse en la ciudad se introdujo en ella el estribillo destacándose gracias a contrastes de tiempo, metro o modalidad. En ambos, casos las frases poéticas/musicales serán de ocho compases y de cuatro versos octosilábicos o sus múltiplos⁸⁹⁶, influencia proveniente de la décima española.

Pasa esta a ser una época de pillaje, en la cual la música creada en un lugar, por una razón determinada y que podría estar nutrida de folclor, puede ser utilizada de inmediato en otro lugar y por otra razón muy distinta. Esto permite que las personas que la crean, la utilicen por primera vez e incluso le puedan *dar forma*⁸⁹⁷. Se abre la posibilidad de que la música de índole popular pueda incorporar a su sonoridad tintes folclóricos. Esta fusión ha generado un desarrollo musical y cultural positivo que influye en la aparición de nuevos géneros y prácticas performativas, para contribuir a la construcción de identidades nacionales y supranacionales, ampliando la difusión de la música de tradición oral⁸⁹⁸.

⁸⁹⁵ Lengua hablada por la etnia mapuche.

⁸⁹⁶ Cfr. *Ibid*, p. 388.

⁸⁹⁷ Cfr. HALL, Stuart y DU GAY, Paul: *Cuestiones de identidad cultural*, Amorrouto Editores, Buenos Aires, 2011, p. 183.

⁸⁹⁸ Cfr. GONZÁLEZ, Juan Pablo y ROLLE, Claudio: *Historia social de la música popular en Chile 1890-1950*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 2005, p. 27.

Invariant equivalents and their representation in the symbolic musical notation: a case in the musical culture of Paraguay

Victor M. Oxley

Profesor e investigador

National University of Pilar, Paraguay

Abstract. Understanding musical notation as a language and a system of musical communication brings a series of interesting ontological consequences. In this context and its consequent semantic theory it is possible to analyze how the musical discourse is articulated around its own and very singular referents. It is because of the open texture of language, the ambiguity of its terms, and from here, the ease of understanding the meaning of what is expressed under its rules of construction –in this case the musical grammar- can generate referential misses with unsuspected consequences from the point of view of musical significance. Taking the mathematical concept of "invariant" and corresponding to their structural equivalents in music, we can demonstrate how these can be modeled in different ways; these models will be very different in their formalism but equivalent as the object referenced (invariant). It can not be categorically stated –as some Paraguayan music masters do- that there is a correct way of writing music (in this research the example is given within the cultural context of Paraguayan popular music but can be extended to any field) because in the conventional nature of writing, and understanding as a medium that refers to something.

Keywords. Semantic, Invariant, musical notation.

Resumen. Comprender la notación musical como un lenguaje y un sistema de comunicación musical trae una serie de interesantes consecuencias ontológicas. En este contexto y su consecuente teoría semántica, es posible analizar cómo el discurso musical se articula alrededor de sus propios y muy singulares referentes. Debido a la textura abierta del lenguaje, la ambigüedad de sus términos y, a partir de aquí, la facilidad de entender el significado de lo que se expresa bajo sus reglas de construcción –en este caso la gramática musical-, se pueden generar errores referenciales con consecuencias insospechadas, desde el punto de vista de la significación musical. Tomando el concepto matemático de "invariante" y respecto a sus equivalentes estructurales en la música, podemos demostrar cómo se pueden modelar de diferentes maneras; estos modelos serán muy diferentes en su formalismo, pero equivalentes como el objeto al que se hace referencia (invariante). No se puede afirmar categóricamente –como lo hacen algunos maestros de la música paraguayos- que existe una forma correcta de escribir música (en esta investigación, el ejemplo se da dentro del contexto cultural de la música popular paraguaya, pero puede extenderse a cualquier campo), dada la naturaleza convencional de la escritura y la comprensión como un medio que se refiere a algo.

Palabras clave. Semántica, invariante, notación musical.

Introduction

The composition “Jha Che Valle” of Agustín Barrios [San Juan Bautista de las Misiones-Paraguay, 1885 – San Salvador, 1944), along with the spaniard Francisco Tárrega, the greatest composer and interpreter of the classic guitar of the twentieth century⁸⁹⁹, perfectly illustrates the phenomenon that is categorized under the label of “rhythmic illusions”⁹⁰⁰; the predominant measure in the work is that of 6/8, but in the bars 36 (see example in the transcription of Jesus Benites paragraph below),

Transcription of Jesus Benites of the guitar work 'Jha Che Valle' of Agustín Barrios Mangoré

Figure # 1⁹⁰¹

where the trio begins, it is verified that under the quadruple grouping on the original measure an illusion of change of metric is generated by the pulsation of the quadruples which converts to rhythm in the rhythmic illusion of 4/4 (see example: Figure # 2, in the transcription of Victor Oxley paragraph below).

⁸⁹⁹ On Agustín Barrios Mangoré can be consulted OXLEY, Victor M: *Agustín Barrios Mangoré. Ritos, Cultos, Sacrilegios y Profanaciones*, Servilibro, Asunción, 2010; OXLEY, Victor M.: *Mangoré Eterno*, Bubok, Madrid, 2015.

⁹⁰⁰ Cf. HARRISON, Gavin: *Rhythmics Illusions*, Alfred Music Publishing, New York, 1996.

⁹⁰¹ BENITES R., Jesús: *A. Barrios Mangoré*, Zen On Music, Japan, 1974, p. 44.

Dropped D
6 = D

♩ = 200

Transcription made by Victor Oxley in 4/4
of bars 36 onwards of the work "Jha Che Valle" in 6/8
of Agustín Barrios Mangoré

Guitarra

Figure # 2. Source: own elaboration

Even in the music of the seventeenth to the nineteenth centuries the compass indications and the compass bars always faithfully reflect the actual metrical organization. Sometimes the composers used them in a somewhat informal manner, such as comfort, letting the performer interpret. For example, although the last movement of Schumann's Piano Concerto in the minor is written at 3/4 the melody that enters at 80 is so strongly binary at the level. Although the previous ternary compass continues in the mind and in the motor response of the listener as well as the performer, making the music appear somewhat more tense-like hemiola-, the New compass is more like 3/2 (3 x 2/4) than the previous organization, 6/4 (2 x 3/4).⁹⁰²

In jazz it is usual to encounter this type of phenomenon, by the very nature of its general Philosophy; it is common to listen to passages interpreted by a soloist without rhythmic support, generating this in which he hears a rhythmic identification that comes from the accentuation product of the figuration used and then when the other members of the combo adhere, there is the surprise that our rhythmic identification fades into context in another metric, now product of group synergy. These rhythmic illusions emerge when some small changes are introduced in a conventional rhythm, *ex profeso* to excite the spectator that something else is happening.

Musical semantic

Categorically saying that there is a 'right' way to write music x and is in 6/8 measurement, brings a series of interesting consequences to analyze about certain aspects of musical art.

⁹⁰² COOPER, G.; L. B. MEYER: *Estructura rítmica de la música*, Idea Books, Barcelona, 2000, p. 128.

Talking about writing music in a 'right' way implies semantically that there is a context in which you can demonstrate that there are 'wrong' ways of doing so.

You can go by drawing a line of synonyms or interchangeable terms, so you can also use the word 'successful' and get to the key term 'true' (with which the 'false' is associated). It is very common to exchange all these terms in the discourse.

In this way, the term 'correct' can easily be interchanged in the discourse with that of 'true', but this linguistic maneuver –which sneaks below- generates confusion and leads to conceptual misunderstandings. So much can this be that there is only a small step to the affirmation - for example - that 'everything that does not fit this true interpretation sins of falsity'.

The above statement is based on a confusion as to the ontology of space-time and the modeling of this in the symbolic musical notation [on the geometric model of music can be consulted Tymoczko (2011)].

Before advancing this analysis it is important to elucidate certain phenomena that make sense and reference of musical language.

The sign x designates the concept (or proposition) y ; x could be ♯, ♮, \circ , $\frac{3}{8}$, I, Eb Major, V13, VII6/5, D, T, SD, presto, forte, etc.; x could be “eighth note”, “natural”, “whole note”, “composite compass”, “major chord”, “diminished fifth”, “diminished chord”, “tonic”, “fifth degree with added thirteen”, “seventh chord on first inversion”, “metronome velocity”, “intensity of performance”, etc. Examples of exposed signs are part of the musical communication system.

Musical symbols and their concatenations have reference (on the one hand) and intension (on the other hand) have the dual property of referring “objectively” (the work in the absolute sense) and “pragmatically” (the work in a relative sense in a performance concrete)⁹⁰³.

[...] a construct *has* a content whereas a signal, such as a written sentence, *conveys* (carries, transmits) information to *someone*. In other words, whereas intension is defined on the set of constructs, information is defined on the set of pairs signal-subject, where a subject is a viewer or hearer competent to decode the signal. Information, to be received, requires a receiver, i.e. a system equipped with suitable receiving and decoding devices.⁹⁰⁴

Similarly, we can affirm that the musical grammar intension of a work is defined on the set of constructs and its pragmatic reference is the performance or interpretation of

⁹⁰³ On semantic, interpretation and truth can be consulted BUNGE, Mario: *Semantics II: Interpretation and Truth*, D. Reidel Publishing Company, Dordrecht, 1974b.

⁹⁰⁴ BUNGE, Mario: *Semantics I: Sense and reference*, D. Reidel Publishing Company, Dordrecht, 1974 a, p. 135.

that work. In addition, the information transmitted by the work is referenced by the signal-subject, where a Subject is a spectator or listener with the ability to decode the signal in its objective reference (in light of concrete musical theories).

The musical sign represents a physical object (tempered note, note value, beat intensity, metronome velocity, etc.) and conceptual (for example the tempered note may be a third major of a chord).

Musical signs are characteristic of the musical notation system and can be linked together to produce more complex signs, and thus their use is a means for communication about certain musical processes, mechanisms or state of musical things.

Any musical symbol written in a bar (or along several bars) designates a concept, and the signs that form a musical phrase (understood as the unit of composition) designate a musical proposition.

In contemporary science theories are expressed by systems of symbols, or symbolisms. What these symbols stand for is more or less clear from (a) the formulas in which they occur and (b) the explicit designation rules that assign constructs to those symbols. An example of a *designation rule* (or proposal) is: "Let 'S' designate (name, represent, stand for, symbolize) a set". Such rules are conventional in the sense that the precise symbol chosen to represent a construct is immaterial as long as every time the symbol occurs it be assigned the same construct. The resulting mathematical formalism is not an abstract mathematical theory (e.g. the general theory of groups) but an interpreted one e.g. a theory describing a group of transformations of the Euclidean plane.⁹⁰⁵

In a similar way we can describe that musical formalism (the syntax of its grammar) is a concrete representation of musical facts and phenomena, this needs to be interpreted to define in a double plane its referents both objectives (rhythmic patterns, metrical patterns in melody and the harmony: all these constitute transformations of the geometric or topological plane) as pragmatic (its performance or performance by the musician-interpreter).

Two types of concepts can be distinguished. One "individual" note is loose for example (or any musical sign) and another "collective" such as the chord (sequence of notes playing simultaneously) for example. Chords are concepts of classes (they refer to types as major, minor, seventh, diminished etc.).

The concept of mathematical function is understood as a correspondence between two sets *A* and *B*, where for every member *x* of *A*, there is a single element *y* of *B*. A propositional musical function relates "individuals" to statements.

⁹⁰⁵ *Ibid*, p. 104.

To exemplify; the note “la” (440Hz) can be treated as an N application of a set O of objects, such that, for each individual i contained in O , $N(i)$; So for example is the proposition “ i is a fifth minor” or “ i is a white”. From the above we can write $N: O \rightarrow S$, where the domain O is, for example, the set of notes and S is a set of statements in which the concept N appears.

The isolated note of “la” can be interpreted in many ways, but alone it does not say anything, it can have the figuration of a crotchet or semiquaver etc., can be constituted in tonic (or fundamental), third (major or minor), fifth (Major or minor), sixth, seventh (major or minor), ninth (increased or decreased), etc. You can define a type of chord for example, and from this you can interpret this chord as some degree tonal, and then that tonality as some region of some work, and so on for example.

Scientific concepts are often partitioned into constants and variables. Many of them, whether of the first kind or of the second, are quantitative concepts and most of these are assigned dimensions and units.⁹⁰⁶

The variables that are factually referential can in turn be classed into: (a) *object variables*, referring to things such as photons or persons; (b) *property variables*, representing properties of concrete things and relations among them, and (c) *spatiotemporal variables*, concerning the basic world framework. Variables of all three kinds are likely to occur in one and the same statement.⁹⁰⁷

In music three variables of different nature are simultaneously given, i.e. the musical fact (phrase, chord, etc.) is an object, property and spatiotemporal variable. In the linguistic expression that seeks to refer to the musical phenomena of a concrete work, the three kinds of variables are presented in a single statement.

In a semiotic context, the representational notation of music is a conventional product, this result from the fact that its symbols and rules of construction respond to pragmatic criteria.

Invariants and their representation in the symbolic musical notation

Its practical use is due to a simplification and facilitation in the process of being able to reference events of sounds (or the lack of them) that evolve in a space-time continuum on score.

The historical experience produced a conventional construction - on the idea of reference frame - the notion of bar of musical score.

Cooper & Meyer commented that

When we come to the interpretation and analysis of ancient music, the bar of measure is even less reliable as an indicator of the metrical organization. Before the seventeenth century, the bar of measure had no metrical

⁹⁰⁶ *Ibid*, p. 40.

⁹⁰⁷ *Ibid*, p. 41.

significance that it acquired later. During the Middle Ages and the Renaissance, there was no bar of any kind, hence the placement of the bar in most modern editions was determined by the publisher of the play, not by the composer.⁹⁰⁸

This is a pattern that creates a space - in a mathematical sense - potentially divisible into isomorphic or isotopic metrics. The latter - in common practice - assumes quantitative values that make it regular, converting the spatial continuum into a discrete space that generally assumes the values of 2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 6/8, 7/8 etc. The denominator indicates a relative unit of duration and the numerator a homogenous isotopic grid.

The key concept in this research is that of “invariant”, and its meaning can be understood in a mathematical sense. In this context, “invariant” is an object or something, that when applied a set of transformations, this object or something does not undergo changes. Thus the entity undergoing transformations must retain its basic relations as an identifiable structure, making it indistinguishable from another original⁹⁰⁹.

Take as a sample, to follow this research, a real audio played by a computer music sequencer.

This sample shows the sinusoidal waves that make the physical structure of the first bars of guarania "Recuerdos de Ypacarai" by the Paraguayan composer Demetrio Ortiz.

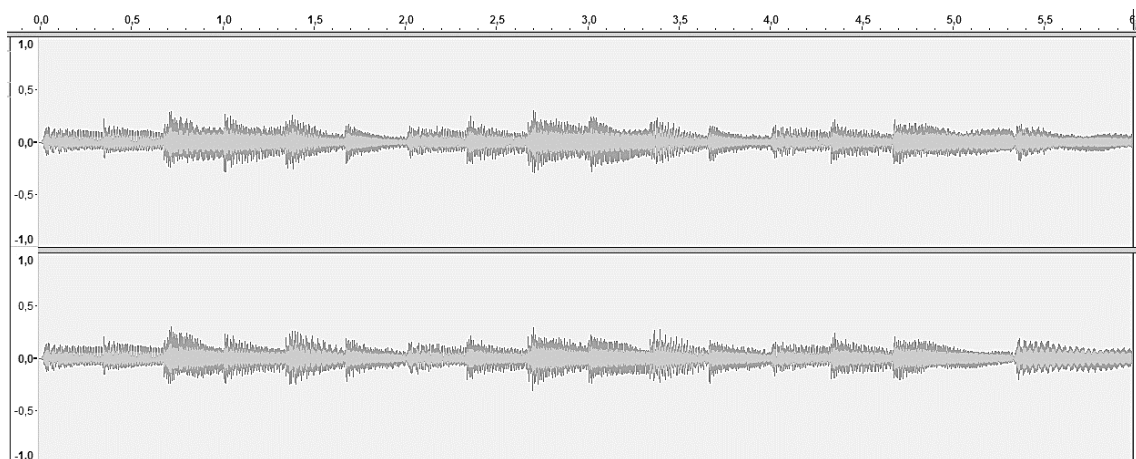


Figure # 3

As you can see, the real time almost reaches the exact 6 seconds.

⁹⁰⁸ COOPER, G.; L. B. MEYER: *Estructura rítmica de la música*, Idea Books, Barcelona, 2000, p. 128.

⁹⁰⁹ On invariants can be consulted MARTIN, George E.: *Transformation Geometry: An introduction to symmetry*, Springer, 1982. GOODMAN, Roe; NOLAN R., Wallach: *Symmetry, Representations, and Invariants*, Springer, Dordrecht, 2009.

By squaring this interpretation into the rigid of a musical beat of 6/8 time, the following sample is obtained in a metronome time of 90 bpm. As can be seen, the numbers indicate the division of the bars, and the grids correspond to the times of eighth notes, thus have 6 grids for each bar.



Figure # 4

Here is an example of a 'correct' division of "Recuerdos de Ypacarai" in 6/8:



Figura #5⁹¹⁰

The audio line above corresponds exactly to Figure # 5.

Now, take the audio and insert it into a compas of 2/4 to 60 bpm of metronome time. The following result is obtained. In this integration of the audio to its formal scheme, the numbers correspond to 3 bars, and the grids are distributed in two per bar.

⁹¹⁰ SANCHEZ HAASE, Diego: *La Música en el Paraguay*, El lector, Asunción, 2002, pp. 59-64.

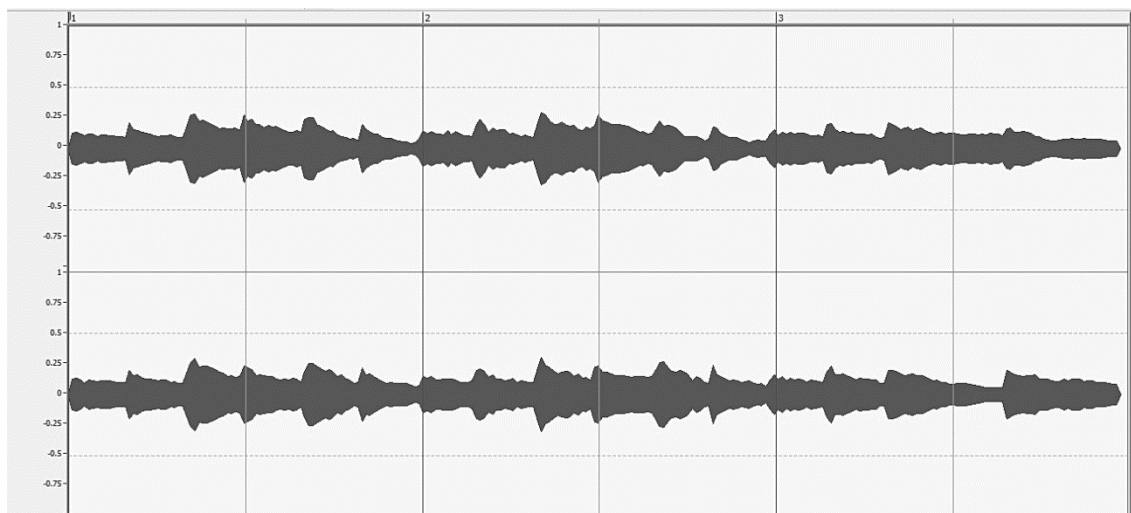


Figure # 6

The following example in 2/4 is equivalent representation of the previous one in 6/8



Figure # 7

The previous audio corresponds to the transcription in score of figure # 7.

According to Diego Sánchez Haase, paraphrasing others - like being the teacher Florentín Giménez (1997)- the Guarania should be interpreted in 6/8, otherwise, for example, to write it in 3/4, it would generate some problems that we are going to analyze next.

Before proceeding, it is necessary to clarify a question of referential opacity. The word “interpretation” is extremely ambiguous. In the speech of the cited author, the meaning he acquires is not very clear. The meaning it once suggests refers to the performance of the musician and on another occasion refers to the fact of translating an idea or writing it into a score, therefore the term adds a blurred component to the semantic margins in the speech of the mentioned⁹¹¹.

The first problem that arises - for example - when transcribing a guarania of beginning acephalus inside a measurement of 3/4 is that the silence of eighth note of the beginning in 6/8 (example # 1) is replaced by the one of crotchet in the 3/4 (Figure # 8).

⁹¹¹ On interpretation and truth can be consulted BUNGE, Mario: *Semantics II: Interpretation and Truth*, D. Reidel Publishing Company, Dordrecht, 1974b.

In this way, the whole invariant group that forms the melody, loses its syncopation⁹¹². This linear displacement that occurs on the space-time axis, coincides the lines of the bass with the first note of each group of eighth notes [on the sense of hearing and the psychological aspects of the musical metric can be consulted London, (2004)]



Figure # 8

A second problem, taking as a starting point the preservation of the silence that gives rise to the melody, may result in falsely accentuating the second and third beat of the measure



Figure # 9

Figure # 9 can be physically illustrated by integrating the audio in example # 5 into a score like the previous time 3/4 at 90 bpm in the following chart. In this integration of the audio to its formal scheme, the numbers correspond to 3 bars, and the grids are distributed in three per bar⁹¹³.

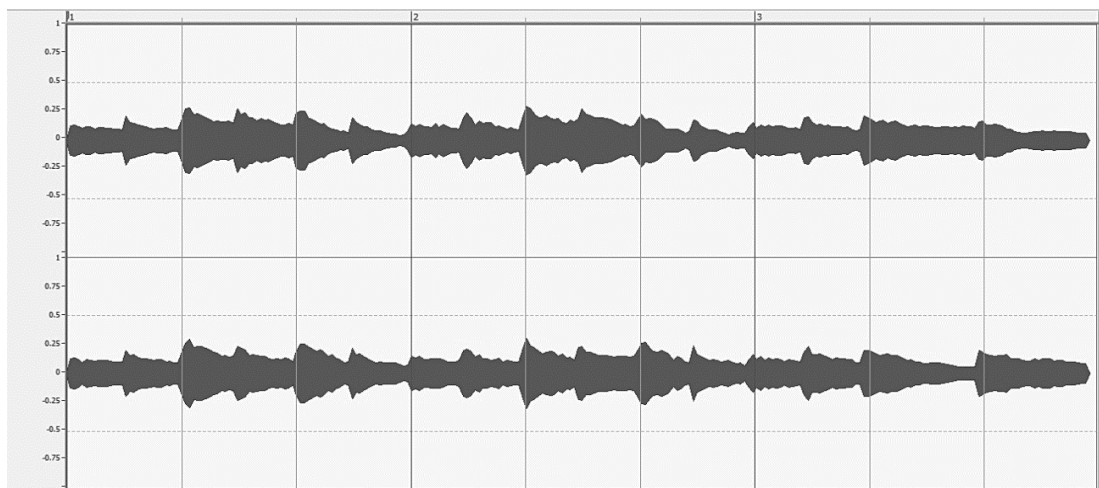


Figure # 10

⁹¹² On metric and rhythm can be consulted KRAMER, Jonathan: *The time of music*, Schirmer books, New York, 1988, pp. 88 et seq.

⁹¹³ Remember that in the previous example, although it was divided into 3 bars, the grid had a division of 2.

On the basis of these arguments, we can say that, as the author points out, there is a transformation of Figure # 5 in 6/8 in the strict conservation of the whole group invariant (both melody and accompaniment), as the melody is displaced a metric unit of crotchet in $\frac{3}{4}$.

The interaction between rhythm and meter is complex. On the one hand, the objective organization of a piece of music - temporal relationships, melodic and harmonic structure, dynamics, etc. - creates accents and weak (non-accent) parts and defines their relations. And those accents and non-accents, when they occur with a certain regularity, seem to specify the compass. In this sense, the elements that produce the rhythm also produce the compass...the changes in the melodic, harmonic and temporal relations May result in metric changes.⁹¹⁴

Analysis and discussion

Accepting the *petitio principii* of the cited author, we have that the melodic figuration translated to the measure of 3/4, produces because of the translator's ear, a copy that betrays the original invariant metric of the whole group, since there is no replica accurate.

I agree absolutely because if we look from a different perspective it is still an equivalent, but this renunciation of the strict conservation of the whole metric of the integrated group produced a transformation. It is a product of the displacement of melodic figuration, but basically the melody is still invariant with respect to its metric and the accompaniment continues conserving its original metric relations.

These cases are very common, in regards to the displacements, in the practice of developing motifs that the composer has experienced in the techniques of compositional manipulation.

The variations of the motifs are given to generate variety to the material with which one works, thus they are given free rein to be inventive or simply as a resource to not cause boredom to the listener.

Now, what happens if the analyst of a work finds that a motif or a phrase is displaced or transformed with respect to another equivalent within the same composition?

Would the musical analyst accuse the author of misrepresenting his own ideas? By this, I do not mean that our hypothetical bad translator is exhibiting deep academic techniques (he may have them or he may not have them).

With respect to the second problem, I want to recognize another example through an illustration of the composition "Paraguayan Dance # 1" by Agustín Barrios (we are

⁹¹⁴ COOPER, G.; L. B. MEYER: *Estructura rítmica de la música*, Idea Books, Barcelona, 2000, p. 127.

talking about an experienced composer) that is written in two different versions of measurement, one with the parameters of $3/4$ and the other with $3/8$.

Although the sets or groups of figures that compose the pulse of the composition (the melodic rhythm and the harmonic rhythm) respond to the ternary and the two measurements are multiple of that pulsation, both the division of measurement and the pulsation are equivalent in figuration structuring similar harmonic and melodic groups.

But this fact does not mean that the symbolic representation of the spatio-temporal events that are referenced in it, close the possibility of other equivalent representations.

Jose Asuncion Flores (Asunción-Paraguay, 1904 – Buenos Aires-Argentina, 1972), creator of Guarania, music genre of folkloric inspiration of Paraguay) himself had doubted, and was not categorical when he pronounced this fact, because in his practice (for pragmatic reasons) he suggested this measure, but not dogmatically, for he did not even observe it rigorously.

Accentuation is a psychological phenomenon that leads to the subjective grouping of musical figures, generating the constant of a pulse⁹¹⁵, and it is from this that can not be assumed - from the human point of view - an absolute spatio-temporal background, the model that represents (our symbolic musical notation) attempts to be an “objective” representation of such events, but this model can not be erected as the only one of that reality.

What is commonly called “interpretation” in music depends on the sensitivity of the performer to the rhythmic structure of music and its awareness of it; the rhythmic grouping - as Cooper and Meyer say - is a mental, not a physical fact, and this is what makes an interpretation an art, which makes possible different phrases and different interpretations of a musical work. The grouping is –at all architectural levels- product of similarity and difference, proximity and separation of sounds perceived by the senses and organized by the mind.⁹¹⁶

Even in physics such a thing is impossible, since the reference frameworks are not absolute (there is no privileged observer) but relative, depending on the observer and its frames of reference, the only thing that makes this events objective (and that there is physics) is that this situation is invariant anywhere in the universe. Our immediate experience will always have a local environment.

These same conclusions are transposed to our analysis.

⁹¹⁵ On structural metrics and the psychological reality of meter can be consulted TEMPERLEY, David: *The Cognition of Basic Musical Structures*, MIT press, Massachusetts, 2001, p. 23 et seq.

⁹¹⁶ COOPER, G.; L. B. MEYER: *Estructura rítmica de la música*, Idea Books, Barcelona, 2000, p. 20.

Conclusions

For example, if in a metric of 4/4 we group crotchet triplets we obtain the subjective pulsation of the ternary but in the writing of binary, the reciprocal one is also valid. If we have a grouping of eighth notes in 6/8, two measurements of this is equal to a measure of 4/4. This is what the ear perceives, and from here to the step of turning it into a symbolic representation is the voluntary decision that assumes the construction of the model that pragmatically adjusts to what is intended to represent it.

At the beginning of the twentieth century, the lack of academic training of the popular musicians in Paraguay, left them unable to understand all these issues of the complex building of the musical notation system. For lack of a deep approach with the system of musical notational, they provided solutions to the writing of Paraguayan popular music in a 4/4 measure –such as Nonón Domínguez- but unfortunately they disjuncted the relation between performance and its representation on paper and the correlation of the dictum “traduttore traditore” (the translator is a traitor)⁹¹⁷.

Today in the distance of those first attempts of the last century, in the world of microchips, we are better able to try other solutions. Given the hypothetical fact that the solution to the problem of writing Paraguayan popular music would have been the one given in example nº 2 of this essay, and that fact would have become the only official and possible version for writing popular music Paraguayan (Polca and Guarania as examples) would we be arguing that the correct form is 2/4 and the wrong form in 6/8?

Comparing a musical passage written in 6/8 with another in 2/4, within the context of common sense should lead us to conclude that both passages are not equal.

But these maneuvers of comparison are very light and uncritical many times, since they are only maintained at the peripheral level of the formal meaning of the language used for communication.

The proposition “the star of the dawn is the evening star” –a foundational example of Gottlob Frege's semantic analysis and philosophical analysis- is not a mere formality in the sense that it only says at the bottom that “the star of the dawn is the star of the dawn” or “the evening star is the evening star”, forth is identity of the type $a = b$ is not an empty statement of empirical content.

In this sense Hans D. Sluga writes “The evening star is the evening star” and

The evening star is the morning star’ both deal with the planet Venus and both are true, but one of the sentences is trivial and the other is not. The problem is resolved by distinguishing between the sense and the reference of an expression. That presumably means that we must distinguish between the sense and the reference of the expressions “the evening star” and “the

⁹¹⁷ On musical performance can be consulted RINK, J.: The practice of Performance: Studies in Musical Interpretation, Cambridge University Press, Cambridge, 1995 y RINK, J.: Musical Performance: A Guide to Understanding, Cambridge University Press, Cambridge, 2002).

morning star". But implicit in the problem is the assumption that on the basis of this difference we must also distinguish between the sense and the reference of the sentences in which they occur.⁹¹⁸

The above statement is so, because the statement is informative. It is speaking of a question of facts about the world and being thus it is not simply the self-referenced language of the way $a = a$.

The following expression 'the morning star is the planet Venus' as much as 'the evening star is the planet Venus' have the same truth value, since both refer to the same object, even though the two statements are grammatically different and express different ideas, both have the same reference.

The above analysis also serves to elucidate what was discussed in this research. Although the musical grammar expressed in the example in 6/8 corresponding to the musical work 'Recuerdos de Ypacarai' is not identical to the one expressed in 2/4, both are equivalent because they refer to the same musical object.

Returning the thread of the analysis and to conclude we can say the formal modelling of real audio, that is, from physical audio to musical writing on the staff, shows that the same musical object (in this case the phrase with its accompaniment) can be represented under different models, but the original object is invariant and remains the same despite its variable written presentation.

This is possible only by going deep in to the structure of the musical content, because as we saw, the peripheral structure shows us that they are not the same, but when looking at the spatial structure of both, we find that their forms are equivalent topological, and so, the musical object of this analysis is an invariant that is referenced in both writings despite not being identical grammatically and with very different senses.

From all of the above, and looking again at the expression that there is a correct way to write x (in this case guarania and can also say polka) and is in 6/8, we find that this statement does not is true, since with the developed examples it was shown that by taking the musical object in its topological structure, that is to say, in what it models as a musical object, and keeping this in its essential relations in another grammatical framework, the resulting phenomenon is that the object musical can be written in different ways, but never the less it will always be the same invariant object.

The confusion that is created from seeing, as a conventional system of writing, that has only the effect of giving us a certain ease and flexibility in the manipulation of some elements, neutralizes our memory, to forget that our symbols were created with the purpose to fulfill the role of representing certain parameters and therefore postulate

⁹¹⁸ SLUGA, Hans D.: *Gottlob Frege, The Arguments of the Philosophers*, Rotledge, London, 1999, p. 160.

that this mediatic instrument is the very thing that was wanted to represent is a leap in semantic ascent not allowed, from the logical possibility of existence of a mental construction is passed to an attribution of the actual ontological existence of that fiction (we swallow the story itself).

That the observer is a key factor in physics became clear after Einstein developed his theories. What makes physics objective is that their theories presuppose, apart from some objective reality, that there are potentially observers who can witness this reality. Thus, this phenomenon institutes the principle of objectivity, and this postulates that before the potential diversity of observers, these can make measurements different from reality, but these measures can be related by rules of correspondence that will make them comparable, and from here, it can be said that the rational reconstruction of the material world is intersubjective.

The epistemological understanding that in the knowledge of science is conjectural, based on some theories that find their clear formulation within models that try to fit the best possible to a hidden reality to the simple experience and observation of the common meaning, noses the conclusion, that while it is meritorious and an effort worthy of trying, building models that provide us with glasses to see better, the quest to contemplate the truth as the last essential redoubt will never be reached.

Thus, with Nelson Goodman, we agree that “the score-inscriptions may not all be true copies of one another; yet all will be semantically equivalent -all performances will be of the same work. Work-preservation but not score-preservation is ensured; and insofar as work-preservation is paramount, and score-preservation incidental, redundancy is tolerable”⁹¹⁹.

⁹¹⁹ GOODMAN, Nelson: *Languages of Art, an approach to a theory of symbols*, The Bobbs-Merrill Company, New York, 1968, p. 178.

J.M. Gomis en Madrid: nación y cultura en las composiciones liberales del Trienio Liberal [1820-1823]

Miquel À. Múrcia i Cambra
Historiador y compositor
Universitat de València

Resumen. El presente artículo pretende reflexionar sobre la capacidad significativa de la música en los procesos políticos y sociales. Las canciones patrióticas escritas por el valenciano Josep Melcior Gomis (1791-1836) fueron obras apreciadas en su tiempo, difundidas y que desarrollaron un importante papel en la pedagogía y en la transmisión de valores en el periodo de liberalismo radical entre 1821-1823. Este trabajo se ofrece a la reflexión teórica, como muestra del valor múltiple del que dispone la música, como una disciplina no solo inspiradora, creativa y performativa, sino también como un potente instrumento de construcción de significados culturales.

Palabras Clave. Canciones patrióticas, Liberalismo, Nación, Josep Melcior Gomis.

Abstract. This article aims to reflect on the significant capacity of music in political and social processes. The patriotic songs written by the Valencian Josep Melcior Gomis (1791-1836) were works appreciated in their time, spread and that developed an important paper in the pedagogy and in the transmission of values in the period of radical liberalism between 1821-1823. This work is offered to theoretical reflection, as an example of the multiple value of music, as a discipline that is not only inspiring, creative and performative, but also as a powerful instrument for the construction of cultural meanings.

Keywords. Patriotic songs, Liberalism, Nation, Josep Melcior Gomis.

“Riego siempre será Riego.
Riego no se mudará
y trabajará de continuo
para asegurar la libertad de su patria”
Rafael del Riego,
Carta de 04/01/1823

Preliminares

Nos proponemos argumentar la siguiente hipótesis de trabajo desarrollada en nuestras investigaciones doctorales⁹²⁰. La producción musical en el período romántico dispone

⁹²⁰ En este sentido, la ayuda prestada por el Dr. Jesús Millán García-Varela, director del trabajo de investigación para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados, en la Universitat de València, merece un agradecimiento especial, así como la Dra. Isabel Burdiel Bueno y el Dr. Francisco Carlos

de una tradicional concepción de lo musical en su más irreductible especificidad representando lo “absolutamente musical” desde autores como E.Th.A. Hoffmann a otros como S. Kierkegaard⁹²¹. No obstante, la producción creativa musical dispone de un papel importante en la formación de los Estados-nación europeos del primer liberalismo radical y en el aporte de la visión modernizadora de los materiales culturales.

La música y la historia: cambio de paradigma

Aunque la producción compositiva, musicológica e historiográfica hispánica apenas se ha centrado en los materiales culturales, desde hace décadas el interés se ha incrementado en Europa de manera exponencial⁹²². El debate investigativo sobre la construcción identitaria no solo ha abandonado las visiones clásicas y políticas de los procesos de liberalismo radical en el principio del siglo XIX, sino que ha remarcado el carácter substancialmente constructivista y cultural –que también musical- de las modernas identidades europeas. Es evidente que el conocimiento de toda realidad es epistemológicamente imposible, aunque el esfuerzo de un conocimiento transversal, humanístico de todas las partes de la producción música, es exigible para quien verdaderamente quiera disponer de una visión plural del fenómeno performativo musical⁹²³.

No obstante, imaginemos por un momento la escena pintada por el artista Vermeer titulada “Mujer escribiendo” y reflexionemos por un momento sobre la historiografía y la práctica compositiva, como el “arte” de escribir la Historia de la creación sonora, pero además la historiografía y las artes performativas considerando que también son ciencias con métodos de trabajo. De esta forma, proponemos incorporar en la producción investigadora musicológica, historiográfica y performativa el concepto de intersubjetividad, que obliga, en la labor de la investigación, a considerar dicho proceso como un producto social, inseparable del resto de cultura humana, con diálogo permanente a otros investigadores, dejando atrás antiguos planteamientos dicotómicos entre aquello objetivo y aquello subjetivo.

No obstante, la actualidad del Estado-nación ha sido defendida por S. Weichlein, al afirmar que la construcción transnacional de Europa solo dispone de un modelo histórico: la nación romántica⁹²⁴. Para a S. Weichlein, este modelo sería el fundamento del desarrollo cultural, social y político de toda la Europa contemporánea, como así mismo también proporciona el estudio de D. Langewiesche o de autores como S.

Bueno Camejo, apreciada tutora y estimadísimo director de nuestra tesis doctoral sobre Josep Melcior Gomis.

⁹²¹ LAWNSON, C.; STOWELL, R.: *The Historical Performance of Music*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

⁹²² No obstante, la historiografía que ha desarrollado el papel de la música como un material identitario ha sido la alemana, con los trabajos de C. Applegate, sobre todo.

⁹²³ ORTEGA I GASSET, J.: «La Filosofía de la Història de Hegel i la Historiologia», en *Obras Completas*. Vol. IV, Taurus, Madrid, 2005.

⁹²⁴ WEICHLIN, S.: «Nationalismus und Nationalstaat in Deutschland und Europa. Ein Forschungsüberblick», en *Neue Politische Literatur*, nº 51, 2006, pp. 265-351.

Conrad⁹²⁵. En efecto, diversos estudios culturales han desarraigado los fenómenos identitarios de cualquier anclaje real o social y han reducido la construcción nacional a pura imaginación, narración o discursos culturales⁹²⁶. Son estudios fundamentados en los denominados *cultural studies* y que Antony Smith ha definido como concepciones posmodernistas y *sociologically implausible*. Según Smith, la música es un potente elemento de conformación de las identidades colectivas de carácter nacional, regional e incluso local⁹²⁷.

Bien entendido, el auge bibliográfico sobre esta problemática no ha sido exclusivo de la historia y la historiografía contemporánea. Debemos destacar que autores de la renovación investigadora de la cultura como G.L. Mosse han abordado el estudio de la música en la construcción cultural, abordando la importancia cultural de la producción de Lied como la unión natural de la poesía y la música y mecanismo de difusión del naturalismo romántico en forma de canción muchas veces de temática medievalista⁹²⁸.

Otros estudios novedosos, en cambio, han remarcado el importante papel del cine, la literatura y el teatro –entre otros– como posibles variables para “crear identidad y nación”⁹²⁹.

En nuestra opinión, el problema de análisis y la inclusión de la música no reside en cómo se difunde la cultura nacional sino cómo se constituyó la nación y la práctica de la nación mediante la cultura; y en nuestro caso la música. En efecto, el fenómeno musical se encuentra presente en todas las culturas, solemnizando actos lúdicos, festivos o evidenciando actos políticos o religiosos. La música desarrolló un papel fundamental en el mundo contemporáneo que se abría paso tras las revoluciones

⁹²⁵ LANGEWIESCHE, D.: «Nation, Nationalismus, Nationalstaat. Forschungsstand und Forschungsperspektiven», en *Neue Politische Literatur*, nº 40. 1995, pp. 190-236, y también CONRAD, S.: *Globalisierung und Nation im Deutschen Kaiserreich*, C. H. Beck, Múnich, 2006, pp. 20-21.

⁹²⁶ SMITH, A.D.: *Nationalism and Modernism. A critical survey of recent theories of nations and nationalism*, Routledge, Londres, 1998, p. 136-138: “to describe the nation almost exclusively in these terms is to miss other important elements which define the concept and mark it off from other types of imagined community [...] symbols, myths, values and memories... laws, institutions...”.

⁹²⁷ SMITH, A.: «Gastronomía o geología? El rol del nacionalismo en la reconstrucción de las naciones», en FERNÁNDEZ BRAVO, A. (Coord.): *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*, Manantial, Buenos Aires, 2000, p. 188.

⁹²⁸ *Ibid*, p. 60.

⁹²⁹ GARCÍA CARRIÓN, M.: «Cine, género e imaginarios nacionales: la representación cinematográfica de España en “La Aldea Maldita”», en *Saitabi*, 56, PUV, 2006, pp. 39-55. BERTHIER, N.; SEGUIN, J.C.: *Cine, nación y nacionalidades en España*, Casa de Velázquez, Madrid, 2007. ANDREU MIRALLES, X.: «Retrats de família (nacional): discursos de gènere i de nació en les cultures liberals espanyoles de la primera meitat del segle XIX», en prensa. ARCHILÉS, F.; MARTÍ, M.: «La construcción de la Nación española durante el siglo XIX: logros y límites de la asimilación en el caso valenciano», en *Ayer*, 35, 1999, pp. 171-190. ARCHILES, F.; MARTÍ, M.: «La construcció de la regió com a mecanisme nacionalitzador i la tesi de la dèbil nacionalització espanyola», en *Afers*, 48, 2004, pp. 265-308. BLOM, I.; HAGEMANN, K.; HALL, C. (eds.): *Gendered Nations, Nationalisms and Gender Order in the Long Nineteenth Century*, Berg, Oxford-New York, 2000. MAYER, T. (ed.): *Gender Ironies of Nationalism. Sexing the Nation*, Routledge, Londres, 2000. MAGNIEN, B. (ed.): *Hacia una literatura del pueblo: del folletín a la novela*, Anthropos, Barcelona, 1995.

liberales y fue una pieza clave en su configuración cultural⁹³⁰. El pensamiento funcionalista de Th. Adorno defiende la categoría de arte como crítica y compromiso social, afirmando que: “el final de la música [entendida] como una ideología tendrá que esperar al final de una sociedad antagónica”⁹³¹. Todo este pensamiento tiene una representación directa, ya que Th. Adorno genera una relación directa entre: “los géneros musicales, los estratos sociales, y el prestigio acumulado por ambos a lo largo de la historia”⁹³².

Frente a la visión tradicional del estudio musicológico de la creación musical basado en la identificación de estilos, los estudios innovadores de P. Potter, C. Dalhaus, J.LL. Marfany o C. Applegate han focalizado el estudio musical dentro del contexto de los nacionalismos políticos y la construcción nacional.

De esta forma, la cultura musical ha sido valorada dentro de un proceso político, social y cultural de construcción significativa e identitaria⁹³³. C. Applegate ha planteado que el nacionalismo que influyó en la música debe entenderse como un emergente modelo cognitivo, que evidencia la aparición de una nueva forma de entender e interactuar la música con la sociedad y sus mecanismos⁹³⁴.

De otra manera, la ópera ha sido analizada también en relación con las conexiones culturales, el mercado y la política; dejando en evidencia el papel fundamental que tuvo el género y la producción operística como instrumento cultural de gran vigencia para las clases burguesas dominantes del siglo XIX⁹³⁵.

Así pues, la música –como la valoración de la cultura en todas sus manifestaciones como fuente para el estudio musicológico, historiográfico y compositivo– es una expresión singular de una forma de construir las relaciones sociales, los mecanismos de poder y los elementos revolucionarios, siendo reflejo de los valores de una determinada época, siendo factores de creación de identidad, indicadores de la concepción del tiempo y de la sociedad donde se han desarrollado⁹³⁶.

⁹³⁰ GONZALEZ GONZALEZ, N.: «Theodor W. Adorno: sobre la música», en *Acto: revista de pensamiento artístico contemporáneo*, nº 0, La laguna, 2001, pp. 163-172.

⁹³¹ ADORNO, T. W.: *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*, Akal, Madrid, 2001, p. 70.

⁹³² *Ibid*, p. 59.

⁹³³ APPLGATE, C.; POTTER, P. (eds.): *Music and german national identity...* DAHLHAUS, C.: *Nineteenth-Century music*, Univ. Press California, Berkeley, 1989. APPLGATE, C.: «How German is it? Nationalism and the Idea of Serious Music in the Early Nineteenth Century», en *19th Century Music*, nº 3, 1998, pp. 274-296. MARFANY, J. L.: «Al damunt dels nostres cants...Nacionalisme, modernisme i cant coral a la Barcelona de final de segle», en *Recerques*, nº 19, Curail, Barcelona, 1987; destacamos un trabajo de la misma C. APPLGATE donde se analiza el papel que tuvo la recuperación de Bach por parte de Mendelssohn para la construcción identitaria de los berlineses, APPLGATE, C.: *Bach in Berlin: Nation and Culture in Mendelssohn's Revival of the St. Matthew Passion*, Cornell Univ. Press, 2005.

⁹³⁴ APPLGATE, C.: «How German is it? Nationalism and the idea of serious music in the early 19th century», en *19th Century Music*, 21, nº 3, 1998, pp. 247-296.

⁹³⁵ MCDONOGH, G. W.: *Las buenas familias de Barcelona. Historia social de poder en la era industrial*, Omega, Barcelona, 1989.

⁹³⁶ PIÑEIRO BLANCA, J. M.: «La música como fuente para el análisis histórico del siglo XX», en *Historia actual On-Line*, 5, 2004, [revista en línea]. Disponible en: <http://www.hapress.com/haol.php?a=n05a01>, pp. 1-17, p. 1.

De esta manera, concebimos la música como un instrumento eficaz, no solo de expresión artística, sino como una potente herramienta de sociabilización y nacionalización. Los procesos contextuales de revolución enmarcados en el siglo XIX mermaron el poder de la estructura de *l'ancien Régime* y especialmente de la iglesia y sus capillas musicales; hecho que conjuntamente con la creación de los conservatorios de música en el siglo XIX son consecuencia directa de la ruptura modernizadora y el cambio de paradigma basado en la educación musical europea impulsada por la burguesía y por los círculos de sociabilización y transferencia cultural, donde la música acabó siendo un poderoso instrumento al servicio del grupo dominante de la burguesía.

I – J.M. Gomis: un patrimonio musical “quasi ignoto”

El compositor romántico Josep Melcior Gomis [1791-1836] representa uno de los casos más interesantes del panorama del romanticismo hispánico situado en París y partícipe de la transferencia cultural desarrollada en la Europa del primer tercio del siglo XIX. El catálogo del compositor valenciano Josep Melcior Gomis está formado por poco más de 80 obras que escribió en las ciudades de Valencia, Madrid, París y Londres. Ciertamente, el catálogo es de dimensiones reducidas debido a la prematura muerte y por un itinerario vital marcado por el constante anhelo biográfico de cambio y transgresión⁹³⁷.

Pero, a pesar de ello, el catálogo gomisiano dispone de una gran pluralidad creativa y expresiva, que incluye creaciones de música sacra, canciones liberales patrióticas, canción lírica de salón, cuartetos vocales, *Grand Opéra*, *Opéra-Comique* y una destacable tarea pedagógica con sus volúmenes de Canto y Solfeo, que fueron empleados hasta finales del siglo XIX. Estas características formales y musicales –en gran parte inéditas– de naturaleza plural se sitúan dentro de un contexto modernizador de consumo burgués de la música y su utilización como elemento socializador de los nuevos Estados-Nación, constructor de las nuevas identidades nacionales, económicas, sociales y culturales: el primer romanticismo europeo.

El lenguaje musical de Gomis es un ejemplo de sincretismo compositivo entre las innovaciones del primer romanticismo europeo y la tradición de raíz hispánica. Destacan como recursos compositivos de esta la abundante presencia de material secuencial, las hemiolias, el ritmo ternario, el uso de formas populares como la seguidilla, bolera, jota y tirana. Y como recursos compositivos relativos a la modernidad el uso de los acordes de séptima disminuida, acordes de novena, la presentación del cromatismo al estilo de Haydn, el uso de la sexta aumentada a la manera de Beethoven, el trabajo programático y el uso de la línea melódica refinada,

⁹³⁷ Este fue el asunto sobre el que versó nuestra Tesis Doctoral: *Josep Melcior Gomis 1791-1836. Possibilitats de resistència i transgressió a la biografia d'un compositor valencià. Estudi i anàlisi de la seua obra creativa*, defendida en 2016 en la Universitat de València. Dos obras fueron referentes para la difusión de la figura de este compositor: la obra de DOWLING, J.: *Jose Melchor Gomis. Un Músico Romántico*, Castalia, Madrid, 1973 y GISBERT, R.: *Gomis. Un músico romántico y su tiempo*, Servei Publicacions de l'Ajuntament d'Ontinyent, Ontinyent, 1988.

clasicista, de influencia franco-italiana, con acompañamiento arpegiado y vocación romántica.

Las óperas como *Le Portefaix*, *Le Diable à Séville*, o el cuarteto vocal *La Primavera* son, entre otros, ejemplos de ese sincretismo entre tradición y modernidad. Con esta combinación creativa, Gomis aporta en Europa la creación de un estilo híbrido que disfrutó de gran aceptación en los teatros y salones ingleses y franceses de mitad del siglo XIX.

II – La producción de canciones patrióticas musical: una revolución filarmónica

En nuestra hipótesis de trabajo, nos centramos en una época definida entre los años 1819 y 1823, en el período del liberalismo radical para reseñar el papel que tuvo el músico valenciano y la producción musical vinculada a su contexto histórico más inmediato, su producción musical, su asociación con la tradición hispánica y su contenido radical del que fue el compositor de la mayor parte de himnos patrióticos del Trienio constitucional⁹³⁸.

La primera composición patriótica escrita por J. M. Gomis fue la *Canción fúnebre que se recitó en el aniversario de las trece víctimas inmoladas por el despotismo*, estrenada el 20 de Enero del año 1820, en Valencia, y que supone la primera obra liberal conocida del compositor valenciano, editada a *Hijos Caros de la madre Edetania*⁹³⁹.

A pesar de la poca información, parcial y fragmentaria, de la que disponemos del autor valenciano, en su residencia de Madrid, en el contexto de la revolución de 1820 se dispone de una referencia documental fascinante para Gomis. La revolución liberal necesitaba de una música que ayudara a difundir su mensaje revelador, revolucionario y creativo. Así pues, el año 1822 se publica el volumen de canciones patrióticas de *Mariano de Cabrerizo*⁹⁴⁰.

En ese determinado contexto, las piezas del *Himno de Riego* y *El himno a la Constitución* aparecen firmadas con autoría de J.M. Gomis⁹⁴¹. La edición que apuntalan la autoría de Gomis sobre estos himnos además de aquellos que compondrá posteriormente entre 1821 y 1823 *Himno a las víctimas del General Elío*, en 1823 otro

⁹³⁸ Cabe reseñar que el tema de este artículo, ya presente en anteriores trabajos de investigación, presenta múltiples vías de actuación; ya que reseguir los discursos identitarios musicales y sus apariciones en el panorama musical supone una ardua labor. Desde los inicios del nuevo Estado-Nación revolucionario se encuentra la música de Gomis ligada a la de un compositor de himnos patrióticos.

⁹³⁹ GOMIS, J. M.: *Canción fúnebre que se recitó en el aniversario de las trece víctimas inmoladas por el despotismo*, 1820/ 01/ 20, València, editada a *Hijos Caros de la madre Edetania*.

⁹⁴⁰ CABRERIZO, M.: *Colección de canciones patrióticas que dedica al ciudadano Rafael del Riego y a los valientes que han seguido sus huellas el ciudadano Mariano del Cabrerizo*, Venancio-Olivares, València, 1822.

⁹⁴¹ GOMIS, J.M. : *Himno de Riego*, 1823, editada por Mariano de Cabrerizo Madrid; *Canción a la constitución*, 1823, editada por Mariano de Cabrerizo, Madrid ; *Canción patriótica compuesta en celebridad de los diputados a las Cortes*, 1820, Madrid, dedicada a D. Vicente Sancho, manuscrita i editada ; *Al viento tremola, el patrio pendón, que fija el destino de nuestra nación*, Madrid, 1823. Manuscrita.

himno patriótico: *Al viento tremola*, entre otros.⁹⁴² Esta producción de canciones patrióticas forman parte de la pluralidad compositiva del autor y determinará también parte de su anhelo biográfico y su exilio político, como extraemos de la referencia personal de Burat de Gurgy, que conocía personalmente a Gomis i que en su artículo necrológico afirma que *un hymne patriotique dont la popularité magique le condamna à la proscripción*⁹⁴³. La otra canción patriótica firmada en el volumen de Mariano del Cabrerizo, *Himno a la Constitución*, está dedicada a Vicente Sancho, un diputado valenciano y general militar.

Algunos autores sitúan la fecha del año 1822 como el momento en que Gomis es nombrado director de la Banda de la Milicia nacional⁹⁴⁴. Josep Melcior Gomis formó parte de *la Escuela general de música*, que fue fundada en 1822 como precursora del Real Conservatorio de Música y en su comisión directiva figuraba Gomis, como director de la Banda de la Milicia Nacional Voluntaria, se dedicaba a la docencia de las clases de solfeo y canto⁹⁴⁵. La aportación gomisiana a las canciones patrióticas no finaliza ahí. Otro ejemplo de esta práctica creativa es el himno militar que se estrenó el 1 de Enero de 1823 después de una victoria militar de la supraescrita Milicia Voluntaria Nacional, que compuso Gomis y que se estrenó en un acto de jura de bandera: *Al viento tremola, el patrio pendón, que fija el destino de nuestra nación*.

Los hijos de San Luis, la contrarrevolución interna y el cambio drástico caerán sobre los territorios peninsulares dejando el aparato liberal del Estado-nación herido de muerte. Los sucesos posteriores ya son conocidos, el cambio de régimen político, el absolutismo de Fernando VII, que no lo es todo, sino que las comisiones militares que se formaron, se encargaron de buscar y purificar a liberales españoles.

Gomis debe marcharse hacia el exilio, en palabras de Viardot, *à travers champs*, con pocas cosas, asaltado en el viaje, conservó el manuscrito autógrafo del *Himno de Riego*⁹⁴⁶. Gomis llega el 21 de Julio de 1823 a Bayona con otros once vascos que viajaban en la misma diligencia⁹⁴⁷. No obstante, en el exilio político, el compositor valenciano volverá a crear composiciones de significado liberal, como el titulado himno fúnebre del general Foy⁹⁴⁸.

III – Aportación

Los himnos son parte de las configuraciones de las identidades colectivas y, en aquel momento, fueron también una manifestación performativa de gran significado. Esta

⁹⁴² De esta forma, conviene definir que existe un debate generalizado y carente de metodología del Himno que ha repetido los argumentos de Rafael Mitjana, José Subirà, Mesoneros, Barbieri y otros autores hasta las aportaciones actuales de Tomás Garrido.

⁹⁴³ GURGY, B. : « Gomis... *Op. Cit.*

⁹⁴⁴ *Ibid*, p. 59.

⁹⁴⁵ BNE : *El Universal*, 1822/11/22.

⁹⁴⁶ BNF.: *Le Menestrel*, 1835/06/28.

⁹⁴⁷ BNF.: F7 2559 *Enregistrement des passeports, 1823, 2éme semestre*.

⁹⁴⁸ GOMIS, J.M.: *Hymne Funèbre aus mânes du général Foy*, coros, acompañamiento de arpa, piano, 1825, París.

aportación creativa fue desarrollada en gran medida por el compositor romántico Josep M. Gomis que aportó, con sus composiciones, una revolución filarmónica.

La importancia de la aportación compositiva y creativa de Gomis es más interesante si además se combina el origen del nacimiento del compositor, en la periferia del nuevo estado –el Reino de Valencia-, y se analiza desde la nueva perspectiva modernizadora sobre las periferias y el despliegue de la nación⁹⁴⁹. En estos estudios se ha puesto el acento en lo que C. Applegate denomina el “Heimat” equivalente a la patria local⁹⁵⁰. El “Heimat” sería, por tanto, la unidad territorial básica de autoidentificación que ha cambiado la visión global de entender las formulaciones identitarias. Y en el caso que nos ocupa, es un compositor de la periferia política quien interviene y participa en el ámbito performativo y sonoro, construyendo el discurso de nación y el discurso de ciudadanía a través de la música, en ese proceso de ruptura política y social de gran magnitud que fue el proceso revolucionario liberal⁹⁵¹.

De esta manera, la aportación de Josep M. Gomis no puede estudiarse solo desde su faceta performativa y compositiva, sino también con su aporte social y significativo a las construcciones identitarias, las relaciones con los materiales culturales significativos que ponen de relieve la importancia de los fenómenos culturales en los procesos de construcción identitaria⁹⁵². Esa construcción identitaria y su estudio a través de la creación sonora y performativa nos sirve para definir un proceso no uniforme, no direccional, sino poliédrico y con divergencias de significados que lo cohabitan⁹⁵³. Así pues, Gomis lejos de ser una cuestión residual del primer romanticismo hispánico en el exilio, se muestra como ejemplo *durkheimiano* de un papel cohesionador y conformador de significado social⁹⁵⁴.

Las aportaciones musicales no solo aportan nuevos itinerarios en torno a la construcción de significado, sino que abre nuevos desafíos sobre la transferencia cultural y la reutilización de materiales culturales. En este sentido, se ha destacado que *La Marsellesa*, himno revolucionario francés, fue una pieza compuesta *ad hoc*, escrita como una creación para el contexto guerrero, en un proceso de Estado-nación revolucionario⁹⁵⁵. Al mismo tiempo, otros autores han afirmado que *La Marsellesa* fue un *Te Deum* reciclado del compositor *Rouget de l'Isle*, compuesto en 1792 en plena guerra contra Prusia. De esta forma, *La Marsellesa* se convirtió en un canto de guerra

⁹⁴⁹ McPHEE, P.: «Politització i cultura popular als Pirineus Orientals, 1848-1851», en *Recerques*, 36, (1998), pp. 35-52.

⁹⁵⁰ APPLGATE, C.: *A Nation of Provincials: The German Idea of Heimat*, University of California Press, Berkeley, 1990.

⁹⁵¹ ROMEO MATEO, M.C.: «Discursos de nació i discursos de ciutadania al liberalismo del segle XIX», en ROMEO, M.C.; SAZ, I. (coord.): *Construir Espanya al segle XIX*, Afers, nº 48, Catarroja, Afers, 2004, pp. 266-267, pp. 310-326.

⁹⁵² SEGARRA ESTARELLES, J.R.: «El reverso de la nación», en MORENO LUZÓN: *Construir España. Nacionalismo español y procesos de nacionalización*, Ed. CEPC, Madrid, 2001 y MARTI, M.: «Història Local, cultura política i identitat col·lectiva», en *R. Monlleó*, Ed. Castelló al segle XX, Castelló de la Plana, 2006.

⁹⁵³ MOSSE, George L.: *La cultura europea del siglo XIX*, Ariel, Barcelona, 1997.

⁹⁵⁴ DURKHEIM, E.: *Las reglas del método sociológico*, Schapire, Buenos Aires, 1973.

⁹⁵⁵ ZWEIG, S.: *Momentos estelares de la humanidad*, Juventud, Barcelona, 1956. pp. 74-79.

para el ejército del Rin que substituyó la popular marcha *Ça Ira*. En el mismo sentido –y salvando las distancias– se encuentra el atractivo caso de la marcha militar de Federico el Grande, que dio lugar a *Good save the King* inglés o la marcha alemana *Heil Dir, in Siegerkranz*.

A diferencia de esos himnos y su fundamento *ad hoc*, hay otras producciones musicales que provienen de bases musicológicas populares, generando una continuidad cultural consecuencia de permanencias significativas y reinterpretaciones musicales. Es el caso del himno monárquico español que puede representar la permanencia y translación de un romance de raíz árabe del siglo XI de *Ibn Bayya*, introductoria de la obra *Nawba Al-Istihlál*⁹⁵⁶. De esta forma, incidimos en la importancia de los condicionantes culturales de una tradición que es susceptible de ser revisada de manera voluntaria. Este caso, que requiere de más estudio y este artículo pretende generar dicho interés, evidencia la complejidad de la construcción del Estado-nación revolucionario: sus himnos liberales, adosados a la nueva identidad moderna española se construyen integrando el discurso de un compositor valenciano, formado en la Catedral de Valencia, integrando y reconvirtiendo materiales culturales⁹⁵⁷.

Conclusiones parciales

En primer lugar, es cierto que la música y la creación compositiva –sus manifestaciones y productos culturales– ya no se pueden entender como una manifestación aislada de los mapas de mentalidades del contexto histórico. Asimismo, es cierto que la identidad nacional –en este caso que nos ocupa la española surgida del primer liberalismo– y su proceso de construcción ya no se puede entender solo en clave de proceso político. Este trabajo no es, no hace falta reiterar, una interpretación alternativa global a los debates sobre la construcción cultural de la nación, el nacionalismo y el uso de la música en la moderna identidad hispánica, sino más bien unas alteridades al discurso hegemónico del uso. Ahora bien, dispone de la voluntad de apuntar la necesidad de una mayor insistencia en la investigación para que esta, confirme o desmienta los planteamientos y los reorienta hacia nuevas perspectivas.

Delante del nuevo Estado-nación revolucionario, tal y como afirma M.C.Romeo, no solo eran necesarias medidas legislativas; eran también necesarias las intervenciones culturales que excitasen el patriotismo. Es por ello, que se potenció el que Canga Argüelles denominaba “conductores que comunican la santa electricidad”. Así pues, las composiciones de Josep Melcior Gomis, mayoritarias en el período del trienio serían los himnos de honor de los *campeones de la libertad*⁹⁵⁸.

Hemos apuntado parcialmente la relación del liberalismo radical español con la asociación creativa de la música de Gomis, integrándolo en los debates actuales sobre

⁹⁵⁶ GUETTAT, M.: *La música andalusí en el Magreb: simbiosis musical entre las dos orillas del Mediterráneo*, Fundación el Monte, Sevilla, 1999, p. 103.

⁹⁵⁷ MÚRCIA CAMBRA, M.À.: «L’Himne d’Amèlia (perdoneu-me: “de Riego”)», en *Revista El Llombo*, nº 61, Ed. Llombo, Ontinyent, 2009. pp. 6-10.

⁹⁵⁸ ROMEO, M.C.: «Discursos de nació i discursos de ciutadania», en *Construir... Op. Cit*, p. 317.

si el liberalismo tuvo o no un contenido radical. Queda, en nuestra opinión, el papel central que Josep Melcior Gomis realizó como director de la Banda de la Milícia Voluntaria Nacional en Madrid, profesor en la Escuela Nacional de Música y las relaciones personales y políticas con el liberalismo radical que este hecho acompaña.

Su papel como compositor de la mayor parte de los himnos revolucionarios del Trienio Constitucional, que tenían la finalidad de excitar el patriotismo, entre ellos la composición afamada del *Himno de Riego*, nos vincula un caso evidente de reciclaje de tradición musical periférica para convertirse en un himno patriótico al servicio de la pedagogía política y del proyecto revolucionario. Sus obras, como el Himno al ciudadano Riego, conocido popularmente como *Himno de Riego*, la Canción patriótica con motivo de haberse jurado la Constitución de la Monarquía española, Himno a los Diputados, Himno a las víctimas del General Elío –entre otras– establecen estrechas relaciones entre la creación sonora del músico valenciano y el período, muestra así, pues, de la diversidad de experiencias del liberalismo radical y la música se convierte en útil para el cambio de perspectiva sobre el uso significativo de la composición musical.

A modo de conclusión, y en una breve síntesis, podemos afirmar que en España, los estudios históricos que tratan de interrelacionar la música con la identidad son escasos, pero ya se ha iniciado un proceso de convergencia con algunas vías de investigación que por ahora son impulsadas desde otros países y disciplinas. De todos modos, la perspectiva cultural fue adoptada hace bastante tiempo, y la noción de cultura política comenzó a construir puentes entre las perspectivas culturales y políticas hace más de una década. No obstante, el papel de la música como artefacto cultural y significativo no ha sido una vía suficientemente explorada.

La Enseñanza Educativa de la Música

Rosa Iniesta Masmano
Musicóloga
Universitat de València

Resumen. Nos centramos en la *forma*, en *cómo* el sistema de enseñanza en los conservatorios ha quedado obsoleto, al centrarse únicamente en lo intelectual, sin ninguna asignatura, ni para el alumnado ni para los futuros docentes, que aluda a una educación emocional. En el presente artículo, propongo una reforma del sistema que no sea puramente cosmética, como hasta la fecha, sino que establezca una interacción entre lo musical y lo emocional: una *enseñanza educativa*, tal y como se persigue desde el Paradigma de la Complejidad de Edgar Morin.

Palabras clave. Educación, Inteligencia Emocional, *Enseñanza Educativa*, Conservatorios de Música, Edgar Morin.

Abstract. We focus on the *way* in which the system of education in the Music Conservatories has become obsolete, by only focusing on the intellectual, without any subject, neither for the students nor the future teachers, which refers to an emotional education. In the present article, we propose a reform of the system that is not purely cosmetic, as it has been up to now, but that establishes an interaction between the musical and the emotional: an *Educational Teaching*, as pursued from Edgar Morin's Paradigm of Complexity.

Keywords. Education, Emotional Intelligence, Educational Teaching, Music Conservatories, Edgar Morin.

La escuela, hoy, sobre todo para la adolescencia, no aporta el viático bienhechor para la aventura de vida de cada uno. No aporta las defensas para afrontar las incertidumbres de la existencia. No aporta las defensas contra el error, la ilusión, la ceguera. No aporta los medios que permitirían conocerse y comprender al otro. No aporta la preocupación, la interrogación, la reflexión sobre la vida buena o el buen vivir. No enseña más que muy incompletamente a vivir, fallando en lo que debería ser su misión esencial.

Edgar Morin
Enseñar a vivir

En todo proceso educativo, podemos encontrar dos componentes diferentes básicos: el *contenido* y la *forma*. Como *contenido* de amplio espectro, tenemos los conocimientos intelectuales, aunque desde aquí reclamaré la inserción de los conocimientos emocionales, como los sentimientos y los comportamientos comunes del que enseña y del que aprende música en un conservatorio (Profesional o Superior), así como valores, creencias, expectativas, metas, actitudes, motivaciones y todas aquellas competencias que procuran la educación en las emociones. Los sistemas de organización de los centros y de los enseñantes constituyen la *forma*, responsable en gran medida del clima vital que se crea. Existe una serie de rasgos arquetípicos, constitutivos de las situaciones educativas en los conservatorios de música españoles. El análisis que expongo a continuación ofrece un relato que alude directamente a la *forma* de manejarse en la docencia, construyendo y siguiendo dichos arquetipos, dejando la cuestión de la organización de los contenidos intelectuales para otra ocasión:

a) *Individualismo* en el tipo de cultura individualista, profundamente arraigada en el ámbito musical. El profesor⁹⁵⁹ exhibe una gran autonomía, suele ser reacio a cualquier observación, evaluación o control y se muestra y se percibe como el único responsable de la enseñanza. Seguro de su competencia de enseñante, genera su propia autoestima en medio del riesgo del aislamiento y empobrecimiento de las relaciones con sus colegas y alumnos⁹⁶⁰.

b) *Fragmentación* de todo: *contenidos*, orientaciones profesionales, *formas*, creencias, valores... Los profesores se enfrentan entre ellos y se dividen en pequeños grupos, que hacen imposible la cooperación en un trabajo colectivo. Esta situación descansa sobre la estructura y la organización de los conservatorios, en función de lo establecido por los políticos de turno. Se lleva a cabo a través de la creación de departamentos, áreas y asignaturas separadas, lo que conlleva una valoración diferente de estas últimas, marcándose excesivamente la diferencia entre asignaturas importantes y otras que no lo son y, en el caso de algunos desastres emocionales, esto se traslada al cuestionamiento de las creencias y valores entre los individuos de la comunidad educativa musical.

c) *Colegialidad artificial*. Los equipos directivos de los conservatorios imponen planes y proyectos o carecen de ellos. Esta artificialidad hace que el profesorado se revele contra las imposiciones de los superiores y no quiera colaborar ni implicarse personalmente, lo que en el ámbito musical conlleva una fuerte competitividad entre aquellos profesionales que más ejercen el individualismo.

⁹⁵⁹ A partir de aquí, entiéndase los dos géneros.

⁹⁶⁰ La consideración social ha encontrado uno de sus mayores problemas en que, tanto en el psicoanálisis como en el conductismo, se han utilizado con gran profusión teorías psicológicas en las que el individualismo ha sido tomado para dar cuenta de la identidad. Según Silva, "la individualización ha sido el mecanismo explicativo por excelencia de cualquier asunto": SILVA CONTRERAS, Laura: *Miedo escénico en músicos académicos de Caracas: una aproximación psicosocial desde el análisis del discurso*. Universidad Central de Venezuela. Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de psicología. Departamento de psicología social, 2007, pp. 81-82.

Frente a estas tres formas, que suelen presentarse salvo alguna rara excepción en nuestros conservatorios, existe otra mucho más acorde con nuestra idea de intercomunicación e interacción, que consideramos mucho más poderosa y eficiente a la hora de enfrentarse a los nuevos retos y que, afortunadamente, está siendo puesta en práctica por una parte –aunque muy pequeña todavía– del colectivo de profesores de conservatorio:

d) *Colaboración*. Aquí se comparten metas y valores educativos, respetando las individualidades y las discrepancias. El director o directora gestiona, coordina el entramado educativo en el que está presente una fuerte motivación y en la que se implican todos los miembros de la comunidad. “Las emociones condicionan enormemente el desarrollo de la motivación, que se constituye como el elemento impulsor más poderoso de la conducta”⁹⁶¹. Asignaturas, áreas y departamentos quedan intercomunicados a partir de la concepción de integración de unos conocimientos en otros, de la teoría en la práctica, no quedando enmarcada esta última únicamente en actuar en muchas audiciones, cuantas más mejor, sino precedida de un ejercicio de desarrollo personal, que abarque tanto la interrelación de los conocimientos que vaya adquiriendo el alumno como la interrelación de sus capacidades emocionales y sociales. “Una cultura de colaboración favorece el bienestar en el trabajo y es condición necesaria para una educación de calidad y una escuela inclusiva. La forma como los alumnos pueden aprender las competencias de solidaridad, respeto, comportamiento cívico, requiere ese mismo clima propicio”⁹⁶². Para practicar la *colaboración* es necesario superar la separación existente entre departamentos, crear modelos mucho más flexibles, basados en estrategias, en lugar de programas cerrados y poco operativos (o inexistentes, salvo lo que señala la ley), que permitan adaptarse a los cambios continuos que se producen en el proceso educativo de la música y que sustituye la idea de jerarquía vertical por redes flexibles de comunicación, generando el entramado de una *enseñanza educativa*.

Esta idea de interacción tuvo su origen hace tres décadas, a partir del nacimiento de la teoría de las Inteligencias Múltiples de Howard Gardner⁹⁶³, que ha permitido demostrar, también en la práctica⁹⁶⁴, no solo que es posible la transformación de la educación y de las pautas de enseñanza, sino que los resultados son magníficos. Según Edgar Morin:

Deberíamos sustituir el sistema actual por un nuevo sistema educativo basado en la relación entre las cosas, radicalmente diferente, así, del actual. Dicho sistema permitiría fomentar la capacidad de la mente para pensar los problemas individuales y colectivos en su complejidad. Nos haría sensibles a

⁹⁶¹ DIERSSEN SOTOS, Mara: «Neurobiología de la experiencia musical. La música y la mente humana», en *Biomedía*, 2004. Disponible en: <http://www.agenciaelvigia.com.ar/mente.htm>

⁹⁶² GARCÍA GARCÍA, Emilio: «Enseñar a Aprender. Análisis y Desarrollo de las Competencias del Profesor», en *INAFOCAM*, Vol. 4, 2008, pp. 38-67, p. 50.

⁹⁶³ GARDNER, Howard: *Estructuras de la mente. La Teoría de las Inteligencias Múltiples*, Fondo de Cultura Económica, Santafé de Bogotá, (1983) 2001.

⁹⁶⁴ Véase GARDNER, Howard: *Inteligencias Múltiples. La teoría en la práctica*, Paidós, Barcelona, 1995.

la ambigüedad, a las ambivalencias, y enseñaría a asociar términos antagonistas para captar la complejidad. Enseñaría también a situar toda la información, todos los datos en su contexto, y en el sistema del cual forman parte.⁹⁶⁵

La *colaboración* se viene practicando con éxito en otros países y en algunos lugares del nuestro, en los que los profesores tienen la valentía de contradecir las directrices del sistema, que tanto daño nos lleva haciendo desde su creación. De acuerdo con Morin, “se podrían formar nuevas generaciones de educadores que recuperasen para su profesión el sentido de misión cívica y ética, de manera que cada alumno y estudiante podría afrontar los problemas de su vida personal, su vida de ciudadano, el devenir de su sociedad, de su civilización y de la humanidad”⁹⁶⁶.

En la actualidad, la cultura del profesorado de los conservatorios y la calidad de la enseñanza son dos temas por los que se interesan algunos investigadores, pero en la práctica no se está sacando todo el provecho que se debería. No obstante, se ha obtenido alguna información que posibilita la creación de nuevas perspectivas. Además, todos los investigadores coinciden en afirmar que los problemas emocionales siguen teniendo su origen en la educación institucional, a la que todavía le falta mucho para alcanzar los objetivos que proponemos aquí. Más especialmente costará transformar el ámbito de los conservatorios, precisamente porque no se considera la idea estratégica sino la consecución de un programa, ni tampoco florece espontáneamente la intercomunicación entre asignaturas, áreas y departamentos, problemas que se añaden a la falta de educación emocional. Morin asegura que

el problema de la educación y el de la investigación se ven reducidos a términos cuantitativos: «más créditos», «más enseñantes», «más informática», etc. Con ello se enmascara la dificultad esencial que está en el origen del fracaso de todas las reformas sucesivas de la enseñanza: no se puede reformar la institución sin haber reformado antes las mentes, pero no se pueden reformar las mentes si antes no se han reformado las instituciones⁹⁶⁷.

En los conservatorios españoles, la mayoría de equipos y de docentes siguen instalados en los supuestos tradicionales de que basta con enseñar los contenidos para que el alumno los aprenda, pero debemos reparar y subrayar que los estudiantes suelen preguntar *cómo* van a ser evaluados, para saber *cómo* tienen que estudiar. “Este *saber cómo* o conocimiento procedimental es tan necesario como el *saber qué* o conocimiento declarativo, especialmente en la vida profesional y personal”⁹⁶⁸. Así mismo, es necesario tener en cuenta que un alumno aprende solo cuando la información le interesa, cuando su conocimiento significa algo para él y se vincula emocionalmente con él, pero también cuando conecta con sus preocupaciones personales o profesionales, con las demandas de la realidad fuera del aula.

⁹⁶⁵ MORIN, Edgar: *La Vía. Para el futuro de la humanidad*, Paidós, Barcelona, 2011, p. 148.

⁹⁶⁶ *Ibid*, p. 153.

⁹⁶⁷ MORIN, Edgar: *La Vía... Op. Cit.*, p. 147.

⁹⁶⁸ GARCÍA GARCÍA, Emilio: «Enseñar... Op. Cit.», p. 50.

Morin ha dedicado muchos de sus escritos y conferencias al tema de la educación. El pensador de la Complejidad apuesta por una «enseñanza educativa», distinguiendo un término de otro pero mostrándolos articulados. Mientras que la *enseñanza* se sitúa en un ámbito únicamente cognitivo, como “arte o acción de transmitir a un alumno unos conocimientos de modo que él los comprenda y asimile”⁹⁶⁹, la idea de *educación* es mucho más amplia, más fuerte y más dinámica, al ser concebida como la “puesta en práctica de los medios propios para asegurar la formación y el desarrollo de un ser humano y los medios en sí mismos”⁹⁷⁰. La *enseñanza educativa* tiene como objetivo fundamental una reforma de pensamiento en educadores y educandos, que posibilite desarrollar las aptitudes de organización de los conocimientos, incluidos los emocionales. “Una mente bien ordenada significa que, más que acumular el saber, es mucho más importante disponer a la vez: de una aptitud general para plantear y tratar los problemas y de principios organizativos que permitan unir los saberes y darles sentido”⁹⁷¹. Así, el pensador francés manifiesta:

Es preciso cambiar profundamente el pensamiento y la enseñanza. Su reforma profunda contribuirá a elevar la conciencia sobre los peligros y la comunidad de destino, a la vez que potenciará la acción transformadora desde la base. Las iniciativas dispersas y la creatividad, que en los puntos más distantes del planeta contribuyen hoy a las vías regeneradoras, recibirán impulsos necesarios para que dejen de ser marginales.⁹⁷²

La Inteligencia Emocional

Si eres paciente en un momento de ira, escaparás a cien días de tristeza.
(Proverbio chino)

Si caes siete veces, levántate ocho.
(Proverbio chino)

El tiempo que pasa uno riendo es tiempo que pasa con los dioses.
(Proverbio japonés)

Los hombres están siempre dispuestos a curiosear y averiguar sobre las vidas ajenas, pero les da pereza conocerse a sí mismos y corregir su propia vida.

San Agustín

La Inteligencia Emocional es un conjunto de destrezas, actitudes, habilidades y competencias que determinan la conducta de un individuo, sus reacciones, estados mentales, su comportamiento. Como podemos comprobar en el exergo, la Inteligencia Emocional es muy antigua, pero el término fue acuñado por Daniel Goleman a principios de los noventa del pasado siglo, para definir la capacidad de reconocer nuestros propios sentimientos y los de los demás, de motivarnos y de manejar

⁹⁶⁹ MORIN, Edgar: *La mente bien ordenada*, Seix Barral, Barcelona, 2000, p. 11.

⁹⁷⁰ *Ibid.*

⁹⁷¹ *Ibid.*, pp. 25-26.

⁹⁷² MORIN, Edgar y DELGADO, Carlos: *Reinventar la educación. Hacia una metamorfosis de la humanidad*, Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, México, 2014, p. 17.

adecuadamente las relaciones⁹⁷³. A través del desarrollo de la Inteligencia Emocional, tomamos conciencia de nosotros mismos, auto-gestionamos nuestras emociones y nuestras relaciones, adquiriendo mayor competencia personal y social. Estas competencias son habilidades aprendidas, no son algo con lo que nacemos.

Generalmente, cometemos el error de confundir inteligencia⁹⁷⁴ con *comportamiento*, de modo que juzgamos si alguien es o no inteligente por la manera en que hace las cosas y la manera en que actúa. Sin embargo, la inteligencia es una capacidad compleja en la que se entretajan interactuando diversas habilidades, unas denominadas tipos de inteligencia, otras clasificadas como talentos. Exactamente, no somos inteligentes sino que *tenemos* inteligencia y la usamos o no. En cualquier caso, el comportamiento –la *acción de usar la inteligencia*– es el resultado y no la inteligencia en sí. Jeff Hawkins declara: “La inteligencia real está construida con algo más. Experimentamos el mundo por una secuencia de los patrones, y los almacenamos, y los recordamos. Cuando los recordamos, los comparamos contra la realidad, haciendo predicciones todo el tiempo”⁹⁷⁵.

La Inteligencia Emocional resulta de la interacción de la *Inteligencia Intrapersonal*, o relación que mantenemos con nosotros mismos, y la *Inteligencia Interpersonal*, o relación que mantenemos con los demás. Es precisamente la diversidad que muestra la unidad “género humano” la que hace posible el intercambio de información entre los individuos, por lo que cobra importancia reclamar un lugar en la formación musical para el aprendizaje emocional, el estudio del comportamiento humano y de las sociedades, mucho más todavía, si recordamos que los músicos somos una especie de traficantes de emociones. Si la música ha sido considerada desde tiempos remotos como “lenguaje universal” es porque provoca todo tipo de emociones y éstas son universales.

Hasta hace una década, no se había demostrado la no existencia de genes para el *comportamiento*. Se consideraba aún poco estudiada la cuestión genética en torno a la Inteligencia Emocional, aunque ya contamos con dos cuestiones importantes aclaradas por la biología: el *imprinting*⁹⁷⁶ cultural tiene más peso que la genética y cualquier gen no expresado en una primera etapa de la vida, puede expresarse en cualquier momento, debido a un crecimiento emocional en el individuo.

⁹⁷³ Véase GOLEMAN, Daniel: *Inteligencia Emocional*, Kairós, Barcelona, 1992.

⁹⁷⁴ Como mejor se ha definido hasta ahora la *inteligencia* es como la capacidad de resolver problemas. Con una idea de dinamismo, de *acción*, Morin habla de la inteligencia considerándola un arte estratégico, distinguiéndola del *pensamiento* –el arte de la concepción– y de la *conciencia* –el arte reflexivo–: “La inteligencia es una cualidad anterior y exterior al pensamiento humano, si definimos la inteligencia como aptitud para pensar, tratar, resolver problemas”: MORIN, Edgar: *El Conocimiento del Conocimiento*, Cátedra, Barcelona, 1988, p. 193.

⁹⁷⁵ HAWKINS, Jeff: «Cómo la ciencia del cerebro cambiará la computación», en *Prueba y Error*, 2010. Disponible en: <http://www.pruebayerror.net/2010/12/como-la-ciencia-del-cerebro-cambiara-la-computacion-de-jeff-hawkings/>

⁹⁷⁶ Noción perteneciente al Paradigma de La Complejidad de Edgar Morin. Alude al conjunto de marcas culturales indelebles en un individuo, sufridas en la infancia y la adolescencia.

Cada ser humano dispone cerebralmente de todas las potencialidades inteligentes. Pero, como consecuencia de determinaciones hereditarias, familiares, culturales, históricas, y de eventos/accidentes personales, dispone insuficientemente de ellas y las expresa de manera desigual. La inteligencia necesita de determinadas condiciones para afirmarse y desarrollarse; necesita ser nutrida con eventos y fortalecida con pruebas; necesita automantenerse en su ejercicio mismo. La cultura, que favorece el despertar de la inteligencia, es también lo que la inhibe al imponerle sus sentidos únicos y sus sentidos prohibidos. Si nuestra civilización actual es relativamente poco prohibitiva, no deja menos de hacer experimentar a las inteligencias limitaciones especializadoras que la atrofian. Saint-Exupéry hablaba del Mozart asesinado que hay en cada uno de nosotros.⁹⁷⁷

La Educación Emocional

Educar no es dar carrera para vivir, sino temprar el alma para las dificultades de la vida.

(Anónimo)

Dejamos de temer aquello que se ha aprendido a entender.

Marie Curie

No podemos enseñarle nada a la gente; sólo podemos ayudarlos a que descubran lo que hay en su interior.

Galileo Galilei

Educar a un niño no es hacerle aprender algo que no sabía, sino hacer de él alguien que no existía.

John Ruskin

Aprender implica transformación, cambio. De este modo, el éxito o el fracaso de las relaciones que establecemos con los demás (interpersonales) dependen del buen desarrollo de nuestra capacidad para crear un proceso positivo, por lo que se hace necesaria una *enseñanza educativa* que nos faculte también para gestionar nuestras propias emociones (relaciones intrapersonales), una enseñanza musical para el vivir, o mejor, como aclara Morin, una enseñanza que ayude al alumno a aprender a vivir como músico, pues a vivir se aprende únicamente por la propia experiencia de nuestras acciones⁹⁷⁸. La misión primera de la educación fue formulada por Jean-Jacques Rousseau en el *Emilio*: “Quiero aprender a vivir”. Dice Morin al respecto: “Se trata de encontrar los medios para enfrentar los problemas fundamentales y globales que son los de cada individuo, de cada sociedad y de toda la humanidad”⁹⁷⁹.

En las últimas décadas, las reformas en el sistema de enseñanza musical español, dirigidas a los conservatorios profesionales y superiores, han sido puramente

⁹⁷⁷ MORIN, Edgar: *El Conocimiento... Op. Cit.*, p. 193.

⁹⁷⁸ Véase MORIN, Edgar: *Enseñar a vivir. Manifiesto para cambiar la educación*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2015.

⁹⁷⁹ MORIN, Edgar: «Prólogo», en VV.AA. *En la ruta de las reformas fundamentales*, Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, Hermosillo, Sonora, México, 2010, p. 9.

cosméticas. El *contenido* de los currículos sigue siendo el mismo y la *forma* en la que el alumnado adquiere conocimientos, también⁹⁸⁰. Ciertamente es que se habla de competencias y se usan términos más o menos actuales, pero la realidad es que los conservatorios españoles están completamente obsoletos. Quizá fuesen buenos a finales del siglo XIX, pero hoy en día, sencillamente, no son adecuados ni en lo intelectual ni en lo emocional. La primera razón es obvia: se está preparando a los futuros músicos para un tiempo pasado, no para la sociedad y el entorno en el que viven, ni mucho menos para aquel en el que se desarrollarán como músicos profesionales. Los docentes debemos tener en cuenta que “los analfabetos del siglo XXI no serán los que no sepan leer ni escribir, sino los que no puedan aprender, desaprender y reaprender”⁹⁸¹, para lo que es necesaria una educación en las emociones que haga menguar un poco los egos y nos haga crecer en tolerancia, solidaridad, empatía, generosidad, comprensión, aceptación... En otro lugar, abordaba el origen de este problema del mismo modo que puedo hacerlo ahora, sobre las carencias de una innovación, urgentemente necesaria, en los conservatorios:

por una serie importante de razones, encabezada por la falta de formación emocional, tanto en los centros de enseñanza de Régimen General como en los de Régimen Especial -como es el caso de la Música-, los docentes innovadores no siempre pueden poner en práctica sus ideas, al darse contra el muro de la *tradición* (al más puro estilo musical platónico), las *creencias* adquiridas por el *imprinting cultural*, el *conservadurismo* –evidente y especialmente del Conservatorio- y, sobre todo, por la miopía de los gestores educativos. En los programas de enseñanza general, las artes han ido perdiendo relevancia, mientras que las necesidades actuales apuntan a todo lo contrario.⁹⁸²

Me gustaría añadir que se ha pretendido crear una idea errónea en el subconsciente colectivo, en torno a la Innovación Educativa. Al parecer, el uso de las NTICS es suficiente para algunos (aunque deseable, tampoco se dispone en los conservatorios de una infraestructura y materiales adecuados). Sin embargo, a pesar de que las nuevas tecnologías marcan un antes y un después en el ámbito de la comunicación y de la difusión, la cuestión ahora es el tratamiento que se haga de la inmensa información a la que tenemos un acceso trepidante y asombroso. Así, surgen

⁹⁸⁰ “La tarea es inmensamente difícil, tanto más que, si bien la educación ha coadyuvado de manera indiscutible a la ruptura con el pasado (al contribuir de forma decisiva a las grandes transformaciones sociales, al desarrollo económico y al progreso científico y tecnológico) la educación misma, en cambio, no ha roto nunca dramáticamente con éste, ni siquiera en el caso de las grandes reformas educativas llevadas a cabo con algún éxito. Por lo tanto, la educación vive en el pasado, porque el presente en el que se desenvuelve es ya profundamente diferente de la realidad en respuesta a la cual ha sido concebida. Es urgente, por tanto, al menos la adaptación flexible de la educación a las características de nuestra época además de acometer un gran esfuerzo prospectivo, con un horizonte de unos veinticinco años, que facilite una visión de la sociedad futura que es deseable y posible construir”. DÍEZ-HOCHLEITNER, Ricardo: «La Educación para el Siglo XXI. Toda una vida para aprender», Extracto de Fuentes UNESCO, Abril 1996, p. 3. Disponible en: http://www.unesco.org/education/pdf/DIEZ_3_S.PDF

⁹⁸¹ MORIN, Edgar: *La Vía... Op. Cit.*, p. 144.

⁹⁸² INIESTA MASMANO, Rosa: «Música/Cuento: un Sistema Emocional en clave de bucle retroactivo», en *Revista Internacional de Sistemas*, n. 19, 2014, pp. 47-61, p. 49. Disponible en: <https://ojs.uv.es/index.php/ris/article/view/10456>

problemas como la toma de decisiones, tener que enfrentarse a nuevos aprendizajes, aprender a automotivarse, generar nuevas estrategias y muchas otras competencias que se encuentran en el centro de una educación emocional, imposible de generar si no empezamos los propios docentes. El tema es plenamente un asunto de complejidad: “La reforma de la mente depende de la reforma educativa, pero ésta también depende de una reforma del pensamiento: son dos reformas clave, que se retroalimentan, cada una es productora y producto de la otra”⁹⁸³. Para poder transformar la educación en los conservatorios, deberemos comenzar con las dos tareas a la vez: transformar la mente y transformar el pensamiento.

Este tipo de educación [enseñanza educativa], que abarca múltiples aspectos, es inseparable de la reforma de pensamiento. Paradójicamente, la una supone la otra. Sólo unas mentes reformadas podrían reformar el sistema educativo, pero sólo un sistema educativo reformado podría formar mentes reformadas. La reforma de pensamiento depende de la reforma de la educación, pero ésta, a su vez, depende de una reforma previa del pensamiento: son dos reformas clave que forman un bucle recursivo⁹⁸⁴, siendo la una productora/producto de la reforma de la otra. Marx ya se preguntaba «quién educará a los educadores».⁹⁸⁵

Gracias a Ramón y Cajal, sabemos que nuestro cerebro posee la plasticidad conveniente, para poder aprender durante toda la vida. Nuestro Nobel decía que todos podemos ser arquitectos de nuestro cerebro. La plasticidad cerebral nos permite adquirir conocimientos, pensarlos, efectuar un balance. Actuar o no actuar ya es cosa nuestra. El cerebro está preparado, siempre dispuesto a ser moldeado, aunque ponga resistencia, que solo lograremos vencer a través de la acción, teniendo en mente los versos de Machado, que ha adoptado Morin como máxima de su Paradigma de la Complejidad: “Caminante no hay camino, se hace camino al andar”. En nuestra vida tiene más peso lo emocional que lo intelectual, aunque no tengamos siempre conciencia de ello. Esto se debe a que solo podemos crecer intelectualmente si estamos motivados. La motivación es una competencia emocional imprescindible para que haya aprendizaje y lleva a otra no menos importante: sentirnos capaces de actuar y hacerlo.

Vivimos en un aprendizaje constante sobre nosotros mismos y sobre los demás, generando mutaciones, transformaciones, metamorfosis que proceden de las decisiones que tomamos. Todos tenemos experiencias en la vida de las que sentimos que nos han hecho cambiar una idea, un pensamiento, un hábito, algo dentro de nuestro interior. Con los años y por las circunstancias por las que pasamos, damos un

⁹⁸³ MORIN, Edgar: *La Vía. Para el futuro de la humanidad*, Paidós, Barcelona, 2011, p. 283.

⁹⁸⁴ **Bucle recursivo.** Noción esencial en el Paradigma de la Complejidad de Edgar Morin, para concebir los procesos de auto-organización y de auto-producción. Tiene las propiedades de la recursividad y retroactividad, es dialógico y hologramático, de modo que constituye un circuito donde los efectos retro-actúan sobre las causas, donde los productos son en sí mismos productores de lo que producen.

Causa → Efecto. Esta noción supera la concepción lineal de la causalidad: causa → efecto.

↑ _____ ↓

⁹⁸⁵ MORIN, Edgar: *La Vía... Op. Cit.*, p. 154.

valor distinto a multitud de cosas, abandonando viejas creencias, generando un *feedback* entre el yo como individuo y la sociedad en la que vivimos. El necesario proceso de adquirir competencias emocionales forma parte del desarrollo del ser humano:

Las competencias emocionales, como cualquier otro ámbito de desarrollo del ser humano, se educan, se construyen o se deconstruyen a lo largo de la vida, siendo el ámbito familiar uno de los más determinantes en la configuración psicológica del individuo; dando lugar en los casos positivos a personas equilibradas, sanas y formadas emocionalmente o, en el extremo de los casos negativos, a individuos desequilibrados, irreflexivos, sin control sobre sus impulsos, que pueden acabar constituyendo un serio perjuicio, tanto para sí mismos como para los que les rodean.⁹⁸⁶

Una característica propia de las buenas relaciones con los demás, e imprescindible para la música de conjunto, es desarrollar la habilidad de la *empatía*, la capacidad del ser humano de meterse en la piel de los demás y ver las cosas desde el punto de vista del otro. Como diría Nicolescu, “reconocerse a sí mismo en el rostro del Otro”⁹⁸⁷. Esto es imposible si no existe un respeto por ese otro, por su forma de ser, de interpretar la vida y de comportarse, aún a pesar de no estar de acuerdo con los sus sentimientos y con su manera de pensar. La educación emocional debe interactuar con la educación musical: eso es lo que consideramos como *enseñanza educacional de la música*. Para empezar, sin una buena capacidad empática es difícil tocar en grupo, algo esporádico para los alumnos pianistas, pero habitual para el resto de instrumentistas. También resulta de bajo rendimiento la clase individual o colectiva con el profesor, la clase de música de cámara, la de coro, la de orquesta...

La educación abre nuevos procesos de comunicación de la información entre individuos, así como se hace indispensable una buena comunicación para un buen proceso educacional. La educación en el siglo XXI ya no se reduce únicamente a los conocimientos. Por el contrario, se está llevando a cabo una revolución educativa que toma en plena consideración la educación emocional, integrándola como parte esencial de currículos y programas, lo que ayuda a solventar muchos de los importantes problemas, que ha ocasionado una educación centrada, exclusivamente, en la excelencia intelectual.

Hay evidencias de que los centros educativos que se preocupan por formar en competencias emocionales a su alumnado obtienen como consecuencia una disminución de comportamientos disruptivos, conflictos, violencia, etc. Esto contribuye, al mismo tiempo, a mejorar el clima de aula y de centro, a mejorar la satisfacción del profesorado y las familias, a aumentar la motivación tanto del profesorado como del alumnado, y como

⁹⁸⁶ ÁLVAREZ GONZÁLEZ, Beatriz: «Desarrollo intelectual y emocional. Un aire de familia», en *La ESTACIÓN. REVISTA semestral de la Asociación Española para Superdotados y con Talento*, Nº 15, p. 2.

⁹⁸⁷ NICOLESCU, Basarab: *La transdisciplinariedad: manifiesto*, Éditions du Rocher, París, 1996, p. 109. Disponible en: <http://www.ceuarkos.com/manifiesto.pdf>

consecuencia de todo ello se observa una mejora en el rendimiento académico.⁹⁸⁸

La Enseñanza Educativa de la Música

La enseñanza que deja huella no es la que se hace de cabeza a cabeza, sino de corazón a corazón.

Howard G. Hendricks

La buena didáctica es aquella que deja que el pensamiento del otro no se interrumpa y que le permite, sin notarlo, ir tomando buena dirección.

Enrique Tierno Galván

Los hombres olvidan siempre que la felicidad humana es una disposición de la mente y no una condición de las circunstancias.

John Locke

En los albores del siglo XXI, la educación se define como un conjunto de procesos, mediante los cuales “el grupo social en general, y el familiar en particular, desarrolla capacidades y trasmite modelos de conducta emocional, tanto habilidades y competencias como limitaciones y errores, estableciéndose de esta forma los esquemas que facilitarán o dificultarán a la persona su adaptación personal, académica y profesional al entorno social al que pertenezca”⁹⁸⁹. Esta definición rompe con la vieja idea, que consideraba la educación en el ámbito restringido de la transmisión-recepción de información, premiando la memorización de contenidos y restringiendo así las funciones de la memoria a la retención de datos, mediante tres actuaciones básicas: memorización de los hechos, de los acontecimientos y de las conductas.

Sin embargo, la ciencia ya demostró a finales del siglo pasado que lo que realmente se guarda o se memoriza de cualquier hecho, circunstancia o comportamiento no es un discurso o un conjunto de imágenes, sino una *impresión emocional*. Cuando se produce en el presente de un individuo una emoción parecida o igual a alguna de las que guarda en la memoria a largo plazo, como flash afectivo almacenado, construye un recuerdo en el que interactúan la huella emocional del pasado con la del presente, generando imágenes mentales a modo de discurso más o menos coherente, en el que interactúa por retroalimentación un futuro imaginado. Esto significa que la educación no puede ser únicamente el *almacenaje de información* sobre hechos, acontecimientos o conductas, sino que, además, el aprendizaje debe tomar en cuenta el tratamiento de *contenidos emocionales* en la misma medida que el tratamiento de *contenidos intelectuales*. Solo de este modo, la educación en los conservatorios cumplirá su compromiso y principal meta de transmisión/recepción de estrategias, que mejoren y

⁹⁸⁸ IBARROLA, Begoña: *Sentir y pensar. Programa de actividades para desarrollar la educación emocional en la escuela*, 2011. Disponible en: <http://sentirypensar.aprenderapensar.net/2010/05/19/sentir-y-pensar-programa-de-actividades-para-desarrollar-la-educacion-emocional-en-la-escuela/#more-909>

⁹⁸⁹ ÁLVAREZ GONZÁLEZ, Beatriz: «Desarrollo intelectual... *Op. Cit.*, p. 2.

sean útiles para la vida emocional/intelectual de las personas que forman la comunidad educativa⁹⁹⁰.

En nuestro desarrollo como profesionales de la música o en el de los estudiantes en vía de serlo, es cierto que resulta muy extraño, dada además nuestra característica habitual de individuos muy sensibles a las emociones artísticas, que tengamos que conocer tantas cosas sobre la música y no recibamos conocimientos sobre nosotros mismos, cuando por otra parte todos demostramos estar muy interesados⁹⁹¹. En cualquier caso, se trata de no educar solamente en el *qué*, sino también en el *cómo* de la manera más amplia y más interdisciplinar posible. Ya no podemos ceñirnos únicamente a lo musical. Ofrecemos información a nuestros alumnos para que consigan interpretar correctamente las obras de los maestros, pero también debemos facilitar las estrategias necesarias sobre *cómo* hacerlo en privado y en público y evitar así miedos inservibles, educando más allá de la partitura, tanto intelectual como emocionalmente. Debemos ser conscientes de la necesidad de cuidar la *forma* de enseñar a nuestros estudiantes y de aprender nosotros como enseñantes, porque “el contexto de desarrollo del músico académico es precisamente el de su sistema de enseñanza”⁹⁹². Federico Mayor, en el prefacio de *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro* de Morin, afirma que en el siglo XXI:

En esta evolución hacia los cambios fundamentales de nuestros estilos de vida y nuestros comportamientos, la educación en su sentido más amplio juega un papel preponderante. La educación es «la fuerza del futuro», porque ella constituye uno de los instrumentos más poderosos para realizar el cambio. Uno de los desafíos más difíciles será el de modificar nuestro pensamiento de manera que haga frente a la creciente complejidad, la rapidez de los cambios y la imprevisibilidad que caracterizan nuestro mundo. Debemos reconsiderar la organización del conocimiento; para ello, debemos derribar las barreras tradicionales entre las disciplinas y concebir una manera de reunir lo que hasta ahora ha estado separado. Debemos reformular nuestras políticas y programas educativos. Al realizar estas reformas es necesario mantener la mirada fija a largo plazo, hacia el mundo de las generaciones futuras. Tenemos una enorme responsabilidad en relación con ellas.⁹⁹³

La educación de las personas es posible porque compartimos una estructura mental y tenemos en común ciertos niveles de enseñanza/aprendizaje. Nuestra educación comienza a producirse en el momento en que nacemos y perdura hasta el fin de nuestra vida: el desarrollo del ser humano, a través de un proceso de enseñanza-aprendizaje responsable, ha de darse en todas nuestras potencialidades, tanto emocionales como intelectuales, estéticas, sociales y éticas, así como en todos los contextos –familia, conservatorio, amigos- y a lo largo de todas las etapas de nuestro

⁹⁹⁰ Véase MORIN, Edgar; ROGER CIURANA, Emilio; MOTTA, Raúl Domingo: *Educación en la Era Planetaria*. UNESCO/Universidad de Valladolid, Valladolid, 2002, pp. 87 y ss.

⁹⁹¹ GARCÍA GARCÍA, Emilio: «Enseñar a Aprender... *Op. Cit.*, p. 41.

⁹⁹² SILVA CONTRERAS, Laura: *Miedo Escénico... Op. Cit.*, p. 154.

⁹⁹³ MAYOR, Federico: «Prefacio», en MORIN, Edgar: *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*, Paidós, Barcelona, 2001, p. 14.

ciclo vital: “dar más años a la vida y más vida a los años conlleva una disponibilidad educativa constante, tanto si se trata de brindar nuevas posibilidades educativas, perfeccionar o ampliar la formación profesional, como de satisfacer el deseo de saber, de belleza, de superación personal y autorrealización”⁹⁹⁴. La mejor razón para mantener esta disponibilidad es que la autoestima, la autoeficacia y experiencias de control sobre el medio, el optimismo y la solidaridad conllevan una vida más feliz, una vida con menos temores. Estoy plenamente de acuerdo con todos lo que opinan que la meta de la educación en los conservatorios es ayudar a formar personalidades musicales emocionalmente inteligentes, en buenas condiciones para llevar una vida digna y feliz, siendo capaces de afrontar los retos, los cambios y los miedos, para lo que se hace necesario desarrollar los recursos personales.

A pesar de que los conocimientos básicos sobre el mundo musical son indispensables para vivir en nuestro medio, debemos adquirir estrategias eficaces para enfrentarnos a los problemas. Debemos aprender *qué* pensar y *cómo* actuar, tanto ante las situaciones cotidianas como en aquellas relevantes que se presentan a lo largo de la vida. La educación musical posibilita vías para poder razonar emociones y conocimientos, para generar criterios y desarrollar el pensamiento reflexivo, crítico y creativo, además de para desarrollar la capacidad de ser sensibles a las exigencias de los cambios de los contextos, entre los que se encuentran los distintos lugares en los que interpretamos con nuestro instrumento musical o hablamos ante otras personas. La enseñanza-aprendizaje para la comprensión, como gran reto para nuestro tiempo, se ha de construir sobre los siguientes seis pilares: aprender a conocer, aprender a querer y a sentir, aprender a hacer, aprender a convivir y aprender a ser⁹⁹⁵.

Enseñar a conocer, a hacer, a vivir juntos, a ser: cualquier proyecto educativo para el siglo XXI tendría que incluir esas cuatro misiones, y favorecer su acceso a lo largo de la vida. Falta mucho para eso... Este hilo conductor del «Informe Delors», presentado el 11 de abril, es el alma de este tema central, donde se presentan experiencias que confirman sus propuestas. Se inicia con el retrato de un artista sexagenario que transmite su sabiduría a los niños. En Estados Unidos, los más pequeños aprenden la tolerancia; en el Alto Egipto, las escuelas primarias se adaptan a las limitaciones y necesidades locales. La educación es enseñar un oficio a los adolescentes, como la hostelería en Jamaica. Pero también a los adultos: en Tailandia, los hombres de negocios ayudan a los campesinos a convertirse en pequeños empresarios y en la antigua Alemania del Este las mujeres encuentran un lugar en la economía de mercado.⁹⁹⁶

Aprender a ser es también un aprendizaje en el que “el educador informa el educando y éste informa el educador. La construcción de una persona pasa inevitablemente por una dimensión transpersonal”⁹⁹⁷. Cuando esta dimensión no se respeta debidamente,

⁹⁹⁴ GARCÍA GARCÍA, Emilio: «Enseñar... *Op. Cit.*, p. 41.

⁹⁹⁵ Véase DELORS, Jacques: *La educación encierra un tesoro. Informe a la UNESCO de la Comisión Internacional para la Educación en el Siglo XXI*, UNESCO, París, 1996.

⁹⁹⁶ DÍEZ-HOCHLEITNER, Ricardo: «La Educación... *Op. Cit.*, p. 1.

⁹⁹⁷ NICOLESCU, Basarab: *La transdisciplinariedad... Op. Cit.*, p. 109.

“se alimenta una de las tensiones fundamentales de nuestra época, aquella entre lo material y lo espiritual. [...] la supervivencia de la especie humana depende, en gran medida, de la eliminación de esta tensión”⁹⁹⁸. Reivindicando siempre la importancia y eficacia de conocernos a nosotros mismos, Morin plantea siete necesidades para la educación en el siglo XXI, que hacemos nuestras en el ámbito musical:

- 1) Introducir y desarrollar en la educación musical el estudio de las características cerebrales, mentales y culturales del conocimiento humano, de sus procesos y modalidades, de las disposiciones tanto psíquicas como culturales que pueden conducirnos al error o la ilusión.
- 2) Desarrollar la aptitud natural de la inteligencia humana, para ubicar todas sus informaciones en un contexto y en un conjunto, y enseñar los métodos que permiten aprehender las relaciones mutuas y las influencias recíprocas entre las partes y el todo, de todas las cosas que existen en nuestro mundo complejo, en el que el ámbito artístico musical es una parte de ese todo.
- 3) Reconocer la unidad y la complejidad humanas, reuniendo y organizando conocimientos dispersos en las ciencias naturales, en las ciencias humanas, en el arte y la filosofía, e integrarlos en forma adecuada en los conocimientos musicales, mostrando el vínculo indisoluble entre la unidad y la diversidad de todo lo que es humano.
- 4) Conocer el desarrollo de la era planetaria que va incrementándose en el siglo XXI y reconocer la identidad terrenal de los individuos, personal y socialmente.
- 5) Enseñar principios de estrategia que permitan hacer frente a los riesgos, lo inesperado y lo incierto, y modificar su evolución en virtud de la información adquirida. Enseñar, de este modo, a afrontar las incertidumbres.
- 6) Enseñar a comprender en todos los sentidos, incluido el de la comprensión mutua entre seres humanos, a través de un profundo estudio de la incompreensión humana hasta llegar a sus orígenes.
- 7) Establecer una relación de control mutuo entre la sociedad y los individuos por medio de la democracia y concebir la Humanidad como comunidad planetaria.⁹⁹⁹

La idea esencial es una educación fundamentada en la noción de *cambio*, de *transformación*, de *acción*, en prepararnos para ello aceptando la incertidumbre, para que cualquier imprevisto que se presente, desbaratando nuestros equilibrios emocionales o intelectuales, pueda ser abordado con éxito mediante el aprendizaje de estrategias de descubrimiento y de aceptación-adaptación a la realidad, al cambio, a la

⁹⁹⁸ BOEIRA, Sergio Luis: «Complejidad, transdisciplinaredad y metacognición: reflexiones sobre la educación contemporánea», en VV.AA. *En la ruta de las reformas fundamentales*, Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, Hermosillo, Sonora, México, 2010, p. 97.

⁹⁹⁹ Véase MORIN, Edgar: *Los siete saberes... Op. Cit.*

reorganización permanente. Conocer es un proceso operativo y generador, que conlleva diversas actividades interrelacionadas: asimilar información, operar con las memorias, realizar procesos, ejercitar y crear procedimientos o estrategias para aprovechar bien lo que se conoce, conocer continuamente más, tomar decisiones, resolver problemas y plantear otros nuevos, interactuando siempre con la creatividad. Para todo ello, es necesaria la motivación, el esfuerzo, el compromiso, la constancia. Emilio García nos dice:

En la sociedad del conocimiento, el aprendizaje no se circunscribe a un determinado espacio como las instituciones educativas, se exige aprender en todos los contextos. Por otra parte, el aprendizaje no puede quedar limitado a un determinado periodo temporal en el ciclo vital de la persona. No se puede ya vivir de las rentas de conocimientos adquiridos en los años de formación. Los continuos cambios en todos los niveles conllevan nuevas demandas profesionales y nuevas exigencias personales. Es obligado aprender a lo largo de toda la vida de la persona. La enseñanza-aprendizaje en los centros educativos debe capacitar a las personas para ese aprendizaje permanente.¹⁰⁰⁰

Un objetivo prioritario de la educación en general y de la musical en particular debe ser capacitar a sus alumnos para el mayor desarrollo personal. La educación emocional, al igual que la educación intelectual, requiere conocimientos, sentimientos y comportamientos responsables y solidarios que no se enseñan con tan solo una explicación del profesor, por muy estimulante y atractivo que sea su discurso técnico y, si hay suerte, también expresivo. El estudiante solo aprende cuando hace suyos los conocimientos, cuando los integra y los experimenta como relevantes en su vida personal y profesional, identificándolos a la hora de tomar decisiones y resolver problemas, así como en el momento de hacerse nuevas preguntas. De este modo, han sido identificadas como *exigencias* para este tipo de aprendizaje las *competencias* siguientes:

- El *Autoconocimiento* de sus potencialidades y sus limitaciones, lo que se obtiene a partir de la reflexión sobre sus puntos fuertes y sus debilidades emocionales, intelectuales y técnicas.
- La *Automotivación*, a través de la cual el estudiante se compromete y se implica en su proyecto personal de formación musical. Los estímulos motivacionales proceden tanto del interior (satisfacción con lo que se hace, sentimiento de capacidad, el deseo de saber y hacer las cosas bien, deseo de superación personal) como del exterior (reconocimiento social, calificaciones, recompensas).
- La *Autoestima*. El alumno o la alumna debe considerarse capaz de alcanzar los objetivos propuestos con autoconfianza y autoeficacia.

¹⁰⁰⁰ GARCÍA GARCÍA, Emilio: «Enseñar... *Op. Cit.*, p. 38.

— El *Autocontrol* de sus impulsos, disponiendo de un tiempo para evaluar la situación, las demandas que se plantean, las alternativas posibles, los recursos que se exigen, los pros y contras de las acciones posibles.

— La *Autonomía* responsable y solidaria para con los demás, que de paso a la libertad de pensamiento, de sentimientos e imaginación, que den sentido a su vida como músico.

— La *Atribución causal equilibrada*, o lo que es lo mismo, no culparse siempre a sí mismo o siempre a los demás, tanto de los éxitos como de los fracasos.

— La *Convivencia* es imprescindible para poder desarrollar competencias y superar limitaciones en los diferentes y simultáneos espacios en los que transcurre nuestra vida, de la que forma una parte tan importante la música: escolar, familiar, laboral y sociocultural.

— La *Constancia*. Perseverancia y esfuerzo para superar las dificultades personales y los obstáculos, considerándolos retos.

— La *Creatividad* basada en el descubrimiento, la búsqueda, la solución de problemas y la invención de otros nuevos, lo que otorga además la capacidad de discernir entre aquellos problemas o miedos que merece la pena abordar y los que no.

— El *Pensamiento positivo* y la *Iniciativa*. El miedo a fracaso es un gran freno que debemos superar mediante la motivación de que podemos conseguirlo. Cometer errores, equivocarse, no es fracasar: “el error puede ser fecundo con la condición de reconocerlo, de elucidar su origen y su causa para evitar su regreso”¹⁰⁰¹. Aprender de los errores es usar adecuadamente la inteligencia, pero nunca hay que olvidar que también lo es aprender de los éxitos. El fracaso te dice lo que *no* tienes que hacer, pero no nos informa de lo que *sí* que hay que hacer para alcanzar nuestras metas. Eso lo hace el éxito, por lo que también debemos apreciar, observar y tomar nota de los éxitos de los demás, así como de los propios.

— El *Pensamiento analítico, creativo y práctico*, potenciando el uso de estas formas de pensamiento, dependiendo su aplicación de los diversos y diferentes contextos y situaciones, pero buscando siempre las interrelaciones entre dichas formas de pensamiento.

— El *Pensamiento reflexivo* se vuelve imprescindible para poder reconocernos tanto alumnos como profesores, tanto a nosotros mismos como a los demás y a las relaciones que establecemos. Debemos saber explicar los procesos cognitivos, motivacionales, emocionales, nuestras propias capacidades y limitaciones, nuestros comportamientos y resultados, y no solo

¹⁰⁰¹ MORIN, Edgar: *Enseñar a vivir... Op. Cit.*, p. 18.

de forma teórica, sino también en la práctica diaria de nuestras relaciones con los demás, observando y reflexionando sobre nosotros mismos y sobre las personas con las que convivimos. “El desafío es interno, personal de cada uno de nosotros: la necesidad de educarnos para educar, de cambiar nuestra mentalidad, nuestra forma de pensar, sentir y comportarnos”¹⁰⁰².

Examinando detenidamente la clasificación anterior de desafíos del aprendizaje, llegamos a la importancia de reflexionar sobre “aquellas percepciones que tenemos sobre nosotros mismos, formadas por nuestra experiencia y por el ambiente”¹⁰⁰³. A pesar de que en ocasiones “autoconcepto”, “autoestima” y “autoimagen” se utilizan como sinónimos, son tres ideas diferentes. En el *autoconcepto* se producen todas las percepciones como un todo: “es el conjunto de características, atributos, cualidades y deficiencias, capacidades y límites, valores y relaciones que el sujeto reconoce como descriptivos de sí y que percibe como datos de su identidad”¹⁰⁰⁴. La *autoimagen* es el conjunto de componentes a través de los que nos describimos, aunque no coincida con la realidad, mientras que la *autoestima* es “la parte emocional, cómo nos sentimos con nosotros mismos. Es una evaluación contenida en el autoconcepto que se deriva de los sentimientos que uno tiene sobre sí mismo”¹⁰⁰⁵. A partir de lo anterior, podemos considerar el *autoconcepto* como la auto-organización multidimensional del comportamiento de una persona en sus interacciones con el entorno. Morin siempre nos dice que “ser sujeto es ser autónomo siendo, al mismo tiempo, dependiente de su ecosistema”¹⁰⁰⁶. Del mismo modo, el descubrimiento, reconocimiento y respeto de las personas con las que nos relacionamos de una u otra forma, o lo que es lo mismo, el concepto que tenemos de los demás “se logra en paralelo a la conformación de la propia identidad personal”¹⁰⁰⁷.

El autoconcepto *negativo* señala un enfoque superficial del aprendizaje, mientras que el *positivo* favorece la utilización de estrategias de aprendizaje. De todas las explicaciones facilitadas hasta el momento por los investigadores, destaca aquella que se refiere a la relación recíproca que existe entre *autoconcepto* y *rendimiento*, porque entendemos que un buen autoconcepto influye en un mejor rendimiento y, al mismo tiempo, un buen rendimiento influye positivamente en el desarrollo de un autoconcepto positivo; y lo mismo sucede para mal, si los procesos son negativos. El carácter pesimista se engendra en el sentimiento de la indefensión, al sentirnos incapaces. Se puede llegar a generar un auto-menosprecio crónico, que es el rasgo principal de la depresión. “Ernest Hemingway, que acabó suicidándose, padeció este tipo de tiranía impuesta por sí mismo. Durante toda su vida se sometió a demandas

¹⁰⁰² GARCÍA GARCÍA, Emilio: «Enseñar... *Op. Cit.*, p. 52.

¹⁰⁰³ PALACIOS, J. I., CARBONERO, M. A., MARTÍN, L.J.: «Bases para el estudio del autoconcepto en los músicos», en *ITAMAR. Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte*, n. 2, Rivera Editores-Universitat de València, 2009, pp. 277-293, p. 278.

¹⁰⁰⁴ MARCHAGO, J.: *El profesor y el autoconcepto de sus alumnos: teoría y práctica*, Barcelona: CISS-Praxis (Escuela Española), 1991, p. 24.

¹⁰⁰⁵ BISQUERRA, R.: *Modelos de Orientación e Intervención Psicopedagógica*, Praxis, Barcelona, 1998, p. 544.

¹⁰⁰⁶ MORIN, Edgar: *Introducción al pensamiento complejo*, Gedisa, Barcelona, 1994 p. 97.

¹⁰⁰⁷ GARCÍA GARCÍA, Emilio: «Enseñar... *Op. Cit.*, p. 40.

inalcanzables, se obligó a sí mismo a realizar proezas extraordinarias, que constantemente menospreciaba”¹⁰⁰⁸.

En el ámbito musical se han realizado investigaciones que derivan en la importancia del autoconcepto especialmente en su relación con la motivación¹⁰⁰⁹. Schmidt, Zdzinski y Ballard han estudiado las relaciones entre las diferentes motivaciones y el autoconcepto en los músicos con respecto a su rendimiento académico¹⁰¹⁰. Al parecer, no existe vínculo directo, aunque se produce una fuerte interacción entre los cuatro componentes *autoconcepto / motivación / rendimiento específico / esfuerzo*¹⁰¹¹. Albert Bandura¹⁰¹², estudioso y creador del concepto de “autoeficacia”, bajo la perspectiva de que nada influye tanto en la vida diaria de las personas como la opinión que cada una tiene de su eficacia personal, profundiza en las relaciones internas del autoconcepto. Siguiendo la guía de este investigador, Laura Silva afirma que

para manejar la ansiedad se requiere contar con una autoeficacia percibida no sólo para dominar la parte musical sino para el control mismo de la ansiedad. Los recursos que generan tal autoeficacia están inscritos en la actividad cotidiana, en la relación del estudiante de música con sus profesores y compañeros. Esto deslustra un poco cierto ejercicio docente musical en el que se considera que la música se basta a sí misma para ser enseñada, desdeñando el papel de las estrategias pedagógicas y acreditándolas sólo para otros ámbitos de estudio. (...) la competitividad en los intérpretes, afecta igualmente.¹⁰¹³

Conclusiones

Ante nosotros, se muestran numerosas razones para revisar las formas en las que educamos, buscando nuevas vías que nos conduzcan a una *enseñanza educacional de la música*, basada en el desarrollo integral de las personas, sin tener que prescindir de manejar unos contenidos adecuados. La literatura médica afirma que “el temperamento, el vínculo, la ansiedad parental y los estilos educativos influyen, todos ellos, en la aparición de ansiedad en niños y adolescentes”¹⁰¹⁴, por lo que es verdaderamente importante cuidar las *formas* además de los *contenidos*, ya que las experiencias vividas, especialmente en la infancia, son determinantes en la formación

¹⁰⁰⁸ MARINA, José Antonio: *El laberinto sentimental*, Anagrama, Barcelona, (1996) 2009, p. 158.

¹⁰⁰⁹ Véase MARTÍN, A. J.: «Motivation and engagement in music and sport: Testing a multidimensional framework in diverse performance settings», en *Journal of Personality*, N. 76, 2008, pp. 135-170.

¹⁰¹⁰ SCHMIDT, C. P., ZDZINSKI, R.S. y BALLARD, D. L.: «Motivation orientations, academic achievement, and career goals of undergraduate music education majors», en *Journal of Research in Music Education*, N. 54, 2006, pp. 138-156.

¹⁰¹¹ SCHMIDT, C. P.: «Relations among motivation, performance achievement, and music experience variables in secondary instrumental music students», en *Journal of Research in Music Education*, N. 53, 2005, pp. 134-174.

¹⁰¹² Véase BANDURA, Albert: *Autoeficacia: cómo afrontamos los cambios de la sociedad actual*, Desclée de Brouwer, Bilbao, 1999; *Self-efficacy: The exercise of control*, N.H. Freeman, New York, 1997 y «Self-efficacy: The Foundation of Agency», en PERRIG, W.J. (ed.): *Control of human behavior, mental processes and consciousness*, Erlbaum, London, 1999, pp. 17-33.

¹⁰¹³ SILVA CONTRERAS, Laura: *Miedo Escénico... Op. Cit.*, p. 57.

¹⁰¹⁴ WIENER, Jerry M.; DULCAN, Mina K.: *Tratado de psiquiatría de la infancia y la adolescencia*, Elsevier, Barcelona, 2006, p. 566.

del autoconcepto de las personas y en sus miedos futuros. Depende de nosotros, los educadores, que la memoria de los temores que organicen nuestros hijos o estudiantes vaya acompañada de mecanismos de afrontamiento, de estrategias aprehendidas para solucionar problemas, de la capacidad de generar criterios para tomar decisiones, es decir, una educación en la que valoremos no solamente la *aptitud*, sino en la que logremos que los niños y los adolescentes aprendan también una *actitud positiva*.

Hasta finales del siglo XX, se consideraba que la inteligencia de una persona podía medirse en función de las respuestas a unos cuestionarios tipo test, que señalaban los índices de *cociente intelectual* de un individuo, únicamente en la lingüística y en la lógica-matemática¹⁰¹⁵. El problema surgió en el momento en que se consideró que la mente no se limita a la inteligencia académica que pretendían medir esos cuestionarios¹⁰¹⁶. Las diferentes situaciones a las que nos enfrentamos en nuestra vida requieren además otras y diversas capacidades mentales, así como otro tipo de conocimientos prácticos. Por suerte, contamos con la capacidad de análisis y de resolver problemas, pero también es necesario saber diferenciar y decidir entre los problemas que son relevantes y los que no, entre los problemas en que merece la pena invertir nuestro tiempo y energía, y en los que no. El enriquecimiento de la inteligencia se produce a través de la educación, cuando conocemos “sobre el pensar, el sentir, el querer; sobre las propias capacidades y limitaciones; sobre los procesos de pensamiento, sentimiento y comportamiento; sobre los resultados alcanzados; sobre las alternativas posibles y las mejoras deseables, [lo que supone] la conquista más adaptativa de la mente humana”¹⁰¹⁷, lo que reclama una reforma de los sistemas educativos para los conservatorios españoles, por la vía de una *Enseñanza Educativa de la Música*.

¹⁰¹⁵ “Un equivalente emocional al cociente intelectual fue apuntada por primera vez por Keith Beasley, miembro de la Asociación mundial que agrupa a las personas intelectualmente superdotadas. Él fundó dentro de la organización el llamado “Grupo de intereses especiales de los sensibles”. Su idea fue acogida con entusiasmo y cambió de nombre pasando a llamarse “Grupo de intereses de corazones y mentes”. El mismo Beasley decía: “En el pasado el hecho de ser emotivo se contemplaba invariablemente como una debilidad, pero ahora empezamos a comprender que solo mediante el reconocimiento y la utilización de la sensibilidad que es inherente a nuestra naturaleza puede la vida alcanzar un significado superior. Solo a través del desarrollo de la empatía con nuestros semejantes, con la Tierra y con todo lo que nos rodea podremos entender lo que está ocurriendo en la sociedad (...) y así contribuir a encauzarla de nuevo hacia un rumbo positivo y creativo”: IBARROLA L. DE DAVALLILLO, Begoña: «Dirigir y educar con Inteligencia Emocional», en *Actas VII Congreso de Educación y Gestión*, 2009. Disponible en: http://www.profes.net/rep_documentos/Noticias/IntelEmoc.pdf

¹⁰¹⁶ “El uso y abuso de los tests de inteligencia que ha hecho la escuela tradicional para predecir el éxito de los alumnos y destacar también los fracasos de éstos, hace que se propongan modelos alternativos de escuelas más eficaces donde tengan cabida otras filosofías o modos de entender la educación”: FERRÁNDIZ GARCÍA, Carmen: *Evaluación y Desarrollo de la Competencia Cognitiva. Un estudio desde el modelo de las inteligencias múltiples*. Primer Premio Nacional *ex aequo* de Investigación Educativa 2004. Modalidad Tesis Doctorales, Ministerio de Educación y Ciencia. Centro de Investigación y Documentación Educativa, Madrid, 2005, p. 27.

¹⁰¹⁷ GARCÍA GARCÍA, Emilio: «Enseñar... *Op. Cit.*, p. 42-43.

TERRITORIOS DOCTORADO

**Comment le silence d'André Souris nous parle.
A propos de l'article d'André Souris, « Le Silence et la Musique »¹⁰¹⁸**

Simon Sieger

Musicologue

Etudiant en Master de musicologie sous la
direction de Christine Esclapez
Département de musique et sciences de la
musique Université Aix-Marseille

Résumé. Poursuivant la recherche d'une *autre musicologie* telle que nous la propose Christine Esclapez, la notion de silence chez André Souris nous permet de prendre du recul sur la spécificité d'une parole musicologique. Les liens tissés entre la musique, le musicologue, et l'auditoire font apparaître une dynamique de la parole, créant un espace d'expression. Les distances qui séparent la parole théorique de sa mise en pratique, ou le locuteur de l'auditeur, sont des révélateurs de la *mise en parole* de la musique, laquelle est impérissable et attend à d'être prolongée. La posture d'André Souris n'est rien de plus, ni rien de moins, que la tentative de faire exister un monde frontalier entre celui du *dire* et de *l'écouter*.

Mots-clés. André Souris, parole, espace, silence, distance, phénoménologie, relation locuteur-auditeur.

Abstract. Following Christine Esclapez' research of *another musicology*, we take the study of the notion of silence of André Souris as an opportunity to think about the specificity of musicological expression. The links between music, musicologist and their audience create a movement of speech, which in turn defines a space of expression. The distance between theoretical speech and its practical application, or the distance between the speaker and the auditor are observable signs of the *passing into speech* of music, considered as an entity which can't perish, awaiting an extension. André Souris' choice is nothing more, and nothing less, than an attempt to bring a conterminous world into existence, creating a new territory on the frontiers between what is *said* and what is *listened to*.

Keywords. André Souris, speech, space, silence, distance, phenomenology, speaker-auditor relationship.

La spécificité de la parole

A la lecture d'un article d'André Souris, on ressent une étrange impression. Comme si les mots imprimés sur la page n'étaient plus fixes mais mouvants, se dérobaient au

¹⁰¹⁸ SOURIS, André: *La lyre à double tranchant*, Mardaga, Sprimont, 2000.

regard et à la constance, comme s'ils refusaient de se laisser enfermer dans cette page pour laquelle ils n'ont pas été conçus. Si Nietzsche était le philosophe de la danse¹⁰¹⁹ et de la légèreté, alors sans aucun doute Souris est le musicologue-danseur, dont les mots restent animés d'un mouvement, d'une grâce et d'une souplesse qui font leur instabilité de sens et de forme. D'où vient cette puissance d'adaptation au lecteur, cette simplicité apparente ne dissimulant qu'à peine la profondeur ? D'où vient que ces écrits ne figurent pas parmi les lourdes théories musicologiques du XX^{ème} mais flottent à leur surface ? D'où vient qu'il provoque chez le lecteur un tel sentiment, qu'il abolisse la distance généralement posée par le théoricien, qu'il établisse un lien d'intimité ?

Une seule réponse à ces questions étranges, ces écrits ne sont pas des écrits. Leur présentation sous la forme d'écrit est le résultat d'une certaine forme de conformisme culturel dont la ligne principale est la conservation de la science à un niveau neutre, évacuant progressivement la personne et la personnalité de l'auteur derrière l'aridité brute d'un texte. Noir sur blanc. Pas de couleurs ni de nuances, et pourtant les mots dansent infatigablement sur la page, se désordonnant sans cesse dans un ordre nouveau. Seule une note en bas de page de l'article révèle la véritable nature de ce texte :

L'exposé sur « le silence et la musique » a été **prononcé** le 9 février 1946 au Séminaire des Arts. Mais Souris en a rédigé une version amendée (...). C'est cette version qui a été retenue ici.¹⁰²⁰

Car pour railler l'esprit de pesanteur dont son époque était prisonnière, Souris avait choisi un autre moyen de transmission que « l'écrire sur la musique ». Plutôt que d'être obligé de définir des catégories, de classer avec rigueur des compositeurs dans des stylistiques pour mieux les définir, il se laissait aller au « parler sur la musique » dont la spontanéité et l'immédiateté lui donnaient toutes les libertés. Ainsi, malgré une articulation argumentative des plus classiques, le propos de Souris semble se mouvoir dans l'espace d'une scène, se munissant, au fur et à mesure de son monologue, d'accessoires et d'éléments de décor dont la juxtaposition dépeint une autre Histoire, un autre monde qui, comme *l'Ainsi parlait Zarathoustra* : « est pour tous et [...] n'est pour personne »¹⁰²¹. Cet accès facile au savoir, cette sensation pour le lecteur de pénétrer dans une danse créatrice dont on apprend les pas au fil de la lecture nous donnent envie de l'accompagner par un chant. Nous voulons expliquer cette danse, la posture qui lui donne ses appuis, l'espace de connaissance qu'elle décrit, mais surtout nous voulons recomposer avec notre voix le chant qui puisse la

¹⁰¹⁹ « De Dieu je suis le porte-parole devant le diable. Or ce diable est l'esprit de pesanteur. O vous, les légères, comment se pourrait-il que de danses divines je fus l'ennemi ? (...) à une danse il doit vous inviter ; et pour accompagner sa danse je veux moi-même chanter un chant. Un chant de danse et de raillerie contre l'esprit de pesanteur, mon très haut diable et très puissant, duquel ils disent qu'il serait « le seigneur du monde » » : FRIEDRICH, Nietzsche: « Chant de la danse », in *Ainsi parlait Zarathoustra*, Gallimard nrf, Paris, 1971, p. 125.

¹⁰²⁰ SOURIS, André : *Op. Cit.*, p. 57. C'est nous qui soulignons.

¹⁰²¹ NIETZSCHE, Friedrich : *Op. Cit.* : sous-titre : « Un livre qui est pour tous et qui n'est pour personne ».

soutenir. Pour ce faire nous devons comprendre les directions que prend la parole, la relation qu'elle entretient avec son énonciateur, avec son auditoire, avec la musique.

Le paradoxe des directions contraires : la création par l'aller-retour

Les directions de la parole de Souris peuvent se représenter dans une géométrie à trois dimensions. Dans la nature des directions que nous allons proposer, nous spécifions qu'il ne s'agit pas de valeurs accordées aux différents aspects de cette parole, mais plutôt de l'image que l'orateur donne lui-même de ces aspects dans son discours. Nous plaçons sans difficulté Souris au centre de la parole, au point 0, non pas point fixe mais point mouvant, rencontre des trois axes de la géométrie spatiale. Sur l'axe des x, Souris se meut au sein de sa propre personne, façonne sa parole face à lui-même, essayant de se convaincre comme s'il était autre. Ce qui est intéressant dans cette allégorie géométrique de la parole, en plus de l'éloignement progressif de la personne du locuteur en 0, est la possibilité d'aller dans deux sens sur le même axe : mais quels peuvent-ils être lorsque celui-ci symbolise une personne ? Evacuons les valeurs négatives et positives (habituellement présentes sur les axes géométriques, structurantes mais binaires) et concentrons-nous sur le sens des directions : soit Souris énonce une parole s'éloignant de lui, soit se rapprochant de lui ; et soit elle est en provenance de derrière lui, soit de devant lui. Ce qui est « devant lui », c'est bien sûr l'auditoire du Séminaire des Arts, et ce qui est « derrière lui » ce sont les textes et les auteurs dont il est l'auditoire. En utilisant un terme de Julia Kristeva, c'est en vérité l'axe de l'intertextualité¹⁰²² de Souris, se proposant lui-même comme texte aux autres, ou comme un texte accueillant les autres.

Sur l'axe des y, définissant le haut et le bas, Souris parle de la musique. Ici également, le sens du haut et du bas ont peu d'importance. Ce qui veut dire que le trajet vers la musique n'est en aucun cas transcendantal, car il peut se faire par élévation comme par abaissement. La musique n'est pas en haut comme une matière sacrée et mystérieuse, mais elle est environnante, englobante, constituant primaire du monde. La parole de l'orateur peut donc « parler vers » la musique en s'élevant ou « parler en venant de » la musique. Peut-on distinguer cette « musique du haut » de cette « musique du bas » sans pour autant leur accorder de jugement de valeur ? C'est exactement ce que fait Souris en l'énonçant de deux manière différentes : soit il s'agit de la musique absolue, celle dont l'unité idéale (pour lui) déborde des frontières géographiques et stylistiques – et nous pourrions la qualifier de « musique du haut » –, soit il s'agit de la musique existante, celle des œuvres qu'il a choisies. La musique absolue est donc une idéalisation de la musique indifférenciée, une sorte d'essence de la musique dans laquelle toutes ses particularités sont présentes sans pour autant être exprimées. C'est aussi la généralité de la musique en tant que concept forcément représenté dans l'esprit de l'orateur comme dans celui de l'auditeur. La musique existante, bien réelle, est celle que nous entendons bel et bien ici et maintenant, la musique comme concept agissant n'est-elle pas alors en tension entre ces deux états ? A certains moments, Souris « parle vers » la musique absolue et vers la musique

¹⁰²² KRISTEVA, Julia: « Une poétique ruinée », in BAKHTINE, Mikhaïl: *La Poétique de Dostoïevski*, Seuil, Paris, 1970, pp. 5-21

existante ; à d'autres, le musicologue parle « en venant de » la musique absolue ou existante.

L'axe des z est celui qui en géométrie différencie la géométrie plane de la géométrie tridimensionnelle, c'est-à-dire celui qui, à partir des simples paramètres de hauteur et de largeur, crée par combinaison celui de la profondeur. Nous avons donné à l'axe des x la valeur de la parole et à celui des y celui de la musique, il est logique que l'axe des z soit celui de la combinaison des deux. Même dans cette combinaison, Souris installe deux extrêmes : la « musique parlée » ou le moment où les mots ne sont plus que des coquilles vides remplis de musique (« le silence lumineux », « bâillonner le silence »¹⁰²³) et la « parole musiquée » ou moment où la musique n'est qu'une extension de la parole, remplie de sa signification et de son sens.

De cet espace scénique de la parole, il ne nous reste qu'un texte dans lequel on ne peut contempler que les cadavres des musiques réelles à travers leurs titres, qu'une ligne noire sur fond blanc pour imaginer *le temps de la voix*¹⁰²⁴. Et pourtant les mots dansent dans cet espace comme un éternel et ultime sursaut pour captiver l'attention, et les traces des pas nous disent de réinventer les déplacements. Soyons clairs, nous ne voulons pas répertorier les mouvements de la parole de Souris au fil de son article : nous dressons simplement une carte des probables qu'il envisage. Et ce qui unit ces probables c'est un trajet : celui de l'aller-retour. Pour créer du mouvement et de la forme avec sa parole, Souris est obligé de se déplacer sans arrêt le long des axes de son espace, parcourant les mêmes trajets dans les deux sens pour toujours se replacer au centre, explicitement ou implicitement. On pourrait penser que se déplacer pour revenir au même endroit est un projet vain mais nous admettons que c'est dans ce paradoxe que réside la créativité de l'auteur. A chaque aller-retour Souris se dévoile comme un autre que lui. A chaque aller-retour, une nouvelle part d'inconnu demande à être connue. La particularité de l'espace de parole de Souris est qu'il n'est pas conçu pour accueillir un mouvement unilatéral allant du problème vers la solution. Dans sa parole, à chaque déplacement, Souris contemple l'ensemble des paysages qu'il connaît déjà et reconnaît les éléments de décor qu'il leur a ajoutés, et sur le trajet du retour, après avoir contemplé sa destination, le sens de ces paysages et la place des décors sont remis en question, repositionnés, jusqu'au prochain trajet. Souris est un musicologue-danseur qui montre avec gaieté où se cachent les questions de la musique.

¹⁰²³ SOURIS, André : *Op. Cit.*, pp. 60-61.

¹⁰²⁴ Pour reprendre le titre d'un ouvrage de Daniel CHARLES : *Le temps de la voix*, Hermann, Paris, 2011.

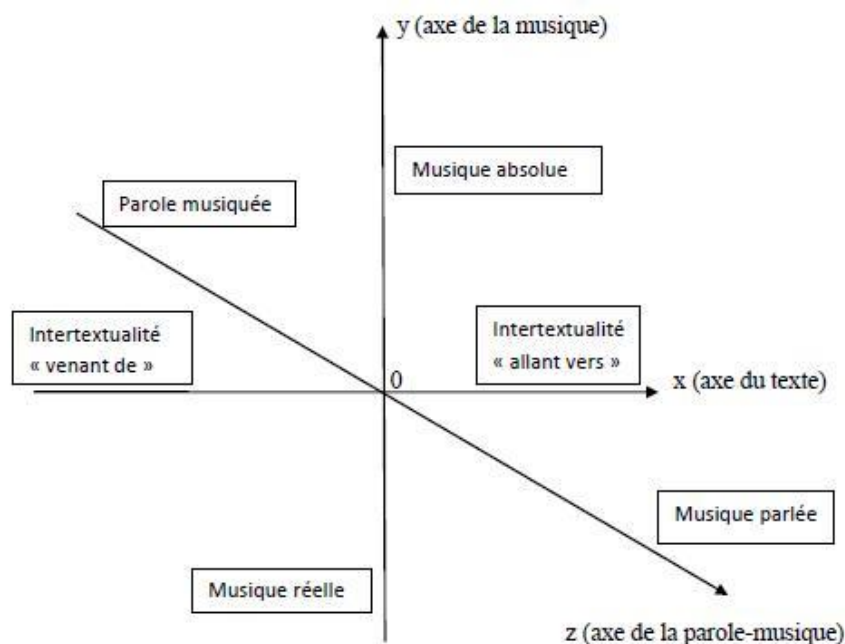


Figure 1. Schématisation de l'espace de parole d'André Souris

Le thème du silence

Partons du principe emprunté à Bernard Vecchione selon lequel un musicien ne vit pas seulement dans le monde mais, à travers, la singularité de sa musicienneté¹⁰²⁵, dans un monde-musique, dans lequel les choses sont musiquées. La musicienneté d'André Souris, construite par sa pratique de chef d'orchestre et compositeur, est donc l'une des principales énergies irriguant implicitement son discours, un filtre structurant sa pensée. Et puisqu'il s'intéresse au silence dans cet article, nous ferons l'hypothèse qu'il s'agit de la part d'inexprimée que sa voix laisse tout autour d'elle et nous essayerons de comprendre son approche du silence à travers son propre silence, qui borde sa parole. Car s'il est un texte où les silences sont palpables c'est bien cet article : pas moins de vingt-et-un paragraphes pour six pages de textes. Entre chaque paragraphe une transition silencieuse, un déplacement de la parole qui se fait en silence. Entre le huitième et le neuvième, par exemple, on passe d'un « parler vers » la musique absolue avec une musique parlée telle que « silence opaque et nébuleux »¹⁰²⁶, à un « parler venant de » la musique réelle et une parole musiquée (« la forme des monodies définit leur silence »¹⁰²⁷). Le silence est encore plus lourd entre le dixième et le onzième paragraphe, car là où le lecteur n'entend rien, l'auditeur entendit un *Alleluia* (c'est-à-dire que l'auditeur réel de la conférence eu l'occasion d'écouter un *Alleluia* choisi par André Souris). Il est presque magique de voir comment le thème du silence traité par la parole de Souris est lui-même représenté dans l'écriture de cette

¹⁰²⁵ VECCHIONE, Bernard: « Entre Errance et Expérience. Un « Tombeau » de Pierre Schaeffer », in MARTIAL, Robert: *Pierre Schaeffer : De Mac Luhan au Fantôme de Gutenberg*, L'Harmattan, Paris, 2002, pp. 10-18.

¹⁰²⁶ SOURIS, André : *Op. Cit.*, p. 58.

¹⁰²⁷ *Ibid*, p. 59.

parole. L'écrit de la parole devient l'illustration de son propre propos. Inutile de relever tous les déplacements, et les limites de l'espace de la parole, le principal est de noter que dans sa parole, André Souris est un musicien, fonctionnant selon les principes qu'il est justement en train d'énoncer, tournant sur lui-même pour *fabriquer* un sens où forme et contenu sont amalgamés dans un tout organique, ce que ne contrediraient d'ailleurs ni Schloëzer, ni Goethe.

Plus précisément, on discerne également dans la construction de son discours les contours de la musicienneté de Souris. Le schéma argumentatif est en gradation, s'élargissant progressivement vers des exemples en expansion, passant par des pièces à une, puis deux, puis trois voix, pour terminer par la considération de l'harmonie. La clef de voûte de son argumentation se trouve dans le vingtième paragraphe, lorsqu'il cite Debussy comme chef de fil de la mise en œuvre de la musique du silence. A cet instant, on comprend rétrospectivement la structure de l'argumentation. Comme Debussy, qui expose dans le *Prélude à l'après-midi d'un faune* le même thème sous des éclairages différents, comme une sorte de thème sans variation mais dont l'environnement changeant donne une image différente à chaque répétition, Souris expose le thème du silence sous différents éclairages : la théorie des formes, puis l'écriture, enfin l'évocation d'une musique de plus en plus complexe. A chaque nouvel éclairage, le thème prend un sens nouveau tout en conservant l'ancien. La chaîne de sens qui se crée progressivement est rythmée par l'égrènement des paragraphes, le déplacement de la parole dans son espace, et c'est en réalité une musique que nous avons sous les yeux. Une musique traitant dans ses silences des silences traités dans la musique. Si la forme du discours est accueillante et légère, c'est que la conception de la musique de Souris l'est de même, de même que le sont ses compositions.

La théorie du silence

(...) cette présence sonore nous révèle qu'il n'y avait rien, cette présence nous révèle à la fois une absence ou, si l'on veut, une possibilité d'absence.
(...) La résonance de ce chant solitaire approfondit l'espace environnant.¹⁰²⁸

Cette approche du silence est surprenante par sa pertinence, même près de soixante-dix ans plus tard. La profondeur donnée par le chant n'est pas celui du chant propre, mais celui du silence qui continue à exister en dessous du chant. Là où nous croyons voir des apparitions de silence entre les moments musicaux (que ce soit dans l'article de Souris ou dans la musique dont il parle), il n'y a que révélation de ce qui existe en dessous à tout moment. Dans tous les exemples que Souris donne, il pose la question du silence, le désigne pour mieux le retrouver ailleurs, et le définir peut-être dans « une esthétique future »¹⁰²⁹. Alors que Souris parle par delà son dernier silence, nous ne pouvons que nous soumettre à sa parole prémonitoire en lisant Daniel Charles (cité par Bernard Vecchione) et Bernard Vecchione :

¹⁰²⁸ *Ibid*, p. 59.

¹⁰²⁹ *Ibid*, p. 58.

« On connaît, dit-il, [Daniel Charles dans *La voix symbole du temps*, 1978, p.218] la définition heideggerienne de l'*Ursprache*, du Dire originaire, irréductible au « langage » des linguistes et à toute conception « instrumentale » du *dit* : le Dire, c'est le *Geläut der Stille*, le *résonner du silence* » Or ce « silence », il n'est pas le silence énoncé, mais le silence de l'énoncé, ce sur quoi l'énoncé fait silence. Il n'est pas le silence que forme l'énoncé, le silence comme absence de son, anti-son, non-son. Mais il est ce qui fait silence en l'énoncer, sous l'énoncé, ce que l'énoncé sous son paraître réserve. Non ce qui s'énonce mais ce qui s'annonce silence. (...) Ce silence qui s'annonce est celui dont, de façon distraite, traite, et retraite par son réseau de figures, l'énoncé. Il est celui qui demeure en réserve, en retrait, à l'abri de l'énoncé, mais que l'énoncé met en jeu en l'*appelant* dès que, comme énoncé, on le pousse à faire retraite, à entr'ouvrir la porte d'infini, d'imparlé qu'annonce le silence. L'énoncé qui « abrite », « ébruite » le silence. Il fait sortir le silence de l'endroit où, parlant, songeant, travaillant à rêver, il est retranché.¹⁰³⁰

Les théories de Daniel Charles et de Bernard Vecchione emmènent les propositions d'André Souris une étape plus loin. Là où Souris ne fait que montrer la présence du silence, les deux musicologues en font la base constituante du discours, lui confiant la totalité du dire qui irrigue le parler. Bien que nous soyons entièrement d'accord avec cette théorie, nous pouvons y déceler une certaine faiblesse par rapport à la façon dont Souris envisageait, lui, la part silencieuse du musical : dès l'entrée véritable en philosophie du silence, il perd sa réalité musicale et reste pratiquement inatteignable, dans les limbes de la musique absolue, celle qui fait également exister la voix du discours parlé. Malgré l'extrême simplicité philosophique du silence selon Souris, celui-ci est en circulation permanente entre le parlé immédiat, la musique réelle et la musique absolue. Ce qui fait la force de son discours est la constance de son auto-démonstration : l'*objet* de recherche (le silence) n'est pas regardé comme extérieur mais fait partie constituante du discours, exactement comme le théorisent Charles et Vecchione, tout en gardant sa teneur de silence musical. Le silence du discours et celui de la musique s'affichent comme unis, voire même indivisibles. C'est une autre raison pour laquelle les recherches de Souris ont tendance à être oubliées, ce ne sont pas des monolithes inanimés servant de tables de lois mais des organismes doués d'un système autosuffisant. Leur autonomie leur sert à vivre en dehors des théories généralistes, mais leur errance singulière les rend peu attrayantes pour les chercheurs en quête de réponses uniques. Pourtant, et on le voit dans le prolongement par Charles et Vecchione, ce que demandent ces organismes est une mise en théorie, ou plutôt, pour parler en termes rhétoriques, une problématisation de la question mise en avant.

Bernard Vecchione, quant à lui, opère un retournement de situation : l'énoncé dissimule le silence et le rend bruyant par sa parole. Silence et énoncé sont mêlés, tissés ensemble, inextricables, ce qui rend la mise en pratique de cette théorie très délicate. Dans la conception organique de Souris, le silence et le son sont deux entités

¹⁰³⁰ VECCHIONE, Bernard : « L'hermeneia silencieuse du musical », in *Le sens langagier du musical, Sémosis et Hermenéia*, L'Harmattan, Paris, 2009, p. 254.

bien séparées, tangibles, définissant leur différence par leur interdépendance, leur dialectique. Ceci simplement parce que dans ses déplacements dans l'espace de sa parole, le musicologue doit rester cohérent ; et si son objet de recherche change de fonction suivant où il est placé (que ce soit dans son intertextualité, dans la « musique réelle » au paragraphe quinze, puis dans la « musique absolue » au paragraphe seize, ou dans la parole musiquée au dix-neuvième paragraphe)¹⁰³¹, sa peau, l'interface tangible du silence avec le chercheur et l'auditoire reste la même. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, ce n'est pas l'essence du silence qui reste immuable dans les déplacements de la parole, mais son épiderme. L'intérieur est en constant changement alors que la surface reste identique, c'est-à-dire que le silence lui-même est un organisme s'adaptant intérieurement à son environnement tout en conservant son identité extérieure. C'est là pour nous une véritable prouesse méthodologique que de conserver l'identité d'un concept tout en lui donnant un fonctionnement radicalement différent à chaque exemple. Ce sont les déplacements de la parole qui obligent André Souris à conserver dans chaque paysage une identité commune du silence : comment peut-il autrement trouver des points de ressemblance entre ceux-ci si ce n'est par la vision qu'il a de l'épiderme tangible du silence. Cette visée est fondamentalement rhétorique car suivant, comme Alice le lapin blanc, l'auditeur (pour nous malheureusement le lecteur) s'accroche au silence tel que le peint Souris, l'entend transfiguré à chaque exemple mais reconnaît sa silhouette caractéristique à chaque apparition. La capacité de Souris à se percevoir comme témoin de ses propres déplacements lui permet de donner à la singularité de ceux-ci une valeur d'exemple appelant une théorie. Chaque auditeur (et lecteur) sort de l'espace de parole en élaborant sa propre histoire du voyage qu'il a fait.

La mise en pratique de la théorie

In theory, practice and theory are the same,
but in practice they're not.¹⁰³²

Au moment de la mise en pratique de la théorie, les arabesques des déplacements de la parole se trouvent alourdies par la matière à laquelle elles sont inévitablement liées. Ce qui fait une bonne théorie n'est pas son adaptabilité à toutes les situations, mais le rapport de proportion entre ce qu'elle abandonne de sa poésie originelle pour n'être qu'une « chose » de plus dans le monde, et ce qu'elle gagne à être contextualisée dans différents instants de l'Histoire. Puisque Souris s'appuie sur une phénoménologie du silence qu'il tente de débusquer dans des pièces musicales, ramenons sa théorie au pragmatisme par l'intermédiaire de Charles Sanders Peirce. Deux concepts majeurs de la philosophie de Peirce sont présents dans la démonstration de Souris : « la féconde intuition » qu'il attribue à Paul Claudel et la « résistance » (en tant que le silence se définit par le son et réciproquement)¹⁰³³.

¹⁰³¹ SOURIS, André : *Op. Cit.*, respectivement p. 60 et p. 61.

¹⁰³² Einstein Albert : « En théorie, la pratique et la théorie sont la même chose, mais dans la pratique ce n'est pas le cas ».

¹⁰³³ SOURIS, André : *Op. Cit.*, p. 58.

It seems, then, that the true categories of consciousness are: first, feeling, the consciousness which can be included with an instant of time, second, sense of resistance, of an external fact, of another something; third, synthetic consciousness, binding time together, sense of learning, thought.¹⁰³⁴

Intuition is the regarding of the abstract in a concrete form, by the realistic hypostatization of relations; that is the one sole method of valuable thought.¹⁰³⁵

Peirce propose une chronologie des étapes de la mise en pensée, et donc de l'interprétation du sens en construisant progressivement et schématiquement ce réseau de sens. Cette chronologie s'applique au silence de Souris : en premier (par « en premier » et l'ordre que nous allons donner, nous désignons non seulement la chronologie de la pensée décrite par Souris, mais également la chronologie de sa propre pensée, toutes deux fonctionnant comme deux organes du même corps), nous avons la sensation du silence sans en comprendre le sens. Une sensation qui hors du champ artistique n'aurait qu'un rôle passif, c'est une sensation qui n'est qu'une qualité, une signification sans sens, ou dans le vocabulaire heideggerien, une existence sans être. Aussi bizarre que cela puisse paraître, cette sensation est mais n'existe pas, c'est une signification non-existante, qu'on ne peut isoler en tant que chose étant dans le monde. L'art ne révèle pas son existence mais la fabrique. En remplissant la page du bloc imprimé, la marge devient marge alors qu'elle n'était rien. Etrange phénomène que celui du rien qui n'existe même pas en tant que tel avant qu'on ne lui fournisse un matériau de résistance contre lequel s'appuyer pour exprimer un sens. La sensation de silence n'existe réellement qu'à partir du moment elle trouve une résistance s'opposant à sa force mais en direction opposée. Pour autant, quand Souris dit que « cette recherche n'a rien de paradoxal ni rien de bien nouveau »¹⁰³⁶, il a à la fois tort et raison. De fait, le paradoxe est au cœur de cette recherche, c'est l'anomalie créatrice, génératrice d'une autre pensée comme celle de voir un paysage à l'aller différent de celui du retour. Et c'est ce paradoxe même qui est une pensée ancienne, déjà exprimée dans la poésie mystique du XVII^{ème} siècle par Angelus Silesius (qui aura, d'ailleurs, une grande influence sur Martin Heidegger pour l'écriture de *L'être et le temps*) :

299. *On entend dans le silence*

La Parole résonne en toi plus que dans la bouche des autres ;

¹⁰³⁴ « Il semblerait alors que les vraies catégories de la conscience soient : premièrement, la sensation, la conscience qui peut être contenue dans un instant de temps, deuxièmement, le sentiment de résistance, d'un fait extérieur, d'un autre quelque chose ; troisièmement, la conscience synthétique, liant le temps, le sentiment d'apprentissage, la pensée. » : PEIRCE, Charles Sanders : *Principles of Philosophy, A Guess at the Riddle, Collected Papers*, Charles Hartshorne Editor, Bristol, 1998, p. 200. [Traduction faite par nos soins]

¹⁰³⁵ « L'intuition est la considération de l'abstrait sous une forme concrète, en formulant des hypothèses réalistes de relations ; c'est la seule méthode de pensée valable ». PEIRCE, Charles Sanders : *Op. Cit.*, p. 203. [Traduction faite par nos soins]

¹⁰³⁶ SOURIS, André : *Op. Cit.*, p. 61.

Si tu peux te taire pour elle, à l'instant même tu l'entends.¹⁰³⁷

Chez Silesius, on peut déjà comprendre la puissance d'une forme du silence disant sous la parole, appelant la synthèse intuitive du lecteur (qui par ailleurs ne devait pas simplement lire le distique mais le réciter, assimiler par sa propre mise en parole le sens profond qu'il pouvait avoir pour lui). La troisième étape proposée par Peirce est justement celle de la synthèse intuitive, formant la liaison du temps, plaçant l'individu parmi le phénomène qu'il tente de comprendre. C'est à la fois une contextualisation et une historicisation. C'est dans le huitième paragraphe que Souris fait preuve de sa virtuosité de mouvement dans la parole, en passant de l'intertextualité « venant de », à une adresse à l'auditoire, renversant sa parole pour aller vers la « musique absolue » grâce à un seul mot : « Imaginons »¹⁰³⁸. L'image est alors lancée et le passage du silence de la réception passive de la parole à la création de notre propre parole se fait dans le passage entre la phrase : « C'est un silence opaque, ou nébuleux » (parole musiquée) et « Imaginons que surgisse alors une simple mélodie, et voici toute notre attention concentrée sur elle (...) » (musique parlée)¹⁰³⁹. L'individu se trouve à cet instant catapulté au cœur du paradoxe, en faisant réellement l'expérience, telle que l'a faite le locuteur. Le terme « Imaginons » pousse l'auditeur à créer intuitivement la mélodie qui correspond au besoin du paradoxe silence-son, et celle qui surgit est celle de l'auditeur, celle de la « musique absolue » qui n'existe pas mais qui est en chacun de nous, et représente l'exact inverse du silence musical.

Tandis que dans la mise en pratique du silence en tant qu'entité philosophico-musicale dans la musique absolue, Souris fait preuve d'une grande clairvoyance, dès qu'il veut morceler cette entité en différentes unités musicales, il se livre à des considérations d'une naïveté touchante mais largement dépassées aujourd'hui. Pourtant, certaines de ces considérations, bien que suivant directement une proposition obsolète, se réaliseront dans certaines musiques bien éloignées de celles qu'il aborde.

La pratique du silence aujourd'hui : tentative de prolongement

Dans le huitième paragraphe, Souris évoque (par l'imagination) une ligne mélodique « qui en se déroulant délimite deux grandes zones silencieuses, l'une à l'aigu, l'autre autre grave. Elle nous fait percevoir un passé et un futur. »¹⁰⁴⁰ Quel phénomène étrange à contempler que la promiscuité d'une chose qui semble absurde et d'une autre qui semble véritable ! Nous pensons que la représentation du silence aigu et du silence grave n'est dans la parole qu'un mouvement de plus vers son auditoire en provenance de la musique absolue et de son intertextualité, mais qu'en réalité le trop long filage

¹⁰³⁷ Les poèmes d'Angelus Silesius sont des distiques réalisés pour amener le lecteur à la contemplation de Dieu. Dans chaque poème un paradoxe inexplicable amène à la connaissance et à l'amour de Dieu. Le thème du silence et de la parole est récurrent, et le titre de l'ouvrage *Le Voyageur Chérubinique* est une métaphore de l'errance nécessaire pour arriver au sens de la vie. Si au XVII^{ème}, il s'agit de Dieu, on voit bien qu'au XX^{ème}, pour qui vit dans un monde-musique, l'objet de la recherche est différent mais l'essence de la méthodologie est identique. SILESIUS, Angelus : *Le Voyageur chérubinique* (titre original : *Cherbubinisher Wandersmann* ou « L'homme chérubinique qui erre »), Rivages, Paris, 2004, p. 129.

¹⁰³⁸ SOURIS, André : *Op. Cit.*, p. 58.

¹⁰³⁹ *Ibid*, p. 58.

¹⁰⁴⁰ *Ibid*.

de la métaphore spatiale lui fait perdre sa crédibilité. Pourtant, le fait d'être arrivé à sa conclusion sur l'espace fait naître une ultime conséquence, celle de la perception d'un passé et d'un futur. Alors que Souris va poursuivre pour sa démonstration le chemin de la séparation du silence en plusieurs zones de l'espace spectral, ce concept est abandonné. Nous sommes néanmoins convaincu que c'est dans cette phrase que Souris pousse son entité silence le plus loin : en effet, la ligne mélodique ne sépare pas l'espace, elle le crève pour lui rajouter une dimension. Il ne s'agit désormais plus d'un espace géométrique bidimensionnel dans lequel les figures sont planes, l'espace prend une perspective et désigne son point de fuite.

Le reste des observations sur l'espace spectral du silence, ainsi que les exemples des pièces à plusieurs voix passent à côté du concept bouleversant du temps. Nous pouvons bien entendu excuser Souris pour cette inattention ainsi que l'expliquer par les limites de sa musicenneté : celui-ci manipulant en tant que compositeur et monstateur de musique majoritairement de la musique écrite, la représentation qu'il a du silence a dû se baser sur la perception de la globalité musicale à travers la partition. Si l'on se penche sur la perception du silence dans ce qu'il nous laisse apercevoir de sa musique absolue, on le voit comme une autre voix qui, par sa possibilité d'occuper un large spectre sonore sans avoir besoin de se dédoubler, contient une part de magie. Comme une voix qui serait d'une morphologie flexible lui permettant d'être simple ou double, de s'intercaler entre les voix réelles, entre les entrées d'une fugue, entre les broderies d'un luth. Ce silence est celui de la partition comme celui de la marge est celui de la page imprimée. Ce qui borde les voix est un blanc enserrant une ligne noire, et la qualité du silence procède nécessairement des mouvements que décrit la ligne. Dès lors que la ligne se rend à l'existence le silence lui est assujéti. Il doit se conformer au temps et à l'espace qu'elle décrit ; il est dépendant de la voix et de son expressivité et n'est finalement qu'une conséquence de la musique jouée (alors qu'il est antérieur à la musique absolue au huitième paragraphe¹⁰⁴¹, juste avant ces phrases décisives).

Ce qui apparaît comme une contradiction et qui pourrait sonner la fin de la validité du raisonnement de Souris, est pour nous un terrain de départ, une possibilité de prolongement. Car comment aurait raisonné un Souris qui eut connu le saxophone hurleur de Peter Brotzmann, les platines torturées de Otomo Yoshihide, ou les cris surnaturels de Mike Patton ? Quelle aurait été sa représentation du silence face au *Poem for tables, chairs, benches, etc...* de LaMonte Young ? Faisons l'expérience de répondre à ces questions en s'appropriant l'espace de parole, additionnant notre intertextualité à la sienne.

Le silence doit donc rester « cette possibilité d'absence »¹⁰⁴² désignée par le sonore, matière intuitivement synthétisée, dont l'étude se fait par la réception de la musique. Tels sont les principes énoncés qui nous semblent s'accorder encore avec notre perception. Bien que centré sur l'écoute et le « donner à entendre », Souris n'a pas

¹⁰⁴¹ SOURIS, André : *Op. Cit.*, p. 58.

¹⁰⁴² *Ibid*, p. 59.

assez de recul pour considérer l'individualité de chaque auditeur, ni pour fonder une théorie du silence sur la singularité de celui-ci, nous le ferons pour lui.

Lorsque la musique jaillit, l'auditeur se trouve face à un phénomène qui lui montre la « possibilité d'absence ». Ce que Souris oublie, c'est que dans la relation qui lie presque instantanément l'auditeur à la musique (qui plus est enregistrée), une prise de conscience germe aussitôt, appréhendant la distance (en termes de culture et de connaissances, ou de disponibilité d'esprit) qui le sépare du contenu de celle-ci. Cette distance peut se décliner selon trois modes : elle est courte, la musique jouée a une place dans la représentation du monde que se fait l'auditeur qui est proche de lui ; elle est longue, la place de la musique dans la représentation du monde de l'auditeur est mal définie, dans une zone d'ombre tenue à l'écart des connaissances claires ; enfin la distance est impossible à évaluer car la musique ne peut pas faire partie de la représentation du monde de l'auditeur. Ces trois types de distance, courte, longue et non-mesurable, engendrent des désirs et des pensées auxquels le silence et le temps sont directement rattachés.

Car Souris oublie également que si la musique montre le silence qui la précède et la soutient, elle impose également le silence à celui qui n'y prend pas part. Il y a donc un rapport de force qui s'installe dans la relation entre la musique et l'auditeur, il doit garder le silence s'il veut pouvoir apprécier la musique. Le son et le temps de sa voix sont des parasites pour la musique qui réclame le silence pour commencer à s'exprimer, et pendant que celle-ci résonne l'auditeur est isolé, seul avec elle sans pouvoir communiquer avec d'autres que lui pour comprendre à plusieurs. Ce quasi-enfermement que provoque la musique est une sorte de solitude de l'auditeur qui ne peut plus se conformer aux dires des autres, à leurs évaluations, mais doit deviner la distance tout seul. Il ne lui reste plus qu'à décider s'il a le désir d'aller à la rencontre de cette musique, et celui-ci est fonction de l'état d'esprit de l'individu et de la nature de la distance.

C'est ce désir qui est le modulateur du silence en tant qu'instrument de qualité temporelle. Si la musique nous fait percevoir un passé et un futur, c'est parce que l'auditeur a le désir secret de rester dans le présent devenu passé pour chérir l'instant musical et retarder l'arrivée inéluctable du silence, ou parce qu'il désire fuir vers le futur ou retourner au passé où cette musique n'était pas. Plus la distance qui le sépare de la musique est connue, moins le désir de silence se fait sentir, et plus le présent devient instant, passé et présent s'unissant dans leur momentanéité. Au contraire plus la distance est longue, le chemin inconnu, plus le désir de silence est grand, plus passé et futur se disjoignent pour devenir les limites inatteignables et le présent long et insupportable. Le temps se contracte et s'allonge dans un rapport directement proportionnel au désir de silence. Dans des cas extrêmes comme dans celui du *Poem for chairs, tables, benches etc...* écouté par une personne ignorant l'existence de la musique contemporaine, cette version schématique du silence est évidente. Mais comme dans le raisonnement en gradation de Souris, nous pouvons la complexifier, l'étendre à une pluralité de voix (ou voies) du désir de silence.

Pendant l'écoute, l'auditeur n'a de cesse de parcourir ce qu'il a déjà entendu pour comprendre ce qu'il est en train d'entendre et éventuellement prévoir ce qui l'attend. Imaginons une fréquence suraigüe à vriller les tympanes qui jaillisse du silence à un volume très bas mais qui augmente à vitesse constante : le désir de silence va rendre le temps de plus en plus étendu au fur et à mesure que le volume augmente. A l'inverse si la fréquence jaillit à un volume insupportable mais baisse à vitesse constante, le désir de silence diminue. Prolongeons cette hypothèse dans l'esprit d'un auditeur qui aimerait particulièrement cette fréquence et serait satisfait du volume insupportable, il serait pris au fur et à mesure d'un désir de non-silence, de perpétuation du phénomène.

Dans une pièce comme *Tristan et Iseult* de Richard Wagner, dans laquelle de nombreuses septièmes restent irrésolues, des accords sont renversés avec des secondes mineures à leur base, l'habitué de Schönberg (en admettant que la pièce lui soit inconnue) va désirer un non-silence de ces dissonances tandis que l'habitué de Brahms va en désirer le silence. Même si les perceptions temporelles des deux auditeurs sont inversées, la fixation sur cet élément de la musique rend provisoirement silencieux les autres (timbre, paroles, orchestration). Ainsi le désir de silence ou de non-silence, existant de manière latente sous chaque son de la musique simultanément, n'est palpable par l'auditeur que dans la succession. Ce qui « bâillonne le silence » ce n'est pas la musique en elle-même, c'est l'attention limitée que peut porter l'auditeur à chacun de ses possibles désirs de silence. Dans cette lignée de pensée, certains compositeurs de jazz comme Eric Dolphy ou Sun Ra, ont utilisé la voix soliste contre le silence, jouant avec le désir du spectateur, devenant tantôt envoûtant tantôt insupportable, tantôt repère connu et confortable tantôt inconnu aride et hostile.

Pour terminer, revenons à la division du silence de Souris en tranches de spectre et confrontons-la à nos conclusions. Le désir de silence est donné par la distance entre l'auditeur et la musique, et celui-ci module le temps de la musique tout en étant limité par sa capacité d'attention dans la simultanéité (c'est d'ailleurs pour cette raison que Bernard Sève fait de la réécoute un concept important¹⁰⁴³, car c'est avec la réécoute qu'on transforme la succession en simultanéité, en faisant la synthèse du *déjà-connu* et du *toujours-inconnu* de la musique).

Dans les pièces à une seule voix, Souris voit le silence comme séparé : il est proche de la musique et s'attarde sur la seule voix. Dans les pièces à deux voix, ou polyphoniques, il entend le silence en couches : il fait donc la synthèse de chaque voix, estime la distance et le désir de silence, puis les prend deux par deux, puis change les combinaisons, et stratifie ainsi les désirs de silence. Dans la « musique harmonique », l'attention dispersée étrangle la possibilité de choix de ses désirs. Enfin, dans le *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, le thème sous ses différents éclairages est le repère permettant de canaliser ses désirs, de les construire sans craindre de manquer quelque chose. Souris avait-il eu l'intuition de cette perception toute individuelle du

¹⁰⁴³ SÈVE, Bernard: *L'altération musicale, Ce que la musique apprend au philosophe*, Seuil, Paris, 2002, p. 71.

silence ? Quoi qu'il en soit, la mise en parole et en espace de sa propre subjectivité assumée nous a permis de le penser.

L'originalité du rapport de Francis Miroglio à l'œuvre mobile

Julien Morini

Musicologue

Titulaire Master II de musicologie

Université de Rouen

Résumé. Le compositeur et plasticien français Francis Miroglio (1924-2005) a fait un usage particulier du concept de mobilité. Cet article tente de montrer son originalité, en insistant particulièrement sur l'importance accordée dans ses œuvres au timbre et à l'aspect visuel.

Mots-clés. Forme mobile, Mobilité, Indétermination, Post-sérialisme, Arts plastiques, Multimédia.

Abstract. The French composer and visual artist Francis Miroglio (1924-2005) made a specific use of the concept of flexibility. This article aims to show his distinctiveness, by pointing out the emphasis he makes in his works on timbre and visual aspect.

Keywords. Mobile form, Flexibility, Indetermination, Post-serialism, Visual arts, Multimedia.

Alain Poirier, évoquant le compositeur français Francis Miroglio (1924-2005), constate que « [sa] conception de la mobilité est sans aucun doute l'une des plus originales et des plus intéressantes qui aient pu découler de la "fièvre aléatoire" qui a touché nombre de compositeurs depuis trente ans »¹⁰⁴⁴. Lorsqu'il est cité, ce compositeur est en effet fréquemment associé au concept de mobilité¹⁰⁴⁵. Reconnu par ses pairs (il a été joué, entre autres, par Luciano Berio, Pierre Boulez, Bruno Maderna), il est pourtant rarement mentionné dans la littérature musicologique. Cette mise à l'écart est-elle justifiée ? Il semblerait au contraire que Francis Miroglio ait élaboré, afin de composer des œuvres mobiles, des techniques originales ne se retrouvant pas chez ses contemporains.

¹⁰⁴⁴ POIRIER, Alain : critique de l'enregistrement *Magnétiques-Tremplins* de Francis Miroglio (Harmonia Mundi MFA 5144), in *Harmonie* n° 50, février 1985.

¹⁰⁴⁵ Par exemple : « une attirance pour la mobilité [...] est la marque indélébile de son travail musical » in Frank Langlois, *Francis Miroglio*, Paris, Catalogue des éditions Salabert, 1994, p. 1, ou encore : « au groupe des praticiens français de la mobilité et de la forme ouverte doit être associé le nom de Francis Miroglio », in DELIEGE, Célestin : *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'IRCAM*, Mardaga, Sprimont, Belgique, 2003, p. 305.

Le terme « mobilité » désigne l'emploi d'un ou plusieurs paramètres non fixes, déterminés ou non, dans la composition ou l'exécution d'une pièce musicale. Employée à divers degrés dès le début des années 1950 aux États-Unis par des compositeurs comme John Cage, Earle Brown ou encore Morton Feldman, elle est apparue comme une issue possible pour une avant-garde européenne bloquée dans l'impasse du sérialisme intégral. Sur un terrain propice à la réception de la mobilité (outre le fait qu'une des finalités de la surdétermination soit une apparence d'imprévisibilité, donc, paradoxalement, d'indétermination, certains compositeurs étaient déjà attirés par les recherches littéraires de James Joyce ou Stéphane Mallarmé sur le hasard), les interventions de John Cage à Donaueschingen en 1954, et à Darmstadt en 1958, ont pu servir de déclencheur¹⁰⁴⁶. Cependant, si ce dernier prône une indétermination totale de la musique, les Européens se veulent plus mesurés, et souhaitent conserver la maîtrise et l'unité de leurs œuvres. De la mobilité quasi-absente de la *Troisième Sonate* de Pierre Boulez (1957), à la très grande liberté que les *Archipels* d'André Boucourechliev (1967-1970) offrent à l'interprète, la cohérence de la pièce reste assurée, principalement au moyen de hauteurs fixes.

Où se situe l'œuvre de Francis Miroglio sur cette échelle de mobilité ?

Francis Miroglio fait partie des compositeurs présents aux *Ferienkurze* de Darmstadt dans les années 1960. Joué et créé très régulièrement à l'*Internationales Musik Institut* entre 1959 et 1965, le compositeur reconnaît pourtant que là-bas, où il a « butiné le miel nécessaire à [sa] propre expression [...], il y avait plutôt une confrontation qu'un unisson »¹⁰⁴⁷. Miroglio poursuit alors une voie personnelle lui assurant une place particulière dans la musique d'après 1960. Après avoir débuté ses études au Conservatoire de Marseille, ville de sa naissance, il les continue à Paris, où il suit les cours de composition de Darius Milhaud.

Les œuvres de Miroglio, récompensées par plusieurs prix¹⁰⁴⁸, se distinguent par les multiples sensibilités du compositeur : lui-même plasticien, ses pièces sont rarement uniquement musicales, mais participent d'un contexte dans lequel la musique, essentielle, appartient à un espace qui la dépasse et la sublime. Miroglio rencontre Alexander Calder en 1965, dont il reconnaît « [l'importance qu'ont revêtue pour lui] ses recherches dans le domaine plastique »¹⁰⁴⁹. C'est le début d'une longue collaboration avec divers peintres et plasticiens (Joan Miró, Michel Seuphor), témoignant par là que la musique ne peut être isolée dans l'univers artistique, mais qu'elle n'en est qu'un aspect, un étage. Miroglio obtient par ailleurs un D.E.A. d'arts plastiques en 1976, et est chargé de cours à l'université Paris-I sur le thème « Arts Plastiques et Musiques », confirmant ainsi cette orientation.

¹⁰⁴⁶ La présence d'Earle Brown à Darmstadt en 1957 et 1958 va bien sûr dans le même sens.

¹⁰⁴⁷ In « Avant-gardes et traditions », entretien de Francis Miroglio avec Michelle Biget et Pierre-Albert Castanet, in *Les Cahiers du CREM* n° 6-7, décembre 1987, p. 184-185.

¹⁰⁴⁸ Lui sont décernés les prix de la Fondation Gaudeamus en 1960, de la Biennale de Paris en 1961, ainsi que celui de la Fondation Koussewitzky en 1972.

¹⁰⁴⁹ BOSSEUR, Jean-Yves : *Le Sonore et le visuel*, Dis Voir, Paris, 1992, p. 23.

Son inclination pour des recherches sur la plastique sonore – *i.e.* le timbre –, semble donc assez naturelle. « Le timbre d'un son a acquis maintenant une importance telle que l'on ne peut concevoir une œuvre sans entendre immédiatement les couleurs sonores qui l'identifient »¹⁰⁵⁰, affirme le musicien. Cette importance accordée à la notion de timbre a conduit le compositeur à développer un système personnel de notation sonore que l'on retrouve dans toute son œuvre, fondé principalement sur des pictogrammes, lesquels côtoient quelques notations traditionnelles. Miroglio propose ainsi « d'exploiter une sémiotique restreinte tenant compte essentiellement du phénomène sonore à obtenir, et qui aurait l'avantage d'une mémorisation rapide et d'une mise en œuvre efficiente »¹⁰⁵¹.

Le compositeur estime que « sur le plan culturel, et particulièrement musical, la plupart des gens vivent sur un acquis, et donc sur un passé ; mais ce qui leur est proche et familier par l'intermédiaire de la radio et du disque (le domaine de "variétés" pour une grande majorité) ne leur permet pas de prendre conscience du fait que d'autres réalités artistiques, qui sont quand même d'une valeur esthétique beaucoup plus durable, se créent autour d'eux »¹⁰⁵². Il met donc en place, de 1965 à 1971, « les Nuits de la Fondation Maeght » à Saint-Paul-de-Vence. L'objet de ce festival majeur est de faire se côtoyer œuvres musicales contemporaines et autres manifestations artistiques diverses : danse, théâtre, poésie, arts plastiques... Ici, « la musique contemporaine se trouve vraiment dans un cadre qui lui convient, qui s'adapte à ses propres conceptions, qui les prolonge [...]. Les auditeurs qui viennent écouter un concert à la Fondation Maeght, dans la cour Giacometti, entrent dans un espace auditif après s'être trouvés dans un espace plastique qui les y a préparés »¹⁰⁵³.

Miroglio a écrit pour des effectifs variés : pièces pour soliste, œuvres pour orchestre, en passant par divers ensembles instrumentaux. Mais il a également composé des œuvres de musique vocale, électroacoustique, ou encore des pièces mixed-media et de théâtre musical.

Une présentation chronologique des œuvres composées dans la décennie 1960-1970 permet de constater deux aspects de la mobilité propres à Francis Miroglio. D'une part, dès les premières pièces, une importance considérable et sans cesse croissante est accordée à la notion de timbre, au moyen de procédés le rendant flexible. D'autre part, la place accordée au visuel, principalement par l'emploi simultané de plusieurs médias, reste un autre trait original du compositeur.

Mobilité du timbre : des prémices aux versions superposables, 1960-1966

Si les deux premières œuvres présentes au catalogue de Francis Miroglio sont totalement fixes, l'originalité des instruments pour lesquels elles sont écrites, loin de

¹⁰⁵⁰ Francis MIROGLIO dans « Autoportrait », émission de France Culture du 06 mars 1973 (enregistrement 501 M 2800).

¹⁰⁵¹ MIROGLIO, Francis : « Entre-deux », in *Les Cahiers du CREM* n° 6-7, *Op. Cit.*, p. 30.

¹⁰⁵² GARNIER, Jean- Pierre : « Entretien avec Francis Miroglio », in *Courrier Musical de France* n° 17, 1967, p. 7.

¹⁰⁵³ *Ibid.*

n'être qu'une démonstration d'écriture sérielle pour des instruments ne s'y prêtant guère, est plutôt une manifestation de la valeur attribuée au timbre par le compositeur. Ainsi, *Pierres Noires*, pour ondes Martenot et deux percussions, et *Choreïques*, pour guitare, toutes deux composées en 1958, sont-elles les premières œuvres sérielles destinées à ces instruments.

Sans remettre son écriture post-sérielle en question, Miroglio introduit de la mobilité dans ses œuvres dès 1960. Créée l'année suivante à Darmstadt sous la direction de Bruno Maderna, *Magies*, pour voix de soprano et dix instruments, contient peu d'éléments mobiles, mais laisse entrevoir chez le compositeur une orientation qui se confirmera dans les pièces ultérieures. Si le travail sur la voix est primordial¹⁰⁵⁴, un autre élément est caractéristique des recherches sur le timbre effectuées par Miroglio : les instruments ne sont pas regroupés par famille, mais positionnés de manière à rendre la texture plus dynamique, via l'entrelacement de différents timbres. Par ailleurs, les deux parties centrales sont permutable. Si se trouve donc dans cette pièce un premier élément de mobilité formelle, somme toute assez limité, c'est surtout la volonté de faire ressentir le mouvement de la texture qui est notable.

L'année suivante est composée *Fluctuances* (1961), commande de Luciano Berio, pour flûte, harpe, et deux percussions. Cette pièce introduit un nouvel élément, qui deviendra vite caractéristique de l'œuvre miroglientine. Les deux percussions sont en effet précisées *ad libitum*, c'est-à-dire optionnelles : la pièce peut être jouée avec une, deux percussions, ou tout simplement les omettre. La possibilité de moduler l'*instrumentarium* montre à quel point la texture est une pensée constante du compositeur. Si la forme de *Fluctuances* est entièrement fixe, se trouvent tout de même ponctuellement quelques éléments de mobilité interne (temps et modes d'attaque libres, tuilages avec réservoir de notes).

¹⁰⁵⁴ Voir l'analyse de CASTANET, Pierre-Albert : « Matières en mutations », in *Les Cahiers du CREM* n° 6-7, *Op. Cit.*, pp. 39-50.

The image displays a page from a musical score for Francis Miroglio's *Fluctuances*. It features five staves: Flute (Fl.), Piano (A.), Percussion I (I.), Percussion II (II.), and Percussion III (III.). The score is characterized by its mobile structure, with various sections and markings. Key elements include:

- Flute (Fl.):** Starts with *ad libitum* and includes a section marked *Coda obbligata* with a *più lungo possibile* instruction.
- Piano (A.):** Features a *TACET* section and a *Coda obbligata* section. It includes instructions like *Suonare le note proposte utilizzando dei gruppi di 2, 3, 5, 7 note, oppure dividendo le durate in 3, 5, 7.*
- Percussion I (I.):** Includes a *TACET* section and a *Block C. ch. Tumba Tmb. gr. dopo l'arpa* section. It has instructions like *Con gli strumenti proposti, suonare dei gruppi ritmici di 5, 7, 2, 3 note a dividere le durate in 5, 7, 2, 3.*
- Percussion II (II.):** Includes a *TACET* section and a *Coda obbligata* section. It has instructions like *Con gli strumenti proposti, suonare dei gruppi ritmici di 1, 2, 3, 5 note oppure dividendo le durate in 1, 2, 3, 5.*
- Percussion III (III.):** Includes a *Coda obbligata* section.

Francis Miroglio : *Fluctuances*, extrait (Edizioni Suvini Zerboni, Milan, 1961).

En 1962 est composé *Soleils*, pour piano. Dès qu'est prononcée l'expression « œuvre mobile pour piano », surgissent à l'esprit ces œuvres phares que sont la *Troisième Sonate* de Boulez et la *Klavierstück XI* de Stockhausen, toutes deux créées en 1957. Il paraît dès lors encore plus pertinent d'examiner les particularités de *Soleils*.

Tout d'abord, rien n'est particulièrement notable à la vue de la partition, qui se présente en livret, comme la plupart des partitions fixes. Pourtant, tout comme dans *Zyklus* de Stockhausen (1959), l'interprète peut débiter la pièce par la séquence qu'il désire, mais devra ensuite jouer les autres dans l'ordre imposé. Les dix séquences, non numérotées et de tailles différentes, font chacune appel à un registre particulier. Le choix laissé à l'interprète dans l'enchaînement des séquences (avec ou sans interruption) est un moyen pour le compositeur de permettre au pianiste d'optimiser la pièce à chaque exécution, en prenant en compte des facteurs techniques contingents (e.g. acoustique de la salle, place de l'œuvre dans le programme...), aboutissant *in fine* à une exécution toujours différente.

Dans *Soleils*, la mobilité reste limitée, mais permet à l'interprète de s'exprimer plus librement, lors de passages avec rythme ou tempo non imposés, réservoirs de notes, ou encore pédales *ad libitum*. Si la mobilité formelle de la *Troisième Sonate* consiste en une simple permutation possible, l'interprète de *Soleils* peut, même en suivant l'ordre cyclique imposé, proposer une forme qui l'implique plus personnellement, en opposant plusieurs blocs de séquences. Dans la *Klavierstück XI*, le pianiste choisit souvent l'ordre des cellules qu'il jouera – malgré les injonctions de Stockhausen –,

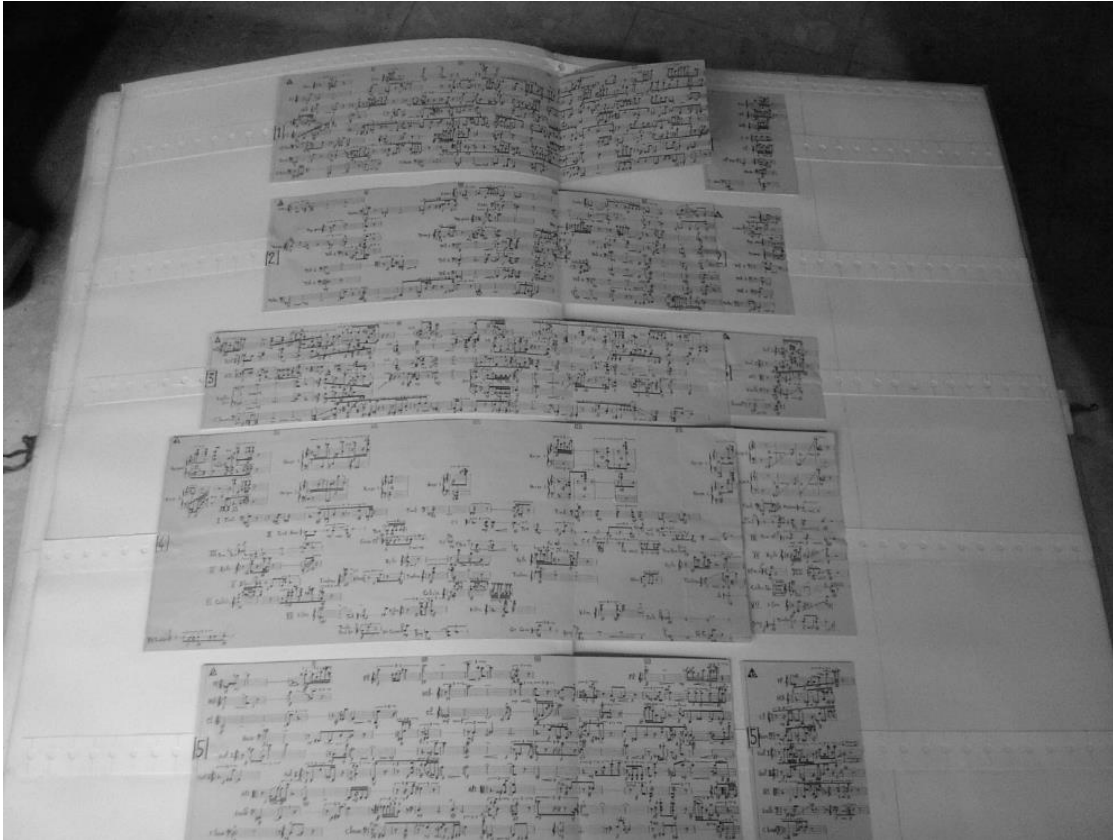
mais applique des paramètres qui, bien que variables, restent entièrement déterminés. L'interprète de *Soleils* trouve au contraire quelques plages de liberté qui lui permettent de « poser des éclairages différents sur les timbres et sur la conception rythmique »¹⁰⁵⁵.

La même année, Miroglio propose une œuvre entièrement mobile, ou plutôt entièrement modulable. *Espaces*, commandée par et dédiée à Bruno Maderna, se construit à partir d'éléments extraits d'autres pièces, *Espaces II, III, IV* et *V*, partitions fixes et indépendantes ayant chacune un effectif propre. Ces pièces, toutes de caractère différent mais toujours écrites dans un langage post-sériel, sont divisées en une douzaine de séquences. La partition *Espaces*, pour grand orchestre, consiste en un cahier dans lequel le chef d'orchestre place lui-même ces soixante-quinze séquences, disponibles sous la forme de vignettes autocollantes. D'autres étiquettes, dont le choix et le placement sont libres, indiquent les tempi. La mobilité est ainsi double : horizontale (puisque les séquences peuvent être placées au choix, dans n'importe quel ordre et à tout tempo proposé), mais également verticale (puisque la superposition des séquences est elle aussi modulable). Cependant, cette liberté n'est pas sans limite, et reste contrôlée, assurant ainsi à l'œuvre, à travers toutes ses versions, le maintien d'une certaine unité.

Le cahier consiste en cinq portées superposées, correspondant chacune à un groupe d'instruments précis (bois, cuivres, cordes, percussions, ensemble de chambre). Toute séquence est précédée d'un chiffre, entre 1 et 5, indiquant sur quelle portée la placer. Ainsi, chaque groupe d'instruments conserve-t-il une place fixe dans la partition finale. Figure également pour chaque séquence, en fonction du matériau harmonique employé, une forme géométrique – rond, carré, ou triangle. Seules des séquences partageant le même espace harmonique peuvent être superposées. De fait, toute séquence ne pourra être associée qu'à une ou plusieurs séquences de numéro différent mais de figure géométrique identique. L'enchaînement horizontal présente également quelques restrictions : les points d'orgue des parties séparées ne doivent pas être joués dans la partition d'orchestre si d'autres séquences leur sont superposées. Dans une optique similaire, des arrêts spécifiques à la version orchestrale sont indiqués dans chaque séquence, afin d'éviter tout arrêt brusque et inopportun dans la partition finale qui n'aurait pas lieu dans les parties séparées. Certaines indications entre crochets sont d'ailleurs elles aussi réservées à l'exécution de ces parties séparées. Enfin, le compositeur précise que, pour placer les tempi, il faut tenir compte « de la difficulté d'exécution instrumentale aussi bien que du caractère esthétique des séquences »¹⁰⁵⁶.

¹⁰⁵⁵ CASTANET, Pierre-Albert : « Matières en mutations... *Op. Cit.*, p. 14.

¹⁰⁵⁶ MIROGLIO, Francis : notice d'*Espaces*, Edizioni Suvini Zerboni, Milan, 1962.



Francis Miroglio : *Espaces* (Edizioni Suvini Zerboni, Milan, 1962), extrait du cahier (photo personnelle)

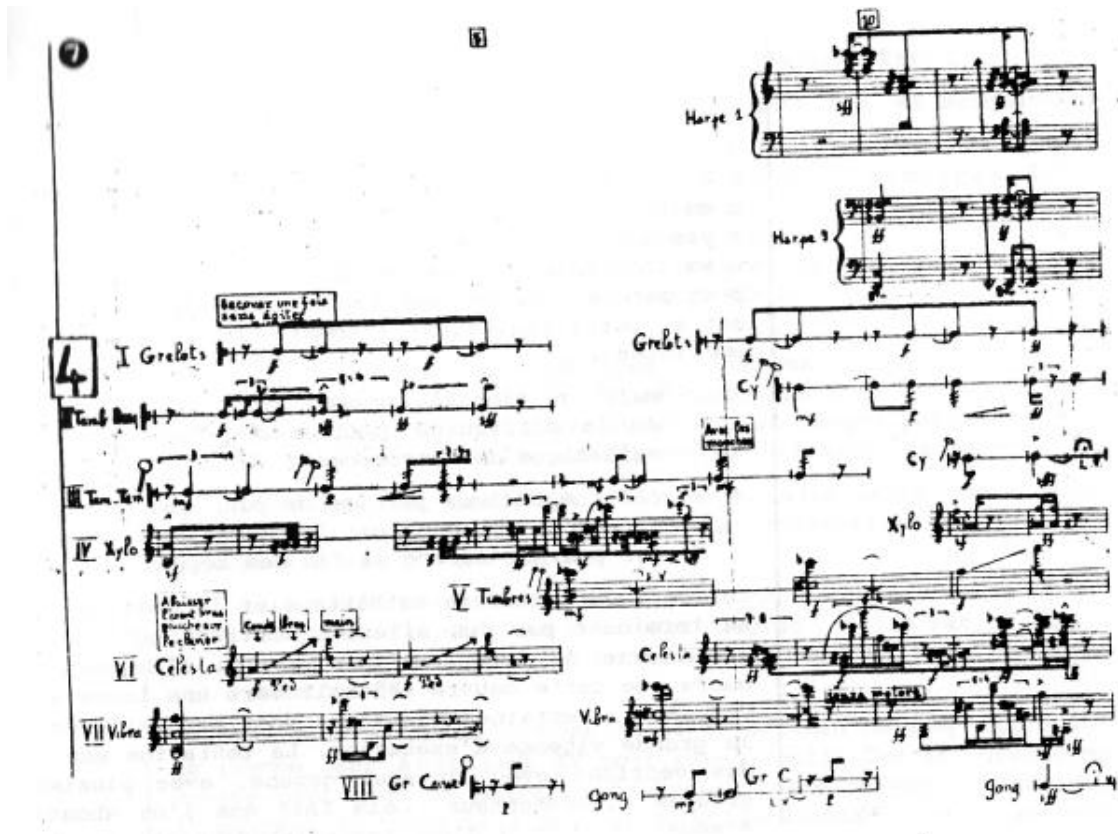
Espaces est donc une pièce dont l'originalité réside avant tout dans le caractère modulable de la partition. L'interprète n'a ici aucune décision à prendre, mais le chef d'orchestre peut, quant à lui, assembler une des nombreuses versions possibles de l'œuvre, ou bien choisir parmi les cinq partitions pré-composées proposées par l'auteur. Le matériau reste malgré tout entièrement défini, les enchaînements précisés, et les superpositions soumises à certaines conditions. La pièce sera toujours différente, mais Michel Rigoni constate que « la tentation est grande de fabriquer des sections avec un seul groupe, avec plusieurs ou tous les cinq groupes instrumentaux. Cela fait que l'on aboutit en moyenne à un dispositif formel d'une trentaine de sections. Avec quelques silences (propices aux changements de tempi), on retrouve ainsi fréquemment un découpage en six ou huit parties qui donnerait une idée de la forme virtuelle d'*Espaces* »¹⁰⁵⁷. De même qu'un interprète, lors d'une improvisation, ne peut, même s'il le souhaite, se détacher de ses acquis, faire fi des styles et techniques qu'il a tant travaillés, il semblerait qu'un chef d'orchestre soit conditionné par sa formation et son expérience. *Espaces*, dont Miroglio dit qu'elle « est entièrement mobile, sans faire appel aux procédés aléatoires, ni à l'improvisation des musiciens »¹⁰⁵⁸, possède donc l'originalité, pour une telle œuvre, non pas de présenter une même pièce vue sous des éclairages différents, mais d'être le résultat d'un

¹⁰⁵⁷ RIGONI, Michel : « Vers toujours plus de liberté... *Op. Cit.*, p. 94.

¹⁰⁵⁸ In « Avant-gardes et traditions... *Op. Cit.*, p. 185.

assemblage particulier d'éléments sonores ne faisant appel à aucun référent extérieur une fois disposés, mais qui pourtant se complètent et s'enchaînent de manière fluide¹⁰⁵⁹.

Ce système de partition à assembler, pourtant très novateur, ne sera pas repris dans les œuvres ultérieures du compositeur. Mais cet abandon aura pour corollaire l'introduction d'autres procédés permettant la mobilité.



Francis Miroglio : *Espaces*, détail (Milan, Edizioni Suvini Zerboni, 1962)

En 1964 est de nouveau composée une œuvre montrant l'intérêt porté par le compositeur à la notion de timbre. *Réseaux*, pour harpe solo, dédiée à Francis Pierre et créée à Darmstadt le 31 juillet 1965 sous la direction de Pierre Boulez, est la première pièce à véritablement mettre en application ce que Miroglio nomme le dispositif des « versions complémentaires et superposables ». Alors que dans *Fluctuances* se trouvaient, greffées aux parties de flûte et de harpe, deux percussions facultatives, ce sont quatre versions différentes – une voix principale avec trois orchestrations possibles-, que le compositeur propose dans *Réseaux*. En effet, la partie de harpe, immuable, peut être jouée seule. Mais cette même voix peut également être accompagnée, si le chef d'orchestre le désire, d'un quatuor à cordes. Elle peut encore

¹⁰⁵⁹ Si le principe peut être rapproché de celui de *Prozession* de Stockhausen (1959), la finalité en est toute autre.

être interprétée avec un ensemble instrumental composé de ce même quatuor à cordes, auquel sont ajoutés flûte, clarinette en si b, basson, trombone et percussion. Il est enfin possible de présenter la partie de harpe accompagnée de deux percussions (celle de l'ensemble instrumental, ainsi qu'une percussion supplémentaire propre à cette version). La pièce offre en elle-même peu d'éléments de mobilité : seuls deux courts passages à tempo libre peuvent être relevés¹⁰⁶⁰.

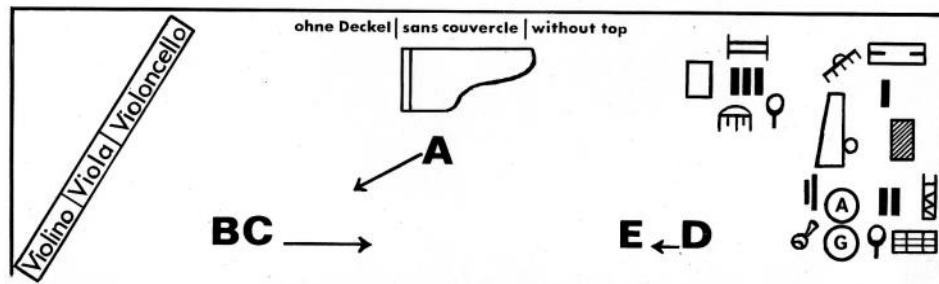
La mobilité du timbre apparaît donc comme un aspect essentiel de la poétique du compositeur, qui trouve le moyen, par l'instrumentation variable, de présenter sous divers angles une pièce dont le noyau reste inchangé. Miroglio semble dans son approche beaucoup plus près de la représentation d'un mobile de Calder que nombre d'autres compositeurs qui s'en inspirent également. La même œuvre est effectivement exposée sous différentes configurations, représentant autant de points de vue particuliers – à condition évidemment que plusieurs versions soient présentées le même jour. Miroglio propose plutôt d'écouter et comparer des enregistrements de versions différentes, voire, confiant dans le développement de nouvelles technologies, de créer « un disque avec des sillons concentriques, permettant, selon certains "passages à niveau", d'aller d'une version à une autre, puisque la partie de harpe reste toujours identique à elle-même »¹⁰⁶¹. Comme l'explique le musicien, « le fait de laisser dans l'ombre ou de mettre en relief certains éléments permet un jeu d'ombres et de lumières qui donne un éclairage nouveau et chaque fois différent »¹⁰⁶².

Ce jeu d'ombres et de lumières est introduit au sens propre dans *Phases*, pour flûte (1965-66). Cette pièce reprend le principe des versions complémentaires de *Réseaux*, mais développe encore la mobilité du timbre. La version de base comprend flûte et piano, auxquels il est possible d'ajouter un trio à cordes, un trio de percussions, ou encore ces six instruments simultanément, offrant autant de possibilités d'illuminer la flûte. Cette fois, cependant, le timbre même de l'instrument est sujet à variations : l'interprète peut choisir entre quatre flûtes (piccolo, flûte, flûte en sol, flûte basse), dont l'alternance pendant l'exécution est d'ailleurs conseillée. Si la flexibilité interne reste modeste, la permutabilité des cinq parties rend la forme mobile.

¹⁰⁶⁰ Il semble intéressant d'illustrer l'attention que porte Francis Miroglio à ses musiciens par le fait que le compositeur ait prévu la possibilité de plier horizontalement la partition, cachant ainsi soit la percussion II, soit l'ensemble instrumental sans la percussion I. La partition reste ainsi très lisible quelle que soit la version jouée.

¹⁰⁶¹ BOSSEUR, Jean-Yves : *Le Sonore et le visuel... Op. Cit.*, pp. 32-33.

¹⁰⁶² In « Entretien avec Jean-Pierre Garnier... Op. Cit. », p. 9.



Francis Miroglio : *Phases*, extrait et schéma des déplacements (Universal Edition, Vienne, 1965)

Dans la version maximale de cette pièce (flûte, piano, trio à cordes et trois percussions), le compositeur introduit un élément essentiel qui induit deux conséquences importantes, chacune se situant exactement dans la spécificité de la recherche miroglientine. Le flûtiste peut effectivement, en suivant un schéma conseillé, se déplacer sur scène. Le compositeur, ou plutôt ici le plasticien, propose alors que des projecteurs colorés suivent ses trajets et éclairent les autres musiciens, « mettant ainsi en valeur la plastique aussi bien que la couleur des instruments joués »¹⁰⁶³. Ainsi, d'une part, l'aspect esthétique de la scène est mis en avant à travers une théâtralisation, prémices des œuvres mixed-media qui suivront. Le compositeur affirmera plus tard que « voir jouer un instrumentiste, un virtuose ou même un musicien dans un orchestre ou dans un quatuor, apporte un plus esthétique, élément de beauté et d'intérêt, qui [lui] semble déterminant »¹⁰⁶⁴. D'autre part, les

¹⁰⁶³ MIROGLIO, Francis : notice de *Phases*, Universal Edition, Vienne, 1965.

¹⁰⁶⁴ BOSSEUR, Jean-Yves : *Le Sonore et le visuel... Op. Cit.*, p. 28.

déplacements du musicien rendent le timbre encore plus fluctuant, puisqu'ils modifient les groupes sonores, créant ainsi un effet de panoramique. La flexibilité du timbre n'est donc plus envisagée seulement à travers les différentes instrumentations possibles de l'œuvre, mais bien pendant l'exécution d'une même version.

Si le système des configurations superposables restera régulièrement employé par le compositeur dans ses œuvres ultérieures, il sera doublé d'un autre procédé permettant la mobilité, déjà esquissé dans cette pièce, mais pleinement exploité dès la composition suivante.

Couleurs : la trilogie mirogienne, superposition de médias, 1967-1970

Avec *Projections*, pour quatuor à cordes et cinquante-huit diapositives, Miroglio propose une œuvre qui, selon Daniel Charles, nécessite de trouver « un échelon supérieur où ranger les “*Projections*” [...], parvenus à l'étage des mixed-media »¹⁰⁶⁵. En effet, des diapositives représentant des toiles de Joan Miró, dont certaines réalisées par le peintre spécialement pour ce projet, peuvent être projetées pendant l'exécution de la pièce. Les deux artistes se sont rencontrés deux ans avant cette coopération, dont l'aboutissement sera une œuvre dans laquelle la complémentarité n'est plus uniquement instrumentale, mais trans-artistique. Pendant l'exécution de la pièce, peuvent ainsi être projetés, sur un écran placé derrière les musiciens, non seulement les cinquante-huit diapositives, mais encore des extraits de la partition, qui devient elle-même matériellement œuvre d'art. L'écran peut également faire apparaître les ombres des musiciens, laissant percevoir leurs déplacements et les mouvements de leurs instruments. Ces événements ont lieu successivement ou simultanément, permettant un grand nombre de projections différentes : si un ordre de passage est indiqué, il n'est nullement obligatoire.

La pièce est composée de quatre parties, chacune précisant la disposition scénique des interprètes.

La première d'entre elles, « Ouvertures », consiste, en partie, en un réservoir pour chaque voix de sept ou huit notes à hauteur fixe. À chaque instrument sont associés neuf chiffres (parmi 1, 2, 3, 5, 6, 7), répartis en deux sections inégales A et B. Ces chiffres peuvent être interprétés, au choix de l'instrumentiste, comme un nombre de notes ou de silences, ou comme des durées. Quatre configurations associant un mode de jeu à plusieurs nuances sont proposées, et les tempi sont libres mais doivent être supérieurs à 60. Lors de la première exécution, chaque interprète choisit un mode de jeu et les nuances l'accompagnant, et joue les sections A et B. La superposition de tempi en résultant peut être rapprochée de l'« aléatoire contrôlé » de Witold Lutoslawski. Lors des deuxième à sixième exécutions, l'interprète le plus rapide impose aux autres musiciens le mode de jeu qu'il a choisi. Seule la section A est jouée. Pendant chacune de ces exécutions, un des interprètes, excepté le violoncelliste, décide à un moment non déterminé de se lever et de jouer l'un des deux soli écrits pour son instrument. Les autres musiciens l'accompagnent en émettant tous types de bruits, ou bien en piochant dans leur réservoir de notes. À chaque solo correspond une réponse

¹⁰⁶⁵ CHARLES, Daniel : « De Joan Miró à Francis Miroglio... *Op. Cit.*, p. 100.

du quatuor, après laquelle les interprètes reprennent la section A, et continuent ainsi jusqu'à ce que les six soli aient été joués. Lors de la septième exécution, seule la section B est jouée, ce qui conclut la partie.

Dans le second mouvement, « Lignes », les musiciens se placent côte à côte, puis « chaque soliste fait son entrée sur le point d'orgue de son choix et arrête ainsi le jeu de l'instrument précédent, qui ne rejoue qu'à l'endroit indiqué »¹⁰⁶⁶. Plusieurs options sont donc possibles pour l'interprète dans cette partie qui n'est ni un tuilage, ni une *Klangfarbenmelodie*.

Dans la troisième partie, intitulée « Sphères », les musiciens trouvent des cellules de quelques notes ou éléments percussifs, placées en cercle sur une ou plusieurs portées. Nuances et durées, parfois relatives, sont toutes indiquées, l'intérêt du mouvement résidant dans la possibilité pour l'interprète de lire ces schémas circulaires dans un sens ou dans l'autre.

Enfin, en certains endroits de la dernière partie, « Etincelles », violon 1 et alto doivent se déplacer pour aller se positionner derrière chaque instrumentiste à tour de rôle. L'ordre est libre, mais la chorégraphie précisée. Le bruit des pas lors des déplacements fait partie intégrante de la pièce.

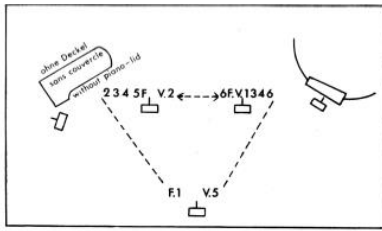
¹⁰⁶⁶ MIROGLIO, Francis : notice de *Projections*, Universal Edition, Vienne, 1967.

Cette trilogie se retrouve dans *Réfractations*, pièce de 1968 pour flûte, violon, piano et percussion, commande du Centre de Musique Contemporaine de La Chaux de Fonds dans le cadre d'une exposition de toiles de Michel Seuphor. Comme dans *Projections*, la musique peut être accompagnée de diapositives. Réagissant à six tableaux du peintre, Miroglio a composé un nombre équivalent de parties « qui reprodui[sent] en quelque sorte, en les inversant, les lignes horizontales, verticales et obliques des assemblages créés par Michel Seuphor »¹⁰⁶⁸. Dans chacune d'elles, les voix sont disposées symétriquement de chaque côté d'un axe horizontal situé au centre de la page, renvoyant ainsi au titre de l'œuvre de Michel Seuphor : *Concerto sur une ligne tendue...* Les diapositives sont optionnelles, et d'autres caractéristiques de *Projections* – comme le choix de l'ordre des parties – sont repérables. La mobilité interne, toujours présente, touche inégalement divers paramètres : si les hauteurs sont presque toujours fixes, une majorité de notes, en revanche, possède une durée relative. En effet, même si un tempo de base de 120 à la croche est indiqué, nombre de notes doivent être jouées « le plus rapidement possible », ou bien sont de durée approximative. De plus, *accelerandi* et *rallentandi* sont très fréquents, et les deux effets peuvent être simultanément superposés à des voix différentes. Ici encore, l'aspect visuel est entièrement revendiqué : non seulement la disposition des percussions est précisée (« la percussion – pour ne citer que cet ensemble d'instruments – est un véritable spectacle en soi »¹⁰⁶⁹), mais deux des interprètes (flûtiste et violoniste) doivent se déplacer selon l'un des trois schémas proposés, modifiant ainsi la perception du timbre. D'autres facteurs, comme la station debout des instrumentistes, la possible mobilité des pupitres, ou encore la mise en avant dans chaque partie d'un instrument spécifique, influent également sur la réception de l'œuvre, puisque plusieurs sens seront simultanément sollicités. « Il m'a toujours paru important de souligner le côté visuel que possède la musique ; je dirais même le côté spectacle, spectacle à voir, explique le compositeur. Dans la musique, il y a autant à voir qu'à entendre »¹⁰⁷⁰.

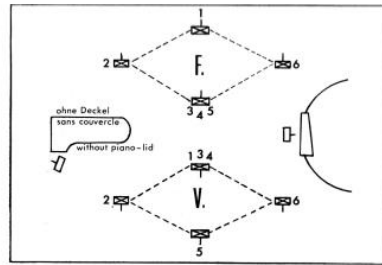
¹⁰⁶⁸ *Ibid.*, p. 28.

¹⁰⁶⁹ *Ibid.*

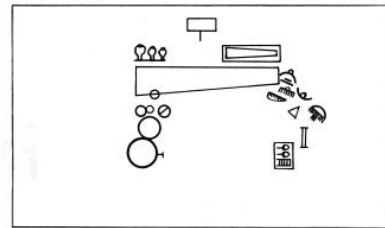
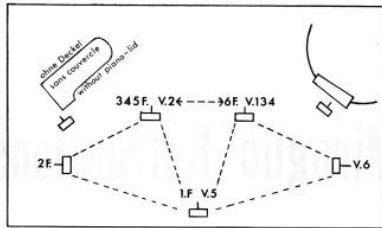
¹⁰⁷⁰ *Ibid.*



Anordnung à l'italienne
Disposition à l'italienne
"Italien" arrangement



Anordnung im Kreis
Disposition en rond
Circular arrangement



Anordnung des Schlagzeugs
Disposition de la percussion
Arrangement of the percussion

Francis Miroglio : *Réfractions*, schéma des déplacements (Universal Edition, Vienne, 1968)

Francis Miroglio : *Réfractions*, extrait (Universal Edition, Vienne, 1968).

En 1968, Miroglio compose *Tremplins*, commande du Ministère des affaires culturelles, qu'il dédie à Diego Masson. L'instrumentation de cette œuvre pour orchestre, qui « accuse [...] la marque des événements qui se sont déroulés en France au printemps 1968 »¹⁰⁷¹, est de nouveau variable. Aux quinze instruments composant l'ensemble de base (flûte, piccolo, hautbois, cor anglais, clarinette en si b, clarinette en mi b, clarinette contrebasse en si b, une ou deux harpes, piano, célesta, cor, trompette en ut, trombone basse, quatre percussions, guitare électrique) peuvent être ajoutés plusieurs groupes d'instruments : quatre cordes (violon, alto, violoncelle, contrebasse), un orgue (de préférence un orgue Hammond), quatre cuivres (trompette piccolo, cor, trombone ténor, tuba), quatre saxophones (sopranino, alto, ténor, basse) et quatre voix (soprano, mezzo-soprano, ténor, baryton-basse). Le travail sur une texture déjà riche et mobile est accentué par la possibilité pour les musiciens, dont la disposition est précisée, d'être placés sur scène, hors scène (parfois les deux alternativement), au balcon, voire même dans le public, qui se trouve ainsi plongé au cœur de l'orchestre. L'origine des sons est alors multiple, mais le compositeur surenchérit en veillant, par exemple, à ce que le haut-parleur de l'orgue soit placé hors scène, sur le côté, derrière, ou au-dessus du public, ou encore à ce que la guitare puisse être branchée alternativement sur deux haut-parleurs, l'un sur scène et l'autre derrière l'audience.



Francis Miroglio : *Tremplins*, extrait (Universal Edition, Vienne, 1968)

¹⁰⁷¹ CASTANET, Pierre-Albert : « Impacts et échos des événements de 1968 », in *Les Cahiers du C.I.R.E.M.* n° 14-15, déc. 1989 – mars 1990, p. 246.

La partition présente plusieurs éléments de mobilité : liberté dans l'ordre d'enchaînement des parties, approximation de nombreuses hauteurs, nuances et durées, choix parmi des réservoirs de notes... La durée est de nouveau le principal facteur de fluctuation musicale, puisque son caractère variable, présent simultanément à plusieurs voix, aboutit à créer une superposition en mouvement. Diego Masson, qui a maintes fois dirigé l'œuvre, constate ainsi que « dans de nombreux passages, ce sont les instrumentistes qui dirigent le chef »¹⁰⁷². Il précise malgré tout qu'on ne trouve « aucune trace d'improvisation, [que] toutes les notes sont écrites, et [que] s'il existe une liberté, c'est une liberté contrôlée. On joue ce qui est écrit, mais c'est dans l'interprétation, la manière de jouer à l'intérieur des temps que réside une liberté »¹⁰⁷³. Le texte de Jacques Dupin impose également de faire un choix puisque, si les quatre voix débutent simultanément dans une langue différente, le texte sera finalement récité dans celle qui paraîtra la plus intelligible au public, selon le lieu d'exécution. Enfin, le troisième volet de la trilogie miroglienne est lui aussi présent, puisqu'existe une « partition lumineuse » de *Tremplins*, créée le 21 juillet 1969 lors des Nuits de la Fondation Maeght. Elle propose d'éclairer les différents interprètes en fonction de leurs interventions, à l'aide de projecteurs lumineux, soit mobiles, soit disposés sur scène sous des plaques de verre. Miroglio constate que « c'est une des partitions dans laquelle on peut trouver les principales caractéristiques de la musique [qu'il] écri[t] et [que] cette œuvre paraît avoir gardé son efficience [...]. Musicalement, elle est relativement achevée car elle reste une démonstration du pouvoir acoustique de la musique et, en ce sens, conserve une forme d'universalité intemporelle »¹⁰⁷⁴.

Le « pouvoir acoustique de la musique » semble donc être le caractère essentiel valorisé par Francis Miroglio dans chacune de ses œuvres. Les deux pièces suivantes du compositeur, écrites en 1970, reprennent des éléments de mobilité déjà rencontrés : *Extensions 2*, pour six percussions, est constituée de vingt-deux séquences mobiles faisant appel à certains procédés de flexibilité, entre autres celui des soli de *Projections*. *Insertions* est, quant à elle, la première pièce composée pour clavecin préparé. Cette œuvre, aux durées souvent approximatives, est constituée de huit séquences modulables, elles-mêmes divisées en cellules, dont une est déplaçable. La dernière séquence, facultative, se construit en assemblant librement plusieurs de ces cellules.

Les œuvres ici présentées permettent de situer le travail de Francis Miroglio dans le courant européen de la mobilité. L'élasticité formelle est généralement limitée au caractère permutable et facultatif de certaines parties, et la flexibilité interne ne se rencontre que ponctuellement, parmi un grand ensemble d'éléments fixes, préservant ainsi l'intégrité de la pièce. Partageant en cela la conception dominante parmi les compositeurs présents à Darmstadt à cette époque, pour qui la dissolution de l'œuvre est l'inverse du résultat recherché, Miroglio estime que « la fixité est indispensable si l'on veut qu'une partition puisse fonctionner dans toutes les éventualités prévisibles,

¹⁰⁷² CASTANET, Pierre-Albert : « Impacts et échos des événements de 1968... *Op. Cit.*, p. 111.

¹⁰⁷³ *Ibid.*

¹⁰⁷⁴ *Ibid*, p. 112.

et [que] c'est au compositeur d'y veiller »¹⁰⁷⁵. L'artiste précise cependant que « tout en conservant un contrôle strict de ce qui est écrit, [il] ne voi[t] pas pourquoi des espaces de liberté ne pourraient pas être efficacement réservés à la musique et aux musiciens »¹⁰⁷⁶. Ainsi, des plages plus libres sont-elles introduites en certains endroits, en nombre assez limité toutefois pour ne pas menacer l'unité de la pièce. L'harmonie reste donc très définie, assurant la cohérence stylistique. « En fait, cela donnera à l'œuvre un certain aspect protéiforme, mais la matière musicale restera identique dans son essence »¹⁰⁷⁷. Miroglio estime effectivement que « le compositeur n'a pas à dégager sa responsabilité »¹⁰⁷⁸.

Si l'usage miroglien de la mobilité, tant sur le plan formel que sur celui des paramètres internes, reste dans la lignée de celui de ses contemporains en Europe, son travail sur la mobilité du timbre est en revanche essentiel et novateur. Miroglio est un plasticien du son : il traite la musique avec la même délicatesse qu'il met en valeur les arts matériels. Contrairement à beaucoup d'autres compositeurs européens, ce n'est pas dans la littérature qu'il puise ses modèles. Ivanka Stoïanova estime en ce sens avec pertinence que « la proximité avec les arts disposant d'une matière autre que la langue à significations impose inévitablement chez Miroglio la prépondérance des qualités physiques de la matière et de la spécificité dans la mise en espace-temps de ses mouvements »¹⁰⁷⁹.

Ainsi, la mobilité du timbre, assurée principalement par le système des versions complémentaires et superposables, permet de présenter l'œuvre sous divers angles de vue, différents harmoniques étant mis en valeur selon l'instrumentation.

De plus, les déplacements des musiciens créent une modification de la balance sonore, un effet de panoramique amplifiant la perception de la richesse timbrique. Mais ils ont également un rôle supplémentaire, puisque « dans la musique, il y a autant à voir qu'à entendre »¹⁰⁸⁰.

La superposition de différents médias, eux-mêmes mobiles, est en effet un élément majeur de la poétique miroglienne : « il m'a toujours paru important de souligner le côté visuel que possède la musique ; je dirais même le côté spectacle, spectacle à voir »¹⁰⁸¹. Tout comme les différentes instrumentations sont complémentaires et superposables, l'utilisation d'autres médias se fait *ad libitum* : elle est une occasion d'enrichir la pièce, en créant une interaction avec la musique qui modifie profondément la réception de l'auditeur, lorsque celui-ci prend conscience de cette complémentarité.

¹⁰⁷⁵ In « À propos de Tremplins... *Op. Cit.*, p. 110.

¹⁰⁷⁶ *Ibid.*, p. 112.

¹⁰⁷⁷ *Ibid.*

¹⁰⁷⁸ BOSSEUR, Jean-Yves : *Le Sonore et le visuel... Op. Cit.*, p. 30.

¹⁰⁷⁹ STOÏANOVA, Ivanka : « Les œuvres symphoniques de Francis Miroglio... *Op. Cit.*, p. 174.

¹⁰⁸⁰ BOSSEUR, Jean-Yves : *Le Sonore et le visuel... Op. Cit.*, p. 28.

¹⁰⁸¹ *Ibid.*

L'importance de Francis Miroglio dans l'histoire de la musique savante du second XX^e siècle est donc certainement sous-estimée, le compositeur ayant développé une mobilité verticale très originale, à travers une double superposition : intra-musicale – via des voix optionnelles complémentaires permettant une mobilité du timbre – et inter-médias.

Espérons que Francis Miroglio trouve enfin dans la littérature musicologique la place qui lui revient.

Réflexions sur l'opéra de modèle révolutionnaire en Chine

TIAN Tian

Musicologue doctorant

LESA EA 3274, Aix Marseille Université, France

Résumé. L'opéra de modèle révolutionnaire a été une création unique en Chine et a représenté la seule activité musicale marquante de la Révolution Culturelle. Cette étude sur l'opéra de modèle révolutionnaire nous fait découvrir comment la musique a été détournée et manipulée par le pouvoir politique pendant la Révolution Culturelle. Les opéras de modèle révolutionnaire devaient servir l'idéologie, rassembler les masses, les contrôler, leur imposer les idées de la Révolution et construire une nouvelle mémoire sociale. Le temps de la cérémonie dramatique théâtrale leur était imposé, et tout cela sous le contrôle du pouvoir politique. Cet article montre cependant que des musiciens, certes réquisitionnés, ont beaucoup travaillé à la création de cette nouvelle musique basée sur la musique traditionnelle. Même la musicologie chinoise a perduré, sous une forme différente, les musiciens ont en effet collecté, analysé, puis travaillé à la composition de nouvelles créations musicales. Ils avaient l'autorisation du pouvoir puisque le pouvoir avait besoin d'eux.

Mots-clés. Pouvoir politique, Révolution Culturelle, Mémoire, Opéra de modèle révolutionnaire, Musicologie.

Abstract. The revolutionary model opera was a unique creation in China and represented the only significant musical activity of the Cultural Revolution. This study on the revolutionary model opera shows us how music has been hijacked and manipulated by political power during the Cultural Revolution. The revolutionary model operas had to serve ideology, gather the masses, monitor them, impose the ideas of the Revolution and build a new social memory. The time of the ceremony drama was imposed on them, and all this under the control of political power. This article, however, shows that musicians, certainly requisitioned, have worked in the creation of this new music based on traditional music. Even Chinese musicology has continued, in a different form, musicians have indeed collected, analyzed and worked on the composition of new musical creations. They had permission from power since the power needed them.

Keywords. Political power, Cultural Revolution, Memory, Revolutionary model opera, Musicology.

A partir 1840, la Chine est un pays semi-colonial et semi-féodal. Mais au début du XXe siècle, elle est prête à couper la communication avec l'extérieur et à fermer la porte avec le monde. Les défenseurs du pays ont présenté un plan préliminaire pour que la Chine apprenne les techniques occidentales tout en résistant à la domination coloniale de l'Occident. Il en va de même dans le domaine de la musique. Pourtant, des intellectuels chinois font leurs études à l'étranger et adoptent les techniques de composition occidentale, ou plus précisément, ils combinent ces techniques avec la technique chinoise pour sauver leur propre musique. Ces deux cultures mélangées, c'est ce qu'on appelle la nouvelle musique.

Après un développement musical d'un demi-siècle, la Révolution Culturelle a éclaté en Chine, et la nouvelle musique a subi une grande révolution technique et esthétique. La combinaison entre l'opéra chinois traditionnel et les instruments occidentaux a produit l'opéra de modèle révolutionnaire qui a connu un grand retentissement dans toute la Chine. Un certain nombre de compositeurs, de musiciens chercheurs ont participé à la création des opéras de modèle révolutionnaire.

Pourquoi les opéras de modèle révolutionnaire eurent-ils un tel effet ?

Les opéras de modèle révolutionnaire contiennent la mémoire sociale d'une génération. La forme originelle de l'opéra de modèle révolutionnaire était celle de l'opéra moderne chinois qui avait pour vocation de relater la vie des gens, c'est-à-dire la vie depuis la révolution démocratique des années 20 jusqu'à l'époque socialiste des années 40. Le thème des opéras de modèle révolutionnaire c'était l'histoire de la Révolution Culturelle. On pouvait lire dans le *Petit livre rouge* de Mao Zedong : « Les opéras de modèle révolutionnaire reflètent depuis un demi-siècle la vie depuis la prise du pouvoir par la lutte armée du prolétariat et des masses sous la direction du parti communiste chinois... le feu du régime indépendant armé des ouvriers et des paysans s'est embrasé (星星之火可以燎原)¹⁰⁸² ». Ainsi des opéras de modèle révolutionnaire comme *La Montagne du coucou* (杜鹃山) ou *La fille aux cheveux blancs* (白毛女) ont illustré la devise selon laquelle « là où il y a oppression, il y a résistance ». D'autres comme *Le voyant rouge* (红灯记), *Sha Jia Bang* (沙家浜), *Les combats dans la plaine* (平原游击队) ont montré des images splendides de héros dans la guerre contre les japonais.

Ensuite, le contenu de ces opéras était aussi un processus de résistance pour tous les gens qui avait supporté durement la vieille hiérarchie de classe. On y retrouvait l'enseignement révolutionnaire, la lutte des classes, la guerre contre l'ennemi et la victoire. Les gens s'identifiaient aux héros, ce qui soulageait leurs peines. On pouvait aussi retrouver une mémoire sociale dans les oeuvres littéraires, mais les opéras de modèle révolutionnaire étaient plus percutants. Ce n'était pas important que cette mémoire sociale regroupe ou non les mémoires individuelles. Mais cette mémoire sociale, même sous contrôle idéologique, était amplement acceptée et elle permettait à la population de se souvenir de son histoire.

¹⁰⁸² MAO, Zedong 毛泽东: *Le petit livre rouge* 毛泽东语录, Maison d'édition du Peuple, 1969.

Et puis, les opéras de modèle révolutionnaire conservaient des coutumes culturelles, et des traditions nationales, puisqu'ils étaient basés sur la musique traditionnelle chinoise. Donc d'une certaine façon ils pérennisaient les modes de vie et cultures traditionnelles. Ils n'étaient ni une fiction littéraire, ni une exhibition unilatérale de la violence politique, mais un facteur important de mémoire de certains principes culturels de l'ancien monde. En ce sens ils ont beaucoup influencé la structure sociopolitique.

Presque tous les opéras de modèle révolutionnaire avaient pour thème la haine du peuple pour la Chine ancienne. Avant, les gens étaient devenus des fantômes, la Chine nouvelle permettait aux fantômes de redevenir des gens. L'opéra de modèle révolutionnaire a nié la légitimité du passé, l'objectif principal était toujours de lutter contre les propriétaires fonciers, la bourgeoisie et tous les "traîtres à la nation".

Les opéras de modèle révolutionnaire ont offert le concept de "valeur héroïque" : les héros prolétariens étaient considérés comme la plus grande puissance de développement historique de la Révolution Culturelle. Dans les opéras de modèle révolutionnaire, les héros occupaient toujours le devant de la scène. Les conflits ne pouvaient être résolus sans eux, la révolution non plus. La description de l'image des héros prolétariens était en fait exagérée mais récurrente depuis les années 40 car conceptualisée par les cercles littéraires et artistiques. Certes, la vénération pour l'image des héros existait depuis plus de mille ans. Toutefois, il semble que le héros prolétarien était plus proche des besoins psychologiques des gens. Et bien qu'il surgissait en image individuelle, il était empreint de la pensée de Mao Zedong. Dès lors, la pensée de Mao incarnait l'image héroïque parfaite. De cette façon l'image héroïque dans la narration poussait à adopter le culte du héros du prolétariat comme celui du leader du prolétariat, autrement dit, de Mao Zedong.

La grande image du héros prolétarien représentait toujours l'image de Parti Communiste avancé et correct de la Chine. Il s'agissait d'une construction pyramidale : l'individu est subordonné à l'organisation ; la minorité est subordonnée à la majorité ; l'inférieur à l'échelon supérieur ; et tout le Parti au gouvernement central...

Le Parti Communiste reposait entièrement sur les épaules du dirigeant suprême à qui on conférait force, légitimité, autorité et charme personnel ! En synthétisant on trouve une construction corrélée de la manière suivante : la mémoire malveillante de la société historique a déterminé la nécessité de la lutte des classes. La lutte des classes est dominée par les héros du prolétariat, et les héros du prolétariat représentent la volonté de puissance du Parti Communiste Chinois. On peut comprendre la mémoire sociale dans le fait que le gouvernement recherchait la sanction du peuple pour légaliser et renforcer sa position dominante. Malgré tout, l'opéra de modèle révolutionnaire restait une forme d'art. Ce n'était pas la réalité politique. L'idéologie véhiculée par le pouvoir n'était que narrative et virtuelle.

Pour asseoir les fonctions et les réalités politiques, il fallait nécessairement un cérémonial. L'intervention de l'opéra de modèle révolutionnaire pour la structure sociopolitique se faisait dans les théâtres, et cela se faisait dans la cérémonie. Le théâtre était le lieu où les intellectuels travaillaient, dans la campagne. Evidemment la

cérémonie dans l'opéra de modèle révolutionnaire est primordiale pour réaliser la mémoire sociale. Paul Connerton disait que l'image du passé et la mémoire se retrouvaient dans la cérémonie qui en était la gardienne¹⁰⁸³. La cérémonie est une série d'actions stylisées hautement symboliques au service de la conviction. La cérémonie n'est pas l'idée elle-même, elle est un acte sacré. Dans toute forme de cérémonie, le monde supposé et le monde réel fusionnent en un monde commun, construisant un sens d'esprit national. Il existe une liaison originelle et formelle entre théâtre et cérémonie; le théâtre est le lieu initial de la cérémonie.

Le théâtre possède une essence rituelle. La réalisation de la fonction de propagande idéologique et du drame de la civilisation, dépend de l'atmosphère collective du théâtre. Pour une large part, les performances des opéras de modèle révolutionnaire de la Révolution Culturelle, se sont écartées du chemin normal, littéraire et artistique, de l'opéra.

Pendant les dix années de la Révolution Culturelle, l'opéra de modèle révolutionnaire était la seule forme artistique approuvée, la seule distraction pour le peuple. Les paroles, les mélodies, les actions scéniques ont été apprises par des millions de personnes. Alors l'opéra de modèle révolutionnaire perdait son attrait. Quelquefois, l'opéra de modèle révolutionnaire devenait mécanisé, le point important n'était plus l'histoire héroïque et l'esprit révolutionnaire mais des actions stylisées et seulement des paroles mécaniques. Pourquoi l'opéra de modèle révolutionnaire se transforme-t-il ainsi ? D'où vient le cérémonial ? On sait maintenant que le cérémonial dramatique dépend en grande partie de la nature même du théâtre :

Quand il y a des gens qui jouent le rôle des images de dieu et de fantôme dans le cérémonial religieux, c'est ainsi que commence à apparaître dans le cérémonial l'*embryon* de théâtre. Au début, tout le monde doit prendre part au cérémonial, mais petit à petit seules quelques personnes jouent des rôles et la plupart regarde. Comme la séparation entre le dieu et l'homme dans le cérémonial religieux, le cérémonial théâtral possède substantiellement une relation entre l'acteur et le spectateur, et instaure ainsi cette relation entre acteurs et spectateurs. Du point de vue théâtral, le drame rituel possède un caractère de répétition dans les répertoires et les intrigues, il n'y a pas vraiment de place pour la représentation, il n'y a pas de démarcation explicite entre le spectateur et l'acteur. Alors la danse, le jeu, la représentation deviennent monotones.¹⁰⁸⁴

¹⁰⁸³ CONNERTON, Paul : *How Societies Remember*, Cambridge, Presses de L'Université de Cambridge, 1989, pp. 19-20.

¹⁰⁸⁴ WANG, Xiaoyun汪晓云: « Du cérémonial à l'art : l'embryologie du théâtre chinois从仪式到艺术: 中国戏剧发生学 », in *Exploration artistique*艺术探索, 2005, p. 25-36. Ma traduction. Note du texte original : « 当仪式中出现鬼神的形象扮演, 就意味着仪式最初的全民参与转变为少数人的表演与多数人的观看, 这正是戏剧观演关系的雏形。由于仪式中人与鬼神的分离, 仪式在戏剧形象确立的基础上具备了观演关系的雏形与角色体制的雏形, 仪式演出的'一场也成为作为仪式参与者的'观众'与扮演鬼神与人的'演员'互动的剧场, 仪式在某种程度上就是戏剧, 这就是作为仪式的戏剧。从戏剧的角度看, 作为仪式的戏剧在剧目与剧情上都以重复性为特征, 都没有经过特殊训练的演员, 没有专门作为舞台的高台, 演员与观众没有明确的界限, 舞蹈与动作表演单调 ».

Le théâtre nouméal est écarté

Nouméal vient de noumène, concept inventé par Kant pour désigner la réalité intelligible, les choses réelles telles qu'elles sont dans leur essence et non telles qu'on se les représente.

On peut donc aisément comprendre que le théâtre dans son essence même ne pouvait exister à cette époque en Chine. Les opéras de modèle révolutionnaire étaient sous le contrôle de l'idéologie du pouvoir ; la structure narrative était rigide et la représentation stylisée possédait des caractéristiques symboliques évidents. La narration et la représentation étaient devenues des archétypes. Tous les opéras se ressemblaient. La créativité et la vitalité artistique n'étaient pas à l'ordre du jour : leur vocation était le divertissement. Le théâtre n'était plus un lieu de plaisir mais un lieu obligé de propagande idéologique où le pouvoir étalait sa force et son désir.

On a compris que la cérémonie de l'opéra de modèle révolutionnaire se déroulait en forme de mouvement. Guo Yuhua (郭于华), anthropologue à l'Université Tsinghua (Qīnghuá Dàxué, Pékin), s'intéresse aux relations entre la culture et la croyance folklorique. Pour elle,

[...] le mouvement est la mobilisation et le mécanisme de fonctionnement de la normalité. Sur un demi-siècle de développement social de la Chine, peut-être peut-on admettre que le mouvement est comme la cérémonie nationale, le symbole national.¹⁰⁸⁵

Dans cette perspective, on peut considérer l'opéra de modèle révolutionnaire comme un cérémonial national puisque c'est un mouvement politique déclenché par le guide suprême et imposé au peuple qui le suit passivement. Mais participer à la cérémonie de l'opéra de modèle révolutionnaire devenait un symbole de l'identité de classe, et ce mouvement évoquait la ressource de survie de la plupart des gens. Participer à la cérémonie de l'opéra de modèle révolutionnaire était une question de survie.

Avant le mouvement de l'opéra de modèle révolutionnaire, il existait un mouvement que je qualifierais d'opéra amélioré. Le 5 juin 1964, au Palais de l'Assemblée Populaire Nationale, Mao est venu inspecter et comprendre l'opéra moderne chinois. A ce moment-là, il a pu en comprendre le mouvement. Cela ne l'a pas empêché de critiquer le théâtre chinois.

Comme la mémoire était évoquée dans la cérémonie de l'opéra de modèle révolutionnaire, mais contrôlée par le pouvoir, en fait la mémoire du peuple était dirigée à l'avance. C'était aussi un important moyen de contrôle du gouvernement. Le mouvement dans l'opéra de modèle révolutionnaire était de rappeler la douleur du passé et de laisser espérer une belle vie dans le futur.

Dans l'opéra de modèle révolutionnaire le héros prolétarien était le noyau du sujet, et l'attention du spectateur était dirigée vers la vénération de ce héros. Les héros prolétariens, qui étaient acceptés par la majorité écrasante du peuple, étaient

¹⁰⁸⁵ GUO, Yuhua 郭于华 : *Le rite et le changement de la société* 仪式与社会变迁, Maison d'édition de science humaine 社会科学出版社, 2000, p. 363. Ma traduction.

considérés comme des dieux. Le psychologue Gustave Le Bon remarquait que seule la foule désigne un héros réel sur la scène, un héros qui a beaucoup de courage et de qualités morales¹⁰⁸⁶.

En mai 1964, dans l'opéra *La fille aux cheveux blancs* (白毛女), le camarade Yang se suicidait en buvant de l'acide chlorhydrique. Les gens se sont indignés, car le héros devait se sacrifier au combat. Alors le compositeur a dû modifier l'intrigue et le camarade Yang est mort au combat¹⁰⁸⁷. On voit que la divinisation du héros n'était pas la seule exigence de l'idéologie, elle avait aussi une fonction psychologique sur le peuple. Il fallait être comme le héros et apprendre à être un révolutionnaire rouge ; telle était la fonction de l'opéra de modèle révolutionnaire.

En hiver 1974, il est arrivé une curieuse histoire à un villageois qui a sauté dans l'eau glacée de la rivière pour apporter de l'eau à tout le monde. Quand on lui a demandé s'il avait froid, il a répondu que non... « car dans ma tête, il y a l'image du héros de l'opéra *Le voyant rouge*, je dois avoir l'allure héroïque, je dois combattre la difficulté, donc j'ai chaud dans mon cœur ».

Le vrai sens de ces actions est que l'idéologie a incarné la mentalité du peuple. Il est évident qu'il y avait une relation dans la cérémonie entre le monde du théâtre et le monde réel. Les actions quotidiennes des gens avaient un caractère rituel et étaient en fait une représentation, ce qui leur faisait oublier le côté mondain quotidien.

L'intention première de la création de la nouvelle musique chinoise était, nous l'avons dit, de mobiliser les masses pour servir la Révolution Culturelle. D'ailleurs dans les opéras de modèle révolutionnaire, on retrouvait souvent l'expression de « masses révolutionnaires ». Au début les gens n'ont pas vraiment coopéré activement, puis insensiblement, le gouvernement les a influencés et les menés là où il voulait. Le thème substantiel de l'opéra de modèle révolutionnaire était la lutte des classes, où le pouvoir et le monde devaient être en cohérence ; c'était essentiel. Ce pouvoir fabuleux n'était pas insignifiant, voyons quelle était la relation entre le texte de l'opéra de modèle révolutionnaire et le pouvoir.

Le rapport du texte avec le pouvoir

Le peuple était la force motrice de l'histoire du monde chinois, la dictature du prolétariat était la nécessité du développement historique. Car l'oppression subie par la classe prolétarienne conduisait inévitablement à la révolte de cette classe. Ce pouvoir du peuple mettait en évidence la nature cruelle de l'ennemi et donnait l'espoir de réaliser un monde meilleur. Toute la motivation était fondée sur la vengeance. Il s'agissait d'une base psychologique importante de la construction de la relation de puissance.

¹⁰⁸⁶ LE BON, Gustave : *Psychologie des foules* 乌合之众, Maison d'édition de Traduction du Centre 中央编译出版社, Pékin, 2000, p. 34. Traduction de Feng Keli 冯克利.

¹⁰⁸⁷ « Histoire de la composition de *La fille aux cheveux blancs* 谁制造了“白毛女”红色经典 », in *Référence de l'histoire, littérature*, texte disponible sur : <http://blog.ifeng.com/article/18624343.html>.

La relation de pouvoir entre le héros du prolétariat et le parti était faite pour diriger le peuple. On pouvait lire les slogans suivants :

La victoire de la révolution démocratique doit avoir une direction théorique scientifique, les héros du prolétariat et le parti communiste ont la théorie révolutionnaire la plus scientifique... Les pensée de Mao, les héros prolétariens et le parti politique représentent les intérêts fondamentaux des grandes masses¹⁰⁸⁸.

Ainsi les textes des opéras renforçaient la nécessité et la légitimité du pouvoir du parti communiste sur les masses.

Enfinement peu importaient les héros et les ennemis, il s'agissait surtout de servir ses propres intérêts. Les combats entre personnages positifs et personnages négatifs n'étaient pas du plus grand intérêt. L'important était la relation entre les classes et la lutte des classes. Selon Louis Pierre Althusser¹⁰⁸⁹, l'Appareil d'Etat répressif et l'Appareil d'Etat idéologique réalisent le pouvoir de contrôler toute la société et le peuple¹⁰⁹⁰. Il existait des petites factions dans le Parti et le gouvernement interne, ce qui donnait un pouvoir qui n'était pas uniforme. Ces factions avaient besoin de s'appuyer sur l'autorité de l'Etat pour satisfaire les intérêts individuels. Dès lors, le pouvoir était rempli de tromperies. Même s'il s'imposait au nom de la volonté politique, il se réduisait à l'expression du désir individuel.

Autour de l'opéra de modèle révolutionnaire, il y avait deux relations basiques du pouvoir.

— La relation de contrôle de l'Etat sur les gens. Dans l'opéra de modèle révolutionnaire, il s'agissait principalement de régler l'action et la pensée des gens par l'administration du système, de la parole et même parfois de la violence.

— La lutte de la structure politique entre des pouvoirs différents. Cette lutte se faisait par l'intermédiaire de l'opéra de modèle révolutionnaire.

De toute façon, la relation de pouvoir entre l'art et la politique se transformait de façon mutuelle. La cérémonie était un facteur indispensable. Le contrôle de l'Etat et l'expression du désir individuel se rencontraient dans le processus de la cérémonie dramatique.

D'une part, l'Etat explorait toujours la légitimité du contrôle et du pouvoir sur les gens avec l'opéra de modèle. D'autre part, la masse populaire exprimait sa sanction ou son refus dans la forme rituelle.

¹⁰⁸⁸ XIE, Zheng 谢征: « La pensée de Mao est la science révolutionnaire de prolétariat 毛泽东思想是无产阶级的革命科学 », *Front des sciences sociales 社会科学战线*, n° 3, 1978, pp. 8-12. Ma traduction.

¹⁰⁸⁹ ALTHUSSER, Louis Pierre : « *Idéologie et appareil idéologique d'Etat* », *La pensée*, 1970. Althusser (1918-1990) était un philosophe français membre du Parti communiste.

¹⁰⁹⁰ MENG, Dengying 孟登迎: « Appareils Idéologiques d'Etat 意识形态国家机器 », in *Littérature étrangère 外国文学*, n° 1, Pékin, 2004, pp. 63-67.

L'existence de la mémoire sociale était un facteur clé pour que cette transformation fût possible. D'un côté l'idéologie et le pouvoir avaient montré un mode idéal de la relation du pouvoir par intégration et reconstruction de la mémoire populaire. De l'autre, cette mémoire avait un caractère assujettissant. Des gens ne pouvaient que l'accepter. Donc cette mémoire sociale et le pouvoir de l'Etat étaient représentés par la cérémonie dramatique, et corrélativement, les différentes modalités de la relation de pouvoir se concentraient sur la cérémonie dramatique.

Du point de vue du pouvoir, le mot "modèle" au sens strict, n'a aucune relation avec l'art. C'est un concept politique, un processus que l'art folklorique transformait en art national et l'art pénétrait le réel social. Le pouvoir intervient dans l'opéra de modèle révolutionnaire puisque le but de la narration est de propager les idées politiques. L'opéra de modèle révolutionnaire n'a pas seulement obtenu une forme historique particulière, il est aussi intervenu dans la structure sociale et le pouvoir politique. Il utilisait l'expression « exigence du pouvoir » pour montrer que le pouvoir cherchait à obtenir la réalité.

On retrouvait ce pouvoir dans des domaines différents. La culture folklorique concerne les traditions anciennes, les us et coutumes du passé. Comme la Chine est un immense pays, il y avait une grande diversité de traditions. Cette recherche voulait mettre en évidence le contrôle, car il était nécessaire de réglementer l'action et le moral de la population civile. On a vu que le désir individuel était interdit ; le terme "folklorique" impliquait une nature non-étatique : l'Etat s'opposait fatalement à la culture folklorique.

Dès 1949, la société chinoise réprimait la puissance folklorique au profit du monisme (doctrine d'un tout unique), car l'Etat pensait que la tradition folklorique n'était pas propice au développement de la société. Il demandait aux gens d'adopter de nouvelles mœurs, de nouvelles valeurs. Dans un rapport d'enquête de la Révolution Culturelle¹⁰⁹¹, on a pu voir comment beaucoup de jeunes femmes ont fait exploser le concept traditionnel de la supériorité des hommes sur les femmes. Dans leur cérémonie de mariage, elles considéraient comme essentiel d'apprendre l'opéra de modèle révolutionnaire. Elles pensaient que cela pouvait contribuer à éloigner le désir individuel considéré comme satanique.

Dans l'opéra de modèle révolutionnaire, la masse était devenue le "peuple". Par rapport au concept social, le mot "peuple" était une notion politique. Le peuple représente une identité de classe. Il n'y avait que la classe du progrès comme les travailleurs, les paysans et les soldats, qui était digne de l'appellation "peuple". La bourgeoisie, les propriétaires fonciers, les paysans riches, les gens de droite étaient dépouillés du titre de peuple. La transformation des relations de pouvoir des textes au monde réel a scindé la masse populaire. Ainsi le "pouvoir du peuple" eut de graves conséquences en engendrant des fragmentations spirituelles entre les individus et les groupes. L'opéra de modèle révolutionnaire a été une création unique en Chine et a représenté la seule activité musicale marquante de la Révolution Culturelle.

¹⁰⁹¹ «La cérémonie de mariage durant la Revolution Culturelle文革时期革命婚礼», disponible sur : http://www.qianhuaweb.com/2015/0923/2963699_8.shtml.

Pour résumer, la musique révolutionnaire était principalement issue des musiques traditionnelles. La musique occidentale ne servait qu'à donner des apports techniques supplémentaires pour les compositions musicales chinoises. Bien sûr la musique de ces opéras devait correspondre à la propagande politique. Chaque création, chaque texte avait la charge de promouvoir la mémoire sociale. Les opéras étaient des vecteurs de la mémoire sociale. Pour écrire ces opéras, de nombreuses recherches sur la musique traditionnelle chinoise ont connu un développement rapide sans précédent. Les musiciens-chercheurs réquisitionnés ont énormément travaillé à la création de cette nouvelle musique et sans aucun doute leur travail a servi la musicologie chinoise de cette époque.

Références bibliographiques

CLARK, Paul : *La Révolution Culturelle de la Chine : Une Histoire*, Cambridge, presse d'Université de Cambridge, 2008.

DAI, Jiafang戴嘉枋 : « L'évocation lourde de l'histoire — les influences沉重的历史回想—论中国“文革”音乐及其在新时期的影响 », in *Journal du conservatoire de Nanjing南京艺术学院学报*, n° 3, Nanjing, 2007, pp. 1-15.

DENG, Wenhua邓文华 : « L'opéra de modèle révolutionnaire dans l'idéologie nationale意识形态视野下的样板戏研究 », in *Théorie artistique艺苑*, n° 2, 2015, p. 21-25.

GUO, Yuhua 郭于华 : *Le rite et le changement de la société仪式与社会变迁*, Maison d'édition en science humaine社会科学出版社, 2000, p. 363.

« Histoire de la composition de *La fille aux cheveux blancs* 谁制造了“白毛女”红色经典 », in *Référence de l'histoire, littérature*, texte disponible sur : <http://blog.ifeng.com/article/18624343.html>.

HOU, Panfeng侯攀峰 : « Parler de la pratique écrite et de la théorie écrite pendant la Révolution Culturelle谈“文化大革命”期间的写作实践与写作理论 », in *Journal de l'Université normale d'Inner Mongolie内蒙古师范大学学报*, n° 3, 2002, p. 95-100.

LE BON, Gustave : *Psychologie des foules乌合之众*, Edition du Centre中央编译出版社, Pékin, 2000, p. 34. Traduction de Feng Keli冯克利.

MAO, Zedong毛泽东 : *Le petit livre rouge毛泽东语录*, Maison d'édition du Peuple, 1969.

MITTLER, Barbara : *A Continuous Revolution: Making Sense of Cultural Revolution Culture [Une Révolution Continue : faire le sens de la Révolution Culturelle]*, Taiwan, Centre Asiatique, Université de Harvard, 2013.

MENG, Dengying孟登迎 : « Appareils Idéologiques d'Etat意识形态国家机器 », *Littérature étrangère外国文学*, n° 1, Pékin, 2004, pp. 63-67.

SONG, Shanshan宋姗姗 : « L'influence culturelle de l'opéra chinois traditionnelle pour l'opéra de modèle révolutionnaire传统戏曲文化对样板戏人物塑造的影响 », in *Université d'Anhui安徽大学*, 2011, pp. 1-36.

XIE, Zheng谢征 : « La pensée de Mao est la science révolutionnaire de prolétariat毛泽东思想是无产阶级的革命科学 », *Front des science sociales社会科学战线*, n° 3, 1978, pp. 8-12.

YANG, Jian杨建 : « L'histoire de l'opéra de modèle révolutionnaire 革命样板戏的历史发展 », in *Histoire dramatique*, n° 4, 1996, pp. 91-104.

YIN, Shuyuan尹淑媛 : « Recherche sur les chants de la Révolution Culturelle文革时期宣传研究 », in *Université de Liaoning辽宁大学*, 2012, pp. 1-40.

WANG, Xiaoyun汪晓云 : « Du cérémonial à l'art : l'embryologie du théâtre chinois从仪式到艺术: 中国戏剧发生学 », in *Exploration artistique艺术探索*, 2005, pp. 25-36.

WANG, Xiaoyun汪晓云: « Démarcation explicite entre是戏剧还是仪式—论戏剧和仪式的分界 », in *Journal de Shanghai Université*上海大学学报, n° 1, 2007, p. 141.

ZHU, Cunming朱存明: « Le théâtre et la cérémonie : l'interprétation de l'anthropologie仪式与戏剧:文学人类学的解读—兼论诗、歌、舞的三位一体 », in *Journal de Université Baise*百色学院学报, n° 4, 2010, pp. 15-19.

Une déclinaison de la greffe dans l'opéra arabe de Zad Moulaka

Brigida Migliore

LESA EA 3274, Université Aix-Marseille, France

Résumé. *Zajal* est la première création en forme d'opéra en trois actes de Zad Moulaka, compositeur libanais, installé à Paris, qui poursuit une recherche personnelle sur le langage musical, en intégrant les techniques de l'écriture contemporaine occidentale à la tradition orale de la musique arabe.

Il a choisi le genre poétique du *zajal* car il représente une forme importante de joute oratoire, en dialecte, encore très pratiquée aujourd'hui au Liban, bien qu'il soit un genre poétique très ancien.

Le livret est un extrait du *Dīwān Šaḥrūr*, écrit par Nabil el-Feghali, poète contemporain libanais.

Cette contribution étudie les enjeux effectués par le compositeur et analyse les déclinaisons du concept de « greffe » qu'il réalise pour créer un rapprochement entre son monde musical d'origine, celui de la musique arabe, et son monde musical d'adoption, celui des techniques contemporaines.

Zajal représente un terrain fertile pour la cohabitation d'entités différentes : la greffe se décline selon plusieurs niveaux et donne des résultats surprenants d'originalité et innovation.

Mots-clés. Zad Moulaka, *zajal*, littérature arabe, opéra, théâtre, greffe, intégration, synthèse, oralité arabe, techniques occidentales.

Abstract. *Zajal* is the first opera, in three acts, created by Zad Moulaka, Lebanese composer living in Paris, who conducts a research in order to achieve a personal music language based on the integration of composition occidental techniques and oral tradition, belonging to the Arabic music.

He chose the genre of the *zajal*, because of its importance as a form of literary verbal contest, spoken in dialect, still performed nowadays, in spite of its very ancient origins. The *libretto* is an extract from the *Dīwān Šaḥrūr* written by the contemporary Lebanese poet, Nabil el-Feghali.

This contribution wants to study the expedients created by the composer and analyze the declinations about the notion of "graft" that he carries out in order to create an

approach between his native music environment (Arabic music) and his spiritual adoptive one (contemporary occidental music).

Zajal represents a fertile land to carry out cohabitation among different elements: the analysis of graft is inflected at many levels and has surprising results of originality and innovation.

Key words. Zad Moultaqa, zajal, Arabic literature, opera, theater, graft, integration, synthesis, Arabic orality, occidental techniques.

La méthodologie de la greffe, en tant que démarche de rapprochement culturel, est un élément très intéressant dans la production d'opéra de Zad Moultaqa. Né en 1967, au Liban, Zad Moultaqa est chassé par la guerre ; il s'installe à Paris et termine sa formation musicale au Conservatoire National Supérieur. Il entame alors une carrière de pianiste soliste, qu'il abandonne pour se consacrer à son activité musicale et plus particulièrement à la composition. Formé à la rigueur de l'écriture musicale occidentale, mais restant intrinsèquement lié à ses origines arabes, il poursuit une recherche personnelle sur le langage musical, intégrant les techniques de l'écriture contemporaine à la tradition orale de la musique arabe.

À mi-chemin entre Orient et Occident, sa musique intègre ainsi les différences entre deux mondes apparemment lointains, en équilibrant la dualité à travers une greffe spontanée.

La dualité devient fusion et combinaison, les éléments avec leur identité sont toujours rapprochés pour créer un art transnational qui garde la mémoire collective ancienne, tout en restant ouvert à la modernité.

Zad Moultaqa a écrit quatre ouvrages lyriques ; chacun interprète une étape importante d'une évolution interne :

- *Zajal : opéra arabe* (2010), opéra de chambre ;
- *Hummus* (2014), bref opéra pour sept chanteurs ;
- *König Hamed und seine erste Frau* (2015), opéra pour enfants.

Dans ce travail, nous considérerons le premier de ses opéras, *Zajal*, selon des perspectives qui illustrent la mise en place d'un terrain pour une greffe, entre une pensée issue de l'histoire arabe, et une action propre à la mise en musique contemporaine.

Comme dans d'autres types de composition, Zad Moultaqa a recherché une rencontre entre la technique musicale européenne et les caractéristiques de la musique arabe, entre un style savant et un style traditionnel ; dans cet opéra, nous allons observer que le compositeur cultive cette rencontre au moyen d'éléments particuliers.

Zajal est la première création en forme d'opéra en trois actes du compositeur, commande de l'Etat français et d'Ars Nova ensemble instrumental. Son idée a été conçue par rapport à ses souvenirs d'enfance. Il assistait souvent à des « performances » de cette forme épique encore très importante au Liban, le « *national pastime*¹⁰⁹² », qui se pratiquait dans les villages.

Avant d'écrire son œuvre, Zad Moultaqa, pendant ses fréquents voyages au Liban, était très attentif dans l'observation de l'état de développement de ce genre. Il s'était rendu compte que l'esprit poétique de ce genre avait changé. Les séances de *zajal* avaient pris une tournure politique. Elles véhiculaient désormais une propagande contre Israël ou en faveur de la Syrie. Cela ne correspondait ni à ses souvenirs d'enfance ni à son projet personnel. Il cessa d'en écouter et commença sa création musicale. Souhaitant sauvegarder l'authenticité de cette forme poétique, il choisit un livret extrait du *Dīwān Ṣaḥrūr* de Nabil el-Feghali, *Al-kanz al-ḥafī* (*Le trésor caché*), édition Joseph D. Raidy, 2000, qui est une retranscription d'une soirée de *zajal* traditionnelle.

Pour rendre l'authenticité de la forme poétique arabe, il s'agissait de reproduire sa structure théâtrale. Par conséquent, nous pouvons constater qu'il s'agit d'une première forme de greffe, du « théâtre dans le théâtre », ou mieux, d'une « performance dans la performance » et finalement d'un « art dans l'art ». Compte tenu de cette genèse et de cette imbrication dramaturgique, nous pouvons d'ores et déjà pressentir la complexité structurelle de cette œuvre.

Une histoire d'inspiration littéraire arabe

À présent, il nous faut donner une définition exacte du *zajal* et expliquer quel a été son rôle dans la littérature.

Le mot *zajal* vient du verbe arabe trilitère¹⁰⁹³ *zajala*¹⁰⁹⁴ qui signifie « jeter » ou « pousser » et s'adapte bien à la réalité qu'il désigne, une importante forme de poésie populaire et de joute oratoire méditerranéenne, souvent improvisée, originaire d'une époque très ancienne, préislamique, des pays arabes.

La relation entre la signification du verbe et celle du mot ne trouve apparemment pas de justification, mais si l'on pense à l'« improvisation », fondement de l'exécution poétique du *zajal*, en tant qu'« art de “pousser” la parole », on retrouve une liaison avec le verbe *zajala*, qui a généré le mot.

¹⁰⁹² Le mot « *pastime* » peut être traduit avec « passe-temps », dans ce cas, avec l'ajout de l'adjectif *national*, on veut décrire un passe-temps d'une nation entière. Cf. HAYDAR, Adnan, « The Development of Lebanese Zajal : Genre, Meter, and Verbal Duel », in *Oral Tradition*, vol. 4, Columbus, Slavica, 1989, p. 189.

¹⁰⁹³ Dans le domaine de la grammaire arabe, on appelle « trilitère » le verbe de la lère forme. Il s'agit de la forme base qui présente trois consonnes, formant une racine. Ces consonnes-racines constituent un point de départ pour la formation d'autres verbes et, plus généralement, d'autres mots. Donc, la racine trilitère est le noyau de développement pour la langue arabe.

¹⁰⁹⁴ TRAINI, Renato : *Vocabolario arabo-italiano*, Istituto per l'Oriente, Roma, 2015, p. 509 ; mais selon Adnan Haydar, qui cite Ibn Manzūr, « le verbe *zajala* signifie “lever la voix pour chanter, pour produire une mélodie agréable” ». Cf. HAYDAR, Adnan : *Op. Cit.*, p. 191.

Cette typologie poétique s'est particulièrement développée pendant le Moyen Âge en Al-Andalus, où elle était une forme de poésie populaire qui utilisait exclusivement l'arabe dialectal (*'ammiyya*) et trouvait souvent son union avec la musique¹⁰⁹⁵.

Ce genre connut un nouvel apogée entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle avec son développement au Liban. Dans ce pays, il y eut beaucoup de poètes de *azjāl*¹⁰⁹⁶ très célèbres, parmi lesquels Šaḥrūr al-Wādī¹⁰⁹⁷, « le merle de la vallée », qui a élaboré les plus importantes innovations et qui a créé la première troupe de *zajal*. Ainsi, à cette époque, le *zajal* libanais incitait à improviser sur un thème donné, et même à faire un débat poétique autour d'un sujet proposé. Il représentait un combat entre poètes qui, à l'intérieur de la pratique du *zajal*, devaient improviser dans les formes poétiques qu'il possédait¹⁰⁹⁸, par exemple, la *qaṣīda*¹⁰⁹⁹, le *ma'āna*¹¹⁰⁰, le *qarrādi*¹¹⁰¹ ou d'autres formes encore. Le *zajal* était souvent accompagné par un chœur avec quelques instruments à percussion.

Le véritable esprit de ce genre poétique est mis en scène dans l'opéra de Zad Moultaqa qui repose sur cette base solide, résultat d'une recherche philologique. Il décide d'utiliser le texte d'el-Feghali qui raconte l'histoire de l'arrivée d'un jeune homme masqué dans un village de montagne libanaise au début du XX^e siècle. Le jeune homme défie un grand joueur, un vieux poète, qui le soumet à une épreuve rhétorique. L'enjeu de ce défi est le point de départ de l'opéra.

Dans les trois actes, nous observons le déroulement du défi : dans le premier, il devient une véritable lutte de la parole poétique, où le vieux poète impose au jeune

¹⁰⁹⁵ « Accompagnée principalement d'un tambour sur cadre, le *daff*, la poésie improvisée implique la participation d'un public nombreux qui suit passionnément le duel verbal, qui se déroulent généralement entre deux ou plusieurs poètes ». SCARNECCHIA, Paolo : « Poetar cantando nel Mediterraneo », in *Cuadernos de Etnomusicología*, vol. 2, Sociedad de etnomusicología, Barcelone, 2012, p. 10.

¹⁰⁹⁶ *Azjāl* est le pluriel (irrégulier) de *zajal*. Cf. TRAINI, Renato: *Op. Cit.*, p. 509.

¹⁰⁹⁷ Le nom de ce poète est Assad el-Khourī el-Feghali.

¹⁰⁹⁸ La forme poétique du *zajal* est assez complexe puisqu'elle se développe en utilisant aussi d'autres formes. Elle est comparable à une *matriochka*, poupée russe : des formes se contiennent l'une l'autre, de tailles décroissantes. Dans ce contexte aussi, nous pouvons constater qu'il s'agit d'un cas de greffe littéraire, plus précisément poétique. En effet, l'emploi juxtaposé des différentes formes poétiques utilisées dans la construction du *zajal* constituent un croisement intéressant, en tant que résultat unique, sans coupures évidentes dans les passages d'une forme poétique à une autre.

¹⁰⁹⁹ *Qaṣīda* : forme poétique d'origine préislamique qui est considérée comme la forme parfaite de la poésie arabe. Il s'agit d'une forme avec une structure assez longue (elle pouvait avoir jusqu'à 100 vers), monorime, se déroulant en trois séquences (*nasīb* / prélude amoureux, *raḥīl* / voyage - description, dédicace). Cf. AMALDI, Daniela: *Storia della letteratura araba classica*, Zanichelli, Bologne, 2004, pp. 20-25.

¹¹⁰⁰ Le terme *ma'āna* dérive du syriaque et signifie « chant ». Il décrit une forme poétique, qui tire son nom de sa structure métrique, comprenant habituellement une strophe de quatre vers, composés de deux hémistiches et rimes variées. PEILLON, Catherine : « Notes à la traduction du livret de *Zajal* », in MOULTAKA, Zad : *Zajal : Opéra arabe*, partition pour contralto, petit ensemble d'harmonie et percussions, Marseille, Onoma, 2010, p. 43.

¹¹⁰¹ *Qarrādi* : le verbe *qarrada* peut signifier « murmurer », « bégayer », « balbutier », cette forme poétique tire son nom de sa structure métrique et peut décrire différents structures du vers. Cf. SCARNECCHIA, Paolo : *Op. Cit.*, p. 10.

étranger des contraintes, de plus en plus ardues, qu'il surmonte avec virtuosité. Les gens qui assistent à ce spectacle sont presque en transe. Cet état onirique est bien représenté dans le deuxième acte où les deux personnages principaux se reposent.

Le défi continue et le troisième acte en est le dénouement. Le vieux poète impose encore des épreuves à l'étranger, ce dernier parvenant à fasciner tout le monde avec la subtilité de son art. Le vieil homme, stupéfait par son audace, reconnaît la supériorité du jeune, une supériorité poétique qui ne peut provenir que de son village, celui où l'histoire se déroule.

Il lui demande donc de se démasquer et découvre que ce jeune homme est en fait son propre fils qui, parti à l'aventure quelques années auparavant, est devenu un grand improvisateur de *zajal*.

Pourquoi Zad Moultaqa a-t-il choisi ce livret ? Selon nous, il a voulu écrire une œuvre très patriotique, un hommage à son pays, à sa littérature. L'art poétique est la discipline la plus importante de la littérature arabe, caractérisée par l'originalité suprême dont le *zajal* représente un genre entre des plus élégants et subtils. Modèle et exemple pour d'autres littératures, il a influencé la poésie andalouse et celle des troubadours.

Ce défi poétique de deux personnages est le théâtre d'une création parallèle. D'une part, une élogie à la poésie arabe et à ses possibilités, grâce au sens de l'improvisation du *zajal*, qui accueille dans sa structure l'alternance de différentes formes poétiques. D'autre part, l'utilisation d'un « art dans l'art » (une greffe entre des arts différents¹¹⁰²), dont nous avons parlé précédemment.

Un opéra entre deux mondes esthétiques

La composition musicale développe sa fonction phatique en soutenant la trame du livret, en restant fidèle et en gardant l'esprit d'authenticité. En même temps, elle cherche à utiliser des techniques plus incisives pour avoir un meilleur résultat expressif.

L'effectif instrumental contient des particularités qui l'éloignent de la tradition de l'accompagnement orchestral des opéras. Dans *Zajal : opéra arabe*, il ne subsiste qu'un quintette à vents avec deux saxophones (un saxophone baryton et un saxophone ténor qui, après le premier acte, est changé avec un saxophone *soprano*), une trompette en ut, un cor en fa, un trombone, un tuba, et des percussions (occidentales et orientales) jouées par un seul instrumentiste.

Nous assistons à la participation d'une seule voix protagoniste, une voix de *contralto*, qui est accompagnée par un comédien avec un dispositif vidéo.

¹¹⁰² Nous voulons remarquer, encore une fois, l'importance de la greffe « littéraire » dans le *zajal*, où nous observons la coexistence de microstructures poétiques contenues dans une macrostructure théâtrale.

A souligner un détail très important : c'est une voix féminine qui est dévolue au héros : un garçon. Ne retrouvons-nous pas ici une ancienne caractéristique de l'opéra des XVII^e-XVIII^e siècles, le rôle de « travesti » ? Il y avait alors interdiction pour les femmes de participer à la scène dans quelques villes italiennes, à Rome par exemple. Les rôles étaient confiés aux castrats, avec une tessiture plus aigüe. Cette époque appréciait en effet le timbre clair et limpide qu'ils possédaient.

Dans ce cas, au milieu d'une œuvre « arabe », le fait qu'un rôle masculin soit confié à une voix féminine pourrait être lu comme un acte féministe, en dépit de toutes les idéologies qui voient la femme arabe en retard sur l'indépendance de l'homme et dans la vie sociale, par rapport à l'Occident. La femme dans la pièce prend la place de celui qui désigne les vertus du vainqueur dès la première réplique. Pour cela, il nous semble important de souligner la relation, qui le compositeur met en scène, entre personnage vainqueur homme et l'interprète femme.

La voix féminine du héros s'oppose à la voix grave du comédien qui interprète le vieux poète. Ce contraste soutient bien le noyau de l'œuvre. Un aspect majeur du défi est l'opposition entre les deux personnages.

Cette caractéristique peut renforcer ce concept, puisque la différence du timbre donne à la musique la facilité de transmettre les informations du contenu¹¹⁰³ sur la fonction précise que chacun d'eux déroule dans le contexte.

La voix de la chanteuse est bien différente de la parole déclamée du comédien. Voici une autre spécificité du *zajal* : le « *poetar cantando* », tel que Paolo Scarnecchia¹¹⁰⁴ le décrit. Pour ce dernier, la versatilité de la parole poétique possède un rythme qui lui permet de passer de la scansion parlée à l'intonation mélodique sinueuse.

Zad Moultaqa développe au maximum de telles caractéristiques. La « voix » est exploitée avec ses particularités. Elle est la véritable protagoniste de cet opéra, soit parce que l'opéra a toujours été le domaine de la voix, soit parce qu'ici la voix est le véhicule dont la poésie se sert pour se présenter avec la « beauté du sens et du verbe »¹¹⁰⁵.

L'architecture musicale

La structure musicale de l'opéra est tripartite, elle se compose de trois actes, chacun d'eux montre une situation musicale précise.

Le premier acte présente des correspondances avec le troisième, ils représentent les moments où l'histoire se développe de manière importante alors que le deuxième acte est un épisode instrumental-électroacoustique.

¹¹⁰³ La relation entre un type de voix et un caractère, où plus généralement entre un son et l'idée qu'il évoque, est très ancien. Les sons les plus symbolisent la légèreté et ceux plus graves des sentiments dramatiques.

¹¹⁰⁴ Cf. SCARNECCHIA, Paolo: *Op. Cit.*

¹¹⁰⁵ MOULTAKA, Zad: *Op. Cit.*, p. 18.

La pièce s'ouvre avec la parole du comédien. Dans le premier acte, nous le voyons sur un grand écran qui surplombe l'orchestre ainsi que la chanteuse. Le son déclamé résonne dans le silence ; le vieil homme se loue lui-même en tant que grand poète, et déclare accepter tout type de défi.

La réponse à cette déclaration est l'entrée de l'accompagnement instrumental qui est un prélude au chant. Introduits par des valeurs longues en *crescendo*, les vents ont une rythmique variée, mais présentent des similarités dans une logique de binôme.

En effet, les deux saxophones fonctionnent par doubles croches avec un dessin mélodique chromatique, le cor et le trombone présentent un *ostinato* de croches, le tuba une pédale très longue, alors que la trompette joue la même rythmique proposée par le *riqq*¹¹⁰⁶. Sur cette base, le chant exécute son parcours mélodique qui soutient l'accentuation du texte.

L'ouverture annonce les éléments fondamentaux pour le développement des trois actes : la présence sur scène d'un écran vidéo montrant la poésie du vieil homme, puis l'ensemble instrumental qui fait son entrée, enfin la voix de l'étranger qui permet l'union de la parole poétique et de la musique.

La coexistence de ces éléments constitue une image « synesthétique » dans la mesure où chacun d'entre eux provient d'un contexte particulier et différent. Nous constatons un nouvel exemple de greffe qui s'impose à l'écoute et au regard du spectateur. L'intégration de ces diversités est très harmonieuse. À l'intérieur d'une pièce appelée « opéra », un personnage en vidéo devient un symbole de la modernité, « le cinéma dans le théâtre¹¹⁰⁷ ». Et en même temps il parle en s'exprimant en vers, comme le cinéma dans un théâtre qui « parlerait » en vers.

Le croisement des arts devient plus intéressant à l'arrivée de la musique. Depuis le début de la pièce, on entend un discours réalisé par des instruments modernes parlant un langage à la grammaire évoluée, exprimant des concepts traditionnels comme la répétition et la cyclicité. Il s'agit d'un développement de la musique dans la direction horizontale et pas dans la verticalité. Ceci est un signe clair qui vient de la tradition musicale arabe où la polyphonie n'existe pas et où la musique ne se développe que dans la mélodie (fig. 1).

¹¹⁰⁶ Le *Riqq* (ou rekk) est un instrument de musique de percussion classique répandu au Moyen-Orient. Il s'agit d'un tambourin à peau de requin et au cadre serti de nacre et muni d'un double rang de cymbales.

¹¹⁰⁷ Un détail très important à souligner concerne la dimension et la position de l'écran : il est positionné au-dessus de l'ensemble instrumental et de la chanteuse, il domine la scène avec ses dimensions. En montrant l'image du vieux poète assis, la vidéo transmet l'idée de la grandeur du personnage, grandeur conférée par son âge ou par l'importance qu'il a acquise dans la hiérarchie de sa société d'appartenance.

Fig. 1. Zad Moultaqa, *Zajal*, acte I, mes. 1-3, regroupement des instruments

Le chant fait son entrée en dernier pour renforcer la diversité à travers son parcours mélodique sinueux. Si ce parcours procède par tons et demi-tons, sa structure est découpée de façon précise.

Nous observons dès ce début d'opéra que le but (conscient ou inconscient) du compositeur est de lier deux « manières » musicales différentes au travers de leur « sève », de façon profonde et spontanée.

Le discours proposé reste, par la suite, presque inchangé au niveau rythmique, avec quelques variations mélodiques, en alternant le chant à la déclamation du comédien, jusqu'à la mes. 50, lorsqu'on perçoit un changement de vitesse. La musique accélère pour mieux soutenir l'intensité du duel verbal. Les cuivres montrent un chemin musical plus simple avec des noires-pédale ou des contretemps qui donnent plus de légèreté, pour mieux suivre la vitesse. Les saxophones interrompent leur flux continu de double-croches pour présenter des interventions périodiques (fig. 2).

L'organisation collective du tissu instrumental est modifiée à la mes. 53 qui montre un changement de situation. En effet, dans la plupart des opéras, les actions ou les dialogues sont soulignés par un accompagnement instrumental présentant des structures plus simples, pour avoir un soutien du déroulement de la scène et pour que l'accompagnement ne devienne pas le protagoniste. Par conséquent, à partir de la mes. 53, nous assistons à une diminution des éléments de l'accompagnement qui donnent une impression de *recitativo accompagnato*.

Un petit orchestre est divisé entre, d'une part, des instruments qui soutiennent les voix, les cuivres créant un tapis rythmique, et d'autre part, des saxophones qui

interviennent pour ponctuer certaines phrases, semblables à des « commentaires » musicaux.

Cet épisode, par rapport à celui que nous avons observé précédemment, montre aussi un changement de moyens expressifs. La conception de l'accompagnement musical change selon l'influence de la tradition arabe (mes. 3-52) ou de la tradition de l'opéra européen (mes. 53 et suivants). Les deux « manières » sont présentées de façon graduelle. En effet, si le public peut s'apercevoir d'un changement de situation (le silence relatif de la mes. 52), en revanche, il ne perçoit pas forcément une variation du « code » musical.

La greffe, dans ce cas, a été préparée, en anticipant les éléments nouveaux, pour permettre un tissu cohérent.

Fig. 2. Zad Moutaka, *Zajal*, acte I, mes. 71-73, discours à interventions périodiques des saxophones

Dès la mes. 76, nous observons encore une augmentation de la vitesse, puisque le duel s'enflamme. Il est souligné par les percussions ayant terminé l'*ostinato* au *riqq* ; la grosse caisse présente un rythme solide qui s'enchaîne avec un *ostinato* à la cymbale.

À la mes. 102, nous retrouvons l'ouverture d'une période avec différents changements de *tempo* où l'étranger s'exprime en *ma'āni*. Sa voix présente toujours le même rythme, caractérisé par la cellule :

Elle est accompagnée par un rythme instrumental qui perd la structure compacte entendue jusqu'ici, et propose des fragments imités irrégulièrement dans le tissu instrumental, soutenant la métrique des vers (fig. 3).

Fig. 3. Zad Moultaqa, *Zajal*, acte I, mes. 114-116, nouvelles idées d'accompagnement.

À partir de la mes. 120, nous revenons à l'accompagnement évoqué précédemment, avec son parcours de simple soutien de la parole poétique (nous appellerons cette section « A »). Dans ce contexte, le xylophone s'ajoute au parcours à double croche des saxophones. À la mes. 135, nous assistons à une nouvelle proposition de la section déjà rencontrée dans la partition (« B »), plus riche au niveau instrumental, accompagnant le chant. La répétition des deux sections crée une alternance cyclique, où elles sont proposées parfois variées (A1 et B1), comme nous l'expliquons dans le graphique qui suit (fig. 4) :

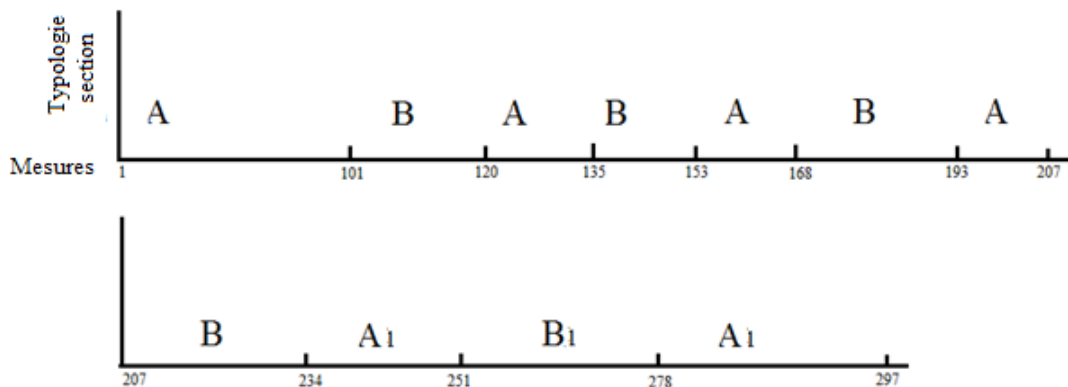


Fig. 4. mes. 1-297, alternance des sections.

Cette alternance produit une importante variété entre les situations du texte. Elle crée des impulsions dynamiques qui rendent le combat entre les deux personnages plus réel.

À la mes. 297, nous observons un épisode C où la voix produit des onomatopées, en *Sprechgesang*, avec le son « ch », pour donner l'idée d'un murmure. Ce son est celui qu'on utilise pour inviter au silence. Cette section est la réponse à la demande d'improviser en tétramètre et l'improvisation qui en dérive est fondée sur la lettre « šīn¹¹⁰⁸ ». Il s'agit d'un dur exercice de diction qui a comme résultat une succession d'onomatopées. À ce propos, soulignons que cette même façon d'exploiter toutes les caractéristiques de la voix étaient déjà mises en place dans une autre œuvre vocale du compositeur, *Neb Ankh*¹¹⁰⁹.

Dans ce cas, nous retrouvons un autre enjeu de conjonction spontanée entre la tradition arabe et les techniques occidentales. L'improvisation fondée sur la répétition d'un phonème particulier est une caractéristique importante de l'art poétique arabe, à présent elle est interprétée à la façon occidentale à travers le *Sprechgesang*. Il s'agit d'une technique qui confère beaucoup d'expressivité, avec les élans de la voix à mi-chemin entre la déclamation parlée et le chant.

Cette simulation de silence présentée à la voix (à travers le son « ch »), se retrouve aussi dans l'instrumentation, les cuivres exécutent des sons blancs produits par des consonnes jouées avec des « sifflements sans hauteur¹¹¹⁰ » ; cette section se termine avec un *Flatterzunge* généré par le phonème « fr ». Il s'agit d'une technique de la musique occidentale qui, dans ce cas, est utilisée pour créer une atmosphère et reproduire le même effet sifflé de la voix, afin de créer des échos (fig. 5).

¹¹⁰⁸ Consonne fricative palato-alvéolaire sourde, treizième lettre de l'alphabet arabe.

¹¹⁰⁹ MOULTAKA, Zad : *Neb Ankh*, partition pour voix et électroacoustique, Marseille, Onoma, 2007.

¹¹¹⁰ MOULTAKA, Zad : *Zajal... Op. Cit.*, p. 60.

I
296 *voix parlée avec beaucoup de "ch"*

Cont. A.
chèm-séch-bib cher-'ét chè-bèch chè'3ét chè-rè- rét hèch-wè-kich

Perc. *G*

Sax. T.

Sax. Bar.

Tmp. TF TF TF TF

C. TF TF TF TF TF

Trb. TF TF TF TF TF

Tb. TF TF TF TF

Fig. 5. Zad Moultaqa, *Zajal*, acte I, mes. 296-297, sons instrumentaux qui reproduisent l'invitation au silence

À partir de la poésie arabe et des sons intrinsèques de la langue, le compositeur se sert des techniques occidentales pour amplifier les effets de l'art poétique en créant des réverbérations artificielles.

Avec la conclusion de cette section, nous constatons encore l'alternance entre les différents épisodes, comme nous l'expliquons dans le graphique qui suit (fig. 6) :

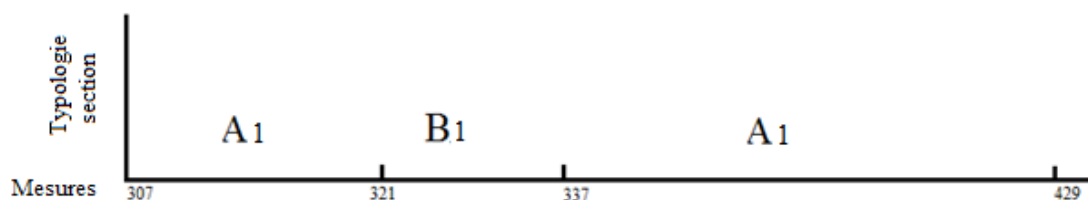


Fig. 6. Zad Moultaqa, *Zajal*, acte I, mes. 307-429, alternance des sections

À la mes. 431, une nouvelle section apparaît. La voix chantante murmure en solo les vers qu'elle présente. Ces derniers proposent une description intime du jeune étranger

qui musicalement est interprétée par le sifflement de la déclamation avec une sonorité très délicate. L'ambiance semble être calme, tout devient plus lent.

À cette description, le vieux poète répond sur le mode déclamé, sans accompagnement, avec une intensité grave et provocatrice, en proposant encore des énigmes poétiques à improviser.

Le duel continue, la vitesse augmente sensiblement à chaque réplique, les instruments s'insèrent progressivement dans le discours, les percussions d'abord, les cuivres et les saxophones ensuite, en jouant de petits fragments, comme des signes de ponctuation et de soutien aux phrases proférées par les voix.

Ce procédé s'intensifie à travers un *crescendo* et une accélération, avec une participation des instruments toujours plus marquée.

À la mes. 632, on revient sur une section de type A1 qui conduit jusqu'au *climax* de la réexposition à la mes. 651. Il s'agit d'une réexposition partielle puisque, dans ce cas, les matériaux déjà rencontrés sont utilisés comme éléments pour une *coda* très longue qui conduit au final avec une dissolution graduelle en *diminuendo*.

La structure de cet acte montre sa relation avec l'organisation typique de la musique instrumentale occidentale du XVIII^e siècle, avec son architecture tripartite en exposition, développement et réexposition (avec *coda*). Nous constatons une adaptation de ce modèle au sujet poétique qui est aux fondements de cet opéra. Il n'y a pas de proportionnalité régulière entre les trois moments. En effet, le développement est la partie la plus longue, étant donné qu'il décrit la partie la plus intense du duel entre les deux personnages.

L'ossature structurelle de cet acte montre un autre exemple de greffe entre « ce qui pourrait être » selon des schémas musicaux (dans ce cas occidentaux) et selon les enjeux littéraires (arabes) qui forment le socle de l'histoire.

L'atmosphère du deuxième acte est complètement différente de ce que nous avons analysé.

Dans la partie précédente, nous avons observé que les voix prédominaient, le centre de la scène était le lieu d'un duel poétique. Ici, il n'y a pas de voix. Les instruments perdent le rôle d'accompagnement et deviennent protagonistes de la description du calme après le duel.

Tout repose. Il n'y a que les sons qui peuplent la scène. Ils représentent une masse amorphe où nous ne distinguons pas clairement chaque élément sonore bien que nous saisissons la totalité.

Nous sommes dans un territoire musical très contemporain qui s'oppose à la conception variée de l'acte précédent : dans ce cas, c'est la verticalité qui donne des

résultats intéressants. En effet, la superposition des éléments sonores des instruments donne des mélanges particuliers (fig. 7).

Fig. 7. Zad Moultaqa, *Zajal*, acte II, mes. 11-16.

Le matériel sonore veut évoquer le subconscient, nous sommes dans la partie la plus intimiste. À la mes. 37, une vidéo muette fait son apparition et montre des séances de *zajal* avec des *zajalistes* libanais célèbres.

L'atmosphère nocturne créée par les instruments s'adapte bien au sens onirique de l'acte.

Les sons instrumentaux se mêlent avec la bande sonore qui apparaît à l'écoute à partir de la mes. 58, et montre quelques échos de voix de *zajalistes* qui se superposent. La poésie arabe reste toujours l'élément central, même dans un milieu construit avec des moyens complètement occidentaux.

Pour conclure, cet acte reprend la thématique d'intégration entre arts différents déjà analysée précédemment. En effet, ici, le porte-greffe est représenté par les moyens occidentaux utilisés pour la description du « rêve » sur lequel s'installent les images et les voix lointaines des *zajalistes* qui rappellent l'importance et la centralité de la parole poétique arabe. Le deuxième acte est le plus bref des trois, il a été conçu presque comme un *intermezzo* pour permettre au défi de revenir plus intensément dans l'acte suivant.

Le troisième acte s'ouvre, comme dans le premier, au son de la voix du vieux poète, mais cette fois, on ne le voit plus sur le grand écran, il nous laisse juste entendre sa voix.

Il reprend le duel avec sa déclamation, qui est accompagnée par des percussions. Le jeune étranger lui répond, plein de vigueur, avec un chant brillant et articulé, accompagné par les percussions et les saxophones. Cet accompagnement nous rappelle, encore une fois, l'*ostinato* du premier acte, auquel les autres instruments s'ajoutent avec des parcours rythmiques et mélodiques plus complexes.

Le cor et le trombone partagent le même dessin, la trompette présente une mélodie syncopée qui s'enchaîne remarquablement avec le chant, le tuba soutient en imitant quelques fragments ou en étalant des notes-pédale (fig. 8).

À travers leurs répliques, nous pouvons clairement comprendre les intentions des deux personnages, ces répliques étant soulignées par l'accompagnement musical.

Nous retrouvons un changement d'esprit entre les parties du vieux poète et celles du jeune étranger. Elles sont bien différenciées grâce à des modifications de vitesse et des rythmes qui confèrent au discours du vieil homme de la lourdeur et de la lenteur, comme s'il combattait en prenant conscience de l'habileté et de la virtuosité de son adversaire. Celui-ci devient de plus en plus fier de sa dextérité poétique, caractérisée par des rythmes complexes et légers.

Dans cet acte, il faut noter également la participation du public au duel, à travers une bande sonore qui montre les véritables réactions des gens habitués à suivre avec enthousiasme les soirées de *zajal*. Ils crient, rient, parlent, commentent et supportent le jeune étranger en appréciant la finesse de son art poétique qui, au fur et à mesure, arrive à dépasser la maturité du vieux poète.

Nous pouvons observer ici la présence des bandes sonores, comme dans le deuxième acte, qui s'ajoutent au contexte de coexistence artistique en enrichissant le langage. En effet, le troisième acte affiche une maturité esthétique, synthèse des « exercices de style » des autres actes. Il montre un langage développé où l'idée de la greffe est davantage intégrée dans le tissu. La cohabitation d'éléments différents est désormais le mode d'expressivité de cet opéra qui à ce moment est parfaitement capable de soutenir l'apogée du combat, avec des moyens adéquats.

31 ♩=92

Cont. A
bét-rèj-jék khèl-li 3éz - zi lè yét - nè - kès wou lèt - ghèn - ni rès-dèt mèz - zil wè

Perc.
cercle

Sax. Sno.

Sax. Bar.
cantabile

Tnp.

C.

Trb.

Tb.

Fig. 8. Zad Moultaqa, *Zajal*, acte III, mes. 31-34, accompagnement au chant du jeune étranger

La déclamation du vieux poète n'a parfois pas d'accompagnement (fig. 9, mes. 81-86). Il s'agit d'un choix presque symbolique, comme si l'expérience poétique du vieux poète ne pouvait pas soutenir la fraîcheur de l'art du jeune¹¹¹¹. Ce dernier se trompe parfois et doit reprendre son improvisation.

¹¹¹¹ Sur le rôle de l'expérience, dans ce contexte, nous voulons citer l'aphorisme de Oscar Wilde : « l'expérience est simplement le nom que chacun donne à ses erreurs », WILDE, Oscar, *Lady Windermere's Fan*, Londres, Penguin Books, 1995, p. 46. Dans ce cas, le vieux poète, inconsciemment, ne veut pas accepter la défaite, il pense de pouvoir gagner grâce à sa maturité poétique. Il combat avec un inconnu qui connaît bien ses faiblesses, étant donné qu'il est né dans son même art. La sagesse poétique ne peut pas aider le vieux et, dans cette situation, il vit une autre « expérience », puisque il a beaucoup de confiance en lui-même et ce n'est qu'une autre erreur.

81 D ♩=73

Cont. A.

Perc. *mf*

Sax. Sno. *non legato*

Sax. Bar. *non legato*

Trp. *avec lourdeur* *mf*

C. *espress.* *mf*

Trb. *mf*

Tb. *mf*

Fig. 9. Zad Moultaqa, *Zajal*, acte III, mes. 81-88, exemple d'accompagnement aux répliques du vieux poète

De la mes. 257 à la mes. 382, l'accompagnement des cuivres est presque toujours homorythmique. Les saxophones s'appuient sur les quelques interventions mélodiques sporadiques en double-croches (par quatre ou en triolet).

Tout cela se superpose aux rythmes des percussions. Un tel accompagnement s'oppose à celui du premier acte. Si, dans ces mesures, nous avons assisté à un duel intense et fondé sur le défi poétique, soutenu par un rythme serré, ici le combat prend un parcours plus personnel (fig. 10-11). Au travers de l'art poétique, les deux personnages se lancent des piques. Raison pour laquelle la musique, qui soutient le tout avec un équilibre régulier en maintenant le calme de la scène, la rend en même temps ironique.

La façon d'articuler la voix permet de mieux comprendre les moments d'alternance entre la déclamation et le chant (ou l'articulation mixte) dans les interventions du jeune étranger, soulignant ainsi les moments de subtilité artistique, qui sont chantés, ou les invectives, qui sont doucement et ironiquement parlées.

363

Cont. A.
yè liw-khèyl bè-ni è de- mouw Hèw-wè mè hombélkéyl

Perc.

Sax. Sno.

Sax. Bar.

Trp. *mf*

C. *mf*

Trb. *mf*

Tb.

Fig. 10

6

Cont. A.
Ta - lèb lil mèr - seH kouw - wèl Tab - bi - éf - ka - rak khod- min - ni

Perc.

Sax. T.

Sax. Bar.

Trp.

C.

Trb.

Tb.

Fig.11

Fig. 10-11. Comparaison entre l'accompagnement instrumental du troisième acte de *Zajal* de Zad Moultaqa (fig. 10, mes. 363-365) et du premier acte (fig. 11, mes. 6-7)

À la mes. 283, nous parvenons au moment le plus important de l'œuvre : le jeune étranger vient de demander au vieux poète une attestation de son statut de prince des poètes arabes, une sorte de symbole de victoire. Le vieil homme, avec une voix grave entourée du silence, promet de le faire, pourtant il lui demande en retour de parler de ses origines.

Le rythme change, tout est plus lent, avec l'accompagnement souple des percussions et du saxophone *soprano*. Une mélodie sinueuse et mystérieuse soutient la scène où le jeune se démasque, en répétant plusieurs fois, sur un graduel *accelerando* et *crescendo*, son appartenance à la famille des Feḡālī d'Abū Sāb. Les répétitions de cette vérité sont séparées de courts *intermezzi* instrumentaux des saxophones, avec percussions et trompettes.

Quand nous parvenons au *climax* de ce parcours, à la mes. 450, le jeune étranger se démasque complètement et indique que le vieux poète, Ḥalīl Sīman, est son père. L'ensemble instrumental soutient cette étonnante déclaration avec un puissant *tutti*.

Une fois que le chant est terminé, l'ensemble continue avec le même fragment mélodique exposé au saxophone baryton, soutenu par des lignes mélodiques parallèles aux autres instruments. La phrase est répétée plusieurs fois et s'éteint brusquement.

Ce final si surprenant installe une atmosphère musicale très populaire, pour donner au public l'impression d'être au milieu d'une fête, comme celles organisées dans les villages des pays du Mashreq, bruyantes et pleines de musique.

Un final différent eût été difficile pour un opéra qui, au-delà de l'esprit de contamination présenté, s'appelle « opéra arabe ».

Conclusions

Cette création occupe une place très importante à la fois dans la production de Zad Moultaqa, et dans le paysage de l'opéra contemporain. *Zajal* est l'exemple d'une œuvre dite « arabe » pour son contenu, mais plutôt occidentale pour sa forme.

Le compositeur montre son envie de partager avec le monde entier la description d'une importante tradition du Liban, et des pays arabes, le *zajal*. Il veut la raconter avec un regard fidèle, celui de ses souvenirs d'enfance, qui capture l'authenticité de ce genre et le représente tel qu'il a toujours été : un éloge à la poésie arabe, la plus noble entre les arts des lettres et des paroles, un hommage à ses ancêtres et à la mémoire collective.

L'analyse de cette composition est assez complexe puisqu'elle offre différents aspects à développer. Une approche singulière est nécessaire pour rendre compte d'une œuvre poétique qui se réalise à travers le théâtre, en effectuant une greffe entre les arts. Il s'agit d'une opération qui donne un résultat positif grâce à la théâtralisation

déjà implicite dans les sessions de *zajal*. Par ailleurs, nous avons déjà parlé précédemment du « théâtre dans le théâtre » qui est mis en scène dans cette œuvre.

Le théâtre est un domaine artistique très proche de la formation de Zad Moultaqa. En effet, son père Antoine était un homme de théâtre et un pionnier, au Liban, en soutenant les représentations en langue arabe. On peut donc comprendre que le compositeur a grandi dans un milieu très patriotique, à la recherche de sources artistiques non contaminées.

En outre, son père est né à Šaḥrūr al-Wādī, dans le même village où l'histoire narrée se déroule, village de tradition littéraire importante.

Avec ce bagage théâtral, Zad Moultaqa est à l'aise dans la composition de cet opéra. Il prévoit lui-même sa mise en scène, avec le comédien qui interprète le rôle du vieux poète sur le grand écran, et qui crée les bandes sonores représentant le public (comme une fenêtre ouverte sur la vie quotidienne) dans le troisième acte. Il note parfois sur la partition les gestes que les personnages doivent faire¹¹¹². En même temps, il faut remarquer une caractéristique importante. Sur la partition, nous ne retrouvons pas une portée, ou simplement une ligne, dédiée au personnage du vieux poète. Ce personnage, étant interprété par un comédien, gère ses répliques naturellement comme s'il était un vrai *zajal*iste.

La « substance » très arabe de cet opéra est entourée d'une « forme »¹¹¹³ tripartite : situation initiale, pause et dénouement, qui est celle de la tradition de l'opéra européen en trois actes.

La contribution des enjeux occidentaux est aussi présente dans l'utilisation des nouvelles technologies permettant de restituer une scène la plus réelle possible. Les échantillons sont extraits de soirées de *zajal* : les réactions du public enregistré enrichissent véritablement le duel intense du troisième acte.

En outre, les propositions vidéo du deuxième acte aident à créer l'ambiance onirique ; les échos des voix et les images des vidéos sont comme des visions inconscientes que le spectateur produit les yeux ouverts, mais comme s'il était dans un rêve.

En ce qui concerne le matériel musical, il semble être issu directement de la langue poétique : il représente la « *mimesis* » exacte des états d'âme engendrés par des tournures prosodiques et des scansionnements rythmiques. Le langage musical qui en dérive est une transcription de la langue arabe, dans sa déclinaison en dialecte libanais, en notation occidentale. A la fois si répétitif, sinueux, ou détendu et prolixe, il accueille le sens de la complexité de la langue poétique qu'il doit soutenir. Cet aspect n'est pas complètement relevable dans la partition puisque les paroles de la déclamation du vieux poète ne sont pas notées. Cependant, nous pouvons apprécier que le rythme du

¹¹¹² Dans le 1er acte, à mes. 20, par exemple, nous retrouvons l'indication « le comédien se penche ».

¹¹¹³ Nous avons décidé de mettre ces deux mots entre guillemets, pour souligner leurs sens ontologiques, avec des références particulières à la philosophie d'Aristote.

texte chanté adhère au rythme de la musique, grâce au principe de la métrique arabe qui est fondée sur un système quantitatif¹¹¹⁴. Donc, la poésie, et le dialogue-combat qui en dérive, est construite sur l'alternance de « durées » différentes aussi comme la musique et ses valeurs. Nous en trouvons des exemples éloquentes du début de la partition (fig. 12).

Fig 12. Zad Moultaqa, *Zajal*, acte I, mes. 5-7, adhérence de la rythmique du texte à celle de la musique.

À l'intérieur de ce langage, un rôle important est dévolu à la voix. L'invention mélodique est inspirée des chants religieux syriaques, qui tournent sur quatre notes et développent des ornements toujours différents. Nous comprenons alors qu'au-dessus d'une architecture linguistique-musicale contemporaine, la voix possède l'importance qu'elle revêt dans la musique arabe¹¹¹⁵. Ceci explique le choix du compositeur de n'avoir comme voix chantante que celle du jeune étranger, exploitée dans toutes ses possibilités d'articulation et d'expression. Aspect qui est renforcé grâce à la langue de l'opéra, qui est le dialecte libanais, contenant une multiplicité de sons de voyelles et de consonnes (plus que l'arabe classique, *fushḥā*).

¹¹¹⁴ Cf. CAPEZIO, Oriana, *La metrica araba. Studio della tradizione antica*, Venise, Ca' Foscari, 2013, p.16.

¹¹¹⁵ Nous voulons souligner l'importance de la voix dans la musique arabe en rappelant que dans les différentes pensées religieuses, entre les plus rigides, il y a l'acceptation du chant (et non pas des instruments) comme *ṭarāb* (extase). A ce propos, on peut aussi citer la pensée soufi de Majd al-dīn al-Ghazālī qui, dans son ouvrage *Bawāriq al-ilmā'*, affirme : « La voix du chanteur est un indice de la vie divine qui émane des profondeurs du mystère ». Cf. SHILOAH Amon, « La voix et les techniques vocales chez les Arabes », *Cahiers d'ethnomusicologie*, vol. 4, Genève, Adem, 1991, mis en ligne le 01 janvier 2012, consulté le 9 octobre 2016, <http://ethnomusicologie.revues.org/1577>, p. 1.

Toute l'œuvre est construite sur l'alternance du chant et de la déclamation ; cet enjeu naît du dialogue-combat entre les personnages, et donne un résultat intéressant : la succession continue de *recitativo-aria*, en proportions plus petites, comme une théâtralisation lyrique efficace.

La formation instrumentale se présente sous forme de fanfare pour mieux conférer un aspect populaire à ce sujet assez folklorique. Les instruments choisis sont pour la plupart d'origine occidentale, sauf quelques percussions, mais ils se comportent de manière orientale.

Les passages en écriture occidentale ne manquent pas, et le deuxième acte en est l'exemple. Le style change complètement. Nous avons la sensation d'être arrivé dans un autre monde, aux formes sonores floues et indéfinies. Le compositeur montre sa maîtrise d'une technique compositionnelle très versatile, qui lui permet de bien caractériser les différents moments et de colorer les diverses ambiances sonores.

Avec *Zajal*, Zad Moultaqa a construit un pont dans la tradition de l'opéra. Cette œuvre peut être considérée comme une expérience d'opéra arabe se rapprochant du monde occidental, étant données les caractéristiques spécifiques que nous avons relevées à ce sujet. Son opéra prolonge le parcours commencé au début du XVII^e siècle en Italie, et son « *recitar cantando* » ou « *poetar cantando* » lui confient le statut d'opéra moderne.

Il s'agit d'une création où chacun de ses segments représente une particularité musicale qui provient d'un paysage musical différent et, grâce au principe de la greffe, ces éléments deviennent *unitas* et forment un tissu cohérent. Ce type de greffe musicale reproduit le même procédé que celui des plantes, lorsque l'on met ensemble deux entités (A et B), d'origine et de nature différentes, qui donnent naissance à une unité nouvelle (C), synthèse entre les deux. Cet élément C-synthèse est une innovation contenant des caractéristiques de A et de B, avec une prévalence de l'élément « porte-greffe », la souche-mère où toutes les insertions s'appuient et le procédé-greffe s'anime. Dans cet oeuvre le porte-greffe semble être la construction issue de la tradition arabe, dans laquelle tous les éléments occidentaux s'insèrent.

Cet opéra, dans sa complexité, pourrait être conçu comme une « multi-greffe ». Son organisme ressemble à une spirale composée de petits segments, différents entre eux, qui s'installent les uns après les autres, et les uns dans les autres, de façon à ce que dans la terminaison du premier puisse s'installer un autre en créant un *continuum* de prolifération et de développement.

Dans cette création, nous observons une idée comme point de départ qui renvoie à d'autres idées différentes qui naissent au-dedans d'elle-même, de manière intrinsèque à l'œuvre et à son développement. Tout est soutenu par un mouvement centrifuge qui pousse à l'ouverture, au développement, à la croissance (fig. 13).

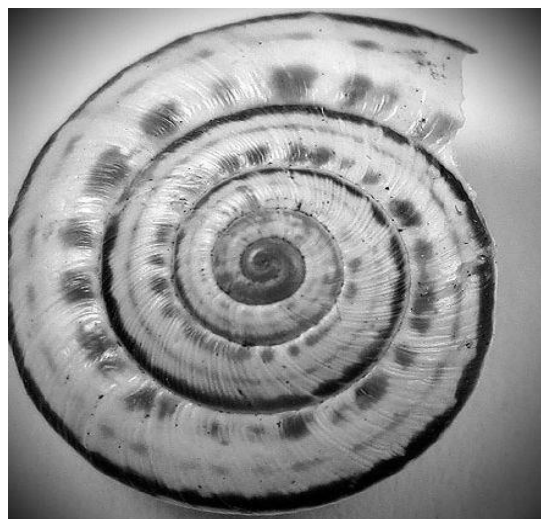


Fig. 13 : Modèle pour l'étude de la spirale logarithmique, dite « de croissance ». Dans son évolution on observe une augmentation de sa taille. Elle grandit dans le sens horaire et se développe selon un mouvement centrifuge

Cette pièce représente une importante étape pour l'histoire du théâtre arabe ; cet art ne pouvant pas se fonder sur une histoire aussi longue et importante que celle du théâtre occidental¹¹¹⁶. Le compositeur libanais a donc eu l'idée nouvelle d'une œuvre fondée sur la greffe et sur l'ouverture au monde, inspirée de ses expériences personnelles et ses souvenirs.

Au-dessous de ce titre, il existe de nombreux enseignements universels que nous pouvons analyser. En premier lieu, le niveau « humain », celui du discours sur le rapport entre père et fils (ou plus précisément, entre jeunes et plus âgés) qui s'enchaîne avec le rapport entre tradition et modernité. Ce sont des limites conflictuelles difficiles à dépasser. Dans cette œuvre, ces niveaux sont traités à travers la poésie qui soutient avec élégance les débats et représente, en même temps, l'entité universelle dont la considération reste inchangée dans l'art ancien et nouveau, soit qu'on la considère comme un art classique de l'improvisation, soit qu'on l'envisage comme un art semblable à celui des *slammers* d'aujourd'hui. *Zajal* ne représente qu'un prétexte élégant et artistique pour discuter des dilemmes universels et pour poser aussi la réflexion sur l'importance de la mémoire collective et des racines populaires.

Zad Moultaqa, à travers un échange dynamique et vertueux fondé sur les artifices du langage (qu'il soit poétique, musicale) qui arrive à harmoniser tous les « mondes » esthétiques¹¹¹⁷ évoqués, malgré leur altérité, dans une même émotion qui constitue une véritable arche d'alliance. Par ailleurs, les concepts d'« altérité », de « variation »

¹¹¹⁶ L'absence d'un véritable art théâtral dans les pays arabes est aussi dû à l'incompatibilité avec l'Islam. En effet, il n'y a pas eu de théâtre arabe avant l'invasion de l'Égypte par Napoléon, on en voit un développement pendant la période de la *Nahda*. Cf. FEUILLEBOIS-PIERUNEK, Eve : « Le théâtre dans le monde arabe », in *Théâtres d'Asie et d'Orient. Traditions, rencontres, métissages*, Peter Lang, Bruxelles, 2012, pp. 393-394.

¹¹¹⁷ Nous utilisons cette expression pour indiquer le phénomène transculturel qui caractérise la pièce, et l'œuvre entière du compositeur.

et de « conflit », sont le fondement de l'art du *zajal*, et dans ce cas, le discours contenu dans cet opéra devient métaphore de la description de l'homme, métaphore de la description de la vie et ses cycles.

Annexe : les lettres arabes et leur transcription

| Lettres arabes | Transcription internationale |
|----------------|------------------------------|
| ء | ' |
| ا | Ā |
| ب | B |
| ت | T |
| ث | t̤ |
| ج | j |
| ح | ḥ |
| خ | ḫ |
| د | d |
| ذ | ḏ |
| ر | r |
| ز | Z |
| س | s |
| ش | š |
| ص | ṣ |
| ض | ḍ |
| ط | ṭ |
| ظ | ẓ |
| ع | ʿ |
| غ | ġ |
| ف | f |
| ق | q |

| | |
|---|---|
| ك | k |
| ل | l |
| م | m |
| ن | n |
| ه | h |
| و | w |
| ي | y |
| ـ | a |
| ـ | i |
| ـ | u |
| ة | a |

Bibliographie

- AMALDI, Daniela: *Storia della letteratura araba classica*, Zanichelli, Bologne, 2004.
- CAPEZIO, Oriana: *La metrica araba. Studio della tradizione antica*, Venise, Ca' Foscari, 2013.
- FARMER, Henry George: *Historical Facts For The Arabian Musical Influence*, New York, Arno Press, 1930.
- FEUILLEBOIS-PIERUNEK, Eve : « Le théâtre dans le monde arabe », in *Théâtres d'Asie et d'Orient. Traditions, rencontres, métissages*, Bruxelles, Peter Lang, 2012, pp. 393-430.
- HAYDAR, Adnan : « The Development of Lebanese Zajal : Genre, Meter, and Verbal Duel », in *Oral Tradition*, vol. 4, Slavica, Columbus, 1989, pp. 189-212.
- Interview de Zad Moultaqa, Présentation de l'opéra Zajal*, Théâtre Artistique de Poitiers, mis en ligne le 2 avril 2010, consulté le 7 octobre 2016, <https://vimeo.com/10627196>.
- MOULTAKA, Zad : *Neb Ankh*, partition pour voix et électroacoustique, Marseille, Onoma, 2007.
- MOULTAKA, Zad : *Zajal. Opéra arabe*, partition pour contralto, petit ensemble d'harmonie et percussions, Onoma, Marseille, 2010.
- MOULTAKA, Zad : *Zajal. Opéra arabe*, DVD, l'Empreinte digitale, Marseille, 2010.
- MOULTAKA, Zad : *Zajal. Hummus*, partition pour sept chanteurs, Onoma, Marseille, 2014.
- SAWA, George D.: « Oral Transmission in Arabic Music, Past and Present », in *Oral Tradition*, vol. 4, Columbus, Slavica, 1989, pp. 254-265.
- SCARNECCHIA, Paolo : « Poetar cantando nel Mediterraneo », *Cuadernos de Etnomusicología*, vol. 2, Sociedad de etnomusicología, Barcelone, 2012, pp. 5-15.
- SCHLANGER, Judith: *Les métaphores de l'organisme*, Vrin, Paris, 1971.
- SHILOAH, Amon : « La voix et les techniques vocales chez les Arabes », in *Cahiers d'ethnomusicologie*, vol. 4, Genève, Adem, 1991, mis en ligne le 01 janvier 2012, consulté le 9 octobre 2016, <http://ethnomusicologie.revues.org/1577>.
- SHILOAH, Amon: *Music in the world of Islam. A socio-cultural study*, Scholar Press, Aldershot, 1995, p. 135.

TANNOUS, Youssef : « Le chant folklorique au Liban. Composantes et Caractéristiques », in *Cuadernos de Etnomusicología*, vol. 2, Sociedad de etnomusicología, Barcelone, 2012, pp. 164-189.

TRAINI, Renato : *Vocabolario arabo-italiano*, Istituto per l'Oriente, Roma, 2015.

WILDE, Oscar: *Lady Windermere's Fan*, Penguin Books, London, 1995.

Díptico *Les Citations* de Henri Dutilleux: del análisis a la interpretación de la parte del oboe

Reyes Perelló Remohí

Intérprete y Profesora de Oboe
Conservatorio Profesional de Música de Alicante

Resumen. En el presente trabajo llevamos a cabo un análisis de la obra de Henri Dutilleux (1916-2013) *Les Citations*, con el objetivo de encontrar argumentos para la elaboración de una propuesta de ejecución de la parte del oboe que sea verdaderamente interpretativa, es decir, a partir del conocimiento y de la comprensión no solo del estilo y la estética del compositor, especialmente en esa época de su vida, sino del descubrimiento de la organización de los parámetros musicales y extramusicales, que han influido y que aparecen en *Les Citations*.

Palabras clave. Henri Dutilleux, *Les Citations*, oboe, escala octatónica, cita, memoria.

Abstract. In the present work we carry out an analysis of the work of Henri Dutilleux (1916-2013) *Les Citations*, with the aim of finding arguments for the elaboration of a proposal of execution of the part of the oboe that is truly interpretative, that is to say, from the knowledge and understanding not only of the composer's style and aesthetics, especially at that time of his life, but also of the discovery of the organization of musical and extra-musical parameters, which have influenced and which appear in *Les Citations*.

Keywords. Henri Dutilleux, *Les Citations*, oboe, octatonic scale, memory.

Introducción

El interés de esta investigación, centrado en la obra *Les Citations* de Henri Dutilleux, compuesta entre 1985 y 1990, viene dado por incluir la obra en el repertorio interpretativo, tanto de oboe como de Música de Cámara¹¹¹⁸. Este trabajo tiene como principales destinatarios a los intérpretes y reside en la necesidad de un estudio exhaustivo previo a la ejecución. El análisis de cara a la ejecución musical es la herramienta principal de los intérpretes profesionales y, generalmente, sigue los modelos instaurados hace tiempo por la musicología performativa¹¹¹⁹. Un estudio y

¹¹¹⁸ El recuerdo de la relación que mantuvieron Dutilleux y mi antiguo profesor, Jean Christophe Gayot (antiguo solista de la Orquesta de Radio Francia, que ganó el concurso de Ginebra en 1969, con la *Sonata para oboe y piano* de Henri Dutilleux), han estimulado este trabajo. Mi admiración hacia el compositor, como persona y como músico, refuerza mi motivación en la investigación de la partitura *Les Citations*.

¹¹¹⁹ Es importante destacar las contribuciones que al campo de la musicología performativa han hecho autores como John Rink, Timothy Day, Th. Boyden, E. Newmann, etc. También es necesario mencionar

análisis de estas características proporciona una base sólida sobre la que proponer una interpretación musical del discurso del oboe. Además, la disposición instrumental tan poco usual que se emplea en *Les Citations* –oboe, clavecín, percusión y contrabajo– despierta un gran interés tímbrico, así como la problemática que ello puede acarrear para la interpretación en grupo. Es imprescindible comprender esta obra para contribuir a su difusión.

En el prefacio del libro de Joos¹¹²⁰ *La perception du temps musical chez Henri Dutilleux*, Bosseur declara que un eje fundamental en la andadura de Dutilleux es “la exploración de la dimensión temporal, que implica en él una concepción a la vez estética y filosófica”¹¹²¹. Por otro lado, existe una concepción en Dutilleux, que ha sido mencionada por los investigadores, denominada *crecimiento cíclico progresivo*: “El cuarteto de cuerdas de Dutilleux *Ainsi la nuit* presenta una serie de miniaturas nocturnas evocadoras, conectadas por un intrincado tejido de elementos musicales que se repiten. Esta transformación gradual motivica fue descrita por Dutilleux como crecimiento cíclico progresivo”¹¹²². Dutilleux define de la siguiente manera el crecimiento cíclico progresivo: “es una tendencia, es casi totalmente intuitivo -no para representar el tema en su estado definitivo. Son pequeñas células que se transforman poco a poco”¹¹²³.

El año 1946 señala una división en su repertorio, que viene dada por un cambio en su pensamiento y una madurez alcanzada como compositor. Abordo los recursos melódico-armónicos, la herramienta estructural de la nota y del acorde pivotes, así como su idea sobre el timbre, la forma y las nociones de transformación y metamorfosis, implícitas en la noción de *Crecimiento Progresivo Cíclico*. Puesto que todo esto queda en el marco del funcionamiento de la memoria, expondremos tal cuestión y la relacionaremos con la idea de memoria en Dutilleux como estrategia compositiva. El uso no solo de la *cita*, sino también de la *referencia* y de la *variación*, así como de la concepción de Tema abierto, girando en torno a las posibilidades de la memoria, ayudarán a comprender un crecimiento progresivo cíclico y una dimensión temporal múltiple, en *Les Citations*.

Tras cada movimiento, abriré un apartado de cara a la interpretación, que será el resultado de todo lo expuesto analíticamente hasta ese momento.

series de estudios interpretativos sobre obras concretas del repertorio académico como los publicados por Cambridge, bajo el título de “Cambridge music handbooks”. Véase en:

<http://www.cambridge.org/es/academic/subjects/music/music-general-interest/series/cambridge-music-handbooks>, o monografías como las de Dorottya Fabian. “A Musicology of performance”. Disponible en:

<http://www.openbookpublishers.com/reader/346#page/12/mode/1up>)

¹¹²⁰ Véase JOOS, Maxime: *La perception du temps musical chez Henri Dutilleux: Préface de Jean-Yves Bosseur*, L'Harmattan, Paris, 1999.

¹¹²¹ *Ibid*, p. 9.

¹¹²² CHENDLER, Yohanan: *Dutilleux's memory concept and “progressive growth” in “Ainsi la nuit”, and an original composition, “String Quartet No.2 “Tikkun Chatzot”” for string quartet* (Tesis doctoral), pp. 4-5.

¹¹²³ NICHOLS, Roger and DUTILLEUX, Henri: *The Musical Times*. Vol. 135, No. 1812 (Feb., 1994), p. 90.

1. Henri Dutilleux, compositor

[Dutilleux] Es uno de los compositores franceses contemporáneos más reconocidos en el mundo. Heredero de la gran tradición francesa, se destaca en el manejo de colores armónicos y orquestales, inspirándose en la pintura, poesía, o directamente de la naturaleza, en particular del cosmos.

Jean-Pierre Armengaud¹¹²⁴

Para un mayor acercamiento a la figura de Dutilleux, considero importante señalar aquellas influencias que fueron modelando al compositor. Estas influencias, tanto procedentes del ámbito de la música, como de otros campos artísticos, se verán plasmadas en la obra *Les Citations*. Algunas influencias extramusicales necesitarían un trabajo más extenso y quizá más filosófico, lo cual no entra dentro de nuestros objetivos y se hace, además, imposible por la extensión de este escrito. No obstante, sin perder la referencia de que lo que interesa es lograr una mejor ejecución musical de la parte del oboe, se hará mención cuando la influencia sea observada.

Influencias musicales

Dutilleux conoce una atmósfera familiar en la que música y pintura ocupa una plaza preponderante. Sus padres se dedicaban a tocar juntos sonatas de César Franck, Guillaume Lekeu, Gabriel Fauré, Gabriel Pierné, Claude Debussy¹¹²⁵. Este último y Maurice Ravel, así como Albert Roussel, aparecen como fuentes de inspiración en el particular estilo de Dutilleux, tres de las principales figuras de la música francesa de la primera mitad del siglo XX. El único aspecto que compartió con el Grupo de los Seis fue con Darius Milhaud, en relación a su interés por el timbre. La magia del timbre la encuentra también en Igor Stravinsky y su obra *Noches*, aunque su período neoclásico no le interesa especialmente¹¹²⁶. El timbre es una constante en Dutilleux, al igual que en Béla Bartók, del que podemos tomar, por ejemplo, su Música para Cuerdas, Percusión y Celesta, ensemble tímbricamente peculiar, como lo es el de *Les Citations*. Su afición por figuras musicales simétricas (palíndromos o frases en forma de abanico) sugiere de nuevo la influencia de Bartók. En *Les Citations*, la simetría interna es constante por el material sonoro de base: la escala octatónica, que más adelante abodará.

En cuanto a la escritura dodecafónica, en el homenaje que George Perle hace a Dutilleux, con motivo de la publicación de los tres ensayos breves que constituyen el escrito titulado "Quelques Feuilles", manifiesta que nuestro compositor opinaba que, para los músicos de su generación, el serialismo era una manera de huir de ciertas

¹¹²⁴ ARMENGAUD, Jean-Pierre : *Henri Dutilleux: une musique qui marche sur le temps*. En Darbon, Nicolas (dir.). *Henri Dutilleux. Entre le cristal et la nuée*, Publication CDMC, Paris, 2010, p. 7.

¹¹²⁵ La familia Dutilleux era gran amante de la música: su padre, impresor y librero, era aficionado al violín, su madre era pianista, Hélène, su hermana mayor, estudiaba y tocaba el violín con bastante soltura y Paulette, su otra hermana, era una buena pianista y su hermano Paul tocaba el cello. El más pequeño era Henri, que tocaba el piano Tuvo otra hermana, pero murió muy joven. Véase GERVASONI, Henri: *Une nature à deux vitesses (1990-1992): Processus et projections, Henri Dutilleux*, Actes Sud Philharmonie de Paris, Paris, 2016.

¹¹²⁶ Véase GERVASONI, Henri: *Une nature... Op. Cit.*

influencias y recuerda como el mismo Messiaen aconsejó a algunos de sus alumnos a ir a trabajar con Leibowitz. Dutilleux tenía ciertas reservas con el dodecafonismo, del que no aceptaba el principio básico: eliminar toda jerarquía entre los diferentes grados de la escala de doce sonidos¹¹²⁷. En *Les Citations* persiste la idea de jerarquía. Lo único que puede ser relacionado con el serialismo en esta obra es la técnica contrapuntística, aunque también podría proceder del contrapunto renacentista.

Así mismo, Dutilleux tampoco se adhiere a los componentes de la *Joven Francia*¹¹²⁸, estableciendo una distancia con ellos, en cuando a su forma de componer. No obstante, sí que se dejará influir por Messiaen: “Otros, antes que ellos, habían predicado el retorno a un cierto espíritu de divertimento y él se sintió ajeno enseguida a una concepción demasiado cercana al *arte de la concesión o el agrado*, que ha tenido adeptos de talento, pero no corresponden a sus aspiraciones. Si, más tarde, se alejó de sus obras de juventud, fue por esa razón”¹¹²⁹.

Influencias extramusicales

Eugène Delacroix, Camille Corot y en general los pintores impresionistas fueron una gran revelación en la juventud de Dutilleux. Intrigándole el cubismo, se detiene en Georges Braque y en Pablo Picasso, aunque sin demasiada fascinación. Vasili Kandinsky despertó en Dutilleux las mismas sensaciones que en su juventud le provocó el impresionismo (véase párrafo siguiente). La pintura influyó en Dutilleux en el sentido de que la persiguió con su música, buscando una evocación de los sentimientos que el arte pictórico del siglo XX despertaba en él.

Dutilleux afirmó tener en mente *La nuit étoilée* de Vicent Van Gogh, como fuente de inspiración para su obra *Timbres, Espace, Mouvement* (1976–78), obra que vuelve a revisar cuando está acabando de componer *Les Citations*, en 1990.

¹¹²⁷ PERLE, George : « “Quelques feuillets” Henri Dutilleux », in *International Journal of Musicology*, Vol. 4, A Birthday Offering for George Perle (1995), pp. 335-338, 338. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/24617765>

¹¹²⁸ El grupo la Joven Francia se formó en 1936 y estaba integrado por Yves Baudrier, Daniel Lesur, André Jolivet y Messiaen. Estos compositores, según el manifiesto redactado ese año por Baudrier, se propuso difundir obras jóvenes, libres, tan alejadas de lo revolucionario como de lo académico. Su objetivo era producir una música “viva” y explorar las tendencias de ese momento. Véase NOMMIK, Ivan: «El Grupo Joven Francia. En pos de una música libre y generosa», en *La opinión de Granada*, cultura, Domingo 8 de octubre de 2006, p. 44. Disponible en: http://www.manueldefalla.com/pdfs/pdf130316124910_137.pdf

¹¹²⁹ PERLE, George: « “Quelques... *Op. Cit.*, p. 336.



Imagen 1. *La nuit étoilée* de Vicent Van Gogh, 1889

Este cuadro le fascinaba, lo consideraba prodigioso por su aspecto, cósmico y místico a la vez. La intención del compositor era aproximarse a esa idea en el plano sonoro, buscando una forma, pero sobre todo, un material instrumental inusual, que mostrase la extraña impresión de vértigo y de espacio cósmico, que llega a provocarle este cuadro:

Todo pasa en el cielo y la única conexión con la tierra está marcada, en primer plano, por una pequeña iglesia y un ciprés en movimiento ascendente, que considero simbólico. Entre eso y la bóveda celeste, una vertiginosa impresión de espacio, de vacío, que me ha llevado a buscar, por analogía, una fórmula instrumental en la que se excluyen violines y violas. Hablo mucho de espacio, pero hay también timbres, por lo que le he atribuido el título, *Timbres, Espacio y Movimiento*, timbres por analogías a los colores de Van Gogh y movimiento, porque es un bello cuadro que da la impresión de movimiento. He intentado expresarlo por medio de la música, donde se pasa de momentos casi estáticos a períodos de extrema movilidad y de gran violencia.¹¹³⁰

Más tarde, añadió como subtítulo de la obra, el título de la pintura. El movimiento giratorio en la pintura encuentra un equivalente en lo musical. Además, Dutilleux utilizó los registros extremos de la orquesta para reflejar el abismo entre la tierra y el cielo, el estado de ánimo de Van Gogh en la obra, en particular, su anhelo de espiritualidad.

¹¹³⁰ Véase Notas al CD Henri Dutilleux, por Simon Marin Radio Francia Recording. Erato Classic. SNC. Paris. France. 1988 CD1. 1983.1991CD2. 18

Las artes siempre fueron un gran estímulo para Dutilleux. Llegó a proyectar un ballet basado de *Las Flores del Mal*, de Baudelaire, pero *Tout un monde lointain* de este poeta le inspiró la composición de su *Concierto para violonchelo*. Según Glayman, cuando Dutilleux descubrió los poemas de Baudelaire, quiso impregnarse de ese universo y leyó la mayoría de los escritos del Baudelaire crítico, “en referencia a todo eso que ha podido escribir sobre los “Salones” y por otro lado sobre la música, particularmente sobre Wagner”¹¹³¹. El título *Todo un mundo lejano* hace referencia a los extractos del poema *El Cabello*: “Todo un mundo lejano, ausente, casi difunto, vive en tus profundidades, bosque aromático”¹¹³². Dutilleux buscaba el equivalente musical de poemas que provocaran imágenes visuales fuertes.

Los múltiples juegos de tiempo en la música de Dutilleux revelan la influencia del concepto de *memoria* de Proust, que abarca la anticipación, el recuerdo y la variación, en una escritura episódica que modifica la estructura literaria tradicional, donde se dan cambios de narración, de lugar, de tiempo (*flashback*) y de perspectiva, lo que abordaremos después con mayor detalle.

Las composiciones de Dutilleux

La calidad y el encanto expresivo de sus treinta composiciones constituyen una importante contribución al campo de la música del siglo XX. Podemos distinguir dos etapas, pues Dutilleux renunció a casi toda la música que compuso antes de la *Sonata para piano* (1946-48), que consideró su *Op.1*. A partir de ahí, Dutilleux concibió otro tipo de organización sonora, utilizando nuevos recursos compositivos.

Hasta 1946

Esta primera etapa arranca con los trabajos vocales dirigidos a conseguir el Premio de Roma y con algunas piezas cortas en forma dúo, tras una serie de piezas para instrumentos de viento, encargada por Delvincourt para los premios del Conservatorio. El objetivo del director del conservatorio era, por un lado, obligar a los jóvenes compositores a estudiar la técnica de los diferentes instrumentos y por otro, obligarles a trabajar partituras nuevas, repletas de dificultades técnicas¹¹³³. En 1941, escribe una *Sarabanda para orquesta* en la que se revelan su gusto rítmico y sus cualidades para la orquestación. Al año siguiente, se publica su *Sonatina para flauta y piano*, fruto de un encargo para el premio de flauta del Conservatorio de París. Tal y como describe Jean Roy:

El allegro se caracteriza por una movilidad y plasticidad remarcable. La ejecución brillante da lugar al sueño, que en el breve andante encadena al allegro. Ligero y locuaz, el tercer movimiento exige del flautista un gran virtuosismo, justificado por el destino de la composición. Pieza de concierto como de concurso, esta obra incisiva, de una rara elegancia, muestra al músico en plena posesión de su técnica.¹¹³⁴

¹¹³¹ GLAYMAN, Claude: *Mystère et Mémoire des sons*, Actes Sud, Paris, 1997, p. 119.

¹¹³² *Ibid*, p. 121.

¹¹³³ Véase *Ibid*, p. 49.

¹¹³⁴ HUBERT, Daniel: *Henri Dutilleux: L'ouvre et le style musical*, Slatkine, París-Geneve, 1985, p. 17.

En 1942, compone *Danza Fantástica* para orquesta y *Sarabanda y Corteje*, para fagot y piano, obra encargada para el concurso del Conservatorio, que Roy describe como de un “sentimiento más poético, pero de una composición más dispersa”¹¹³⁵. Concluyendo esta primera etapa, *La Sonatina para flauta* (1943) muestra las influencias de Ravel, Debussy y Roussel, así como en sus primeras composiciones, manifestando su deseo de que su música marcara cierta distancia con la claridad, el encanto, la elegancia y el equilibrio propios de la música francesa¹¹³⁶.

A partir de 1945, Dutilleux puede escuchar los conciertos de la radio, organizados por Henry Barraud y dirigidos por directores como Manuel Rosenthal y Roger Désormière, que se consagraron a la difusión de la música joven, prácticamente desconocida hasta entonces. Así mismo, podía también escucharse a los clásicos contemporáneos, como Igor Stravinsky, Bèla Bartòk, Arnold Schönberg, Paul Hindemith y Segei Prokofiev. Ante Dutilleux se presentó un abanico de posibilidades técnicas, de las que supo elegir a veces lo más relevante y a veces lo más discreto, pero, sin duda, logró con éxito crear un eclecticismo delicado y poético.

Cuatro melodías sobre textos de Jean Cassou (1946-54) y algunos arreglos orquestales preceden a la *Sonata para oboe y piano* de 1947, que marca el final de la primera etapa compositiva de Dutilleux.

Desde 1946

Su lenguaje dista de ser conservador, más bien podría verse como un intento de síntesis entre tradición clásica, en cuanto a la forma, y técnicas modernas, sobre todo en lo que se refiere a la adopción de una armonía cromática y del atonalismo, aunque con sugerencias tonales. Con la *Sonata para piano* (1946-48), escrita para la pianista Geneviève Joy, con quien se casó en 1946, produjo una obra sustancial que demostró un creciente desapego de la tonalidad. El lenguaje musical es tanto modal como tonal y las páginas finales del último movimiento de la *Sonata*, un Coro y Variaciones, muestran la influencia de Messiaen, en su combinación de Fa Mayor y el *modo octatónico*¹¹³⁷. La escala octatónica organiza melódica y armónicamente *Les Citations*.

En el contexto de la producción pianística de la posguerra, Después de las *Veinte Miradas sobre el Niño Jesús* de Messiaen (1945), *Las piezas para piano preparado* de John Cage (1946) y de la *Sonata* de Boulez (1948), la *Sonata* de Dutilleux aparece como una obra *clásica*. Sin embargo, contiene el origen de los elementos que, posteriormente desarrollados, constituirán la esencia misma del lenguaje del Dutilleux. Según Daniel Hubert: “lirismo, modalidad, superposiciones temáticas, armonías ambiguas y disonantes, una atonalidad muy sugerente, métodos de variación utilizando todos los recursos del contrapunto, monotematismo y el todo al servicio de la evocación de una atmósfera muy personal”¹¹³⁸.

¹¹³⁵ *Ibid.*

¹¹³⁶ Véase GLAYMAN, Claude: *Mystère et Mémoire des sons*, Actes Sud, Paris, 1997.

¹¹³⁷ Basado, como veremos, en los acordes de 7^aD y segundo de los modos de transposición limitada de Messiaen.

¹¹³⁸ HUBERT, Daniel: *Henri Dutilleux... Op. Cit.*, p. 41.

Como una contradicción, la música *no-francesa* fue la influencia determinante en el estilo maduro de Dutilleux. Los métodos de organización musical de Bartók¹¹³⁹ y el concepto germánico del siglo XIX de la obra maestra a gran escala fueron dos de los factores que le permitieron alejarse del atractivo estilo, de sus primeras obras. Sus dos sinfonías, escritas a raíz de la *Sonata para piano*, demuestran su entusiasmo por las formas tradicionales a gran escala y su rechazo a pensar que la música francesa es esencialmente frívola y encantadora. El espíritu de la *variación* iba a permear las obras posteriores de Dutilleux, aunque después de la *Sonata para piano*, tendió a evitar el conjunto convencional de variaciones, usando figuraciones contrastantes, transformaciones, mutaciones, metamorfosis.

Su *Primera Sinfonía* (1950-51) se abre con un "Passacaglia", basado en un Tema que se mueve gradualmente desde los contrabajos al registro agudo de la orquesta. Dutilleux componía y presentaba el tema inicial de forma abierta, generando desde los primeros compases, un proceso de *crecimiento progresivo de forma cíclica*. En el tercer movimiento (Intermezzo) de su *Primera Sinfonía*, aparece un tema en formas ligeramente variadas. Los movimientos tercero y cuarto de esta sinfonía están temáticamente y temporalmente vinculados. De hecho, Dutilleux rompió los movimientos entre los movimientos, porque "estropean el poder de la música para encantarnos"¹¹⁴⁰.

Dutilleux, en 1954, escribe para barítono y orquesta *Tres sonetos* extraídos de los *Treinta y tres Sonetos compuestos en Secreto: Aléjese usted; Había solo troncos desgarrados; Soñé que le llevaba*. La obra es descrita de la siguiente manera por Dutilleux, informándonos sobre cómo el compositor aborda el dodecafonismo, cuestión que trataremos con más detenimiento¹¹⁴¹.

He tratado de componer un canto de rebeldía en la traducción musical [...]. La orquesta no está completa. Un grupo de vientos en dos, algunos metales, un poco de percusión y un quinteto de cuerdas. Para el último de los sonetos, que contrasta con los dos primeros se constituye prácticamente de forma continua en *pp*, he hecho un *experimento*. He utilizado en la línea principal del canto el principio de la serie. La atmósfera de sueño me ha parecido conveniente en la *búsqueda de sonoridades inmateriales* y los versos alexandrinos. Me ha parecido divertido, técnicamente, la utilización de uno de los doce grados de escala cromática, sobre cada sílaba de cada verso, conformando un principio serial. Sin embargo, el acompañamiento orquestal es tratado de forma más libre, en un color casi siempre atonal.¹¹⁴²

¹¹³⁹ Sistema de ejes simétricos: básicamente, se utilizan los tres acordes de 7^ªD, otorgándoles a cada uno la función de Tónica, Subdominante y Dominante, respectivamente. Para más información, véase ANTOKOLETZ, Elliott: *The Music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-century Music*, University of California Press 1984) y LENDVAI, Ernő: *Béla Bartók: An Analysis of His Music*, Kahn & Averill, London, 1971 (primera edición) 2005 (última edición).

¹¹⁴⁰ Véase «Free articles for non-subscribers in Oxford Music Online». Disponible en: http://www.oxfordmusiconline.com/public/page/Free_content. Última consulta el 16 enero de 2017.

¹¹⁴¹ Para Dutilleux, el Dodecafonismo es un método compositivo como cualquier otro.

¹¹⁴² HUBERT, Daniel: *Henri Dutilleux... Op. Cit.*, p. 57.

En comparación con la orquestación común, La *Segunda Sinfonía “La doble”* se caracteriza por una disposición instrumental bastante diferente: doce músicos, tomados de la orquesta, se posicionan en primer plano junto al director y detrás, el resto de la orquesta. Los instrumentos elegidos son un trío de *d’anches* (oboe, clarinete y fagot), trompeta, trombón, cuarteto de cuerdas, clavecín, celesta y timbales. Esta disposición podría evocar un *concerto grosso*. Sin embargo, para el compositor se trata de otra cosa: dos orquestas en una sola, la una es como el reflejo de la otra, por eso se denomina “La Doble”. Es un juego de espejos sonoros, de simetrías¹¹⁴³:

La estructura formal de la obra no difiere de las técnicas tradicionales y se refleja en sus tres movimientos, Animato ma misterioso, Andantino sostenuto y Allegro Fuocoso-Calmato. La obra transcurre en un principio con un tema dado por los timbales, del cual surgen variaciones entre las dos orquestas, creando un espejo donde el contenido melódico viene y va entre las agrupaciones, creando así una imagen doble. La imagen se mueve de manera viscosa entre la agrupación, pero sin aparecer el caos, ni atmósferas muy cargadas, debido a las excelentes uniones entre ambas agrupaciones, creando una infinidad de timbres y resonancias características.¹¹⁴⁴

Con la obra orquestal *Métaboles*¹¹⁴⁵ (1959-64), la intención de Dutilleux es alejarse de la estructura formal que caracteriza a la sinfonía. Cada una de las cinco partes de la que se compone la obra, privilegia una familia particular de instrumentos: los vientos, las cuerdas, la percusión, los metales y, en el último movimiento, semejante a un rondó clásico, la orquesta¹¹⁴⁶. *Métaboles* quedó configurada así: *Incantatoire*, la sección de viento madera; *Linéaire*, la sección de cuerda; *Obsessionnel*, los metales; *Torpide*, la percusión; y por último, *Flamboyant*, donde interviene la orquesta completa, volviendo al tema inicial de *Incantatoire* y cerrando el ciclo.

Con *Mystère de l’instant*, de 1985-89, obra que precede a *Les Citations*, la pretensión de Dutilleux era alejarse del crecimiento progresivo y de las interrelaciones entre los movimientos típicos de sus obras anteriores. *Mystère de l’instant* consta de diez secciones breves, que no tienen conexiones musicales entre sí.

Las opciones de títulos para los movimientos de diversas obras quizá revelan algo de sus propias preocupaciones espirituales, como: “Litanies” y “Constelaciones” que son títulos que se utilizan por primera vez en el cuarteto de cuerda *Ainsi la nuit* (1973-76),

¹¹⁴³ Véase GLAYMAN, Claude : *Henri Dutilleux: Mystère et mémoires du sons*, Actes Sud, Paris, 1997, pp. 96-97.

¹¹⁴⁴ LOSADA GÓMEZ, Justino: «Lo bueno si *double* dos veces bueno», en *Filomúsica* N. 37, Febrero 2003. Disponible en: <http://www.filomusica.com/filo37/dutilleux.html>

¹¹⁴⁵ Qué es una *métabole*? Dutilleux lo define: “un elemento temático se transforma por una sucesión de pequeñas mutaciones. En un momento dado, estas transformaciones son tan acusadas que ellas confieren en un motivo inicial un verdadero cambio de naturaleza”. Véase JOOS, Maxime: *La perception... Op. Cit.*

¹¹⁴⁶ *Métaboles* fue compuesta para el 40 aniversario de la orquesta sinfónica de Cleveland y estrenada en 1965, bajo la batuta de George Szell.

y que vuelven a emplearse en trabajos posteriores. La conmemoración del 50 aniversario del final de la Segunda Guerra Mundial fue uno de los estímulos para su obra orquestal *Las Sombras del tiempo*, estrenada en Boston en 1997. El tercer movimiento, "*Mémoire des ombres*", se dedica a "*Ana Frank y a todos los niños inocentes del mundo*" y presenta tres voces de niños al unísono¹¹⁴⁷.

Recursos compositivos

En «*Quelques feuilles*», Dutilleux explica algunos de sus principios artísticos. Esencialmente, las ideas más importantes son: el concepto de memoria, la percepción del tiempo en música y la armonía¹¹⁴⁸, principios exquisitamente expresados en *Les Citations*, como veremos más adelante. Estos principios crean un vínculo entre sí, pues si es obvio que el tiempo y la memoria son nociones que se retroalimentan, el tipo de armonía, sin duda, es el recurso que más caracteriza a un compositor de manera directa, a través de la escucha. "Los estudios iniciales sobre el modalismo y de los *Maîtres de musiciens de la renaissance française* (Maestros del renacimiento francés) han influido en la forma de componer de Dutilleux, es por ello que a partir de esa base, busca crear otras vías hacia lo cromático, aunque su intención no sea esa exactamente", dice Krawczyk¹¹⁴⁹. Según comenta Dutilleux¹¹⁵⁰, le parece difícil, en nuestra época, hablar todavía de *armonía*, de *lenguaje armónico*, de *funciones* y de *relaciones armónicas*, como si esos términos tuvieran a partir de ahora un aspecto caduco. En la actualidad, los músicos prefieren hablar de *alturas*, de *organización de las alturas* y prestan más atención a las nociones de *timbres*, de densidad.

Dutilleux queda agregado a eso que podría llamarse, en todo caso, la *consciencia armónica*, una noción siempre válida, a condición de no considerarla de forma académica. No se trata de confundirla con el gusto por el *acorde hermoso*, con los bonitos *encadenamientos de acordes*, sino de mantener la relevancia de las *estructuras verticales*. Siendo músico francés, el compositor afirma que pertenece a una Escuela que –de Rameau a Debussy, y hasta Messiaen– tiene la reputación de haber manifestado siempre una predilección por las seducciones del lenguaje armónico, a veces de una manera excesiva, o exclusiva¹¹⁵¹.

No se posiciona por seguir una forma compositiva determinada y considera que todos los métodos utilizados son muchas veces aproximados, afirmando que utiliza sobre ciertos puntos las músicas de la escuela serial. En algunas obras, Dutilleux aplica el principio serial también al ritmo de las notas; es decir, además de tocar las notas de la escala cromática en cierto orden, añade a cada una de las doce una duración distinta. Otras obras incluyen el parámetro de la dinámica y, en ciertos casos, el de timbre. Siguiendo la entrevista realizada por Glayman¹¹⁵², el compositor hace una distinción entre el uso que hace en sus obras sobre *la memoria y el serialismo*. Dutilleux

¹¹⁴⁷ Véase «Free articles *Op. Cit.*

¹¹⁴⁸ PERLE, George: «*Quelques... Op. Cit.*, p. 336.

¹¹⁴⁹ Entrevista personal realizada a Franck Krawczyk en París el 27 de febrero de 2017.

¹¹⁵⁰ PERLE, George: «*Quelques... Op. Cit.*, p. 336.

¹¹⁵¹ Véase *Ibid*, pp. 336-337.

¹¹⁵² Véase GLAYMAN, Claude: *Henri Dutilleux... Op. Cit.*, pp. 46-80.

reconoció que no era un compositor serial. Utiliza la técnica y profundiza en ella, pero siempre desde el exterior, tal y como hace con el contrapunto, la armonía y con los procedimientos de escritura, que sus antecesores han puesto a su disposición. Sólo en el tercer movimiento de *Métaboles* (“Obsessionnel”) utiliza una serie, pero no como material principal. Más bien, utiliza amplios saltos y ritmos poco convencionales de la serie que crea, para formular una especie de parodia. Lo que a Dutilleux le incomodaba del serialismo era la falta de jerarquía, idea que mantiene a través de lo que denominó nota o acorde pivote, a lo que otorgaba la jerarquía estructural, como veremos en *Les Citations*.

Dutilleux recogió y transformó muchos recursos compositivos de otros autores, pero también creó su propio modo de tratarlos o de dejarse influir por ellos. Sin embargo, no es menos interesante la concepción organizativa de Dutilleux. Nuestro compositor creó una serie de elementos y de procedimientos, que explicaremos con detalle a continuación, para crear una ilusión de *tiempo múltiple* y de *crecimiento cíclico inacabado*. Por ejemplo, como hemos mencionado, su *Primera Sinfonía* (1950-51) se abre con un “Passacaglia”, basado en un tema que se mueve gradualmente desde los contrabajos al registro agudo de la orquesta. Este *movimiento ascendente* es un rasgo característico de la música de Dutilleux, del que reconoció el mismo, además, su simbolismo espiritual y una expansión del espacio musical utilizado (registros) Las *inflexiones de jazz* de este movimiento de la sinfonía traicionan otra influencia, que puede percibirse en la música para películas, obras radiofónicas o escenas de teatro: el *blues*.

Formaciones, transformaciones y metamorfosis

En cuanto a la forma, preocupado cada vez más por la noción de estructura, experimenta aplicando transformaciones a las formas clásicas, como la Sonata. Dutilleux afirmaba en 1961:

Tengo la obsesión del rigor y busco siempre insertar mi pensamiento en un cuadro formal preciso, despojado, estricto. No puedo encerrarme en mi torre de marfil para componer solamente cuando mi obra se convierte en imperiosa, es decir, cuando he elegido la forma que ella tendrá. Hay evidentemente una forma particular en cada obra, según una evolución interior. Ese problema de las formas y estructuras que se alejan de los cuadros preestablecidos me preocupan cada vez más.¹¹⁵³

El concepto germánico del siglo XIX de la obra maestra a gran escala le preocupó a partir de 1946. Tanto la *Sonata para piano* como sus dos sinfonías son una muestra de una idea de ampliación del espacio y del tiempo, para conseguir, así mismo, formas de mayor extensión. Clemens Kühn¹¹⁵⁴ considera la forma musical como el diseño acabado de una idea, bien sea un motivo, bien de una parte de una pieza, de toda una composición o de una serie de composiciones. Destaca que la forma musical presupone el acto de *dar forma*, y esto vale para el motivo, pues también se le *da*

¹¹⁵³ HUBERT, Daniel: *Henri Dutilleux... Op. Cit.*, p. 204.

¹¹⁵⁴ Véase KÜHN, Clemens: *Tratado de la forma musical*, Span Press Universitaria, Cooper City, 1998.

forma. Para la musicóloga Rosa Iniesta, la organización consciente de una serie de notas proporciona la inteligibilidad y posibilita la creación de relaciones entre las partes del todo y entre las partes con el todo, bajo el auspicio de la coherencia sistémica, y añade: “tras la morfogénesis del motivo, éste se convierte en el motor de la composición. Configurado a partir de la puesta en relación de unos pocos sonidos de la escala que sirve como material... [el motivo] acusa a lo largo del discurso el mayor índice de repeticiones, formaciones y transformaciones”¹¹⁵⁵. Para entender la noción de *transformación*, no tenemos nada más que analizar el término: *trans*-formación, es decir, lo que traspasa la forma. El significado “meta” implica una idea recursiva de cambio: es el cambio del cambio. Según Iniesta:

La dimensión recursiva se genera y genera metaniveles intermedios por inclusión, donde presencias y ausencias –elisiones– se insertan en la estructura subyacente a gran escala, produciendo, al mismo tiempo, uniones y rupturas, en las que conviven orden y desorden relativos. En la superficie melódica, los cromatismos disparan el nivel de complejidad rozando, mucho más, la posibilidad del infinito. Las relaciones locales poseen meta-relaciones, elaboraciones cromáticas de las elaboraciones.¹¹⁵⁶

Para su obra *Métaboles* (1959–64), Dutilleux buscó durante mucho tiempo un título verdaderamente apropiado para la forma conseguida. Etimológicamente, *Métaboles* significa transformación. Según Dutilleux, cada movimiento es una especie de figura que va sufriendo cambios de modo sucesivo, dando la idea de una evolución por etapas. Para explicar el contexto de *Métaboles*, a modo de *metamorfosis cíclica*, nuestro compositor hace referencias curiosas, como a la vida de los insectos¹¹⁵⁷, y comparaciones con “el transcurso del tiempo sobre la Tierra y cómo durante el mismo ocurren cosas, tales como la erosión o las estaciones climatológicas”¹¹⁵⁸. Glayman declara que “el autor no ha cesado, diseñando esta obra [*Métaboles*], de pensar o soñar en el mundo misterioso y fascinante de las eternas metamorfosis. El espíritu de la forma de esta música encuentra también su origen en una intensa contemplación de la naturaleza”. Lo esencial es que un elemento se presta a una sucesión de *transformaciones*, que terminan en una *metamorfosis*. En el libro de Glayman, hay un artículo escrito por Jean Roy, a quien le parece imprescindible la idea proustiana de metamorfosis, para entender el lenguaje compositivo de Dutilleux. Dice Roy:

La obra de Proust ha influenciado profundamente a Dutilleux. También el concepto de *metamorfosis* sobrepasa ese de la *variación*.

La música, porque ella misma es una cadencia del tiempo, porque vive de sus propias modificaciones, que puede insensiblemente deslizarse de una forma u otra, es, por vocación, el arte de las metamorfosis. Claude Debussy

¹¹⁵⁵ INIESTA MASMANO, Rosa: «La forma y el motivo: formaciones y transformaciones», en *Nasarre. Revista de Musicología*, N. 26 Año 2010, 2011, pp. 109-129, p. 113.

¹¹⁵⁶ *Ibid*, p. 127.

¹¹⁵⁷ “Como en la naturaleza –el mundo de los insectos por ejemplo- un elemento dado sufre una sucesión de transformaciones. En un cierto estado de evolución, la metamorfosis conduce a un verdadero cambio de naturaleza”. JOOS, Maxime: *La perception ... Op. Cit.*, p. 159.

¹¹⁵⁸ NICHOLS, Roger and DUTILLEUX, Henri: *The Musical... Op. Cit.*, p. 89.

definía la composición como una alquimia. Cambiar un pequeño tema de nada de todo, en una obra grandiosa, como hizo el genio de Beethoven en sus *Variaciones Diabelli*, que son una creación absoluta. Inspirarse en las metamorfosis de la naturaleza, fue el camino de Debussy y de Ravel. También el de Dutilleux. Con sus prefiguraciones, premoniciones, sus prolongamientos misteriosos [...], su última obra, el concierto para violín y orquesta, *L'Arbre des songes* (1985) renueva la experiencia de *Métaboles* y de *Ainsi la nuit*. De variaciones en variaciones, de metamorfosis en metamorfosis, la música creada, en el corazón del tiempo, el espacio imaginario donde se puede descifrar la imagen del árbol enraizado y estremecedor, sometido a la duración y al instante, árbol de los sueños, árbol de las metamorfosis.¹¹⁵⁹

En realidad, la variación le conduce de forma progresiva a la idea de *metábole* (transformación) y ésta, a la de metamorfosis. Debemos resaltar que en esa época Dutilleux no conocía el procedimiento de la metamorfosis que Sibelius desarrolló en su *Cuarta Sinfonía* (1913), ni sabía que el compositor finlandés Aulis Sallinen también lo utilizaba, aunque sí conocía los procedimientos de Ravel y de Debussy¹¹⁶⁰.

Motivo, Tema abierto, Variación, Melodía, Armonía, Timbre y Ritmo

La unidad temporal de la obra de Henri Dutilleux, reforzada por las interacciones entre los fenómenos armónicos y el material motivico, es indisoluble de la gestión de las figuras rítmicas. El ritmo, aún más que las interacciones motivicas y armónicas, siguen siendo el elemento fundador de toda percepción musical.

Un *motivo* es la organización horizontal de unos pocos sonidos, que contiene la misma información que la colección escalar de sonidos que le sirve de base. La *Gestalt*¹¹⁶¹ postula que “en la formación de un grupo de puntos, de líneas, de sonidos, etc., la unidad interna del grupo, la ligazón de sus elementos... [se pueden] describir en términos de interacciones, de tensiones, de atracciones y de repulsiones reales. La eficacia de factores figurales como la proximidad, la semejanza, es debida a su acción sobre la estructura del proceso físico cerebral”¹¹⁶². Dice Iniasta:

Un motivo puede ser modelado a través de diversos recursos que le otorgarán el poder a través de los fenómenos de la expectación y del recuerdo:

- a) Repetición exacta.
- b) Variante, que supone la transformación del motivo, a través de cambios de figuración o de elaboración melódica (metarrelaciones), así como la aparición del motivo soportado por otra armonía.
- c) Diversidad: el motivo, exactamente igual, o con cambios internos, se transforma, así mismo y al mismo tiempo, en estructura de otro nivel organizativo.

¹¹⁵⁹ GLAYMAN, Claude: *Henri Dutilleux... Op. Cit.*, pp. 110-111-112.

¹¹⁶⁰ Véase PIERRETTE, Mari: *Henri Dutilleux*, Éditions Aug. Zurfluh, Paris, 2016.

¹¹⁶¹ *Gestalt* significa Forma. Véase GUILLAUME, Paul: *Psicología de la forma*, Psique, Buenos Aires, 1985.

¹¹⁶² *Ibid*, p. 110.

d) Contraste: los diseños melódicos, ascendentes y descendentes, aparecen en sentido contrario respectivamente, con o sin variantes.¹¹⁶³

En *Les Citations* puede observarse cómo la idea de *Tema abierto* lleva en sí el germen de la transformación, de la mutación y de la metamorfosis global. Que el tema sea abierto significa que en su repetición cambiarán algunas células melódicas, transformando así la melodía. No obstante, en lugar de hacerlo en el primer compás, como sucede en la música Tonal, la transformación de la célula melódica sucede o bien durante o bien al final del tema, lo que le otorga la idea de repetición variada tendente al infinito y deja a un lado la idea clásica de motivo inicial¹¹⁶⁴, aunque no desprecia adecuar su funcionamiento a su propio estilo y lo usa como elemento transformador y de referencia¹¹⁶⁵.

En las obras de la segunda etapa de Dutilleux, la repetición del Tema se lleva a cabo con alguna transformación, pero nuestro compositor no dudará en tomar ese tema transformado, y usarlo como estructura para una variación, tal y como ha sido usado el tema inicial. Así lo hace en *Les Citations*. En cuanto al uso Tema, Dutilleux opina que no hay reglas. Pone de ejemplo cómo el tema de idea fija en la sinfonía *Fantástica* de Berlioz es prodigiosamente fascinante y portador de un gran número de metamorfosis. También en el *Cuarteto* de Debussy, compositor que, según Dutilleux, se encarga de hacer “explotar” la noción del tema¹¹⁶⁶. En *Les Citations*, Dutilleux presenta el Tema tres veces y ninguna de ellas concluye igual, aunque usa la nota Mi como referencia que cohesiona el discurso. Esto va produciendo pequeñas mutaciones que derivarán en una *variación*. Joos dice que “Dutilleux trata de redefinir el principio de variación, al punto de hacer irreconocible su material melódico de origen, y aborda parcialmente los problemas ligados a la percepción de indicadores estructurales en la melodía”¹¹⁶⁷. Las variaciones se enriquecen del tema, de sus mutaciones y de los recursos tímbricos infinitos de la orquesta, así como con los juegos de densidad y expansión como, por ejemplo, en el caso de la *Primera Sinfonía*, utilizando *glisandi* en las cuerdas. Estos diferentes recursos, “se convierten poco a poco en “a la manera de Dutilleux” que se encuentra en sus obras posteriores, ajenas a toda influencia, llegando a un alto grado de complejidad”¹¹⁶⁸. Según Joos, “La problemática ligada a la variación en la obra de Dutilleux está en el centro del concepto de memoria”, por lo que volveremos sobre ello. Pasemos ahora a la dimensión melódico-armónica.

La escala octotónica o disminuida es una sucesión de ocho sonidos, que guardan como distancia por grados conjuntos una alternancia de tonos y semitonos. Una escala octatónica tiene dos modos de presentarse: el primero, ascendiendo del primer grado al segundo por tono y el segundo, ascendiendo por semitono. La suma de los dos modos es la combinación de los tres acordes de séptima disminuida del Sistema Tonal.

¹¹⁶³ INIESTA MASMANO, Rosa: «La forma y el motivo... *Op. Cit.*, p.115.

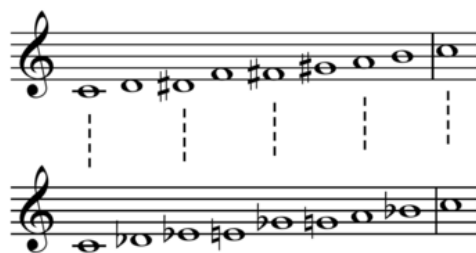
¹¹⁶⁴ *Ibid.*

¹¹⁶⁵ Véase el análisis de *Les Citations* que sigue.

¹¹⁶⁶ Véase GLAYMAN, Claude: *Henri Dutilleux... Op. Cit.*, p. 38.

¹¹⁶⁷ JOOS, Maxime: *La perception ... Op. Cit.*, p. 12.

¹¹⁶⁸ HUBERT, Daniel: *Henri Dutilleux... Op. Cit.*, p. 51.



Ejemplo 1. Modos de la escala octatónica de Do

Como puede verse en el ejemplo anterior, al tratarse de dos formas de alternar tono y semitono, se crea una simetría en ambos casos. La escala octatónica o disminuida es concebida como una combinación de dos acordes de séptima disminuida entrelazados, de los tres existentes en el Sistema Tonal. Debido a que hay justamente tres maneras de seleccionar dos de tres, hay exactamente tres escalas octatónicas en el sistema de doce notas. Cada escala tiene exactamente dos modos octatónicos: el primero, por ascenso de tono entre sus dos primeras notas, y el segundo, por ascenso de semitono. En cada modo se presenta el acorde de 7ªD que corresponde a la nota que da nombre a la escala y uno de los otros dos.

La octava que encierra esta sucesión escalar no tiene el valor que en las escalas mayor y menor (por ejemplo, en *Les Citations* aparece una octava disminuida Do#-Do¹¹⁶⁹, cuando se basa en el primer modo de la escala octatónica de Do#) y la estructura de la misma la constituye un acorde de séptima disminuida (siguiendo en el mismo ejemplo: Do#-Mi-Sol-Sib¹¹⁷⁰). La escala octatónica es uno de los recursos compositivos más apreciados de Dutilleux, como lo fue de Messiaen¹¹⁷¹. Dada su simetría, el modo segundo de transposición limitada es el modo segundo de la octatónica de Do.



Ejemplo 2. Segundo Modo de Transposición Limitada de Messiaen

Joos basa su estudio, sobre la percepción del tiempo musical en Dutilleux, en la premisa siguiente: “la dialéctica entre Ritmo, Timbre y Forma es el modo de existencia contemporánea del tiempo musical”, para concretar enseguida que “la organización temporal de sus obras puede deducirse de una trayectoria melódica-armónica y

¹¹⁶⁹ *Les Citations* se organiza a partir de la escala octatónica.

¹¹⁷⁰ Léase de abajo a arriba, durante todo el trabajo, siempre que se mencione que es un acorde.

¹¹⁷¹ Entre los compositores del siglo XX que han empleado escalas octatónicas se encuentran los siguientes: Samuel Barber, Béla Bartók, Ernest Bloch, Benjamin Britten, Julian Cochran, George Crumb, Claude Debussy, Irving Fine, Ross Lee Finney, Alberto Ginastera, John Harbison, Aram Khatchaturian, Witold Lutosławski, Olivier Messiaen, Darius Milhaud, Henri Dutilleux, Robert Morris, Jean Papineau-Couture, Krzysztof Penderecki, Francis Poulenc, Sergei Prokofiev, Maurice Ravel, Alexander Scriabin, Dmitri Shostakovich, Igor Stravinsky, Toru Takemitsu y Joan Tower. Encontramos más muestras en la obra de los compositores Frank Zappa y Jennifer Higdon. Véase ALEGAT, Brian: *The Twelve-tone Music of Luigi Dallapiccola*, University Rochester Press, 2010, p. 109.

encontrar su razón de ser en los fenómenos de estructuración de la forma para el tratamiento del timbre”¹¹⁷².

Llegando al punto de las constantes de su estilo, queda definido ante todo como un artista del timbre. Dutilleux insiste regularmente sobre el hecho de que privilegia una materia sonora, eso que él denomina *la joie du son* (la alegría del sonido)¹¹⁷³. Por otro lado, en los ámbitos de la armonía, del gesto, del ritmo y de la técnica instrumental, se ve a un artesano en creciente control de horizontes que se ensanchan: el lenguaje se expande y se concentra simultáneamente. Según François-René Tranchefort, esta partitura se afirma por su originalidad en la elección de la instrumentación con el acento puesto sobre el timbre¹¹⁷⁴.

Dutilleux alude siempre al ritmo, por la necesidad del compositor de ordenar el ritmo, mencionándolo como una “disposición necesaria del espíritu”¹¹⁷⁵. Según Joos: “la dialéctica entre Ritmo, Timbre y Forma es el modo de existencia contemporánea del tiempo musical”¹¹⁷⁶. Según Krawczyk, el lenguaje de Dutilleux se sustenta de tres aspectos fundamentales de la lógica musical: “la relación que existe entre los polos melódico-armónicos y las figuras rítmicas, las relaciones que existen entre el parámetro del timbre y la percepción de la forma; los tipos de traducción del movimiento”¹¹⁷⁷. El lenguaje de Dutilleux se fundamenta en la cuidada y coherente organización de sus parámetros, que focaliza sobre tres aspectos fundamentales: 1) la relación entre los centros melódico-armónicos y las figuras rítmicas, 2) las relaciones entre el parámetro del timbre y la percepción de la forma y 3) la percepción de movimiento, es decir, desde las variaciones de tempo hasta la llegada de puntos álgidos¹¹⁷⁸. Nuestro análisis de *Les Citations* abordará todo lo anterior, en beneficio de una ejecución con el oboe, así mismo coherente, con el tratamiento compositivo de estos parámetros.

Nota Pivote y Acorde Pivote

La *nota pivote* ha sido descrita por Pierrette Mari como un sonido “obsesivo”¹¹⁷⁹. Por Maxime Joos, como nota polarizada¹¹⁸⁰. Sean B. Sherpel la explica como el tono central sobre el que gira la melodía¹¹⁸¹, que aparece como una prolongación glosada de esa nota pivote. Puede ser relacionado con la idea de centralidad, pero de tipo variable. Es decir, la melodía gira en torno a esa nota, por lo que se convierte en *nota estructural*. Sin embargo, puede ser transformada en otra nota pivote, en parte de un

¹¹⁷² JOOS, Maxime: *La perception ... Op. Cit.*, p. 14.

¹¹⁷³ JOOS, Maxime: *La perception ... Op. Cit.*, p. 213.

¹¹⁷⁴ Véase, TRANCHEFORT, François-René: *Guía de la Música de Cámara*, Alianza Editorial, Barcelona, 2011.

¹¹⁷⁵ Entrevista personal realizada a Franck Krawczyk en París el 27 de febrero de 2017.

¹¹⁷⁶ JOOS, Maxime: *La perception ... Op. Cit.*, p. 14.

¹¹⁷⁷ Entrevista realizada a Franck Krawczyk en París el 27 de febrero de 2017.

¹¹⁷⁸ Véase JOOS, Maxime: *La perception ... Op. Cit.*, pp. 14-15.

¹¹⁷⁹ PIERRETTE, Mari: *Henri Dutilleux... Op. Cit.*, p. 100.

¹¹⁸⁰ Véase JOOS, Maxime: *La perception ... Op. Cit.*, p. 18.

¹¹⁸¹ SHEPHERD, Sean Benjamin: *Tradition and invention in the music of Henri Dutilleux*, Cornell University, 2014, p. 24.

intervalo o en parte del acorde pivote, lo que tiene las mismas características, en cuanto a función.

Como las repeticiones de la nota pivote y sus variaciones se suceden, los métodos del crecimiento progresivo de Dutilleux comienzan a dar forma y guían la dirección del trabajo. La nota y el acorde pivotes están casi siempre presentes, pero sobresalen en el flujo del discurso. Sentencia Dutilleux:

Cuando hablo de memoria, estoy pensando en algo más que en un evento sonoro, a veces muy corto y no identificable al instante, que se alojará en el inconsciente del oyente y jugará su papel retrospectivamente. Esa es una función aún menos obvia que la del acorde pivote –la idea es la misma y es de lo más obvio, es decir, que una obra cobra vida no sólo de elementos fugaces, por sorprendentes que sean, sino por su incorporación en una trayectoria, una trayectoria que el oyente no puede entender totalmente en la primera audición.¹¹⁸²

Respecto del uso de acordes pivotes, declara Dutilleux: “También se puede no querer esconder nada, como en el caso de los acordes pivote. Si imaginamos un acorde que vuelve a sonar de forma punzante, mucho tiempo después de que haya aparecido por primera vez en el mismo registro, entonces, este acorde tiene una función y una potencialidad particulares”¹¹⁸³. En efecto, la nota pivote es un sonido-referencia. Como el acorde pivote, destaca.

En *Les Citations* veremos su uso y su metamorfosis progresiva, así como lo veremos en el acorde pivote, que en el primer movimiento comienza siendo la 7ªD Do#-Mi-Sol-Sib, perteneciente a la escala octatónica de Do#, para transformarse en otro acontecimiento en el último compás. El acorde pivote es una referencia estructural, es el acorde que sirve como estructura a la colección escalar que Dutilleux elige como base. Dutilleux lo usa como un potente recuerdo sobresaliente, al que deberá acudir la memoria del oyente.

El Crecimiento Progresivo Cíclico y la dimensión espacial

La apertura del final de la sinfonía “La doble”, donde se percibe claramente el *crecimiento progresivo cíclico*, tiene un gran parecido a los primeros compases de películas de Palm Springs, próxima a la gran obra orquestal, *Métaboles* (1959-64), lo que sugiere que esta técnica se aplica en diferentes obras¹¹⁸⁴; también en *Les Citations*.

Dutilleux define el *crecimiento progresivo cíclico* como una tendencia que es casi totalmente intuitiva y, para lograrlo, utiliza la estrategia del Tema abierto, nunca en un estado definitivo. Las pequeñas células sonoras se transforman poco a poco: es

¹¹⁸² GLAYMAN, Claude: *Henri Dutilleux... Op. Cit.*, pp. 101-102.

¹¹⁸³ PERLE, George: «Quelques... Op. Cit.», p. 338.

¹¹⁸⁴ «Free articles for non-subscribers in Oxford Music Online». Disponible en: http://www.oxfordmusiconline.com/public/page/Free_content. Última consulta, el 16-1-2017.

progresivo. Por el momento, el crecimiento progresivo se define como la revelación gradual de material a través del tiempo. El proceso podría compararse a la meiosis, donde el núcleo de la célula se divide, generando así la duplicación exacta¹¹⁸⁵.

Como ya anunciábamos, Dutilleux expone el tema inicial de forma abierta, repitiéndolo dos o tres veces con algunas notas o/y figuraciones diferentes, sin que llegue a ser una variación, ésta se produce a continuación. El crecimiento produce un ensanchamiento del espacio sonoro, a través de la ocupación de registros, tanto hacia el grave como hacia el agudo, y es cíclico porque retoma temas anteriores, motivos anteriores, elaboraciones melódicas y rítmicas, acordes pivote, notas pivote que rescatan recuerdos pasados, resurgiendo la memoria en espiral. Desde los primeros compases de una composición de Dutilleux, se genera un proceso de *crecimiento progresivo de forma cíclica*. Antes, poníamos el ejemplo del tercer movimiento de su *Primera Sinfonía* (Intermezzo), pero podemos tomar también lo que veremos que sucede en la introducción para oboe solo, de *Les Citations*. En una y otra obra, a pesar del tiempo que las separa, podemos observar que aparece un tema en formas ligeramente variadas. Es el modo en que se deja influenciar por las evocaciones de Proust al alma humana, inestable e inacabada. Tal vez esto puede mostrar la influencia de la literatura de Proust y sus nociones acerca de la memoria.

A partir de 1949, se manifestó progresivamente en sus partituras el concepto de *memoria*, con las nociones de variaciones, de prefiguraciones, de premoniciones... Desde la *Primera Sinfonía*, compuesta entre 1949 y 1951, intentó orientarse hacia una concepción formal, apartándose de las estructuras tradicionales entre los diferentes movimientos de una obra, o en la estructura interna de un solo movimiento. Aquí es donde se encuentra la cuestión del *tiempo musical*, de una particular percepción del tiempo, considerada a la manera de Proust, cuyas obras ejercieron una fuerte influencia sobre Dutilleux. Podemos decir, que ese detalle está cada vez más presente en las obras posteriores: *Segunda Sinfonía* "La doble", *Métaboles*, *Tout un monde lointain*, *Ainsi la nuit*, *Timbres*, *Espace*, *Mouvement*. Cada una de esas piezas se refiere (e igualmente el concierto *Arbre des songes*) a una cierta idea de ciclo y así mismo de *tiempo circular*.

La memoria y la dimensión temporal: la referencia, la variación y la cita

"En nuestra vida cotidiana entendemos por memoria una destreza mental que nos permite recordar sucesos o informaciones pasadas"¹¹⁸⁶. Los procesos que intervienen en la memoria son tres: 1) *Codificación*: captación de información en el cerebro, mediante extracción de significado; 2) *Almacenamiento*: retención de la información codificada de forma persistente y 3) *Recuperación*: obtención de la información a partir del almacenamiento de recuerdos. Para Iniesta:

¹¹⁸⁵ NICHOLS, Roger and DUTILLEUX, Henri: *The Musical... Op. Cit.*, p. 89.

⁴⁰⁰ LAVILLA CERDÁN, Luis: «La memoria en el proceso de enseñanza/aprendizaje», en *PEDAGOGÍA MAGNA*. www.pedagogiamagna.com N. 11, p. 311. 1/2/2011. Disponible en: <file:///C:/Users/user/Documents/REYES/Dialnet-LaMemoriaEnElProcesoDeEnsenanzaaprendizaje-3629232.pdf>

El término *memoria* se refiere a la capacidad del cerebro para almacenar y recuperar información. En algunas ocasiones, los recuerdos son tan claros que parecen revivir una experiencia, en otras son más vagos y la memoria parece que no aporte más que una serie de hechos. Los neurólogos clínicos dividen la memoria en tres estadios con relación a la dimensión temporal, pero, como en el caso del cerebro, un buen funcionamiento de la memoria implica la interacción satisfactoria de los tres estadios: *memoria inmediata o sensitiva, memoria reciente o a corto plazo y memoria remota o a largo plazo*. Si alguno falla, se producen trastornos en los que existe un vacío de información en un nivel, mientras que quizá los otros dos permanezcan intactos o, al menos, óptimos.¹¹⁸⁷

A la hora de procesar una información, de computarla¹¹⁸⁸, nuestro sistema mente/cerebro produce tres modelos de memoria: la memoria sensorial, la memoria a corto plazo y la memoria a largo plazo o remota. La primera percibe¹¹⁸⁹ y procesa los estímulos que recibimos y almacena la información en la memoria a corto plazo, un sistema temporal relativamente breve, 15 segundos, pero donde se le otorga al recuerdo un significado. Esta información se almacena en la memoria a largo plazo, hasta que sea útil: “Los registros visuales guardan alrededor de siete a nueve piezas o unidades de información durante 0’5 segundos más o menos. Los registros auditivos guardan alrededor de siete o nueve unidades de información durante al menos cuatro segundos”¹¹⁹⁰. Por lo general, los recuerdos se desvanecen en menos de un segundo, a no ser que se transfieran de manera inmediata a la memoria a corto plazo.

La percepción musical es recibida en los centros neuronales de la memoria sensitiva. En el transcurso de la escucha, el discurso va activando la memoria inmediata o a corto plazo, a través del Tema abierto, los motivos, las notas pivote y todos aquellos elementos que se *repiten* en la composición. Nuestra memoria no guarda discursos o escenas, no utiliza ni el lenguaje de las palabras ni el de las imágenes. Es importante resaltar, que “nuestra memoria guarda los recuerdos como impresiones emocionales, traducidas a impulsos eléctricos”¹¹⁹¹. La repetición es esencial para fijar un recuerdo. La memoria a largo plazo tiene que encargarse de rescatar recuerdos más remotos en el tiempo, que como veremos, será imprescindible cuando se use el recurso de la cita, igual de imprescindible que tener ese recuerdo almacenado. Joos explica que:

¹¹⁸⁷ INIESTA MASMANO, Rosa: *Interactuando sin miedo*, Rivera Ed., Valencia, 2011, p. 49.

¹¹⁸⁸ “La computación cerebral es un proceso *continuum* de percepciones, organizadas a través de un conjunto de principios/reglas específicas: unir/desunir, asociar/disociar de la forma más rica y compleja, es decir, a través de *analizar/sintetizar* con el objetivo de comprender”. INIESTA MASMANO, Rosa: *Interactuando... Op. Cit.*, p. 42.

¹¹⁸⁹ “Cuando se produce un acontecimiento nuevo, éste lleva en sí mismo una información novedosa, pero sólo computable por interrelación con los acontecimientos previos. Memoria (recuerdo/olvido), expectación y anticipación son los ingredientes temporales de la percepción. Véase INIESTA MASMANO, Rosa: *Una relación dialógica improbable: Edgar Morin/Heinrich Schenker. Hacia una Teoría de la Complejidad Musical*, Tesis Doctoral, Universitat de València-PUV. 2009 ISBN: 978-84-370-7584-6.

¹¹⁹⁰ BRUNING, Roger H.; SCHRAW Gregory J.; NORBY Monica N.; RONNING Royce R: *Psicología cognitiva y de la instrucción*, Ed. Pearson Prentice Hall, Madrid, 2005, p. 33.

¹¹⁹¹ INIESTA MASMANO, Rosa: *Interactuando... Op. Cit.*, p. 22.

Si la principal particularidad del tiempo en phsyque es de ser una entidad homogénea, objetiva, medible, operatoria, el tiempo musical es fundamentalmente un tiempo vivido, de origen psicológico. De hecho nosotros podemos considerar que su naturaleza es polimorfa y casi paradójal: regularmente lineal (una parte de música conoce una progresión), el tiempo del compositor contiene en empuje la propia negación de esa linealidad, que no genera una duración cronométrica, sino por su propio tiempo que puede ser al mismo tiempo suspendido.¹¹⁹²

El tiempo suspendido hace desaparecer el sonido. Puede ser determinado como “un cese, una ausencia, una negación”, por tomar una definición del silencio presentada en el *Tratado del ritmo, color y de ornitología* de Olivier Messiaen¹¹⁹³. El silencio genera igualmente una tensión que le hace revivir en nuestra consciencia. Desde el principio de *Les Citations*, el silencio forma parte del discurso. La armonía base parece nacer de la nada (el matiz *pppp*)¹¹⁹⁴.

El silencio viene a ocupar progresivamente el espacio sonoro; en cada interacción se prolonga más. El material motivico se queda en espera a través de los calderones. El sonido, está ausente, pero no se olvida. El silencio es al mismo tiempo “un silencio de prolongación” y un “silencio de preparación”. Según Olivier Messiaen: “El silencio de prolongación es el más normal, el más frecuente. Todo sonido, todo ruido, se supone que permanece a la vez que el silencio: una duración sonora, más una duración silenciosa, forman en realidad una sola duración total que es el producto de la suma del sonido y el silencio”¹¹⁹⁵. Una forma de escritura rítmica, antagonista del silencio con calderón y que Dutilleux utiliza en *Les Citations* y en otras obras, como en su cuarteto para cuerdas *Ainsi la Nuit*, es la **figura de acumulación o intensificación**¹¹⁹⁶: La misma nota se repite varias veces seguidas y cada vez, con menor duración.

El tiempo musical es la manera en la que el oyente concibe psicológicamente el discurso de una obra musical en el tiempo, aparentemente y por una parte, en el sentido de la flecha del tiempo. El tiempo musical está estrechamente vinculado a la memoria, pues la memoria es un proceso retroactivo, que produce un tiempo “al revés” en el rescate de recuerdos. La percepción del tiempo musical es un acto particular, en el que las sensaciones generadas por la sucesión de los fenómenos sonoros organizados en el discurso, son computadas inconscientemente o conscientemente, recordando lo escuchado anteriormente. Está condicionado por las interacciones que

¹¹⁹² JOOS, Maxime: *La perception ... Op. Cit.*, p. 214.

¹¹⁹³ El Tratado del ritmo, el color y la ornitología es una obra gigantesca de 4.000 páginas, repartidas en siete tomos que Messiaen elaboró a lo largo de 40 años. Su esposa, declaraba en una entrevista concedida a El País en 2002: "Cada tomo tiene 650 páginas; vamos por el quinto. En el primero aborda el ritmo, en el segundo el canto gregoriano; en el tercero, los conciertos de piano de Mozart y en los siguientes, la obra de Debussy, el color de la música y un tratado de ornitología que trata de todas las especies de pájaros que hay en el mundo": JIMÉNEZ BARCA, Antonio: «Ivonne Loriod, esposa e intérprete de Olivier Messiaen», en *El País*. Necrológicas, 19/5/2010. Disponible en: http://elpais.com/diario/2010/05/19/necrologicas/1274220002_850215.html

¹¹⁹⁴ Véase JOOS, Maxime: *La perception ... Op. Cit.*

¹¹⁹⁵ JOOS, Maxime: *La perception ... Op. Cit.*, p. 134.

¹¹⁹⁶ Véase *Ibid.*

existen entre los diferentes parámetros sonoros y su tratamiento en la obra en cuestión, por el estado emocional del oyente y por su capacidad memorística. Si a Dutilleux le ocupaba el problema del tiempo, también encontró soluciones estratégicas para lograr su multiplicidad, es decir, recursos para activar la memoria: la *referencia*, la *variación* y la *cita*.

Respecto a la influencia de Proust, Dutilleux opina que, sobre todo, le atrae su forma de construir la organización del tiempo musical, acercando dos campos distintos: el literario y el musical, a través de la idea de *leitmotiv*, del cual afirma, puede llegar a ser irritante. El *leitmotiv* revela inmediatamente una identidad: “*Me revoilà, c’est encore moi!*” (Ahí está, soy todavía yo). Caroline Potter precisa que Dutilleux desapruueba la evidencia del *leitmotiv* wagneriano¹¹⁹⁷. Cuando se refiere a la noción de memoria, piensa más bien en tal acontecimiento sonoro, a veces breve y no identificable en el momento, que se fijará en el inconsciente del oyente y jugará su rol posteriormente, cuando se haga *referencia* a dicho acontecimiento.

El *flashback* en Proust hace que el contenido de la novela no sea lineal. En las obras de Dutilleux, también en *Les Citations*, ocurre lo mismo y lo consigue usando la estrategia del recuerdo. Las novelas de Proust no son argumentales, no se narran sucesos, sino el efecto que producen en la sensibilidad, el pensamiento, la imaginación y la memoria, lo que resulta la misma búsqueda de Dutilleux, a través de los temas abiertos y de los elementos pivote. La obra de Proust presenta también diálogos simultáneos que suceden en un mismo tiempo-espacio, como en una composición de Dutilleux¹¹⁹⁸. El narrador de Proust manipula un tiempo psicológico con cambios de narración, de lugar, de perspectiva, de tiempo, se cambia por otro narrador, los hechos están tejidos de recuerdos. Esa impresión especial es la que causa, por las mismas causas, la música de Dutilleux. Igual que el personaje proustiano, el oyente, frente a una *referencia motivica*, se remonta al pasado por la vía de la memoria. “Tiempo proustiano y tiempo musical siguen siendo tiempos atravesados por zonas de ausencias y de resurgimientos o apariciones”, dice Joos¹¹⁹⁹.

El procedimiento para componer una *variación* reside en tomar como estructura un acontecimiento anterior, generalmente sencillo, por ejemplo un tema, y elaborarlo. Como Forma Musical, existe el Tema con Variaciones, aunque en otro tipo de formas, se insertan variaciones. La estructura más breve para construir una variación es la que proporciona el motivo. No es una variación en el sentido de que proceda de un tema, pero produce lo que una variación produce: una *transformación* del material, una ampliación del mismo en la dimensión espacial y en la temporal. En *Les Citations* observaremos los dos tipos expuestos: la variación y la variación motivica. Según Joos:

La transformación se lleva a cabo por ornamentación, disminución, figuración, coloración, cambio rítmico, diferentes permutaciones de estos

¹¹⁹⁷ *Idem*.

¹¹⁹⁸ En realidad, en cualquier ejecución de una obra musical, del sistema que sea, se produce una multiplicidad de diálogos en un mismo espacio-tiempo.

¹¹⁹⁹ JOOS, Maxime: *La perception ... Op. Cit.*, p. 160.

elementos, etc. De hecho, la problemática ligada a la variación en la obra de Dutilleux está en el centro del concepto de memoria. En efecto, el reconocimiento más o menos consciente de las relaciones temáticas y motivicas, y de su evolución participa en un acto ligado a la retrospectiva¹²⁰⁰.

Dutilleux concibe la variación como un instante inscrito en un proceso de metamorfosis, en el que la memoria recibe las resonancias emocionales del tema. La variación motivica, presente en el discurso como un *continuum*, mantiene activada la memoria en el rescate de instantes pasados que unifiquen la forma en la percepción del oyente. No obstante, la memoria no solo funciona hacia atrás, también lo hace hacia adelante, creando anticipaciones con el material almacenado. Desde *Métaboles*, Dutilleux hace uso de la prefiguración, es decir, prepara un desarrollo diferido, que encontrará su plena expansión, después de haber pasado por un período de olvido. Por esta función de reactualización se reconstruye “el edificio inmenso del recuerdo” descrito por Proust en *Du côté de chez Swan*¹²⁰¹.

En las obras posteriores de los años setenta, Dutilleux introduce una nueva técnica basada en *citar* música de otros compositores. Pongamos como ejemplo, el breve extracto de la música de Bartók de su *Música para cuerdas, percusión y celesta (en Mystère de l'instant)*, del mismo modo que *Trois Estrofes sur le nom de Sacher* (1976-82). Deliberadamente, Dutilleux elige *citar* frases musicales de otros compositores, que interactúan bien con su propio estilo musical. Para él, la *cita* es un homenaje al compositor que creó esa obra de la que él elige y metamorfosea un extracto. No hay intención irónica, solo admiración. En el apartado analítico, descubriremos como trata en *Les Citations* las citas usadas: de su ballet *Le Loup*¹²⁰², de Britten, Alain y Janequin.

La unidad estilística es evidente a partir de las frecuentes **citas** a obras anteriores de otros compositores y la evitación general de nuevos dispositivos de notación introducidos por sus contemporáneos. Celestin Deliège opina que “no es siempre recomendable situar a Dutilleux de forma paralela a Henze, Pendereki, Halffter o Davies. Estos músicos, partidarios de lo oficial, partían de una búsqueda y progresivamente volvían al pasado. Dutilleux está en la posición contraria: parte del pasado, siente progresivamente la necesidad y, sin duda, el deseo de mirar hacia el futuro”¹²⁰³.

2. *Les Citations*

Esa inercia de conjunción de diferentes ritmos y melodías, que en ocasiones no se pueden reconocer, hace que la obra *Les Citations*

¹²⁰⁰ *Ibid*, p. 160.

¹²⁰¹ *Du côté de chez Swan* pertenece a *A la recherche du Temps perdu*, una obra de Proust jalonada de episodios, que ponen en escena el acto de la memoria.

¹²⁰² Coreografiado en su día por Roland Petit (Villemomble, Francia; 13 de enero de 1924-Ginebra (Suiza; 10 de julio de 2010). Se trata de una recreación del mito de la bella y la bestia.

¹²⁰³ DELIEGUE, Célestin: *Cinquante ans de modernité musicale: de Darmstadt à l'IRCAM*, Mardaga, Paris, 2003, 307.

cree cierta atmósfera tímbrica en el oyente, que no se sabe hacia dónde se dirige, pero que de algún modo reconoce.

Krawczyk

Según Dutilleux, la tarea del compositor cuando compone es buscar algo. Para eso, “se sienta en el piano, traza pequeños dibujos que evocan un contorno, pequeñas figuras, busca cosas originales y se imagina la música en la cabeza”¹²⁰⁴. Dutilleux hace esa comparación al citar el poema de Baudelaire, *D’après encre-vous*, poema que trata sobre cómo el poeta concibe un viaje. Posiblemente, la pretensión al citarlo sea que el hecho de componer le hace sumergirse en un largo viaje. Con el análisis de *Les Citations*, invito al lector a descubrir qué dibujos traza Dutilleux, qué contornos crea, qué evoca, qué recursos compositivos ha usado, a través de qué estrategias, para que pueda servir a la comprensión no ya solo del analista, sino del músico intérprete.

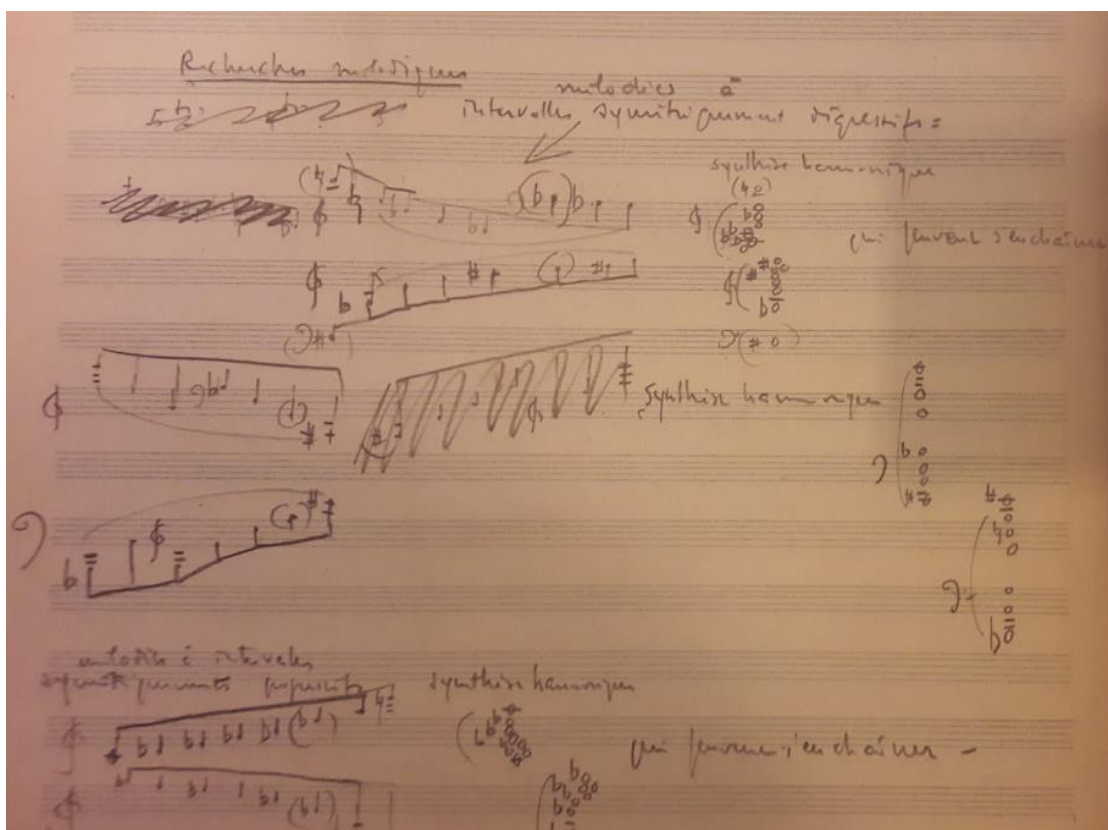


Figura 1. Manuscrito para la composición de *Les Citations*, de Henri Dutilleux

A través del análisis, puede comprenderse la organización de los sonidos y de los silencios en esta obra, las conexiones, los flujos de información, las estructuras, el tratamiento que hace Dutilleux en *Les Citations* de lo que se ha presentado hasta ahora y los acontecimientos particulares de esta composición, que indiquen una ruta interpretativa para el oboe. Iniciamos el viaje sin saber lo que me depara sumergirme

¹²⁰⁴ Véase el documental Henri Dutilleux: «*Le temps suspendu*», *musique de chambre*, Mezzo-Bel y Air Media, 2010.

en la organización de *Les Citations*. Es verdad que cuento con cierta información. Seguramente, parte de la misma será redescubierta en el discurso y comprendida de otra manera al estar en contexto determinado. En cualquier caso, viajaremos desde lo general planteado anteriormente, para llegar a lo particular de la obra *Les Citations*. Como horizonte: la interpretación de la parte del oboe.

Contextualización

Les Citations fue compuesta entre 1985 y 1990. En junio de 1985, Henri Dutilleux fue invitado al festival de Aldeburgh¹²⁰⁵, en Inglaterra, en calidad de compositor residente. El festival fue fundado por Britten y Peter Pears, en la provincia marítima de Suffolk, una pequeña ciudad portuaria que podría haber sido la decoración natural de *Peter Grimes*¹²⁰⁶. En su origen, la obra sugerida para homenajear a Peter Pears, con ocasión de su sesenta y cinco aniversario, fue concebida por Dutilleux como una composición para tres instrumentos: oboe, clavecín y percusión. Tras esta pieza inicial, llamada “Aldeburgh 85”, pensó en darle una continuación y en añadir una voz interpretada por el contrabajo, junto con las otras tres voces, oboe, clavecín, percusión, con la finalidad de dar más densidad a la obra. Es interesante este comentario, extraído de unas notas al programa de un concierto, en el que se interpretó *Les Citations*:

Típico de su generación de compositores, Dutilleux principalmente se niega a utilizar la gama básica del sonido del bajo, pero además de los armónicos obligatorios, exige al bajista la riqueza de los registros más agudos del diapasón. Aunque el compositor coquetea con el serialismo y utiliza armonías consonantes muy raras, la composición consigue crear un mundo de sonido excepcionalmente hermoso. El efecto del conjunto de instrumentos y sus diferentes combinaciones tímbricas, ofrece una paleta de colores muy rica¹²⁰⁷.

Trabajando en la composición de esta segunda parte, en junio de 1990, pensó en el recuerdo de Jehan Alain, que encontró una muerte heroica en una misión voluntaria de reconocimiento, durante la defensa de Saumur, el 20 de junio de 1940. A modo de homenaje, Dutilleux utilizó en la segunda parte de este díptico dos citas de Jehan Alain. La segunda cita de Alain era a la vez una cita de Janequin, que Alain tomó para una de sus obras. Como cita destacable en la primera parte, es la que reproduce el oboe, con un breve fragmento de la ópera *Peter Grimes* de Britten, en homenaje a su principal intérprete, Peter Pears. Así mismo, Dutilleux se autocitó con un fragmento de su ballet *Le Loup*, concretamente *el aullido del lobo*, que también aparece en “Interlude”. Una vez concluida la obra, el título *Les Citations* le pareció a Dutilleux el más apropiado.

Conocemos la opinión del compositor acerca de la creación de la segunda parte de *Les Citations*. Aparece en una carta escrita a Roger Nichols, el 26 de julio de 1991. Dutilleux

¹²⁰⁵ Acerca del festival celebrado en Alderburgh, se encuentra una narración más amplia en el libro de Gervasoni, quien afirma que Dutilleux tenía una especial admiración por Britten y un sentimiento personal por su obra *Peter Grimes*. Véase GERVASONI, Henri: *Une nature... Op. Cit.*, pp. 1216-1218.

¹²⁰⁶ Ópera de Britten citada en *Les Citations*.

¹²⁰⁷ ISOPURO, Jukka: Notas al programa del concierto *An Affair with keyboards*, a cargo de Camerata Hall at Helsinki Music Centre. December 10. 2011. Disponible en: <http://sites.siba.fi/web/petrilehto/works3>

explica cómo esta primera parte de la obra es una pieza virtuosa para oboe, clavecín y percusión, en la que piensa intercalar citas a Jehan Alain, compositor que le fascina. Prosigue argumentando que prefiere no hablar de ello, por superstición y por angustia. Intenta crear esta organización de citas, pero considera que le falta algo para que quede equilibrada, quizás, una parte de violonchelo¹²⁰⁸.

Esta segunda parte de la obra, le llevó más tiempo en su elaboración, pues su carácter perfeccionista le impedía llegar a concluir la obra de modo satisfactorio. Invitado el 31 de agosto de 1990, al festival de Besançon, donde se iba a interpretar de nuevo la pieza "For Aldeburgh 85", la indecisión de Dutilleux provoca que el concierto previsto para el 8 de septiembre sea pospuesto para el año siguiente. Con cierta ironía, comenta Gervasoni: "[Dutilleux] no es un hombre para terminar una obra en una noche; hace falta que sea estrellada"¹²⁰⁹.

El 5 de agosto de 1991, muere Gaston Litaize, organista y compositor francés, viejo y querido amigo de Dutilleux. La prensa, multitudinaria, habla del fallecimiento de Litaize y Dutilleux pone todas sus fuerzas en acabar la pieza, para el concierto del 9 de septiembre, en el Festival de Besançon, que ya ha sufrido un año de retraso. De la representación de la obra *Citations* en el Festival se tiene constancia, por dos artículos publicados en periódicos franceses. El primero, titulado "Una creación de Henri Dutilleux a lo Señor Courbet", publicado por *La Liberté de l'Est* el 11 de septiembre de 1991, relata el evento:

(...) De este modo, encontramos en este breve viaje, un fragmento de Peter Grimes de Britten, en homenaje a Peter Pears, y un tema variado de Jehan Alain. Más allá de las citaciones declaradas, en recuerdo a los homenajeados, se pueden identificar otras afinidades electivas: como el oboe que comienza la obra con una frase muy lírica que recuerda las atmósferas de *Tristán*, del mismo modo, en el segundo movimiento, ciertos timbres áridos tienen cierta similitud con el *Saint-François* de Messiaen.¹²¹⁰

Jacque Doucelin escribe en *Le Figaro*:

Si Henri Dutilleux ha bautizado su última composición *Citations* (de Janequin a Jehan Alain), es lo que otorga ese encanto que le caracteriza a este hombre modesto. Involuntariamente, le identifica más en la tradición nacional evocada en lo más alto. Quince minutos de música pura magníficamente personificada por un cuarteto insólito, oboe, clavecín, contrabajo y percusión, que se consagra de forma original entre Couperin y Messiaen, con ese arte incomparable de tejer en conjunto la armonía, el ritmo y el color. Ni chulería, ni provocación, sino que busca en sí mismo, con una elegancia de gran señor conjugado con la simplicidad de un artesano.¹²¹¹

¹²⁰⁸ Véase GERVASONI, Henri: *Une nature... Op. Cit.*, p. 1337.

¹²⁰⁹ GERVASONI, Henri: *Une nature... Op. Cit.*, p. 1338.

¹²¹⁰ *Ibid*, p. 1352.

¹²¹¹ «Une musique de seigneur», en *Le Figaro*, 12 de septiembre de 1991.

La muerte de Messiaen, el 27 de abril de 1992, le afecta profundamente. ¿Le pudo inspirar adjuntar una cita? El 23 de septiembre redacta un mensaje telegráfico: “hacer fotocopia página nueva del *Díptico* y enviarla a H. Dreyfus (clavecinista)”. En la agenda, Dutilleux también ha anotado el lugar donde está hospitalizado Maurice Ohana, que muere el 13 de noviembre. El 27 de octubre de 1992, en el estudio de Radio Francia, comienza la grabación de *Les Citations*. Dutilleux asiste a la grabación de *Les Citations* con cinta adhesiva, para modificar y revisar la obra, quizá con la pretensión de incluir una cita de Messiaen, durante el transcurso de la grabación¹²¹².

Hanna Arie-Gifman, directora del Tisch Center for the Arts (New York), en una carta dirigida a Dutilleux, le propone un encargo: una continuación del díptico *Citations*, añadiendo un tercer movimiento. El compositor le cuenta confidencialmente a Bourgue este proyecto. El compositor, que nunca sabe decir que no, estima para sí mismo, finales de 2008, principios de 2009, como fecha para la terminación de *Les Citations*. Gervasoni comenta: “Con razón, pues el reloj continúa girando”¹²¹³.

El 27 de noviembre de 2009, fallece su mujer, Geneviève Joy. El 24 de junio de 2010, está programado un festival en homenaje a Dutilleux, en Auvers-sur-Oise. En el programa está incluida la obra *Les Citations*, con Maurice Bourgue al oboe, pero anunciada de una forma curiosa: “Esta obra comporta un estreno de al menos una revisión”¹²¹⁴. La novedad se resume a un corto *Interludio* deslizado entre “For Aldeburgh 85” y “From Janequin to Jehan Alain”. Una página para clavecín con armónicos de contrabajo que se titula “As for the Wolf’s moan”. El tema de la “la plainte du loup” (el aullido del lobo), el ballet que amaba tanto Geneviève, constituye la base de la nueva cita¹²¹⁵.

Análisis de Les Citations¹²¹⁶

Primer movimiento: “For Aldeburgh 85”

En el Primer movimiento de *Les Citations*¹²¹⁷ se distinguen cinco secciones y una coda, siendo la primera de las secciones una presentación del material temático, en forma de melodía para el oboe. Al respecto, describe Bourgue:

¹²¹² Véase GERVASONI, Henri: *Une nature... Op. Cit.*, p. 1371.

¹²¹³ GERVASONI, Henri: *Une nature... Op. Cit.*, p. 1549.

¹²¹⁴ *Ibid*, p. 1583.

¹²¹⁵ *Ibid*.

¹²¹⁶ Para llevar a cabo el análisis de la partitura, contamos con dos ediciones de la casa Alphonse Leduc: la publicada en 1995 y la versión de 2010 (Henri Dutilleux. *Les Citations dyptyque pour hautbois, clavecín, contrebasse et percussion*, Edición Alphonse Leduc & Cie., Paris, 2010. Me he decantado por esta última, debido a la rectificación que efectúa el propio compositor en 2010. En cuanto a la edición utilizada para el análisis e interpretación oboística, corresponde a la versión de 2010, llevada a cabo por Raúl Seguí Penadés, que ha dado permiso para su uso en este trabajo. Respecto a la discografía, ha sido esencial comparar dos grabaciones dispares: la grabación realizada por los músicos que estrenaron la obra, grabada en 1994 (Radio France Recording. Erato Classics SNC, Paris, France 1988 (CD1), 1983-1991 (CD 2: 1-17). Erato Disques S.A., Paris, France (CD 2: 18.19, CD 3). Warner Music Manufacturing Europe. 16) en la casa de Radio Francia, y una grabación que data de 2012, en la que se ejecuta la edición revisada por el compositor en 2010 (Escúchese la versión de 2010 de *Les Citations* de Henri Dutilleux con el ensemble siguiente: Oboe, Rachel Bullen; Cembalo, Juhani Lagrèspetz-Double Bass; Valur Pálsson - Percussion, Christian Martinez. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=FM7qNBgdtYY>).

La pieza comienza con un canto inicial para el oboe solo, interrumpido puntualmente por el clave y los timbales suspendidos, que nos hace caer inmediatamente en un misterio un poco esotérico. El retorno obsesionado al *Mi grave p* traduce una pesadez, muy delicada de expresar para el oboe, ya que por naturaleza es resistente a los sonidos dulces en el grave. Después de la introducción, el clave aporta una luminosidad nueva, que dará paso al tema de *Peter Grimes* de Britten, que servirá de pretexto a un desarrollo bien equilibrado. La utilización medida de sonidos falsos y multifónicos aporta un enriquecimiento al discurso musical, sin sobrecargar o complicar la música. Aquí, el colorido sutil aporta nuevos recursos a su música y el clave combinado con diferentes timbres, de la percusión de metal, refuerzan formidablemente esta impresión de misterio.¹²¹⁸

Primera sección

La primera sección está pensada para oboe solo. La indicación *ad libitum* y que haya sido compuesta sin un compás determinado¹²¹⁹ hacen que podamos considerar esta introducción, como una especie de *cadencia escrita*. Su consideración como recitativo podría dar una apariencia de poca flexión melódica, lo que no es el caso.

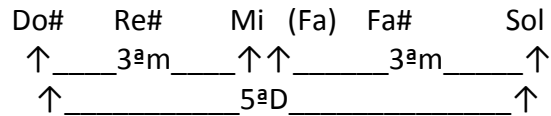
Ejemplo 3. Tema abierto para oboe solo del comienzo del primer movimiento de Les Citations

¹²¹⁷ La primera audición de *Les Citations* tuvo lugar el 9 de septiembre de 1991, en el festival internacional de Besançon, con el ensemble formado por Maurice Bourgue, Huguette Dreyfus, Bernard Cazauran y Bernard Balet.

¹²¹⁸ BOURGE, Maurice: «*Les Citations*, H. Dutilleux», en *Dossier de l'ASSOCIATION FRANCAISE DU HAUTBOIS*. Disponible en: <http://hautbois-afh.fr/>

¹²¹⁹ Así, me he decidido a situar el lugar de los acontecimientos, tomando como referencia el número de ensayo.

La primera frase, el Tema, presenta un material sonoro alejado de lo tonal. No obstante, el atonalismo es organizado con una idea de jerarquía, otorgada a la nota Mi⁴¹²²⁰. Dicho de otro modo, el oboe introduce *Les Citations* con un **Tema**, que toma como **nota pivote Mi4**. Comienza y termina en esta nota, con una especie de glosa *quasi* ornamental, que va en crescendo hacia la nota Fa#4, para cerrar el regulador de volumen y concluir en Mi4. La colección escalar empleada por Dutilleux para componer el Tema de *Les Citations* es la que sigue:



Ejemplo 4. Sonidos del Tema inicial

La dirección horizontal del Tema inicial lleva en sí misma la potencialidad melódica y armónica del acorde de 5^aD, despojada aquí de su función dentro del Sistema Tonal, al no aparecer una tríada mayor o menor con la que interactuar y aportar la cadencia VII-I, en sus funciones de Dominante-Tónica. Por el contrario, los cromatismos por grados conjuntos y los saltos de quinta disminuida o cuarta aumentada, que organizan la melodía, se presentan con la fuerza implícita de una armonía atonal.

La segunda frase del oboe nos muestra que se trata de un Tema abierto. Comenzando con el mismo motivo y acabando igual, aunque con variantes de figuración en el final, la parte central cambia, añadiendo un Do5 y situando a Fa como nota de paso cromática entre Fa# y Mi. El Tema abierto aparece por tercera vez. En esta ocasión, las variantes de la tercera exposición del tema están más cerca de la segunda frase que de la primera. No obstante, estas variantes o cambios, también centrales, aportan los sonidos que faltaban, menos el Sib, para completar el primer modo de la escala octatónica de Do#. En los tres temas, la nota pivote es Mi4, es decir, la nota *estructural* que mantienen el edificio del conjunto de los tres temas. Veamos el proceso temático:

Tema 1. Se organiza con la quinta disminuida expandida, más un Fa que funciona como nota de paso: Do#-Re#-Mi-(Fa)-Fa#-Sol.

Tema 2. Se organiza con las mismas notas, salvo Sol, que es sustituido por un Do5, lo que proporciona la primera apertura espacial, añadiendo un registro superior: Do#-Re#-Mi-(Fa)-Fa#-Do5.

Tema 3. Repetición variada de las dos frases anteriores. Aporta los sonidos Re5, La4, Fa5 y Mib5, enarmónico de Re#, por lo que sigue la tendencia de *expansión espacial* del Tema 2: Do#-Re#-Mi-(Fa)-Fa#-La-Do5-Re5-Mib5-Fa5.

¹²²⁰ Numeración de registros: Do central= Do4. Tomamos la numeración de los registros americana, en la que la escala central de Do en el piano se considera el registro 4 (en clave de sol, el sol de la segunda línea es el 4, pues se encuentra dentro de la octava central. El Do en primera línea adicional es Do4, el Do siguiente hacia el agudo, Do5, y así sucesivamente.)

Ya adelantábamos en páginas anteriores, la preferencia de Dutilleux por la **escala octatónica o disminuida**¹²²¹. Su esencia *melódica* es así mismo su esencia *armónica*: los tres acordes de 7ªD. Si disponemos los sonidos utilizados en las tres apariciones del Tema, ordenados en grados conjuntos, aparece la escala octatónica de Do#, en el primer modo, faltando un Sib para completar la estructura y un Do#5, para completar la gama. No obstante, la colección escalar incompleta luce, así mismo, una simetría. Para ayudar a visualizar simetrías y asimetrías, la investigadora Rosa Iniesta Masmano, utiliza una especie de relojes, en los que las horas han sido sustituidas por las notas de la escala cromática. Iniesta traza segmentos de una nota a otra, ofreciendo lo que esta especialista en Análisis Schenkeriano denomina “proporciones geométricas internas”¹²²²:

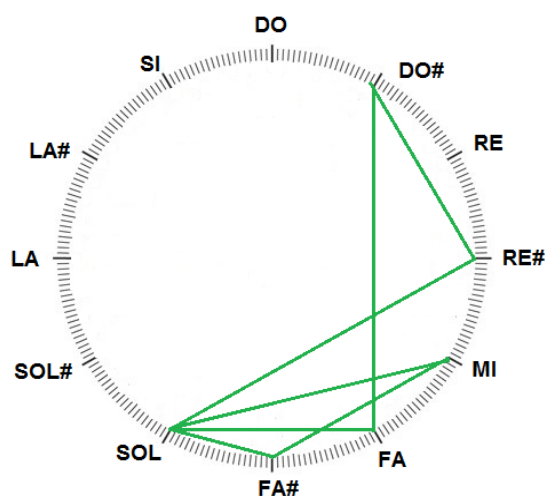


Figura 3. Sonidos y geometría interna asimétrica del Tema inicial (abierto), compuesto con los primeros sonidos de Do# octatónica

Do# Re# Mi (Fa) Fa# Sol
t s t s

Ejemplo 5. Sonidos e intervalos de Do# octatónica del Tema inicial

¹²²¹ Es inevitable aquí mencionar la influencia de Debussy y recordar, por ejemplo, su obra *Syrinx*, para flauta sola, organizada en muchos fragmentos por la escala octatónica. Véase LEDE, Emilio: «Escalas y colores en *Syrinx*, de Claude Debussy: un análisis para la interpretación ilustrado por diferentes versiones de la obra», en *SUL PONTICELLO. Revista on-line de música y arte sonoro / Análisis /II Época*, N° 31, Febrero 2012. Disponible en: http://2epoca.sulponticello.com/wp-content/uploads/2012/02/20120202_PDF_escalas-y-colores-en-syrinx_emilio-lede.pdf

¹²²² Véase INIESTA MASMANO, Rosa: «La epistemología de la Complejidad y el Análisis Schenkeriano. Un estudio sobre el Sistema Tonal», en *Papeles del Festival de música española de Cádiz*, nº 3, Año 2007-2008, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. Universidad de Cádiz, Cádiz, 2008, pp. 229-246 y *Una relación dialógica improbable: Edgar Morin/Heinrich Schenker. Hacia una Teoría de la Complejidad Musical*, Editorial Académica Española, Saarbrücken, 2011.

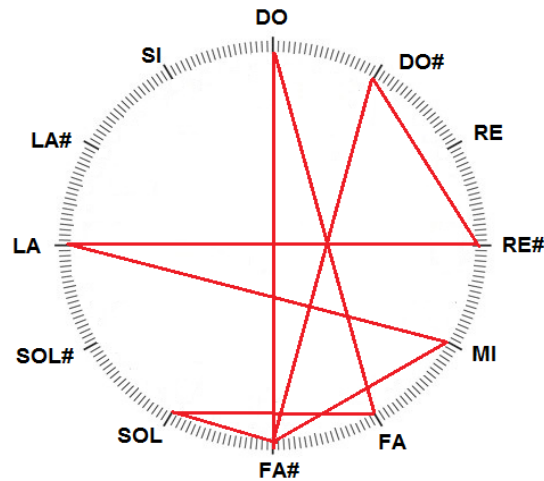


Figura 4. Sonidos y geometría interna del segundo tema. Falta Sib para completar el primer modo de Do# octatónica

Do# Re# Mi (Fa) Fa# Sol La
t s t s t

Ejemplo 6. Escala octatónica de Do# incompleta del Tema inicial en su primera repetición abierta (Tema 2)

Un calderón separa un **Tema** de su primera repetición y otro, a ésta de la tercera, en la que el oboe es acompañado al final por el plato suspendido.

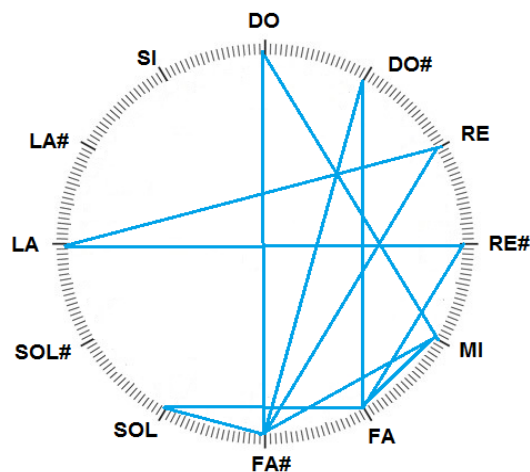


Figura 5. Sonidos y geometría interna del tercer tema. Falta Sib para completar y fusionar el primero y el segundo modos de Do# octatónica

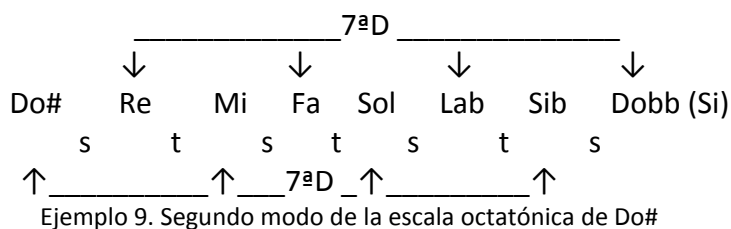
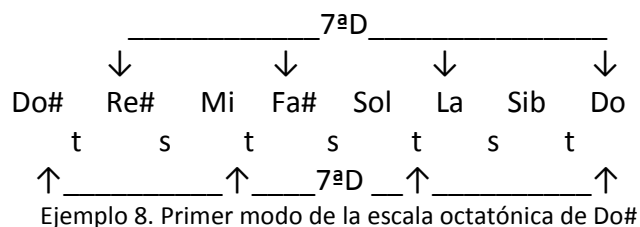
Do# Re Re# Mi Fa Fa# Sol La (Sib)
s s s s s s t (s)

Ejemplo 7. Escala octatónica de Do# incompleta del Tema inicial en su segunda repetición abierta (Tema 3)

Esta primera parte muestra una subestructura interna por bordadura Mi-Re#-Mi, que se corresponde con el primer modo de la octatónica de Do#. Por otro lado, las repeticiones del tema funcionan como referencias al Tema abierto inicial. La memoria comienza a activarse enseguida en las dos direcciones, por lo que el tiempo se multiplica por dos: siguiendo la flecha del tiempo y en sentido retroactivo.

La segunda parte de la introducción oboística está constituida por una **variación del Tema**. El **Mi4** permanece como **nota pivote**, por lo que se ha convertido en nota *estructural* de toda la introducción. El inicio de la variación, que se despliega sobre todo en semicorcheas, introduce inicialmente *Sib4* como nuevo sonido, y alcanza el *Re6* que descenderá a un *Lab5* (enarmónico de sol#, por eso no mencionado como nuevo). El *Re6* supone un nuevo registro y con ello, una nueva ampliación del espacio, pero también la anticipación de la *bordadura subestructural* de la variación: Mi-Re-Mi. El Re estructural se encuentra, por continuidad de registro, en el 3 de ensayo y con un trino sobre él haciéndole destacar.

La **variación** se extiende hasta el final del solo para oboe (números 2 y 3 de ensayo) y conserva **Mi4** como **nota pivote y estructural**. La melodía ha sido diseñada en base a saltos disonantes, que ascienden y descienden hasta quedar fijados en el trino sobre *Re4*, para ir recuperando, después, la figuración y sincopación del Tema abierto inicial. El plato suspendido potencia la nota pivote *Mi4*, que concluye la variación. La melodía deja sonar enseguida un *Sib4*, que completa por fin el primer modo de la escala octatónica de Do# y, tras el *Re6*, deja sonar un *Lab5* y después un *Si4*, por lo que podemos concluir que *la variación se ha organizado sobre la base de los dos modos de la escala octatónica de Do#*:



2

Htb. *p* *mf* *f*

un poco accel.

Htb. *mf* *f*

3 A Tempo

Htb. *mf* *pp* *pp*

Cymb. *ppp*

Htb. *mf* *ppp* Marimba (bag. douces) 4

Mal. *poco* *pp* *perendosi*

Ejemplo 10. *Les Citations*, Primer movimiento, 2 y 3 de ensayo

Mientras que en el número 2 de ensayo, la variación no sube más allá del Re6, en la segunda parte, desciende hasta Sib3, por lo que gana un registro descendente. La variación se organiza con Do# octatónica, pero, además, los nuevos sonidos que aparecen en la variación, completan la escala cromática en el registro 4 y se expanden del 3 al 6. Continúa el **crecimiento progresivo cíclico** de la obra, iniciado por la vuelta al Tema y por la variación, que toma el tema como estructura para expandirse. La escala cromática exhibe la superposición de los tres acordes de 7ªD, estructuras de las tres escalas octatónicas posibles: la de Do#, la de Re y la de Re# (y sus correspondientes enarmonías):

| | | | | | | | | | | | |
|--|---|---|---|-----|---|---|---|---|---|---|---|
| 7ªD | | | | | | | | | | | |
| ↓ | ↓ | ↓ | ↓ | | | | | | | | |
| Do#4 Re Re# Mi Fa Fa# Sol Lab La Sib Si4 Do Do#5 | | | | | | | | | | | |
| s | s | s | s | s | s | s | s | s | s | s | s |
| ↑ | | ↑ | | 7ªD | | ↑ | | ↑ | | ↑ | |
| (Re#-Fa#-La-Do) | | ↑ | | 7ªD | | ↑ | | ↑ | | ↑ | |

Ejemplo 11. Escala cromática, resultado de la integración de las tres escalas octatónicas posibles: la de Do#, la de Re y la de Re# (y sus correspondientes enarmonías)

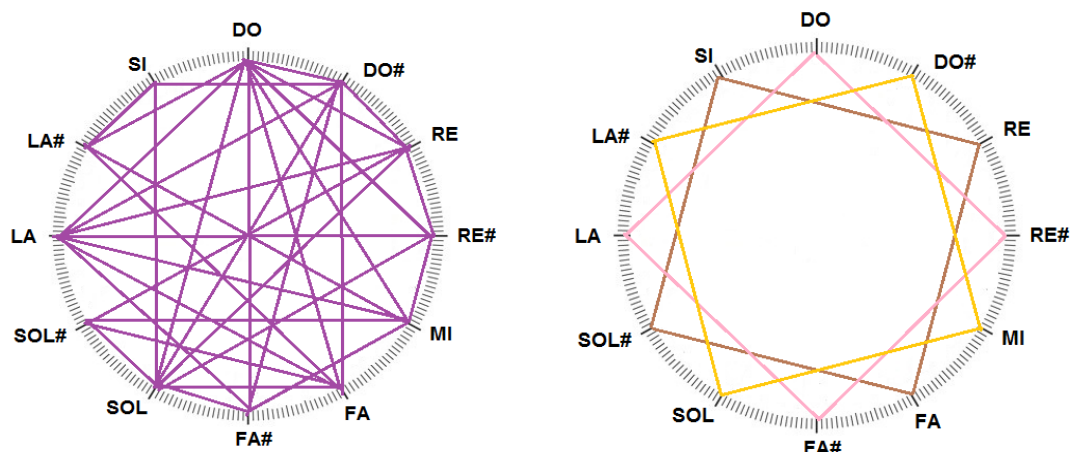


Figura 7. (Introducción 2 y 3 de ensayo) VARIACIÓN. Escala cromática: fusión de los dos modos completos de Do# octatónica y de los tres acordes de 7ª disminuida

Debemos resaltar que, al principio del sexto pentagrama (número 2 de ensayo) de nuestra edición, aparece una enarmonía **La#/Sib**, destacada en *mf*. Este acontecimiento, sobre la nota que faltaba para completar los dos modos de la octatónica de Do#, así como a la escala cromática, será la que cierre el movimiento y, por lo tanto, concluya la metamorfosis del mismo, como veremos en su momento. Aparece la enarmonía como recurso compositivo, entrelazado a los juegos de la memoria.

El carácter abierto y cambiante de los temas y las figuraciones sincopadas de la variación producen resonancias emocionales con el Tema inicial. La nota Mi sirve como punto de referencia al que volver, tras los recuerdos almacenados en la memoria a corto plazo.

Segunda Sección

The image displays a musical score for an excerpt from Benjamin Britten's opera *Peter Grimes*. The score is arranged in two systems, each containing four staves: Oboe (Hob.), Marimba (Mrb.), Piano (Clav.), and Double Bass (D.B.). The Oboe part features a melodic line starting with a *pp* dynamic, marked *espress.* and containing a triplet. The Marimba part provides a rhythmic accompaniment with *pp* and *mf* dynamics. The Piano part includes a complex accompaniment with *ppp* dynamics. The Double Bass part uses *pizz.* and *arco* techniques with *p* and *ppp* dynamics. The title 'Excerpt from "Peter Grimes" by Benjamin Britten' is written above the first system.

Ejemplo 12. *Les Citations*, Primer movimiento, 3 y 4 de ensayo

Con la indicación de *lontanissimo*, e impulsado por la armonía que presenta la marimba de un acorde de séptima disminuida sin quinta, *La#-Do#-(Mi)-Sol* (o *Do#-(Mi)Sol-Sib*, por enarmonía, sin tercera) aparece la melodía del oboe, que debe ser ejecutada en armónicos: un fragmento inocente en Do mayor descendente, que queda suspendido en un Fa, tonalmente a la espera de un *Mi*, la nota pivote, esta vez en el registro 5 y que llegará en el siguiente compás. Es la nota inicial de la primera *cita* de la obra: el extracto de *Peter Grimes*. Aquí, el oyente utilizará la **memoria a largo plazo**, y solo podrá rescatar el recuerdo si éste existe almacenado, es decir, si el oyente conoce la ópera.

El estilo compositivo de Britten en *Peter Grimes* (1945) es considerado como una suerte de eclecticismo de diversas corrientes, surgidas en la primera mitad del siglo XX. La cita de Britten, a cargo del oboe, expone el motivo del aria del primer acto de la opera *Peter Grimes*: “Now the Great Bear and the Pleiades, where earth moves, are drawing up the clouds of human grief. Breathing solemnity in the deep night”¹²²³.

¹²²³ Escúchese el aria de *Peter Grimes*, de Britten en https://www.youtube.com/watch?v=hwl_w7Pq-GA

Mientras el ensemble repite lo mismo en los dos compases siguientes, el oboe expone el extracto de *Peter Grimes*: una frase tonal descendente que, partiendo de la nota pivote, Mi, expande la tríada de La mayor, chocando con los acontecimientos octatónicos del resto del ensemble. La *cita* de Britten inicia su descenso desde un Mi⁵, la nota que esperábamos encontrar antes, como hemos comentado. No obstante, el discurso aprovecha el Sol[#] para continuar descendiendo por grados conjuntos, en Do[#] mayor o, si se quiere ver, en modo *mixolidio* (Sol) transportado a Do[#], en sentido descendente y desde la *repercusio* hasta la *finalis*.

La nota ausente en la marimba, el Mi, es ejecutada por el clave y reproducida en octava Mi⁵-Mi⁶, con el soporte de un Do[#] en octava Do[#]₄-Do[#]₅ y con un Sol₄ en armónicos en el contrabajo. El acompañamiento del resto del ensemble mantiene la armonía de la escala octatónica de Do[#], arpegiando durante toda la segunda sección el primer **acorde pivote**: la tríada disminuida **Do[#]-Mi-Sol**, para concluir la precisamente en él. El acorde pivote se despliega desde el registro 3 al 6. Hay que destacar, que la melodía en armónicos del oboe y en el Sol[#] del contrabajo confiere también un carácter tímbrico particular. No obstante, con la entrada del ensemble, esta segunda sección significa un cambio en el timbre más significativo y, así mismo, un espacio más denso, una actividad de la memoria sensitiva, de la memoria a corto plazo y, con la cita, a largo plazo. Como consecuencia, el tiempo se multiplica. De nuevo, un calderón es el encargado de dejar el tiempo suspendido, antes de que llegue la tercera sección. Sin duda, tal y como apunta la mayoría de investigadores, Dutilleux explora y estudia las potencialidades sonoras, los colores tímbricos que ofrece lo inusual.

Tercera Sección

La tercera sección (5 y 6 de ensayo) empieza con la entrada de la marimba, presentando un diseño melódico, basado en la arpegiación de La mayor, comenzando por el **Mi**, un registro más agudo: Mi⁵-La-Do[#]. Esto ofrece una relación por tonalidad con el comienzo de la cita de Britten, de la sección anterior. Desde Mi⁶, la marimba despliega una melodía que comienza mostrando la arpegiación del acorde de La M, desapareciendo enseguida. Do[#] aparece como eje central de la frase, concluyendo en un salto de sexta mayor descendente Sol[#]₄-Si₃, tras el que entra el clave a modo de respuesta, mientras que la marimba aprovecha para iniciar su *ostinato*, desplazando el discurso un registro más grave. Las disonancias glosan alrededor de **Do[#]₄**.

Díptico *Les Citations* de Henri Dutilleux:
del análisis a la interpretación de la parte del oboe

The image displays a musical score for the piece "Les Citations" by Henri Dutilleux. The score is arranged in systems, with measures 5 and 6 clearly marked. The instruments involved are:

- Mrb. (Marimba):** Features complex rhythmic patterns with dynamic markings such as *mp*, *f*, and *pp*.
- Clav. (Clavichord):** Provides harmonic support with various dynamics including *pp*, *(p)*, *(f)*, and *(mf)*.
- Htb. (Horn):** Plays melodic lines with dynamics like *p*, *pp*, *mp*, *mf*, and *f*.
- Marim. (Marimba):** Includes a section with a *poco* marking and dynamics *p* and *mf*.
- Tam - tam médium:** A percussion part with a dynamic marking of *mf*.
- Cb. (Cello):** Plays a bass line with a *pizz.* (pizzicato) marking and a dynamic of *mf*.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins, indicating the expressive requirements for each instrument.

Ejemplo 13. *Les Citations*, Primer movimiento, 5 y 6 de ensayo

Mientras continúa el ostinato de la marimba, diseñado con la misma figuración que en la segunda sección, irrumpe el oboe con lo que aparenta ser un nuevo tema. Partiendo de Reb4, le sigue Mib4 que salta a Do5 hasta alcanzar un Mi5. En realidad, el oyente percibe Reb como Do# y el Mib como Re#, al ser enarmónicos. Lo que sigue, hasta el número 6 de ensayo, es la primera semifrase del oboe. Debe destacarse que la nota Mi del oboe se produce siempre en el registro 5, mientras que cuando aparece un Mib en su melodía, éste se encuentra en el registro 4. Observando la primera y la última nota de la melodía del oboe, en la primera semifrase, puede verse que la melodía comienza ascendiendo hasta Mi5, para acabar descendiendo al final del 5 de ensayo, hasta las notas sobre las que había iniciado el ascenso: Reb(Do#) – Mib(Re#). Este último descenso del oboe va a constituirse como célula motivívica en el 6 de ensayo, en la segunda semifrase del oboe, tras dos repeticiones idénticas. La célula es un *novencillo* de fusas que comienza con un silencio y que se mueve al contrario y variado, con respecto al principio de la semifrase: Mi5-Do5-Lab4-Sib4-Sol-Fa-Reb-Mib.

Tras un silencio, la melodía del oboe comienza de forma estática, se detiene a modo de ostinato rítmico *in crescendo* sobre la nota Si3, perteneciente al segundo modo Do# octatónica. Se trata de lo que mencionábamos en el apartado de la dimensión temporal, como **figura de acumulación o intensificación**, consistente en la repetición varias veces seguidas, y cada vez, con menor duración. La melodía del oboe prosigue repitiendo exacta la célula motivívica anterior a la figura de acumulación y, tras un nuevo ascenso, vuelve a repetirla. Le siguen un silencio de fusa y otro de negra, para concluir el oboe su melodía con el salto final descendente Sol#4-Si3, salto idéntico al que ejecutaba la marimba en la frase inicial de esta tercera sección. Si contamos desde la primera nota de la sección (marimba o melodía del oboe) hasta la última (marimba y

oboe), aparecen como notas estructurales **Mi5** y **Si3**. Armónicamente, la tercera sección comienza organizándose en el primer modo de Do# octatónica y acaba con el segundo modo, que es el que tiene las notas Sol# (Lab) y si (Dobb).

Por su parte, al discurso melódico del oboe le acompaña el ostinato de la marimba, que abandona el tono Sol-La para introducir choques de segunda, como acaba de hacer el clave. Éste repite lo mismo que ha hecho en su entrada de la tercera sección. A partir de aquí, el clave y la marimba devienen percusivos, disonancias *quasi clusters* que van impulsando el movimiento, hasta que concluya la sección con el Si3 de la marimba, reproduciendo la misma figura de acumulación o intensificación, que ha hecho el oboe, en el primer compás del 6 de ensayo. Este elemento rítmico es empleado concluyendo en pianísimo para dar lugar a la siguiente sección, que comienza con el mismo matiz. Se produce sobre la nota Si3 (del segundo modo de la octatónica de Do#) y suena con las disonancias mantenidas del clave, sobre el que interviene por primera vez el contrabajo, ejecutando *pizzicatos* de dos notas dobles (número 6 de ensayo): Fa4-La y Lab4-Do, para concluir con una 4ªA, Lab2-Re3, mantenida. De nuevo, un calderón sobre silencio de cochea da paso a la sección cuarta.

Cuarta sección

Ejemplo 14. *Les Citations*, Primer movimiento, 7 de ensayo

En el número 7 de ensayo, aparecen dos melodías simultáneas diferentes en corcheas, por lo que se da un resultado vertical homofónico. La melodía del oboe está compuesta sobre una escala de tonos: **Lab-Sib-Do-Re-Mi-Fa#** y arranca con la horizontalización por arpegiación de la 6ªA **Lab4-Do5-Mi5-Fa#5**, un suceso de corte wagneriano. La segunda melodía la comparten la marimba y el clave y se mueve casi como una serie de sextas, discontinua por alguna disonancia vertical.

The image shows a musical score for 'Les Citations', first movement, rehearsal mark 8. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Htb., Marim., Cymb., and Clav. The second system includes parts for Htb., Marim., T.-t. n., T.-t. gr., Vibraphone, Clav., and Cb. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *mf*, *f*, *p*, and *pp*. The score is divided into two systems, with the second system showing a change in time signature from 5/4 to 3/4.

Ejemplo 15. *Les Citations*, Primer movimiento, 8 de ensayo

Si abstraemos la melodía de la marimba y el clave, se ve enseguida que es una prolongación de la nota **Si3**. Arranca con las notas arpegiadas Si-Mib-Sib, un resultado sonoro disonante: primero se escucha una 4ªD, como medio para mostrar la 8ªD Si3-Sib4. En este contrapunto, podemos ver que no hay un modo definido, salvo si consideramos la 3ªm y los tonos parte de una **escala pentátona** y los semitonos, parte de la **escala cromática**. Incluso, el final de la melodía de la marimba y el oboe, tiene matices del **modo frigio** en su final descendente: Re-Do-Si. El resultado vertical de la simultaneidad de las voces empieza y acaba con el choque disonante de semitono Si-Lab. Después de este contrapunto modal-atonal a dos voces, mientras el contrabajo

sigue con su 4ª Lab-Re, el clave y el vibráfono –en el compás siguiente, la marimba-, así mismo homofónicamente, presentan verticalidades sincopadas, organizadas por una mezcla de intervalos semiconsonantes con notas añadidas. Confieren choques disonantes, utilizando los sonidos de los dos modos de la octatónica de Do#. La melodía del clave se va quedando como asunto vertical, sincopado primero al estilo *jazzístico* y, después, exhibiendo los mismos conglomerados verticales, a través de las ligaduras de las notas arpegiadas, mientras la marimba se despliega por saltos, mayormente disonantes, de Si3 a Do6, para acabar descendiendo a La4.

El Oboe entra un tiempo antes que la marimba, con un motivo ascendente que la marimba contesta inmediatamente, a modo de diálogo, como variante contrapuntística de la célula motívica usada antes, de nuevo en la octatónica de Do#. Ya en el número 8 de ensayo, el clave se vuelve de nuevo percusivo, alternando con notas tenidas, de forma similar a cuando lo ha hecho en la *tercera sección*. Acompaña un motivo ascendente del oboe que, en *f*, alcanza primero melódicamente Fa#5-Do6, después como verticalidad en multifónicos. Entonces, el oboe retoma un ascenso desde La4 a Do6 y, seguidamente se produce un acontecimiento para ser fijado en la memoria¹²²⁴. Aportando un color tímbrico peculiar, suenan tres verticalidades en multifónicos a cargo del oboe: 1) Sib4-La-Do; 2. Sol4-Fa5-Reb6 y 3. Fa#-Do. Es importante que el oyente perciba este compás como algo relevante en la composición, pues al final del primer movimiento, ya en la coda, este acontecimiento cerrara el discurso del oboe, sufriendo una pequeña, pero determinante transformación.

El contrabajo repite su único motivo hasta ahora (la 4ª Lab-Re) y la marimba presenta de nuevo sobre la nota Si3 la misma figura de acumulación o intensificación, que mencionábamos antes, por lo que el oyente utilizará la memoria a corto plazo, recordando al oboe en el 6 de ensayo y a la marimba justo al final de la tercera sección. De este modo, la cuarta queda delimitada por estas dos figuras iguales de acumulación o intensificación, sobre la nota Si3, que bien podía ser considerada como nota pivote de la sección. Perdiéndose la última nota del clave, un Si3, comienza un tiempo antes del 9 de ensayo, la quinta y última sección de *Les Citations*.

¹²²⁴ Véase en la partitura, segundo compás del número 8 de ensayo.

Quinta sección

9 Calme $\text{♩} = 50$

mp poco $\text{♩} = 50$ *p dolce legato*

Marimba *pp* *pp*

mf (*p*)

mf *p* *ppp* *pizz.*

Htb.

Marim. *pp* *pp* Marimba

Cymb. Cymb. susp. *mp*

T. - t. m. Tam - tam médium *p*

Clav. *ppp* *p* *arco*

Cb. *ppp* *p*

Htb.

Marim. *p* *pp*

Clav. *pizz.* *arco*

Cb. *ppp*

Díptico *Les Citations* de Henri Dutilleux:
del análisis a la interpretación de la parte del oboe

The image displays a musical score for the first movement of *Les Citations* by Henri Dutilleux, specifically measures 9 and 10. The score is arranged in a system with five staves: Oboe (Htb.), Marimba (Marim.), Tam-tam médium (T.-t. m.), Piano (Clav.), and Cello (Cb.).

- Measure 9:**
 - Htb.:** Features a melodic line with triplets and a dynamic marking of *pp*.
 - Marim.:** Plays a triplet of notes with a dynamic marking of *pp*.
 - T.-t. m.:** Includes a section labeled "Tam-tam médium (bag. de vibru)" with a dynamic marking of *p*.
 - Clav.:** Provides harmonic support with chords and arpeggios.
 - Cb.:** Plays a melodic line with a dynamic marking of *p*.
- Measure 10:**
 - Htb.:** Continues the melodic line with a dynamic marking of *p*.
 - Marim.:** Features a section labeled "Marimba" with a dynamic marking of *mf*.
 - T.-t. m.:** Remains silent.
 - Clav.:** Continues with complex chordal textures.
 - Cb.:** Plays a melodic line with a dynamic marking of *mf* and includes a *pizz.* (pizzicato) marking.
- Measure 11:**
 - Htb.:** Ends the phrase with a dynamic marking of *pp* and a fermata.
 - Marim.:** Plays a rhythmic pattern with a dynamic marking of *poco*.
 - Clav.:** Continues with a dynamic marking of *(mf)*.
 - Cb.:** Plays a melodic line with a dynamic marking of *pp* and includes a *pizz. (librement)* marking.
- Measure 12:**
 - Htb.:** Starts a new phrase with a dynamic marking of *f*.
 - Clav.:** Continues with a dynamic marking of *f*.
 - Cb.:** Plays a melodic line with a dynamic marking of *f*.

Ejemplo 16. *Les Citations*, Primer movimiento, 9 y 10 de ensayo

En la sección quinta, que comienza un tiempo antes del número 9 de ensayo, aparece el oboe con el ensemble al completo. El acompañamiento está organizado a través de los dos modos de la octatónica de Do#, así como la parte del oboe, constituida por dos frases. En la primera, Dutilleux, reclamando calma y dulzura, presenta una variación del tema abierto inicial, aunque se ha producido una *transformación en la nota pivote*: ahora es **Sol#4**. La figuración es tan parecida a la del Tema inicial, que la memoria a corto plazo actúa y se percibe la transformación de lo conocido. Esta transformación del Tema abierto se ve acrecentada por la presencia del ensemble, ausente en la introducción y ofrece así mismo la visión del *crecimiento progresivo cíclico*, en una especie de recomenzamiento en un espacio más amplio y en tiempo ahora también circular. Marimba y clave alternan flexiones melódicas cromáticas y saltos disonantes con notas mantenidas. La segunda frase de la quinta sección es una variación de la variación (*metavariación*) de la introducción. Las figuraciones recuerdan los hechos pasados, a través de una melodía cuya base es la escala octatónica de Do#, en sus dos modos, que dispendian cromatismos e intervalos disonantes entre los instrumentos del ensemble. En el ascenso final del oboe, antes de la Coda, lo más relevante para la organización es que partiendo de una nota pivote **Sol4**, el ascenso se detiene en la nota pivote **Mi**, coincidiendo con el clave y sustentado por un Sol en armónicos en el contrabajo.

El contrabajo adquiere algo de dinamismo, tanto al principio como al final de la segunda frase, donde dejará un Sol3 en armónicos, a la espera de la coda que él concluirá. En sus intervenciones, el contrabajo ha llegado a alcanzar las notas más agudas de la obra, moviéndose en registros muy difíciles para este instrumento.

A través de esta variación, los registros se abren hacia lo grave y hacia lo agudo. El espacio se ensancha al máximo: la tríada disminuida **Do#-Mi-Sol** no es suficiente. Estructuralmente, falta un **Sib** estructural, de modo que la estructura de la obra esté compuesta, coherentemente con la escala de base, por el acorde de 7^ªD **Do#-Mi-Sol-Sib**.

Coda

From the ballet "Le Lacop" (Henri Dutilleux, Jean Anouilh, Georges Neveux, Roland Petit), "As for the Wolf's moon".
 © 1954 Editions Ricordi Paris - Durand.

Ejemplo 17. *Les Citations*, Primer movimiento. Coda

Podría haberse dado el final del movimiento, cuando el oboe alcanza el Mi5, a través del ascenso desde Do# o cuando el oboe, en el primer compás de la coda, ejecuta parte del acontecimiento al que me refería en la cuarta sección (segundo compás del 8 de ensayo). Decíamos entonces: *Aportando un color tímbrico peculiar, suenan tres verticalidades en multifónicos a cargo del oboe: 1) Sib4-La-Do; 2. Sol4-Fa5-Reb6 y 3. Fa#-Do*. La repetición de este acontecimiento *no se completa*. Dutilleux ha eliminado la tercera verticalidad Fa#-Do, dejando la idea inconclusa, abierta, proustiana. El caso es que guarda silencio, en lugar de producir la 4ªD.

Los Tam-tam se pierden y el plato suspendido da su toque final. Mientras tanto, el clave da sus últimos acentos, insistiendo sobre un La# (enarmónico de Sib), aunque el bajo del clave termina en Sol, interactuando con ese La# (Sib). Es aquí donde se produce la mutación: la segunda verticalidad del oboe se prolonga hasta escuchar la entrada del clave, mostrando un conjunto simétrico de duraciones, que hace resaltar la nota La#. Es lo contrario que sucedía en la variación del oboe, en la introducción, pero al revés: allí la# se transformaba en Sib; aquí, Sib se transforma en La#. La memoria a corto plazo no deja de ser activada, sin embargo, antes del último compás, Dutilleux pone en marcha nuestra memoria remota, poniendo en voz del contrabajo una **cita** de su ballet *Le Loup*.

La cita es una queja: el aullido lastimoso de un lobo. Como explica Joos¹²²⁵, el extracto de *Le Loup*, concretamente “la plainte du loup”, es un aullido quejumbroso, ejecutado por el contrabajo en un registro inhabitual para ese instrumento, asociado en origen al timbre del fagot en el registro agudo. Simboliza la angustia del lobo, bestia enamorada de una bella muchacha. Melódicamente, la cita muestra primero la estructura de la escala octatónica, Do#-Mi-Sol, para continuar con La#(Sib)-Si-Do-Si-La# (Sib). Así, la cita de *Le Loup* le sirve a Dutilleux para concluir el movimiento en la última nota estructural de los dos modos de la escala octatónica de Do#, pero escita con otra apariencia, porque lo que queda suspendido en el aire es una **metamorfosis**, un **La#**, que en realidad se percibe como **Sib**, en *Les Citations*, el sonido de la escala octatónica ausente como nota estructural hasta el final, pero metamorfoseado en La#. Se pierde a voluntad del compositor, como una apertura a otras exploraciones, como una expectativa misteriosa, inacabada, proustiana.

De cara a la interpretación

En la primera sección, la introducción a cargo del oboe, debería tenerse en cuenta para su interpretación de la primera frase, no solamente la pulsación, negra igual a cuarenta, sino también la consideración de que se trata del Tema, que se expande con Mi4 como nota pivote, comenzando con *pp* y concluyendo con *ppp*. Las síncopas han de ser claras en su acentuación, pues va a ser una figuración constante a lo largo del primer movimiento y de la obra. La idea principal será crear una atmósfera en la que el oboe introduzca el tema en un escenario silencioso, con una matiz *pianissimo*, dándole la duración exacta a todas las notas de la escala y buscando la nota Fa#, que es la nota final del crescendo. La melodía debe ser interpretada con delicadeza, de modo que

¹²²⁵ Véase JOOS, Maxime: *La perception ... Op. Cit.*

quede expectante el oyente y fije el recuerdo de la armonía empleada, expandida melódicamente. Imagino a mi personaje, como si se tratase de una cantante de ópera¹²²⁶, en un registro de contralto.

En la segunda frase, tratándose de una repetición con variantes del Tema abierto inicial, el oboe debería continuar en un matiz *pianissimo*, poniendo una intención sugerente en las notas que cambian en este segundo Tema, con respecto al Tema inicial. En la frase, a la nota Do, como nota final del crescendo, debería tener un color tímbrico más claro, pero de una forma sutil y delicada, para que no se desprenda del contexto íntimo de la introducción y así el oyente no se desconecte en ningún momento de la escucha. En la tercera frase, ocurriría lo mismo, aunque esta vez comenzando la frase con un Mi en *p*. Sin perder el carácter apaciguado, abriría un poco más la frase, en las notas Mib5 y Fa5. La intención será presentar los tres temas con cierta timidez, como si se tratase de un ser recién nacido que espera crecer y madurar durante el transcurso de su vida.

Ya en la segunda parte de la introducción y con la aparición de la variación del Tema, no sólo aumentaría la intensidad del sonido, e incluiría el vibrato de forma sutil en el Re6, sino que, al aparecer la nota **La#5 enarmonizada con Sib5**, la nota que faltaba para poder completar la escala Do# octatónica y la cromática, le daría más dramatismo y expresividad, que aportaran un color y un giro muy diferente a la melodía de la variación. Ya hemos visto en el análisis la importancia de esta enarmonía, que mutarán al final del movimiento el clave y el contrabajo. Con ese mayor dramatismo, conseguiría que la memoria sensitiva guardara el recuerdo del acontecimiento en la memoria a corto plazo, para rescatarlo al final.

Tras el Sib5, finalizaría las últimas corcheas/fusas con fortísimo, pero prestando más atención al acelerando, que confiere al discurso un estilo virtuosístico. En el número 3 de ensayo, seguiría con la idea de variación del tema anterior, introducido así mismo virtuosísticamente, por medio de las fusas y del trino en el Re estructural, seguido por la escala arpegiada en mordentes ascendentes, que deberán ser ejecutados fugazmente. En cuanto a las dinámicas, la introducción del oboe oscila entre *pp* y *ppp*.

Como decíamos en el análisis, el carácter abierto y cambiante de los temas y las figuraciones sincopadas de la variación producen resonancias emocionales con el Tema inicial. La nota Mi sirve como punto de referencia al que volver, tras los recuerdos almacenados en la memoria a corto plazo.

Krawczyk considera el uso que hace Dutilleux de los silencios, afirmando que estaba obsesionado con la idea de la desaparición del sonido y del misterio. El silencio para él es muy importante, porque es alguien que compone en el silencio y lo escucha. Es un “oído loco”, no parte de algo normal, escucha todo, cosas que otros no escucharían, incluso en el silencio¹²²⁷. Dado que Dutilleux compone en silencio y se trata de un

¹²²⁶ Según Franck Krawczyk, se trata de una obra favorable al canto, desarrollada en un escenario como Alderburgh, por ese motivo, el mejor escenario sería el foso.

¹²²⁷ Entrevista personal realizada a Franck Krawczyk en París el 27 de febrero de 2017.

elemento muy importante en sus obras, el intérprete ha de tenerlo en cuenta. En la primera sección, la duración de los calderones y de las comas está adscrita al contexto melódico, en el que el oboe, encargado de introducir la historia, se servirá de ellos para crear expectación en el oyente, así como para darle más dramatismo y expresividad.

En Dutilleux todo cuenta, no solo los silencios, sino la manera en que están dispuestas las notas, que buscan crear un timbre un efecto particular¹²²⁸. Considerar que aquí (número 3 de ensayo), Dutilleux no hace un empleo de la melodía con mordentes, a modo de notas de paso o poco relevantes, sino que se trata de notas que pertenecen a la escala de Do# octatónica, que organiza el entramado de la obra. Señalar que el compositor separa con comas las pequeñas células de ornamentación, creadas para la variación, para indicar que se debe respetar el silencio, una de las constantes en la obra *Les Citations* y crucial para comprender el lenguaje del compositor. Tras las células de ornamentación aparece un Do#4 que llega a descender hasta Sib3. Con esta nota en este registro, Dutilleux finaliza la variación buscando una figuración y una construcción melódica muy similar al Tema abierto, para alcanzar la nota pivote Mi4 en *pianissimo*. La ejecución de la variación tiene que ser un eco del Tema abierto. El intérprete debe tener en mente el Tema y ser consciente de las células motivicas de la variación, porque inundarán más tarde el discurso. Conviene una ejecución muy precisa con respecto a notas y silencios, para crear un recuerdo que pueda ser almacenado en la memoria a corto plazo.

La duración de cada frase viene determinada por la pulsación que ha indicado Dutilleux (negra = 40), pero debemos señalar que en el final del 2 de ensayo, Dutilleux pide al oboe un poco acelerando. Esto, junto a la reducción en la figuración ornamental del principio del 3 de ensayo, a tempo, provoca en el oyente una sensación de mayor velocidad, además de una mayor amplitud del espacio sonoro. Tiempo y espacio se han modificado. El tiempo es doble: el discurso sigue la flecha del tiempo y, tras la información recibida, la memoria busca el pasado inmediato y trata de anticipar el futuro más próximo.

En la segunda sección, con la indicación de *lontanissimo*, ejecutaría los armónicos pospuestos por Dutilleux con la máxima delicadeza posible. En la partitura aparece en *ppp*. Por parte del intérprete, es conveniente el máximo control en el uso de la digitación para conseguir un timbre mucho más íntimo, en el momento de dar paso a la cita de Britten, de *Peter Grimes*. Esta cita, la primera de la obra, tendrá que ser ejecutada con toda la nitidez posible, puesto que va a activar la memoria remota en aquellos oyentes que tengan almacenado el recuerdo de la ópera. Los oyentes que no conocen la música que se cita, evidentemente, no tienen el recuerdo almacenado y Dutilleux no puede lograr su objetivo.

En la tercera sección, el oboe expone un nuevo Tema, que comienza en el compás 3 del número 5 de ensayo con la nota Reb4, esta vez en piano, pero en *diminuendo* hacia

¹²²⁸ *Ibid.*

la nota Mib6 (véase análisis). Según Krawczyk, no es lo mismo un bemol que un sostenido y cuando Dutilluex lo emplea, es para darle más dramatismo a la melodía. Buscaría un timbre más apagado y con más expresividad, ejecutando al mismo tiempo un *vibrato* delicado y sin exagerar. Por otro lado, respetaría el pulso anotado por el compositor, negra igual a cincuenta y ocho, un poco más elevado que al principio. Una simple modificación basta para darle un poco más de agitación al discurso y, con ello, será suficiente para interpretar en *p* las células motivicas, ahora transformadas en novencillos. En el número 6 de ensayo, en la *figura de intensificación*, tomaría el papel del oboe como elemento percusivo¹²²⁹.

La célula melódica descendente que aparece antes de la figura de intensificación, se repite dos veces más. Es el nuevecillo escrito en bemoles. En el centro de las dos repeticiones, aparece otro nuevecillo, pero ascendente y con sostenidos. Los nuevecillos que aparecen combinados con los bemoles y los sostenidos requieren por parte del intérprete un trabajo y dominio técnico óptimos, sobre todo en la lectura de las notas alteradas con los sostenidos, que dificultan la lectura oboística. Al llegar al salto final descendente Sol#4-Si3, debería buscarse un sonido más amplio por dos razones: la primera, para contrastar el choque armónico que hace combinado con el clave y contrabajo y, la segunda, para recatar el recuerdo de ese salto idéntico al que ejecutaba la marimba en la frase inicial de esta tercera sección (compás 4 del número 5 de ensayo).

En el número 7 de ensayo, un nuevo tema es introducido en *lontanissimo*, tratando de imitar el sonido de Flauta India¹²³⁰. Bourgue propuso una digitación especial para este pasaje en concreto, lo que entusiasmó a Dutilluex, porque otorgaba a la melodía un color muy diferente, más semejante a la flauta india. De ahí, el diseño homofónico oboe, clave y marimba, buscando el efecto imitativo y la escala de tonos sobre la que se basa la melodía del oboe. Se debe lograr un sonido plano, sin matices, de acuerdo con lo estático de la escala de tonos, más similar a una ejecución en la que esté más presente el aire que el sonido y, por supuesto, en estrecha interacción homofónica, con marimba y clave, para obedecer al timbre buscado por Dutilleux.

Un compás antes del 8 de ensayo, la transformación motivica se vuelve algo más agresiva y agitada, de modo que habría que exagerar el *crescendo* para llegar para desembocar en los multifónicos (número 8 de ensayo) con un matiz de *f*, dinámica, que no se ha llegado aún a utilizar en el discurso y que hace que el oboe se convierta nuevamente en un instrumento que recuerda a la percusión. Por otro lado, el segundo multifónico, que aparece en el segundo y tercer compás, es doblemente importante, porque aparecerá posteriormente: su ejecución en *f* hará que el oyente lo recuerde.

¹²²⁹ Krawczyk considera que el papel asignado a cada instrumento se intercambia, es por lo que el oboe se vuelve percusivo en algunos momentos y melódico en otros.

¹²³⁰ Véase la edición DUTILLEUX, Henri: *Les Citations dyptyque pour haoutbois, clavecín, contrebasse et percussion*, Edición Alphonse Leduc&Cie, Paris, 1995.

En la sección quinta y en el número 9 de ensayo, con la indicación *calme* y de negra igual a cincuenta, comienza un tema transformado del Tema abierto inicial, esta vez pivotando sobre la nota Sol#. La ejecución sería similar a la introducción, la recordaría creando una atmósfera de quietud y empapada de un carácter *dolce*. Esta vez, no aparecen las dinámicas de *crescendo*, con lo cual la idea interpretativa se fundamentaría en una línea melódica estática. En la segunda intervención de la frase, al verse mutada la melodía por medio de las diferentes figuraciones, no es necesario buscar un matiz en concreto, sino la atención sobre las notas de Do# octatónica, con intención de aclarar los sonidos organizativos y tratar de que el oyente los perciba como tales.

Al llegar al número 10 de ensayo, cuidaría en simetría el *crescendo/diminuendo*: el primero sobre la nota Sol5, la célula central manteniendo el volumen alcanzado por el Sol y el diminuendo sobre Do#4, que en su repetición, se vuelve *pp*.

En la Coda, ejecutaría el multifónico pensando en el que apareció en el compás 2 del 8 de ensayo, esta vez en *p*, para inocentemente dar por concluido el primer movimiento y así sorprender al oyente, el cual todavía sigue expectante.

Técnicamente, lo más difícil para el oboe en este primer movimiento de *Les Citations*, es encontrar el dominio en la nota Mi4 pues, al tratarse de un registro grave, es muy difícil poder atacar la nota con suavidad en pianos y pianísimos. Recuerdo cómo al estudiar la *Sonata de oboe* de Dutilleux, tuve que trabajar muchísimo el ataque de la nota Mi4, con la que comenzaba la pieza, para buscar ese color en *p* que exigía Dutilleux. Ese trabajo, de *p* en esta nota, venía determinado por el dominio sobre todo de la relajación y de la confianza, pues a falta de esto último, seguramente, la nota habría fallado. Aquí es doble la tarea, pues no solo aparece esta nota en *p* al principio, sino que aparece constantemente en todo el movimiento. Por ello, es necesaria una columna de aire muy controlada en los *pianos*, una embocadura que sea flexible y que se adapte, del mismo modo, a un material (cañas) muy suave y flexible. Bourgue precisa la importancia de la técnica a continuación:

El retorno obsesionado al Mi grave piano traduce una pesadez que es muy delicada de expresar por el oboe, pues por naturaleza, éste es resistente a los sonidos dulces en el grave. Se debe tener un gran dominio de la embocadura para tocar esta obra y capturar los innombrables colores necesarios. Se debe permanecer sereno en el peligro permanente y aceptar los riesgos, con el fin de que solo la música hable libremente. Eso es un ejercicio delicado.¹²³¹

Del mismo modo, comentaba Bourgue en la entrevista, que con el Mi4 en *pp* del final de frase, era extremadamente difícil llegar a tocarlo sin que se corte y que para ello, utilizaba una digitación especial. Por otro lado, que el principio esté escrito *negra igual a 40*, le hace considerar que nadie lo tocaría así, porque hay un problema de control y, al ser lento, existe menos estabilidad porque el aire va más lento. Así, se corre el

¹²³¹ BOURGUE, Maurice: «*Les Citations... Op. Cit.*»

riesgo de no controlar el pasaje. Por eso el tiempo es importante, porque si vas demasiado lento, el *tempo* te desconecta del sentido de la pieza. Al contrario, si vas demasiado rápido, no comprendes la pieza. Entonces, los elementos se mezclan. Hay un tiempo que debe ser ajustado al máximo, dice Bourgue. Se puede variar entre 45 y 50. Según su criterio, a veces los compositores marcan los tempos muy lentos para asegurarse de que no se toquen demasiado rápidos. Es posible que tenga razón, en el sentido de que podría variar ligeramente, *metronómicamente* hablando. Lo más importante es que no te desconectes de la pieza. Llegados a este punto, vale la pena mencionar cómo podríamos llegar a determinar el *tempo* que, convenientemente, más se ajustaría a nuestra interpretación. Es interesante la mención que hace sobre el *tempo* el profesor y musicólogo Rafael Salinas en su blog:

No hay que olvidar que por "tempo giusto" entendemos aquel en el que podemos mostrar de la forma más aproximada y consciente todas las cualidades, matices y sutilezas que encierra la obra. Esto nos lleva a la reflexión de que no siempre el tempo en el que yo puedo mostrar todas las exigencias de la pieza es aquel que demanda el compositor. Pero esta contradicción tiene una relativa importancia por varias razones: Primero porque un tempo diferente al que pide el autor podría mostrar ángulos estéticos nuevos y no por ello menos interesantes o válidos. Segundo, porque el tempo que pide el compositor no responde solamente a una idea de velocidad, sino de carácter, y para llegar a poder mostrar ese carácter, la obra debe haber evolucionado suficientemente en nuestro consciente y subconsciente interpretativos, ya que la relación que tenemos con nuestro repertorio cambia y crece con nosotros a lo largo de la experiencia y a ese tempo escrito por el compositor, debemos llegar de forma natural y no forzada.¹²³²

Estoy totalmente de acuerdo con que la obra evoluciona en nuestro subconsciente y evoluciona con nuestra experiencia-formación. Por esa razón, el *tempo* elegido posiblemente no se ajuste al demandado por el compositor, ya que se debe evitar un tempo forzado en el caso de elegir el escrito en la partitura, porque se aparta de nuestra realidad actual. Lo ideal, a la hora de interpretar una obra, es elegir un *tempo* que permita fluir y controlar el fraseo, los matices y las articulaciones.

El tema del *tempo* establecido entre compositor e intérprete trae a colación la conversación que mantuvieron Bourgue y Dutilleux respecto del tempo. El compositor resaltaba su interés por el factor rítmico y exigía que debía ser muy preciso. La pretensión de Dutilleux era que cierto pasaje se tocara más rápido. Por su parte, Bourgue le recomendaba que se tocara un poco más lento y le replicó: "si usted quiere que cante, será necesario tener más tiempo para hacerlo"¹²³³. Esto tiene que ver con lo importante que es para el intérprete llegar a encontrar su tempo, o tal y como denomina el profesor Salinas, el "tempo mágico". Explica a continuación, cómo la

¹²³² SALINAS, Rafael: «Sobre el tempo», Miércoles 11 de enero de 2017. Disponible en: <http://rafael-salinas-tello.blogspot.com/>. Última consulta 6/2/2017.

¹²³³ Entrevista personal realizada a Maurice Bourgue en Pontoise (Francia) el 11 de noviembre de 2016.

combinación del metrónomo de un modo estratégico da como resultado un tempo fluido en la ejecución.

La primera estrategia que recomiendo es estudiar la pieza en un tempo medio, pero un poco más rápido de la velocidad que nos haría sentirnos cómodos. La comodidad anula la atención y bloquea los reflejos. Por tanto, trabajar en ese tempo medianamente rápido, pero un punto por encima de la sensación de comodidad, nos permitirá estar alerta sobre el control de los matices, el timbre y el color de cada sonido, el fraseo... y reforzará nuestros reflejos para que podamos tocar después mucho más rápido, incluso, muy rápido. Es lo que yo llamo el tempo "mágico", pues es donde aparecen y se desarrollan las habilidades, en un espacio mágico que está entre lo consciente y lo intuitivo.¹²³⁴

En el caso del movimiento "Aldeburgh", la estrategia de trabajo con el metrónomo, ha sido tocar muy lento los pasajes que requieren un control de la respiración y columna de aire, para no bajar la guardia pero, al mismo tiempo, encontrar la manera de estar relajado. Después, trabajar una pulsación que oscilaría entre cuarenta y cincuenta la negra, lo que hace que no solo llegue a controlar los pasajes, sino que también mi interpretación pueda transmitir esa fluidez.

"Interludio"¹²³⁵

"Interlude" se caracteriza por ser un solo del clavecín, con una única intervención del contrabajo ocho compases antes del final, tomando dos compases del número 14 de ensayo. "El hecho de que esté escrito para clave hace que no se reconozca del mismo modo la melodía. Se puede percibir como una masa sonora, que no es fácil de reconocer"¹²³⁶, dice Krawczyk. Según comenta Joos, en el prefacio de la versión de 2010, la función de este Interludio, denominado así por Dutilleux en 2010, es servir de paréntesis: "los interludios o paréntesis son frases de cristalización que simbolizan pequeñas transiciones. Dicho de otro modo, pasajes metamorfosados que conectan

¹²³⁴ SALINAS, Rafael: «Sobre el tempo... *Op. Cit.*

¹²³⁵ Recuérdese lo que decíamos en la primera parte de este trabajo, en cuanto a la edición a la que corresponden los ejemplos. Para llevar a cabo el análisis de la partitura, contamos con dos ediciones de la casa Alphonse Leduc: la publicada en 1995 y la versión de 2010 (Henri Dutilleux. *Les Citations dyptyque pour haoutbois, clavecín, contrebasse et percussion*, Edición Alphonse Leduc & Cie., Paris, 2010. Me he decantado por esta última, debido a la rectificación que efectúa el propio compositor en 2010. En cuanto a la edición utilizada para el análisis e interpretación oboística, corresponde a la versión de 2010, llevada a cabo por Raúl Seguí Penadés, que ha dado permiso para su uso en este trabajo. Respecto a la discografía, ha sido esencial comparar dos grabaciones dispares: la grabación realizada por los músicos que estrenaron la obra, grabada en 1994 (Radio France Recording. Erato Classics SNC, Paris, France 1988 (CD1), 1983-1991 (CD 2: 1-17). Erato Disques S.A., Paris, France (CD 2: 18.19, CD 3). Warner Music Manufacturing Europe. 16) en la casa de Radio Francia, y una grabación que data de 2012, en la que se ejecuta la edición revisada por el compositor en 2010 (Escúchese la versión de 2010 de *Les Citations* de Henri Dutilleux con el ensemble siguiente: Oboe, Rachel Bullen; Cembalo, Juhani Lagerspetz-Double Bass; Valur Pálsson - Percussion, Christian Martínez. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=FM7qNBgdtYY>).

¹²³⁶ Entrevista personal realizada a Franck Krawczyk, en París el 27 de febrero de 2017.

orgánicamente los fenómenos sucesivos. Ejercicio para la memoria, que confiere a sus composiciones una unidad formal y revela una firma estilística”¹²³⁷.

INTERLUDE

Ejemplo 18. Primeros compases de “Interlude” (*Les Citations*)

Figura. 8. Cita Dutilleux de *Le Loup*: «el aullido del lobo»: **simetría**. Final del primer movimiento y, en el Interludio, 5 compases antes del final de la coda (contrabajo)

¹²³⁷ Véase DUTILLEUX, Henri: *Les Citations dyptique pour hautbois, clavecín, contrebasse et percussion*. Edición Alphonse Leduc & Cie., Paris, 2010 (partitura).



Ejemplo 19. Cita de *Le Loup* en contexto, cinco compases antes de enlazar con el segundo movimiento



Imagen 1. Roland Petit y Violette Verdy (bailarines). Foto del estreno de *Le Loup*¹²³⁸

Según la visión que tiene Krawczyk, acerca de lo que aporta el clavecín en “Interlude”, se trata de una transición entre lo armónico (que según su criterio sería el primer movimiento) y lo inarmónico (segundo movimiento). El recurso compositivo que emplea para enlazar los dos movimientos es, por una parte, la configuración de *clúster*, recurso utilizado en la música del siglo XX, que se caracteriza por su atonalidad. Por otro lado, se activa la memoria a corto plazo con la aparición de nuevo de “el aullido del lobo”, utilizado al final del primer movimiento y que vuelve a presentarse en el “Interlude”, conectándose con el movimiento precedente, recordando la estructura de Do# octatónica y la mutación sufrida de Sib en La#.

No pretende un uso del clavecín como instrumento clásico, sino dentro de una concepción moderna como instrumento de percusión, indicando *marcato* y *marcatísimo*, dos veces cada una. Es evidente la finalidad de un uso percusivo. Además de establecer un ambiente determinado por los acentos, Dutilleux consigue que para

¹²³⁸ El ballet *Le loup* fue un encargo de Roland Petit Company, y se estrenó el 18 de marzo de 1953 en el Théâtre de l'Empire de los Ballets de París.

el oído sea muy difícil reconocer lo que se escucha: ese es su objetivo. En cuanto al timbre, podría haber utilizado el piano en lugar del clave, pero la melodía estaría empapada de resonancias. Krawczyk opina que es lógico que Dutilleux buscara el timbre del clavecín, al ser un instrumento que se caracteriza por la falta de armónicos y de resonancia. De esta forma, los “clúster” en el clave suenan como masa disonante percutida¹²³⁹. Se puede reconocer después de los *clúster* del principio cómo, en el 12 de ensayo, aparece un motivo rítmico sincopado, que va a terminar encontrando un trino sobre las notas Si-Re#-Sib (en vertical) en el centro del interludio. Los dos compases finales sirven como transición al segundo movimiento de *Les Citations*. La verticalidad Sol#2-Mi-Sol#3 se extiende al primer tiempo de “From Janequin to Jehan Alain”.

Es importante señalar cómo el “Interlude” y el segundo movimiento se caracterizan por fundamentar el tema motivico en base a una figuración rítmica, que se va transformando y cambiando a lo largo de los dos movimientos. Se encuentra aquí un lenguaje mucho más elaborado en comparación con “Aldeburgh”. Tal vez se deba a los años que han pasado (1991-2010), en los que su madurez hace que componga con otro enfoque. Krawczyk afirma que esta obra es la suma de la escritura de otras obras como *Ainsi la nuit*. Comenta que en *Les Citations*, cada parte tiene su solo: en “Aldeburgh”, el oboe es el protagonista, en “Interlude”, el clavecín y la parte jazzística donde se produce el diálogo entre contrabajo y percusión, centrada en la batería, lo que acontece en “From Janequin to Jehan Alain”. Es como una trilogía. Se podría tratar de una improvisación de cada uno de los instrumentos: el oboe haciendo una improvisación rítmica y melódica, la improvisación armónica y de clusters por parte del clavecín y la improvisación de jazz por parte del contrabajo. Después, hay otros momentos donde se cruzan las voces: oboe, clavecín, contrabajo haciendo una especie de trío y más tarde, momentos donde coinciden todas las voces.

Segundo movimiento: “From Janequin to Jehan Alain”

Este segundo movimiento se compone de nueve secciones y una Coda y comienza tres compases después del número 14 de ensayo. En la versión de 2010, Dutilleux no solo piensa en el Interludio como parte de transición entre el primer movimiento y el segundo. Es importante mencionar el hecho de que le dé más relevancia al contrabajo, por medio de octavas y corcheas sincopadas. Lo presenta como instrumento que da una base de impulso rítmico más consistente, que desembocará en una parte jazzística, como se verá más adelante. Dice Bourge:

Después de una cadencia del clavecín bastante virtuosística viene un tiempo más moderado con consonancias medievales que servirán de introducción a los temas de Jehan Alain y Janequin, finamente superpuestos y que evolucionado van generando progresivamente un cierto virtuosismo donde el contrabajo tomará importancia. Toda esta evolución genera una multitud de efectos de sonoridad, de estacato, de doble golpe de lengua que participa en la expansión rítmica melódica y estructural de la pieza para venir a disolverse en el platillo en unos brotes liberadores.

¹²³⁹ Entrevista personal realizada a Franck Krawczyk, en París el 27 de febrero de 2017.

Durante todo el movimiento se debe vigilar el control en los ataques en el piano y en el pianísimo, ajustar los colores y sobretodo vigilar en la proporción del tiempo, de los *accelerando*, como de los *ritardandos*. Resulta particularmente delicado para este movimiento, cuyas características principales son: claridad, precisión, colores y luminosidad.¹²⁴⁰

Análisis

Primera sección

Abarca desde el compás 3 del número 14 de ensayo, hasta uno antes del 16. El oboe no ha hecho su aparición. El Contrabajo exhibe la nota **Sol** como **nota pivote**. El clave muestra en vertical la 5ª Sol-Re#. El vibráfono entra con la octava disminuida Si-Sib, como eco del trino del Interludio, activando la memoria a corto plazo a través de esa referencia, alternándolo con la 7ª mayor Mib-Re.

The image displays a musical score for the first section of 'Les Citations' by Henri Dutilleux, covering measures 14 and 15. The score is arranged in a system with five staves: Clavé (Clav.), Vibraphone (Vibra.), T. - T. m. (T. - T. m.), Clavé (Clav.), and Ch. (Ch.). Measure 14 is marked 'II. FROM JANEQUIN TO JEHAN ALAIN' and 'marcatissimo'. Measure 15 is marked 'Un peu détendu ♩ = 100' and 'pizz. (mf)'. The score shows complex rhythmic patterns and dynamics for each instrument.

¹²⁴⁰ BOURGUE, Maurice: Maurice Bourge, *Les Citations*, H. Dutilleux. Dossier de l'Association Française du hautbois. Disponible en: <http://hautbois-afh.fr/>

Ejemplo 20. Primera sección, segundo movimiento

En el número 15 de ensayo, el clave despliega un nuevo tema sobre un contrapunto por 4^{as}. Así mismo, el clave comienza insistiendo en la misma octava, polarizando también un Sol grave. El **Tema** está basado, con alguna variante, en la **cita** de **Janequin**, que hará su aparición en la tercera sección, número 17 de ensayo, y que abordaremos en su momento. Para el tema ejecutado por el clave, el compositor ha anotado la pulsación de corchea igual a 90. Tal vez la pretensión al bajar la pulsación sea facilitar el reconocimiento de la cita, que aparece en la voz superior del clave, concluyendo un compás antes del número 16 de ensayo. Analicemos el Tema del clave y la cita de Janequin:

Sib-Lab-Sib-Lab-Sib-Do-Lab-Sib-Do-Reb-Do-Sib-Lab-Sib-La-Sib

↑_↑
 b sobre Sib Doble b sobre Sib b sobre Do b sobre Sib
 Sib _____ Do _____ Sib
 ↑ _____ ↑ _____ ↑

Figura 9. Tema del clave. Bordadura estructural del primer Tema del Segundo movimiento. **Sib: nota pivote**

Sol-Fa-Sol-La-Fa-Sol-La-Sib-La-Sol-Fa-Sol-Fa#-Sol

↑_↑
 b doble b b sobre La b b (7^o-1^o)
 Sol _____ La _____ Sol
 ↑ _____ ↑ _____ ↑

Figura 10. Cita de Janequin, bordadura estructural de la cita de Janequin. **Sol: nota pivote**

La figura 9 muestra cómo el Tema se expande: mantenido por una bordadura estructural Sib-Do-Sib. Esto podría señalar al primer modo (ascenso por tono) de Sib octatónica, pero el hecho de comenzar y acabar en Sib, y su elaboración, establece esta nota como pivote. La bordadura por tono del tema de Janequin la constituye las notas Sol-La-Sol (figura 10). Dado que Janequin no usaba escalas octatónicas, no podemos llegar a la conclusión de que usara una, aunque sí un modo que comience por un ascenso de tono, con tercera menor, lo que muestra el modo de Re,

transportado a Sol. Lo que debemos asegurar es que el razonamiento no puede darse a la inversa, pues el acompañamiento sitúa por debajo un Si, lo que conduce al segundo modo de Sib octatónica, utilizando, además, los cromatismos e intervalos disonantes propios de los dos modos de Sib octatónica. También encontramos el motivo de la marimba, desarrollado rítmicamente sobre la nota pivote Sib. A destacar, el penúltimo compas del número 15 de ensayo, donde el clave muestra verticalmente Si-Fa#-Sib. La confrontación de Sib y Si es constante armónicamente, como semitono y como octava disminuida.

Segunda sección

Abarca el número 16 de ensayo. El compás anterior está construido como una línea melódica arpegiada, en la que se entremezclan disonancias, sustentadas por las octavas del contrabajo. Lo más interesante de este compás previo al 16 de ensayo es que, en su arpegiación disonante, muestra la octava disminuida Si-Sib y se convierte en acompañamiento, hasta el final de la sección.

Ya en el 16 de ensayo, la marimba dobla al clave, resultando verticalmente las octavas disminuidas Si-Sib (Bajo-clave) y Fa#-Fa (marimba-voz superior), hasta que con un adorno de 7ªM, Fa#5-Sol4-Fa#5, hace su entrada el oboe con la nota **Sol4**.

The image shows a musical score for the second section of 'Les Citations' by Henri Dutilleux, starting at rehearsal mark 16. The score is arranged in a system with five staves. The top staff is for Marimba (Marim.), the second for Contrabajo (Cb.), the third for Oboe (Htb.), the fourth for Marimba (Marim.), and the fifth for Clave (Clav.). The Marimba part features a complex rhythmic pattern with slurs and accents. The Clave part has a similar rhythmic structure. The Oboe part enters with a note marked 'f' and a dynamic marking of 'mf'. The Clave part has a dynamic marking of 'p'. The score is in 3/4 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Ejemplo 21. Segunda sección: 16 de ensayo

La melodía del oboe glosa la nota pivote Sol4, mediante una variación de las células motívicas que recuerdan al primer movimiento, dentro del marco de la octava disminuida Si-Sib, del ostinato de la marimba, que también trae el recuerdo del primer movimiento. Para concluir su melodía, el oboe mantiene su Sol4 en un *ritardando*, mientras el tiempo se ralentiza aún más, con figuras de negra para la marimba y el clave, que anticipan una *variación melódica* (otros sonidos, misma figuración, armonía basada en la octatónica Sib), de lo que va a ser la cita siguiente: *Tema varié pour piano*, de Jehan Alain. En el último compás del 16 de ensayo, el vibráfono repite lo mismo que ha hecho la marimba, pero el clave acompaña con los sonidos de la octatónica de Sib. El contrabajo aguanta sincopado la 5ª vertical Sol3-Do4 y conduce a la tercera sección.

Fa# Mib Sib
2ªA 4ªJ

Figura 11. Variación melódica anticipada de la cita de Jehan Alain (un compás antes del 17 de ensayo), por la marimba primero y el vibráfono después

Tercera sección

La tercera sección comienza en número 17 de ensayo y se extiende hasta el final del 20. Es la sección más larga hasta el momento, lo que ya augura que va a tratarse de una variación. El Tema, señalado en la partitura para la voz superior del clave y doblado por el oboe, lo constituye la cita de Alain (número 17 de ensayo).

Re# Do Sol
2ªA 4ªJ

Figura 12. Cita de Jehan Alain. Clave y piano

Según Krawczyk¹²⁴¹, al incluir la cita de Alain (figura 12), “Dutilleux no pretende hacerlo de manera exacta como en su obra *Thème varié à 5/8*, para piano, sino que busca ir

¹²⁴¹ Entrevista realizada a Franck Krawczyk en París el 27 de febrero de 2017.

desde una concepción modal, hacia el atonalismo¹²⁴². La nota pivote, sigue siendo Sol4, el acompañamiento homofónico del clave guarda el mismo estilo disonante/octatónico de toda la obra y mantiene una nota pedal Re#3. En medio de la cita de Alain, irrumpe el contrabajo en armónicos con la cita de Janequin, que abordaremos enseguida, en medio también de la cual, irrumpirá el oboe con el tema variado:

Reb Sol# Re#
5^aDD 4^aJ

Figura 13. Tema variado

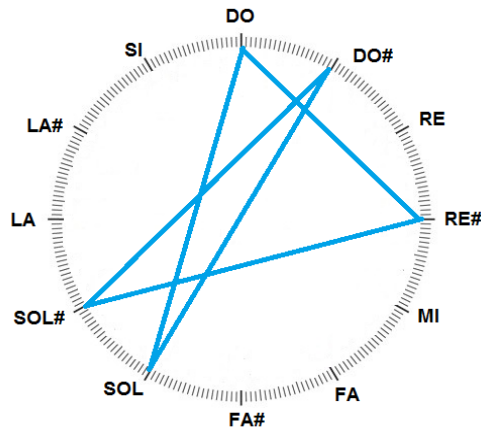


Figura 14. Geometría asimétrica de la cita de Alain y su variación
(primeros compases del 17 de ensayo)

¹²⁴² Audición disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=5BTorxnYOwA>

(come diambri)

T-t.m. Tam-tan médium (baj. de tamb.)

Clav. *pp*

Hb. *f* *luminis*

18 Un peu dénué -so maximum (ordin.)

T-t.m. *sempre pp* *poco*

Clav. *p* (luminis)

Hb. *f* (un poco sostenuto)

T-t.m. *ppp*

Cb. *p*

19 ♩ = 112

Hb. *p*

Marim. Marimba *p*

Clav. arco

Cb. *pizz.* *arco* *f* *p* *poco*

Hb. *mp* *mp* *cresc.* *poco* *a* *poco*

Marim. *mp* *mp* *cresc.* *poco* *a* *poco*

Clav. *pizz.* *arco* *f* *p* *poco*

Cb. *pizz.* *arco* *f* *p* *poco*

20 *mf* *mf* *cresc.* *poco* *a* *poco*

* Les groupes sur le temps
Groups on the downbeat

Ejemplo 22. Tercera sección

Dicho de otro modo, conserva la característica de Tema variado o abierto, como hemos visto que sucedía en el primer movimiento. Este segundo tema es doblado, así mismo, por la voz más aguda del clave y el acompañamiento es homofónico. Es el oboe el que mantiene ahora un Re#4, pero guarda silencio mientras que el contrabajo ejecuta algo tan tonal como Sol-Fa#-Sol: Tónica-Sensible-Tónica, que corresponde al final de la cita de Janequin.

La cita de Janequin (figura 12) es tomada por Alain de una de sus propias obras: *Variaciones sobre un tema de Clément Janequin*, para órgano, fechada en 1937¹²⁴³. Antes, en el análisis comparativo del tema del clave con el tema renacentista de Janequin, decíamos que dado que este compositor no usaba escalas octatónicas, no podemos llegar a la conclusión de que usara una para este tema, aunque sí un modo que comience por un ascenso de tono, con tercera menor, lo que señala al modo de Re transportado a Sol (figuras 15 y 16), quizá, debido a que la nota pivote ahora es Sol. La melodía acaba con la relación sensible-tónica, práctica habitual desde el siglo XV, incluso finales del XIV. Dutilleux pone la cita de Janequin en manos del contrabajo en armónicos, consiguiendo un nuevo color tímbrico. Sirve de bajo al tema para piano de Alain y a su repetición abierta.

Sol-Fa-Sol-La-Fa-Sol-La-Sib-La-Sol-Fa-Sol-Fa#-Sol

Figura 15. Cita Janequin. Sol: nota pivote

Re Mi Fa Sol La Si Do (Do#) Re
 t s t t t t (s)
 Sol La Sib Do Re Mi Fa (fa#) Sol

Figura 16. Modo de Re o Dórico y su transposición a Sol

¹²⁴³ Audición disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=FUDBDYRf0gk>

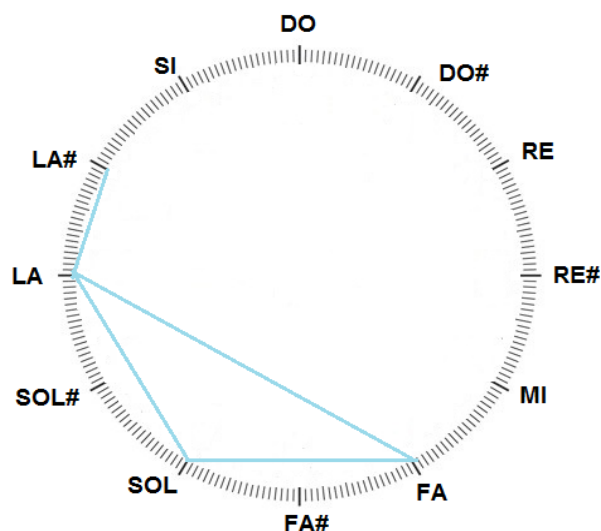


Figura 17. Cita Janequin. Contrabajo. Modo de Re (Dórico) transportado a Sol: asimetría

El recurso de la confrontación entre lo tonal o modal y lo modal disminuido es el más rico en cuanto a contrastes disonantes. Podemos ver en numerosas partituras tonales de los grandes maestros clásicos, cómo a veces derivan entre lo tonal y lo modal, así como épocas de modalismo, politonalismo y polimodalismo. No obstante, la hipercomplejidad cromática que supone tener como base la *escala octatónica o disminuida*, para la organización de una obra, permite que el compositor use extractos tonales o modales, citas exactas, sin peligro de dejarse atrapar por las relaciones propias del Sistema Tonal¹²⁴⁴ o del Modal. Así, Dutilleux puede arriesgarse con las variaciones. Una vez finalizada la cita de Janequin otorgada al contrabajo, el clave comienza una variación por arpeggios disonantes del tema de Alain, a la que le sigue otra variación, también en el clave, en la que toma como estructura el tema variado del oboe.

¹²⁴⁴ El cromatismo romántico hizo que ya no tuviese valor de referencia la relación melódica sensible tónica: al estar a distancia de semitono, todo puede ser sensible y todo puede ser tónica. La tonalidad se diluyó por exceso cromático y la escala disminuida lo tiene como esencia.

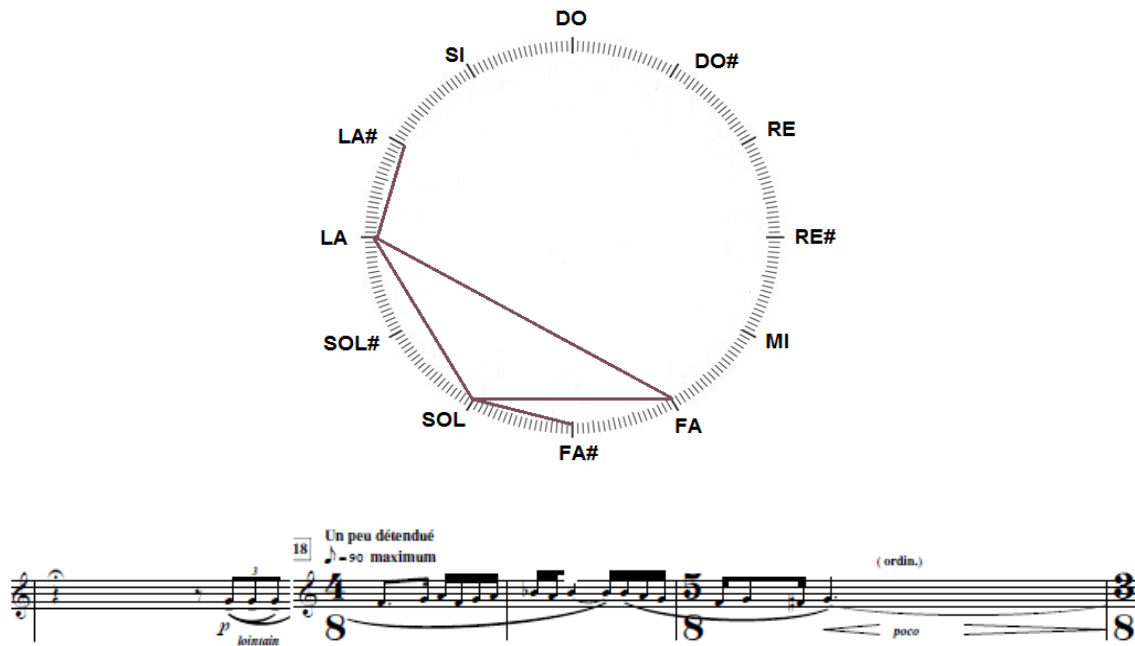


Figura 18. Variación del tema de Janequin por el oboe. (2º movimiento, 3ª sección, del último compás 17 ensayo al 3er compás del 18). Obsérvese la misma geometría en la variación que en el Tema (figura 17)

Un compás antes del número 18 de ensayo, el clave mantiene en el bajo el acorde pivote del primer movimiento Do#-Mi-Sol y le hace chocar con la tercera Si-Re#, para insistir sobre ello repitiéndolo.

En el 17 de ensayo, como indicábamos al principio de esta sección, el oboe comienza con el tema para piano de Alain. Después, el tema se convierte en abierto con la ejecución del Tema variado, que se detiene homofónicamente con el clave. No olvidemos que el oboe no es el protagonista en este momento. Todos los instrumentos, a excepción del contrabajo, ejecutan el tema variado, pero es el clave al que Dutilleux otorga el papel principal. El oboe lo dobla. Un Tam-tam médium exhibe un calderón, que da paso a una variación en el clave del tema para piano de Alain. Se ve con toda claridad: la primera variación del clave tiene el Tema como estructura y la segunda variación tienen como estructura el tema variado (figura 18).

Tema de la cita para piano de Alain

Re# Do Sol
2ªA 4ªJ

Estructura de la primera variación del clave

Re# Do Sol
2ªA 4ªJ

Tema variado

Reb Sol# Re#

Estructura de la 2ª variación del clave
Reb Sol# Re#
 5ªDD 4ªJ

Figura 18. Tema para piano de Alain. Estructura de la variación del tema y de la variación del tema variado

Tras la segunda variación del clave, el oboe vuelve a entrar con una melodía que es una variación de la cita de Janequin, conservando la nota Sol como pivote. Tomándola como estructura, comienza disminuyendo el valor de las figuras y adornando donde considera, hasta que en el número 19 de ensayo, detiene su movimiento en Fa#. Tras un breve silencio, retoma ese mismo Fa# y comienza a producir movimientos ascendentes de fusas y quintillos de fusas, dialogando con el ensemble. Al Sol *finalis*, le sigue un Sol# que comienza a diseñar una célula motívica e es variada en los dos compases siguientes. Tienen una conexión: la primera célula acaba en Re6; la segunda, en Mi6. Esto muestra continuidad, seguramente preparando las transformaciones de la célula motívica que siguen en los tres primeros compases del 20 de ensayo. La última nota del tercer compás es un Re que resuelve en Mi5 en el compás siguiente. Tras un breve silencio, se retoman las mutaciones de la célula hasta alcanzar un Re# como última nota de la sección, que resolverá en Mi6 en el oboe, iniciando la cuarta sección.

En el número 18, la anotación metronómica es de corchea igual a 90. Los motivos se transforman por variaciones rítmicas que se van contestando entre las diferentes voces. Se produce un incremento rítmico y armónico: en el número 19 de ensayo, la pulsación es de corchea igual a 112. En el número 20 de ensayo, el movimiento de la melodía del oboe, en picado, en tresillos de fusa, quintillos, seisillos y hasta un octosillo.

Cuarta sección

La cuarta sección abarca el número 21 de ensayo. Con *clúster* en *f* en vibráfono y clave, el oboe en *ff* produce un Mi6, que predomina también por agudo y por insistente, comenzando lo que resulta ser una variación del tema presentado anteriormente por el oboe. Tras conseguir la primera parte de esta intervención y dejar un Mi6 como nota pivote, en la repetición del tema, rompe con el estatismo de su entrada y se repliega descendiendo, hasta un Sib3, abarcando en su intervención cuatro registros. La primera semifrase se mueve en el registro 6 y se expande sobre una bordadura estructural Mi-Re-Mi, la misma subestructura de la variación que completaba la introducción del oboe en el primer movimiento. Una vez conseguida esta referencia, el oboe comienza un descenso por células motívicas de fusa, hasta alcanzar el Sib3. El resto del ensemble desciende con la melodía del oboe de forma homofónica, en escalas que parecen sumergirse en registros más graves, hasta alcanzar, en el primer tiempo del número 22 de ensayo, un unísono con clave y contrabajo sobre Sib abarcando tres registros: el 3 el oboe, 2 y 1 el clave y 3 el contrabajo. El espacio es de tres registros y el conjunto tímbrico se muestra a través de un solo sonido. Al parecer,

la primera intención del oboe en la cuarta sección es mostrar el deseo *de recuperar el Mi como nota pivote*, aunque lo consigue en un registro dos veces más agudo, que la nota pivote del primer movimiento, y acaba en **Sib3**. En resumen, los movimientos paralelos de las voces, aunque produciendo choques disonantes y cromáticos continuamente, conducen a un **Sib3** coincidente para el oboe, el clave y el contrabajo.

The image displays a musical score for the fourth section of Henri Dutilleux's *Les Citations*, spanning measures 21 to 31. The score is arranged in two systems. The first system (measures 21-28) features five staves: Oboe (Htb.), Vibraphone (Vibra.), Cymbal (Cymb.), Piano (Clav.), and Double Bass (Cb.). The Oboe part begins with a dynamic marking of *ff* and a tempo of $\text{♩} = 90$. The Vibraphone part includes a *f* dynamic and a 'Cymb. susp. médium' marking. The Piano part is marked *(f) marc.* and the Double Bass part is marked *ptz.* and *ff*. The second system (measures 29-31) continues the Oboe, Vibraphone, Piano, and Double Bass parts. The Oboe part has a dynamic of *f* and includes a *gliss.* marking. The Double Bass part is marked *arco* and *gliss.*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Ejemplo 22. Cuarta sección

Quinta sección

Más extensa que ninguna de las secciones, la quinta comienza en el número 22 de ensayo, con la nota Sib2 en el clave, extendiéndose hasta el número 31 de ensayo, donde concluirá con un Fa#, ejecutado por todos los instrumentos al unísono y con calderón.

22 $\text{♩} = 86$

Htb. *(avec ombre)*

C. el. Caisse claire *mf*

Clav.

Cb. *Cb. Solo* *pizz.* *gliss.* *Su.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *f*

C. el. *mf*

Toms 3 Toms *mf*

Clav.

Cb. *Su.* *loco* *mf* *f*

23

Cymb. *Cymb. susp. aigüe (bag. de bois)* *f* *(bag. de bois)*

C. el. Caisse claire *mf*

Toms *p*

Clav.

Cb. *arco col legno* *ff* *Harm. ordin.* *pizz.* *f*

Cymb. *Cymb. susp. aigüe (Bag. de timb.)*

Clav.

Cb. *arco* *f*

Díptico *Les Citations* de Henri Dutilleux:
del análisis a la interpretación de la parte del oboe

24

Cymb. susp. aiguë (bag. de bois) f Bongos mf Cymb. susp. médium

Bongos mf

Clav.

Cb. f *pizz.* ff *gliss.* f *simile*

* À partir d'ici, les petites notes ou les groupes de notes précèdent le temps
From here on, small notes or groups of notes are to be played before the downbeat

Cymb. susp. médium (bag. de bois) f Caisse claire (avec timbre) mp

C. cl. Caisse claire mp

Clav.

Cb. *arco* f 3 3 *sempre f* (fac)

26

C. cl. $\frac{3}{8}$ Caisse claire (avec timbre) p

Clav. f

Cb. *arco* sfz $f marc.$

25 Cymb. susp. médium
(buz. de bois)

Cymb.

C. cl.

Clav.

Cb.

Bongos

C. cl.

Toms

Clav.

Cb.

2 3
16 8

27 sans ombre

The image displays three systems of musical notation for the piece *Les Citations* by Henri Dutilleux. The first system includes staves for Bongos, C. cl. (Clarinete), Toms, Clav. (Clavichord), and Cb. (Contrabajo). The second system includes C. cl. (Clarinete), Toms, Clav. (Clavichord), and Cb. (Contrabajo). The third system includes Htb. (Oboe), C. cl. (Clarinete), Clav. (Clavichord), and Cb. (Contrabajo). The score contains various musical notations such as dynamics (*mf*, *f marc.*, *f*, *sf mf*, *simile*), articulation (*plz.*), and performance instructions like *(avec timbre)*. A box with the number 28 is present between the first and second systems.

29

Htb. *cresc.*

C. cl. *mf*

Clav.

Cb. *arco* *piaz.* *pizz.* *piaz.* *f*

Htb. *f*

C. cl. *(sans timbre)* *mf*

Toms

Clav.

Cb. *f* *(pizz.)* *f*

Htb. *mf*

Cymb. Cymb. susp. médium *mf*

Bongos Bongos

C. cl. Caisse claire *mf*

Toms

Clav.

Cb. *(pizz.)* *f*

The musical score for Example 23, Fifth Section, is divided into four systems. The first system (measures 30-31) includes parts for Oboe (Hob.), Toms, Clav., and Cb. The second system (measures 31-32) includes Oboe, Vibraphone (Vibra.), Tam-tam médium (T. t. m.), Clav., and Cb. The third system (measures 32-33) includes Oboe, Marimba, Clav., and Cb. The fourth system (measures 33-34) includes Oboe, Vibraphone, Clav., and Cb. The score contains various musical notations such as dynamics (mf, f, ff, p), articulation (accents, slurs), and performance instructions like 'libremenu gliss.' and 'p legato'.

Ejemplo 23. Quinta sección

Es la parte donde se produce el diálogo jazzístico entre el contrabajo, la percusión y el clave. Esta sección se caracteriza por tener cierto aire a “free jazz”. Al hablar del free jazz como recurso en “Parentése”, del cuarteto *Ainsi la Nuit*, Dutilleux opinaba algo que Krawczyky¹²⁴⁵ considera que también sucede en este pasaje de *Les Citations*, en el que cada instrumento responde con motivos muy diferenciados: “es una forma que se crea poco a poco [...] Parece una improvisación por parte de cada instrumento que en cualquier momento se unen, se juntan todas las voces y se forma o puede parecer una línea”¹²⁴⁶.

Al ser objetivo principal de este trabajo, lograr encontrar recursos interpretativos para el *oboe*, a través del análisis de la partitura, debo resaltar que hay que esperar al 28 de ensayo para que el oboe se sume al ensemble con una serie de trinos, cada vez más numerosos y que consiguen descender hasta arpeggiar la triada estructural de la escala de Do# octatónica (cuarto compás del 29 de ensayo), trina sobre Do#4, para continuar con otra frase, ahora ascendente y, salvo al final, sin trinos. Lo que ha hecho el oboe es comenzar a trinar sobre las notas de Do# octatónica, partiendo de un Do4 y transformándolo en Do# en el cuarto compás del 29 de ensayo. La segunda semifrase concluye en un trino sobre La5.

En el número 30 de ensayo, el oboe continua con una nueva frase, cuyas notas reales del motivo inicial son Fa#-Mi-Re, una línea melódica con los sonidos de la escala de ReM, chocando, eso sí, de forma disonante, con el contrapunto del clave, el contrabajo y una marimba que se vuelve más activa tras la entrada del oboe. En los compases siguientes, siempre *in crescendo*, el oboe consigue alcanzar un Re#6, una melodía que, comenzando por la tríada de Sol menor, tiene una estructura cromática ascendente, pues las notas reales son: Re-Re#-Mi, para concluir en Do#6 (estructural) seguido de un Re#6. El penúltimo ascenso del oboe comienza con un Do#5 que salta a Fa5, para apoyarse estructuralmente en un Sol5, lo que muestra que la escala de Do# disminuida continua siendo la base. El último ascenso va de Fa5 a Fa6 y tiene como centro la nota Do#6. Finalmente, un Fa#6, nota que suena en todos los instrumentos y queda mantenida por un calderón. No obstante, la nota más aguda de *Les Citations*, Do#7, es alcanzada en armónicos por el contrabajo, dos compases antes de esa masa sobre Fa# que crea el ensemble.

Sexta sección

La sexta sección comienza en el tercer compás del número 31 de ensayo y termina en el primer compás del 35. Lo que más llama la atención es el cambio de textura: completamente homofónica, hasta el final del 33 de ensayo, y una disposición abierta en octavas, en el inicio de la sección, que abarca cinco registros, del 1 al 6. Recuerda, más bien, una melodía de acordes al más puro estilo debussyano. Los movimientos contrarios y oblicuos hacen que la melodía se vaya cerrando hasta un Sol#, que solo abarca una octava: del registro 3 al 4. La melodía del oboe desciende de Fa#6 a Sol#4 en una sucesión interválica de 4ªA-5ªJ-5ªD-5ªJ. Lo que sigue es un juego de

¹²⁴⁵ Entrevista Krawczyky

¹²⁴⁶ Véase DUTILLEUX, Henri: *Le temps suspendu*. Musique de Chambre. Mezzo y Bel Air Media.

oscilaciones de estos intervallos, hasta llegar a una tercera vertical Fa-La. El contrabajo, en armónicos y ganando un registro, mantiene esa 3ªM, que enseguida comenzará el clave a transformar. Lo último que escuchamos antes del 34 de ensayo es la verticalidad disonante Fa-La-Do#-Si.

The image displays a musical score for measures 32, 33, and 34 of the piece 'Les Citations' by Henri Dutilleux. The score is arranged in a system with multiple staves:

- Measure 32:** Features the Vibraphone (Vibra.), Clavichord (Clav.), and Contrabass (Cb.). The Vibraphone part is marked 'Tam-tam grave' with a rightward-pointing arrow. The Clavichord and Contrabass parts show complex rhythmic patterns with slurs and ties.
- Measure 33:** Includes the Tam-tam (T.-t. m. and T.-t. gr.), Clavichord, and Contrabass. The Tam-tam parts are marked with dynamics like *mp* and *pp*. The Clavichord part has a tempo marking of $\text{♩} = 132$. The Contrabass part is marked *p* and includes a 'pizz.' (pizzicato) instruction. A note above the Clavichord staff reads '(bag. de tymb.)'.
- Measure 34:** Features the Horn (Hib.), Vibraphone, Tam-tam, Clavichord, and Contrabass. The Horn part is marked 'Lontanissimo' and *ppp*. The Vibraphone part is marked '(sans moutour) (bag. douces)' and *pp*. The Clavichord part is marked *pp*. The Contrabass part is marked *p* and includes a 'pizz.' instruction.

Ejemplo 24. Sexta sección

En número 34 de ensayo, especificado en la partitura como *lontanissimo* vuelve a aparecer la cita de Janequin variada, a través del oboe. Vibráfono y clave acompañan la melodía del oboe con bordaduras superiores e inferiores sobre otras notas. Incluso el contrabajo en armónicos sigue el movimiento homofónico del conjunto de voces. El compás elegido no podía ser otro que 5/8, el compás de las variaciones para piano sobre el tema de Janequin, de Alain. La memoria a largo plazo ya no es necesaria. Al haber aparecido esta cita anteriormente, con la memoria a corto plazo está garantizada la conexión en una escucha atenta. En su fluir, el tema variado de Janequin desciende desde Sol4 a Do#4, quinta estructural de Do# octatónica, y acaba por recuperar, en el primer compás del 35 de ensayo, la nota pivote Mi4, aunque esta vez suena teniendo como bajo un Si: *Mi se ha metamorfoseado, de sonido a voz superior de un Si, ahora forma parte de un intervalo vertical y suena distinto*. El clave se

apresura a enmarcar este Si dentro de la escala octatónica de Do#. A partir de aquí, la textura sigue siendo homofónica, pero las melodías son más independientes, se nutren de diferentes interválicas, en un contrapunto poco a poco más florido.

Séptima sección

The musical score for the seventh section of *Les Citations* by Henri Dutilleux is presented in four systems. The instrumentation includes Oboe (Hob.), Vibraphone (Vibra.), Piano (Clav.), and Cello (Cb.).

System 1: The section begins with the instruction "(sans sourdine) Très mystérieux et fluide". The Oboe part starts with a *ppp* (*legatissimo*) dynamic. The Cello part is marked *pp* and *sempre legato*. A first ending bracket is shown above the Oboe staff.

System 2: The section continues with a tempo marking of $(\text{♩} = 110)$. The Oboe part is marked *pp* and *poco*. The Vibraphone part is marked *pp*. The Piano part is marked *sempre legato*. The Cello part is marked *p* and *sempre legato*, with a *poco* marking at the end of the system.

System 3: The section continues with a tempo marking of $(\text{♩} = 96)$. The Oboe part is marked *poco*, *pp*, and *p*. The Vibraphone part is marked *poco*, *pp*, and *p*. The Piano part is marked *p*. The Cello part is marked *p*. A second ending bracket is shown above the Oboe staff.

System 4: The section concludes with a *p* dynamic marking for the Cello part.

Ejemplo 25. Séptima sección

Comienza la séptima sección en el número 35 de ensayo (véase final del ejemplo 24 y ejemplo 25). A la indicación *Très mystérieux et fluide*, se llega a través de un contrapunto a dos voces: clave y contrabajo. El clave expande la escala octatónica Do#3-Do4, para seguir ascendiendo de Do#5 a Fa5 y dar paso al contrabajo solo. Es en el momento en que el clave encuentra Do# para llegar a la 4ªD, Fa5, cuando entra el oboe con un tema nuevo, mientras se mantiene un contrapunto homofónico, salvo en pequeños detalles, hasta el final de la sección: en el primer tiempo del 38 de ensayo.

El Tema nuevo del oboe, en principio ascendente, se inicia expandiendo dos segmentos: el primero de Si2 a Sol#4 (6ªM, aquel salto del primer movimiento, al revés y elaborado como melodía) y el segundo, de Fa a Do# (5ªA). En los dos primeros compases del 36 de ensayo, aparece el Tema de nuevo, pero variado: conserva la figuración y la idea de ascenso, pero lo cambia un tanto en el último compás. De nuevo dos segmentos ascendentes: de Sib4 a Fa5 (5ªJ) y de Do#5 a Sol5 (5ªD estructural expandida). En el siguiente compás, el oboe comienza una variación del tema.

En el tercer compás del 36 de ensayo, la melodía se mueve alrededor de la nota Do#5, consiguiendo alcanzar un Mib6. En el 37 de ensayo, la melodía vuelve a descender

glosando la nota Do#, que se muestra como pivote de esta variación del oboe. En el último ascenso, bajo la indicación de a 90 la corchea, el oboe alcanza un Mi6, pero a través del descenso se *transforma* en Mib4, dejando la tercera Mib-Sol4 como tercera polarizada, cargada de incertidumbre. Vibráfono, clave y contrabajo juegan su papel contrapuntístico. A destacar, la respuesta del vibráfono al interrogante final del oboe: pregunta Mib-Sol-Mib-Sol-Mi-Sol respuesta vibráfono: Mib-Sol-Mi. La oscilación del Mib al Mi del vibráfono, hace que siendo Sol la nota pivote del oboe, quede una incertidumbre provocada por la respuesta, que resulta como una invitación a que el oboe recupere Mi como nota pivote.

Octava sección

En armónicos, abre la octava sección el contrabajo, en el número 38 de ensayo (final del ejemplo 24), ejecutando la tercera Mi5-Sol5-Mi5 (ejemplo 25), dejando Mi como nota pivote hasta prácticamente el final de la obra, justo antes de la Coda, en el 42 de ensayo (ejemplo 28).

The image displays three systems of musical notation for the eighth section of the work. The first system (measures 38-42) features the Oboe (Hib.), Vibraphone (Vibra.), Clarinet (Clav.), and Cello (Cb.). The Oboe part is marked with a tempo of quarter note = 72 and includes dynamic markings of *pp* and *ppp*. The Vibraphone part also has a *ppp* marking. The Clarinet part is divided into '(Lath)' and '(ordin)' sections. The Cello part is marked *pp*. The second system (measures 39-42) shows the Oboe, Vibraphone, Clarinet, and Cello. The Oboe part is marked with a tempo of quarter note = 70 and includes a large 'S' marking. The Vibraphone part has a 'Marimba' marking. The Clarinet part is marked *p*. The Cello part is marked *p*. The third system (measures 42-45) features the Oboe, Marimba, Clarinet, and Cello. The Oboe part is marked with a tempo of quarter note = 70 and includes dynamic markings of *p*, *mf*, and *pp*. The Marimba part is marked *p*. The Clarinet part is marked *pizz.*. The Cello part is marked *mp* and *cresc.*

The musical score is divided into three systems. The first system includes Hrb., Marim., Clav., and Cb. parts with dynamic markings such as *cresc.*, *mf*, and *f*. The second system features a repeat sign and a first ending bracket labeled "(3^e environ)" for the Hrb., Marim., and Clav. parts, with dynamics *mf*, *f*, and *ff*. The Cb. part in the second system includes the instruction "(arco)". The third system begins with a box containing the number "40" and the tempo marking "♩ = 74, (comme précédemment)". The Hrb. part in this system is marked "(clair-obscur)" and *f*. The Clav. part is marked *f*. The Cb. part is marked "arco" and includes dynamics *mf* and *p*.

Ejemplo 26. Octava sección

A lo largo de toda la octava sección, el vibráfono, al que sustituirá la marimba más tarde, y el clave edifican sus *clúster* y sus flexiones contrapuntísticas a partir de Mi, que se van volviendo más intensas y densas, conforme progresa el discurso del oboe. A la entrada del contrabajo, en el 38 de ensayo, le sigue una especie de canon en este orden: clave, vibráfono y oboe. La línea: Mi-Sol#-Do#-Fa-Sib. Será el clave quien la modifique, omitiendo el Sib, para volver a entrar y esta vez ofrecerlo, dentro del contrapunto que crea por debajo de esa línea, y alcanzando antes que el oboe un Re5.

Así, la melodía del oboe se muestra como un nuevo Tema y su variación. Alcanzado el Re6, la melodía del oboe desciende hasta Do#, para recomenzar y descender a Mi4, la nota pivote original del oboe en *Les Citations*. Comienza ahora una variación para el oboe. El soporte lo ofrece el clave con una sexta vertical Mi4-Do#5. Así mismo, Mi-Do# ascendente, comienza la variación del oboe. La nota polarizada empieza siendo Mi4; Do# octatónica organizan el Tema y la variación. La última nota del oboe es un Sol6, en el último compás del 39 de ensayo. El sonido cesa. Un calderón de aproximadamente 3" es solicitado por el compositor. Es lo que denomina Messiaen *silencio de preparación* para lo que va a acontecer: "El silencio de preparación crea un sentimiento de espera por parte del oyente, espera motivada por todo un contexto

precedente”¹²⁴⁷. En lo precedente, la intención del compositor es incrementar la tensión y aglutinar todas las voces con gran intensidad. De este modo, también ascendiendo el clave alcanza Re6¹²⁴⁸, el contrabajo se ha apoderado de la nota pivote Mi5. El resultado vertical: Mi-Re-Sol en *ff*; la estructura de esta verticalidad: Mi-Sol, la segunda tercera de la triada estructural, del acorde pivote de la obra: Do#-Mi-Sol. El material motivico queda en espera por esos calderones. “El sonido, está ausente, pero no se olvida [...], una duración sonora, más una duración silenciosa, forman en realidad una sola duración total que es el producto de la suma del sonido y el silencio”¹²⁴⁹.

En el número 40, el oboe retoma el Mi4 para iniciar una segunda variación. Del mismo modo que se ha incrementado la actividad rítmica por medio de fusas, se han incrementado los sonidos, pues Dutilleux organiza esta segunda variación con el material de la escala cromática. El final de la segunda variación del oboe termina en Do#6, apoyado por el vibráfono. El acompañamiento ha sido menos denso, comparado con el papel del oboe, excepto en el último compás.

De nuevo el sonido calla y aparece un nuevo calderón, más largo, de 3 a 5 segundos, antes de que estalle la novena sección.

Novena sección

Se indica en la partitura: *éclatant*. Como adjetivo, estruendoso; como verbo: estallar. Estamos en el 41 de ensayo. El oboe comienza con un Fa6 *ff* y marcado, desciende a Do#6, de ahí a Re#5 y a La# como objetivo. El vibráfono dobla el descenso. El clave lo intenta, pero no acaba, aunque contesta al oboe. El Contrabajo entra con aquel motivo Mi-Sol-Mi, que rompía la oscilación entre Mi y Mib, para, ahora, mostrar un Mi-Sol#-Mi en *ff* y *pizzicato*. Tras el descenso, el oboe produce verticalidades en multifónicos que rescatan el recuerdo de lo sucedido en la coda del primer movimiento de *Les Citations*, que, a su vez, rescataba el recuerdo de, segundo compás del 8 de ensayo. En la coda del primer movimiento, lo explicábamos así: *Aportando un color tímbrico peculiar, suenan tres verticalidades en multifónicos a cargo del oboe: 1) Sib4-La-Do; 2. Sol4-Fa5-Reb6 y 3. Fa#-Do*. La repetición de este acontecimiento no se completa ahora. Dutilleux ha eliminado la tercera verticalidad Fa#-Do, dejando la idea inconclusa, abierta, proustiana. El caso es que guarda silencio, en lugar de producir la 4ªD.

Haciendo uso de la memoria a corto plazo, en el segundo compás del 41 de ensayo reaparecen en el oboe las verticalidades en multifónicos, esta vez: La4-Mi5-Do#6, Sib4-La5-Mi6 y *Sol4-Fa5-Reb6*. Esta última verticalidad es la que coincide como última verticalidad en la coda del primer movimiento y en este compás del segundo movimiento. El oboe reinicia su melodía comenzando con las tres primeras notas de la célula motívica con la que empezaba, pero lo hace cambiando el La# del principio, por un Mi#4. Además, varía la figuración, por lo que la sensación rítmica es diferente.

Parece haber estallado la música por los agudos, por los matices, por la percusión, por el oboe, que deja hablar al ensemble antes de concluir su última célula motívica

¹²⁴⁷ JOOS, Maxime: *La perception... Op. Cit.*, p. 135.

¹²⁴⁸ Señalada como ornamental, tiene menos relevancia el final en Re del clave.

¹²⁴⁹ JOOS, Maxime: *La perception... Op. Cit.*, p. 134.

nuevamente transformada y con una gran información: Do#6-Re#5-La#4. El Origen: Do#-Re#, del primer modo de Do# octatónica. La mutación: La#. Después de esto, Dutilleux indica que vaya perdiendo poco a poco el recuerdo del último sonido, aunque el ensemble se resiste a abandonar.

The image displays a musical score for the 9th section of 'Les Citations' by Henri Dutilleux. The score is arranged in three systems, each containing staves for Oboe (Hob.), Vibraphone (Vibra.), Cymbals (Cymb.), Tam-tam (T.-t. gr. and T.-t. m.), Clarinet (Clav.), and Bassoon (Cb.). The first system (measures 40-41) features a dynamic of *ff marc.* and includes a section marked 'S'. The second system (measures 16-17) continues with *ff marc.* and includes a section marked '9'. The third system (measures 42-43) begins with a dynamic of *ff marc.* and includes a section marked '8'. The score includes various performance instructions such as 'Cymb. sup. médium', 'Tam-tam grave', 'Tam-tam médium', 'bag. de bois', and 'bag. de bamb.'. The bassoon part includes a '(pizz.)' instruction. The overall structure is complex, with multiple measures and dynamic markings.

Ejemplo 27. Novena sección

Coda

* Ici, le hautbois (comme le clavecin) est nécessairement et volontairement couvert par les percussions en métaux. Il doit se fondre en elles dans une sorte de halo de résonances de plus en plus intenses.
 Here the oboe (Like the harpichord) is necessarily and deliberately covered by the metal percussion instrument; it should blend in with them to create a "halo" of increasingly intense resonances.

Ejemplo 28. Coda

El contrabajo desaparece. Solo quedan tres compases. El oboe comienza un ascenso que tiene como elemento destacable la segunda Mi#-Fax, en especial porque el último sonido de *Les Citations* es un Fax. La estructura del ascenso es un ciclo de quintas en sostenidos que, pudiendo tender al infinito, se detiene ordenadamente en Fax:

Re# - La# - Mi# - Si# - Fax

Figura 19. Ciclo de quintas ascendentes a partir de Re#

La percusión apoya en *ff* y el clave reúne un clúster con calderón, para finalizar con el oboe (léase en vertical, de abajo a arriba): Do#- Mi# - Sol# - Si# - Fa# - Fax - Sol# - La# - Si#. Dutilleux no renuncia a la transformación que ha unido los dos movimientos y que ha dejado La#, pero la gran metamorfosis, la transformación en mariposa viene dada en la coda con la idea proustiana de la memoria.

Dutilleux retoma algo de la tonalidad, pero cuando lo hace, es de una forma poco usada en el climax clásico, aunque si en las etapas barroca y romántica: el ciclo de quintas en sostenidos. El clave presenta clústers con todos los sostenidos y el resultado es cruzar la línea imperceptible de un nuevo ciclo infinito: el de los dobles sostenidos.

Con este final, Dutilleux deja en el oyente la posibilidad de sentir lo infinito. El sonido, el espacio y el tiempo múltiple se suspenden también con el calderón sobre las notas, del modo en que Messien hablaba del calderón de prolongación¹²⁵⁰. Deja un relato en el aire, cuestiones inconclusas en el aire, recuerdos para rescatar en otra ocasión, o no.

¹²⁵⁰ MAXIME, Joos: *La perception... Op. Cit.*, p. 134.

No obstante, surgen algunas preguntas: ¿Por qué Dutilleux se detiene en Fax? ¿Por qué llegar hasta ahí? ¿Por qué no seguir? ¿Qué sentimiento quiere despertar Dutilleux en el oyente? ¿Es consciente? ¿Es intuitiva la acción? Existe una cuestión que, siguiendo la idea proustiana, he dejado pendiente, intencionadamente, a lo largo de este trabajo. Me refiero a las figuras que exhiben distintas figuras simétricas en citas, temas y variaciones, así como la simetría estructural que proporciona la escala octatónica. A través del mismo procedimiento de dibujo, puede apreciarse que Dutilleux, al diseñar el ciclo de quintas de la *Coda final* del modo en que lo hace, logra una simetría interna que toma una imagen muy curiosa, como se observa en la figura siguiente.

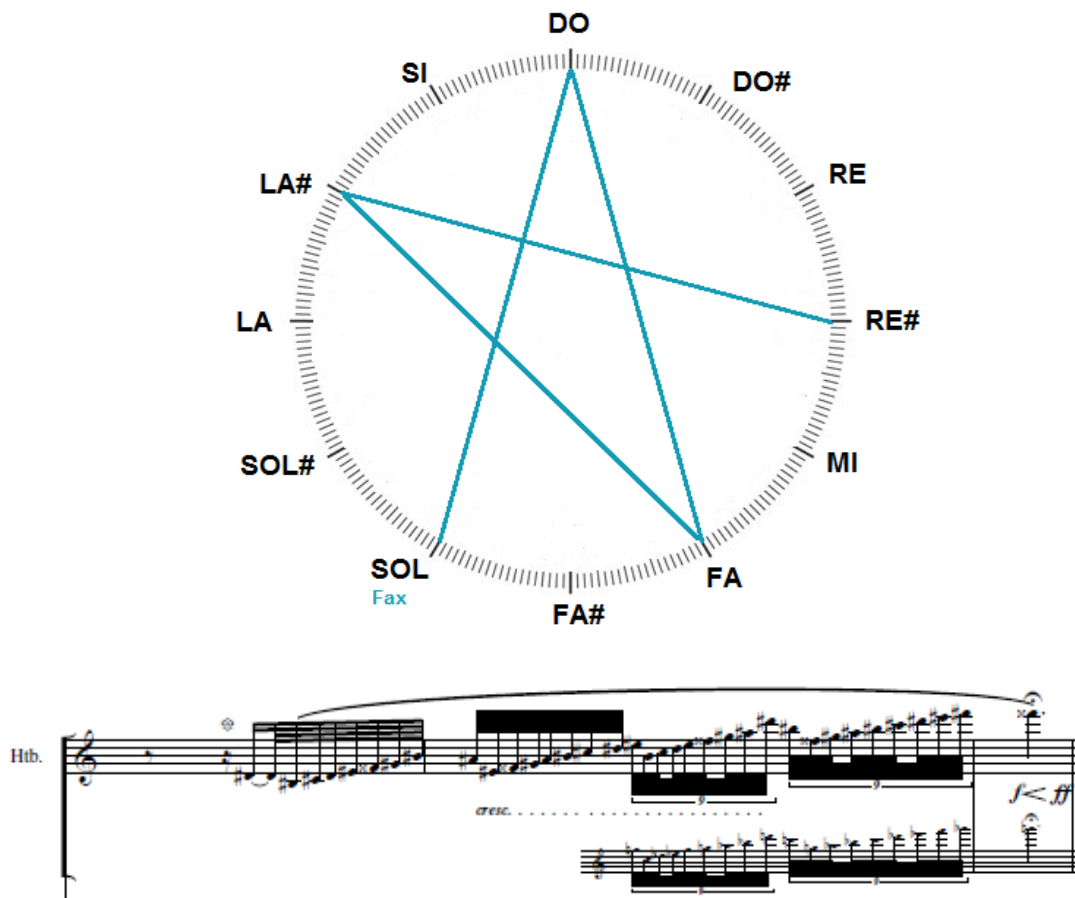


Figura 20. METAMORFOSIS FINAL: SIMETRÍA. Estructura de la melodía del oboe en la coda final, constituido por un *ciclo de quintas de Re# a Fax*

Dutilleux consigue una metamorfosis de las relaciones estructurales, al presentar este ciclo de quintas que va de Re# a Fax. No necesita ni más, ni menos. El equilibrio, la detención, la conclusión son metas alcanzadas a través del despliegue de una coda que, paradójicamente, tiende al movimiento infinito.

De cara a la interpretación

En "From Janequin to Jehan Alain", el oboe hace su aparición en la segunda sección y en el cuarto compás del número 16 de ensayo. Esta intervención representa una melodía más agitada, con la inclusión de ornamentos y los seisillos con articulación en

staccato. El papel del oboe se ha transformado, si comparamos con su carácter vocal del primer movimiento. Aquí, va a efectuar una metamorfosis¹²⁵¹ del discurso presentado por el clave en el Interludio y, a lo largo de este segundo movimiento, mutará material del contrabajo, del clave y de la percusión. No obstante, esta intervención, que es virtuosística, finaliza con la nota pivote Sol4, alargándolo produciendo cierto estatismo, roto por una figuración que hace que el subconsciente recuerde lo que acontecía en el primer movimiento.

En número 17 de ensayo, con la indicación *Plus animé* y la corchea igual a 120, aparece la cita a Alain y su *Thème variè pour piano*, interpretada por el oboe y doblada una octava alta por el clave. La anotación como *detimbré* en la parte del oboe tiene que ver con el interés del compositor, por conseguir un timbre que no esté tan presente, que sea lo más suave posible y que consiga fusionarse con el resto de instrumentos. En su interacción con el clave, al caracterizarse éste por su limitado volumen sonoro y escasez de timbre, es necesario que el oboísta ejecute la melodía en pianísimo y con un sonido sin presencia de *vibrato*. Esta cita se fusionará con la cita de Janequin otorgada al contrabajo, tomando de esta forma un carácter primario y secundario al mismo tiempo, en el contexto musical. Por otro lado, quiero señalar, que es el único momento de *Les Citations*, en la que variaría el tempo señalado por el compositor, bajándolo a corchea igual a 100, para que así se pueda presentar la cita sin precipitación alguna y el oyente se pueda deleitar, percibiendo la máxima claridad.

Un compás antes del número 18 de ensayo, el timbre debería evocar a un instrumento de la época del renacimiento, dado que se trata de la cita a Janequin variada. Su carácter modal, sobre la nota pivote Sol, exige una ejecución con un sonido suave, despojado de dobles intenciones, inocente, que combine con la actividad rítmica escrita en corchea igual a 90. Esto hace que la melodía camine sin necesidad de buscar la dirección en la frase. La melodía debe ser tratada con el matiz *p* y el carácter *lontain*, pues ahora debe escucharse la nueva propuesta que hace el contrabajo de la cita de Janequin.

Esta variación del tema de Janequin en el oboe se ve, al mismo tiempo, transformada por motivos con los que dialoga el resto del ensemble, en sus diferentes y respectivas voces. Se produce un incremento rítmico y armónico. Por esa razón, en el número 19 de ensayo, aparece anotada la pulsación de corchea igual a 112. El oboe retoma la melodía al final del mismo compás que la dejó y con la misma nota: Fa#4. A partir de aquí, aparecen células rítmicas en quintillos de fusas y con la anotación en *staccato*, para continuar transformándolas haciéndolas más densas. Trataría las notas como si se tratase de pequeñas gotitas de agua que apenas deben percibirse, para transformarse en otras, a partir del cuarto compás del 20 de ensayo. La melodía del oboe, comenzando con dosillos y tresillos en *staccato*, da lugar a quintillos, seisillos y octosillo, este último ligado y *crescendo*, llegando al Re#6 en *f*, última nota de la tercera sección.

¹²⁵¹ Según Krawczyk, el cluster propuesto por el clave en el Interludio, se va metamorfosando, creando un diálogo y una especie de virus, que se va mutando entre los diferentes instrumentos.

En la cuarta sección, caracterizada por todas las voces dispuestas homofónicamente, haría sonar con énfasis e ímpetu, la nota pivote Mi en el registro 6, la cual exige una afinación y un dominio sumamente precisos, con la finalidad de conseguir una sonoridad brillante. Los acentos, tratados sin demasiada intención, deberán mantener un diálogo rítmico con el resto de instrumentos. El énfasis se ve aumentado en el 4/8 con las semifusas, finalizado el oboe todo lo virtuosísticamente posible, pues ya deja de ser protagonista en la representación, dando paso a la sección *jazzística* del segundo movimiento, que viene a continuación.

Esta gran sección, la quinta, comienza en el 20 de ensayo, pero el oboe aparece en el cuarto compás del número 28. Escuchando en silencio el diálogo continuado entre clave, percusión y contrabajo, se suma a esta actividad mediante una melodía de trinos acentuados y en *f*, que va transformándose en una melodía ascendente y con notas de menor duración, con un solo trino al final sin ellos. Esta parte final de la melodía está organizada con las células motívicas en tresillos y en fusas. Debo insistir en lo relevante de las alteraciones que aparecen en los tresillos y en las semifusas, que he venido comentando. Prepara, de nuevo, ese papel magistral y virtuoso al cual está asignado en otros momentos. Desde el compás 30 hasta el 31, se produce ese crecimiento cíclico a través de todos los instrumentos, que van en crescendo y con la melodía en sentido ascendente, retomándolo mediante un descenso que parece impulsar el movimiento. Sin embargo, sobresale el oboe, por su registro extremadamente agudo, llegando de esta forma hasta un Fa6 y en el segundo compás del 31, hasta un Fa#6, que queda mantenido por un calderón que comparte todo el ensemble.

Por las características de la sexta sección, que hemos expuesto en el análisis, es el momento de señalar, tal y como afirma Bourgue, al respecto de la pregunta sobre la concepción de timbres entre los diferentes instrumentos, que:

... es necesario encontrar una fusión, por ejemplo en el final (*éclatant*), pues quiere un timbre que sobresalga. Hay muchos juegos de colores, características rítmicas y también mucha libertad. Se necesita un equipo que se encuentre en el mismo sentido de libertad y de escucha. Es una pieza de música de cámara muy buena, pero puede ser catastrófico si no te entiendes con el grupo. Está el placer de tocar esta pieza y eso dará lugar a esa satisfacción que esperas [...] se debe encontrar un grupo con los mismos gustos, la misma sensibilidad a la hora de tocar, entonces seguramente funcionará, porque hay una intención en la forma de comunicar. Lo complicado es encontrar a las personas adecuadas.¹²⁵²

En esta parte homofónica o, si se quiere, diseñada con el contrapunto básico de nota contra nota, es necesario crear un tipo de interpretación que mantenga concentrado y expectante al oyente, para que no pierda el interés. Uno de los recursos interpretativos que utilizaría sería la ausencia del vibrato y la exageración de la línea continua en las tres frases melódicas, que concluyen en el 35 de ensayo, recuperando Mi4 como nota pivote. Desearía dar sensación de continuidad y de cierta frialdad en la

¹²⁵² Entrevista realizada a Maurice Bourgue en Pontoise (Francia) el 11 de noviembre de 2016.

música, por el tipo de escritura homofónico, como contraste a las partes rítmicas de fusas y semifusas, y grupos de duración irregular. Llegados al cuarto compás del 31 de ensayo, la ejecución del oboe se funde con el registro de los demás instrumentos, por lo que buscaría un timbre muy cuidado, para no estropear la atmósfera de quietud que se produce en este momento. De nuevo, coinciden clave y oboe doblando las voces (como ocurría en la cita de Alain, en el número 17 de ensayo), imitaría aquel sonido, escaso de armónicos y de sonoridad delicada.

En el número 34 de ensayo, con la pulsación de corchea igual 132, vuelve a aparecer la cita de Janequin variada, esta vez pivotando sobre la nota Sol4. Este elemento, sumado al crescendo que abre la frase en busca de un Fa4 y la segunda vez a un La4, guarda relación con la introducción, aunque aquí pasa fugazmente. El oboe debe formar una especie de dúo con el contrabajo, pues, cada uno de un modo diferente, los dos ejecutan la cita a Janequin. En el 5/8, se suma el clave a este diálogo, coincidiendo de nuevo con las notas del oboe, alcanzando la nota pivote Mi4 en el número 35, la protagonista de la introducción del primer movimiento.

En la séptima sección, con la indicación *Très mystérieux et fluide*, continúa el oboe con el nuevo tema propuesto por el contrabajo tres compases antes, a su vez, habiendo sido contestado por el clave. La intención es continuar esta propuesta en sentido ascendente, pero que debe mantenerse con un carácter de *legatissimo* y *ppp*, abriendo sutilmente la frase y dándole algo más de presencia al La4, mostrando su síncopa, para seguir ascendiendo hasta Do#5.

En el 36 de ensayo, el oboe prosigue con una variación del tema que acaba de presentar. En la indicación de *a 100 la negra* (tercer compás del 36 de ensayo), la melodía se mueve alrededor de la nota **Do#5**, consiguiendo alcanzar un **Mib6**, bajando la velocidad a 96 en ese instante, por lo que debe hacerse sentir. Además, justo a partir de ese Mib6, la melodía por saltos se vuelve descendente. Dos compases después, el oboe inicia una segunda variación, con una figuración más breve, logrando ascender a Mi6, desde donde, con la figuración de la segunda parte de la célula motívica de la primera variación, consigue descender en una continuidad de síncopas, a Sol4 (38 de ensayo). El tempo vuelve a descender con el encuentro de esa nota a 80, manteniendo así la velocidad hasta el 38 de ensayo, donde bajara a 74.

En el compás anterior al número 37 de ensayo, el diseño que viene descendiendo desde el Mib6 y ornamentado con los mordentes, requieren por parte del intérprete esa búsqueda en la flexibilidad del sonido en los diferentes saltos interválicos que se van produciendo y que, llegando al 9/8 y al Mi6, requiere ese sentimentalismo en la interpretación, no solo por el matiz escrito en *mf*, sino como recordatorio del Mi, ahora tratado de modo sincopado. Vuelve la calma en el 6/8, anterior al número 38 de ensayo. Conservando los reguladores, el oboe debe dejar clara la disminución en el Tempo y la figura de la célula motívica. Las ligaduras, los reguladores y la combinación de los sostenidos con los bemoles aportan a la melodía la expresividad necesaria, para pensar en un movimiento que avanza incesablemente hacia lo desconocido, y que parece perderse en el 38 de ensayo, justo cuando comienza la octava sección.

Al llegar al 9/8 anterior al número 39 de ensayo, el oboe continua el diálogo establecido con el contrabajo y el clave, en base a las mismas notas (Mi, Sol#, Do#, Fa, Sib). El tempo sigue bajando y hay que hacerlo sentir en la ejecución del oboe, que se vuelve cada vez más nostálgica, adscrita a un registro de notas sobreagudas, que vibraría sutilmente. Esta breve intervención melódica, pronto se ve transformada en una variación, en el compás quinto del 39, en tresillos de fusas y semifusas, que desembocan en un trino sobre Mi². Se vuelve a recordar lo que había pasado anteriormente, nuestra mente de nuevo activa la memoria a corto plazo. El oboe retoma entonces un ascenso en mf, hasta alcanzar en f Sol⁶. En el análisis decíamos, al llegar aquí: *El sonido cesa. Un calderón de aproximadamente 3" es solicitado por el compositor. Es lo que denomina Messiaen silencio de preparación para lo que va a acontecer.* Dada la importancia, ya comentada, que Dutilleux le da al silencio, respetaría esos tres segundos, sincronizada con el vibráfono, que es quien inicia la actividad en el 40 de ensayo.

Un silencio de semicorchea al principio del primer compás del 40 de ensayo, separa al oboe del vibráfono, que entra en *f* en el dar. Una cadencia escrita de difícil lectura caracteriza al oboe, que de nuevo es el protagonista, y continua el discurso expuesto anteriormente (Dutilleux indica *comme précédent*), para presarse a poder ejecutar *librement*, los últimos compases del 40. En ese momento, buscaría un sonido más brillante, claro y con más presencia, pues el oboe será encargado, de dar los últimos alientos de la obra, acompañado por el resto de instrumentos. A destacar el final de la parte del oboe, en la que vuelven los trinos y acaba con una escala de tonos, que deberá ser ejecutada con la máxima claridad.

Un calderón, esta vez de tres a cinco segundos, pone al ensemble en situación de espera, de interacción con ese silencio tan apreciado. Separa la sección anterior de la novena, donde la anotación de *Éclatant*, dará lugar a un conjunto de motivos y elementos aparecidos anteriormente, como por ejemplo, los multifónicos. El contexto musical es como si se tratase de fuegos artificiales, con el estallido de una diversidad muy amplia de colores, que buscan resonancias en el pasado de *Les Citations*, las mismas que debe plasmar el intérprete.

Esta combinación de compases diferenciados rítmicamente y con todas las voces con la misma involucración en el discurso rítmico, conducen a la *coda final* de la obra concluyendo con la escala virtuosística escrita para el oboe. Según Krawczyk que la escala esté escrita en sostenidos y dobles sostenidos tiene su importancia, pues requiere el esfuerzo y el tiempo del intérprete para poder ejecutarlo correctamente. La lectura del intervalo es difícil y por eso es posible que la interpretación se aproxime al *rallentando*, por la resistencia a algo que va hacia arriba y es mucho más difícil de ejecutar. Todo cuenta para Dutilleux incluso el hecho de que escriba en sostenidos, pues la idea de resistir a la resistencia terrestre, es lo que lo hace más interesante¹²⁵³.

¹²⁵³ Entrevista realizada a Franck Krawczyk en París el 27 de febrero de 2017.

En el análisis, veíamos en la coda, en ese ascenso estructurado por quintas, la idea de infinito, de inacabamiento proustiano, alargado en el tiempo por un calderón, donde se obliga al *ff*. Quizá, el intérprete debería sentir mientras ejecuta esa nota, que nada es definitivo y que, en todo final, siempre queda algo inacabado flotando en el aire.

Conclusiones

Dutilleux utiliza diferentes estrategias y recursos compositivos (eclecticismo libre), para ejercer una acción perturbadora en la mente del oyente, a través del funcionamiento retroactivo y anticipatorio de la *memoria*, y de sus repercusiones en la consecución de una concepción y percepción temporal múltiple, especialmente, a través de la referencia temática y motivica, y más tarde, con el uso de la *cita*. A través de la observación y del contraste de información, he podido comprender los ámbitos y conceptos siguientes, para aplicarlos en la interpretación al oboe:

1. *Armonía*. La escala que sirve de base para la composición de la obra es la escala octatónica de Do#. Además, aparecen la escala cromática, la escala de tonos, el modo dórico y una parte del frigio. Las distintas escalas se superponen en ocasiones con elementos *quasi* tonales, que pierden sus características, a través de las interferencias modales y cromáticas.
2. *Melodía*. He descubierto, a través del análisis, las características del Tema abierto, de la variación, de las células motivicas y sus transformaciones, de la referencia y de la cita, viendo la idea de inacabamiento de Proust y el recurso de la memoria, como conceptos imprescindibles para comprender el pensamiento compositivo de Dutilleux, lo que ha cambiado muchas de mis ideas en cuanto a la interpretación y ha aportado, además, otras nuevas. Me ha resultado crucial la noción de nota pivote y su característica estructural.
3. *Ritmo*. La unidad temporal de la obra de Dutilleux, reforzada por las interacciones entre los fenómenos armónicos y el material motivico, es indisociable de la gestión que hace de la figuración, en esta obra como recurso unificador interno y colaborador de la memoria. La comprensión de los cambios de tempo y de compás han sido cruciales en el ámbito interpretativo, después de conocer la importancia que Dutilleux da al ritmo.
4. *Timbre*. Dutilleux es considerado como un artista del timbre. En *Les Citations*, el inusual ensemble, oboe, clave, percusión y contrabajo, genera una percepción tímbrica igualmente inusual. Además, para mi propuesta de ejecución de la parte del oboe, me ha resultado de mucha utilidad comprender cómo hace dialogar el compositor, a estos instrumentos.

La noción de *crecimiento progresivo cíclico* me ha resultado importante a la hora de que el oboe interprete las células motivicas, sus repeticiones y sus mutaciones. En *Les Citations*, el uso no solo de la *cita*, sino también de la *referencia* y de la *variación*, así como de la concepción de *Tema abierto*, gira en torno a las posibilidades de la memoria.

Para Dutilleux, los parámetros se interrelacionan. Lo hemos visto en *Les Citations*, así como el uso del Tema abierto, las variaciones, las células motivicas y sus mutaciones,

un espacio y un tiempo que se ensanchan en las transformaciones, que funcionan en las dos direcciones de la memoria y utilizan sus propiedades para producirse y volverse a producir variados. Ha sido interesante asistir a las mutaciones progresivas hasta la metamorfosis final, donde se entremezclan las referencias a Proust y a Messiaen, mostrando así una concepción a la vez estética y filosófica.

El Auditorio de Música de Zaragoza: un espacio multicultural para el siglo XXI

Cristina Sobrino Ducay
Máster en Gestión Cultural
Universidad de Zaragoza

Resumen. Esta investigación aborda un estudio sobre la situación actual del Auditorio-Palacio de Congresos de Zaragoza con un objetivo principal: plantear una serie de acciones de mejora, que transformen la entidad en un lugar de interacción cultural/social, teniendo como eje la promoción de la Música Clásica, como bien común para todos los ciudadanos. Previamente a la elaboración de un diagnóstico real de la situación o evaluación, analizaremos la gestión económica y administrativa, la sostenibilidad ambiental y así mismo económica, la programación, el público asistente y potencial, el marketing y la comunicación, el uso de las nuevas tecnologías y los recursos humanos, desde 2014 a 2016. Nuestra propuesta es *crear marca musical/cultural/social*, es decir, hacer del Auditorio un centro cultural abierto a todos los ciudadanos, hecho desde la gente y para la gente, que genere una comunidad de personas interconectadas a través de lo que el Auditorio ofrece: un lugar de interacción social ilusionante y atrayente para los ciudadanos.

Palabras clave. Auditorio de Zaragoza, Gestión Cultural, Gestión económica, público, programación, marketing, recursos humanos.

Abstract. This research deals with a study about the current situation of the Auditorio-Palacio de Congresos de Zaragoza with one main objective: to propose a series of improvement actions that transform the entity into a place of cultural / social interaction, having as its axis the promotion of the Classical music, as a common good for all citizens. Prior to the preparation of a real diagnosis of the situation or evaluation, we will analyze economic and administrative management, environmental and economic sustainability, programming, the audience and potential, marketing and communication, the use of new technologies and human resources, from 2014 to 2016. Our proposal is to create musical / cultural / social brand, that is, to make the Auditorium a cultural center open to all citizens, made from people and for people, that generates a community of interconnected people through what the Auditorium offers: a place of social interaction, exciting and attractive for citizens.

Keywords. Auditorium of Zaragoza, Cultural Management, Economic management, public, programming, marketing, human resources.

Introducción

La tarea no es tanto ver lo que todavía no ha visto
nadie, sino pensar en lo que nadie ha pensado aún
sobre lo que el mundo ha visto.
Arthur Schopenhauer

Vivimos en un momento en el que nos vemos en la necesidad de organizar nuestro propio tiempo. A veces, para poder asistir a un concierto, por ejemplo, tan solo es cuestión de segundos que podamos hacerlo o no. Curiosamente, la idea occidental de la duración del tiempo procede de la música polifónica. Los compositores de la Edad Media fueron los primeros en estudiar

(...) los problemas de la medida del tiempo real, y su práctica permitió a una nueva civilización estar preparada para apreciar el paso del tiempo, como un fenómeno que no estaba ligado al sol y a la luna, o al movimiento de los cuerpos, sino que era independiente y podía estudiarse como una dimensión espacial. Como esta percepción era básica para la evolución de la ciencia moderna, la música polifónica fue en realidad una de las madres de la ciencia moderna.¹²⁵⁴

En los tiempos que corren, todos vamos con prisas y a todos se nos complica la vida a cada momento, al querer estirar una temporalidad que, inexorablemente, marca el reloj. “Hacer ver el tiempo, atravesarlo, captarlo en sus improntas y sus estratos, en diferido o en directo, tal es sin duda una de las grandes obsesiones del siglo XX, que de entrada se ha situado bajo el signo del tiempo, e igualmente del espacio-tiempo”¹²⁵⁵. No obstante, podemos comprar u organizar un viaje a medianoche, chatear con nuestros amigos o con alguien que tengamos en la otra punta del mundo. También podemos contestar un correo electrónico o mirar una información a mitad de un concierto, estando en el cine, etc., cuando nosotros decidimos hacerlo. De la crisis económica se saldrá, pero hay otra peor de la que no vamos a salir fácilmente: la falta de tiempo. La gestión óptima de nuestro tiempo, especialmente el de ocio, es un aprendizaje emocional necesario, para reducir el estrés y ser más felices, pero, actualmente, el público que debemos atraer se encuentra con dos retos que superar, para ocupar su tiempo libre en la asistencia a conciertos de Música Clásica. El primero corresponde directamente al espectador y reside en *cambiar de hábitos de tiempo libre* y el segundo, relacionado con la gestión cultural y su oferta, consiste en que se elija asistir a conciertos de música en directo, frente a la intensa competencia de “la oferta de ocio digital, con unos precios de acceso cada vez más reducidos”¹²⁵⁶.

Una encuesta italiana que aborda los diferentes usos y conceptos del tiempo libre, revela que sus diferentes definiciones de ocio están muy influenciadas por la edad. Los

¹²⁵⁴ SZAMOSI, Geza: *Las dimensiones gemelas*, Ediciones Pirámide, Madrid, 1987, p. 114.

¹²⁵⁵ BUCI-GLUKSMANN, Christine: *Estética de lo efímero*, Arena libros, Madrid, 2007, p. 41.

¹²⁵⁶ COLOMER, Jaume: *Análisis de la Situación de las Artes Escénicas en España*, Academia de las Artes Escénicas de España, Madrid, 2016, p. 109. Disponible en:
<http://interaccio.diba.cat/sites/interaccio.diba.cat/files/e160064.pdf>

chicos de 14 a 17 años consideran el ocio como diversión más que los adultos (55,9%), tiempo para dedicar a los amigos (47,6%), tiempo fuera del trabajo o la escuela (47,7%). Las personas entre 20 y 34 años consideran el tiempo libre o de ocio como tiempo de descanso y relajación (40%), otros como tiempo para dedicar a tu pareja (22%). Para personas entre 55 y 74 años, es el tiempo de no rendir cuentas a nadie (16%) y tiempo que puede dar a los demás (11%). La proporción de los que tienen una visión negativa de la vida es particularmente alta, entre las personas a partir de setenta y cinco años: el 12,3% de los casos encontró que el tiempo libre es vacío de soledad y para el 3,4% de los casos, es innecesario o pérdida de tiempo¹²⁵⁷.

En la estadística elaborada por el Ministerio de España en 2015, a partir de un estudio sobre hábitos y prácticas culturales, “el 22,7% de la población escucha música directamente en Internet, el 7,1% a través de emisoras de radio en Internet y el 19,6% mediante otro tipo de soportes”¹²⁵⁸. Los resultados indican que la asistencia a conciertos de Música Clásica tan solo alcanzó en 2015 un 8’6 (3.335 personas), apuntando, sin embargo, que “las actividades culturales más frecuentes, en términos anuales, son escuchar música, leer e ir al cine, con tasas del 87,2% (33.316 personas), el 62,2% y el 54%, respectivamente”¹²⁵⁹.

Que el público elija escuchar música en casa quizá tenga mucho que ver, con que asistir a un concierto de Música Clásica pueda generar estrés, dado que está sujeto a un horario determinado, de comienzo y de fin, así como a un ritual exquisito. Los señores de la música clásica nos dicen lo siguiente: venga usted al concierto, el único día que se programa, a la hora en punto que se programa, no venga más tarde porque no le dejamos entrar, no se mueva, no mire el móvil, no aplauda a destiempo, no tosa y no se levante hasta que termine. Es decir, una pérdida absoluta de libertad, que con algo deberíamos compensar¹²⁶⁰. En los conciertos de rock y los acontecimientos deportivos, se espera que el público grite para alentar y a menudo se desplace. En cambio, cuando se mira danza y música clásica formal, se espera que el público permanezca en sus asientos y aplauda amablemente o tal vez, ocasionalmente, se ponga de pie y diga “¡bravo!”¹²⁶¹.

Renovar es urgente. Los estudios sobre la gestión de la Inteligencia Emocional ponen de manifiesto que cualquier ser humano al que se le imponen unas instrucciones y las

¹²⁵⁷ Véase ISTAT: *Spettacoli, musica e altre attività del tempo libero. Indagine multiscopo sulle famiglie "I cittadini e il tempo libero"* - Anno 2006, Istat, Roma, 2008, p. 12. Disponible en: http://www3.istat.it/dati/catalogo/20081031_00/inf_08_06_spettacoli_musica_tempo_libero_2006.pdf
Traducción nuestra.

¹²⁵⁸ Subdirección General de Estadística y Estudios, Secretaría General Técnica. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte: *Encuesta de hábitos y prácticas culturales en España 2014-2015*, Gobierno de España, Madrid, p. 48.

¹²⁵⁹ *Ibid*, p. 37.

¹²⁶⁰ Véase Entrevista a Cristina SOBRINO DUCAÝ, Presidenta de la Sociedad Filarmónica de Zaragoza, en *Más música, por favor. Promoción de la cultura musical*. Disponible en: <http://entrevistas.masmusicaporfavor.com/2014/01/entrevista-cristina-sobrino-ducaý.html>

¹²⁶¹ Véase UNESCO: *Cómo medir la participación cultural. Manual del marco de estadísticas culturales de la UNESCO 2009 n°2*, ONU – Instituto de Estadística de la UNESCO, 2014, p. 20.

hace suyas, para integrarse en el grupo, pone en marcha “el deseo de insumisión ante la pérdida de libertad y la ganancia de soledad, de revelarse contra sus propias órdenes, empujado por la pasión de su marca emocional ancestral: conseguir su liberación y recuperar su dignidad. [...] Por el contrario, nosotros pensamos precisamente en no aislarnos, sino en comunicar y comunicarnos, en *interactuar* sin cesar”¹²⁶².

Por otra parte, a pesar de los cambios en la forma de vivir y en la sociedad, el ritual del concierto, tal y como lo conocemos hoy, lleva 150 años perfectamente asentado: los carteles publicitarios, los anuncios en la prensa local, la suscripción a la temporada, las notas al programa, la escucha en silencio, los aplausos del público en momentos predefinidos y la sanción de la crítica. Pese a la revolución tecnológica, en el ámbito de la música clásica, el concierto sigue siendo la expresión más viva para experimentar este arte, pero el concierto de forma tradicional, como lo conocemos, está en recesión. Por otro lado, la música se vende, nos la podemos llevar a casa, aunque, sin lugar a dudas, la emoción de asistir a un concierto es algo insustituible. El reto es generar motivación en el público, al asegurarle un momento único de disfrute, como el acercarse a un auditorio a oír música, y lograr que sea totalmente accesible y placentero al espectador. El director de orquesta Baldur Brönnimann propone en su blog, que ya ha recibido más de 100.000 visitas, diez medidas para cambiar este formato: 1. Libertad para aplaudir entre los movimientos; 2. Afinar los instrumentos fuera de escena; 3. Poder utilizar los teléfonos móviles; 4. Los programas deberían ser menos predecibles; 5. Permitir llevar bebidas a las salas; 6. Los artistas deberían participar con el público; 7. Las orquestas no deberían tocar con frac; 8. Los conciertos deberían ser más aptos para familias; 9. Usar más tecnología; 10. Programas con una pieza contemporánea¹²⁶³.

Cuando visitamos un museo, los cuadros parecen estar esperando pacientemente, día tras día, para ser contemplados y, así, disfrutarlos cuando nosotros decidimos hacerlo. Los conciertos tienen una hora de comienzo, exigen puntualidad y no se repiten, como lo hacen las representaciones teatrales. Las obras de teatro nos dan varias opciones para ser vistas en directo, generalmente en un teatro. Los conciertos de música clásica son de función única. Quizás, el panorama es tan frágil que asusta experimentar.

El Social Media Manager para el sector cultural y violinista profesional David Peralta opina que, para un mejor futuro del sector de la Música Clásica, se hace necesario una reorganización “dando un giro a sus estándares de calidad y buscando fórmulas de financiación mixtas en las que confluyan recursos institucionales, privados y en las que la propia sociedad también participe. Para conseguirlo hay que cambiar radicalmente la mentalidad de los profesionales del sector y a través de ellos la de la propia

¹²⁶² INIESTA MASMANO, Rosa: *Interactuando sin miedo*, Rivera Editores, Valencia, 2011, p. 161.

¹²⁶³ Véase REDACCIÓN: «Diez cosas que cambiar en los conciertos y atraer así a nuevos públicos», en MusicaAntigua.com, 2016. Disponible en: <http://www.musicaantigua.com/diez-cosas-que-cambiar-en-los-conciertos-y-asi-atraer-nuevos-publicos/>

sociedad”¹²⁶⁴. Consultando las estadísticas de la Sociedad General de Autores de España, SGAE, en 2016 se mantiene un ascenso con respecto a 2015 en la mayoría de los indicadores de música clásica, siendo el número de recintos el único que arroja un resultado negativo, habiéndose perdido 481, manteniéndose 2.709. No obstante, si comparamos los indicadores actuales con los de 2008, se acumulan todo tipo de pérdidas en todos los indicadores: “Con relación a dicho año, las pérdidas acumuladas son las siguientes: un 19,4% de los recintos (671 menos), un 16,2% de los conciertos (2.887 menos), un 15,3% de los espectadores (843.559 menos) y un 12,6% de la recaudación (5.685.006 euros menos)”¹²⁶⁵.

Hace ya bastante tiempo que está abierto un intenso debate: la música clásica necesita atraer a nuevos espectadores y atajar la crisis de público que está haciendo mella en las salas de conciertos de buena parte de Europa y Estados Unidos. Se han construido salas de música invirtiendo mucho tiempo y dinero, edificios sometidos a exigencias muy rigurosas de acústica, como es el caso del Auditorio de Zaragoza, grandes infraestructuras e inversiones públicas, mantenidas y programadas con dinero público, aunque parece que lo hecho no es suficiente para generar lo que sería la razón de todo esto: *público*.

El Anuario 2017 de la SGAE aconseja dinamizar el sector de la Música Clásica trabajando desde la cultura para romper con tantos años de conservadurismo, en los que ha prevalecido lo tradicional frente a la innovación, y generar “interés por crear nuevas vías de contacto con la sociedad [...] debemos convencer a ésta de la importancia de la cultura y la música como base de desarrollo intelectual y emocional de cualquier individuo, lo que ayudará sin duda a formar personas creativas, capaces de buscar soluciones de futuro a esta y cuantas crisis se presenten”¹²⁶⁶. El desafío es innovar y trabajar por y para la sociedad, consiguiendo que sea ella misma quien demande al sector de la cultura, por un lado, y a las instituciones y al sector privado por otro, cultura de calidad accesible para todos”¹²⁶⁷.

Los cambios en la sociedad actual afectan al Auditorio de Zaragoza, que se debe enfrentar a nuevos retos. Uno de los que más importantes es el de la apertura a la sociedad, creando ofertas viables para la consecución de nuevos espectadores. Esta transformación incluye especialmente las nuevas tecnologías y las innumerables posibilidades que nos ofrece los nuevos medios de comunicación a través de internet y muy especialmente a las redes o medios sociales”¹²⁶⁸. Disminuidas las audiencias y disminuido el presupuesto económico, debe conducirse un proyecto hacia objetivos que hagan más atractivo y sostenible el Auditorio y su programación propia de

¹²⁶⁴ PERALTA, David: «Música clásica: una crisis anunciada», en *Social Media Música*. Disponible en: <https://davidperalta.es/musica-clasica-una-crisis-anunciada/>

¹²⁶⁵ SGAE-CIMEC: *Anuario SGAE de la Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales 2017*, SGAE, Madrid, 2017, p. 18. Disponible en:

http://www.anuariosgae.com/anuario2017/RESUMEN_EJECUTIVO_2017.pdf

¹²⁶⁶ *Ibid.*

¹²⁶⁷ PERALTA, David: «Música clásica... *Op. Cit.*

¹²⁶⁸ *Ibid.*

conciertos y actividades musicales, para conseguir atraer nuevos públicos. El reto es la revisión y reelaboración del rol tradicional que ha venido desempeñando el Auditorio, así como abrirse a nuevas perspectivas y responsabilidades hacia su entorno, especialmente las educativas y las sociales.

Desde el otoño de 2015, el Auditorio ha estado trabajando en cómo mejorar la relación con su público. Tras un continuo descenso de asistentes y la consecuente caída de ingresos, la Sociedad Municipal Zaragoza Cultural decidió implantar un modelo de gestión orientado al ciudadano, a través de una política cultural del bien común, basándose en los criterios de participación, una gestión transparente y responsable, transformadora, cooperativa y transversal, accesible y crítica, buscando, así mismo, la sostenibilidad presupuestaria. Según Pierre Bourdieu, los gestores culturales son quienes compiten por los recursos, tanto materiales como simbólicos del sector, y de quienes cabe esperar su transformación.

De este modo, a los Gestores Culturales nos corresponde estudiar el escenario presentado en el párrafo anterior –conceptual, estructural y de contenido-, de forma que sirva para impulsar una cultura musical que apueste por lo social, haciendo posible el intercambio y la interacción de saberes de la ciudadanía, velar por el desarrollo de su capacidad crítica y participativa, sobre nuestras bases democráticas, de modo que se recupere y potencie un sentido social y comunitario, a través de la cultura musical.

1. El Auditorio-Palacio de Congresos de Zaragoza en la actualidad

El Auditorio-Palacio de Congresos (Auditorio de Zaragoza) es un edificio de grandes proporciones que, inaugurado el 5 de octubre de 1994, según diseño de Manuel Pérez Latorre, cuenta ya con una dilatada historia de veintitrés años. El complejo, integrado por el Auditorio y Sala Multiusos, constituye una instalación pionera por su versatilidad y por las posibilidades de utilización que presenta a lo largo de todo el año para acontecimientos musicales, congresos, convenciones, exposiciones sectoriales, grandes reuniones de empresa, ferias, actos políticos y sociales y actividades de todo tipo.

Según la Memoria de Actividades 2016 de la Sociedad Municipal Zaragoza Cultural S.A.U., en el apartado sobre el Auditorio-Palacio de Congresos, instalación que gestiona, declara como finalidad fundamental la de promover:

la cultura musical, con una especial atención a la música sinfónica y el conocimiento y difusión del patrimonio musical, sirviendo de espacio para grandes orquestas de alto interés y máxima calidad, siendo un promotor cultural de referencia nacional y que invite a los ciudadanos a experimentar emociones musicales que enriquezcan su vida. De forma complementaria, el Auditorio tiene la finalidad de albergar y promover eventos de carácter cultural, social, científico, mercantil, contribuyendo al desarrollo cultural, económico y social de la ciudad, atrayendo el mayor número posible de visitas de negocios nacionales e internacionales, integrando la ciudad en los

circuitos nacionales de grupos reconocidos.¹²⁶⁹

En dicha memoria, se considera que el Auditorio de Zaragoza garantiza, mejor que ninguna otra entidad o edificio, por un lado, espacios suficientes y adecuados de cara “al incremento de este tipo de actividades estratégicas para una ciudad media europea como es Zaragoza”¹²⁷⁰ y, por otro, que el Auditorio “ofrece los mejores servicios para la realización de congresos, convenciones y eventos, diferenciándose por la singularidad de sus instalaciones y la calidad del servicio prestado, siendo un colaborador de referencia en la consolidación de la cohesión social de la ciudad”¹²⁷¹.



Imagen 1. Auditorio-Palacio de Congresos de Zaragoza

Los conciertos de Música Clásica son la principal actividad del Auditorio de Zaragoza, espacio reconocido internacionalmente por sus especiales características acústicas. La programación anual del Auditorio se estructura en varios apartados: programación propia del Auditorio, programación de diferentes entidades o asociaciones a través de convenios, actos municipales, actos de otras administraciones y actos privados. En la actualidad, existe un rendimiento por debajo de las posibilidades en todas las áreas, a saber: gestión económica y administrativa, gestión de los espacios del edificio, gestión de la programación y del público, gestión de marketing y comunicación y, por último, gestión de los recursos humanos.

A modo de evaluación, presentamos una matriz DAFO¹²⁷² del Auditorio de Zaragoza en

¹²⁶⁹ Memoria de Actividades 2016 de la SOCIEDAD MUNICIPAL ZARAGOZA CULTURAL S.A.U., Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 2017, p. 67.

¹²⁷⁰ *Ibid.*

¹²⁷¹ *Ibid.*

¹²⁷² “[La matriz] DAFO da una visión simplificada de los análisis realizados con el objetivo de facilitar una visión de conjunto que nos permita inducir relaciones causa-efecto, que presentamos después en unos diagramas de síntesis”: COLOMER, Jaume: *Análisis de la Situación de las Artes Escénicas en España*, Academia de las Artes Escénicas de España, Madrid, 2016, p. 97. Disponible en:

Las circunstancias actuales económicas, sociales y políticas son muy distintas de las que existían, cuando se originaron los equipamientos culturales del Auditorio de Zaragoza. En la actualidad, necesita de la innovación para convertir las debilidades arriba expuestas, en fortalezas que interaccionen con las que ya posee. La gestión debe afrontar nuevos hábitos y consumos culturales, que conlleven nuevas estrategias de programación y un nuevo plan de usos, dificultades económicas y la implantación de las nuevas tecnologías, que mejoren el funcionamiento administrativo, el ambiental y que optimicen los tiempos y costos, para alcanzar la eficacia deseada.

2. Construyendo un nuevo paradigma europeo: el Auditorio de Música de Zaragoza

Según declaraba, en 1999, el famoso director de orquesta Riccardo Muti, “ningún estado de Europa ha conseguido las infraestructuras musicales de las que se ha dotado España en tan poco tiempo. Es todo un ejemplo”¹²⁷³. A comienzos del siglo XXI, contábamos en España con una veintena de auditorios de música, algunos aún por inaugurar entonces, y se había desplegado una infraestructura que parecía imparable.

El auditorio es un equipamiento cultural cuya construcción viene señalada por distintas exigencias. Algunos han sido planificados para servir como sedes de las orquestas locales, como el Nacional de Madrid, el Palau de la Música de Valencia, el Auditori de Barcelona, el Euskalduna de Bilbao o el futuro “Príncipe Felipe” en Oviedo. Con la intención de recibir a la JONDE se construyó el de Cuenca [...]. En otros ejemplos, el edificio ha sido un estímulo para la creación de conjuntos propios más o menos estables. Tal es el caso de Zaragoza, Murcia, Santiago de Compostela o La Coruña. Con el fin de servir a las actividades de la localidad se diseñaron los de Avilés, Santander y Lérida. Ejemplos especiales son los de Las Palmas y San Sebastián, imprescindibles para sus respectivos festivales, pero que también recibirán a las orquestas propias.¹²⁷⁴

Son miles de millones de gasto lo que cuesta el funcionamiento de los auditorios españoles. Una salida hacia la amortización fue, y sigue siendo, compaginar la actividad musical con congresos y otros actos. En esta salida, la polémica esencial se suscita cuando se piensa en un auditorio sin sala de ensayos, lo que, por una parte, paraliza otras actividades que podrían llevarse a cabo y, por otra, ha obligado al alquiler de salas para tal fin o a la construcción anexa de las mismas. Auditorio-Palacio de congresos ha sido la combinación para hacer viable el gasto. Si bien es verdad que ejemplos como el Auditorio de Madrid deben depender para su actividad paralela de los ensayos de la Orquesta Nacional, existen otros casos, como la Orquesta de Euskadi, que disfruta de un espléndido local de ensayos y sólo necesita el Auditorio Kursall para los conciertos. Al lado del Auditorio “Alfredo Kraus” se tuvo que construir una sala para que trabajase la Filarmónica de Las Palmas, sin interferir en el resto de la programación. Para Enrique Rojas, gerente de la Orquesta de La Coruña y cabeza

¹²⁷³ IBERNI, Luis G.: «Auditorios: ¿salas de música o multiuso?», en *El Cultural*, 14/02/1999. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/musica/Auditorios-salas-de-musica-o-multiuso/13497>

¹²⁷⁴ *Ibid.*

rectora del auditorio de su ciudad, “ésta es la solución más adecuada. Si en principio puede parecer la más costosa, a medio plazo se recupera la inversión con creces”¹²⁷⁵.

El Auditorio de Zaragoza, quizá el más espectacular de los que se hicieron a finales del S. XX –se llegó a hablar de más de diez mil millones- levantó mucha polémica en su momento, pero la intensa actividad que desarrolla elimina cualquier duda sobre la inversión. No obstante, se producen críticas constates ante la falta de rendimiento de las instalaciones del Auditorio, el carácter obsoleto de la relación con el público y la escasez de propuestas innovadoras, lo que da pleno sentido a nuestro trabajo. Para poder proponer mejoras en el rendimiento, vamos a pasar a analizar y evaluar los últimos tres años de gestión en cada una de las áreas, proponiendo, como ya hemos anunciado, mejoras concretas en cada una de ellas.

2.1. EL EDIFICIO

El arquitecto, por el ordenamiento de las formas, obtiene un orden que es pura creación de su espíritu; por las formas, afecta intensamente nuestros sentidos, provocando emociones plásticas; por las relaciones que crea, despierta en nosotros profundas resonancias, nos da la medida de un orden que se siente de acuerdo con el del mundo, determina reacciones diversas de nuestra mente y de nuestro corazón; y entonces percibimos la belleza.

Le Corbusier

Hacia finales del siglo XIX, los arquitectos tienen poco conocimiento de la acústica y sus diseños topológicos de salas de concierto se basan en modelos existentes. Sin duda, el más exitoso fue el conocido como “caja de zapatos”, capaz de acoger entre 1.500 a 2.000 espectadores: morfológicamente, se trata una habitación rectangular, estrecha, de techo alto y con el suelo horizontal. La orquesta, rodeada por una galería, se sitúa en un extremo. El resultado acústico es una sala resonante, con un tono pleno y rico. La más admirada de estas salas antiguas en Europa es la Grosser Musikverinssaal de Viena.



Imagen 2. Grosser Musikverinssaal de Viena

¹²⁷⁵ *Ibid.*

Numerosos tratadistas publicaron escritos en el siglo XVIII, en los que abordaban todo tipo de cuestiones relacionadas con el diseño y la edificación de salas teatrales y operísticas. Sin embargo, la mayor parte de los razonamientos y juicios relacionados con la acústica, que encontramos en todos ellos, no gozan de respaldo científico alguno que los avale. Es más, como “hasta finales del siglo XIX, la acústica era considerada una ciencia inexacta y, en consecuencia, no resulta extraño que continuamente aparecieran explicaciones esotéricas, a través de las cuales se pretendían aclarar los “misterios” de esta materia”¹²⁷⁶. Como en tantas facetas de la evolución humana, la fortuna, la intuición y la experiencia fueron las claves que permitieron mejorar constantemente los modelos teatrales, optimizando el resultado visual y sonoro de las salas. De hecho, se considera que la acústica arquitectónica (acústica de salas) como ciencia, como rama específica de la física, nace con las investigaciones llevadas a cabo por W. C. Sabine¹²⁷⁷:

para considerar lo que hoy denominamos acústica arquitectónica, como una rama científica de la acústica, hay que esperar hasta finales del siglo XIX y principios del siglo XX, cuando se suceden una serie de trabajos realizados en la universidad de Harvard, por el físico W.C. Sabine (1868-1919), que más tarde se reunirían en un texto de referencia: *Collected papers on Acoustics*, publicado por Harvard University Press, en 1922. La ecuación de Sabine para la obtención del tiempo de reverberación, publicada en su famoso artículo *Reverberation*, ha sido para la acústica arquitectónica, y más concretamente, para la acústica de salas, lo que en su día pudo ser la ley de Ohm para la electricidad o la ley de Hooke para la elasticidad.¹²⁷⁸

Lo que interesa al investigar sobre la acústica de las salas de concierto es que el sonido de la fuente emisora no se perciba como ruido¹²⁷⁹, sino como sonido cuya recepción y percepción pueda potenciarse a través de la geometría, que define la dimensión espacial del recinto, y los materiales a usar en su construcción. Cuando un espacio presenta un tiempo de reverberación excesivamente alto, se dice que se trata de un recinto acústicamente vivo, lo que significa que se produce una mala inteligibilidad. La cuestión está en el equilibrio, en encontrar la *curva tonal* correcta, pues una reverberación excesivamente apagada supone que no llegue el sonido plenamente, a pesar de sea correcta la inteligibilidad.

¹²⁷⁶ CARRIÓN ISBERT, Antoni: *Diseño acústico de espacios arquitectónicos*, Iniciativa Digital Politècnica, Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, 2004, p. 23.

¹²⁷⁷ Véase BARBA SEVILLANO, Arturo; GIMÉNEZ PÉREZ, Alicia: *El Teatro Principal de Valencia. Acústica y Arquitectura Escénica*, Teatres de la Generalitat y Universitat Politècnica de València (coedición), Valencia (España), 2011.

¹²⁷⁸ LEÓN RODRÍGUEZ, Ángel Luis: *Acústica y rehabilitación en teatros de Andalucía*. Universidad de Sevilla, 2007, p. 32.

¹²⁷⁹ El Documento Básico de protección frente el ruido (DB HR), del Código Técnico de la Edificación (CTE) demanda que en los edificios se verifique el cumplimiento de ciertas exigencias y condiciones, entre las que se encuentran algunas relativas al acondicionamiento acústico de recintos. Se trata de exigencias sencillas y limitadas a determinados tipos de recintos con la única pretensión de controlar en ellos el tiempo de reverberación, bien directamente (estableciendo el valor mínimo de este parámetro), bien indirectamente (estableciendo una cantidad mínima de absorción acústica total).

A lo largo del siglo XVII, la construcción de edificios teatrales y su evolución formal fue vertiginosa, configurando pronto un modelo teatral canónico, que ejerció su hegemonía en Europa, durante los siglos XVIII y XIX: el llamado teatro de ópera “a la italiana”. Los arquitectos experimentaron con cámaras de resonancia y otros ingenios acústicos similares, para optimizar su respuesta sonora, siendo, en esto, un antecedente directo de la actual ingeniería acústica de los modernos auditorios¹²⁸⁰.

La gran música sinfónica del romanticismo encontrará su espacio natural en los grandes auditorios de planta rectangular del siglo XIX (conocidos como *shoebox*), cuya acústica sigue siendo considerada hoy en día óptima (Musikverein de Viena, 1870; Concertgebouw de Ámsterdam, 1888; Symphony Hall de Boston, 1900). Esta incipiente tipología de auditorios nacerá como evolución de los salones palaciegos del siglo XVIII, y dará lugar a una rama arquitectónica evolutiva paralela, que se alejará de las tipologías teatrales, al afrontar unas necesidades y unos usos claramente diferentes, ya que su razón de ser es la música sinfónica pura, desprovista de toda escenografía. En paralelo a los grandes auditorios surgirán también pequeñas salas de planta frecuentemente rectangular, destinadas a albergar reducidas agrupaciones camerísticas¹²⁸¹.

2.1.1. Análisis

Acústica y arquitectura del Auditorio

El edificio del Auditorio–Palacio de Congresos de Zaragoza se convierte por la diversidad de su equipamiento en un espacio privilegiado para la música, la comunicación, el arte, el intercambio, el espectáculo, un espacio posible para la dotación de las más modernas tecnologías al servicio de la cultura. Su mejor sala de conciertos, la Sala Mozart, está creada para ofrecer una acústica óptima: toda forrada de madera, funciona como un instrumento musical más, según el modelo de Sala de la Filarmónica de Berlín.



Imagen 3. Sala Mozart. Auditorio de Zaragoza

¹²⁸⁰ Véase BARBA SEVILLANO, Arturo: «Arquitectura teatral, historia y acústica: el sonido de los teatros», en *Música oral del Sur: revista internacional nº 10*, Junta de Andalucía. Consejería de Educación, Cultura y Deporte, 2013, pp. 147-167.

¹²⁸¹ *Ibid*, p. 270.

El edificio articula el espacio mediante rampas laterales que descienden desde la cota «0» hasta la cota «-5», donde se sitúa la plaza que da acceso a la Sala Multiusos, que forma parte del conjunto, y a los diferentes servicios.



Imagen 4. Plaza de acceso a la Sala Multiusos del Auditorio de Zaragoza

La Sala Multiusos es un espacio porticado, que queda limitado por dos grandes machones de obra de fábrica de ladrillo, permitiendo el paso compositivo entre un edificio y otro en el conjunto. Está construido mediante una columnata de gran escala sobre la que apoya una cubierta, construida mediante vigas de acero corten y dispuesto todo el conjunto como un elemento exento de la caja que alberga el Foyer y las salas, diferenciando así el espacio de una manera más ligera y ayudando a resolver compositivamente, por un lado, la fachada del edificio y, por otro, trata de cualificar el conjunto frente al resto de edificaciones, de tal forma que explicita desde ahí, el carácter no doméstico del edificio y su uso público, produciendo un espacio intermedio entre la calle y el Foyer del Auditorio.

El Auditorio queda precedido por un espacio porticado que lo envuelve en tres de sus fachadas, quedando la posterior como medianil y eje de servicios con la Sala Multiusos.



Imagen 5. Auditorio de Zaragoza. Fachada principal y lateral porticadas

El espacio del foyer o vestíbulo se resuelve al mismo nivel y para todos los espectadores, tanto para el acceso, como para la espera y el paseo, ya que sitúa también el lugar del descanso, el guardarropa o la cafetería, así como los servicios. A un segundo nivel por debajo de la cota de rasante, se encuentra el resto de servicio del Auditorio: oficinas, camerinos, etc.



Imagen 6. Vestíbulo visto desde arriba

Las salas, tanto la sinfónica como la de cámara, están totalmente forradas de madera, ahondando en la idea de instrumento musical. A éstas se llega a través de unas escaleras preparadas acústicamente para separar exterior de interior. En las salas, dominando el tono de la madera de Eyong¹²⁸², se desarrolla el espacio para la música, muy geométrico en su forma y lo más abstracto posible, ayudado en ello por las necesidades acústicas que planteaba la sala en cuanto a la reflexión del sonido y tratando ser, desde su abstracción y color, simplemente el apoyo de la música, del sonido que cuando se produce es el que realmente llena el lugar y hace posible la existencia de dicho espacio. El público se coloca a modo de teatro romano, en extensión y alrededor del escenario, y sólo unos quiebros producidos por necesidades acústicas varían y a la vez proponen una visión mucho más dinámica del espacio.

Los espacios servidores del Auditorio aparecen por debajo de la cota de rasante, aprovechando la normativa que obligaba a deprimir parte del edificio. Estas dependencias se relacionan verticalmente con el resto del Auditorio y horizontalmente con las salas, a partir de sus escenarios, de tal forma, que los músicos pueden prácticamente acceder a pie llano a las salas.

Fundamentalmente, se sitúan en este nivel los camerinos colectivos en número de cuatro, así como los camerinos individuales en número de seis, las salas de ensayo en número de once, que cuando el Auditorio funciona como Palacio de Congresos, pasan a ser salas de ponencia. Debajo del escenario de la sala principal y situado entre la cota -5 y la -10, existe una sala de ensayo con posibilidades de uso como sala de conferencias. Así mismo, en la cota -5 se sitúa el servicio administrativo del Auditorio, así como la sala de control de todo el conjunto. En la cota -10 se halla la sala de instalaciones con las máquinas de producción de frío y calor, los centros de transformación, los cuartos de baja, grupo electrógeno, etc.

La fachada del edificio construida detrás del espacio porticado trata de resolver y controlar lo más ordenadamente posible la gran longitud de la misma, 110 m. por 60 m., aproximadamente. Para ello se opta por un elemento repetitivo que tiene como intereje 8,50 m., que es el módulo sobre el que se ha construido todo el edificio. Este elemento consta de dos pilastras planas perfiladas con acero y que sostienen un gran vitral hecho a base de carpintería metálica y alabastro y termina de componerse con una gran pieza en estuco verde. En su interior, el módulo alberga, dependiendo de su situación, las puertas de emergencia, los elementos de iluminación cenital de las salas de ensayo o ponencias, así como las puertas principales o taquillas; la gran pieza de

¹²⁸² También llamado Sterculia, Yellow (White) Sterculia, Okoko, Bi, Bonge, N'chong, N'zong, Bongo. El color es amarillo claro o blanco cremoso. Presenta veteados de color blanco. No se diferencia la madera de albura de la del duramen. Procede de África y se usa como contrachapado en salas de concierto, teatros y museos. Podemos describir sus propiedades como madera pesada, medianamente nerviosa, semidura, de chapa apta, un mecanizado sin problemas, así como su encolado, clavado y atornillado. En su acabado, se aplica un tratamiento previo con tapaporos. Su fibra es recta o ligeramente entrelazada. Tiene un tacto grasiento. Duramen varía entre poco impregnable y no impregnable, albura impregnable. Véase «Especies de madera», en *Aitín*. Disponible en: <http://infomadera.net/modulos/maderas.php?id=103>

estuco verde pasa a ser tres grandes bronce de Fernando Sinaga, que enfatizan la entrada. La disposición continua de este elemento repetitivo permite situar los accesos de forma que, sin romper la continuidad del edificio, sí ayudan a determinar el lugar de acceso.



Imagen 7. Entrada al Auditorio

El espacio del Foyer aparece limitado por muro de fábrica de ladrillo y vitrales de hierro y alabastro, siendo todo el espacio cubierto por una gran celosía, formada por vigas de gran canto (3,40 x 0,90 m.), establecida según un módulo de 8,50 x 8,50 m., situando en sus encuentros las grandes columnas con una altura de 15 m. que caracterizan el Foyer. En el ámbito de los espacios que conforman la celosía, se sitúan unas cúpulas de madera colocadas separadas de los lados y mediante la luz cenital que envuelve a éstas, a la vez que se aligera el conjunto, que de otra forma resultaría pesado. La disposición del techo es continua visualmente, quedando separado el conjunto del cerramiento de las salas, tratando de explicitar de esta manera la caja dentro de la caja. Esta gran celosía queda libre cuando pasa por encima de las salas, apoyada sobre columnas forradas de acero corten en su base y de madera de Eyang en el resto. El forro de madera oculta todo el sistema de instalaciones, tanto de aire acondicionado, como de megafonía o tomas eléctricas, etc.

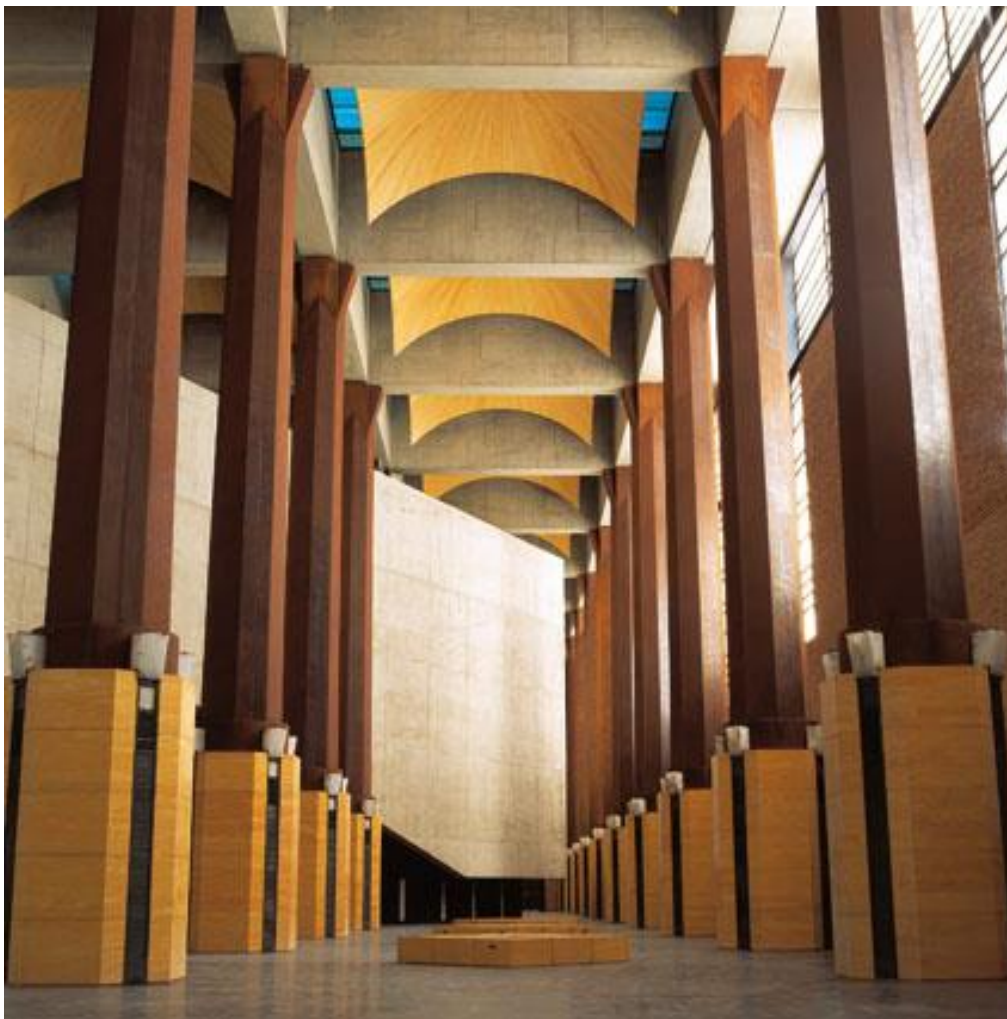


Imagen 8. Sala Hipóstila

El pavimento de piedra de Calatorao establece un dibujo que permite resolver de una manera uniforme y sin sobresaltos su unidad. En parte de este espacio isótropo, se han tratado de salvar las visiones en escorzo del conjunto, situando la construcción que alberga las salas, tanto sinfónicas como de cámara. Las paredes de hormigón de éstas están formalmente tratando de explicar el paso del foyer al lugar de la música.

2.1.2. Evaluación

Según la información que podemos encontrar en la página Web del Auditorio de Zaragoza¹²⁸³: las salas y el equipamiento del Auditorio, por su diversidad, se convierte en un espacio privilegiado para la música, la comunicación, el arte, el intercambio, el espectáculo, un espacio dotado en la Sala Mozart de las más modernas tecnologías al servicio de la cultura. Sin embargo, en nuestra opinión y a juzgar por la información obtenida, no se aprovecha más que una pequeña parte de su potencial.

El edificio del Auditorio constituye un complejo cultural y musical con una extensión de 22.739 m², en el que se integran:

¹²⁸³ auditoriozaragoza.com

- La Sala Mozart. Con una superficie de 1.800 metros cuadrados y 1.992 butacas, se le confiere sin lugar a dudas el reconocimiento de “Sala Sinfónica”. De prestigio internacional, esta sala es admirada por todos los grandes artistas que la visitan. Esta sala goza de gran tamaño y aforo, (1.992 butacas; prácticamente las mismas que tiene el Auditorio Nacional¹²⁸⁴ de Madrid o L’Auditori de Barcelona). En la Sala Mozart, el público se coloca a modo de teatro romano alrededor del escenario y se consigue una visión mucho más dinámica del espacio. Con inmejorable acústica, está, de igual modo, completamente dotada de todos los equipamientos necesarios para cualquier presentación conferencia, videoconferencia o grabación.

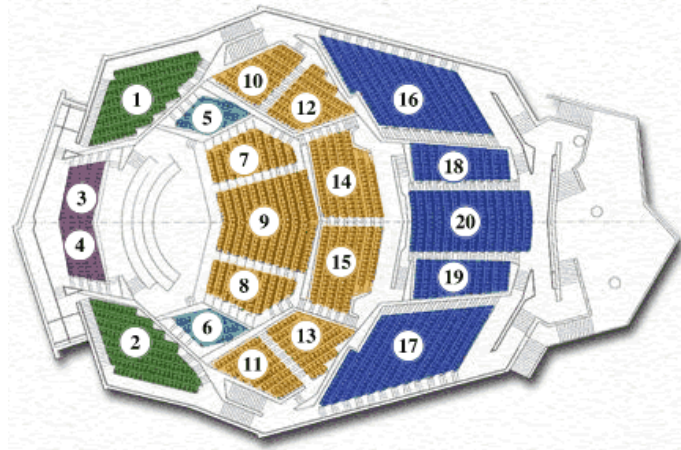


Imagen 9. Aforo Sala Mozart

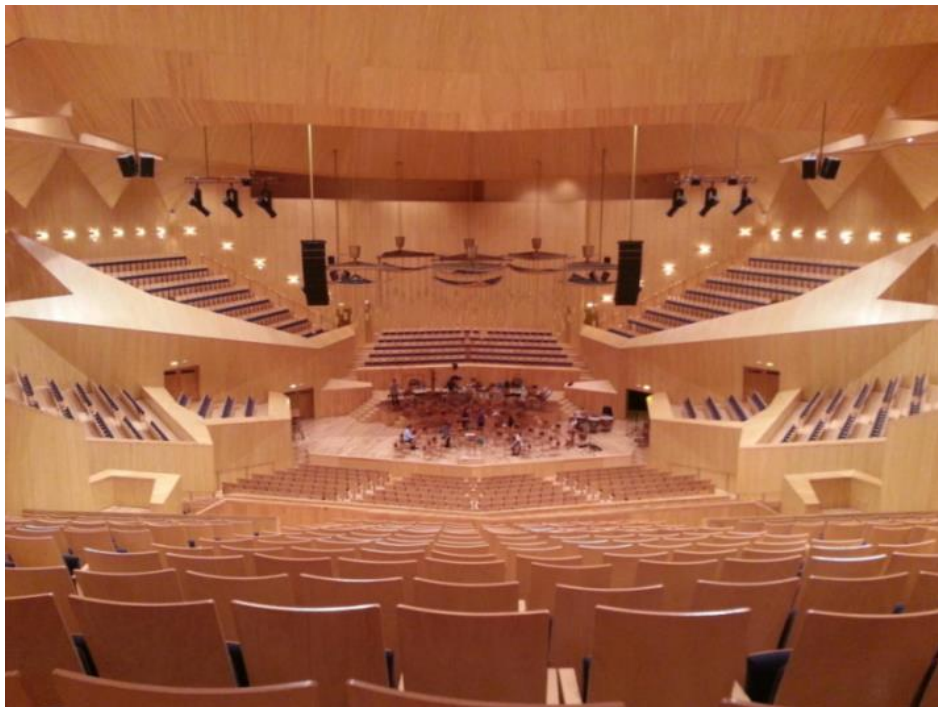


Imagen 10. Sala MOZART. Capacidad: 1.992 plazas

¹²⁸⁴ Véase <http://www.auditorionacional.mcu.es/es>

- La Sala Luis Galve (Sala de Música de Cámara). Ocupa una superficie de 420 m², con un escenario de 120 m², cuya longitud máxima es de 20 m y su anchura máxima de 10 m. Tiene capacidad para albergar a 429 personas. La potencia eléctrica instalada es de: iluminación escénica: 14.000 W y sonorización: 3.000 W. Cuenta con servicio de traducción simultánea por infrarrojos en tres idiomas, equipamiento y control de sonido, equipo de grabación audio-vídeo, circuito cerrado de TV, Videopresentador (conexión a gráfico y PC, proyección de opacos y transparencias, etc.), pantallas de proyección LCD e interconexión de señales audio y vídeo entre las salas.



Imagen 11. Sala LUIS GALVE (Sala de Cámara). Capacidad: 429 plazas

- Sala MARIANO GRACIA. Cuenta con una superficie de 350 m². El escenario se extiende 200 m², con una longitud máxima de 25 m y una anchura máxima de 6 m. Tiene capacidad para 200 personas. Cuenta con servicio de traducción simultánea por infrarrojos en tres idiomas, equipamiento y control de sonido, equipo de grabación audio-vídeo, circuito cerrado de TV, Videopresentador (conexión a gráfico y PC, proyección de opacos y transparencias, etc.), pantallas de proyección LCD e Interconexión de señales audio y vídeo entre las salas. El gran problema de esta sala reside en que no es accesible para las personas discapacitadas, por lo que apenas se usa.



Imagen 12. Sala MARIANO GRACIA. Capacidad: 200 plazas

- La Sala Hipóstila del Auditorio, con 3.800 metros cuadrados de superficie, cuenta con 56 columnas dotadas de toma eléctrica, telefónica y megafonía. Apta para exposiciones, stands, presentación de productos, zona de descanso, etc. En el centro se encuentran las maravillosas Sala Sinfónica Mozart y Sala de Cámara Galve.



Imagen 13. Sala Hipóstila



Imagen 14. Exposición en Sala Hipóstila

- SALA MULTIUSOS. Diferencia el espacio de una manera ligera y ayudando a resolver compositivamente su uso público. Produce un espacio intermedio entre la calle y el Auditorio.



Imagen 15. Sala MULTIUSOS. Capacidad: 5.250 plazas de pie o 2.500 plazas sentados.

- 10 Salas de ensayo-reuniones (transformables y adaptadas para comisiones y ponencias). Capacidad: de 10 a 100 plazas.

- Sala de Videoconferencia. Capacidad: 10 plazas (con posibilidad de interconectarse con el resto de las Salas).

- Espacios comunes, cafeterías, guardarropa, oficinas, camerinos, almacenes, espacios exteriores de servicio, áreas de instalaciones y de control técnico del edificio.

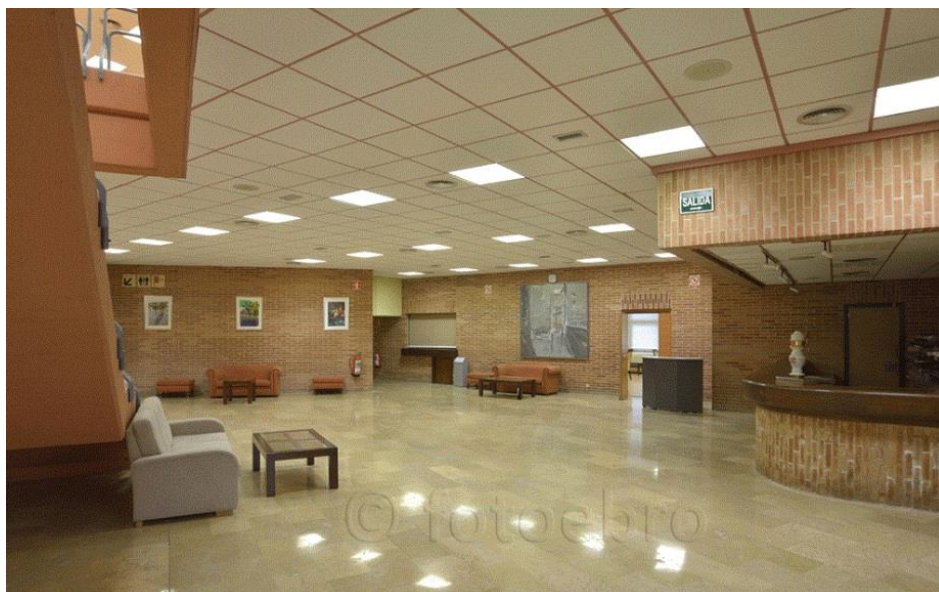


Imagen 16. Hall. Guardarropa

Ya tenemos una marca con identidad visual: “El Auditorio”, que conoció un posicionamiento muy fuerte y liderazgo y transmitió valores, basados en la elegancia, el lujo y exclusividad. Ahora, el Auditorio, a través de nuevos valores con los que se relacione, debe conseguir un nuevo posicionamiento en la mente del público, creando una renovada marca, diferenciándose de los valores de antaño, a través del programa de *branding* que constituye en sí mismo en su conjunto el presente trabajo. Conseguir generar estos nuevos valores, fundamentados en un Auditorio para todos los ciudadanos, en la mente de los consumidores, creará un nuevo posicionamiento de este Auditorio en la mente de todos. Las marcas son importantes por los valores que transmiten, que las distinguen y crean su propia personalidad.

Antes era posible elegir entre productos o servicios basándose en el precio o la calidad. Hoy en día, en la mayoría de las actividades, eso ya no es posible. Esa diferencia es casi inapreciable. A un producto o empresa ser tan bueno como los demás sólo le sirve para seguir en carrera, para no quedar relegado. Antes se imponía el valor de uso. Ahora el principal valor del producto es la marca. Por lo tanto, son los factores emocionales los que influyen a la hora de elegir un producto o servicio. Ese vínculo emocional se da a través de la marca. Las marcas ya son parte del mundo de la cultura. Cuando compramos un producto no compramos sólo el producto, sino el conjunto de discursos que son parte de la mercancía. La marca se convierte en una experiencia integral que nos hace sentir ser parte de un grupo determinado. La marca, además de identificar al producto, identifica al consumidor. La marca no es un elemento que le aporta algo al negocio, sino que la marca es el negocio.¹²⁸⁵

2.1.3. Estrategias de mejora

En primer lugar, para conseguir los objetivos propuestos, se necesita un nuevo enfoque. Es preciso un nuevo modelo de pensamiento y de gestión cultural, que dé nuevas funciones y usos al edificio. El edificio es sumamente importante. No olvidemos que es más permanente que cualquier concierto. La idea fundamental parte de convertir el Auditorio de Zaragoza en un espacio socio-cultural abierto a los ciudadanos, y no solo a las personas que asisten a los conciertos, logrando que los ciudadanos se sientan identificados con el edificio y con todo lo que se vive en él. Además, pueden introducirse también mejoras medioambientales y de accesibilidad, que permitan optimizarlo mucho más. Las estrategias de mejora que siguen atienden a todos los objetivos, incluso al de mejora de la programación, pues ésta va a desarrollarse allí.

Tenemos la ventaja de tener un hall que goza de una superficie de 3.800 metros cuadrados y cuenta con 56 columnas, dotadas de toma eléctrica, telefónica y megafonía. En el centro, se encuentran las maravillosas Sala Sinfónica Mozart y Sala de Cámara Galve. El hall rodea estas dos salas por completo y debe ser para el visitante un sitio acogedor y agradable.

¹²⁸⁵ LODOS, Hernando: «Lo emocional en las marcas», en *Open DC*. – Universidad de Palermo, Abril 2011, p. 1. Disponible en: http://www.palermo.edu/dyc/opendc/opendc2011_1/036.pdf

1. Las puertas de entrada deberán permanecer abiertas a todos los ciudadanos y no solo a las personas que asisten a los conciertos. Así, el Auditorio se convertirá en un centro abierto. La entrada o ticket específico, para asistir a los diferentes conciertos, se solicitará en las propias puertas de acceso a las salas Mozart o Galve.

2. La Cafetería del Auditorio, manteniendo coherencia con la personalidad del espacio, debe resultar acogedora y agradable, cálidamente iluminada, con mesas y sillas cómodas, que inviten a la charla, con cargador para cualquier dispositivo móvil, integrado en las mesas, y Wifi libre. No se precisará de cocina. En la barra, habrá sencillas propuestas para degustar: buen producto, buen café, deliciosa bollería y apetecibles mini-bocadillos (deberán contemplarse todas las intolerancias: lactosa, gluten...). La cafetería también ofrecerá la prensa del día, así como contará con una mini-biblioteca, dotada de libros (biografías de músicos, por ejemplo) y revistas relacionados con el ámbito musical, solo para uso interno.

3. A lo largo del hall habrá grupos de **asientos cómodos y confortables**, con respaldo. Sustituyendo a las actuales bancadas sin respaldo. No olvidemos a las personas mayores que disfrutaban de los conciertos en el Auditorio y se les debe tener en consideración.

4. Colocar Pizarras Informativas, que se utilizarán para anunciar el menú de la cafetería, tanto en la cafetería como en la terraza exterior. La pizarra de tiza ha vuelto transformada en fascinantes posibilidades de expresión y decoración, y ahora son portadoras de menús en lugares de moda. Desde hace ya un par de años, las pizarras son una tendencia imparable y resultan muy atractivas visualmente. Dada la altura del Hall, pueden tener un diseño de altura y así hacerlas estéticamente ligadas a la personalidad del Auditorio.

5. En contraste a las tradicionales pizarras, podemos ser pioneros y ofrecer también un sistema innovador de **carta digital customizada**, que da un vuelco a los menús tradicionales y que está empezando a implantarse, aunque todavía no es muy conocido el sistema. Además de que agiliza y personaliza el servicio, muestra imágenes de los productos que hay listos para su consumo en la cafetería, por lo que incita dicho consumo.

6. En la fachada principal del Auditorio, crear una terraza: **La Terraza del Auditorio**, que pertenecerá a la Cafetería del Auditorio. Ofrecerá los mismos servicios que ofrezca la Cafetería del Auditorio. En esta terraza, se deberán colocar estufas que proporcionen calor durante el invierno. En este espacio, en primavera y otoño por la tarde, se disfruta de un agradable sol y se puede convertir en un lugar de encuentro perfecto y espacio para fumadores. El buen funcionamiento de esta Cafetería y de su Terraza será parte del éxito del nuevo público del Auditorio. Al funcionar también como lugar para el ocio, acudirán personas que seguramente nunca hayan ido al Auditorio a escuchar un concierto, pero al conocerlo, se abre la posibilidad de que se despierte su interés, convirtiéndose en público potencial para los diversos acontecimientos, que se lleven a cabo. Se pretende que los zaragozanos sientan con

orgullo su auditorio y que, aunque no vayan en un principio a los espectáculos, hablen de él.

7. Una forma de *acercar la música al ciudadano* –lo que constituye uno de nuestros objetivos, es colocar **un piano en el Hall**, a disposición de todo el público que lo desee, abierto y disponible, para que se toque y se disfrute. Esto se viene haciendo ya en muchos espacios públicos en Centroeuropa y hace tiempo que se hace en España. Lo que se pretende es romper las barreras sociales, culturales y mentales que existen en relación a la música. El piano es un instrumento caro, por lo que muchas personas no tienen fácil acceso a él. Facilitar el acceso a la maravillosa experiencia de tocar el piano, dar rienda suelta a la espontaneidad, la improvisación e imaginación, tocar e inventar con total despreocupación. Cualquiera que lo desee podrá disfrutar de la experiencia de tocar y escuchar uno de los instrumentos musicales más imponentes y que más emociones y sentimientos provoca. Niños, mayores, jóvenes... todos podrán hacerse sus propias fotografías o grabar su propio vídeo tocando el instrumento para después compartirlo. Cuando sea de interés, este piano será utilizado para amenizar **La Cafetería con Música de Jazz**.

8. Al término de los conciertos, **deben permanecer abiertas todas las puertas del hall del Auditorio**, con el fin de facilitar al público acceder a las diferentes calles y vías exteriores que rodean el Auditorio, así como a las diversas paradas de autobús, tranvía y taxis. Muchas veces, los conciertos acaban tarde y son muchas las personas mayores que disfrutan de los conciertos en el Auditorio y se les debe tener en consideración.

9. Crear la **“Sala de Instrumentos Abandonados”**. Los instrumentos que no se empleen en los hogares los recibiremos con agrado. Reunirlos, adoptarlos y hacer de ellos un elemento no solo expositivo, sino que todo aquel que quiera pueda acercarse a tocarlos o a acariciarlos. Romper las barreras que nos separan de los instrumentos que suenan en los escenarios y descubrir la magia de los sonidos que se arranca de ellos. Para esta Sala, debería utilizarse la mitad de la sala de prensa. Si observamos la sala de prensa actual, vemos que tiene un tamaño suficiente y que cuenta con dos puertas de acceso al Hall, que permite dividirla en dos: Sala de Prensa y Sala de Instrumentos Abandonados. Ambas salas quedarían independientes.

10. Sería fantástico y muy atractivo colocar, en la entrada del hall, una **Maqueta Táctil del Auditorio**. Los usuarios podremos ver «desde lo alto» nuestro Auditorio. También una maqueta digital para nuestra comunicación en línea.

11. Desde la cafetería que hemos diseñado y desde cualquier punto del inmenso hall, se visualizarán **grandes pantallas informativas**, mostrándole al usuario, no solo información, también inéditas y desconocidas imágenes del Auditorio y de sus artistas, conciertos grabados, publicidad, a fin de hacerse estas pantallas más atractivas visualmente y reclamen así la atención del visitante.

12. Crear **un punto de venta de entradas dentro del hall**, cercano a la cafetería. Debe ser ágil, intuitivo, eficaz y rápido, que evite tener que salir a taquillas para adquirir las

entradas. No olvidemos que sacar una entrada puede ser una decisión espontánea y una vez dentro del hall.

13. Durante el recorrido por el hall, debemos encontrar: **una tienda de venta de productos relacionados con la música:** cds, libros, métodos, marcapáginas y todo tipo de objetos relacionados con la música. Es deseable, además, un punto de información donde se dé cuenta de todas las actividades, no solo de las musicales.

14. Crear un espacio de exposición, en el que se coloquen **instrumentos antiguos debidamente documentados,** así como documentos y libros musicales antiguos, rescatados por investigadores o restaurados por profesionales. Este espacio expositivo puede tener elementos fijos y elementos itinerantes, como en cualquier galería. Un elemento fijo, además de instrumentos y documentos, puede configurarse a través de una exposición fotográfica y/o pictórica, constituida por una retrospectiva de todos los grandes conciertos que han congregado en el Auditorio, a los grandes músicos a lo largo de estos años. Se busca, con este nuevo planteamiento, una intercomunicación con otras disciplinas culturales como la literatura, la pintura o la fotografía; todo ello, constituirá una serie de focos de atracción y seducción para recorrer y pasear por el inmenso hall.

15. Proyecto de mejora de la Accesibilidad Universal. A este respecto se solicitará al Ayuntamiento un **nuevo punto de parada de taxis** en la calle Violante de Hungría, a la altura del Auditorio. Actualmente las dos paradas de taxi más próximas al Auditorio se encuentran en C/ Isabel la Católica, (Hospital Miguel Servet), que dista unos 800 metros de la puerta principal del Auditorio, y en c/ Condes de Aragón nº 26, a unos 700 metros de la puerta principal del Auditorio. Ambos recorridos andando suponen de 9 a 12 minutos, dependiendo de la edad de los individuos. Parece una distancia excesiva para las personas que acuden a los conciertos y que, en muchas ocasiones, salen del Auditorio de noche o con frío, además, considerando que ya hay que recorrer grandes espacios dentro del propio Auditorio, para acceder a la calle.

En el caso que nos ocupa, la accesibilidad con escasos costes puede proporcionar muchos beneficios. Deben emplearse todos los recursos de la ciudad disponibles, para garantizar que los ciudadanos dispongan de oportunidades iguales a la hora de participar en la vida del Auditorio. La importancia y necesidad de facilitar el acceso a edificaciones y entornos públicos proporciona aumento de beneficiarios y rentabilidad económica y social.

Para personas con diversidad funcional, en colaboración con el IMSERSO y la Fundación Once, establecer una colaboración con una asociación que nos ayude a tener en cuenta las trayectorias correctas para el público con discapacidad.

16. Medidas de Ahorro Energético y uso de Energías Renovables. Los edificios públicos se encuentran entre los mayores consumidores de energía, prácticamente hasta un 60 % del consumo total de energía de un Ayuntamiento. Los edificios públicos tienen asociado un consumo de energía que es necesario optimizar, por dos

motivos: por un lado, está el papel ejemplarizante de las administraciones públicas cara a la sociedad y al ciudadano y, por otro, la gestión óptima del gasto público. Los administradores están obligados a *reducir los costes de sus actividades*.

La eficiencia energética es una estrategia válida para solucionar el problema de la escasez de fondos públicos. El objetivo principal es **reducir el consumo energético y compartir los ahorros económicos con los usuarios del edificio**. Es importante la sensibilización sobre la eficiencia energética entre los empleados y los usuarios del edificio. El público debe ser la clave del éxito y el directamente beneficiado del ahorro de energía. Se puede ahorrar el dinero que se habría gastado en energía y utilizarlo para financiar proyectos, actividades o mejoras en las instalaciones. La reducción del consumo de energía para calefacción, refrigeración, iluminación y otros equipamientos, debe cubrir el resto de la demanda con fuentes de energía renovables.

17. Medidas para mejorar la sostenibilidad medioambiental. Además de lo expuesto ampliamente en el apartado de Gestión económica y administrativa:

1. La utilización de plantas de interior proporciona muchas ventajas: la vegetación crea un entorno más agradable visualmente, absorbe CO₂, libera oxígeno, evapora y transpira, reduciendo la temperatura del ambiente, y limpia el aire de sustancias contaminantes producidas por el mobiliario y el edificio.

El síndrome del edificio enfermo, producido por la recirculación del aire, produce una acumulación de estos contaminantes en el aire. (El mantenimiento de los purificadores de aire resulta extremadamente caro si lo comparamos con la eficacia de las plantas). Aprovechar la energía que proporcionan las plantas repercute en el confort de los usuarios de los edificios. La vegetación produce un efecto de ralentización de la convección del aire, que mejora el comportamiento térmico de los edificios, funcionando de la misma manera que el pelo en los animales.

2. Colocar fuentes. Las fito-depuradoras utilizan un proceso de tratamiento de agua mediante vegetación. Su funcionamiento se basa en el movimiento del agua, con la ayuda de plantas acuáticas.

3. Cambios en la zona de oficinas. Creación de nuevos despachos. La zona de oficinas cuenta con 630 m² de superficie. Los despachos que componen la zona de oficinas son de un gran tamaño. Sería fantástico que estos grandes despachos pudieran subdividirse con pequeños paneles, que no llegaran hasta el techo, pero dividieran el espacio en áreas de trabajo. De esta manera se crearían más zonas de trabajo para gestión, producción y administración.

Los dos despachos destinados a dirección, el despacho de la dirección del Auditorio y el despacho anexo, donde se encuentra la secretaría de esta dirección, también están sobredimensionados. En mi opinión, el despacho de dirección del Auditorio tiene un tamaño excesivo. Se podría reducir, dejando en

su puerta un pequeño espacio, donde deben esperar las personas que van a ser recibidas en dirección.

Reformar el hall de entrada a la zona de oficinas, dotándole de más vida a este grandísimo hall de entrada a la zona de camerinos. Debería crearse un aseo de señoras y otro de caballeros, una máquina de agua mineral y reubicar los sofás, suministrando a esta zona una luz cálida y acogedora. Ahí estarán esperando todas las personas que van a ser atendidas, en las múltiples oficinas que se han generado. El tamaño de este hall es tan grande que, probablemente en un rincón, podría haber un instrumento antiguo con su tarjeta de presentación y debidamente acordonado. Un lugar agradable de espera y encuentros.

4. Nuevas perspectivas de accesibilidad a las Salas de Concierto

SALA MOZART

a. Las puertas de la sala Mozart deben estar siempre abiertas, aunque no sea hora de concierto, impidiendo su paso con un cordón, a fin de que el visitante pueda asomarse y visualizarla. La Sala Sinfónica Mozart es suficientemente atractiva. Verla iluminada puede, porque no, incitar a sacar una entrada para un concierto.

b. Si no se ha vendido el aforo completo para un evento, en los conciertos que la entrada sea sin numerar, según como vaya la venta, la Sala Mozart se puede convertir en una sala de aproximadamente 1.200 butacas. Para esto bastará con mantener apagados los anfiteatros, oscuros y en penumbra, cerrado al paso con un cordón el acceso a ellos. Así se creará una sala de 1.200 butacas alrededor del escenario sin verse perjudicada la acústica de la sala.

c. No se debe impedir el paso a las personas que llegan tarde. Ni podemos obligar a la gente estar hasta el final del concierto. Para este público por múltiples razones inseguro de su tiempo, se debe destinar en cada concierto una zona de butacas para no molestar, butacas a las que les conducirán amable y prudentemente el personal de la sala. Se trata de **respetar el escaso tiempo de los demás** y que esa escasez no sea impedimento para disfrutar de un concierto.

d. Para conciertos especiales, o siempre que se considere oportuno, con unas grandes pantallas en la sala Mozart, se pueden realizar proyecciones de vídeo en directo de los espectáculos y eventos en los que se considere oportuno, a tiempo real. Han proyectado este tipo de vídeos en directo auditorios y teatros como el LICEU de Barcelona, el TEATRO REAL de Madrid, el PALAIS DES BEAUX-ARTS de Bruselas, el museo GUGGENHEIM de Bilbao, el MERCAT DE LES FLORS de Barcelona, el TEATRO CALDERÓN de Valladolid, el TEATRO ARRIAGA de Bilbao, el AUDITORIO PRÍNCIPE FELIPE de Oviedo, el TEATRO DE LA MAESTRANZA de Sevilla, el Petit PALAU DE LA MÚSICA de Barcelona, el AUDITORI DE VILAFRANCA, el AUDITORIO EDUARD TOLDRÀ de Vilanova i la

Geltrú, el AUDITORIO DE GERONA, el PARQUE DE LAS CIENCIAS de Granada o la PLAÇA SANT JAUME de Barcelona, entre otros.

Hasta aquí, hemos presentado una renovación del Auditorio para hacer su interior más dinámico y atractivo para diferentes públicos, motivándoles a visitarlo. En el apartado de marketing y comunicación (segunda parte), pondremos al servicio de los públicos la *tecnología*, que hará más actual y accesible para todos participar de este Auditorio.

2.2. LA PROGRAMACIÓN Y EL PÚBLICO

La programación

El Auditorio–Palacio de Congresos de Zaragoza, desarrolla un variado conjunto de actividades, que se agrupan, según su forma de gestión en:

- a) *Programas de producción propia*
- b) *Programación externa*
- c) *Programas en colaboración público - privada*
- d) *Programación municipal*

a) Los *programas de producción propia* son el núcleo central de la actividad del Auditorio, dándole su sentido primordial. Desde hace más de veinte años y en todos los casos, está constituida por los ciclos estables de conciertos de música clásica: temporadas de Otoño, Primavera y Solistas. “El grueso de la programación propia está compuesto por los ciclos estables que forman parte integrante del paisaje cultural zaragozano, (como el *Ciclo de Introducción a la Música* –el más veterano-) con 36 ediciones, y que cuentan con un público fidelizado. Estos grandes ciclos son programados y supervisados directamente desde la Sociedad Zaragoza Cultural”¹²⁸⁶.

b) Dirigida a los diversos promotores privados, agencias de congresos, la *programación externa* cuenta con un variado tipo de eventos, como conciertos, espectáculos, ferias, congresos, convenciones. En datos globales, es el apartado que más público congrega, en especial, por el impacto que sobre el total tienen las ferias que se organizan. Así mismo, la gestión externa se encarga “desde los conciertos de música clásica de promoción privada, a conciertos pop, rock, o actividades de danza, humor, variedades, solidarios, etc., que se realizan mediante el alquiler de las salas del Auditorio y el uso de los servicios y equipos disponibles en el mismo”¹²⁸⁷. En 2016 se desarrollaron 4 congresos, destacando por su importancia científica el XXIV Simposio Internacional TTD (Tratamiento de Tumores Digestivos).

Completan estas modalidades de gestión, las actividades organizadas en colaboración, c), (36 actividades; 13%) y las de iniciativa municipal, d), (35 actividades; 12 %).

¹²⁸⁶ Memoria 2016, p. 69.

¹²⁸⁷ *Ibid*, p. 71.

c) Los *programas de colaboración público-privada* son aquellos desarrollados en el Auditorio, como resultado de la colaboración entre entes privados o públicos y la propia Sociedad Zaragoza Cultural. Las actividades son de notable calidad cultural y se encuentran entre ellas “eventos significativos de entidades culturales (F.C.Z., Premios Simón,...), actividades de carácter formativo relacionadas con la música, actuaciones solidarias, o eventos de notorio arraigo en la ciudad”¹²⁸⁸.

d) Los *programas de iniciativa municipal* son aquellos impulsados y organizados desde los propios servicios municipales. En 2016, se realizaron 35 actividades promovidas desde el Ayuntamiento: pruebas de selección de personal, Espacio Joven de las Fiestas del Pilar, conciertos de Escuelas Municipales y conferencias. En total, las iniciativas municipales han sido gestionadas por 7 departamentos o servicios, de los que destaca el Servicio de Educación con 21 actividades¹²⁸⁹.

Actualmente, en España, los espacios públicos líderes en programación de Música Clásica son tres: Palau de la Música i Congressos de Valencia, L’Auditori y el Palau de la Música Catalana.

a) El Palau de la Música i Congressos de Valencia es uno de los edificios más emblemáticos de la ciudad, que no ha visto mermada su categoría musical con la construcción del Palau de les Arts Reina Sofía, dedicado a la ópera. Emplazado junto al Jardín del Turia, sede de la Orquesta de Valencia, es así mismo uno de los principales auditorios del país. Fue inaugurado en 1987, construido según los planos del arquitecto José María Paredes. Traspasando el enorme hall, podemos acceder a las dos salas de concierto: la sala sinfónica, con capacidad para 1.800 asistentes, y otra más pequeña, adecuada para Música de Cámara. Las dos salas poseen una acústica excelente. Los más de 500.000 espectadores por año, hablan por sí solos de la popularidad del auditorio, considerado actualmente como uno de los centros musicales más importantes de Europa. Su oferta gira principalmente en torno a la Música Clásica, aunque la programación incluye otras músicas y otras actividades¹²⁹⁰.

b) Sede de la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña, de la Banda Municipal de Barcelona y del Museo de la Música, L’Auditori de Barcelona fue inaugurado en 1999. Se trata de un edificio de 42.000 metros cuadrados, diseñado por el arquitecto Rafael Moneo, que se promociona mediante “un proyecto musical propio, estable e integrador. El amplio alcance social de la programación se completa con un servicio educativo orientado a todos los públicos y con el liderazgo del programa Apropa Cultura, que defiende la accesibilidad a la cultura (...) L’Auditori es la primera sala española que forma parte, desde diciembre de 2007, del European Concert Hall Organization (ECHO), la asociación de auditorios más importante de Europa”¹²⁹¹.

¹²⁸⁸ Memoria 2016, p. 70.

¹²⁸⁹ Véase Memoria 2016, pp. 70-72.

¹²⁹⁰ Véase la web oficial en: <http://www.palaudevalencia.com/INICI.html>

¹²⁹¹ Véase la web oficial en: <https://www.auditori.cat/es/6832>

- c) El Palacio de la Música Catalana¹²⁹² fue declarado Monumento Nacional en 1971. Se trata de un impresionante edificio que presenta un llamativo exterior, dotado de curiosos los elementos arquitectónicos más representativos del modernismo catalán. Además cuenta con un sorprendente interior, en la que se integra una magnífica sala de conciertos con una acústica de primer orden. “Construido entre 1905 y 1908 como sede del Orfeón Catalán, el Palacio de la Música Catalana es una de las salas de conciertos más especiales del mundo”¹²⁹³.

El reto es crear conciertos y ciclos enfocados a las distintas circunstancias y públicos, que den opciones lo suficientemente variadas, como para abarcar a los distintos tipos de audiencia. Sobre esto último, hablaremos en el apartado siguiente, donde presentaremos las estrategias de mejora, directamente para el público.

A falta de conocer datos económicos específicos sobre la gestión de los conciertos internacionales de programación propia, se trabajará para disminuir el presupuesto de inversión de estos conciertos, mejorando la gestión e intentando conseguir ventajas económicas. Así, y dirigiendo ese ahorro a la música relacionada con los proyectos sociales de producción propia-local, que se presentan, más adelante, en la programación de este trabajo.

España es un mercado de privilegio para los músicos de fuera. Hay públicos que solo compran cuando el nombre suena extraño, gestores que se deben a demandas políticas rentistas, que solo quieren resultados de taquilla y agentes cuyo negocio está en traer estos “grandes” nombres. Sin embargo, se debe promover a nuestros jóvenes artistas, por lo que las administraciones deben hacer un esfuerzo por facilitar el desarrollo de todo el potencial que tenemos: una generación de jóvenes músicos con muy buena formación. Mejor que nunca. En torno a ellos la vida musical presenta signos positivos.

El público

El público es poderoso y prescribe lo que debe ser hecho, al decidir lo que quiere y no quiere. Sus instantáneos e imprevisibles gustos deciden éxitos y fracasos. El público tiene “derecho a la cultura”. Estamos perdidos, si la falta de responsabilidad social amputa contenidos de cultura. Los programadores debemos tener una responsabilidad social para preservar la cultura; no todo puede ser negocio.

¿La música es ocio o cultura? Las dos cosas. Debe ser ocio y cultura. Necesitamos encontrar el equilibrio entre el rigor y la necesidad de atraer público, la demanda y la responsabilidad, la seriedad y el entretenimiento. Se debe proteger el equilibrio, porque se debe proteger la cultura. Debemos dar al contribuyente la posibilidad de que pueda asistir a conciertos para que pueda disfrutar, y no sólo lúdicamente, porque la música es lúdica, sino también porque le puede ayudar a reflexionar y a tener una serie de puntos de referencia, que le enriquezcan cultural y humanamente.

¹²⁹² Véase la web oficial en: <http://www.palaumusica.cat/es>

¹²⁹³ Civitatis Barcelona. Disponible en: <https://www.conocerbarcelona.com/palacio-musica-catalana>.

Tenemos que pensar que el público ya no es pasivo y es importante interactuar con los músicos y con los propios gestores, a fin de conocer los gustos y las preferencias de todos. Conseguir y desarrollar un nuevo público base resulta de un proceso lento, “que cuesta mantener, dado el corto plazo de los ciclos políticos y los requisitos económicos”¹²⁹⁴. Por esa razón, el “objetivo principal del Plan de Desarrollo de Audiencias, que se impulsa desde el Área de Cultura del Ayuntamiento de Zaragoza, es involucrar a la audiencia significativamente en el proceso cultural”¹²⁹⁵. Para conseguir alcanzar este objetivo, el Área de Cultura del Ayuntamiento de Zaragoza se ha sumado al proyecto *Adeste*: “cofinanciado por el programa Lifelong Learning Leonardo da Vinci (2007-2013) de la Comisión Europea, tiene como objetivo apoyar a las organizaciones y profesionales culturales a afrontar los retos de *crear audiencias más amplias*, de fortalecer las ya existentes y de *aumentar la accesibilidad* a las artes y la cultura”¹²⁹⁶.

El primer desafío para desarrollar las audiencias es construir un puente entre público y cultura, pues, como encontramos en numerosos lugares, “llegar a los diferentes públicos es el objetivo principal de toda creación o producción cultural. El nivel de consumo cultural es un indicador claro del desarrollo cultural del país. Contar con una ciudadanía interesada y activa en su función de público de la cultura es la mejor garantía de una ciudadanía formada y con capacidad crítica”¹²⁹⁷. Se persiguen, así, tres objetivos básicos: diversificar audiencias (atraer públicos con perfiles sociodemográficos distintos al de nuestro público actual); ampliar audiencias (atraer más personas del mismo tipo de público que ya asiste al Auditorio) e intensificar audiencias (público que ya asiste y al que queremos fidelizar incrementando su nivel de implicación).

Antes de abordar el análisis, la evaluación y las estrategias de mejora, con respecto a la programación y al público, debemos comenzar por exponer los diversos perfiles de la audiencia que acude al Auditorio, considerando la segmentación resultante del tipo de escucha que efectúa, así como poner el acento en el público potencial, para idear cómo atraerlo y mantenerlo. Oyentes distintos reaccionan de modo distinto, cuando se enfrentan simultáneamente a la escucha del mismo programa, lo que conlleva catalogarlos según los distintos tipos de escucha: experto, buen oyente, consumidor cultural, oyente emocional, oyente resentido, oyente entretenido y oyente indiferente, no musical y anti musical.

¹²⁹⁴ BENNETT, Dawn: *La Música Clásica como profesión. Pasado, presente y estrategias para el futuro*, Editorial Graó, Barcelona, p. 44.

¹²⁹⁵ Memoria 2016, p. 92.

¹²⁹⁶ *Ibid.* “El proyecto Adeste tiene como objetivo apoyar a las organizaciones y profesionales culturales a afrontar los retos de crear audiencias más amplias, de fortalecer las ya existentes y de aumentar la accesibilidad a las artes y la cultura. El objetivo es ampliar el arco de experiencia del hecho cultural”: *Ibid.*, p. 94. Véase también Ayuntamiento de Zaragoza. “El ciclo de Grandes Conciertos de Primavera cierra con los mejores datos de asistencia de los últimos años”, en *zaragoza.es* 26/5/2016. Disponible en: http://www.zaragoza.es/ciudad/noticias/detalle_Noticia?id=223563

¹²⁹⁷ Consell Nacional de la Cultura y de les Arts: *Avaluació estratègica. Grup Consorci de l’Auditori i l’Orquestra*. Avaluació 03, Co NCA, Barcelona, 2014, p. 32.

a) Nuevos Públicos Personas que nunca han visitado el Auditorio, un amplísimo sector de la sociedad y nada homogéneo. Muchos de ellos rechazan la vida musical oficial e institucionalizada. El principal reto supone derribar las barreras perceptuales de este grupo y cambiar su actitud. La clave consiste en superar las resistencias prácticas que frenan la participación. Habrá que pensar en ellos, abrir las puertas y mostrarles que asistir al Auditorio es algo muy sencillo fácil y entretenido. Además, debemos lograr mostrarles las diversas opciones que existen para acercarse a la música, a través de esta investigación-acción y de sus propuestas de mejora, antes incluso de asistir a un concierto.

b) Público Emocional. Es un público que tiene interés, pero no asiste o solo lo hace en alguna ocasión. Público que busca resortes que estimulen y accionen sentimientos y emociones, su relación con la música es como una fuente de estímulos sensoriales. Estas personas deberían sentir deseo de repetir, y para esto les influirá haber encontrado valores de contexto, como un entorno favorable, atractivo, y facilitador. Son necesarias encuestas para que muestren sus opiniones y sus impresiones, y un foro donde puedan dejar sugerencias y sensaciones.

c) Público con un cierto grado de consumo, pero que no deciden fidelizarse. Si les damos confianza, con una oferta atractiva y diversa, lo harán y se convertirán en abonados o en Amigos del Auditorio. Debemos despertar confianza y mostrar que tan fácil es comprometerse como abandonar el compromiso cuando se desee. La confianza genera tranquilidad y disposición al compromiso. A este grupo corresponde el consumidor de cultura como valor social.

d) Abonados. Público ya fidelizado, experto y buen oyente, capaz de enjuiciar con fundamento una interpretación. Demuestran confianza y se sienten identificados con lo que les ofrecemos. Hay que evidenciar nuestro interés en que ellos expongan sus intereses y nos hagan llegar sus sugerencias. Debemos agradecerles que nos traigan más abonados y debemos facilitar que dejen sus opiniones. No debemos olvidar que es más fácil conservar un espectador, que conseguir uno nuevo.

e) Público que abandona. Debemos preguntarles el motivo. Esto nos ayudará a corregir errores. Mostrar interés en ellos y por ellos. Agradecerles el tiempo que han sido abonados y no reprocharles su abandono, respetar su decisión. Debemos intentar no perder el contacto, pues resulta más difícil recuperar un espectador, que conseguir uno nuevo.

f) Público no iniciado de cualquier segmento de edad. El éxito de las primeras experiencias depende muchas veces del grado de implicación de los mediadores, que intervienen en ellas. Estas influencias son las más determinantes ya que se interiorizan por imitación.

Para educar a las personas, con ánimo de que se conviertan en público, sería muy interesante promocionar los beneficios de vivir la experiencia placentera de un concierto de música clásica en directo, atendiendo a lo que nos dice la Neurociencia.

En la década del cerebro (1980), conocida por ese nombre, gracias al avance de los estudios realizados en esos años, curiosamente la mayoría con músicos o a través del estudio de los efectos en el cerebro, cuando se escucha o se practica música, se llegó pronto a la conclusión de que escuchar música cambia nuestra bioquímica cerebral: “se activan conexiones neuronales, se segregan neurotransmisores, hormonas y endorfinas, se modifica nuestro ritmo cardiaco y respiratorio, se estimulan determinados centros de control como el hipotálamo, que se encarga de regular aspectos cruciales e importantes de nuestro organismo”¹²⁹⁸.

Además de entretener, la música es capaz de aportarnos mucho en el campo de la salud. La investigadora Nina Kraus, de la universidad de Northwestern (EE.UU.), realizó un estudio reciente en el que

se puso de manifiesto el impacto biológico de la música en el envejecimiento cerebral. Las conclusiones constataron que un entrenamiento musical de larga duración durante la infancia y/o adolescencia puede reducir la degeneración neuronal que, inevitablemente, se produce con la edad. Como en innumerables investigaciones realizadas, de nuevo se sugiere la gran capacidad de la música para potenciar la plasticidad cerebral.¹²⁹⁹

Oliver Sacks afirma que escuchar música es un fenómeno auditivo, emocional y motor: “«escuchamos música con nuestros músculos», escribió Nietzsche. Llevamos el ritmo, de manera involuntaria, aunque no prestemos atención de manera consciente, y nuestra cara y postura reflejan la «narración» de la melodía, y los pensamientos y sensaciones que provoca”¹³⁰⁰. Mauro Maldonato y Silvia Dell’Orco, en un delicioso artículo titulado “El cerebro musical. Arquitecturas neuronales y partituras musicales”, nos explican que

A través de procesos integrantes complejos y aún inexplorados, nuestras estructuras nerviosas superiores nos ayudan a elaborar mentalmente la música, mediante actividades inadvertidas (y por muchas razones inconscientes) a las que se añaden dinámicas emocionales frecuentemente intensas y profundas. Pero escuchar música no es sólo una experiencia auditiva y emocional: es también una experiencia corpórea. En el cuerpo, de hecho, resuenan pensamientos y sentimientos engendrados por una

¹²⁹⁸ JAUSET BERROCAL, Jordi A.: «Música y Neurociencia: un paso más en el conocimiento del ser humano», en *ARTSEDUCA*, 2013, p. 2. Disponible en:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4182408> Véase también el documental STING/LEVITIN: *Mi cerebro musical*. Este documental lleva al espectador a un viaje que nos muestra cómo procesa la música nuestro cerebro y cómo nuestra cultura da forma a nuestras preferencias musicales, ayudándonos a comprender nuestros motivos, miedos, deseos y recuerdos. Gracias a una investigación llevada a cabo por el neurocientífico, Daniel Levitin junto con el cantante y compositor Sting, estamos más cerca de entender cómo trabaja el cerebro de un músico y cómo se generan hormonas y conexiones neuronales que dan pie a la composición y la ejecución musical. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=eQGqNievh2>

¹²⁹⁹ JAUSET BERROCAL, Jordi A.: «Música y Neurociencia... *Op. Cit.*, p. 2.

¹³⁰⁰ SACKS, Oliver: *Musicofilia*, Anagrama, Barcelona, 2009, p. 11.

melodía, incluso cuando no le prestamos atención o cuando la ejecución de una pieza es únicamente mental.¹³⁰¹

2.2.1. Análisis

2014

Entre la programación del Auditorio destacan los ocho ciclos y las temporadas dedicadas a la difusión musical clásica y contemporánea. Según la memoria del Área de Cultura del Ayuntamiento de Zaragoza, Respecto al año anterior, el programa cultural creció un 20%. La asistencia a conciertos y ciclos en el Auditorio sumó un total de 195.510 asistentes, en los 216 conciertos programados, lo que representa una media de 905 asistentes por concierto. Los ciclos y temporadas en 2014 fueron: 1. Conciertos Pedagógicos y Conciertos en Familia, 2. Ciclo de Introducción a la Música, 3. XIX Temporada de Conciertos de la Orquesta de Cámara del Auditorio de Zaragoza (OCAZ). Grupo Enigma, 4. Temporada de Grandes Conciertos de Primavera, 5. Temporada de Grandes Conciertos de Otoño, 6. Ciclo “Serie Grandes Clásicos” 7.-Concurso Internacional de Canto “Montserrat Caballé”, 8.-V Jornadas de música contemporánea española. Música XXI Zaragoza, 9. XXI Festival de Jazz. La asistencia a conciertos y ciclos en el Auditorio sumó un total de 195.510 asistentes en los 216 conciertos programados, lo que representa una media de 905 asistentes por concierto. Esta cifra muestra que se ha consolidado el número de asistentes con respecto a los años anteriores.

Además de esta programación estable, el Auditorio ha programado durante todo el año 2014, un total de 57 conciertos, algunos benéficos, realizados en las salas Mozart, Galve y sala Multiusos. La celebración de congresos, ferias y reuniones sumó un total de 28. Entre ellas el VII Salón del Stock, IX Salón de Empleo Künel, Entrega de Premios Aloha, III Desembalaje de Antigüedades y Arte Contemporáneo o la Feria de Artesanía.

2015

Según la Memoria del Ayuntamiento de Zaragoza, la programación anual del Auditorio se estructura en los mismos apartados citados en 2014. En 2015, se programaron los ciclos siguientes: 35 edición Ciclo de Introducción a la Música, con precios asequibles, este año se programaron 13 conciertos de abono y uno fuera de abono, Temporada de Conciertos de la Orquesta de Cámara del Auditorio de Zaragoza. Grupo Enigma, 4 conciertos, Temporada de Grandes Conciertos de Primavera, 10 conciertos, Temporada de Grandes Conciertos de Otoño, con precios más asequibles que los de Primavera, 12 conciertos, Ciclo de Grandes Solistas Pilar Bayona 2015, 9 conciertos, Conciertos Pedagógicos y Conciertos en Familia, se realizan conjuntamente con el Servicio de Educación del Ayuntamiento de Zaragoza, V jornadas de música contemporánea española. Música XXI Zaragoza, música clásica contemporánea y Ciclo Música Clásica del Pilar 2015, 7 conciertos.

¹³⁰¹ MALDONATO, Mauro y DELL’ORCO, Silvia: «El cerebro musical. Arquitecturas neuronales y partituras musicales», en *ITAMAR. Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte*, N. 3, Rivera Editores-Universitat de València, 2010, pp. 61-67, p. 64.

2016

En lo referente al número de conciertos de música clásica, se obtiene de la Memoria de Actividades del año 2016, que los *programas de producción propia* del Auditorio de Zaragoza, ocupa un 30% (86 actividades, de las que 79 son conciertos) del total.

| PROGRAMACION PROPIA | | |
|---|---------------|----------------------|
| Ámbito / denominación | Observaciones | |
| | Nº conciertos | Nº de edición |
| a) Música clásica | | |
| - Temporada de grandes conciertos de otoño | 11 | XXI / XXII |
| - Temporada de grandes conciertos de primavera | 10 | XXII |
| - Ciclo de grandes solistas Pilar Bayona | 8 | XIX |
| - Ciclo de introducción a la música | 12 | XXXVI |
| - Orquestas y grupos residentes | 12 | OCAZ, AL AYRE, AMICI |
| - Conciertos pedagógicos y en familia | 7 | XX |
| - Clásica en el Pilar | 7 | XXI |
| B) Otras músicas | | |
| - Festival de Jazz Zaragoza | 10 | XXXIII |
| - Fiz | 1 | XVI |
| C) Folklore | | |
| - Certamen oficial de jota | 4 | CXXX |
| - CONCIERTO BATEBANCOS Nacho del Rio | 1 | |
| D) Festivos | | |
| - Carnaval | 2 | |
| C) Programas educativos | | |
| - Jornadas de interpretación coral (coro amici musicae) | 1 | |

La gestión externa representa un 45%, con 125 actividades, reuniendo a 174.000 asistentes en 2016. Ante la idoneidad del espacio, en 2016, se celebraron once ferias “(si consideramos también la Feria del Cómic incluida en el apartado de colaboración público-privado)¹³⁰². El cuadro siguiente muestra las actividades de la programación externa:

| PROGRAMAS DE PROMOCIÓN PRIVADA | |
|--|-------------|
| Ámbito / denominación | Actividades |
| ESPECTACULOS MUSICALES | 83 |
| CONCIERTOS DE MUSICA CLÁSICA | 29 |
| CONCIERTOS POP, ROCK, ... | 23 |
| ACTIVIDADES FESTIVAS (pasos, fiestas electrónicas) | 6 |
| ESPECTACULOS DE VARIEDADES MUSICALES | 18 |
| GRABACIONES | 4 |
| | 3 |
| EVENTOS PRIVADOS | 30 |
| CONVENCIONES | 16 |
| CONGRESOS | 4 |
| FERIAS | 10 |
| DANZA | 4 |
| FESTIVALES DANZA | 4 |
| OTROS | 8 |
| TOTAL | 125 |

¹³⁰² Memoria 2016, p. 68.

Según la Memoria 2016, en el apartado de programación público-privada, en total:

se han desarrollado 36 actividades en colaboración con entidades privadas y públicas, destacando las actividades de la Sociedad Filarmónica de Zaragoza (11 conciertos) y la Universidad de Zaragoza (6). Otras entidades destacadas han sido Musethica, el Conservatorio Superior de Música de Zaragoza, Raíces de Aragón, o la Feria del Cómic. Esta última ha ocupado un puesto por méritos propios en la escena nacional, siendo la primera feria de este sector en cuanto a número de editores. La colaboración prestada consiste, habitualmente, en la cesión, sin costes, de las infraestructuras, equipos y personal de la Sociedad.¹³⁰³

| PROGRAMAS DE COLABORACIÓN PÚBLICO PRIVADA | | |
|---|----------------------|----------------------------------|
| Ámbito / denominación | Observaciones | |
| a) Música clásica | Nº conciertos | Entidad colaboradora |
| - Ciclo de la sociedad Filarmónica de Zaragoza | 11 | Sociedad Filarmónica de Zaragoza |
| - Ciclo de jóvenes orquestas universitarias | 5 | UNIZAR |
| Cantania | 2 | DGA |
| - Musethica | 2 | MUETHICA |
| - Fin de curso conservatorio conservatorio superior | 2 | CSMA - DGA |
| - Joven orquesta nacional de España | 1 | JONDE |
| B) Eventos | | |
| - "Premios Simon" de Cine | 1 | ACADEMIA CINE ARAGONES |
| - Clausura Festival de Cine de Zaragoza | 1 | F.C.Z |
| - Feria del Comic 4 jornadas | 1 | AYTO ZGZ. - EDITORES |
| - Carrera solidaria 10 k (bomberos) | 1 | ASOC BOMBEROS ZGZ |
| - Festival instituto confucio | 1 | UNIZAR |
| C) Folklore | | |
| Festival internacional de folklore – eifolk | 3 | RAICES DE ARAGON |
| D) Festivos | | |
| FERIA DE ANDALUCIA 4 jornadas | 1 | CASA DE ANDALUCIA |
| Festival love fest. Festival solidario | 1 | ASOC PROF SALAS DE M EN VIVO |
| C) Actividades educativas | | |
| Sesiones de formación Cantania | 3 | DGA |

En cuanto a las actividades de la programación de los servicios municipales, en el cuadro siguiente, podemos apreciar que el grueso de acciones recae sobre el ámbito de la educación, del mismo modo que vemos que en estas actividades educativas, "ocupa un lugar preeminente las dedicadas a la Música, con 164 conciertos (59%) en coherencia con la misión principal del Auditorio"¹³⁰⁴.

¹³⁰³ Memoria 2016, p. 70.

¹³⁰⁴ Memoria 2016, p. 72.

| PROGRAMAS DE INICIATIVA MUNICIPAL | |
|--|-----------------------|
| Ámbito / denominación | Nº actividades |
| SERVICIO DE EDUCACION | 21 |
| - XII Jornadas de Musica Coral Infantil | 6 |
| -XXI Sesiones didácticas de Folklore | 4 |
| - Conciertos didácticos música moderna | 3 |
| - C.M.E.M. | 5 |
| - Escuela Municipal de Música y Danza | 2 |
| - Sesión formativa | 1 |
| SERVICIO DE PERSONAL | 3 |
| - Pruebas selectivas | 3 |
| SERVICIOS SOCIALES | 3 |
| - Día del Mayor | 1 |
| - Día del Voluntariado Municipal | 1 |
| - Colaboradores del Mayor | 1 |
| SERVICIO DE JUVENTUD | 3 |
| - Doce Lunas | 1 |
| - Espacio Joven Fiestas del Pilar | 2 |
| AREA DE CULTURA | 1 |
| - Presentación Fiestas del Pilar | 1 |
| SERVICIO DE COMUNICACION | 1 |
| - Jornadas Violencia Machista | 1 |
| PATRONATO MUNICIPAL DE TURISMO | 3 |
| - Sesiones Plan Estratégico | 3 |
| TOTAL | 35 |

2.2.2. Evaluación

La Memoria de Zaragoza Cultural recoge un total de 282 actividades, desarrolladas en un total de 345 jornadas (algunas actividades ocupan varios días, como congresos o ferias). “De estas actividades, se sitúan en mayor número aquellas dedicadas a la Música, con 164 conciertos (59%). Según la Memoria 2016, los datos globales señalan que “la función principal del Auditorio como contenedor cultural y de eventos de promoción económica para la ciudad queda acreditada, por el equilibrio existente entre la asistencia a eventos culturales de cualquier tipo (217.069 espectadores), frente a los 197.740 asistentes a eventos de carácter no cultural”¹³⁰⁵.

En la actualidad, el Auditorio Palacio de Congresos viene desarrollando un variado conjunto de actividades, agrupados, según su forma de gestión, en cuatro bloques:

1º. Programación externa (45%): configurada por “eventos de tipología muy diversa, abierta a la iniciativa de un variado elenco de promotores privados”¹³⁰⁶.

2º. Programas de producción propia (30%): representa el grueso de la programación de música clásica. Contienen los grandes ciclos de Otoño, de

¹³⁰⁵ Véase *Ibid*, p. 74.

¹³⁰⁶ Véase *Ibid*, p. 71.

Primavera y de Introducción a la Música, ciclos que representan al Auditorio desde sus comienzos hasta hoy¹³⁰⁷.

3º. Programas de colaboración público privada (13%): es el resultado de “la colaboración entre entes privados o públicos y la propia Sociedad Zaragoza Cultural”¹³⁰⁸.

4º. Programación municipal (12%): “aquellos impulsados y organizados desde los propios servicios municipales”¹³⁰⁹.

De acuerdo con la tipología, organizada por géneros, de los 282 eventos que se han desarrollado en el Auditorio - Palacio de Congresos de Zaragoza, predomina claramente la Música clásica, en cuanto a número de actos realizados, con un total de 135. Le siguen eventos musicales de otros géneros como “Pop, Jazz, Rock...” con 40 eventos; Espectáculos de variedades (22); Folklore (12); Actos de carácter social y festivo (8). De los eventos “no musicales”, en cuanto a número de eventos se han desarrollado 18 Convenciones (en esta categoría se incluyen también los mítines electorales), 11 Ferias y 4 congresos.

El sentir común, respecto a los *programas de producción propia* del Auditorio de Zaragoza, es que la excelencia de las orquestas y de los solistas de primer nivel nacional e internacional, que han pasado por el Auditorio de Zaragoza, juegan un papel destacado en el refuerzo y consolidación de la relación entre imagen de ciudad y actuaciones culturales de calidad.

La programación externa (o privada) hace que el Auditorio tenga la posibilidad de ofrecer una variada programación, con lo que satisface segmentos de público muy diversos, gracias a la versatilidad de las instalaciones, pues “permiten desde realización de conciertos masivos a congresos, convenciones, ferias, conciertos o actividades privadas de mediano formato. La combinación de todos estos factores hace que el Auditorio sea, sin duda, una de las referencias culturales globales de la ciudad”¹³¹⁰. Por otro lado, “los porcentajes presentan un notable equilibrio entre programación pública (55%) y programación privada (45%)”¹³¹¹.

El total del público ha sido de 414.809 espectadores o visitantes. Esta cifra, diseccionada por tipología, nos ofrece el dato de que el tipo de eventos que más ha contribuido a la cifra final es el de Ferias, con 174.411 asistentes, seguido de los conciertos De Música Clásica con 100.533 espectadores.

¹³⁰⁷ Véase *Ibid*, p. 93.

¹³⁰⁸ Véase *Ibid*, p. 70.

¹³⁰⁹ Véase *Ibid*, p. 72.

¹³¹⁰ Véase *Ibid*, p. 79.

¹³¹¹ Véase *Ibid*.

En 2016, el número de congresistas que acogió el Auditorio fue de 2.145, y el de asistentes a Convenciones o similares 16.362¹³¹².

La Sociedad Municipal Zaragoza Cultural ha conseguido frenar la caída de público, que arrastraba en los últimos años, integrándose en el proyecto europeo **Adeste** para el Desarrollo de Audiencias, en junio de 2015. A partir de este hecho, el Auditorio ha comenzado, paulatinamente, a recuperar y a rejuvenecer la audiencia del Auditorio¹³¹³.

2.2.3. Estrategias de mejora

Estrechamente vinculados, la programación y el público deben quedar identificados la una con el otro, en los distintos tipos de conciertos u actos, para lograr que la ciudadanía participe lo máximo posible en las prácticas culturales que se lleven a cabo en el Auditorio.

2.2.3.1. Para la programación

Estimar el volumen de ventas no es sencillo, pero la determinación de los precios es muy importante, porque influirá en la respuesta del público y por lo tanto en la viabilidad económica de nuestra iniciativa, cuyas mejoras en la programación son:

1. Mantener los bloques de programación existentes, añadiendo uno más: *Programas de producción propia-local*. Es una acción de mejora desde el punto de vista de no someter una nueva gestión a la supresión de lo que tan bien ha funcionado a lo largo de los años, pero actualizando los bloques en función a la experiencia de ingresos en taquilla, de las orquestas residentes y agrupaciones musicales existentes en el Auditorio, potenciándolas, además. Se trata de poner en relevancia grupos locales, incentivar la producción artística local, así como generar nuevos proyectos musicales, en un Auditorio más abierto y sostenible. Las nuevas orquestas residentes a partir de ahora en el Auditorio de Zaragoza son:

- Al Ayre Español
- Orquesta Sinfónica Goya
- Los Músicos de Su Alteza
- Orquesta de Cámara Grupo Enigma
- Coro Amici Musicae
- Orquesta Sinfónica Reino de Aragón
- Ensemble Bayona
- Wind Orchestra Zaragoza

Estos programas de producción propia-local serán liderados por el tejido local y serán sostenibles en el tiempo, desvinculando la gestión de las legislaturas, y contemplando la necesidad de valorar resultados a medio y largo plazo, para conseguir que Zaragoza sea verdaderamente una ciudad que apuesta por la cultura de base. Debemos

¹³¹² Véase *Ibid*, p. 73.

¹³¹³ Véase *Ibid*, p. 92.

incentivar la producción artística local, difundir y poner de relieve la capacidad de la ciudad, para generar actividades creadoras y estabilizar nuestros proyectos musicales.

Por otro lado, los músicos locales tienen varias ventajas: atraen mucho público de la ciudad, con lo que animan la taquilla, y dan flexibilidad a la hora de organizar proyectos, ensayos, pruebas, etc. Esto nos puede permitir asumir algún riesgo y hacer alguna prueba de programación, hasta encontrar el proyecto de programación exitoso y atrayente. Debemos aprovechar este magnífico recurso que tiene ahora el Auditorio. Las orquestas residentes pueden dar juego para la búsqueda de nuevas fórmulas. En la programación no hay solución mágica. Hay búsqueda. Programar tiene retos y siempre genera cierta incertidumbre, pero de esta manera, los riesgos son asumibles.

La aportación municipal recibida para este proyecto de programación propia-local, la consideraremos como presupuesto para este proyecto social. Esto debe ser una actividad del Ayuntamiento de Zaragoza, a fin de promocionar la música para todos por igual y apostar por una cultura de base más fuerte. Como programadores, nuestra responsabilidad sería devolver la aportación municipal a la ciudadanía con un proyecto de calidad.

No sabemos que costos reales tiene realizar estas actividades. Todo indica que el hecho de contar con recursos propios como los grupos residentes en el Auditorio de Zaragoza hará viable el proyecto. Respecto a la financiación necesaria para el mantenimiento de esta actividad musical, contamos no solo con la capacidad de generar ingresos con el propio funcionamiento, sino además estará influenciada por su capacidad en despertar interés de nuevos patrocinios de empresas locales, impulsoras del proyecto en general.

Como podemos extraer de las *Bases de Residencias Artísticas Musicales Auditorio*¹³¹⁴, los proyectos de las agrupaciones residentes del Auditorio de Zaragoza se financiarán este año 2017 con 230.000,00 € y la aportación económica de patrocinadores, en este caso se cuenta con el patrocinio de Industrias Químicas del Ebro, con un importe de 80.000,00 €. Zaragoza Cultural tendrá presentes a los grupos residentes en todos los proyectos musicales que dentro del Auditorio se propongan. Y también en dicho texto podemos leer que Las agrupaciones residentes contribuirán al desarrollo de audiencias y fidelización del público con el Auditorio de Zaragoza.

Por otra parte estas propuestas deben tener precios que nunca supongan un obstáculo para que el sector más amplio posible de la población pueda asistir. La mayor o menor asistencia a un concierto tiene dos efectos directos fundamentales: mide el éxito de la propuesta artística y condiciona los ingresos en taquilla.

¹³¹⁴ BASES DE RESIDENCIAS ARTÍSTICAS MUSICALES AUDITORIO-PALACIO DE CONGRESOS DE ZARAGOZA AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA. Disponible en: <http://www.zaragoza.es/contenidos/cultura/bases-residencias-artisticas.pdf>

2. Mantener los Ciclos consolidados Existen orquestas de primer nivel nacional e internacional, que han posicionado a este Auditorio en los circuitos internacionales. Estos ciclos consolidados cuentan con un público ya asentado y fidelizado, que debería seguir recibiendo lo que hasta ahora ha demostrado que le gusta. Antes, ya mencionábamos que “el grueso de la programación de música clásica que vienen ofreciendo las grandes temporadas de Otoño, de Primavera y de Introducción a la Música, representan lo que ha sido el Auditorio desde sus comienzos hasta nuestros días”¹³¹⁵. Además, esta programación “es el núcleo central de la actividad del Auditorio”¹³¹⁶.

3. Añadir un nuevo ciclo: *World Music*. Seguimos la misma línea de apertura que en el punto anterior. Evidentemente, la producción será con músicos de otros países, que interpreten música clásica de su cultura. Nuevas músicas al lado de las habituales. Nuestra misión es respetar la programación de siempre, pero caminar también hacia una programación que incluya la posibilidad del placer del descubrimiento, diferente por su sensibilidad y su valor estético, además del goce espiritual y emocional que puede causar su escucha en directo al espectador. Una mágica y maravillosa música, con instrumentos autóctonos del país originario, con la posibilidad de danzarines. Se podría comenzar ofreciendo un ciclo de tres o cuatro conciertos por temporada.

A través de *World Music* se integra en la programación la idea de *Música para a Paz*. La música tiene un enorme potencial para representar la grandeza espiritual del esfuerzo artístico colectivo. Es una gran potencia integradora. La coexistencia física de grupos étnicos, raciales y culturales diferentes no consigue generar una convivencia social positiva y enriquecedora. Sin embargo, el poder que tiene la música de traspasar fronteras y unir a los pueblos es realmente impresionante.

4. Crear los “Ciclos Descubre”:

- **Grandes y conocidas sinfonías.** Quizá una de las agrupaciones más importantes y desconocidas, sobre todo si hablamos de Música Clásica, es la Orquesta Sinfónica, ya que parece magia cuando se junta la sonoridad de los diferentes instrumentos y aparece la música como un todo.

- **Ciclo Historicista y Barroco.** Esta música goza de muchos seguidores en Aragón y Zaragoza, ya que ha habido una atención importante a la enseñanza en este ámbito.

- **Música del siglo XX-XXI.** No se trata de atraer a las masas. Algo que de momento no genera ingresos en taquilla es la música clásica compuesta en nuestro tiempo. Sin embargo, la riqueza de la música contemporánea es extraordinaria y crear un ciclo de conciertos y talleres educativos sobre la gran diversidad de compositores, lenguajes y resultados musicales del pasado siglo cubriría un sector de público necesitado y, por qué no, otro potencial.

¹³¹⁵ Memoria 2016, p. 93.

¹³¹⁶ *Ibid*, p. 69.

Se trata de buscar nuevas fórmulas. Pablo Rus Broseta es un joven Director de Orquesta valenciano de 33 años, que lleva los últimos diez dedicado a esta profesión. Formado en Valencia, Francia, Holanda y Alemania, en 2006 inició un *tour centroeuropeo* en el que conoció a otros músicos valencianos junto con los que fundó Grup Mixtour, un *ensemble*: “para la música contemporánea hacer *ensemble* es fundamental. Actualmente se escribe mucho más para grupos reducidos que para orquesta”¹³¹⁷. Grup Mixtour tiene como objetivo potenciar la música contemporánea, creando programas en los que se mezclan obras de compositores actuales, con música de épocas anteriores. En una entrevista concedida en 2013, ante la pregunta de por qué en los Auditorios españoles se programa menos ensembles de música contemporánea que en el resto de Europa, su opinión remite la responsabilidad a los programadores, que han comprobado que, en taquilla, no funciona la música contemporánea. Dados los inconvenientes, Rus ha llevado a cabo la promoción de este tipo de música, mezclando elementos para atraer al público. Su proyecto de 2013, *Dance!*, combina música de autores valencianos actuales con composiciones barrocas de François Couperin, pensando que al público que viene a escuchar una parte del programa, se le puede dar a conocer la otra y despertar el interés. Según Rus,

Los gestores de auditorios temen cambiar sus fórmulas porque tienen un público estable a corto plazo. Pero no sabemos si dentro de 30 años el público va a seguir yendo a los conciertos. Algunos auditorios en España se han convertido en museos de la música, en los que sólo se interpretan piezas y el público llega, observa y se va. La situación económica no es buena, pero es momento de potenciar la creatividad y arriesgar mucho más en programación, encontrando recursos para cualquier actividad artística a bajo coste. Se trata de intentar encontrar una solución novedosa, pero hay miedo a cambiar las cosas. En los últimos 70 años no ha cambiado la fórmula de asistir el público al auditorio. En Zúrich existe la Tonhalle Late, en la que se organiza un concierto de una hora de música sinfónica seguido de una sesión DJ de música electrónica abriendo la perspectiva al público joven. Con este tipo de iniciativas la diversidad de asistentes es mayor y se crea un público potencial.¹³¹⁸

- **Música Barroca en Versión Jazz.** Para los amantes del jazz, una estupenda manera de acercarse al repertorio barroco. Para los amantes de la música barroca, una forma de abrir sus fronteras. La música barroca es de fantástica adaptación a la versión jazzística.

- **Música electroacústica.** En España comienzan a incrementarse los laboratorios de este tipo de música, en universidades y conservatorios.

- **Música en interacción con otras artes,** aplicando las nuevas tecnologías.

¹³¹⁷ CÍSCAR, Jesús: “Algunos auditorios se han convertido en museos de música”, en *El País/Comunidad Valenciana*, Valencia, 4/8/2013. Disponible en:

https://elpais.com/ccaa/2013/08/04/valencia/1375640688_460048.html

¹³¹⁸ *Ibid.*

5. Crear un ciclo de Conferencias / tertulias musicales.

Además de poder organizar un ciclo de conferencias, en función de la programación musical, se llevarán a cabo tertulias sobre la música del próximo concierto que vaya a realizarse en el Auditorio. Las tertulias serán introducidas y moderadas por un responsable de la plantilla de recursos humanos o un voluntario¹³¹⁹ y, los participantes podrán aportar tanto información como preguntas, respuestas y opiniones, sobre la música correspondiente y las informaciones aportadas.

Dicen que la música es el lenguaje universal y que no es necesario tener nociones o conocimientos para que una obra suscite emociones. No obstante, lo cierto es que tener una mínima información del desarrollo de una pieza, de la propia obra o de su autor, ayuda a comprenderla mejor. Por eso, es interesante ofrecer momentos de apreciación musical, previos a cada concierto de una manera amena y participativa. Cada vez son más las personas que empiezan a apreciar la música. Una vez que se profundiza, el disfrute es mucho mayor.

En estos encuentros previos a un concierto, podremos contar con el director, así como con algunos músicos, para aportar detalles de las obras a interpretar desde su experiencia personal, curiosidades de su concepción y composición, anécdotas de los ensayos y otras cuestiones que generen debates muy vivos.

6. La Orquesta Viajera. Llegar a acuerdos con otras orquestas españolas, para generar ciclos de intercambios de orquestas. Es absurdo que España importe orquestas mediocres, cuando tiene una docena con mayor nivel que las que habitualmente vienen a muchos de los ciclos que se hacen en nuestro país. De este modo, se convierten en objetivos: incentivar, promocionar la producción local y conocer la producción nacional, para no solo promover las orquestas extranjeras, más caras y no siempre de mayor calidad. Conocer, disfrutar y defender lo nuestro.

7. Conciertos educativos. El alcance social de esta programación se completará con conciertos educativos orientados a todos los públicos. En el apartado siguiente, dedicado al público, abordamos este tema con mayor profundidad.

8. Practicar el *streaming* (retransmisión). Poner la tecnología de la retransmisión en directo, a favor de nuevos modelos de negocio de la música y acercar cada vez más la música al mayor público posible son dos cuestiones que se alimentan la una a la otra. Los beneficios que este nuevo sistema puede generar son muy amplios. Partamos de la posibilidad internauta de poder alcanzar una “audiencia infinita”.

No es pretencioso pensar que, en un futuro, podríamos plantear comprar conciertos que se celebren en otros auditorios, para que «en directo» puedan disfrutarlo los “Abonados” y “Amigos del Auditorio”, en su ordenador, en su Tablet o en su móvil, lo que sí que se puede es comprar retransmisiones en directo de un concierto o una ópera desde cualquier parte del mundo, que comparta esta tecnología, para proyectar en

¹³¹⁹ Véase, en la *segunda parte* de este trabajo (Itamar 8), el apartado de Recursos Humanos.

una pantalla de cine, colocada en el escenario. Esta experiencia se está llevando con éxito en algunos auditorios españoles muy relevantes, como el Teatro Real, o más modestos, como el Auditorio de Torrent (Valencia). “También se suman a esta gran fiesta de la ópera teatros y auditorios como el Palau de les Arts de Valencia, el Auditorio Baluarte de Pamplona, el Gran Teatro de Huelva, Teatro Cervantes de Málaga, la Fundación Auditorio y Teatro de las Palmas de Gran Canaria, entre otros”¹³²⁰. y en muchos del ámbito internacional, siendo el precio de la entrada muy asequible, con respecto al concierto o la ópera en vivo, o incluso de entrada gratuita. De la misma manera, nosotros podremos ofrecer retransmisiones en directo de conciertos celebrados en el «Auditorio de Zaragoza». Este Auditorio es de tal magnitud e importancia y tan atractivo para toda Europa, que podría convertirse en una sala de referencia, para conciertos que van a ser retransmitidos en directo. Quizá el «streaming» de eventos en vivo es la nueva tendencia en directo para el negocio de la música. Un modelo de negocio basado en la venta de retransmisión y proyectando atraer a una audiencia cientos de veces mayor a la capacidad del recinto¹³²¹.

2.2.3.2. Para el público

1. Crear las vías para una accesibilidad integral. La participación en prácticas culturales depende de la accesibilidad intelectual, física y sensorial. Por otro lado, la accesibilidad integral requiere grandes dosis de respeto y rigor. A continuación, enumeramos las vías de accesibilidad que consideramos en este trabajo, en función de los derechos de la ciudadanía:

a) Accesibilidad Universal. Todos los ciudadanos deben disponer de oportunidades iguales, a la hora de participar en la vida del Auditorio. La Accesibilidad Universal se asienta en la supresión de los obstáculos, que dificultan o impiden el ejercicio de los derechos ciudadanos, a las personas con algún tipo de discapacidad.

b) Accesibilidad sensorial. Hacer más accesible la música para personas con carencias auditivas. El bucle magnético¹³²² facilita la percepción sonora a estas personas. El Palau de la Música de Valencia ya lo ha puesto en marcha para la adaptación de su espacio, a públicos con carencias auditivas. Este sistema innovador debe ser objeto de estudio para el Auditorio de Zaragoza. En primer lugar, por solidaridad y, en segundo, porque ya en la Ley de Igualdad de Oportunidades, no Discriminación y Accesibilidad Universal de 2003, quedó establecido que, “en un determinado plazo de tiempo, se deben adoptar medidas

¹³²⁰ LaGuiaGo. ““Otello” en streaming, ópera al alcance de todos”, en *laguiaGO!* Disponible en: <http://www.laguigo.com/teatro/otello-streaming-opera-al-alcance-todos/>

¹³²¹ Véase “La ópera 'Madama Butterfly' se podrá ver en 250 pantallas de toda España”, en 20 minutos. Disponible en: <http://www.20minutos.es/noticia/3078855/0/madama-butterfly-en-las-plazas/#xtor=AD-15&xts=467263>

¹³²² “Un Bucle magnético o de inducción es un sistema de sonido que transforma la señal de audio que todos podemos oír, en un campo magnético captado por los audífonos dotados de posición "T". Estos audífonos tienen una bobina que transforma ese campo magnético nuevamente en sonido dentro de la oreja del usuario, aislado de reverberaciones y ruido ambiente. El resultado es que el usuario recibe un sonido limpio, nítido, perfectamente inteligible y con un volumen adecuado”: AYUTEK. Disponible en: <http://www.ayutek.com/productos/bucle-magnetico-o-bucle-induccion.php>

de acción positiva, orientadas a evitar o compensar las desventajas de las personas con discapacidad para participar plenamente en la vida política, económica, cultural y social”¹³²³. Además, son especialmente efectivos en espacios muy grandes, con techos altos o con reverberación, como es el caso del Auditorio.

c) Accesibilidad intelectual de contenidos, mediante una diversidad efectiva de las programaciones, facilitando la aproximación, la comprensión el descubrimiento y el disfrute. La música debe ser accesible al mayor número posible de personas. Se deben considerar programaciones con actividades de iniciación. El amplio alcance social de la programación se completará con un servicio educativo orientado a todos los públicos, que defiende la accesibilidad a la cultura.

d) Accesibilidad socioeconómica. Procurar el acceso a la música de todos por igual, teniendo en cuenta a las personas con diversidad económica, hará que el Auditorio programe conciertos o actividades que atienda al público con menos recursos económicos. Partimos de un concepto de “derecho” que presupone universalidad, pero en la realidad, existen segmentos para los que la accesibilidad no es tal.

e) Accesibilidad para los propios creadores, para los artistas y para los gestores culturales. Todos deben encontrar su espacio y, así, invitar a otros ciudadanos a compartir sus creaciones.

f) Accesibilidad de la ciudadanía a los programadores culturales, para intercambiar pareceres, estableciendo la forma de acceso para dar la posibilidad al ciudadano de hacer sus propuestas. Las iniciativas ciudadanas tendrán una vía eficaz y accesible para ser planteadas y tenidas en cuenta.

2. Nuevas Políticas de precios, descuentos y bonificaciones

a) Descuentos, bonificaciones y obsequios animan la venta. Acumulativos, aplicables a ciclos, como agradecimiento a la fidelidad y a la colaboración en la difusión de las programaciones. Un regalo, un descuento o un agradecimiento son el estímulo ideal para convertir a un consumidor en el mejor aliado.

b) Música y tertulia. Todos los estudios realizados en festivales, teatros, auditorios y escenarios en general, de Europa y otras partes del mundo tienen actualmente un factor en común: están funcionando las propuestas que obsequian con una consumición en la cafetería. Ni más ni menos. Llegando a un acuerdo con los servicios de restauración del Auditorio, y contando con el apoyo de la Nueva Cafetería del Auditorio y la Nueva Terraza del Auditorio, debemos combinar Música y Tertulia, ofreciendo descuentos, o incluso consumiciones gratis en la cafetería con la compra de determinadas entradas. La experiencia de un concierto se puede ver influenciada positivamente por un entorno favorable. Además esto ayudará a que la cafetería aumente también su negocio, creando buen ambiente¹³²⁴.

¹³²³ *Ibid.*

¹³²⁴ En el año 2016, los cánones de hostelería han sumado un total de 47.527 €, que representan un 3 %

3. Concierto viajero. Entablar conversaciones y acuerdos con otros auditorios de fuera de la ciudad para, y de manera recíproca, poder facilitar y ofrecer entradas a las personas que muestren interés en asistir a conciertos puntuales en otras ciudades. Naturalmente, esto se extiende al ámbito europeo y, de forma más ambiciosa, pero posible, al internacional. El Auditorio está en una posición privilegiada para alcanzar acuerdos de cooperación con todos los siguientes teatros, auditorios y entidades: Gran Teatro del Liceo, Teatro Maestranza de Sevilla, Teatro Campoamor de Oviedo, Baluarte de Pamplona, Auditori de Barcelona, Bayerische Staatsoper, Semperoper Dresden, Gewandhaus Orchester Leipzig, Dresden Symphony, Wigmore Hall London, Royal Philharmonic Orchestra, London Symphony Orchestra, Surrey Opera, Ulster Orchestra, Ligeti Quartet, Philharmonie de Paris, Teatro de la Ópera de Burdeos, Teatro Massimo de Palermo, Ópera de Zürich, Opera Australia, Sydney; New York Philharmonic Orchestra, The Atlanta Opera, Detroit Symphony, The Dallas Opera, Ópera de Venezuela, entre otros.

4. Compartir aplausos. Con todos los teatros y escenarios municipales de la ciudad, poner en marcha una iniciativa para hacer la cultura más accesible. Sería interesante llegar a acuerdos y poder ofrecer al público del Auditorio bonificaciones en diferentes teatros de la ciudad, dentro de las programaciones habituales de música, teatro, danza o audiovisuales, y facilitar así ir de un escenario a otro, para estimular la asistencia a espectáculos en un entorno público y de interés, creando un recurso que favorezca la asistencia a la programación de los principales equipamientos culturales.

5. Nuevos compromisos con los abonados existentes. Mención aparte merecen los *abonados*. Desde el punto de vista económico, dan seguridad y un gran margen de maniobra. Sin embargo, los hábitos de consumo han cambiado y a la gente le cuesta cada vez más adquirir compromisos¹³²⁵. De este modo, los abonados decrecen en los modelos tradicionales de programación y gestión de negocio en la música clásica, donde se planifican temporadas con años de antelación y se compromete dinero que no se posee. Al público, le cuesta adaptarse a este compromiso en los modos de consumo. Ya hemos comentado antes, que frente al descenso de abonados, se viene incrementando la venta de entradas en taquilla.

Hasta ahora el Auditorio cuenta con abonados a sus ciclos sinfónicos estables. Público fidelizado a una determinada programación, que están acostumbrados a recibir lo que demandan. Ahora, plantearemos otra manera diferente y novedosa de abonarse a la amplia oferta del Auditorio.

6. Nuevos abonados: Amigos Del Auditorio: (ADA). Además de lo que implica económicamente asegurarse un público, con los ADA se crearía una base social implicada en la vida del Auditorio, cohesionada por los fines de este nuevo auditorio, accesible a todos los ciudadanos y socialmente útil para la comunidad, utilizando la

del total de los ingresos del Auditorio. Véase Memoria 2016, p. 75.

¹³²⁵ La idea de “abonado” no es nada novedosa. Remitiéndonos a otras épocas, diremos que Mozart mandaba una carta a los potenciales asistentes a sus conciertos en Salzburgo, que volvía a sus manos con la respuesta de con cuánta gente podía contar. Mozart ya buscaba este compromiso.

Música como motor de transformación y de fortalecimiento comunitario¹³²⁶. Básicamente, se trata de crear una comunidad de personas conectadas y alineadas con lo que el Auditorio ofrece. Personas dispuestas a colaborar en el desarrollo de esta propuesta cultural, porque se sientan identificados con ella, sus valores, objetivos y estéticas. Crear un entorno de conversaciones y *feedback* fantástico y sostenible, incitando a que las personas hablen de esta nueva actividad del Auditorio a sus amigos, conocidos, familiares, etc., de modo que el público se convertirá en gran propagador de estas experiencias. A continuación, explicamos tres puntos de gran interés, en relación a los ADA:

a) ¿Cómo hacerse Amigo del Auditorio? ¿Cómo hacerse ADA? A través de la App del Auditorio de Zaragoza, tema del que hablaremos con mayor profundidad en el apartado de Marketing y comunicación). Así de sencillo. Ni más ni menos. Como veremos después, través de la App se podrá tener información privilegiada y compartirla con los demás interesados, con el fin de que todos puedan ejercer su derecho a asistir, opinar y valorar cualquier actividad que se le ofrezca. Podrán dejar sus opiniones, fotografías, quejas, sugerencias en nuestras redes sociales, pues su opinión y sus sugerencias nos parecen muy importantes. Los testimonios de otras personas son verdaderos datos de valor. Crear una plataforma online permitirá conectarse a todos los abonados entre sí, dejar sus comentarios, ideas y aportaciones.

b) Los ADA podrán crear su propio Ciclo y su propio Abono. Con esto se pretende convertir a los abonados en accionistas de nuestras producciones, “micro-patrocinadores” de su propio ciclo. Las personas interesadas en que un ciclo salga adelante se convertirán en colaboradores del mismo. Así, el público deja de ser un agente pasivo, para convertirse en un agente activo.

c) Carnet de Abonado ADA. Éste carnet dará derecho a un número determinado de conciertos o espectáculos, según los precios de taquilla y el dinero invertido en el Abono ADA. Según lo que se pague por el carnet, se podrá ir canjeando por los espectáculos que vayan escogiendo, y siempre que queden localidades disponibles, hasta, por así decirlo, consumir “el saldo del carnet”. Para la gestión económica, esto tiene la gran ventaja de conocer enseguida las propuestas que más se demandan.

7. Nuevo comportamiento de acceso a las salas Mozart y Galve. En los conciertos de butacas numeradas, cuando por múltiples motivos algunas personas no puedan llegar con puntualidad a los conciertos, se les facilitará el acceso a otra butaca disponible, de manera que puedan disfrutar del concierto sin causar molestias a los demás.

8. Crear zonas de butacas silenciosas. En estos conciertos no se debe impedir el paso a las personas que llegan tarde, ni podemos obligar a la gente estar hasta el final del

¹³²⁶ Tal y como reza uno de los principales objetivos de la Sociedad Zaragoza Cultural, en Memoria 2016: p. 1.

concierto. Para este público, por múltiples razones inseguro con su tiempo, se debe destinar una zona de butacas para no molestar.

9. Ofertar algunos conciertos con las localidades sin numerar, así, puede ser una decisión espontánea sentarse con aquellas personas que encuentren al llegar al concierto. También se puede decidir dejar solo media sala Mozart disponible para este fin, que no deja de ser un incentivo social.

10. Ofrecer varias Jornadas de Puertas Abiertas. Antes de presentar una programación al público, deberemos enseñar el Auditorio al público, tanto al ya fiel como al potencial, dadas las novedades que estamos introduciendo. Las Jornadas de Puertas Abiertas se organizan con el objetivo de que los nuevos públicos puedan conocer, además de la programación musical, las instalaciones, sus nuevos usos, los servicios y la oferta de actividades. Las personas que se acerquen al Auditorio podrán disfrutar de un paseo por todas las instalaciones del auditorio, incluida la zona de camerinos, disfrutar un rato de música en cualquiera de las dos salas, (música sinfónica y música historicista o jazz), disfrutar de un recorrido virtual del Auditorio, en las grandes pantallas que se visualizan desde diferentes puntos del hall, una recreación en 3D del nuevo espacio, y disfrutar las pantallas interactivas, así como de una maqueta física. Por supuesto, también podrán visitar y disfrutar la sala de los instrumentos abandonados y estar invitado a tomar una consumición en la cafetería. Todo esto, en una franja horaria bastante amplia. Además, esta propuesta puede resultar muy atractiva para disfrutar la música clásica en familia. Dependiendo del resultado, se pueden celebrar de forma periódica.

Las Jornadas de Puertas Abiertas son una buena práctica de comunicación y marketing, si cuidamos la promoción y comunicación del evento. Para conseguirlo, y dependiendo de la programación y actividades a promocionar, se debe diseñar un plan de comunicación y difusión, para asegurar la afluencia del público. En dicho plan, se puede incluir la realización de encuestas o entrevistas orientativas. Para estas jornadas debemos considerar invitar a los diferentes colectivos de la ciudad.

Los Abonados Tradicionales, los Amigos del Auditorio y el Voluntariado, en lo que nos extenderemos en el apartado de Recursos Humanos, podrán ejercer de **anfitriones** y enseñar ellos mismos el Auditorio a las personas que lo deseen, siempre y cuando hayan sido asesorados o formados para ello. Así, sentirán que el Auditorio es un poco más de ellos.

11. Ampliar y fomentar una oferta formativa-educacional, y con ello la cultura musical y sus interacciones.

En su análisis, los investigadores estadounidenses Nick Rabkin y Eric Hedberg¹³²⁷ probaron y confirmaron hace años, que la educación artística es el indicador más

¹³²⁷ RABKIN, Nick and HEDBERG, E.C.: *Arts Education in America: What the Declines Mean for Arts Participation*, National Endowment for the Arts, Washington DC, 2011. Disponible en:

importante de la participación artística en el futuro, incluso contando con otras variables. Afirman que existe un fuerte vínculo entre la educación artística y la participación artística. En los resultados de su investigación, demostraron que “más del 50 por ciento de los adultos, que indicaban que habían recibido algún tipo de educación artística, asistieron a un evento referencial el año anterior a cada encuesta, mientras que menos del 30 por ciento, de aquellos que no habían recibido una educación artística durante la infancia, no asistieron a ningún evento referencial”¹³²⁸.

Los caminos hacia la educación artística son tan diversos en EEUU como en España: clases y lecciones en la escuela, universidad y conservatorios, en una amplia variedad de otros sitios comunitarios y en lecciones privadas. Por otra parte, los efectos de la educación artística cuentan con las variables del tipo, la calidad, la intensidad y la prolongación en el tiempo de las prácticas de educación artística. La conclusión principal, según qué datos se proporcionan en el estudio de Rabkin y Hedberg, es la siguiente:

- La educación artística tiene un poderoso efecto positivo sobre la asistencia artística referencial de los adultos.
- Una mayor educación artística conduce a una mayor asistencia artística.
- La educación artística tiene efectos similares sobre otras formas de participación artística: la creación artística personal, la participación en las artes a través de los medios y la educación artística adicional.
- La educación artística tiene un efecto más poderoso sobre la asistencia artística que cualquier otro factor mensurable.
- Los niños de padres que recibieron educación artística o asistieron a acontecimientos artísticos referenciales tienen más probabilidades de tomar clases o lecciones de arte privadas y de asistir a eventos artísticos.¹³²⁹

a) Para público infantil y juvenil La formación cultural de niños y adolescentes es la inversión más rentable de todas, pero es la más desatendida. Los resultados son a medio o largo plazo y esto es un inconveniente en las políticas inmediatistas. Se debe promover desde todos los ámbitos posibles, colegio, instituto, conservatorio, familia y asociaciones varias, que los niños y adolescentes acudan a los conciertos. Todo lo interiorizado durante la infancia evoluciona a lo largo de la vida. Las emociones y la música están tan estrechamente vinculadas, que esta relación debería practicarse en vivo desde la infancia. El público infantil y juvenil es primordial. Si conseguimos tener lleno el auditorio de niños y de jóvenes, todos seremos partícipes del éxito. Tener a los más jóvenes en el Auditorio, además de ser un derecho para ellos, es un privilegio para todos. Cuenta Ciscar,

La educación musical se descuida en la escuela. Cuando iba al colegio, no sentía que estaba aprendiendo un arte, era una asignatura más, además aburrida. La enseñanza musical está falta de experimentación. El arte, si no se experimenta, no se disfruta. Pero cuando se crea ese gusanillo en el niño,

<http://www.nea.gov/research/2008-SPPA-ArtsLearning.pdf>

¹³²⁸ UNESCO: *Cómo medir la participación cultural...* Op. Cit., p. 124.

¹³²⁹ *Ibid*, p. 124.

puede llegar a ser un músico o un público potencial en las salas. Las orquestas en España han empezado tarde a realizar actividades escolares. No nos hemos preocupado por buscar un público más abierto y familiar. Deberíamos salir más del auditorio y tocar en colegios, salir a la calle.¹³³⁰

Por iniciativa del Gobierno de Aragón junto con el Auditorio, el **Programa Educativo Cantania**, ideado, diseñado y producido por el **servicio educativo del Auditorio** de Barcelona, en 1989, se viene desarrollando en Aragón desde hace 5 años. Se trata de un proyecto escolar socio-educativo abierto, integrador e inclusivo, en el que, sepan o no cantar, participan todos los niños de una clase y de un mismo curso.

Cantania se desarrolla en tres fases de actuación: 1ª. Sesiones de formación al profesorado, (los profesores no necesitan experiencia previa, ya que reciben la formación y los recursos necesarios); 2ª. Trabajo del profesorado en su aula con los alumnos (que a lo largo de todo el curso ensayan las canciones y coreografías, preparan sus atrezzo y realizan un trabajo interdisciplinar en el centro educativo); 3ª. Conciertos finales, interpretados por los alumnos en la sala Mozart del Auditorio de Zaragoza, (un gran espectáculo, acompañados por profesionales musicales y de escena). Resulta una vivencia musical importante e inolvidable para todos y, por supuesto, de aprendizaje. Se experimenta la música en primera persona, aprendiendo y creciendo en valores, en especial los referentes a la música, gracias a su alto poder educativo. Además, es materia curricular en horario escolar¹³³¹.

b) Para público juvenil. Desde el Ayuntamiento y con la colaboración del Gobierno de Aragón, podría crearse una Cantata Participativa para alumnos de secundaria, empleando una propuesta de composición afín a sus gustos y a los ritmos que les motivan. Este sector de edad, entre la pre-adolescencia y la juventud, no está contemplado en ninguna programación del Auditorio. El éxito del proyecto Cantania es también extrapolable a esta franja de edad. El proceso y la organización sería semejantes a los de Cantania, pero producido desde el tejido local.

Numerosos estudios, indican que la educación musical en secundaria ayuda a desarrollar aptitudes que son esenciales para el éxito académico y que el entrenamiento musical mejora notablemente el desarrollo cerebral. A través de la ejecución musical, los músicos debemos desarrollar altos niveles de competencia visual-espacial-auditiva-táctil, secuencial y perceptiva, que interactúe con tareas motrices concretas, (denominado el conjunto de ellas «motricidad fina»¹³³²), unas

¹³³⁰ CÍSCAR, Jesús: «Algunos auditorios... *Op. Cit.*

¹³³¹ Véase «¿Qué es Cantania?», en *Pasión por la música*. Disponible en:
<https://pasionporlamusica.org/que-es-cantania/>

¹³³² Sabemos que para poder ejecutar una pieza instrumental es necesario desarrollar una coordinación bimanual exquisita, en la que se combinan actividades ora similares ora divergentes. Estas tareas puramente motoras están sustentadas “por un fino ajuste audiomotor y por una memoria específica para tareas motoras complejas. Los elementos neurológicos que sustentan tales funciones son la corteza sensorial y motora, básicamente a nivel del hemisferio izquierdo, donde se realiza el análisis temporal y la regulación precisa de las secuencias motoras, y el cerebelo, que ajusta los movimientos de forma precisa, otorgándoles las cualidades de velocidad, fuerza y localización requeridas. Es importante

comunes a todos y otras propias de la práctica de cada instrumento y de la voz, en el trabajo de composición o en el de dirección musical¹³³³. Debemos aprovechar que la música grabada está muy presente en los chicos y chicas de Educación Secundaria y que si conseguimos que se sientan *actores musicales*, se potenciarán habilidades para el desarrollo de su personalidad, de su sociabilización y de sus niveles de tolerancia.

Teniendo en cuenta y analizando los intereses del público juvenil, se debería organizar conciertos de la música emergente, en alguna de las salas del Auditorio: proyecciones, producciones tecnológicas, coros virtuales, programas y APPs.

c) Para nuestros mayores. La Organización Mundial de la Salud afirma que el envejecimiento activo optimiza la salud y la calidad de vida de las personas a medida que envejecen, aportando bienestar físico y social, evitando aislamiento y soledad, y dando una imagen pública positiva de este colectivo¹³³⁴. Por otro lado, es un segmento de la población que está creciendo con bastante rapidez: las previsiones realizadas por el INE “indican que en España, en el año 2050, las personas mayores de 65 años representarán **más del 30%** del total de la población (cerca de 13 millones de personas). Y las personas mayores de 80 años llegarán a superar la cifra de 4 millones (lo que supondrá más del 30% de la población mayor)”. Sin duda, a través de lo que la música ofrece, debemos atender a nuestros mayores con especial interés, sin importar el tipo de oyente, que puede ser muy variopinto.

La música permite trabajar la memoria, las capacidades cognitivas, la audición, el ritmo, la atención, el lenguaje y las habilidades motrices y potencia la participación en actividades sociales. Estas personas son un amplio sector de la sociedad con mucho tiempo libre y en ocasiones pocos recursos económicos. Para ellos se proponen las dos actividades siguientes:

- 1) Considerando a todas las personas mayores de edad, pensionistas ya jubilados, hogares del jubilado, asociaciones, residencias de tercera edad, etc., y todos los

subrayar aquí que el desarrollo más lento y tardío de los sistemas cerebrales motores hace que las limitaciones madurativas sean más importantes en los aspectos sensoriomotores. El aprendizaje de secuencias motoras exige no solamente un desarrollo mecanicista, sino un complejo ajuste audiomotor que relacione de forma muy fina la audición con la respuesta motora. En este aprendizaje, el elemento reforzador más importante es la combinación del tacto y la propiocepción”: DIERSSEN SOTOS, Mara: «Neurobiología de la experiencia musical. La música y la mente humana», en *Biomedica*, 2004. Disponible en: <http://www.agenciaelvigia.com.ar/mente.htm>

¹³³³ “Lo que podríamos denominar ‘habilidad musical’ no es en realidad un concepto unitario. Se trata, en realidad, de un conjunto de habilidades y aptitudes musicales concretas que incluyen elementos perceptivos, ejecutivos y de memoria, tanto sensoriomotora como de memoria tonal, o imaginaria auditiva. Dentro de las aptitudes concretas podríamos mencionar las relativas al tono, timbre, ritmo, intensidad o armonía, tanto en sus aspectos perceptivos como ejecutivos. Tales aptitudes concretas pueden ser específicas o aparecer de forma conjunta en un mismo individuo”: DIERSSEN SOTOS, Mara: «Neurobiología... *Op. Cit.*

¹³³⁴ OMS: Informe mundial sobre el envejecimiento y la salud 2015. Disponible en: http://apps.who.int/iris/bitstream/10665/186466/1/9789240694873_spa.pdf

barrios y distritos de la ciudad, celebración de un concierto participativo con un coro formado por personas mayores. A lo largo de varios ensayos, (abiertos para los familiares y amigos), se va trabajando la obra que tendrá su culminación en el concierto, acompañados naturalmente por músicos aragoneses y voces aragonesas de apoyo. Un proceso entretenido, ameno y positivo, logrando mejorar la autoestima de nuestros mayores. El día del concierto es posible que se haga interaccionar al público en algún momento desde sus butacas. Dependiendo del éxito y la demanda, las mismas producciones de los conciertos podrían repetirse varias veces. Se puede ofrecer este proyecto a diversos colectivos de la ciudad, e incluso que ellos planteen el repertorio, lo que les gustaría cantar. Poder actuar en el Auditorio se convierte en una oportunidad única, en un día que los hijos y los nietos van a ver actuar a los mayores de la familia.

- 2) Como veremos en el apartado de Recursos Humanos, tenemos la posibilidad de contar con un equipo de voluntarios, becarios y colaboradores del Auditorio, que pueden ofrecer charlas, audiciones de música clásica o de algún estilo de música a petición de esta importante audiencia, contándoles desde anécdotas de los compositores o cualquier información relacionada con la música que se escuche, hasta hablarles de lo beneficiosa que es la música para la salud, practicando incluso la Musicoterapia. La música tiene efectos especiales en los seres vivos. La musicoterapia se ha encargado de estudiarlos desde la antigüedad, pero con el desarrollo de la Neurociencia, los efectos beneficiosos de la música se aplican con efectos satisfactorios en numerosas dolencias y enfermedades: enfermedades neurológicas, mentales y cerebrovasculares, trastornos de comunicación y autismo, hiperactividad y problemas de aprendizaje, estados depresivos y de ansiedad, neonatología, estrés y dolor, su influencia en el sistema inmunitario, oncología, problemas emocionales, discapacidades motrices, tanatología y otras más, que configurarían una lista interminable¹³³⁵. Sería verdaderamente solidario, que personas de nuestro equipo se acercaran a residencias, hospitales o casa particulares, para ofrecer música o terapia musical a personas mayores.

d) Proyecto semi-propio: La idea es conseguir crear una actividad educativa que complemente la programación del Auditorio y que sea una actividad muy importante y de calidad, teniendo en cuenta, lamentablemente, la posición no privilegiada de la música en los planes educativos. Hasta ahora, en Zaragoza, el proyecto CANTANIA se ha llevado adelante como producción externa, con músicos de LÁUDITORI. Quizás cabría la posibilidad de asumirlo como producción propia o semi-propia. Los conciertos participativos son bastante interesantes y una buena propuesta de adaptación a producción propia. La producción propia es una idea muy sostenible, especialmente en el ámbito pedagógico.

Para conseguir su viabilidad hace falta voluntad y una colaboración estrecha entre

¹³³⁵ Véase JAUSET BERROCAL, Jordi A.: «Música y Neurociencia... *Op. Cit.*

el Auditorio, el Departamento de Educación del Gobierno de Aragón, y el Servicio Educativo del Ayuntamiento de Zaragoza.

La creación de la cantata podría correr a cargo de jóvenes compositores y escritores aragoneses, lo que serviría para potenciar el talento de estas dos áreas de nuestra propia cultura. Y músicos aragoneses acompañarían a los niños y niñas.

Este importante proyecto Musical y Educativo se lleva ya a cabo en numerosas comunidades autónomas, y no siempre goza de subvención pública. Algunas comunidades autónomas ya lo llevan a cabo o están estudiando la forma de hacerlo como producción propia.

e) Para todos:

- **Conciertos en FAMILIA.** Paralelamente a esta programación, debería haber una producción de conciertos musicales para familias en donde puedan asistir como público, pero también participar del concierto y de la música. Según el Ministerio español de Educación, Cultura y Deporte:

La familia es, en sus diversas formas, una unidad primordial para el análisis y el estudio de la sociedad. Aunque en los últimos siglos, en occidente, ha perdido su papel exclusivo en la formación de los niños, según se han ido desarrollando otras instituciones educativas, sigue siendo el principal marco de vinculación, pertenencia y referencia educativa y cultural del individuo. A su función educadora (la primera escuela), hay que añadir una función socializadora, como señala Fernando Savater, una socialización primaria que a modo de estandarización social del sujeto le servirá para una integración en la comunidad.¹³³⁶

- **Espacio 'CLUB PEQUEÑO AUDITORIO'.** Ven a escuchar un concierto al Auditorio y deja a tu niño pequeño en un espacio musical. Se trata de la nueva área infantil del Auditorio (de 1 a 9 años), ubicada en la sala de los Instrumentos Abandonados. Espacio gratuito en el que se debe concretar la duración, los días y el horario en función de los conciertos.

f) Formación para Educadores Sociales. Programación coordinada a través de los centros cívicos, ludotecas, centros de tiempo libre, etc. y los propios equipamientos de los centros educativos o similares. La cultura tiene, como hemos visto, un compromiso con la educación, pero también con la educación para colectivos en situación frágil y en riesgo de exclusión social, y debemos favorecer la presencia de la cultura en la vida cotidiana de estas personas. Para esto, se podrían organizar cursos en artes escénicas y música, así como sobre la interacción de la música y las

¹³³⁶ MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE: *Conociendo a todos los públicos. Un análisis de la visita al museo en familia*, Laboratorio permanente de público de museos, Madrid, 2016, p. 4. Disponible en: <https://sede.educacion.gob.es/publiventa/conociendo-a-todos-los-publicos-un-analisis-de-la-visita-al-museo-en-familia/museos/20858C>

emociones, dirigidos a educadores sociales, terapeutas, integradores, coordinadores, técnicos, monitores y cuidadores, coordinados también con otros teatros de la ciudad. Una programación de actividades participativas, diseñadas para colectivos en una situación frágil y en riesgo de exclusión social.

2.3. LA GESTIÓN ECONÓMICA Y ADMINISTRATIVA

En la actualidad, la cuestión económica parece regir las políticas culturales. Sin embargo, no se toma en cuenta la función social que la cultura ejerce en su práctica y consumo, y que genera en los individuos el desarrollo de la capacidad emocional de sentir: la dimensión sensitiva “carga de una mayor responsabilidad a la política cultural y nos obliga a alejarnos de modelos que se limitan a gestionar el espacio de la banalidad”¹³³⁷. Los análisis muestran que, en general, los ciudadanos reclaman más inversión en cultura, algo que choca bastante con la idea económica que tiene la mayoría de los equipos de gobierno de los ayuntamientos, de que la cultura es un *gasto* y no un *beneficio*. Según los estudios estadísticos recogidos por la UNESCO, “la cultura con financiamiento público genera tres tipos de valor: valor intrínseco, valor instrumental y valor institucional”¹³³⁸.

Para una gestión económica y administrativa saludable, el Auditorio de Zaragoza debe concretar unas bases, como punto subyacente a las acciones más puntuales que se lleven a cabo, en relación al aumento de ingresos. Como en toda empresa, es fundamental concretar:

1. El producto o servicio (qué ofrecemos)
2. La promoción y el marketing (a quién se lo ofrecemos, cómo lo difundimos, damos a conocer y promocionamos)
3. El sistema de producción del producto o servicio (cómo se crea el producto o cómo se presta el servicio)
4. La estructura organizativa (tamaño de la empresa, Organigrama, etc.)
5. La gestión económica (qué dinero necesito, cuándo y cómo lo consigo)¹³³⁹

2.3.1. Análisis 2014¹³⁴⁰

No existen memorias de la gestión económica y administrativa por parte directa de Auditorama, sociedad que gestionó el Auditorio hasta noviembre de 2014, cuando se produce la fusión de la Sociedad Municipal Zaragoza Cultural y el Auditorio de

¹³³⁷ RAUSELL KÖSTER, Pau (Dir.): *Cultura. Estrategia para el desarrollo local*, Agencia española de cooperación internacional. Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación. Catálogo general de publicaciones generales, Madrid, 2007. Disponible en:

<http://publicaciones.administración.es>, p. 22. Estas palabras proceden del estudio John Holden. *Cultural Value and the Crisis of Legitimacy. Why culture needs a democratic mandate*, Demos, London, 2006. Disponible en:

<http://www.demos.co.uk/files/Culturalvalueweb.pdf?1240939425>

¹³³⁸ UNESCO: *Cómo medir la participación cultural. Manual del marco de estadísticas culturales de la UNESCO 2009 nº2*, ONU – Instituto de Estadística de la UNESCO, 2014, p. 117.

¹³³⁹ *Los agentes culturales*, p. 97.

¹³⁴⁰ Véase Observatorio de Cultura. Área de Cultura del Ayuntamiento de Zaragoza. Memoria 2014.

Zaragoza. Pasando este último a depender del primero¹³⁴¹, se perseguía una mayor autofinanciación, de modo que la aportación municipal no superase el 50%. Se produce un descenso de los ingresos en taquillas y patrocinios.

2015¹³⁴²

La Sociedad Municipal Zaragoza Cultural sigue integrando el Auditorio. La memoria del Área de Cultura del Ayuntamiento recoge una muy escasa información y seguimos sin tener datos procedentes de la gestión interna del Auditorio. Con el nuevo gobierno en junio, pasado el verano, se producen cambios destacables, que se verán reflejados en la abundante memoria municipal de 2016.

2016¹³⁴³

La Sociedad Municipal Zaragoza Cultural S.A.U. ha arrojado resultados dignos en los últimos ejercicios. Desde la absorción de la anterior Sociedad Audiorama S.A. por parte de la Sociedad Zaragoza Cultural, la integración de los departamentos en los diferentes aspectos de gestión del Auditorio es total, tanto desde el punto de vista administrativo, como de producción, contabilidad, intervención y comunicación.

En relación a la actividad musical realizada en el Auditorio de Zaragoza, la mayor parte de la promoción musical clásica de Zaragoza está directamente supervisada por la Sociedad Zaragoza Cultural con un 56,3% del total de conciertos. Del resto, un 19,3% son co-organizados con diversas sociedades y agrupaciones, con financiación más o menos directa por parte de la administración, y un 24,4% son puramente de promoción privada¹³⁴⁴. Por otro lado, la Memoria de Actividades 2016, mucho más abundante en información que las anteriores, señala que los ingresos generados por la programación propia del Auditorio, compuestos esencialmente por las taquillas y abonos de los espectáculos, ascendió en 2016 a más de 1.100.000 €, constituyendo el 64% de las aportaciones totales, que ascienden a 1.700.152 € (sin IVA)¹³⁴⁵.

Desglosando el resto de los ingresos, el alquiler de las salas para programaciones externas ha supuesto 435.485 € en el año 2016, le siguen los ingresos generados por servicios, personal de sala, mantenimiento, alquiler de equipos, que en conjunto ascienden a 113.895 €. Estos dos conceptos suman un 33 % del total ingresado en 2016. Finalmente, los cánones de hostelería han sumado un total de 47.527 € y representan un 3 % del total.

Un dato de sumo interés es que el concierto con mayor asistencia de público, en el año 2016, fue el de la orquesta aragonesa Orquesta Sinfónica Goya “Sueño de una Noche

¹³⁴¹ La única fuente de información que tenemos procede de la Memoria del Área de Cultura del Ayuntamiento de Zaragoza.

¹³⁴² Véase Observatorio de Cultura. Memoria 2015. Área de Cultura del Ayuntamiento de Zaragoza, Febrero 2016.

¹³⁴³ Véase Memoria de Actividades 2016 de la Sociedad Municipal Zaragoza Cultural S.A.U.

¹³⁴⁴ Véase MEMORIA 2016, p. 71.

¹³⁴⁵ Véase *ibid*, p. 74.

de Verano”, que contó con 1.765 espectadores¹³⁴⁶. El precio de las localidades para este concierto fue de 9 a 12 euros. El ingreso aproximado de dicho concierto es por tanto de: $0,5 \times (9 + 12) \times 1.765 = 18.530$ €, cifra situada por encima de cualquier concierto de producción propia de orquestas internacionales.

2.3.2. Evaluación

En 2014, no existe nada que diferencie al Auditorio de Zaragoza de otros Auditorios. La gestión económica y administrativa del Auditorio es interna y no existen más datos que los recogidos en la memoria del Ayuntamiento.

Desde el otoño de 2015, el Auditorio ha estado trabajando en cómo mejorar la relación con su público. Tras la caída de ingresos, la Sociedad Municipal Zaragoza Cultural decidió implantar un modelo de gestión orientado al ciudadano, guiado por una política cultural del bien común, basándose en los criterios de participación, una gestión transparente y responsable, transformadora, cooperativa y transversal, accesible y crítica, buscando, así mismo, la sostenibilidad presupuestaria. En 2015, se dibujan las líneas estratégicas que debe seguir la gestión del Auditorio, pero además de ser demasiado pronto para que la imagen pública se transforme, es obvio que la gestión interna debe ponerlas en marcha.

En 2016, “se confirma la tendencia en la que sigue bajando el número de abonados y, en cambio, el número de entradas vendidas por concierto crece de manera significativa”¹³⁴⁷.

Dado el caso de la producción aragonesa de *Sueño de una noche de verano*, se deduce que los conciertos de músicos locales presentan una gran capacidad recaudatoria en taquilla, superior al resto.

Es necesario ampliar la subvención pública al Auditorio, con total transparencia y carácter democrático en el destino de los recursos públicos. Habrá que valorar los costes de este nuevo Auditorio *social* y saber con qué se podrá contar de apoyo público y de subvención del precio de entradas para políticas sociales, de cara a la accesibilidad y a la adecuación de las infraestructuras.

Del mismo modo, interesa sobremanera aumentar los patrocinios y las colaboraciones privadas. La mayor o menor asistencia de público a un concierto tiene dos efectos directos fundamentales: mide el éxito de la propuesta artística y condiciona los ingresos en taquilla. En grados muy distintos, la financiación necesaria para el mantenimiento de la actividad musical y de la propia organización está en relación con su capacidad para generar ingresos por la venta de entradas y, cada vez más, por otras vías como el patrocinio o la colaboración. Debemos reforzar los lazos con las empresas.

¹³⁴⁶ *Idem.*

¹³⁴⁷ MEMORIA 2016, p. 93.

Sin olvidar que somos administración pública, hemos de tener en cuenta el mundo empresarial. Sería una gran mejora idear y crear un plan para resultar atractivos a todas las instituciones, monopolios, entidades bancarias y empresas posibles, con objeto de que se animen a patrocinar o colaborar con los conciertos del Auditorio.

Al objeto de evaluar la eficiencia energética del edificio y formular mejoras técnicas que puedan resultar viables desde el punto de vista tecnológico, logístico y económico, resulta imprescindible encargar de forma individualizada la auditoría energética y asesoría energética del edificio del Auditorio a una Empresa de Servicios Energéticos, para que el ayuntamiento pueda acometer a nivel energético la solución de los problemas planteados con las garantías necesarias y así poder conseguir un edificio sostenible y respetuoso con el medio ambiente.

El edificio del Auditorio no representa más que una pequeña parte del total de los 748 edificios y 1.608 espacios que gestiona el ayuntamiento, pero por su configuración arquitectónica, con un mantenimiento descentralizado y con importantes costes de explotación energéticos, por las grandes proporciones del edificio. En su historia reciente, las inversiones acometidas en sistemas o instalaciones, que incrementen el ahorro energético y aumenten la eficiencia energética del Auditorio, han sido escasas. En el año 2006, se acometieron trabajos en las puertas de entrada, donde se instaló un registro de circulación de aire, insonorizado y con una velocidad de circulación regulada que se puede invertir, para evitar que entre frío desde el exterior a la gran sala hipóstila, en la que en invierno había dificultades de climatización¹³⁴⁸.

En mayo de 2016, tal y como Zaragoza se comprometió en el Pacto de Alcaldes suscrito en abril de 2011, el Ayuntamiento de Zaragoza lanzó un Plan Global de Ahorro Energético y de Reducción de Emisiones de todos los edificios e instalaciones municipales¹³⁴⁹, cuyas consecuencias además de la reducción de emisiones de CO₂, llevará consigo un ahorro económico importante para las arcas municipales¹³⁵⁰. Se

¹³⁴⁸ No obstante, puede mejorarse la sostenibilidad económica-ambiental: en el año 2015, gracias a medidas como ajustar la potencia contratada, el Pabellón Príncipe Felipe, el Auditorio y la subestación del Ebro han evitado un gasto de 200.000 euros anuales. Según declaraba Teresa Artigas: “En relación al ejercicio anterior, los datos indican que en 2015 ha existido un ahorro de 1.478.000 euros, de los cuales, corresponderían a ahorro en el consumo energético de unos 453.000€ y el resto se debería a los ajustes de potencia contratada. Es decir, el ahorro por descenso de consumo es el 30% de ahorro de los costes. En CO₂, equivaldría a 1.313 Tn”: Redacción: «El Ayuntamiento de Zaragoza logra un ahorro energético de 1.478.000 euros», en *Ara!nfo*, 11 de mayo, 2016.

¹³⁴⁹ Las acciones de este Plan son: “1. Actuaciones en alumbrado público; 2. Negociación del actual contrato de suministro eléctrico, hacia un contrato más sostenible; 3. Estrategia de mejora energética en las instalaciones municipales, a través del contrato de mantenimiento; 4. Campaña de sensibilización interna en el uso de edificios e instalaciones, involucrando a todo el personal municipal y 5. Plan de Ahorro Energético 2015-2020 en instalaciones y edificios municipales”: Zaragoza en común. Nuevo plan global de ahorro energético y reducción de emisiones. Disponible en:

<http://zaragozaencomun.com/nuevo-plan-global-ahorro-energetico-reduccion-emisiones/>

¹³⁵⁰ Su implementación persigue mejorar la eficiencia energética, la sostenibilidad y el ahorro de costes en la gestión de los 748 edificios y 1.608 espacios en los que el ayuntamiento presta servicios, con una superficie total construida de casi un millón de metros² (922.940 m²) y 1,8 millones de metros² de urbanización exterior.

trata de racionalizar la explotación y reducción de costes en materia energética, para que se produzca una reducción de la contaminación, una mayor presencia de las energías renovables y un mayor control de la gestión técnica del conjunto.

2.3.3. Estrategias de mejora

En la actualidad, continúa el debate sobre la situación económica y el propio desarrollo del modelo de gestión de los espacios públicos, “donde los perfiles entre lo público y lo privado se muestran un tanto conflictivos. Debemos reflexionar colectivamente sobre el papel de la Administración Pública en el ámbito de la gestión de la cultura y las artes escénicas, y tenemos que generar un discurso desde lo público sobre qué debemos hacer”¹³⁵¹.

1. Mantener la total integración de los departamentos en los diferentes aspectos de gestión del Auditorio, tanto desde el punto de vista administrativo, como de producción, contabilidad, intervención y comunicación.

2. Crear un Área de gestión de los públicos, donde tuviera presencia la ciudadanía con carácter consultivo para hacer seguimiento de las actividades y de la programación, velando, así mismo, porque la oferta satisfaga a todas las demandas de la ciudadanía. Hasta ahora, esta última tenía el grado mínimo de participación, limitada solamente a la mera información de las programaciones y actividades. Esta área sería nueva en el Auditorio. El sistema de interlocución requeriría atención al detalle y mucha concreción. También desde esta área, se puede planificar y gestionar la relación y la comunicación con los públicos asistentes y potenciales, además de la participación de los usuarios. Los públicos no son sólo la justificación política de inversiones públicas, ni el atrezo que necesitan los “artistas” para satisfacer su ego, ni los consumidores anónimos que sostienen el desarrollo de las industrias culturales, ni “el lado oscuro de la sala”. Los públicos son agentes esenciales.

3. Incrementar el número de conciertos de grupos aragoneses, en base a los relevantes ingresos en taquilla que producen.

4. El Auditorio no debe depender de los cambios de gestión del responsable de turno. El proyecto debe superar los límites de una etapa de gestión, pensando en construir un futuro, con evaluación de resultados y del impacto social de las actividades, proyectos y programas, con principios de participación y transparencia en la toma de decisiones en materia presupuestaria.

5. Evaluar permanentemente los resultados y el impacto social de las actividades, proyectos y programas, para que sea posible tener criterios para su reorientación, continuidad o ampliación.

6. Aumentar la plantilla de Recursos Humanos, siguiendo el modelo de gestión de

¹³⁵¹ MORÁN, Carlos: «Introducción», en *Encuentro Internacional «¿Hacia dónde va la gestión de espacios escénicos públicos?»*, Espacios Escénicos Internacionales/Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales, Madrid, 13 Y 14 de diciembre de 2010, p. 8. Disponible en: <https://www.redescena.net/descargas/documentos/actasdefinitivas.pdf>

otros auditorios de referencia en España y semejantes al nuestro.

7. Abrir la gestión a los actores que la crean, escuchando a los músicos.

8. El Auditorio necesita llevar a cabo **modificaciones en las programaciones**, que lo hagan más atractivo, para aumentar el número de espectadores y ser sostenibles económicamente.

9. Crear un Club Empresarial con intereses en la cultura, invitarles a conciertos y organizar actuaciones específicas. Los ingresos son importantes, pero también las redes que se forman: estos empresarios, a través del "Club Empresarial", podrían insertar una publicidad en prensa donde pidieran a los políticos no recortar demasiado en cultura, porque la cultura es fundamental también para atraer empresas¹³⁵². Los patrocinadores deben sentirse los auténticos anfitriones del concierto que patrocinen. Hay que darles la opción de invitar a sus clientes. Durante todo el concierto que patrocinen, deben aparecer sus logos reflejados en la pared (junto con el resto de las informaciones). Los patrocinadores deben hacer del evento patrocinado su propio evento. Además, si la empresa patrocinadora lo estima oportuno, antes del concierto o durante el intermedio, podrán disfrutar de una copa de bienvenida u otro tipo de actividad, que le dará la oportunidad de pasar algún tiempo con sus invitados.

10. Aumentar las colaboraciones. El patrocinador aporta ayuda económica, mientras que el colaborador contribuye proporcionando su ayuda en especies, es decir, en forma de material o servicios. La empresa colaboradora no ofrece apoyo económico, pero si contribuye cubriendo una serie de necesidades del evento en forma de servicios. Las colaboraciones son una gran oportunidad de crear sinergias con otras empresas y crecer juntos. El objetivo que se persigue es ayudar a cubrir económicamente un evento y también difundir y estimular las ventas. Por su parte, los colaboradores particulares son personas que están dispuestas a colaborar en el desarrollo de una propuesta cultural, porque se sienten identificados con sus valores, objetivos o estéticas. La disposición a colaborar puede desarrollarse a través de eventos ocasionales o participando en alguna plataforma o asociación. Sus aportaciones a una práctica cultural son en forma de tiempo, dinero, difusión o prescripción.

11. Convocar a todos aquellos posibles patrocinadores o colaboradores del Auditorio en una reunión inicial anual, con la única misión de explicarles la «nueva vida» que va a tener el Auditorio de Zaragoza, para que se planteen la posibilidad de invertir en la cultura de la ciudad.

12. Conciertos para empresas. Hoy en día, para cualquier empresa es importante destacar en su ámbito, por ello, les ofrecemos reforzar su imagen ante clientes y

¹³⁵² En Holanda, por ejemplo, se han realizado estudios que demuestran que lugares con una gran oferta en artes escénicas, teatros, espectáculo y música son mucho más atractivos para la población en general, pero también para el sector empresarial.

trabajadores: Conciertos para Empresas, Congresos, Ferias u otros eventos, tanto para clientes como para recompensar a los trabajadores. Se trata de un concierto de alto nivel musical siendo la misma empresa la anfitriona, eligiendo el programa que más se ajuste a los requerimientos.

a) Realizar una auditoría energética y una asesoría energética del edificio del Auditorio, para que el ayuntamiento pueda acometer en este nivel la solución de los problemas planteados con las garantías necesarias y conseguir un edificio sostenible y respetuoso con el medio ambiente¹³⁵³. Para cada una de las instalaciones del auditorio, se debería realizar un seguimiento de sus consumos energéticos, determinando su curva de carga, su patrón de consumo y sus condiciones de contratación, de forma se puedan conocer y gestionar los consumos, permitiendo optimizar el coste energético y económico. La mejora de la eficiencia energética, la reducción de emisiones de CO₂ y la reducción de los costes energéticos de explotación del Auditorio de Zaragoza, respetando el proyecto arquitectónico original, se centraría actuando principalmente sobre:

b) La envolvente del edificio (aislamiento), respetando el proyecto arquitectónico original. Revisión de las características constructivas del edificio en parámetros como orientación, superficie, materiales, etc. de la envolvente de la instalación para identificar pérdidas de energía vía puentes térmicos, materiales poco eficientes, etc.

c) El sistema de climatización (calefacción–refrigeración), incorporando, en su caso, energía solar térmica, geotermia, aerotermia, biomasa, etc. o pudiendo llegar a prescindir en su totalidad de energía de origen fósil.

- Calefacción. Revisión de los parámetros de rendimiento del equipo, de rendimiento del quemador, de rendimiento de la combustión, intercambio de calor, uso de condensación, temperaturas de consigna, presión y caudal de consigna, tipo de combustible, etc.

- Climatización. Análisis de los parámetros de uso y rendimientos de los equipos, análisis de sistemas de intercambio de aire, análisis de sistemas de refrigeración adiabática, mejora o incorporación de sistemas de control termostática para regular la temperatura de las estancias en función de la temperatura, uso u ocupación, etc. consiguiendo con todas estas medidas un ahorro energético.

d) La iluminación y el suministro eléctrico, pudiendo incorporar energía fotovoltaica en la cubierta del edificio.

¹³⁵³ Como consecuencia de la Directiva Europea 2012/27/UE de Eficiencia y Ahorro Energético, que en España se traspuso mediante la Ley 15/2014, de 16 de septiembre, de racionalización del Sector Público y otras medidas de reforma administrativa¹³⁵³, las administraciones públicas están obligadas a reducir su consumo energético el 20%, antes del 2020. Estos objetivos se consiguen mediante la realización de proyectos de ahorro energético en edificios públicos.

- Iluminación. Instalación de tecnología LED (interior y exterior). Redistribución de luminarias para dividir por zonas la iluminación, incorporación de sistemas de regulación de flujo lumínico para iluminación exterior, incorporación de sistemas de regulación automática como sensores astronómicos, sensores crepusculares o relojes horarios que se activan en función de la época del año o de la cantidad de luz, etc.

- Equipamiento de fuerza. Revisión de los parámetros de consumo, rendimiento, parámetros de consigna de equipamiento vario (informática, motores, ascensores, etc.), optimizando consumo y rendimiento (software de gestión stand-by, instalación de variadores de frecuencia, etc.)

e) Adoptadas una o varias de las actuaciones anteriores, nueva contratación de energía eléctrica, que proceda únicamente de fuentes renovables. Estudio y análisis de las necesidades de contratación de la factura de electricidad, según la curva de carga de consumos, para obtener un ahorro energético realizando actuaciones como el ajuste de la potencia contratada, el desplazamiento de cargas horarias de consumo, ajuste de tipología de tarifa, selección de modalidad de compra de energía, agrupación de contratos de suministro, eliminación de energía reactiva, etc.

2.4. LOS RECURSOS HUMANOS

Las tesis de la 67 a la 72 del Manifiesto Cluetrain, del que hemos hablado ampliamente, en el apartado Marketing y Comunicación, abordan el nuevo pensamiento de los trabajadores que conforman los equipos de recursos humanos en cualquier empresa. En resumen, los trabajadores vindican que debe cambiar el lenguaje en la comunicación entre jefes y empleados, insistiendo en que el lenguaje pomposo e inflado, que se utiliza en los comunicados tradicionales, ya no es el suyo, ya no impresiona, lo que marca una distancia negativa ente líder y equipo. Se declara que, si el empleado no es motivado por la comunicación actual, tanto empresa como inversionistas salen perdiendo, al no reconocerse en los proyectos que se llevan a cabo, al no tener el sentimiento de implicación. La tesis 72 expone lo mucho mejor que les parece el nuevo tipo de mercado a los trabajadores, que se erigen como creadores del mismo. Nos ha parecido interesante relacionar literalmente las siete tesis del Manifiesto Cluetrain que se dedican a los empleados y que son las siguientes:

8. En los mercados interconectados como entre empleados intraconectados, la gente utiliza nuevas y poderosas formas de comunicación.

13. Lo que ocurre en los mercados, también sucede entre los empleados. Una construcción metafísica llamada "Compañía" es lo único que queda entre los dos.

31. Los mercados interconectados pueden cambiar de proveedores instantáneamente. Los "empleados de conocimiento" interconectados pueden cambiar de empleador durante la comida. Las propias iniciativas de reducción de tamaño en las empresas nos enseñaron a preguntar: "¿Lealtad? ¿Qué es eso?"

46. Un intranet saludable organiza a los empleados en varios sentidos de la palabra. Su efecto es más radical que la agenda de cualquier sindicato.

55. Como política, estas ideas son venenosas. Como herramientas, están descompuestas. Las prácticas de "control de mando" chocan con la hostilidad de los "empleados de conocimiento" intraconectados y generan desconfianza en los mercados interconectados.

65. También somos los empleados los que hacemos funcionar sus empresas. Queremos conversar directamente con los clientes con voz propia, no con frases trilladas escritas en un guión.

66. Como mercados, como empleados, estamos hastiados de obtener nuestra información por control remoto. ¿Por qué necesitamos reportes anuales impersonales y estudios de mercado de tercera mano para presentarnos unos a otros?¹³⁵⁴

2.4.1. Análisis 2014

Empleados públicos en 2014 (datos recogidos de la memoria municipal):

| Plaza | H | M | Total | Jefatura |
|--------------|----------|----------|----------|----------------------------------|
| Grupo A1 | 1 | | 1 | Director del Auditorio/Gerente 1 |
| Grupo A2 | 3 | | 3 | |
| Grupo C1 | 2 | 3 | 5 | |
| Total | 6 | 3 | 9 | |

2015

Los mismos que en años anteriores.

2016

Se contempla mejorar el número cinco personas que componen el equipo de gestión, dentro del propio Auditorio. Para mantener el ritmo actual de actividad en el que se aprecia un paulatino incremento del volumen de ingresos, afrontar las nuevas estrategias de programación y el nuevo plan de usos, se necesita un mayor número de efectivos, de plena dedicación al Auditorio.

2.4.2. Evaluación

Al haber reducido de las 10 personas con dedicación de jornada completa de 2011, a las 5 personas con dedicación de jornada completa actuales, (según el texto), el personal parece ser insuficiente. Siguiendo el modelo de gestión de otros auditorios de referencia en España y semejantes al nuestro, observamos que los departamentos de gestión cuentan en todos los casos con más personas dedicadas plenamente a estas tareas.

La cultura es un bien universal y un derecho democrático, por lo que debe estar al alcance de todos. La cultura de un territorio es un bien común para toda la ciudadanía. Una sociedad es avanzada cuando todos sus ciudadanos tienen los mismos derechos e igualdad de oportunidades. "La cultura es un derecho de todo ciudadano, y las artes

¹³⁵⁴ Véase Manifiesto del tren de claves. 95 tesis. Disponible en: <http://www.cluetrain.com/>

escénicas deben hacer la vida más fácil a esos ciudadanos: atender a los más desfavorecidos, a los jóvenes, y crear también puestos de trabajo. No olvidemos que la cultura mueve el 4% del PIB, y es hora de que esto se vea reflejado”¹³⁵⁵.

2.4.3. Estrategias de mejora

Entre las áreas de mejora para la gestión económica y administrativa, Zaragoza Cultural señala someramente las siguientes, dirigidas al área de Recursos Humanos del Auditorio:

- a) Adaptación del número de efectivos de la Sociedad destinados de manera exclusiva al Auditorio de Zaragoza¹³⁵⁶.
- b) Para mantener el ritmo actual de actividad, que también se aprecia en el incremento del volumen de ingresos y en una mejora de la apreciación cultural de la ciudad, se sugiere el incremento de efectivos de plena dedicación al Auditorio¹³⁵⁷.

Así pues, nosotros proponemos:

1. **Aumentar la plantilla a jornada completa**, en función de las necesidades del nuevo diseño de la vida interna del Auditorio y su ritmo de actividad.
2. **Abrir una bolsa de trabajo**, de modo que ante una necesidad urgente, por baja de algún empleado, pueda tenerse al alcance una lista de personas que quisieran trabajar. El puesto podría cubrirse según las necesidades, tanto en el aspecto temporal como en el indefinido, con los trámites legales correspondientes.
3. **Convertir la plantilla en un equipo**, en el que las partes se sientan implicadas, integradas dentro del proyecto, ejerciendo un poder consultivo: “los empleados, que hacen funcionar a las empresas, quieren conversar directamente con los clientes. con voz propia, no con frases trilladas escritas en un guión”¹³⁵⁸.
4. **Abrir una bolsa para becarios** de los diferentes campos que tratan los distintos departamentos, becarios procedentes de áreas tan diversas, pero tan cohesionadas en la propuesta global que supone este trabajo: intérpretes de todos los instrumentos, profesores de música, gestión cultural, gestión económica y administrativa, lutieres, informática, nuevas tecnologías, hostelería, gastronomía, turismo, diseño de interiores, jardinería e incluso docencia infantil.
5. **Abrir una bolsa de voluntariado**, en la que puedan inscribirse todas aquellas personas que, desinteresadamente, deseen participar en las actividades del Auditorio en la faceta que les sea familiar. El voluntariado participará en aquellas acciones en las que puedan desempeñarse: jubilados, estudiantes, cuidadores, intérpretes de otros

¹³⁵⁵ AYO, Gerardo: «Bienvenida Institucional», en *Encuentro Internacional... Op. Cit.*, p. 7.

¹³⁵⁶ MEMORIA 2016, p. 75.

¹³⁵⁷ *Ibid*, p. 76.

¹³⁵⁸ Véase Manifiesto del tren de claves. 95 tesis. Tesis 65. Disponible en: <http://www.cluetrain.com/>

idiomas y musicales son algunas de las posibilidades, para trabajar en actividades como las conferencias, tertulias, recorridos explicativos en la Sala de Instrumentos Abandonados o exposiciones temporales, dedicación al cuidado de niños mientras los padres asisten a eventos para adultos, cuenta-cuentos relacionados con la música y las artes, difusión de la programación del Auditorio, etc.

6. Crear un departamento de creatividad e investigación, dotado de personal de diversos campos relacionados con la música, que trabaje con el objetivo de innovar, a través de estas competencias, investigando y diseñando nuevas propuestas para dotar al Auditorio de una actualización permanente. Este departamento serviría como un gran vínculo entre el Auditorio, la Universidad y el Conservatorio Superior de Música. Además, podrían crearse vínculos con otras universidades y otros centros superiores de música de cualquier parte del mundo.

2.5. EL MARKETING Y LA COMUNICACIÓN

Podemos definir el marketing como el conjunto de técnicas y estudios que tienen como objeto mejorar la comercialización de un producto. Según Ivan Thompson, que ha estudiado las definiciones de marketing, elaboradas por distintos expertos en la materia, de trata de “un sistema total de actividades que incluye un conjunto de procesos, mediante los cuales se identifican las necesidades o deseos de los consumidores o clientes, para luego satisfacerlos de la mejor manera posible al promover el intercambio de productos y/o servicios de valor con ellos, a cambio de una utilidad o beneficio para la empresa u organización”.¹³⁵⁹

En la actualidad, el marketing digital es absolutamente esencial para todos aquellos que quieren vender, promocionar o dar a conocer sus productos y servicios. Las agencias y las empresas existentes han tenido que ponerse al día y desarrollar capacidades tecnológicas y nuevas estrategias, con el objetivo de mejorar la relación con los consumidores y potenciales clientes. Para conseguirlo, se han llevado a cabo numerosas investigaciones no solo en torno a las nuevas tecnologías, sino también al flujo emocional de los mensajes publicitarios, cuya fuente de conocimiento está siendo la Neurociencia, puesto que estudia el comportamiento del cerebro y los estímulos-respuesta emocionales. El Neuromarketing nace a partir de las cuestiones afectivas que unen o pueden unir al consumidor con el producto.

En el ámbito de la Gestión Cultural, podemos arriesgarnos a afirmar que nos encontramos en un campo donde se produce el mayor tráfico de emociones, por las características que entraña el concepto de cultura escénica. Sin embargo, entre el desarrollo en el marco de Internet y el conocimiento que proporciona el Neuromarketing, ha habido un momento en que se han fusionado los conceptos y ha surgido lo que se conoce como *marketing directo*, completamente relacionado con el arte contemporáneo, a través del uso de las nuevas tecnologías: conciertos vía Skype o canales de YouTube o similares, proyecciones en 3D, videojuegos interactuando con la

¹³⁵⁹ THOMPSON, Ivan: «La definición de márketing», en *Marketing-free.com* Octubre, 2006. Disponible en: <http://www.marketing-free.com/marketing/definicion-marketing.html>

proyección de luces proyectadas en edificios¹³⁶⁰ y tecnología de visualización LED, entre las más destacables¹³⁶¹.

El ingeniero comercial y máster en gestión Cultural de la Universidad de Barcelona, Hugo Gorziglia Schmidt, dice que el marketing cultural puede ser entendido como “el proceso que se desarrolla en las organizaciones culturales y en la sociedad, para facilitar el intercambio, a través de relaciones colaborativas que crean un valor recíproco mediante el uso de recursos complementarios”¹³⁶², recomendando, tras su definición, hacer una distinción entre lo que se conoce como marketing tradicional y las diferencias que posee con lo que es denominado marketing cultural.

En la actualidad, para crear estrategias de marketing cultural, es necesario obtener datos de forma metódica y continua sobre los diferentes segmentos de público, así como contar con un sistema de información de marketing (SIM), haciendo uso de las TIC, “cuya finalidad es generar, procesar, almacenar y elaborar información que permita obtener y analizar datos útiles, para tomar decisiones en la industria del marketing cultural”.¹³⁶³ Con la obtención de datos, se llevan a cabo procesos de segmentación en el público, siendo dichos procesos indispensables, para conocer a los distintos tipos de público que resultan de la segmentación, entendida como “un proceso de identificación de grupos homogéneos de consumidores, que responden de manera similar a las estrategias de marketing”¹³⁶⁴. Para que el marketing cumpla su cometido, se identifican los elementos comunes, reagrupándolos después, consiguiendo grupos más pequeños y homogéneos. Los procesos de segmentación eficientes, que consideran los parámetros sociológicos, psicológicos, contextuales y pedagógicos, permiten llevar a cabo un proyecto cultural con éxito: “La clave será definir un grupo de personas o empresas con una necesidad que puede ser satisfecha con el producto o servicio que integra una marca, de manera que se genere suficiente actividad”¹³⁶⁵.

Según los expertos, “los mercados interconectados están comenzando a auto-organizarse más rápidamente que las compañías a las que tradicionalmente han servido. Gracias a la web, los mercados se están volviendo mejor informados, más inteligentes y más demandantes de cualidades que la mayoría de las organizaciones no

¹³⁶⁰ Véase Redacción: «El irresistible hechizo de las proyecciones 3D: cuando la publicidad deja sin palabras al consumidor», en *marketing directo.com*. Disponible en: <https://www.marketingdirecto.com/marketing-general/publicidad/el-irresistible-hechizo-de-las-proyecciones-en-3d-cuando-la-publicidad-deja-sin-palabras-al-consumidor>

¹³⁶¹ Redacción: «Berlín se llena de luz ... *Op. Cit.*

⁴ GORZIGLIA SCHMIDT, Hugo: «Marketing Cultural. La gestión de públicos en espacios de exhibición de artes escénicas», en *Revista El topo*. No.4. Diciembre, 2015, pp. 12-41, p. 18. Disponible en: <http://eltopo.cl/marketing-cultural-la-gestion-de-publicos-en-espacios-de-exhibicion-de-artes-escenic/>

¹³⁶³ *Ibid*, 23.

¹³⁶⁴ *Ibid*, 19.

¹³⁶⁵ VELILLA, Javier: *Branding. Tendencias y retos en la comunicación de marca*, Editorial UOC, Barcelona, 2010, Sección Tercera, s/p.

tienen”¹³⁶⁶. Los puntos a tener en cuenta para efectuar una renovación en el área de marketing y comunicación, en el Auditorio de Zaragoza, como en cualquier empresa, son:

- a) que los tiempos han cambiado,
- b) que la web ha socavado as jerarquías organizacionales tradicionales,
- c) que los mercados tienen un nuevo lenguaje, menos oscuro y más humano,
- d) que las compañías deben bajar de su pedestal para comunicarse con la gente-mercado,
- e) que las comunidades de diálogo abiertas se han posicionado como referente comunicacional,
- f) que ha perdido valor la publicidad tradicional, frente al nuevo valor de la comunicación directa entre las partes, convirtiendo los mercados en conversaciones,
- g) que hablar es barato y
- h) que el silencio es fatal.

Nuevos tiempos también generan nuevos puntos de vista y para el Auditorio, como espacio público, es muy importante crear un foro común de participación, donde se puedan exponer opiniones sobre la actividad artística y oferta en general, para producir un espacio colaborativo de participación social y de construcción de sentido ciudadano, a través del valor social y cultural que aportan las artes. El *feedback* es el proceso de pedir una opinión elaborada y siempre destinada a la acción, que nos permita mejorar y crecer, reflexionar y actuar en consecuencia. Necesitaremos *feedback* con todo nuestro público. Hay muchas maneras de obtener *feedback*: a través de las nuevas tecnologías, de los teléfonos móviles o con pequeñas y amables encuestas a la entrada o a la salida de los conciertos (como ya se lleva a cabo en el Auditorio de Zaragoza). Todas las maneras son posibles e igualmente válidas.

Cabría plantearse el papel que en la actualidad ejerce la crítica musical y cómo determina, avalando o desechando, las propuestas de programación. Parece que la fuerza que antaño tuvo la crítica está ahora en una reorientación de su función, cada vez más cercana a la información en detrimento de la evaluación. La voz de la crítica está siendo sustituida por un *feedback* menos organizado y en apariencia menos autorizado, pero más influyente y más realista: el que ofrecen oyentes anónimos en los blogs y en las redes sociales.

Ahora somos protagonistas de opinión gracias a los chats, foros, blogs... donde las personas expresan argumentos y puntos de vista con carácter individual, pero situadas dentro de lo colectivo. Interesan las opiniones de quien participa de la actividad (en contra de la crítica como opinión de un señor extraño y ajeno a nosotros), porque son los comentarios de varias personas y porque en la cantidad de esas opiniones, uno puede hacerse una idea sobre lo que se está valorando.

¹³⁶⁶ CASTRO AYORA, Manuel Jesús: «El Manifiesto Cluetrain: el Tren de las Claves de la web 2.0», en infoAleph. Disponible en: <https://infoaleph.wordpress.com/about/>

Examinando el impacto de Internet, tanto en los consumidores como en las organizaciones, fue creado en 1999 el conocido como Manifiesto Cluetrain por Fredrick Levine, Christopher Locke, Doc Searls y David Weinberger¹³⁶⁷, afirmando que Internet es un medio absolutamente distinto a los medios de comunicación tradicionales, al permitir la comunicación instantánea entre humanos y que esas conversaciones tienen el potencial de transformar radicalmente las prácticas tradicionales de negocios. El Manifiesto Cluetrain es una llamada a la acción en forma de listado de 95 conclusiones ordenadas y presentadas como un manifiesto, dirigido a todas las empresas que operan en lo que se considera como un mercado con nuevas conexiones¹³⁶⁸. Consumidores y organizaciones son capaces de utilizar Internet y otras redes, para establecer un nivel de comunicación que anteriormente no existía entre estos dos grupos. El manifiesto sugiere los cambios necesarios para que las organizaciones respondan a un nuevo ambiente de mercado.

Publicado originalmente en el año 2000, el mensaje de El Manifiesto Cluetrain no sólo mantiene su vigencia, sino que el paso de los años y la evolución de Internet no han hecho más que confirmar la validez y acierto de sus planteamientos. Estructurado en 95 tesis, que se van desgranando e ilustrando a lo largo del libro, El Manifiesto Cluetrain afirma que los consumidores ya no esperan a que las empresas les comuniquen, a través de la publicidad, los usos y beneficios de sus productos, sino que ellos mismos comparten sus experiencias y opiniones en Internet. Por este motivo, los autores del libro sostienen que en los mercados “son conversaciones” y que las empresas deben encontrar el modo de participar de dichas conversaciones, para poder así comunicarse de forma personal y directa con sus consumidores. Y las campañas de marketing tradicionales no son, huelga decirlo, el mejor modo para hablar de tú a tú con los clientes.¹³⁶⁹

2.5.1. Análisis

2014

El Observatorio de Cultura nació en el año 2010, con el objetivo de ser un espacio de información y consulta, al que se accede desde la web municipal¹³⁷⁰, y desde donde puede obtenerse información sobre los actos celebrados en el Auditorio. En 2014, se actualizan de forma permanente cinco directorios y un boletín digital que se publica mensualmente.

2015

Lo mismo que años anteriores.

2016

La principal instalación cultural de Zaragoza y de todo Aragón, el Auditorio, carece de

¹³⁶⁷ LEVINE, Rick *et al.*: *El manifiesto Cluetrain: El ocaso de la empresa convencional*, Deusto, Bilbao, 2009.

¹³⁶⁸ Véase «Manifiesto del tren de claves. 95 tesis». Disponible en: <http://www.cluetrain.com/>

¹³⁶⁹ LEVINE, Rick *et al.*: *El manifiesto Cluetrain... Op. Cit.*, contraportada.

¹³⁷⁰ <http://www.zaragoza.es/ciudad/cultura/observatorio/presentacion.htm>

algo fundamental para su estrategia de verdadera apertura a la sociedad: un Departamento de Comunicación, como tienen todos los demás auditorios y teatros de esta relevancia. Actualmente el Departamento de Comunicación de todas las instalaciones del Ayuntamiento está en ZGZ Cultural. Sin embargo, no existe un responsable dentro del propio Auditorio, que cuente con la colaboración del equipo de ZGZ Cultural. El modelo de comunicación anterior a la absorción del Auditorio ya presentaba varias carencias, fruto de la falta de presupuestos suficientes para la renovación y puesta al día de las herramientas de comunicación propias del Auditorio. Todas las instalaciones de este tipo cuentan con una web propia. En el siguiente cuadro, analizamos los medios de comunicación del Auditorio.

| | |
|----------------------|--|
| Medios tradicionales | - Relación directa con departamento de comunicación del Ayuntamiento o con Zaragoza Cultural. |
| Página web | - Página de diseño obsoleto. - No adaptable a soporte móvil (soporte habitual). - Poco atractiva en accesibilidad y usabilidad. |
| Base de datos | - Aunque no disponemos de datos concretos, muchos usuarios no reciben los boletines por lo que se presupone que tiene pocos contactos. - Para registrarse no se pide ningún cuestionario que nos ayudaría a saber cómo es y qué quiere nuestro público. |
| Facebook | - Más de 7.600 fans. - Mala calidad de imágenes (cabecera) y sin imagen unitaria de marca en las publicaciones. - Buen contenido gráfico generado por el equipo del Auditorio. Y muchas publicaciones, aunque con poca interacción (menos de 50, la mayoría ronda los 20). |
| Twitter | - Más de 7.900 seguidores. - Mala calidad de imágenes (cabecera) y sin imagen unitaria de marca. - No obstante, tiene una publicación constante de contenido (aunque se repitan o sean RT propios). |
| Instagram | - Más de 4.180 seguidores. - Fotografías promocionales o de actuaciones. - Pocas interacciones, aunque la mayoría supera las 100 (mucho mejor que en las otras redes). |
| YouTube | - El número de visualizaciones varía mucho en función del contenido (de 64 a más de 5.590 reproducciones), pero se ha producido un aumento considerable en los últimos meses. - No tiene una vinculación con los otros perfiles en RRSS. |

2.5.2. Evaluación

A pesar de la mejoría, en la actualidad, la imagen del Auditorio que se percibe en la web no está en consonancia con la calidad, cantidad y relevancia de la programación que se desarrolla en estas instalaciones, dado su grado de especialización y su relevancia social. En contraste, la faceta de redes sociales del Auditorio (Facebook, Instagram, Twitter...) se ha adaptado y está cobrando una mayor madurez y progresiva importancia con cuentas propias, lo que hace cada día más perentoria la renovación de

la web del Auditorio, para dar una información y servicios al ciudadano de Zaragoza o de cualquier lugar del mundo. (MEMORIA 2016: 76). De este modo, las percepciones individuales socialmente compartidas, estados de opinión generados dentro del cerebro y el corazón de los públicos, no coinciden con la imagen que el Auditorio debiera proyectar. Deben ser estimados modelos de otras instalaciones públicas similares al Auditorio, como una alternativa de renovación en materia de imagen, información y comunicación eficaz.

La principal instalación cultural de Zaragoza y de todo Aragón, el Auditorio, carece de algo fundamental para su estrategia de verdadera apertura a la sociedad: un **Responsable de Comunicación**, como sí lo tienen todos los demás auditorios y teatros de esta relevancia. Actualmente, el Departamento de Comunicación de todas las instalaciones del Ayuntamiento está en ZGZ Cultural. No obstante, es necesario un responsable dentro del propio Auditorio que cuente con la colaboración del equipo de ZGZ Cultural.

El director de Comunicación es quien tiene que velar por la imagen, que tiene que estar ligada con los objetivos del proyecto, estableciendo los canales, los apoyos, los flujos, los ritmos, las cadencias, los tonos y los estilos de comunicación más adecuados, para generar estados de opinión entre los públicos. El posicionamiento de la marca y la reputación son la suma de las percepciones individuales, socialmente compartidas. El director de comunicación tiene que ser capaz de diagnosticar permanentemente el estado de las percepciones de los públicos posibles, en general, y de sus públicos en particular, así como analizar el impacto de los cambios producidos, y asegurar que permitan establecer y mantener, con todos, relaciones de confianza a largo plazo.

Teniendo en cuenta lo expuesto hasta ahora, resulta prioritario invertir en un equipo de comunicación que rentabilice el proyecto y sitúe al Auditorio de Zaragoza en el lugar donde queremos que esté. ¿Dónde está nuestro público objetivo? La respuesta es toda una declaración de intenciones: gracias a Internet, en todos los sitios.

2.5.3. Estrategias de mejora¹³⁷¹

Antes de empezar un concierto, nos recuerdan que todos los teléfonos móviles estén apagados, prohibiendo la grabación de imágenes o sonido (medida que responde a una política obsoleta de derechos de imagen y reproducción, que no se corresponde con los actuales medios sociales de comunicación). Además estas medidas no logran evitar que los móviles permanezcan activos y que después de un concierto aparezca colgado en la red todo lo que se suponía estaba prohibido.

Por otro lado, estar constantemente solicitados y reclamados por asuntos de toda índole en el teléfono móvil forma ya parte de esta nueva cultura del milenio. Parte de

¹³⁷¹ Dado que no conocemos ningún informe del Auditorio, tampoco en el área de marketing y comunicación, no podemos indicar unos objetivos medibles que mejoren porcentualmente los datos actuales. Sería necesario un informe interno de las últimas memorias del Auditorio, para poder concretar mejor nuestros objetivos.

esta transformación social es la capacidad de darle un uso plural a nuestro tiempo. Debemos enfocar el uso de los teléfonos móviles de manera distinta. Primando la buena educación y el respeto, el uso del móvil tiene que ser admitido como algo cotidiano, que no perturba ni perjudica el espectáculo, sino que garantiza la comodidad y asistencia de todos.

Además, el móvil es una de las mejores promociones “gratuitas” que un concierto puede tener: la difusión de sus contenidos a través del propio público. Los medios y redes sociales son de utilidad para estimular la difusión de la cultura, favorecer el crecimiento estético, económico y social que añade un valor justo al fenómeno musical en directo, en general, y de la música clásica, en particular. Esto añade a los demás medios de publicidad, las virtudes de las nuevas tecnologías: la generalización y universalidad de la red. Los medios sociales “en línea” son el nuevo modo de comunicación, con una audiencia pública cada vez más amplia, inteligente y participativa; generadora de tendencias, juicios y contenidos de valor. El uso de Facebook, Twitter y los comentarios instantáneos del público asistente hacen que el evento trascienda más allá del auditorio mismo, dando cabida a la incorporación de cualquier interesado y permitir su implicación y colaboración.

Uno de los objetivos básicos de este trabajo (f) marca la estrategia de comunicación: *abrir el Auditorio de Zaragoza al ciudadano*. Un edificio vivo las 24 horas del día, incluso cuando sus puertas estén cerradas. Aunque necesitamos segmentar nuestro target para poder rentabilizar la estrategia de comunicación, lo abrimos al cien por cien de la sociedad, y aunque nos centramos en Zaragoza, nuestro target también está fuera de nuestra ciudad. Nuestras propuestas de mejora son:

1. Crear un Departamento de Comunicación, como tienen todos los demás auditorios y teatros de esta relevancia, con un responsable en plantilla.

2. Crear una base de datos segmentada. La programación del Auditorio de Zaragoza es susceptible de llegar a todos los tipos de públicos: niños, adolescentes, adultos, familias... Sin embargo, no todos nuestros públicos están en todos los canales, ni todas las programaciones nos interesará replicarlas para todos los segmentos. Para eso, es fundamental que la información disponible en la base de datos permita segmentar por edad, preferencias, gustos, residencia, implicación con el Auditorio (abonados/no abonados) y canal de comunicación. De esta manera, podrán realizarse envíos de *mailing* totalmente dirigidos y con mayor ratio de éxito. Distinguimos los siguientes tipos de públicos no estancos, ya que un mismo usuario puede integrarse en más de un tipo de segmentación:

a) **Por lugar de residencia:**

- Ciudadanos que viven en Zaragoza
- Ciudadanos que viven en Aragón
- Ciudadanos que viven en España

b) Por franja de edad:

- Menores de 10 años
- Entre 11 años y 18 años
- Entre 18 y 30 años
- Entre 30 y 65 años
- Más de 65 años

c) Por preferencia de programación / intereses

- Música clásica
- Otras músicas
- Encuentros con músicos y artistas

d) Por implicación con el auditorio. Abonados

- Abonados tradicionales: Embajadores (EDA)
- Nuevos abonados: Los Amigos del Auditorio (ADA)

e) Por canal de comunicación

- Medios tradicionales
- Online: web y blog propios
- Online: web y blog de otros
- Online: redes sociales
- Correo electrónico

Así, podríamos concluir, que para llegar a los abonados tradicionales de los ciclos del Auditorio (embajadores), seguramente sólo necesitaremos un tipo de segmentación y de canal, pero para llegar a los adolescentes que quieren asistir al concierto de su ídolo, necesitamos otra combinación: edad, canal y programación.

3. Crear un Boletín de Noticias, a través del *mailing* segmentado.

4. Incrementar la base de datos y los datos disponibles de los usuarios con acciones destinadas a captar *leads*, para que el *mailing* pueda tener mayor alcance y se puedan realizar envíos puntuales muy segmentados.

5. Mejorar la presencia del Auditorio de Zaragoza en los medios tradicionales aragoneses: acuerdos o convenios con Heraldo de Aragón, El Periódico de Aragón, Aragón TV, Aragón Radio y otros medios en el nivel nacional, así como con las agencias de comunicación (EFE, Europa Press y Aragón Press).

6. Inserción publicitaria en espacios urbanos, paneles, autobuses, posters.

7. Introducir el marketing digital. Por ejemplo, de la denominada realidad aumentada o imágenes en 3D, deriva una nueva técnica que se viene aplicando a diversos campos, entre ellos al marketing y al arte audiovisual. La *Projection mapping*¹³⁷² la constituyen

¹³⁷² Véase MURANO, Francesco: *Light Works. Experimental Projection Mapping*, Aracne, Roma, 2014.

imágenes de luz y objetos aumentados proyectados en entornos físicos, usando la imaginería digital para contar una historia¹³⁷³. La proyección *mapping* es un recurso original de entretenimiento, que entraña un gran factor sorpresa para atraer la atención del público y se relaciona con el Surrealismo digital. Perfecta para las redes sociales, es un espectáculo en vivo, que puede realizarse tanto en exteriores como interiores.

8. Modernizar la imagen del Auditorio de Zaragoza en Social Media (Facebook, Twitter, YouTube e Instagram) y preparar una estrategia de comunicación que posibilite aumentar el número de seguidores y el *engagement*, para crear una comunidad fiel y amiga del Auditorio de Zaragoza. “El sector cultural ha acogido a las redes sociales como una nueva oportunidad de desarrollar audiencias y hacer marketing. ¿Deberíamos enfocar nuestra atención ahora en digitalizar nuestro producto principal?”¹³⁷⁴. A esta cuestión que propone la consultora Hannah Rudman, queremos añadir que el enfoque de contacto directo con el usuario a través de Internet se está constatando continuamente. El innovador del e-marketing, Eugene Car, opina que Internet y la tecnología están cambiando las organizaciones culturales, afirmando que “la adopción de los sistemas de CRM (Gestión de las Relaciones con los Usuarios) ocasionarán un cambio revolucionario para el mundo de las artes y de la cultura [...] los gestores culturales realizarán operaciones más profesionales y productivas”¹³⁷⁵. Raúl Ramos y Robert Muro, socios directores de Asimétrica¹³⁷⁶, opinan que está en marcha la revolución que supone un cambio mental estratégico, en el ámbito del marketing cultural:

Las organizaciones culturales tienen ante sí un precioso reto que es implícitamente una oportunidad: emplear las abundantes herramientas tecnológicas –incluidas las redes sociales– para ponerlas al servicio de una más profunda y estrecha relación con sus públicos y usuarios. Y, al mismo tiempo, –y a esto dedica su artículo Hannah Rudman, “Desarrollos digitales en las Artes”– incorporar los nuevos desarrollos tecnológicos a los procesos creativos, pensando también en cómo mediante ellos, podemos acceder a más personas, y a nuevas personas interesadas por el arte.¹³⁷⁷

9. Rediseñar la web, haciéndola más dinámica y accesible. Actualizarla con toda la programación del Auditorio y facilitar el proceso de compra de entradas. Enlazar con información de la web de Turismo, que también es del Ayuntamiento, y apostar así por

¹³⁷³ Véase SHUMAKER, Randall, LACKEY, Stephanie (ed.): *Virtual, Augmented and Mixed Reality: 7th International Conference, VAMR 2015, Held as Part of HCI International 2015*. Los Angeles, CA, USA, August 2-7, 2015, Proceedings, Springer, Orlando, 2015.

¹³⁷⁴ RUDMAN, Hannah: «Desarrollos digitales en las artes», en *Conectando audiencias. Revista de Gestión Cultural, Marketing y Desarrollo de Audiencias. La revolución digital en las organizaciones culturales*, N 4, Año 2011, pp. 12-15, p. 13. Disponible en: <http://asimetrica.org/wp-content/uploads/2013/02/Conectando-Audiencias-4abaja1.pdf>,

¹³⁷⁵ CAR, Eugene: «Cómo el CRM transformará las artes», en *Conectando audiencias... Op. Cit.*, pp. 16-19, p. 16.

¹³⁷⁶ RAMOS, Raúl y MURO, Robert: «Un paso atrás para coger impulso», en *Conectando audiencias... Op. Cit.*, p. 2.

¹³⁷⁷ *Ibid.*

la transversalidad departamental que debemos encontrar en el sector público.

9. Crear un blog, que permita mayor dinamismo en la creación de contenidos, una actualización constante de todo lo que ocurre diariamente en el Auditorio, y que se refleje en la comunicación de nuestros perfiles en redes sociales (Facebook, Twitter, Google Plus, Instagram y YouTube). El blog, además, podría convertirse en la web del Auditorio mientras se renueva.

10. Realizar un plan de contenidos para las redes sociales, que posibilite el *feedback* con el usuario (que pueda compartir su material gráfico del concierto, su experiencia, para que el público sea también un propagador de la programación), pueda ver cómo se preparan los músicos/artistas antes del concierto, asistir a los ensayos, conversar con los artistas, en definitiva, crear una imagen propia para el Auditorio en las redes sociales, que le permita diferenciarse de los demás.

11. Estar siempre las 24 horas del día disponibles para atender al usuario, ya sea telefónicamente (contestador), en la web y en RRSS.

12. Crear una App que facilite el acceso a la información y a las entradas, que alerte al usuario de todas las últimas horas del Auditorio, para que esté constantemente informado, que permita descargar las entradas en QR, descargar partituras, apuntarse a tertulias y demás eventos y acontecimientos. Una **nueva aplicación para nuestros dispositivos móviles, hace que comprar entradas sea cada vez más fácil**, ya que permiten comprarlas en cualquier momento y desde cualquier lugar. Con las app es más cómodo y fácil. La aplicación permite además marcar ciertos espectáculos como favoritos, ver información e imágenes y recibir noticias relacionadas. Esta aplicación web incluirá los eventos, que se podrán seleccionar y sincronizar con la agenda o calendario de nuestro teléfono.

Los Smartphone son la principal forma de conexión a internet para 9 de cada 10 personas, y esa rutina también se extiende a la compra de entradas. Analizado el tráfico web se constata que la venta de entradas desde el teléfono móvil es una realidad presente. La compra de entradas desde el móvil ya supone, a día de hoy, 1 de cada 3 compras (dato de abril de 2016). El crecimiento experimentado por la compra de entradas desde el móvil en los últimos tres años es de un 23%. El uso de móvil es mayor entre los más jóvenes (18-35 años). Dato a tener muy en cuenta cuando estamos intentando captar público en esta franja de edad.

13. Es imprescindible **mantener las convocatorias de ruedas de prensa** para presentar todas las programaciones a los medios de comunicación como viene haciéndose actualmente. Sin embargo, consideramos que podrían **abrirse a todo el público** que quisiera entrar para conocer de primera mano lo que va a suceder dentro del Auditorio (además de emitirse en directo en redes sociales) e incluso celebrarse en la cafetería.

14. Más promoción para la venta directa de entradas. No podemos olvidar que, aunque la cultura no puede perseguir solamente una rentabilidad económica, uno de

nuestros objetivos consiste en lograr que las salas del Auditorio se llenen de gente y no haya conciertos con aforos medio vacíos. Por lo tanto, muchas de las acciones de comunicación deben dirigirse a la promoción para la venta directa de entradas. Cuando la venta de entradas sea baja para un determinado concierto y cuando no se esté vendiendo el aforo como se tenía previsto, se debe tener la capacidad de reacción para emprender acciones que favorezcan llenarla: concursos, descuentos, promociones o dinámicas con recompensa en Social Media. Las medidas serían:

a) Medios tradicionales aragoneses. Mantener la publicidad en soporte papel: firma de convenios con Heraldo de Aragón y con el Periódico de Aragón para disponer de espacios gratuitos de publicidad, a cambio de entradas para sus suscriptores, por ejemplo.

b) Facilitar cualquier tipo de información entrevistas y material gráfico para garantizar la presencia de nuestra programación en periódicos, agencias, radios y televisiones.

c) Medios tradicionales nacionales. *Maling* a las áreas de Cultura de los medios nacionales, para que también fuera de Aragón sepan qué se hace en el Auditorio de Zaragoza y nuestra programación pueda ser susceptible de salir, por ejemplo, en cadenas de televisión de emisión nacional. Facilitar material gráfico y audiovisual a todos esos medios.

d) Blogueros de cultura. Identificar los **blogueros** más relevantes en el área de cultura/música a nivel nacional y hacerles llegar toda la información de la programación del Auditorio. Realizar un encuentro con ellos en Zaragoza para enseñarles nuestras instalaciones.

15. Monitorización y Análisis. Sin duda, la monitorización y el análisis son fundamentales para poder adaptar el plan de medios y toda la estrategia de comunicación. Por ello y en primer lugar, será fundamental escuchar a los ciudadanos y amigos del Auditorio de Zaragoza para saber qué quieren, qué les gustaría encontrar cada día en el Auditorio. De esa escucha activa, podremos replantear programación y estrategia.

Podemos llevar a cabo **acciones offline** con los medios tradicionales para analizar el impacto de la publicidad y las publicaciones en soporte papel, por ejemplo, ofreciendo descuentos a las personas que compren una entrada con determinado cupón. De este modo, podremos medir cuál es el retorno de la inversión en medios tradicionales.

En cuanto a la **web** y al **blog**, analizaremos el número de visitas, de páginas vistas, de comentarios, de publicaciones compartidas, etc., y de registros para recibir información, lo que nos permitirá incrementar la base de datos (también se plantearán acciones concretas para animar a la gente a dar sus datos. Actualmente, en el registro no se solicita ninguno por lo que la base de datos es bastante pobre). En cuanto a la **App**, el número de descargas y de recomendaciones nos permitirá saber cuál es la

acogida para el público. Los kpi habituales para medir las **redes sociales** (número de seguidores, número de publicaciones, número y tipo de interacciones) posibilitarán ajustar el plan de contenidos, para ir mejorando la viralidad de nuestras publicaciones. También en las redes sociales será necesaria una **monitorización** tanto a instituciones como a orquestas, músicos, programadores, medios, etc., para seguir sus publicaciones y compartirlos en nuestros perfiles, generando mayor contenido y ampliando el alcance.

16. Introducir el Neuromarketing. El marketing en la Gestión Cultural de los conciertos de música clásica del Auditorio de Zaragoza podría incluir, en sus campañas de publicidad, la información proporcionada por la Neurociencia cultural, convirtiéndose en Neuromarketing. De este modo, en las campañas publicitarias de los conciertos, debería insertarse información sobre los beneficios de escuchar música clásica en directo con intención pedagógica. Los estudios sobre el cerebro nos hablan de lo importante que es para ser humano tener experiencias placenteras. Una gran experiencia placentera es ver el movimiento sincrónico de las cuerdas de instrumentos, sintiendo cierta conmoción emocional al ver, por ejemplo, el movimiento gestual simultáneo del arco de los violines. Esto es debido a que en el cerebro del ser humano el núcleo del placer se activa con la sincronización, por lo que se produce una conexión ordenada entre público e intérpretes. En definitiva, además de las herramientas de lo digital, proponemos atender al Neuromarketing en la Gestión Cultural de la Música que suene en el Auditorio, poniendo en marcha nuevas estrategias que *informen, persuadan y eduquen* a las personas de forma convincente, lo que aparece como las tres claves indispensables para el marketing musical actual.

17. Mejorar la Imagen Corporativa. El cuidado de la Imagen Corporativa es algo muy importante, pues permitirá que las empresas y entidades que nos apoyen tengan una mayor y más moderna visibilidad. Si nuestro logo se hace visualmente agradable, llama la atención y despierta la curiosidad, cuando aparezca junto con el logo de las empresas de referencia, aparecerá como un seductor elemento visual, innovador y atractivo.

Los símbolos son muy poderosos y actúan como desencadenantes visuales, que operan mucho más rápido y con más eficacia que las palabras a la hora de implantar una idea en la mente del público. El simbolismo visual fue el único medio de comunicación en las sociedades primitivas, y aún hoy conserva un poder y un efecto que es más inmediato que lo que se pueda comunicar con palabras. Muchos símbolos son parte esencial del vocabulario que usamos para expresarnos y comprender, y pueden desatar emociones intensas. [...] El logotipo -esencial de un programa de branding- es uno de los elementos más importantes que sirve para identificar la entidad y para presentarse al público con contundencia, brevedad e inmediatez.¹³⁷⁸

El Auditorio, como se está plasmando en esta investigación, evolucionaría con nuestras

¹³⁷⁸ LODOS, Hernando: «Lo emocional... *Op. Cit.*, p. 3.

propuestas de mejora, irremediablemente acordes a las tendencias del mercado. Por lo tanto, si mejoramos la gestión económica y administrativa, la programación, el uso del edificio, el marketing y la comunicación, su logo debería hacerlo de la misma manera. De un golpe de vista, hasta inconsciente, el logo debe mostrar que el Auditorio se adapta a los nuevos tiempos. El Auditorio es un referente cultural en Zaragoza con una identidad propia e inconfundible. Debe transmitir una imagen mucho más actual, coherente y fuerte. Al igual que el Auditorio debe evolucionar, la imagen corporativa del mismo debe hacerlo a su vez o dejaría de corresponderse con la realidad.

El público objetivo al que nos dirigíamos antes va envejeciendo y el nuevo público tiene otras formas de ver la vida y, con ella, sus productos y sus servicios. Las personas tenemos curiosidad por lo nuevo e incluso, cuando algo es nuevo, nos parece más atractivo. Por ello, hay que tener el debido cuidado para no parecer anticuados y, por el contrario, transmitir modernidad, actualidad, dinamismo, capacidad de innovar y mostrar seguridad para atraer a nuevos públicos y, a la vez, mantener a los que ya poseemos. Hemos de adaptarnos a los nuevos tiempos y rediseñar o incorporar nuevos elementos en nuestra marca, nuestro programa de branding creado en este trabajo, para refrescar la imagen.

Propongo sólo un pequeño cambio en la imagen corporativa, para actualizarla o modernizarla un poco. Dar paso a una nueva imagen, que capte la verdadera esencia de lo que queremos transmitir, manteniendo la imagen que ya hay, pero con una presentación más actual. Desde esta líneas, nos atrevemos a proponer una pequeñísima modificación del logo, suprimiendo “Palacio de Congresos”, dando más relevancia a “ZGZ” y cambiando el color marrón por el color rojo, color corporativo del Ayuntamiento de Zaragoza y de la acción #ZGZesCultura



3. Conclusiones

Cualquier entidad, teatro, museo, orquesta o ballet debe abordar constantemente el desarrollo de audiencias, distinguiendo entre el público familiarizado con lo que va a presenciar e incrementar o captar nuevo público para nuevos formatos, que no le son familiares. Es cierto que para maximizar las ganancias con los recursos disponibles, se debe gestionar, coordinar y controlar los costos, por lo que es necesario el equilibrio entre financiación pública y privada. Protegerse por igual de los vaivenes políticos y de los mecenas cortoplacistas. Sin embargo, lo más importante en el ámbito de la Gestión Cultural es conocer al público. Un caso verdaderamente inspirador es el del Ballet

Austin¹³⁷⁹. Contando con la ayuda de la Fundación Wallace, ha puesto en marcha una investigación, que reside en encontrar formas nuevas y efectivas para implicar al público, en todas las formas y estilos de hacer ballet, desde el más clásico y barroco, hasta los estilos más contemporáneos.

El equipo de desarrollo de públicos de este magnífico ballet decidió categorizar sus obras según el carácter narrativo de la pieza y la familiaridad o popularidad de la misma para comenzar el análisis de sus audiencias. Medido así, por ejemplo, *El Cascanueces* estaría en un extremo y las obras de ballet más contemporáneo, con movimientos, músicas y vestuario menos clásicos, en el otro.¹³⁸⁰

La imagen pública que ofrece el Auditorio es obsoleta y distante, incluso inalcanzable para muchos sectores de la ciudadanía. Todavía tiene que ser el ciudadano interesado el que se acerque a la información. El Auditorio sigue sin ofrecer una imagen contemporánea y carece de marca. Además, las visitas guiadas ofrecidas por el Auditorio tuvieron que ser suprimidas en 2014, por la reducción de recursos, con lo que el Auditorio perdió visibilidad.

Una evaluación así plantea la necesidad de innovar en todas las áreas: gestión económica y administrativa, sostenibilidad ambiental, además de la económica, usos del edificio, oferta de programación para todos los segmentos y tipos de público, marketing y comunicación y recursos humanos. Para que se dé la verdadera innovación es preciso *crear marca*. Una marca es un intangible activo fundamental. Fortalecer el valor que proporciona una marca exige mejorar y multiplicar los puntos de contacto con su audiencia, y que sean satisfactorios y estén dotados de significado. Una marca poderosa genera personalidad, notoriedad y preferencia, objetivos fundamentales en la actual situación de mercado: “El poder de una marca radica en que evoca un rango amplio de asociaciones e ideas que relacionan conceptos, valores y emociones”¹³⁸¹.

El proceso de crear una marca se conoce por “*Branding*”. Se lleva a cabo, combinando los elementos necesarios, de forma que una empresa tome apariencia global y constituya una expresión física muy importante en los negocios en los que concurre¹³⁸². Tomemos un ejemplo artístico: Salvador Dalí. A pesar de que le recordamos principalmente como pintor, no podemos olvidar que su *branding* personal lo componían su carácter histriónico, su figura delirante y exhibicionista, lo que fue un activismo publicitario de primera calidad, que lograba atraer a todo el mundo. AEBRAND (Asociación Española de Empresas de Branding) ha consensuado la siguiente definición: “Branding es la gestión inteligente, estratégica y creativa de todos

¹³⁷⁹ Véase web <https://balletaustin.org/>

¹³⁸⁰ AJENJO, Clara: «Ballet Austin: ¿Cómo desarrollar audiencias para formatos que le son ajenos a nuestro público?», en *ASIMÉTRICA* 24/2/2017. Disponible en: <http://asimetrica.org/el-ballet-de-austin-como-desarrollar-audiencias-para-formatos-que-le-son-ajenos-a-nuestro-publico/>

¹³⁸¹ BRAIDOT, Néstor: *Neuromarketing en acción*, Ediciones Granica, Barcelona, 2011, p. 132.

¹³⁸² GAITÁN, Ricardo: «Branding para primíparos», en *Logo trend*, 5/10/2007. Disponible en: <http://logotrend.blogspot.com.es/2007/10/brandingpara-primparos-por-ricardo.html>

aquellos elementos diferenciadores de la identidad de una marca (tangibles o intangibles) y que contribuyen a la construcción de una promesa y de una experiencia de marca distintiva, relevante, completa y sostenible en el tiempo"¹³⁸³. También existe el *branding digital*, aquellas estrategias de marca que se realizan específicamente para medios digitales.

El ambicioso trabajo, de corte reivindicativo, de la compañía catalana La Fura del Baus¹³⁸⁴ es un buen ejemplo de *branding en las artes escénico-musicales*. El resultado es una marca propia que procede de la combinación de mantenerse fiel a la creación musical de los compositores de las óperas que representan, sirviéndose de la combinación de tradiciones y nuevas tecnologías. En una noticia de prensa, con motivo del estreno de la Trilogía wagneriana, en 2007, dirigida musicalmente por un encantado Zubin Mehta, el famoso director explicaba que la Fura dels Baus

(...) se ha inspirado en la luz para realizar un espectáculo "absolutamente mediterráneo", lleno de "magia, imaginación y también riesgo. De este modo, junto a efectos impresionantes como las ondinas que son capaces de cantar bajo el agua y los vuelos de diversos personajes, los montajes tienen algunas reminiscencias de costumbres de la ribera del Mediterráneo, como el Misteri d'Elx o el salto de los caballos sobre el fuego."¹³⁸⁵

Después de la investigación, el análisis de las áreas, su evaluación y el conjunto de estrategias de mejora que hemos propuesto, podemos considerarlo como un programa de Branding para el Auditorio de Zaragoza. Crear marca no solo a través de una programación innovadora, que sabe quedarse con lo que ya hay y que da buenos resultados, sino además, usando la creatividad para generar nuevos caminos y nuevas acciones en todas las áreas. La interacción social que puede producirse con los usos de los nuevos espacios propuestos es mucho mayor que la que se crea asistiendo a un concierto o participando una actividad.

Podemos ir más allá, con una visión mucho más basada en la puesta en red de todos los acontecimientos, de todas las actividades, de todos los espacios. Podemos lograr que cualquier ciudadano se acerque sin más al Auditorio, sin necesidad de tener que asistir a un concierto, simplemente por el hecho de que sepa que habrá alguna actividad o que podrá visitar algún espacio sin prisas, como puede ser la Sala de Instrumentos Abandonados o alguna exposición y, por qué no, quizá solo para tomar un café en la terraza de la cafetería y disfrutar del sol. De este modo, el conjunto de

¹³⁸³ AE BRAND (Asociación Española de Empresas de Branding). Disponible en: <http://aebrand.org/>

¹³⁸⁴ Para más información, véase CELDA LEAL, Olga: «Choreographing Social Manifestos: Dance-Theatre, Body, Identity and Semiotics in Ananda Dansa's *Crónica Civil V-36/39* and *Toda una Vida*», en Itamar: Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte. N. 3. (Valencia: Universitat de València-Rivera Editores), 2008, pp. 291-307.

¹³⁸⁵ Redacción: «El Palau de les Arts y la Fura culminan con luz y magia la primera tetralogía de Wagner en España», en *lasprovincias.es. Cultura*. 2007. Disponible en: <http://www.lasprovincias.es/valencia/20090518/mas-actualidad/cultura/palau-arts-fura-culminan-200905181552.html>

propuestas en red abre las puertas del Auditorio a toda la ciudadanía y a aquellos visitantes de otras ciudades, que quieran descubrir un espacio de interacción social con un epicentro indiscutible: la Música Clásica.

TERRITORIOS PARA LA CREACIÓN

Música

Marisa Manchado Torres, compositora.
Concierto para fagot. Notas para la paz

Rosa Iniesta Masmano
Musicóloga
Universitat de València

Resumen. Con motivo del estreno en abril de 2012 del *Concierto para fagot. Notas para la paz*, nos acercamos al corpus compositivo de Marisa Manchado Torres. Realizamos un recorrido por su vida dedicada a la composición, en la que se entrecruza su labor pionera como feminista y pedagoga.

Palabras clave. Marisa Manchado, *Concierto para fagot. Notas para la paz*, Enrique Abargues, Orquesta Nacional de España, feminismo.

Abstract. With reason of the première in April 2012 of the *Concert for Bassoon. Notice for the Peace*, we approach the composition's corpus of Marisa Manchado Torres. We realize a route by his life devoted to composition, intertwined with his pioneering work as feminist and pedagogue.

Keywords. Marisa Manchado, *Concert for bassoon. Notice for the peace*, Enrique Abargues, National Orchestra of Spain, feminism.

Marisa Manchado es, sin ninguna duda, una(o) de las(los) compositoras(es) más interesantes de nuestro tiempo (y, por cierto, que no me refiero sólo a España, sino al mundo musical universal): que la acompañe, de momento, o no, la notoriedad que se merece es, como tantas veces, circunstancial y secundario; será el tiempo (el "gran escultor", como ha escrito Marguerite Yourcenar) y la memoria que subsiste cuando se ha disuelto la espumilla de la "fama", quienes digan la palabra verdadera. Para mí, una de las más asombrosas cualidades de Manchado es su prodigiosa versatilidad, que abarca (por nombrar dos "extremos" convencionales) desde la electroacústica –pasando por la música orquestal, vocal y de cámara– hasta este sutil, aparentemente sencillo, pianismo tan "satiniano", dulce y místico, que, sin embargo, esconde el enorme enigma de las insondables dificultades de la simplicidad. La simplicidad, que es el atributo más indescifrable de la divinidad (entiéndase ésta como se entienda): en metáfora matemática, un punto (es decir, la extensión absolutamente inextensa) en el que se contiene la totalidad del Universo.

José-Luis López López
"El piano de Marisa Manchado: la «presencia lejana»"¹³⁸⁶

¹³⁸⁶ Mundoclásico.com. Críticas. Valencia, 30/10/2009. Disponible en:

No cabe ninguna duda de que recibir el encargo de una composición por parte de la Orquesta Nacional de España¹³⁸⁷ es un sueño que tienen muchos de los compositores españoles, pero tampoco dudamos al afirmar que si en lugar de un varón se trata de una compositora, la cuestión parece tener mucho más valor. Y no debería ser así. De hecho, somos muchas músicas, y también ya muchos músicos, quienes tratamos de hacer nuestra aportación en contra de la invisibilidad de las mujeres en el ámbito artístico-musical que, transitando por *caminos escondidos bajo techos de cristal*¹³⁸⁸, como dice Marisa Manchado¹³⁸⁹, “han perseverado, y perseveran, en inventar universos sonoros”¹³⁹⁰. En uno de sus últimos escritos, dice la compositora:

El cruce de todos estos caminos escondidos es el lugar desde donde podemos enriquecer nuestra existencia, la de nuestros coetáneos y nuestras coetáneas y la de nuestros herederos y nuestras herederas, deseando que, en un futuro no muy lejano, puedan contemplar los techos de cristal como metáfora pasada, como nube que, disipándose, deja entrar la luz plena de una creación en el seno de lo igualitario.¹³⁹¹

<http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=1de56990-1fa4-47b0-ac39-5fa3d670136c>

¹³⁸⁷ La Orquesta Nacional de España fue fundada en 1937, durante la guerra civil española, y se relanzó definitivamente en 1942. Desde entonces desarrolla una ininterrumpida e intensa labor concertística, con amplias temporadas en Madrid, participación en los principales festivales españoles y giras por España, así como por diversos países de Europa, América y Asia (las más recientes por Méjico, Alemania, Austria y China). Una iniciativa reciente de la OCNE es la llamada “Carta blanca a...”, que consiste en un grupo de conciertos sinfónicos y de cámara dedicados a un compositor actual. Hans Werner Henze, George Benjamin, Henri Dutilleux y Elliott Carter han sido los maestros dedicatarios de las últimas temporadas y en la presente lo es la compositora rusa Sofía Gubaidulina. Con esto, la OCNE prosigue e intensifica su voluntad de atender a la música de nuestros días, lo que históricamente ha supuesto un buen número de composiciones encargadas y estrenos mundiales, así como la presencia en el podio de maestros de ayer, como Stravinsky o Hindemith, y de hoy, como Halffter, Penderecki o Benjamin.

¹³⁸⁸ Título del texto de Marisa Manchado para el libro colectivo INIESTA MASMANO, Rosa: *Mujer versus música. Itinerancias, incertidumbres y lunas*, Rivera Editores, Valencia, 2011, pp. 9-36.

¹³⁸⁹ “Marisa Manchado (Madrid, 1956) es una de las voces más originales de la música española. Su obra se nutre de una sólida formación adquirida internacionalmente que le permitió entrar en contacto con compositores como Brian Ferneyhough, Olivier Messiaen, Philippe Manoury o Magnus Lindberg. Su estancia en París, donde realizó sus estudios universitarios de postgrado en la Universidad de París VIII, entre 1991 y 1995, ha influido, sin duda, para que el estreno de su obra entrara dentro de uno de los conciertos del ciclo II dedicado a la capital francesa. Una faceta clave, para entender su necesidad de hacer de la composición una herramienta que rompiera con estereotipos al uso, es la de su implicación en el binomio “música y género”. En este sentido, es significativo que en sus dos óperas estrenadas hasta el momento haya colaborado con mujeres para la creación del libreto: con Rosa Montero, para el de *El cristal de agua fría*, estrenada el 12 de abril de 1994, y con la mezzosoprano Elena Montaña, para *Escenas de la vida cotidiana*, estrenada en el Festival de Otoño de Madrid en noviembre de 1998. La dinámica ha continuado en su tercer proyecto operístico, *La Regenta* –en fase de preproducción–, que contará de nuevo con una mujer como libretista: Amelia Valcárcel”: «Estreno de Marisa Manchado con la Orquesta Nacional de España», en *Doce Notas*, 24/04/2012. Disponible en:

<http://www.docenotas.com/portada/musica/contemporanea/estreno-de-marisa-manchado-con-la-orquesta-nacional-de-espana>

¹³⁹⁰ MANCHADO, Marisa: «Caminos escondidos bajo techos de cristal», en INIESTA MASMANO, Rosa (ed.): *Mujer versus Música... Op. Cit.*, p. 34.

¹³⁹¹ *Ibid.*

En 1914, luciendo el *imprinting* cultural heredado y hecho completamente suyo, Joaquín Turina declaraba: “Niego en absoluto que la mujer tenga condiciones para la composición. Afortunadamente en España se desconoce aún esta terrible plaga de compositoras y eruditas; en París, ¡qué horror, Dios mío!... Estudian la composición con más ahínco que el hombre”¹³⁹². Tras siglos de duro trabajo y lucha constante¹³⁹³, han cambiado mucho las cosas en la actualidad, pero todavía nos resentimos y percibimos ciertos alardes de ignorancia con respecto a la mujer (en general y a la música en particular), a pesar de contar en nuestros días con creadoras como Marisa Manchado, que defienden además el lugar que nos corresponde de pleno derecho:

La Historia está para mostrarnos cómo la igualdad de tipo formal, mediante la justicia, las leyes y las normas, no garantiza la justicia real ni la igualdad real; las situaciones asimétricas las sufrimos las mujeres en cada momento, a pesar de que la Ley esté de nuestra parte; las barreras invisibles y silenciosas impiden la promoción, el ascenso a cotas de Poder y Decisión Política, y el Reconocimiento Social, con mayúsculas.¹³⁹⁴



Marisa Manchado. Foto: Rafa Martín

¹³⁹² TURINA, Joaquín: “El feminismo y la música”, en *Revista musical hispanoamericana*, nº2. Febrero, 1914, en MORAN, A: *Joaquín Turina corresponsal en París... y otros artículos de prensa*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Granada, 2002, p. 11. Citado por María PALACIOS: “Música y género en la España de principios del siglo XX (desde 1900 hasta la posguerra y el exilio”, en: CAÑIBANO, A *et al.* (Eds): *Compositoras españolas*, Centro de Documentación de Música y Danza, Madrid, 2008, p. 80.

¹³⁹³ Véase la web de la Clásicas y Modernas. Asociación para la igualdad de género en la cultura. Disponible en: <http://www.clasicasymodernas.org/> Véase también el *Dossier Transcultural* de 2011, en honor de Susan MacClary. Allí: INIESTA MASMANO, Rosa: “Directoras de Orquesta: desarrollo y práctica del liderazgo”, en *TRANSCULTURAL. Dossier feminismo musical*, 2011. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/articulos/buscar/autor/Rosa+Iniesta+Masmano>

¹³⁹⁴ MANCHADO TORRES, Marisa: “Caminos escondidos bajo techos de cristal... *Op. Cit.*, p. 10.

Famosa pionera del feminismo musical español, además de excelente compositora¹³⁹⁵, psicóloga, gestaltista, musicoterapeuta, escritora, poetisa y profesora comprometida¹³⁹⁶, a la mujer polifacética que es Marisa Manchado le debemos—entre otras muchas cosas¹³⁹⁷— la compilación de textos que constituyó el primer libro sobre la mujer en la música editado en nuestro país: *Música y Mujeres, Género y Poder*¹³⁹⁸ y la iniciación de la obra-catálogo *Compositoras Españolas*¹³⁹⁹, cuando ocupaba el cargo de Subdirectora General de Música y Danza del INAEM (2007-2008) y que pretendía recopilar y poner al día toda la información sobre la creación femenina en nuestro país. Diez años después de la publicación de *Música y Mujeres*, Cecilia Piñero, otra de nuestras grandes mujeres relevantes, esta vez en el ámbito de la musicología, decía refiriéndose a la primera labor de Marisa Manchado:

La publicación en 1998 del libro *Música y Mujeres, género y poder* que recogía, bajo la compilación de la compositora Marisa Manchado, una serie de estudios sobre las mujeres y los estudios de género en música, supuso un punto de inflexión en la bibliografía en castellano. Diez años después, el camino recorrido en el tema arroja en diversos ámbitos resultados positivos, tanto cualitativa como cuantitativamente. La necesidad de seguir visibilizando la producción de las creadoras del pasado y del presente en una sociedad patriarcal no es más que un aspecto de lo mucho que nos queda por hacer.¹⁴⁰⁰

Uno de los mayores problemas identitarios que se presenta a una mujer que en estos momentos sea o quiera ser compositora es el de la referencia, pues como bien dice la

¹³⁹⁵ De su amplia discografía destacamos las grabaciones *Luces Crepusculares* (2005): Dúo de pianos (Monique Rasetti-Mar G. Barrenechea). Grabación de *El Agua y los Sueños*, en C.D. colectivo. Sello discográfico: El Colectivo de Mujeres en la Música, A.C. /IRUNE 2005. Colección Murmullo de Sirenas, México y *El Agua y los Sueños* (2009): Monográfico piano, Carmen Martínez y Denis Pascal. Sello Autor, abril, 2009.

¹³⁹⁶ Entrecruzando el ámbito de la composición y el de la pedagogía, demos el ejemplo de *12 pequeños preludios para guitarra*, obra compuesta en 2007 y estrenada en 2010 en el Auditorio Nacional de Madrid por Avelina Vidal, a quien va dedicada, también conocida por *Ketsebaot, doce micropiezas para guitarra*. Opina el musicólogo Jordi Alomar Payeras: “*Ketsebaot* [...] es la versión revisada de un encargo del CDMC para su publicación en la revista *Quodlibet*, donde apareció en el nº 37 bajo el título *Doce pequeños estudios*. Obra compuesta con una finalidad didáctica, cada una de sus partes focaliza un parámetro específico de la técnica instrumental. *Ketsebaot* es el nombre del hijo de la compositora, al que esperaba mientras componía la obra. Está dedicada a Avelina Vidal”: “Marisa Manchado « Mujer y guitarra española»”. Disponible en: <http://mujeryguitarra.wordpress.com/introduccion/las-compositoras-espanolas-de-obras-con-guitarra/marisa-manchado/>

¹³⁹⁷ “Entre otras múltiples actividades emprendidas en su carrera, subrayamos su colaboración con Radio Nacional de España entre 1981 y 1982, realizando el programa Las mujeres en la música, para Radio Clásica, entonces denominada Radio Dos”. VERGARA, Mikaela: “La ONE estrena un encargo a Marisa Manchado” en RADIO CLÁSICA /27.04.2012. Disponible en:

<http://www.rtve.es/radio/20120427/one-estrena-encargo-marisa-manchado/519160.shtml>

¹³⁹⁸ MANCHADO TORRES, Marisa (compiladora): *Música y Mujeres. Género y Poder*, horas y HORAS, Madrid, 1998.

¹³⁹⁹ ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio *et al.* (Edts.): *Compositoras españolas... Op. Cit.* Esta compilación reúne más de 4500 obras y referencia 199 compositoras.

¹⁴⁰⁰ PIÑERO GIL, Carmen Cecilia: “Música y Mujeres, género y poder: Diez años después”, en *ITAMAR. Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte*, N. 1, Rivera Editores-Universitat de València, Valencia, 2008, pp. 201-211, p. 201.

musicóloga–historiadora argentina Marta Flores, “en las construcciones identitarias confluye lo grupal y lo individual. En tanto patrimonio simbólico, la composición musical es creada y a su vez realimenta toda autopercepción de la identidad”¹⁴⁰¹. La honestidad ha sido absolutamente necesaria para mirarse en el espejo de compositoras del pasado y no acudir únicamente a posar la mirada sobre Bach, Mozart, Beethoven, Cage..., en definitiva, el conjunto de grandes maestros-referencia. Como poco, resulta descorazonador no descubrir una presencia femenina recogida por la historia verdaderamente a la altura del hombre, visible, auténtica, en la que poder observar un *savoir-faire* reconocible en una misma por su *ser* mujer y su situación de compositora o, simplemente, de música. Aludiendo a la situación de la mujer en la actualidad, desde el punto de vista de la influencia de este hecho en el momento de un estreno tan importante, como el que se produjo el 27 de abril de 2012 en el Auditorio Nacional de Madrid, de la obra encargada por la Orquesta Nacional de España, *Concierto para fagot. Notas para la paz*, y dedicada al fagotista valenciano Enrique Abargues Morán, a su vez fagot solista de dicha orquesta, Marisa Manchado responde así a la pregunta de cómo se siente:

Lo más importante es la inseguridad interna que te hace dudar en los “grandes momentos”, es decir, tener un encargo de la orquesta nacional es ya de por sí un premio, un reconocimiento público a nivel nacional y, si me apuras, también internacional, lo suficientemente relevante como para mover los cimientos del narcisismo más profundo... Y las mujeres andamos tocadas emocionalmente, TODAS, porque no es fácil sobreponerse a tantos siglos de patriarcado y de *mullieris in ecclesis taceant*...¹⁴⁰²

Autora del poemario *Presencias y ausencias*¹⁴⁰³ y del libro *Musicoterapia Gestáltica, proceso sonórico*¹⁴⁰⁴, nuestra interdisciplinar artista declara reflejar en sus composiciones su larga experiencia en la meditación y sus interactuaciones con el silencio, del que se advierte una fuerte presencia reflexiva en sus creaciones, pero también confiesa poner de relevancia “el sentido del humor, el distanciamiento brechtiano aplicado a la música, junto a la anulación del *tiempo*, de los tiempos concretos o los tiempos meditativos”¹⁴⁰⁵. En la obra que funciona como eje en este trabajo, *Concierto para fagot. Notas para la paz*, la autora sitúa su imaginario sonoro sustentándose de la lucha “*timbre versus silencio*, desde el primer momento... siempre está Luigi Nono y el camino que abrió en sus últimas obras... el trabajo sobre el silencio-los silencios...”¹⁴⁰⁶. “Componer es salir a la caza del silencio”¹⁴⁰⁷, dice Marisa Manchado.

¹⁴⁰¹ FLORES, Marta María de los Ángeles: «Construcciones identitarias en el pensamiento de compositores y compositoras de Latinoamérica», en *ITAMAR. Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte*, N. 3, Rivera Editores-Universitat de València, Valencia, 2010, pp. 177-193, p. 192.

¹⁴⁰² En conversación privada con la autora.

¹⁴⁰³ Endymión, Madrid, 2004.

¹⁴⁰⁴ Editorial Mandala, Madrid, 2006.

¹⁴⁰⁵ En conversación privada con la autora.

¹⁴⁰⁶ *Idem*.

¹⁴⁰⁷ ROSADO, Benjamín G.: «Marisa Manchado», en *El Mundo.es El Cultural*. Disponible en: http://www.elcultural.es/version_papel/ESCENARIOS/30946/Marisa_Manchado

Entre sus numerosas composiciones, de las que damos cuenta exhaustiva y cronológicamente al final de este artículo, y para llevar a cabo una aproximación a la obra de Marisa Manchado, debemos aludir especialmente a trabajos como *Epílogo* para órgano, Premio-accésit “Cristóbal Halffter” en 1988, o *Espejos* para grupo de cámara, encargo del Grupo Círculo en 1990. Por supuesto, no podemos dejar de recordar su deliciosa ópera con libreto de Rosa Montero *Cristal de Agua Fría*, que reúne a diez cantantes, una actriz y veintiún instrumentistas, producto de un encargo del Ministerio de Cultura Español y Premio “Daniel Montorio” 1995.

En la ópera *El cristal de agua fría* “se habla, se canta, se utiliza la voz como un instrumento más, los instrumentos como voces que dicen y el silencio como parte del sonido”, escribe la compositora Marisa Manchado. A su vez, entre fantasía y realidad, “el texto denuncia al poder y al miedo, que utiliza para perpetuarse”, y la obra toda intenta ser, por decirlo con palabras de Rosa Montero, “una aventura curiosa excitante”, una expresión natural e investigadora y una suma ecléctica de ideas, saberes y procedimientos.¹⁴⁰⁸

Acercándonos a la personalidad musical de Marisa Manchado, descubrimos en sus obras oleadas emocionales, producidas por la guía de cierta sensualidad inteligente y poética que interactúa con el misterio de la sorpresa. Admiradora del *Officium defunctorum* de Tomás Luis de Victoria, de Bach, siempre de Mozart, de cuya escucha piensa que tiene el poder de devolver la alegría o engrandecerla, entorna su mirada ante los preludios para piano de Chopin, la 4ª Sinfonía de Brahms y los cuartetos de Bartók, pero mantiene su vínculo más reciente con Gubaidulina, Ligeti y Berio. Mujer de su tiempo, extiende un horizonte operístico que alcanza el *Orfeo* de Monteverdi, *La flauta mágica* de Mozart y *Los soldados* de B.A. Zimmermann, para quedarse después en la más dulce intimidad, si goza de la escucha del *Cuarteto D 810* o *La muerte y la doncella* de Schubert. No olvida un origen orquestal en la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, la fractalidad sonora de *La Consagración de la Primavera* de Stravinsky, ni la majestuosidad inconmensurable de la *Pasión según S. Mateo* de Bach, y gusta dejarse acariciar por las voces de Kiri Te Kanawa, María Callas o Victoria de los Ángeles y también las de Dietrich Fischer-Dieskau, Alfredo Kraus o Luciano Pavarotti. Seducida por la belleza de *El cant dels ocells*, los cantos de amor del norte de la India y las melodías de tradición oral sardas, guarda en su memoria de manera muy especial la canción *Ninge* de Montsalvatge y nos invita a reflexionar sobre el ser humano con *Superviviente de Varsovia*, de Schoenberg.

“De no haber sido compositora, Marisa Manchado (Madrid, 1956) se habría dedicado a la pintura. Siempre ha relacionado el intenso olor a óleo del taller de su abuelo con una serie de “propiedades mágicas” que explican su temprano despertar como pianista. Quizá por eso necesita “ver” la música antes de sentarse a escribirla. Su Concierto para fagot y orquesta, que se estrena esta tarde en el Auditorio Nacional de Música de Madrid, es un fresco sinfónico en el que, después de años en el campo de la experimentación electroacústica, destila un silencio sereno a través de instrumentos tradicionales. Feldman, Lachenmann, el último Nono, el Webern de las “cuatro pes” y el Brecht del exilio (“En los tiempos sombríos, ¿se cantará también?”) inspiran esta obra que se niega a considerar de madurez. “No creo que tal cosa exista”, enfatiza. “Mejor así”. *Ibid.*

¹⁴⁰⁸ FRANCO, Enrique: «Rosa Montero y Marisa Manchado estrenan la ópera 'El cristal de agua fría'», en *El País Edición Cultura*, Madrid, 12/04/1994. Disponible en: http://elpais.com/diario/1994/04/12/cultura/766101610_850215.html

En el Auditorio Nacional de Madrid, el 16 de mayo de 2002, se celebró un concierto monográfico sobre la obra de Marisa Manchado, organizado por el Ministerio de Cultura –INAEM-CDMC. Víctor Pliego de Andrés, en su crítica en *Filomúsica* sobre este concierto a cargo de la Orquesta de la Comunidad de Madrid, dirigido por José Ramón Encinar y celebrado en el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea. Auditorio Nacional de Madrid¹⁴⁰⁹, considera a Marisa Manchado:

... una compositora profundamente inquieta e inconformista que, sin embargo, hace una música que resulta sensual en la concepción del ritmo y del timbre y muy sugestiva en su trazado general. Su personalidad es una mezcla llena de contradicciones estimulantes que quedaron de manifiesto en este concierto, en el que se presentaron cuatro estrenos de cuño reciente, pero de talante muy distinto. A pesar de la variedad de propuestas, detrás de las obras escogidas se advirtió la presencia de una personalidad poderosa. [...] *L'eau violente* es una pieza para violín y viola compuesta en 1999 llena de movimiento y fluidez. El líquido elemento también es el protagonista de *El agua y los sueños* para dúo de pianos, que constituye una especie de tema con unas voluptuosas variaciones. *La cara oculta de la luna*, para violín y piano, evoca un mundo misterioso. En la segunda parte tuvo lugar el estreno de *Fragments* para orquesta de cámara con 29 músicos. Son siete fragmentos que se presentan como piezas de un rompecabezas que queda sorprendentemente abierto para despertar la imaginación de los oyentes.¹⁴¹⁰

Tres semanas después, tenía lugar el estreno de lo que fue considerado como un doble reto por nuestra compositora: el *Concierto para dos pianos y orquesta*, encargo del CDMC-INAEM –Ministerio de Cultura- y que fue interpretado por el dúo Cabeza-Barreneche. En primer lugar, Marisa Manchado se enfrentó a lo que ella denominó para esa ocasión “«la dificultad del desarrollo. Surgió en un momento muy difícil de mi vida y, como tal, se ha visto afectado por ello en su densidad». No rehúye ni la ironía, ni inevitables guiños al pasado, a través de referencias mozartianas o a Poulenc, «algo que parece inevitable, si se piensa que es un concierto para dos pianos»”¹⁴¹¹. Logrando una partitura de amplias dimensiones, alcanza su objetivo superando asimismo la otra mitad del reto: el cambio del ordenador a la orquesta. A este respecto, declaraba nuestra compositora: “aunque haberme pasado diez años de mi vida seducida por la *computermusic* ha condicionado mi modo de ver la música orquestal. Me resulta impensable volver al mismo punto, cuando he hecho un recorrido por las nuevas

¹⁴⁰⁹ Justo Sanz (*cornu di bassetto*), Clavel Cabeza y Mar G. Barrenechea (dúo de pianos), Colette Babiaud, violín. Iván Martín, viola. Karina Aziziva, piano. Orquesta de la Comunidad de Madrid. “La versión de José Ramón Encinar al frente de la Orquesta de la Comunidad de Madrid fue impecable. El concierto se completó con *Freiade* Stockhausen, para *cornu di bassetto*, y con un movimiento de Mozart para dos pianos. Ambas piezas pusieron un contrapunto y sirvieron para apuntar hacia dos autores admirados por la compositora. Marisa Manchado convocó a un público excepcionalmente nutrido, formado por admiradores, amigos y profesionales que aplaudieron con ganas a la autora y a los intérpretes”: PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor: «El inconformismo de Marisa Manchado», en *Filomúsica*, nº 29, julio 2002. Disponible en: <http://filomusica.com/filo29/v3.html>

¹⁴¹⁰ *Ibid.*

¹⁴¹¹ «El reto de Marisa Manchado», en *El Cultural.es, Música*, 5/06/2002. Disponible en: http://www.elcultural.es/version_papel/MUSICA/4943/El_reto_de_Marisa_Manchado

tecnologías. Como creo que éstas se ponen al servicio de las nuevas ideas, no es posible ver la orquesta de idéntica forma”¹⁴¹². Precisamente, en una de las entrevistas con motivo del estreno de *Concierto para dos pianos y orquesta*, nuestra creadora aludía al contexto personal de su evolución social como mujer compositora:

Alumna de Luis de Pablo, –“casi todos los miembros de mi generación pasamos por sus manos”- amplió sus estudios en París, Italia, Londres, Estocolmo y Estados Unidos. Está especializada en la música electroacústica, si bien en los últimos tiempos ha ampliado su espectro, configurándose como una de las creadoras más interesantes del momento. [...] Por el hecho de ser mujer no ha encontrado mayor dificultad para llevar a cabo su obra que el de moverse “en un mundo masculino. Puede resultar paradójico pero nunca he sentido que se valorara menos mi trabajo por mi sexo. No se puede olvidar que la historia de la música está llena de creadoras que, por múltiples circunstancias, se han visto silenciadas. Quizá se nos permiten menos fallos. Pero la situación ha cambiado y si hay presidentas de gobierno, todo lo demás se ve normal”. Aunque la vida musical española ha cambiado (“hace años era un desierto”), reconoce la necesidad de viajar como vehículo formativo del compositor. “A lo mejor en lugar de Londres o París, habría que recomendar ahora ir a Ghana o Bali, pero es útil adquirir otro talante. Te hace más abierto”.¹⁴¹³

Igualmente, 2002 es la fecha en la que Marisa Manchado nos entrega *Dulces Aguas* para electroacústica, obra que Juan Krakenberger, con motivo de su estreno absoluto en un concierto organizado por la AMCC (Asociación Madrileña de Compositores), *in memoriam* al compositor Miguel Alonso, describe como una obra de unos 13 minutos de duración que nunca aburre y se escucha con agrado: “La compositora no recurre a ruidos o disonancias, sino más bien a armonías convencionales, pero enriquece el lenguaje con elementos rítmicos caprichosos e interesantes, que a veces suenan a pandereta, otras a campanillas, o a gongs, con lo que se crea un ambiente alegre, atrayente”¹⁴¹⁴. Del año 2003, deseamos destacar *Trío Elegía. In periodo di mutaménto*, del que comenta la propia compositora:

Este Trío, que comenzó a gestarse tímidamente hace ya tiempo, para pasar más tarde a ser un *periodo di mutaménto* y acabar siendo una Elegía, supone un principio más que un final de un territorio nuevo y desconocido para mí. Me adentro en él con confianza, ilusión, alegría y profundo desconocimiento de lo que voy a encontrar. Si bien es cierto que para mí componer siempre ha sido un acto de riesgo y aventura –compongo para sorprenderme a mí misma, pues si ya conozco por adelantado los resultados, si mi música es previsible, entonces no me interesa-, en el caso de este Trío-Elegía ha sido deliberada la evitación de lugares comunes o conocidos *déjà* por mí, para eso ya tengo las músicas utilitarias y de entretenimiento, que también compongo, y con las cuales me divierto mucho. Vengo de un período que yo denomino búsqueda del continuo

¹⁴¹² *Ibid.*

¹⁴¹³ *Ibid.*

¹⁴¹⁴ KRAKENBERGER, Juan: «Concierto-Homenaje a Miguel Alonso», en *Mundoclásico.com*, 7/11/2002. Disponible en: <http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=0010790>

atemporal, algo así como lo sonoro en los estados meditativos y otros, aunque ¡claro!, bien pensado, ¿cómo si no se podría componer?, y así, sin saber cómo, me he ido de lo grande a lo pequeño. De nuevo me interesa el microcosmos, lo minúsculo, lo apenas audible, el ruido que encierra todo el espectro sonoro y el silencio, que encierra todo el universo sonoro y más todavía. Por otro lado, esta formación, junto con el cuarteto de cuerda o el trío de cuerda, estaban vetadas en mi catálogo, se me resistían, diría ahora yo, tal vez había demasiadas y demasiado buenas referencias, ¡qué más se podía decir!... Por fin me reconozco hija de..., perteneciente a... Y así, en una paradoja aparente, esta vez no “homenajeo o cito” a mis tótem particulares o a otros tótem más universales, esta vez hago un canto de agradecimiento y reconocimiento a las que me precedieron y más tratándose de esta formación clásica, pues ellas escribieron magníficos tríos –me refiero a Clara Schumann y a Fanny Mendelssohn-Hensel- y a los que me amaron y yo amé, mi abuelo Jerónimo Arturo, mi padre Arturo y mi esposo Francisco Sampedro. Ellos y ellas tienen mucho que ver y gracias a ellas y a ellos, yo soy mucho de lo que soy. Por último, decir que la Intuición ¡de nuevo!, me ha llevado por estos vericuetos sonoros, encargo del Festival de Alicante y cuyo estreno absoluto escuchamos hoy, interpretado por el Trío Arbós.¹⁴¹⁵

Luz para orquesta de cuerda se estrena el 24 de septiembre de 2004, en la vigésima edición del Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante:

No hacen falta instrumentos de percusión, ni de viento, para producir la enorme variedad sonora que un conjunto de las presentes características puede ofrecernos. *Luz* de la compositora española Marisa Manchado lo confirma en sus siete pinceladas sonoras, algunas muy breves, otras de unos cuatro minutos o más de duración. La compositora maneja las cuerdas muy bien. La progresión que consigue en el tercer fragmento, empezando con el contrabajo y violoncelo, luego contrabajo, violoncelo y viola, luego estos tres más violines, fue del todo convincente. Cuando hay una línea lírica, se la confía a la tesitura baja. En la sexta pieza explora los efectos que se pueden lograr con *pizzicato* –que ejecutado por quince instrumentos suena realmente bien- y para terminar, en una pieza algo más extensa, y a través de efectos dinámicos interesantes, utilizando unos trémolos en *pp* muy sutiles, termina esta obra *Luz*, tan variada como puede ser la luz misma.¹⁴¹⁶

Aires para flauta de pico, encargo dedicado a Anna Margules, es estrenada en el Festival Cervantino de 2005 en Guanajuato y en 2006 lo es *Los cuidados del Alma* para voz, flauta, violonchelo y piano, encargo del Festival Pirineos-Classic. *La pasión de*

¹⁴¹⁵ Comentarios de Marisa Manchado con motivo del estreno de Trío Elegía. In período de mutaménto (2003), en *Trío Arbós, Website oficial*. Disponible en: http://www.trioarbos.com/v_portal/informacion/informacionver.asp?cod=6549&te=2687&idage=10226&vap=0

¹⁴¹⁶ KRAKENBERGER, Juan: «Por fin, una orquesta de cuerdas», en *Mundoclasico.com* Críticas. Madrid, 23/02/2009. Disponible en: <http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=217a2926-c4a6-4791-82d5-68501bae5a8c>

Juana de arco y la *Suite de Juana de Arco*, encargo del INAEM-Ministerio de Cultura, para orquesta y coro femenino, es una obra realizada para acompañar la película de Dreyer que contó además con su estreno en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, en mayo de 2006. Marisa Manchado definió la música que compuso para esta proyección como “sutil y ligera”, con la intención de “crear un contraste con una película “densa, salvaje, muy dura, muy expresionista y terrible”, rodada “a base de primeros planos opresivos y asfixiantes”. Una partitura de 81 minutos que “no es una banda sonora al uso” y que “puede ser escuchada fuera de la película”, según la compositora¹⁴¹⁷.

Después de treinta años de espera para ser escuchada, *Lockta* fue estrenada en el Festival de Música de Alicante de 2011, por la academia JONDE. Marisa Manchado la compuso en 1981, a contracorriente de las ideas estéticas de aquellos momentos y con el entusiasmo y la alegría de una juventud plena.

Marisa es una “fuerza tranquila”, segura, y no tiene, en efecto, que renunciar a obras como esta, aunque tenga tres décadas de vida “oculta”; y hemos de agradecerle el regalo de esta joyita (primitivamente para xilófono, piano, trompeta, cuarteto de viento madera y cello; hoy re-instrumentada para flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, dos violines, viola y cello), de 6 minutos de duración. Pieza encantadora, que se nutre de las músicas afro-repetitivas de Terry Riley y Steve Reich, amables y perdurables sonos de nuestra memoria musical.¹⁴¹⁸

Después del estreno en 2012 de *Aunque el agua termal se enfríe* para voz y guitarra (Reykiavick) y de *Tres poemas de Javier Alfaya* para voz y piano, la última entrega compositiva de Marisa Manchado parece alcanzar un punto culminante en la carrera de la artista. Se trata de su *Concierto para fagot. Notas para la paz*, como antes señalábamos, dedicado al fagot solista de la Orquesta Nacional de España, Enrique Abargues¹⁴¹⁹. Ha sido la propia orquesta quien ha impulsado con su encargo la

¹⁴¹⁷ «Marisa Manchado crea música para “La Pasión de Juana de Arco”», en *Terra Cultura y Espectáculos*, 26/05/2006.

¹⁴¹⁸ LÓPEZ-LÓPEZ, José Luis: «Mi primera sesión matinal del FMA», en *Mundoclásico.com* 10/10/2011. Disponible en: <http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=970be937-9d88-4680-a8bd-d1d9a52c0b4f>

¹⁴¹⁹ Estreno los días 27, 28 y 29 de abril de 2012 en el Auditorio Nacional de Música de Madrid. Orquesta Nacional de España, dirigida por Kazushi Ono. Fagot solista: Enrique Abargues. 27/04 a las 19:30, 28/04 a las 19:30 y 29/04 a las 11:30. Auditorio Nacional de Música (Madrid). Sala Sinfónica. Programa de mano: David Cortés. Retransmisión en directo el domingo 29 de abril, por radio clásica, a las 11,30 de la mañana. En la primera parte se interpretaron las obras: Gabriel Fauré (1845-1924) *Pelléas et Mélisande* (Peleas y Melisande), *opus 80, suite; I. Prélude: Quasi adagio; II. Entr'acte. Fileuse: Andantino, quasi allegretto; III. Sicilienne: Allegro molto moderato; IV. La Mort de Mélisande: Molto adagio* /Marisa Manchado (1956) *Concierto para fagot y orquesta Notas para la paz* (Encargo OCNE) Enrique Abargues, fagot. En la segunda parte, pudimos escuchar de Piotr Ilich Chaikovski (1840-1893), *Sinfonía “Manfred”, opus 58* (Primera vez ONE). *I. Lento lúgubre; II. Vivace con spirito; III. Andante con moto; IV. Allegro con fuoco. El concierto completo puede escucharse en:* Fila cero - Orquesta y Coro Nacionales de España - 29/04/12, disponible en: <http://www.rtve.es/alicarta/audios/fila-cero/fila-cero-orquesta-coro-nacionales-espana-29-04-12/1390473/>), y un reportaje-entrevista, realizado por Mikaela Vergara, en el magacín de actualidad *Redacción de Radio Clásica* (25/04/2012). Disponible en: <http://www.rtve.es/alicarta/audios/programa/reportake-sobre-notas-para-paz-marisa-manchado-one/1386441/>

composición de una obra, de la que la compositora confiesa la gran dificultad de la parte solista, exigiendo del intérprete características tan especiales como la sutileza: “la parte del fagot es muy muy difícil. Necesita de un interprete sutil, dúctil, con mucho rigor y con un dominio técnico que haga fácil una interpretación extremadamente difícil, en el límite de lo imposible... está escrito para-con Enrique”¹⁴²⁰. Y es que la creadora afirma haber descubierto verdaderamente este instrumento gracias a este excelente fagotista, con quien le une además una buena amistad:

Desde que surgió la posibilidad de un encargo por parte de la ONE, pensé en Enrique Abargues, al que conozco desde hace mucho y gracias al cual descubrí el fagot en toda su dulzura, sus posibilidades, sus enormes recursos... algo que espero haber explotado generosamente en este concierto... En una ocasión, Enrique interpretó una de las secciones de mi ciclo de canciones sobre *Feux* de Marguerite Yourcenar, que incluye un solo de fagot muy difícil y muy expresivo. Me dejó muy impresionada. Ha sido una gran felicidad y un enorme placer componer para la ONE y para Enrique.¹⁴²¹

El *Concierto para fagot. Notas para la paz* cuenta con una plantilla orquestal de madera a dos, una trompeta en sib, dos trompas y un trombón tenor, percusión con 3 intérpretes, donde la parte sobresaliente va sobre todo a cargo de la marimba, y una abundante cuerda que lleva numerosos divisi hasta a cuatro partes en violines, violas y violoncelos. El discurrir musical que se encarga a este gran conjunto, contiene pasajes muy queridos por la autora, momentos “alla francesa”, en el que suenan el arpa, la celesta o se posan en el espacio sonoro armónicos procedentes de la cuerda. Descansando en la profunda creencia de que la música reside en la búsqueda de los límites y entrecruzamientos del sonido y el silencio, nuestra compositora ha logrado un tejido complejo en el que emergen pasajes muy contrapuntísticos de la madera, dejando gozar al oyente de la flauta en sol, del clarinete bajo, de la percepción de numerosas texturas del viento madera, en solos, en cuarteto:

En cierto modo, el contrafagot despliega un contrapunto contradictorio en todo este discurso, pero me he arriesgado y estoy muy contenta de haberlo hecho, ¡no hay arte sin riesgo! En suma, es un concierto aparentemente contradictorio, entre sus diferentes secciones, y sin embargo con un común denominador que hace de unidad de base, que dota de contenido y sentido y dirección al discurso sonoro: es la *escritura del propio solista* la que guía, conduce y lleva de la mano unas veces a todo el conjunto de la orquesta y otras lo hace discretamente, casi pasando desapercibido; en definitiva, es un concierto que sigue la tradición, pues la parte solista es el eje sobre el que pivota el texto musical.¹⁴²²

Aunque el *Concierto* se interpreta a modo de *continuum*, plasmando la concepción de Marisa Manchado de la suspensión temporal, consta de siete secciones muy

¹⁴²⁰ Entrevista de la autora a Marisa Manchado.

¹⁴²¹ *Idem.*

¹⁴²² *Idem.*

diferenciadas entre sí, estilísticamente hablando, de las que la propia compositora destaca la segunda sección –B¹⁴²³–, la sexta –F– y la última –G.

La segunda sección me gusta muchísimo. Es la sección dulce que explota los recursos multifónicos del fagot, extremadamente difíciles de interpretar y que Enrique domina y ejecuta con una calidad de sonido impresionante. Armónicos en la cuerda y un difícilísimo solo de violonchelo integran esta sección... para mí es posiblemente la sección más poética y aparece a penas a los cinco minutos de comenzar el concierto. La sección G también va en este sentido, pero con toda la orquesta y las campanas tubulares, que utilizo bastante y que tienen un sentido expresivo, casi místico, muy importante en este concierto... la sección F es un enjambre de divisi y solos en la cuerda, me gustó mucho componerlo y me costó también. ¡Espero ansiosa los ensayos! Esto también me gusta, pues en mi cabeza suena un rompecabezas o telas de araña o enjambre o panales... en suma suenan geometrías, con unas líneas que sobresalen (los solos), a modo de estrellas fugaces, que pasan rápido, de improviso...¹⁴²⁴



Enrique Abargues (Archivo personal)

El intérprete protagonista del *Concierto para fagot. Notas para la paz*, Enrique Abargues, admite que:

Desde el punto de vista técnico, exige del solista un gran dominio de registros extremos, tanto agudos como graves. Marisa emplea elementos sonoros como los multifónicos¹⁴²⁵, glisandi y cuartos de tono, consiguiendo

¹⁴²³ Véase la partitura de esta sección al final de este artículo.

¹⁴²⁴ *Idem.*

¹⁴²⁵ “Manchado parte de la capacidad del fagot para producir multifónicos, esto es, la emisión simultánea de dos o más notas que pueden lograr diversos instrumentos de viento y cuyo uso empezó a

con ellos diferentes colores a lo largo de la obra. El concierto consta de siete secciones de las que una de ellas, en la parte central, es una cadencia de fagot solo. Comienza con unos pasajes rápidos que requieren gran destreza durante toda la primera sección. En otros momentos, intenta buscar un colorido, dentro casi del silencio, con sonidos muy agudos y muy piano, lo cual dificulta más la interpretación.¹⁴²⁶

La autora de este *Concierto para fagot* confiesa haber descubierto con esta composición, después de tantos años de carrera, que su manera de organizar el campo sonoro ha sido en el orden de contar una historia con otros parámetros, que no son los literarios sino los sonoros, donde el timbre, la gran conquista del siglo XX, está en primer plano, así como también las reiteraciones que anulan el tiempo, concepción procedente de su amplia experiencia en la meditación, y los “engaños sonoros o *clind’oreille...*”. En el programa de mano de los conciertos del estreno, los pasados 27, 28 y 29 de abril de 2012, podemos leer:

Manchado rehúye la sonoridad normalizada y familiar del instrumento para explorar lo que podría denominarse su “sombra”. Sombra entendida como el conjunto de todas aquellas texturas y posibilidades no tenidas en cuenta en su uso tradicional. [...] ha sido esa capacidad casi caleidoscópica del sonido del fagot lo que ha estimulado su imaginación creadora para generar el tejido orquestal que lo rodea. [...] Manchado ha situado su búsqueda no bajo el signo de aquellas obras que aún hoy en día asociamos inmediatamente con el fagot, como los conciertos de Vivaldi, Mozart o Weber –pertenecientes a las décadas que median entre el Barroco y el primer Romanticismo, donde tuvo lugar su esplendor como instrumento solista- sino que ha partido de ese gesto inaugural de la modernidad que es la frase para fagot, en una tesitura inusualmente aguda, que inicia *La consagración de la primavera*. Manchado manifiesta cómo esa frase de la obra de Stravinsky ha gravitado en su concepción de la obra y, más que hablar de una referencia explícita a través de un procedimiento de cita o similar, habría que entenderla como un hito que activa la personal escritura de Manchado, al que se añaden otras obras cuyo legado puede observarse asimismo en este concierto, como la *Sequenza XII* de Berio o el *Concierto para fagot y cuerda grave* de Gubaidulina.¹⁴²⁷

Defensora de la idea de la comunicación musical en dos direcciones, de la música al público y del público a la música-intérpretes, dice haberse sentido inmersa en una aventura de sonidos, de texturas, de profundidades temporales: “me ha hecho extremadamente feliz...He disfrutado cada milésima de segundo de este concierto...

generalizarse en la música contemporánea desde que Bruno Bartolozzi describiera los métodos para producirlos en su tratado *New Sounds for Woodwind*, de 1967. Es esa capacidad poliédrica, casi caleidoscópica, del sonido del fagot lo que ha estimulado la imaginación creadora de Manchado y, a partir de las diferentes texturas y morfologías del mismo ha generado el tejido orquestal que lo rodea”: CORTÉS, David: «Contrastados mundos sonoros», en “Notas al programa”, *OCNE. Temporada 2011-2012*, Ciclo II. Concierto 20, p. 6. Disponible en: <http://ocne.mcu.es/descargas/C20ProgramaOK.pdf>

¹⁴²⁶ Entrevista de la autora a Enrique Abargues.

¹⁴²⁷ CORTÉS, David: «Notas al programa... *Op. Cit.*, pp. 5-6.

me he visto completamente sumergida. Me considero una gran privilegiada y doy gracias por todo ello”¹⁴²⁸, confiesa Marisa Manchado. Por su parte, Enrique Abargues nos habla de su trabajo con la compositora, así como del origen del *Concierto*:

Marisa es una gran amiga mía desde hace muchos años. Entre nosotros siempre ha habido una gran comunicación. Nos unen no solo motivos musicales sino también personales. Como compositora admiro su labor, pues no es nada fácil hoy en día crear algo que atraiga y sea interesante, tanto para el músico como para el oyente, y ella lo consigue. El concierto para fagot que ha compuesto y me ha dedicado es un encargo de la Orquesta Nacional de España para la temporada 2011-2012. Un día, tras haber recibido el encargo, coincidimos en un concierto en el que yo interpretaba una obra de cámara suya y me dijo: ¿si te escribo un concierto para ti lo tocarías? Y así ha sido. Marisa y yo siempre estuvimos en contacto mientras lo componía. Me plasmaba sus ideas y sobre ellas íbamos retocando para conseguir el resultado final. En definitiva, creo que ha conseguido una pieza bastante completa e interesante para el repertorio de mi instrumento. Me siento muy ilusionado de poderlo estrenar y muy agradecido por su dedicatoria.¹⁴²⁹

Por último, encontramos en Marisa Manchado una ética que funciona en todas las direcciones personales, intelectuales y artísticas, un compromiso social que se imprime especialmente en esos pequeños gestos que después, con el tiempo que ella suspende en el espacio sonoro/silencioso, se tornan gigantes en la cultura. Con el subtítulo *Notas para la paz*, Marisa Manchado trata de comunicar con su *Concierto para fagot* un deseo de paz, de armonía, de felicidad, de alcanzar un estado socio-cultural en el que se escuche y se atienda al mundo emocional para que ilumine los tiempos:

En un mundo tan violento, tan convulso, tan incómodo, duro y difícil, como el de hoy en día, siento más todavía la necesidad de paz como un reclamo, para mí vital... Tal vez también de ahí el subtítulo del concierto, directamente influido de la necesidad de armonía, de paz, de felicidad, tanto interna como externa (social)... definitivamente vivimos tiempos sombríos, como diría Brecht.¹⁴³⁰

¹⁴²⁸ Entrevista de la autora a Marisa Manchado.

¹⁴²⁹ Entrevista de la autora a Enrique Abargues.

¹⁴³⁰ Entrevista de la autora a Marisa Manchado.

MARISA MANCHADO TORRES. COMPOSITORA

- 1956** Nace el 7 de julio en Madrid.
- 1963** Estudia en el Colegio ESTILO, de Madrid e inicia estudios particulares de ballet que más tarde continuará oficialmente en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.
- 1966** Inicia estudios en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, resultando fundamental para su orientación profesional el encuentro con Carmelo A. Bernaola.
- 1973** Inicia estudios de Psicología en la Universidad Complutense de Madrid.
- 1975-1976** Reside en Italia, ampliando estudios de música.
- 1977** Colabora con el grupo de teatro Tábano.
- 1978** Realiza, con Luis de Pablo, el curso de “Música de tradición no europea”, que se celebra en el Teatro Real de Madrid.
- 1979-1984** Desarrolla actividades como pianista acompañante, tanto en espectáculos teatrales como acompañando a cantantes.
- 1981** Realiza sus primeros trabajos de música electroacústica en el laboratorio Phonos de Barcelona.
Estrena en Madrid ***Propuesta para una forma: colorines, colorín, colorado*** para flauta y piano y en Arezzo ***A*** para violoncelo.
Música para ocho instrumentistas para flauta, oboe, clarinete, trompa, trompeta, piano, violoncelo y vibráfono.
- 1982** Becada para asistir a los Encuentros de Música Contemporánea de Darmstadt (Alemania).
- 1983** Colabora en Radio El País, en el programa Glissando y en Radio 2 de RNE, en la producción del programa “Mujeres en la Música”.
Establece contacto con el grupo de teatro de títeres Sol y Tierra componiendo, a partir de entonces, las bandas sonoras de todos los montajes teatrales que este grupo lleva a escena.
- 1984** Título de Profesora Superior de Solfeo, Teoría de la Música, Transposición y Acompañamiento, por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.
Becada para asistir al curso de Composición que Carmelo A. Bernaola imparte dentro del Curso de Música Manuel de Falla, en Granada.

Becada por el Ministerio de Educación y Ciencia para asistir al II Curso de Monitores en Educación Musical que, organizado por la Subdirección General de Perfeccionamiento del Profesorado, se desarrolla en Asturias.

- 1986** Becada por el Centre Acanthes para asistir al curso que Olivier Messiaen imparte en Avignon (Francia).
Estrena en Madrid **Dibujos** para flauta (1980).
Estrena en Madrid **Esercizi** para flauta y piano (1985).
- 1988** Compone **Recordatorio** para conjunto instrumental; obtiene Mención de Honor Fin de Carrera en Composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. También conocido por *Remmemoire* para cuatro trompetas, cuatro trompas, tres trombones, tuba, tres percusionistas, piano y quinteto de cuerda. Mención de Honor Fin de Carrera del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.
Título de Profesora Superior de Armonía, Contrapunto, Composición e Instrumentación y título de Profesora de Piano por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.
Estrena en Madrid **Dos poemas de Fernando Pessoa** para soprano, clarinete y piano (marzo 1988). Existe otra versión para soprano, flauta y piano, de 1987, estrenada en París, en abril de 1994.
- 1989** Compone **Epílogo** (1989), para órgano; Accésit en el X Concurso Cristóbal Halffter de Composición para Órgano.
Compone **Misa** para ocho voces solistas (dos sopranos, dos mezzos, dos tenores, barítono y bajo) y órgano. Encargo del entonces director del Conservatorio de Ávila, Antonio Bernaldo de Quirós, para dicho Conservatorio.
Es seleccionada entre los finalistas del Premio la Sonrisa Vertical de la Editorial Tusquets.
- 1990** Realiza trabajos de composición en el Laboratorio de Música Electroacústica de Suecia (EMS) de Estocolmo, como **In memoriam**". E.M.S., cinta para el álbum de dos CD "Presencia de Luigi Nono", realizado por iniciativa de la Asociación de música electroacústica de España.
Participa, en calidad de experta en el Área de Renovación Pedagógica Musical, en las jornadas que, organizadas por la Dirección General de Protección Jurídica del Menor del Ministerio de Asuntos Sociales en El Poular (Madrid).
Estreno en Madrid de **Metamorfosis** para piano (febrero 1989); de **Espejos** para flauta, oboe, clarinete, fagot, percusión, piano, violín, viola, violoncelo y contrabajo (marzo 1990). Estreno por el Grupo Círculo y de **FiveColours** para flauta y marimba (diciembre 1990). Encargo del Dúo Guillem. Las tres obras fueron grabadas por RNE.

- 1990-1991** Colabora con el Ministerio de Educación y Ciencia, dentro del Programa de Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación, en los grupos de trabajo Evaluación de Material Audiovisual en las Áreas de Danza y Música y Proyecto de Nuevas Tecnologías de Música.
- 1990-1992** Vicepresidenta de la sección española de la International Society for Music Education (ISME-España).
- 1991** Compone **Obertura** para cinta magnética (1990); es objeto del estudio que, bajo el título *Marisa Manchado and the women's voices: an overture*, Ángeles Sancho-Velázquez realiza dentro de sus estudios de postgrado, para el Departamento "Feminist Theory and Music", que dirige Susan McClary de la Universidad de California (EE.UU.).
Becada para asistir al VIII Curso Internacional de Etnología y Antropología que se realiza en Asunción (Paraguay).
Imparte el curso "Novas Pedagogias Musicais-Didacticas do Solfejo e do Piano" que, organizado por la Consejería de Educación y Ordenación Universitaria de la Xunta de Galicia, se lleva a cabo en el Conservatorio de Música de La Coruña.
Estreno en Madrid de **E=m.c2** para cuatro trombones y tuba (1990). Encargo de Radio Nacional de España (abril 1991). Grabada por RNE.
Estrena en Madrid **Nuages** para doce flautas (1991). Encargo de la orquesta de flautas de Madrid, Círculo de Bellas Artes (junio 1991). Grabada por RNE.
Estrena en Madrid **Diez años después** para cinta (Laboratorio Phonos (Barcelona), 1981) en el LIEM. Incluido en el CD "Años después".
Compone **Obertura** para cinta (Laboratorio LIEM (Madrid) 1990). Editada en el CD "Compositoras Madrileñas" (1991), RNE M3 / 12.
Estrena en Estocolmo **En favor de la economía de libre mercado, que tan felices a todos nos hace** para cinta (Laboratorio EMS (Estocolmo) 1990). (febrero). Incluido en el CD "Años después".
Estrena en Alicante **Espacio deconstruido** para cinta (Laboratorio LIEM (Madrid) 1991). Encargo del VII Festival de Música Contemporánea de Alicante (septiembre). Incluido en el CD "Años después".
Estrena en Madrid **Eros y Tánatos (1)** para flautas (un solo intérprete), cinta y electrónica en vivo (LIEM., Madrid, 1991) (noviembre). Grabación de RNE.
- 1992** Becada por el Centre Acanthes para asistir a los encuentros que, con los compositores George Benjamin, Magnus Lindberg, Philippe Manoury y Tristan Murail, se desarrollan en Avignon (Francia).
Dicta, en el CEP (Centro de Profesores) de Madrid-Norte, y dentro del curso Tecnologías Audiovisuales y Educación, una conferencia bajo el título "Taller de sonido".
Estrena en Sevilla **Collage, (En Principio...)** para cinta (LIEM, Madrid, 1991). Obra encargo de Patricia Mikishka para ser realizada con

fragmentos de obras que los compositores José Iges, Consuelo Díez, Juan Pagán, Adolfo Núñez, José Luis Carles y Zulema de la Cruz habían realizado, también por encargo de P. Mikishka, para dicha cantante. Entre paréntesis el subtítulo, ya que es el título que P.M. quería poner para comenzar su espectáculo: Nueve compositores madrileños. (febrero) Grabación de RNE.

Compone **Reflejos**, música incidental para video, y recibe una mención en el Concurso de Videos convocado por el Instituto de Formación Profesional Virgen de la Paloma de Madrid, con motivo de la celebración de su cincuentenario.

1992 Estrena en Madrid **6 x 4 = 24** para cuatro guitarras (1991). Encargo del cuarteto Entrequatre (enero 1992). Grabada por RNE.

Estrena en Madrid **F por F (1)** para voz y cinta, en el Punto de Encuentro II, Círculo de Bellas Artes de Madrid. El material base de la cinta es la voz de Fátima Miranda, utilizando sus diversas técnicas vocales (18 de octubre). Grabación de RNE.

1992-1994 Reside en París (Francia) donde, con una licencia por estudios que le concede el Ministerio de Educación y Ciencia, realiza estudios de postgrado, en la especialidad de Composición Asistida por Ordenador, en la Universidad París-VIII y bajo la dirección de Horacio Vaggione.

1993 Curso de Perfeccionamiento en Composición Asistida por Ordenador impartido en el Institut National de l'Audiovisuel-Groupe de Recherches Musicales (INA-GRM), centro de investigación electroacústica vinculado a Radio France.

Maîtrise y DEA en Composición asistida por ordenador, bajo la dirección de Horacio Vaggione, con el título: "La voix et le théâtre musical. Leurs rapports avec les nouvelles technologies".

Estrena en Madrid **Bruma eterna** versión para mezzo y piano, encargo de Elena Montaña (1992), en el Salón de Actos del Centro de Arte Contemporáneo, Reina Sofía (19 de julio), Grabación RNE.

1994 Estrena en París **Dos poemas de Fernando Pessoa** (1987) para soprano, flauta y piano (abril).

Estrena en Madrid **Eros y Tánatos (2)**. También **Eros y Tánatos**, para flauta soprano y cinta (noviembre). Grabación de RNE, incluida en el CD "Años después".

Estrena en Aarhus (Dinamarca) **F por F (2)** para cinta, en la Conferencia Internacional de Música Electroacústica (I.C.C.M.) y cuyo material de base es la voz de Fátima Miranda utilizando sus diferentes recursos vocales.(15 de septiembre de 1994). Seleccionada por la Sonic Art Network para ser interpretada en febrero de 1995 en el Festival Internacional de Música Electroacústica que dicha asociación celebra en Londres anualmente.

Estrena en Madrid ***El Cristal de Agua Fría***, ópera en un acto, en la Sala Olimpia de Madrid (12 de Abril). Encargo del Ministerio de Cultura, para la Temporada de ópera del teatro de la Zarzuela 1993-94: Veintiún instrumentistas, diez cantantes y una actriz. Libreto de Rosa Montero. Grabación de RNE y vídeo del INAEM, Ministerio de Cultura.

- 1994-1995** Universidad de Paris VIII, Francia.
“Síntesis y procesamiento de señal”, curso impartido por Ramón González Arroyo en el Laboratorio de Informática Musical de Madrid (LIEM).
Obtención del Diplome d'Études Approfondies (DEA) con la máxima calificación, Très Bien, después de la defensa de su investigación titulada: ***Réflexions et conséquences sur la composition actuelle pour voix***, dirigida por Horacio Vaggione y presentada en la Université de Vincennes-Paris VIII.
- 1995** En marzo recibe el Premio Daniel Montorio a la mejor composición músico-teatral, otorgado por la Sociedad General de Autores de España (S.G.A.E.), por la composición de la ópera ***El Cristal de Agua Fría***.
Estrena en Paris ***Tema*** para flautín y flauta, versión para flauta en do (1989), por Julia Gallego, en el Instituto Cervantes de París, en la versión de flauta en do (13 de Noviembre de 1995).
Estrena en La Habana ***Feux*** para soprano, fagot, piano, percusión, viola, violín y contrabajo, sobre textos de Marguerite Yourcenar (1990), para grupo instrumental y soprano, en el Auditorio Nacional, (Octubre).
Estrena en Sussex (Gran Bretaña) ***Silencio 2*** para barítono solo. Encargo de Alistair Bamford (23 de noviembre). Grabación RNE.
Compone ***Esquisses symphoniques I*** para orquesta sinfónica.
Estrena en Madrid ***Silencio 3*** para saxofón soprano y contralto (un solo ejecutante) y cinta. Encargo y estreno de Francisco Martínez (16 de diciembre). Grabación de RNE.
Obtiene la subvención por parte del INAEM, del Ministerio de Cultura, para la composición de una obra sinfónica, y cuyo resultado fue la obra ***La condición de extranjero@ (Caminando, camino)***, para orquesta sinfónica a cuatro, electroacústica, y cantaora de flamenco o voz grave femenina.
Obtiene la beca-pensionado de la Academia Española de Bellas Artes en Roma, para el otoño-invierno 1995-1996.
- 1995-1996** Becada por la SGAE para participar en el X y XI Festival de Música Contemporánea de La Habana y en el II Seminario de Composición, organizado por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).
Estreno en Madrid de ***Tema*** en su versión original para flautín y flauta en sol, el 18 de junio de 1996 por María Antonia Rodríguez, en el Teatro Pradillo. Grabada por RNE.

Estreno en París de **Algo Sencillo** para violoncelo, arpa y vibráfono (mayo 1995), Colegio de España.

Estrena en La Habana (Cuba) **Silencio 1** para quinteto de clarinetes (sopranino mib, 2 soprano sib, contralto mib y bajo sib) (1995). Encargo del Quinteto de Clarinetes de la Habana (octubre 1995).

1996

Estrena en La Habana (Cuba) **Siete piezas infantiles para piano**, también conocido por **Siete piezas para Triz** (1996). Estreno el 3 de octubre de 1996 durante el XI Festival de Música Contemporánea de La Habana, a cargo de la compositora.

Estrena en Roma **Silencio 4** para saxofón barítono (1996). Estreno el 14 de noviembre de 1996 por Massimo Mazzoni, durante la 17 edición del Festival de Música Contemporánea *Nuovi Spazi Musicali*. Encargo de dicho Festival.

Estrena en Madrid **Spira Mirabili** para grupo instrumental (flauta, clarinete, trompa, violín, violoncello, piano y percusión). Estrenada por el Ensemble Musiques Croisées en el Instituto Francés de Madrid, el 18 de diciembre de 1996, con motivo de la presentación en España de la Asociación *Musiques Croisées*. Dirección, Joseba Torre.

Estrena en Madrid **Soplo**, también conocida por **A Dos** para voz masculina y flauta grave en sol o do (1996). Encargo del Conservatorio Teresa Berganza de Madrid, para conmemorar su onomástica, a cargo de Pepe Rodríguez Valverde y Vicente Martínez (hijo) (marzo).

Compone **La condición de extranjer@** para orquesta sinfónica, voz grave femenina y cinta electroacústica. Subvencionada por el Ministerio de Cultura Español.

1997

Asiste al curso "Los retos de la enseñanza profesional de la música". Estreno de su ópera "Escenas de la Vida cotidiana", con libreto de Elena Montaña, encargo del Festival de Otoño de Madrid, en el Teatro de La Abadía.

Estrena en Madrid **2'52"** para dos violines. Encargo de Radio Clásica, Radio Nacional de España (R.N.E.), para conmemorar su 30 Aniversario (1996) (17 de abril, 1997). Grabada en CD. Premio Max-SGAE 2002 al mejor disco de música Clásica.

Estrena en **La condición de extranjer@**, para cinta sola. Es el mismo material electroacústico que la obra homónima para voz, orquesta y cinta electrónica. Estrenada en Radio France, France Musique (el 19 de abril de 1997, a las 22:30 h), en el programa "OPUS: XI^{ème} Festival de musique contemporaine de la Havane", realizado por Andrea Cohen, Geneviève Nguyen y François Viet. Editada en el CD "Años después".

Estrena en Madrid **Contradanza (Weberniana)** para fagot, piano, violín y viola. Madrid, Universidad Complutense (mayo 1997). Grabación RNE.

Estrena en Madrid **Recordatorio** para tuba sola, en el Teatro Pradillo (noviembre 1997) por Mario Torrijo. Grabación RNE.

Estrena en Madrid **Escenas de la vida cotidiana** para voz femenina,

tuba, clarinete y percusión, en el Teatro de la Abadía de Madrid, durante la XIV Edición del Festival de Otoño (12 de noviembre).

1998

Su obra ***Spira Mirabilis*** es seleccionada en concurso para participar en el XX Foro Internacional Manuel Enríquez de música contemporánea en México DF, representando a España.

Estrena en París ***Pour la clarinette*** para clarinete solo, en sib. Interpretado por Claudine Movsessian, el 13 de Junio de 1998 en el Conservatorio "Claude Debussy".

Estrena en Madrid ***Siete piezas para Nora*** para violín solo; estreno en el Teatro Pradillo de Madrid, por Yamir Portuondo en mayo de 1998. Grabación, RNE.

Estrena en Madrid ***Siete piezas para Laura*** para piano solo; estreno de la segunda pieza el 4 de noviembre de 1998, en la Sala de Columnas del Círculo de Bellas Artes, siendo el intérprete Sebastián Mariné y con motivo de la presentación social de la A.M.C.C. Grabación, RNE.

Compone ***Per a cobla*** para cobla catalana. Diciembre, 1998.

Publica ***Música y mujeres, género y poder***, obra pionera en musicología feminista, en la Editorial horas y HORAS.

1999

Cursos de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid (Convalidados de Maîtrise y DEA franceses), tesis doctoral en curso.

Asiste al curso denominado "Curso de informática aplicada a la música".

Obtiene el título de terapeuta SAT, en Psicoterapia Integrativa, dirigido por el profesor Claudio Naranjo.

Grabación de RNE de ***Spira Mirabilis***, Auditorio Nacional, Grupo Barcelona 216, (noviembre 1999).

Estrena en San Sebastián ***Alegría*** para violín, cello y percusión (1999).

Encargo de la 60ª Edición de la QUINCENA MUSICAL de San Sebastián, estrenada el 27 de agosto de 1999 en el concierto homenaje al compositor Carmelo Bernaola en su 70 aniversario. Grupo Instrumental de Vitoria. Grabada por RNE.

Estrena en Madrid ***Pour le piano et la clarinette*** para piano y clarinete, encargo de José Segovia (1998). Dedicada J. Segovia y Rafael Albert. Estreno Círculo de B.B.A.A., por Ana Vega Toscano (16 de febrero). Grabación RNE.

Estrena en Madrid ***Pour le piano*** para piano solo a cargo de Ana Vega Toscano en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Obra dedicada al padre de la compositora en su 81 aniversario. (5 de marzo) Grabación RNE.

Estrena en Moscú ***Siete canciones de cuna*** para voz femenina (1999), a cargo de la soprano Angustias Cartagena (mayo).

Estrena en Madrid ***Voix*** para cinta sola y realizada a partir de la voz de la compositora. Estreno en el Salón de Actos del Museo de Arte Contemporáneo "Reina Sofía" de Madrid (28 de junio), durante las Jornadas de Música Electroacústica de Madrid, organizadas por el LIEM-CDMC. del Ministerio de Cultura Español. Grabación de RNE.

Estrena en Alicante **Del Amor y la Guerra**, obra radiofónica encargo del Centro para Difusión de la Música Contemporánea (CDMC) del Ministerio de Cultura Español, para la 15ª Edición del Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante (1999), en el Aula de Cultura de la C.A.M. (22 de septiembre). Grabación de RNE.

Compone **Para Esperanza** para voz, dedicada a Esperanza Abad (1999) y concluye la obra **Caminando, camino** para orquesta sinfónica y voz grave femenina, dedicada a María José González Vela (1996-1999).

2000 Invitada a participar con su música electroacústica en el *Chard Festival* del Reino Unido.

Obtiene el título de terapeuta Gestalt, en la Escuela Madrileña de Terapia Gestalt.

Estrena en Madrid **Un minuto para Carlos** para piano solo, encargo de Carlos Galán, diciembre 1999, estreno en el Círculo de Bellas Artes de Madrid el 18 de enero de 2000. Grabación RNE. Editada por Editorial de Música Española

Contemporánea (E.M.E.C.), 2000.

Estrena en Madrid **Toda la luz del mundo cabe dentro de un ojo**, para coro mixto a 12 voces, sobre textos de Federico García Lorca (compuesta en Granada 1981 y Madrid 1992 y 1999), en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, por el Coro "Soli Tutti" de París (6 de abril, 2000). Grabación de RNE.

2001-2002 Obtiene una Licencia por estudios de la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid para concluir su tesis doctoral en la Universidad Complutense, bajo la dirección de Emilio Casares Rodicio, tesis titulada *Nuevas Tecnologías y Composición Musical: el desarrollo histórico y su influencia*.

Estrena en México D.F. **El agua y los sueños** para dos pianos; 1-Como gotas de agua; 2-Como aguas marinas; 3-Como aguas cristalinas; 4-Como mares de agua; 5-Como aguas de luna; 6-Como lagos de agua (2000), en el Teatro Nacional Bellas Artes, Sala Ponce de León (marzo 2001), por el Dúo Clavel Cabeza – Mar Gutiérrez.

2002 Es objeto de un concierto monográfico sobre su obra, en el Auditorio Nacional de Madrid el 16 de mayo de 2002, concierto organizado por el Ministerio de Cultura-INAEM-CDMC y la Orquesta de la Comunidad de Madrid, en el que estrena **El lado oculto de la luna** para violín y piano (1998) y **L'eau violente** para violín y viola (1999), en el Auditorio Nacional por solistas de la Orquesta de la Comunidad de Madrid (16 de mayo de 2000). En la segunda parte del concierto, estrena **Fragments** para orquesta de cámara, 31 músicos, en el Auditorio Nacional, por la ORCAM, dirigida por José Ramón Encinar (16 de mayo).

Estrena en Madrid el **Concierto para dos pianos y orquesta**, dedicada a Francisco Javier Sampedro Millares, para orquesta sinfónica y dos pianos

solistas, en el Auditorio Nacional, por la ORCAM, dirigida por Manuel Galduf (11 de junio).

Estrena en Madrid **Los besos de la Diva** para voz femenina (1998), en el Círculo de Bellas Artes, Sala de Columnas (7 de junio), a cargo de la mezzosoprano Elena Montaña.

Estrena en Madrid **Dulces Aguas** para electroacústica, en el concierto-homenaje al compositor Miguel Alonso, organizado por la Asociación Madrileña de Compositores, en el Auditorio del Museo de Arte Reina Sofía (4 de noviembre).

- 2003** Estrena en Madrid **Siete piezas para Manuel** para piano solo. Dedicada a Manuel Sampedro en su séptimo aniversario (20 de mayo 2003), Universidad Autónoma de Madrid, a cargo de Laurent Durupt. Consta de 7 secciones: 1-Alegre; 2-Divertido; 3-Con rabia; 4-Un poco triste; 5-Saltando por el campo; 6-En el mar; 7-Esforzándose un poco. Revisa **Rara Avis-Trío** para clarinete en sib, tuba y marimba (1997). Estrena en Madrid **Solo** para marimba (1997), por Rafael Más (21 de mayo de 2002), en la Universidad Autónoma (Facultad de Medicina). Estrena en Alicante **Trío-Elegía: In período di mutaménto**, encargo del Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante (2 de octubre de 2003) por el Trío Arbós. Estrena en Madrid **Todas las mañanas del mundo son caminos sin retorno** (2003), en la Sala Tomás Luís de Victoria, del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, a cargo del Trío D'Anches (oboe, clarinete y fagot) y dedicada a la memoria de Carmelo Alonso Bernaola (18 de febrero de 2003).
- 2004** Publica su poemario *Presencia y ausencias* en la Editorial Endimión. Estrena en Madrid **Siete piezas para Clara** para flauta sola (2004), en el Círculo de Bellas Artes (21 de Junio, 2004), a cargo de Clara González Cano, dedicataria de la obra, durante la "Fiesta de la Música". Estrena en Bagnères Barèges (Francia) **Soledad Sonora** para piano solo (2004). Encargo del XVI Festival, *Piano aux Pyrenées*. Estreno a cargo de Denis Pascal (25 de Julio, 2004). Estrena en Alicante **Luz** para orquesta de cuerda, en la vigésima edición del Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante, edición vigésima (24 de septiembre).
- 2005** Graba **El agua y los sueños**. CD Colectivo de mujeres en la música, A.C./IRUNE, México, 2005. Colección "Murmullo de sirenas", Dúo de pianos: Monique Rasetti-Mar G. Barrenechea. Estrena en Madrid **Siete piezas para Marina e Isabel** para dos oboes (2004), a cargo de Isabel Alarcia y Marina Cruz, dedicatarias de la obra y **Sonitus Sonitissimus** para grupo instrumental –dos oboes, corno inglés, guitarra, violonchelo y percusión (2004), a cargo del grupo, "Sonitus Ensemble", dedicatario de la obra, en la Casa de Asturias, durante el

Ciclo “Jóvenes Músicos” (12 de enero, 2005).

Compone ***Pour le Cor*** para trompa sola (2004). Dedicada a Isabel Martín Piñeiro en su dieciséis aniversario.

Estrena en México ***Aires*** para flauta tenor y bajo, barrocas. Encargo de Anna Margules, para su estreno en el Festival Cervantino de Guanajuato (México, 8 de octubre).

Compone ***Chants d'amour et mort*** para corofemenino, dedicado al “Chœur Britten” de París.

2006

Publica ***Musicoterapia gestáltica*** con la Editorial Mandala.

Estrena en Madrid ***Berceuse*** para coro femenino (1998), en el círculo de Bellas Artes de Madrid, a cargo del grupo de voces femeninas, Vocal Ars (junio). Dedicada a su sobrino Daniel en su nacimiento, 10-1-99.

Estrena en Madrid ***La pasión de Juana de Arco***, música para la película homónima de Carl Theodor Dreyer, encargo del Teatro de la Zarzuela y la Orquesta de la Comunidad de Madrid, en el Teatro de la Zarzuela, con la O.R.C.A.M. y coro femenino de la misma, todo ello durante la proyección del film. Duración 82'. Director Carlos Cuesta (31 de mayo).

Estrena en Friburg ***Siete piezas para Violonchelo***, también llamada ***Siete piezas para Iris*** para violonchelo solo (2000). Estreno a cargo de Iris Azquínézer Escribano (enero).

Estrena en Alicante ***Siete piezas para Jorge*** para voz sola, dedicada a Jorge Fernández Guerra en su 50 aniversario, (17 de junio de 2002), a cargo de María José Sánchez, Castillo de Santa Bárbara, inauguración del XXII Festival de Alicante (20 de septiembre).

Estrena en Alicante ***Rinàscita***. Cuarteto de cuerda, encargo del XXII Festival de Alicante, a cargo del Cuarteto noruego “Vertavo”, en el Teatro Arniches (25 de septiembre).

Graba ***Aires*** en Revista *Sibila*, Sevilla, octubre.

Compone ***Los cuidados del Alma*** para mezzo, flauta, cello y piano. Encargo del Festival Pirineos – Classic, en conmemoración del 50 aniversario de la compositora.

2007

Estrena en Madrid ***Ciclus*** para tuba y percusión, en el Teatro Monumental, dentro del Ciclo de Cámara de la Orquesta de Radio Televisión Española (3 de marzo de 2007); a cargo de Mario Torrijo (tuba) y Salvador Mas (percusión).

2007-2008

Subdirectora General de Música y Danza del INAEM, Instituto Nacional de Artes Escénicas y Musicales, del Ministerio de Cultura.

2008

Estreno de ***Nana*** para piano, encargo del festival Fémina Clásica, que organiza el Sello Autor, a cargo de Carmen Martínez.

2009

El Sello Autor publica su monográfico de obra para piano “El Agua y Los sueños”, con Carmen Martínez al piano.

Estreno de **Epílogo** (1989), obra para órgano, Accésit del X Concurso Cristóbal Halffter para órgano, a cargo de Susana Lastra, en el VI Festival de la Canción Española de Granada, julio 2009.

Estreno en Cádiz de **Costa da Morte**, para piano, encargo de la Asociación española de festivales de música clásica, para el ciclo de obras colectivas “Una Iberia para Albéniz”, Festival de música española de Cádiz, por Juan Carlos Garvayo (Noviembre).

Estrena en Madrid **Bruma Eterna** para Grupo instrumental (flauta, arpa, violín, viola, violoncelo y voz), con textos de José Ramón Ripoll, en la Sala Manuel de Falla del Conservatorio Superior de Música de Madrid, a Cargo del “Grupo de Música Contemporánea del RCSMM”, dirigido por Sebastián Mariné (6 de noviembre de 2009).

Estrena en Madrid **Feux** para soprano, fagot, piano, percusión, viola, violín y contrabajo, sobre textos de Marguerite Yourcenar (1990), para grupo instrumental y soprano, en el Auditorio Nacional, a cargo de PLURAL ENSEMBLE (15 de diciembre).

2010

Estrena en Sevilla **Trío OASIS**, para flauta, violonchelo y piano, encargo de ENSEMBLE NEOARS, en el Festival de Música Contemporánea de Sevilla, 14 de abril, 2010.

Estrena en Madrid **12 estudios para guitarra** (2007), también conocida por **Ketsebaot, doce micropiezas para guitarra**, por Avelina Vidal, en el Auditorio Nacional (mayo). Publicada por *Quodlibet*, Universidad de Alcalá de Henares, Madrid, marzo 2007.

Estreno del segundo cuarteto de cuerda **Desiertos**, encargo de la Comunidad de Madrid para el Ciclo “Clásicos de Verano” (Julio).

Estrena en Madrid **Canciones para jugar a vivir** para coro de voces blancas-a tres-; encargo para el XX aniversario de la revista *Música y Educación*, en el Auditorio Nacional, a cargo del Coro del C.P.M. “Teresa Berganza”, dirigido por Pablo del Campo (30 de abril).

Estreno en gira por el Magreb y Oriente Próximo en los circuitos de los Institutos Cervantes en Marruecos, Túnez, Egipto, Siria, Libia y Jordania de **Poemas del viento** para soprano, violonchelo y piano. Encargo del Trío Ceampaz (noviembre-diciembre).

Estrena en Cádiz **Retazos** para voz, violín, violonchelo y piano, sobre textos de la compositora, en el VII Festival de Música Española de Cádiz, a cargo de Nan-Maró (20 de noviembre).

2011

Siete de marzo, Granada, Salón del Comic, improvisación al piano para “El arte de volar” de Antonio Altolaguirre, ganador del Premio Nacional de Comic 2010.

Estrena en Madrid **Mi vida con abuela Teresa** para piano y narración, película homónima de Antonio Campuzano, en el Instituto Cervantes de Madrid durante el Festival “Ellas Crean” (15 de marzo).

Estrena en Canfranc **Un viaje de ida y vuelta** para violonchelo, piano y narración, durante el IX Festival “Pirineos Classic” (9 de julio).

Estrena en Alicante **Lockta** para grupo de cámara, durante el Festival de Alicante a cargo de la Academia de la JONDE (19 de septiembre).

Estrena en Cádiz **Siete piezas para Ángela** para arpa, en Cádiz, durante el IX Festival de Música Española (19 de noviembre).

Estrena en Cádiz **Concierto para guitarra "Pour le plaisir du son"**, durante el IX Festival de Música Española (20 de noviembre).

Estrena en Badajoz **Regenta: una breve suite instrumental** para grupo instrumental, a cargo del Ensemble Neo Ars, durante el III Festival de Música Nueva (1 de diciembre).

Estrena en Madrid **Ualelé-lelá** para acordeón y clarinete, durante el Festival Coma de Música Contemporánea (10 de diciembre).

2012

Estrena en Reykiavick **Aunque el agua termal se enfríe** para voz y guitarra, durante el festival "Dark Music Days" (26 de enero).

Estrena en Madrid **Tres poemas de Javier Alfaya** para voz y piano, en la programación habitual del Centro Nacional de Músicas, del Auditorio Nacional (19 de marzo).

Estrena en Madrid **Concierto para fagot y orquesta. Notas para la paz**, encargo de la Orquesta Nacional de España, solista Enrique Abargues, dedicatario de la obra (27 de abril). Retransmitido por Radio Nacional de España. Radio Clásica, el 29 de abril de 2012, a las 11'30 h.

Reflexiones de un intérprete¹⁴³¹

Giovanni Bellucci¹⁴³²

Pianista, Profesor
Istituto Superiore di Studi Musicali "C. Monteverdi", Cremona

The man that no music in himself,
Nor is not moved with concord of sweet sounds,
Is fit for treasons, stratagems and spoils;
The motions of his spirit are dull as night
And his affections dark as Erebus:
Let no such man be trusted¹⁴³³.

En el empíreo cielo donde residen los compositores de antaño, Beethoven luce orgullosamente el epíteto de *Grand Sourd*, una descripción proporcionada por el fascinante Ravel, quien probablemente nunca leyó nada de los *saccharine sonnets* del *Bard of Avon*. Efectivamente, los franceses y los alemanes nunca dicen ojo por ojo, pero incluso en Rumania el genio de Bonn se somete a un rudo tratamiento:

Beethoven vitiated music: introducing fits of temper, granting admission to anger¹⁴³⁴.

En realidad, no sabemos si Beethoven estaba muy lejos de la bajeza humana de Jago, ni podemos concluir si su corazón albergaba instintos salvajes, como los de Calibrán. Y no creemos que la respuesta definitiva pueda haber venido de la Reina de la Noche *honoris causa* –alias Johanna Reiß, cuyo hijo Karl fue objeto de una amarga batalla por la custodia, en la que luchó contra su cuñado, el compositor de las *Nueve Sinfonías*.

¹⁴³¹ BELLUCCI, Giovanni: «A Performer's Reflections», en *Beethoven: Complete Piano Sonatas, Vol I*, 3 CD, Brilliant Classics 2017. Traducción de Rosa María Rodríguez Hernández.

⁴⁵⁰ Giovanni Bellucci es considerado uno de los pianistas más influyentes de nuestro tiempo. Su grabación de *Paraphrases* de Franz Liszt, en las óperas de Verdi y Bellini, se incluyó en la selección de la revista Diapason de las grabaciones *Top Ten Liszt* de todos los tiempos de la historia. El famoso crítico de música Alain Lompech solo tuvo en cuenta artistas, además de Bellucci, como Martha Argerich, Claudio Arrau, Aldo Ciccolini, Gyorgy Cziffra, Wilhelm Kempff y Krystian Zimerman.

El premio de Diapason debe agregarse al reconocimiento que el artista italiano obtuvo de las revistas más prestigiosas. Todos sus CD's han sido premiados: "Choc de l'année" de Classica-Répertoire, 5 Estrellas de Diapason, "ffff" de Télérama, "Choc" de Le Monde de la Musique, "CD exceptionnel" de Répertoire, "CD Maestro" Por Pianiste en Francia, "Elección del editor" por el Gramófono británico, 5 Estrellas por Musica, 5 Estrellas por la revista BBC Music y "Mejor CD" por la revista Suono.

"No hay otros diez pianistas como él en el mundo. Nos lleva de vuelta a la edad de oro del piano", escribió Le Monde, destacando el éxito de Bellucci en el World Piano Masters Competition de Montecarlo de 1996.

¹⁴³³ SHAKESPEARE, William: *The Merchant of Venice*, Act V, Scene 1, 83-88. B. Tauchnitz, Second Edition, Leipzig, 1868, p. 70.

¹⁴³⁴ CIORAN, E.M.: *All Gall is Divided: Gnomes and Apothegms*, Arcade Publishing, New York, 1999, p. 115.

“¿Mi modelo? Jesús!”, tal era la autodefensa algo iconoclasta del irascible Beethoven, cuando dedicó al profeta dos semanas enteras de sufrimiento existencial. En física, se dice que dos fenómenos periódicos son coherentes, cuando su diferencia de fase es constante en el tiempo. En este caso, uno de los dos “fenómenos” se encontraba en el Reino de los Cielos, no pudo expresar su propia decepción ante el incongruente trato recibido. Ludwig lo adaptó para componer al momento un oratorio, *Christus am Ölberge Op. 85*. “Conviene destacar que este oratorio es la primera y más reciente de mis obras de este género, escrita en catorce días en medio del tumulto y de todas las contrariedades y angustias posibles”¹⁴³⁵, dijo Beethoven con aplomo. Sin duda, Lorenzo de Shakespeare, el veneciano enamorado de Jessica, habría encontrado muy sospechoso a un hombre bipolar. Agitado por la dialéctica de la contrariedad, pues, en efecto, la *Sonata en Dom Op. 13 “Pathétique”* sí oscila peligrosamente entre el *Wiederstrebendes Prinzip*, el *Bittendes Prinzip* y la imploración, antes de tomar su licencia bruscamente, justo en medio de un exótico Rondó en estilo húngaro (originalmente diseñado para un dúo de violín y piano, más adecuado para la épica rapsódica), dejando al oyente en el silencio menos tranquilizador, pero más prometedor, que anunciaba el comienzo de un nuevo siglo: el siglo XIX.

“¿Mi modelo? Sócrates!”, insistió el filósofo aspirante, el autocrático “Ludwig van”. A pesar de todas sus buenas intenciones, el hombre autodidacta no pudo resistirse a dejar lo excesivamente familiar, directo y estrecho: “La música es una revelación más profunda que toda sabiduría y filosofía”¹⁴³⁶, declaró. Cuando a la edad de veinticinco años Beethoven entregó el *Opus 2* al impresor, no podía dejar de recordar las palabras del conde Waldstein, que lo había alentado a ir a Viena. Era el año 1792 y los buenos deseos del conde sonaron como una poderosa publicidad de Artaria, “Que recibas el espíritu de Mozart de manos de Haydn”¹⁴³⁷, dice el editor. Cómo educar a un estudiante tan obstinado, era una caja de gusanos¹⁴³⁸ adecuada para el buen Franz Joseph: “You see, my dear Ludwig, you’ll end up by sacrificing norms to imagination: I get the impression that you are a man with many heads, many hearts, many souls”¹⁴³⁹. Fue un líder sindical antes de su tiempo. Haydn representó a los miembros de la orquesta en su relación con su patrón, el príncipe Esterházy. La *Sinfonía n.º 45 en Fa# m*, conocida como la Sinfonía de “Los adioses”, con fecha de 1772, es en algunos aspectos una forma de presionar: la amenaza de una huelga antes de las huelgas había sido inventada. No es coincidencia que los historiadores tiendan a estar de acuerdo, en que la Primera Revolución Industrial surgió alrededor de 1782, justo cuando James Watt estaba introduciendo mejoras en la máquina de vapor y desarrollando la concepción de caballos de fuerza.

¹⁴³⁵ BUCHET, Edmond: *Beethoven: leyenda y realidad*, Ed. Rialp, Madrid, 1991, p. 78.

¹⁴³⁶ MORRIS, George S.: «The Philosophy of Art», in *The Journal of Speculative Philosophy*, Vol X, January, nº1, 1876, p.14.

¹⁴³⁷ DAHLAUS, Carl: *Ludwig van Beethoven: Approaches to His Music*, Clarendon Press, Oxford, 1991, p. xiv.

¹⁴³⁸ Haydn gustaba de criar gusanos de seda. NdT.

¹⁴³⁹ ROBBINS LANDON, Howard Chandler: *Haydn: The Years of “The Creation” 1796-1800*, Thames and Hudson, London, 1977, p. 63.

Beethoven dedicó a Haydn las *Tres Sonatas para clavecín o piano Op. 2*, aunque dirigiéndose a él como “Maître de Chapelle”, que no es exactamente lo mismo que *magister artis*. En esta temprana incursión en la forma sonata, el arrogante joven Ludwig observó a los principales exponentes del mundo musical vienes de las tres décadas anteriores, a través de una lente distorsionada. Los “tres personajes en busca de un autor” aparecen como estereotipos, como máscara alterna (en el sentido de “masca” piamontesa, que sugiere hechicería), creando juntos un Carnaval, celebrado treinta y ocho años antes de que Schumann vincule su nombre al evento. El primero en pisar los tablonos de esta etapa fue Mozart: hay un aura de la *Sinfonía n. 40 en Sol m K. 550*. Baste escuchar los arduos arpeggios ascendentes, los llamados “Mannheim rockets”, de la brillante *Sonata para piano n. 1 en Fa* (la misma tonalidad que la rebelde “Appassionata”!!!). Por su parte, de Haydn decidió emplear su humor característico, en este caso algo achispado, para el Scherzo de la *Sonata para piano n. 2 en La M*.

No es coincidencia que un estudio reciente, publicado por la *Review of General Psychology*, establezca que las personas más inteligentes se sientan particularmente atraídas por el alcohol, un vicio que se puso de moda a principios del siglo XIX, en Viena. Así, ésta es la imagen de Beethoven, el gran virtuoso del diablo: se parece a un acróbata enormemente habilidoso y ligeramente oportunista. Los múltiples trinos, en la última página de la *Sonata para piano n. 3 en Do M*, lo dicen todo.

Michael Fitzgerald, profesor del Trinity College de Dublin, argumenta que el genio creativo de Beethoven se remonta a ciertos rasgos considerados típicos del autismo. “Ustedes que piensan que soy hostil, malhumorado y misántropo, y que quieren pasar de mí como tal...”, renegó Ludwig, “...cómo me confundieron”¹⁴⁴⁰. Admitámoslo: somos injustos. No obstante, un joven de veinte años, inclinado hacia el optimismo, difícilmente enriquecería sus notas relacionadas con la génesis de las *Sonatas Op. 2*, de las que se pierde el manuscrito, con un verso espectral como este:

Dear friend
Quite soon
The silver moon
Will light the grave
Where ashes lie,
Where this boy's ashes lie!¹⁴⁴¹

La revista *Athenaeum*, fundada por los hermanos Schlegel, en 1798, publicó una declaración de atractivo experimentalismo: la poesía es trascendental y debe ir acompañada de la conciencia de su propio significado. En otras palabras, el romanticismo alemán primitivo profesaba que el arte debería contener un momento de reflexión, como corresponde a su propia esencia. La irrupción de los famosos cuatro

¹⁴⁴⁰ Véase FITZGERALD, Michael: *The genesis of artistic creativity: Asperger's syndrome and the arts*, Jessica Kingsley Publishers, 2005, ISBN 1-84310-334-6.

¹⁴⁴¹ HÖLTY, Ludwig Heinrich Christoph: «Klage», en *Gedichte von Ludewig Heinrich Christoph Hölty*, Bei C.E. Bohn, Hamburg, 1804, pp. 168-169.

sonidos onomatopéyicos, tradicionalmente asociados con el “destino tocando a la puerta”, nos viene a la mente de forma ineludible en el tercer movimiento de la *Sonata en Do m Op. 10 n. 1*. Se nos antoja impredecible, ajeno a la lógica formal de la pieza, un amenazante heraldo de la energía más devastadora jamás conocida en la historia de la música, de hecho, en la historia *tout court*. Nos referimos al primer movimiento, el “Allegro con brio”, de la *Quinta Sinfonía Op. 67*, compuesto más de una década después del *Opus 10*. Beethoven rebobina el carrete de su propia vida para identificar las imágenes, los sonidos y los silencios que constantemente vuelven a su avanzada mente: el resurgimiento de símbolos enigmáticos que le asaltan, forzándolo a regresar una y otra vez, moldeándolos de nuevo en términos accesibles, en la vana esperanza de obtener una plena gratificación artística.

De nuevo os acercáis, vagas figuras
que antaño mis turbados ojos vieron.
¿Intento reteneros esta vez?
¿Siento mi alma inclinada a tal locura?
¡Os agolpáis! Pues bien, podéis reinar,
surgiendo en torno a mí, de niebla y vaho;
tiembla mi pecho joven otra vez
al soplo mago de vuestro cortejo¹⁴⁴².

En un estado de conciencia exaltada, que evoca el *Sturm und Drang* de Friedrich Maximilian Klinger, el propio psicoanálisis de Beethoven revela su identificación con la mentalidad espiritual dionisiaca de la época: un periodo de gran emoción, cuyos principales rasgos hemos reducido gracias al conveniente culto del objetivismo. “¡El sentimiento lo es todo!”, advirtió Goethe, acuñando un eslogan memorable a favor del hambre insaciable de experiencia, de insatisfacción desenfrenada, de protesta moral contra la pedantería intelectual. En un sueño, a Sócrates le dijeron que “trabajara en hacer música”, pero fue Beethoven quien realmente cumplió con Hypnos. Su impulso de crear fue especialmente intenso durante un periodo de cinco años, entre 1795 y 1799, cuando compuso más de un tercio de su producción total de Sonatas para piano: las doce Sonatas que aparecen en esta grabación...

Hacer es de un orden completamente diferenteal de Decir¹⁴⁴³.

Además, nos gustaría añadir que Decir es diferente de Pensar: Beethoven se divierte encarnando *Fantasieren*, la actividad inconsciente que desafortunadamente elude al compositor sensato. Toma el Allegro inicial de la *Sonata en Fa mayor Op. 10 n. 2*, por ejemplo, en el que se repite la recapitulación de los primeros grupos temáticos: el *Klavierspieler* primero tiene que tocarlo en Re mayor, que es el tono “incorrecto” y produce algunos efectos particularmente divertidos; luego procede a repetirlo en la tonalidad principal, lo cual es completamente *comme il faut*.

¹⁴⁴² GOETHE, Johann Wolfgang von: *Fausto*, Ed. Planeta, Barcelona, 1991, p. 3. Trad. José María Valverde.

¹⁴⁴³ JANKÉLÉVITCH, Vladimir: *Music and the Ineffable*, Princeton University Press, Princeton, 2003, p. 77.

Let us say, therefore, that *whatever, in instinct and intelligence, is innate knowledge, bears in the first case on things and in the second on relations*¹⁴⁴⁴.

Según Bergson, en este caso, la Sonata es un proceso constructivo de la inteligencia (el proceso puede ser degenerativo en algunos otros casos), mientras que el instinto es la materia prima. Beethoven es extraordinario en la forma en que cristaliza la inspiración primordial, esa fuente burbujeante que traumatiza la psique y despierta la conciencia. Baste escuchar los primeros compases de la Sonata “Appassionata”, por ejemplo, o “Hammerklavier”, “Tempest” o el *Op. 111*: son obras que comienzan de manera asombrosa, dando paso repentinamente a lo que emerge como un momento de duda. Versiones más suaves de este recurso algo teatral se encuentran en trabajos tempranos como *Three Sonatas Op. 2*, *Sonatas Op. 10 n. 2 y n. 3*, y la *Sonata Op. 14 n. 1*; mientras que en la *Quinta Sinfonía*, el artificio se lleva a los extremos. La estasis da paso al movimiento: “*Alea iacta est*”, la suerte está echada y el músico demiurgo desata su fantasía, dando lugar a la cadena de reacciones altamente refinadas, que han hecho que el autor de la “*Missa Solemnis*” *Op. 123* sea inmediatamente reconocible.

*Instinct and intelligence therefore represent two divergent solutions, equally fitting, of one and the same problem*¹⁴⁴⁵.

El problema es que el oyente medio nunca debe perder el contacto con las razones profundas y, por muchas razones, insondables para hacer música. Puede parecer contradictorio que Beethoven, que se opuso a la aplicación de expresiones pictóricas, a las imágenes bucólicas conjuradas por la Sinfonía “Pastoral”, deseara proporcionar atisbos de ello a todas sus composiciones, como se revela por escrito en una comprometida conversación. Sin embargo, ésta era su intención precisa y provocó una objeción, por escrito, de parte de Anton Felix Schindler, el primer biógrafo de Beethoven. Se le hizo observar la desventaja que ello suponía, pues el sentimiento y la imaginación deberían ser sugeridos. A lo que Beethoven respondió, que el período en el que escribió sus obras fue más poético que el presente y que las ilustraciones pictóricas fueron superfluas: cualquiera entendía que el “Largo e mesto”, de la *Sonata en Re mayor Op. 10 n.3*, daba lugar a un estado de ánimo melancólico, con todos los diferentes tonos de luz y de sombra, sin necesidad de revelar más¹⁴⁴⁶. Según el diccionario, lo que es poético también es sensible y delicado... al igual que la sociedad actual.

En nuestra experiencia docente, generalmente sugerimos un enfoque analítico para la evaluación de un texto musical. Sin embargo, no se puede negar que Gustav Mahler tenía razón al declarar que «todo está en la partitura, excepto lo esencial». Para trasladar este extremo a las *Treinta y dos Sonatas*, tendría sentido hablar incluso sobre

¹⁴⁴⁴ BERGSON, Henri: *Creative Evolution*, Dover Publications, Inc., Mineola, New York, 1998, p. 148.

¹⁴⁴⁵ *Ibid*, p. 143.

¹⁴⁴⁶ Cf. SCHINDLER, Anton: *The Life of Beethoven*, Oliver Ditson Company, Boston, 1900, pp. 135-136.

la estética de lo que es distintivo: la *Sonata en Sol mayor op. 14 n. 2* es una comedia-ballet en miniatura, una mezcla de danza, palabra hablada y música. Una breve pieza en tres actos, en la que el ritual de ballet *intermezzo* es interpretado por el “Andante”, una serie de variaciones sobre un tema en el que el movimiento y la estasis se alternan. En efecto, estamos acostumbrados a pensar en Beethoven como un compositor monolítico, un gigante de la creatividad. Sin embargo, durante sus primeros años estudió una amplia gama de estilos diferentes (desde *Empfindsamkeit*, de Carl Philipp Emanuel Bach, hasta la interpretación de Salieri de la música vocal italiana), mostrándose en desacuerdo para definir uno propio. Con respecto a otros compositores, Beethoven comenzó a atribuir números de *Opus* a sus composiciones relativamente tarde, asimilando pacientemente elementos que derivaban del uso de la polifonía de Handel, de las óperas de Mozart y de las obras populares de su tiempo. Las reminiscencias de experiencias vinculadas a su relación con la naturaleza fluyeron en las dos obras “pastorales” (la *Sexta Sinfonía Op. 68* y la *Sonata Op. 28*) y actuaron como un proceso de purificación del espíritu, sin ninguna connotación intelectual. Por la misma razón, si trascendemos la restricción psicológica de los títulos relacionados con sus Sonatas más famosas, el cuerpo principal de su producción de piano emerge como un desfile alegórico, de criaturas dotadas de coherencia estructural lúcida. Sin inmutarse, o tal vez incluso favorecido por la desventaja de la sordera, la sensibilidad creativa de Beethoven le permitió concentrar los elementos naturalistas, mencionados anteriormente, en partículas elementales de extrema densidad específica. El resultado es una serie de procedimientos especulativos complejos, que alcanzan alturas estratosféricas en el “Hammerklavier”. Las *Treinta y dos Sonatas* se escribieron durante un período de veintisiete años, en los que el *Tondichter*, como le gustaba describirse a Beethoven, abordó los problemas de la forma mediante una extraordinaria variedad de soluciones técnicas, al tiempo que se aseguraba de que la intensidad emocional de cada obra creciese exponencialmente, en relación con el refinamiento constante de su habilidad como compositor.

Nos gustaría probar un experimento: recitaremos silenciosamente el poema de Höltz, mientras tocamos el “Minuet” de la *Sonata en Fa menor Op. 2*. En ese momento, a sus veinte años, durante el mismo periodo en que escribió la primera de las *Tres Sonatas Op. 2*, Beethoven estaba concentrándose en el poema para ponerle música (*Lied WoO 113*). ¡Interesante! La languidez hipnótica que logró es como un eco del dolor pasado que se disuelve en dulzura, anunciando el misterioso embrujo de la *Sonata Moonlight*. En 1790, el editor Georg Joachim Göschen imprimió en Leipzig un estudio dedicado a Goethe, que contiene la primera versión de un texto libre basado en una remota leyenda: *Faust, ein Fragment*, una referencia que perseguiría al poeta durante los siguientes sesenta años. Beethoven entró en contacto con la publicación en abril de 1796, mientras participaba en una gira de conciertos en Sajonia, que incluía apariciones en Dresde y en Leipzig. Ahora, si nos permiten un poco de la licencia pictórica, que el propio Beethoven disfrutó con respecto a Schindler, identificamos un rasgo particular de Faust, Gretchen y Mephistopheles en las peculiaridades de los movimientos, que constituyen la *Sonata op. 10 n. 1*, compuesta entre 1796 y 1797. ¿Se está tomando demasiada libertad? Ernst Osterkamp ha demostrado plenamente cómo los mitos literarios de Fausto y Don Juan interactúan y se superponen, contribuyendo

así al surgimiento de un clima cultural, que alimentó la creatividad literaria y musical en los países de habla alemana, a finales del siglo XVIII¹⁴⁴⁷. Mozart completó su *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni* en 1788. Goethe conocía bien el trabajo y Schiller declaró que debería inspirar un nuevo concepto de tragedia. En efecto, el miserable Fausto, incapaz de resistir el discurso cautivador de Mefistófeles, corre el riesgo de convertirse en un patético fanfarrón. Los ecos del consejo perverso del espíritu maligno son claramente audibles en el perverso “Prestissimo”, que concluye la Sonata en cuestión:

¡Ya hablas casi lo mismo que un francés!
 Pero no te enojés, por favor:
 ¿de qué sirve tener sólo el placer?
 El goce no es tan grande, ni con mucho,
 como cuando primero, poco a poco,
 con enredos variados,
 vas metiendo en la red a tu muñeca
 como enseñan los cuentos los italianos.¹⁴⁴⁸

Nunca puedo resistirme a incomodar a los expertos en análisis musical. Por ejemplo, a los admiradores modernos de Einstein, el científico (a diferencia del Einstein violinista, que era claramente menos alentador, según lo que Franco Mannino solía decirme, cuando de niño fui a tocarle la *Sonata* de Liszt), que han profundizado en las sinapsis de Beethoven para presentarnos la inaudita (o *inaudible*, como dirían los franceses) *Décima sinfonía*: una obra hipotética, reconstruida por Barry Cooper, apoyado en los fragmentos escritos a mano, ensamblados según los principios derivados del meticuloso análisis lógico, del método de composición de Beethoven. Aunque la operación pudo haber tenido éxito comercial, el paciente, por desgracia, sucumbió al entusiasmo del cirujano y se encontró con la muerte artística por segunda vez. Si podemos ser tan audaces como para continuar, no podemos evitar identificar el primer movimiento viril (“Allegro molto e con brio”) con el nefasto fervor de Fausto:

¡Tú estás más cerca
 de mí, Espíritu de la tierra! ¡Siento
 que mis fuerzas están más elevadas;
 como con vino nuevo, ya me enciendo,
 siento valor para lanzarme al mundo,
 y asumir el dolor y la ventura
 de la tierra, envolverme en tempestades,
 y no temblar al ruido del naufragio!¹⁴⁴⁹

¹⁴⁴⁷ Cf. OSTERKAMP, Ernst: «Don Juan and Faust: On The Interaction Between Two Literary Myths», en GOEHR, Lydia; HERWITZ, Daniel (eds.) *The Don Giovanni Moment: Essays on the Legacy of an Opera*, Columbia University Press, New York, 2006, pp. 19-32.

¹⁴⁴⁸ GOETHE, Johann Wolfgang von: *Faust*, Trad. José María Valverde, Ed. Planeta, Barcelona, 1991, p.77.

¹⁴⁴⁹ *Ibid*, p.18.

Una mirada cuidadosa al primer movimiento de esta sonata, completamente inspirada, revelará algo de la presencia marmórea del *convitato* de Mozart. La estructura de los intervalos del segundo tema recuerda vagamente a la frase inicial del *Concierto para piano y orquesta en Do menor K. 491*. Además, el Adagio central invierte la esencia pura de la *Eternal Femininity* en algo tangible y la hermosa melodía no escapó al inventor del *Ave María* más famoso, Franz Schubert. El Estatuto de la Reina Ana, la primera ley de derechos de autor del mundo, que se creó en Inglaterra en 1709, no fue particularmente efectiva como medio de disuasión.



Hay un epíteto que está realmente en consonancia con Beethoven en su relación inquieta, desgarradora (y de hecho "fáustica") con la condición humana: *Sehnsucht*, una palabra alemana que es casi imposible de traducir. Digamos que implica el deseo de deseo, de un anhelo que es inevitablemente doloroso. En términos de composición y ejecución del piano, es casi patológica la manera en que toma la forma de la pasión virtuosa (como la poesía romántica, la Fuga en el "Hammerklavier" es casi abrumadora) y el sonido impalpable, susurro creado por los macillos para evocar una dimensión etérea preimpresionista (el "Adagio sostenuto" de *Moonlight Sonata Op. 27 n. 2* exige una delicadeza infinita en la interpretación, junto con la capacidad de dar rienda suelta a los acordes y mantener el pedal derecho hacia abajo, de acuerdo con las propias instrucciones visionarias del compositor, algo en gran parte desatendido, al menos por los pianistas cuyas grabaciones todavía están disponibles). Con una perspicacia característica, Hans von Bülow describió la colección de las *Treinta y Dos Sonatas* como el "Nuevo Testamento", en oposición al "Antiguo Testamento, conformado por *El Clave Bien Temperado* de Bach. Los artistas que desean interpretar este texto sagrado, a menudo, se plantean cuestiones que escapan a una solución definitiva. En el último *Cuarteto en Fa mayor Op. 135*, antes del comienzo del cuarto movimiento, Beethoven añadió una nota reveladora: "Der schwer gefasste Entschluss", o "la decisión tomada gravemente". Entonces, ¿cuál es exactamente la decisión trascendental, que debe ser abordada por cualquiera que desee ejecutar Beethoven en el siglo XXI? En nuestra opinión, no se puede negar ni descuidar la flexibilidad vital del ritmo, una flexibilidad que elude la codificación. Tal flexibilidad exige una comprensión profunda de la sintaxis musical, así como una coordinación psicofísica perfecta, lo que probablemente explica por qué no es una práctica común

hoy en día. Sin embargo, artistas como Artur Schnabel encarnaron esta habilidad, de una manera única y espontánea, logrando un fraseo que fue notablemente elocuente.

Parece que Stravinsky, el compositor más anti-romántico, confiesa a Marcel Proust que odiaba los últimos cuartetos de cuerda de Beethoven y que un gran romántico como Chopin consideraba vulgar el final de la *Sonata Op. 31 n. 3*. ¿No parece extraño que los admiradores incondicionales de Beethoven sean tan pocos y distantes entre sus colegas? ¡Pero no iríamos mucho más allá si planteáramos la cuestión a hombres de letras! Thomas Mann nos es de ayuda: “¡Quiero acabar con la Novena!”, exclamó Adrian Leverkühn, antes de sucumbir a la locura. Paradójicamente, consideró que la *Sinfonía Coral* era completamente apocalíptica en su ausencia de alegría, interpretándola como el manifiesto del mal. Ahora bien, ¿podría ser que la novela *Doctor Faustus* inspirara *La naranja mecánica* de Stanley Kubrick?

Teatro

Transmutación

Rubén Rodríguez Lucas

Actor

Universidad Europea de Madrid

1

Interior de una capilla. Libros esparcidos por todas partes. En el altar una jarra de agua y varias copas, algunos libros. No hay cruces pero si la una imagen de la Virgen con el niño en brazos. Una mujer embarazada, Hécate, ojea uno de los libros. Sentada sobre otra pila de libros, Sedna hace lo mismo. Entra en escena un hombre, Lilith. Aparece al fondo la imagen del espacio. Poco a poco vemos un punto que va creciendo, es la tierra. Lilith se acerca a Hécate, coge su libro y lee. La tierra cada vez más cerca. Se detiene en China.

- **Lilith** En el desierto helado de China,
lentamente,
una mujer vestida de rojo,
camina.
Al intentar subir por una de las frías dunas,
resbala y cae al suelo.
El contacto de la tierra con sus mejillas sonrosadas.
- **Hécate** Nieva.
- **Lilith** La quietud del lugar donde no pasa el tiempo.
- **Sedna** Nieva.
- **Lilith** El placer del descanso.
- **Hécate** Y sigue nevando.
- **Lilith** Quedó allí, tendida, inerte, reposando con su traje rojo sobre blanco. El viento del Gobi la vio desde lo alto y creyó que la tierra sangraba.
- Lilith escribe en el aire: «Tengo miedo». La frase va apareciendo, letra por letra, al fondo, sobre el Gobi, en color rojo. Continúa leyendo. Las letras desaparecen poco a poco mientras viajamos lentamente por la tierra hasta Perú.*
- **Hécate** Tengo miedo.

- **Lilith** La brisa acaricia la azada del viejo hombre. Los pequeños copos de nieve no llegaron a cuajar. La azada se clava en el suelo y remueve la tierra mostrando sus entrañas. Lágrimas de felicidad regaban la huerta que alimentaría a su nuevo hijo. Su mujer había sido deseada por muchos hombres y después de que ella probara unos cuantos, lo eligió a él. La azada se clavaba y la brecha de la tierra se hacía cada vez más profunda. Anochece en el Huayna Picchu. El hombre sonreía.

El hombre escribe en rojo: «Tengo miedo a no encajar». La imagen de la tierra se hace más pequeña, ahora se ve China y Perú separados por el Pacífico.

- **Hécate** Tengo miedo.

- **Sedna** Tengo miedo a no encajar.

- **Lilith** Mientras el sol se ocultaba en el Huayna Picchu, en ese mismo instante, en el desierto de Gobi, el amanecer se reflejaba sobre el frío. La mujer, a la que más tarde llamaron Bing Qing, seguía tendida e inmóvil. En cambio, sus pensamientos se deslizaban rápidamente por los huecos de la memoria. Recordó los tiempos de niña, los besos de su madre, las tierras fértiles de su juventud, el sabor de un buen plato. Flores.

- **Sedna** Brisas.

- **Hécate** Pájaros.

- **Sedna** Nubes.

- **Hécate** Risas.

- **Lilith** Cosas bellas la alejaron de sus tristes pensamientos.

Lilith escribe: «Miedo al fracaso». La frase sobre la imagen parece como si uniese los dos continentes.

- **Hécate** Tengo miedo.

- **Sedna** Miedo a no encajar.

- **Hécate** Miedo al fracaso.

- **Lilith** Fue un día feliz para el hombre viejo. Miró satisfecho el campo de maíz y se sintió dichoso por la sensación del trabajo bien hecho. Cerró los ojos y a su mente vino la imagen de su mujer a orillas del riachuelo. Era como un cuadro de la

maternidad. La madre llenaba su boca con las aguas cristalinas, y limpiaba delicadamente al pequeño con un hilo de plata que salía de sus labios.

La imagen de la tierra va empequeñeciéndose. Se aleja. Volvemos al espacio lentamente hasta el oscuro total.

La ciencia y la arqueología desenterraron hace poco el cuerpo de un bebé en el Huayna Picchu. El pequeño había sido enterrado, junto a un ajuar funerario, en un campo de cultivo de maíz. También había enterrada una azada. Seguramente el bebé moriría al poco de nacer, aunque resultaba extraño el lugar donde fue enterrado.

La arqueología y la ciencia encontraron hace poco el cuerpo de una mujer en el desierto de Gobi. Las grandes heladas de la zona donde estaba el cuerpo lo conservaron en muy buen estado. La momia, a la que han llamado Bing Qing, ha sido estudiada detalladamente. El cuerpo de la mujer tenía varios golpes, seguramente resultado de múltiples caídas en el difícil terreno en el que fue hallado.

Bing Qing significa *clara como el hielo*. Bing Qing y su vestido rojo durmieron tranquilamente durante siglos. Los hombres de ciencia desenterraron su cuerpo y despertaron sus pensamientos. Los oscuros recuerdos se liberaron del hielo. Cada marca de su cuerpo era una injusticia. Cada golpe un grito de libertad. La mujer para algunos vale poco. El día que decidieron casarla con el mejor postor, Bing Qing, huyó. Y así, cayó en desgracia. ¿Cómo se puede saber lo que ocurrió ayer? ¿Quién puede asegurar lo que fue? Solo el viento conoce toda la verdad y la susurra, la grita, la proclama por el mundo para que todos la conozcamos. ¿Y sabéis lo que me ha dicho el viento? Que la mujer del hombre viejo, la mujer del imperio Inca, vio nevar otra vez y ha tenido más hijos...

- **Sedna** Muchos más.

- **Lilith** Y es feliz...

- **Hécate** Muy feliz.

- **Lilith** Junto al hombre que la adoraba. De sus labios brotan gotas de agua. Agua. Nieve. Viento. Solo el viento conoce toda la verdad... y la susurra...

- **Sedna** Nieve. Agua. Nieve. Viento. Viento. Agua. Nieve...

- **Hécate** Agua. Nieve. Viento. Nieve. Agua. Nieve. Nieve...

2

Imagen del oscuro total al fondo. Vemos poco a poco que aparece la imagen de una playa solitaria. Entra en plano una mujer desnuda. Pasea. El final del texto coincide con el final del paseo de la mujer, que se tumba sobre la arena haciéndose un ovillo, en posición fetal.

- **Lilith** Me levanté una mañana y me di cuenta de que no me acordaba del día de ayer. ¿Cómo había llegado hasta aquí? Son tantos años...

- **Hécate** Tantos horas.

- **Sedna** Tantos minutos y segundos.

- **Lilith** No recordaba nada.

- **Hécate** Tantos momentos, tantas vidas se me han cruzado, tantos lugares.

- **Lilith** Tantos deseos.

- **Sedna** Tantos luchas, tantas muertes.

- **Lilith** Fui a mis orígenes para recordar. El tiempo me pesaba demasiado, tenía que viajar hacia atrás. Que no les engañe mi aspecto, soy mayor de lo que parece a primera vista. Cuando me conozcan un poco se darán cuenta.

Cuando digo que no me acordaba del día de ayer no quiero decir que no supiera quién era yo en realidad. Quiero decir que al principio de mi vida tenía todo claro, pero con los años me perdí. Me perdí entre las vidas de millones de mujeres. Quería iniciar mil luchas, mil batallas diferentes para defenderlas a todas.

- **Sedna** Para defendernos.

- **Lilith** Defenderlas a ellas y defenderme a mí.

Lilith coge un libro y lee como si contase un cuento.

- **Lilith** Ousman nació en Banjul el 19 de agosto de 1987. Estaba a punto de cumplir 23 años cuando conoció a mi hija Alice. Desde pequeño supo que en su país si se nace pobre se muere pobre. Alice llevaba tiempo deseando viajar a Gambia y, por fin, ese verano cogió el avión. Desde Londres no tenía vuelo directo y ella y su amiga tuvieron que hacer escala en Casablanca y pasar allí un día. Las dos rieron y fantasearon con la idea de encontrar un Bogart negro en Banjul. Alice, en lo más profundo de su alma, era lo que realmente iba a buscar a Gambia. Para ninguna de las

dos fue difícil encontrar su Humphrey de color, estaban allí, a la puerta del hotel, con otros chicos, esperando la carne blanca. La carne blanca y rubia salió con sus 37 años de mujer bien alimentada a comprar carne negra. Ellas podían elegir entre muchos, ellos se dejaban escoger y luego ya hacían.

- **Hécate** ¿Cuántos años tienes?

- **Lilith** Preguntó Alice a Ousman.

- **Sedna** 23.

- **Lilith** Dijo él. Por unos segundos los 14 años de diferencia caminaron por la mente de Alice, hasta que su amiga le recordó que estaban allí para pasarlo bien. La *Cosmopolitan* no engañaba.

- **Hécate** Palmeras y vegetación exuberante...

- **Sedna** Arenas blancas en playas kilométricas...

- **Hécate** Aguas de color turquesa...

- **Sedna** Todo un paraíso y con guía privado de día...

- **Hécate** Y de noche.

- **Lilith** El 19 de agosto Alice y Ousman celebraron el cumpleaños los dos solos y por todo lo alto. Alice lo pagó todo, claro, y le compró un bonito reloj por un puñado de Dalasis. Ousman le dio las gracias y esa noche se esmeró más en la cama. A partir de esa noche todos los días había un regalo para Ousman. La simpatía y belleza del muchacho hicieron de Alice una mujer enamorada. Ousman le confesó que había estado con otras mujeres antes pero que ella sería la última. Después de dicha revelación, le dijo que hacía tiempo que coleccionaba monedas de otros países que le habían dado sus anteriores amigas. A Alice le pareció encantador que el chico tuviese un *hobby* y accedió encantada a enviarle el billete de 100 libras que le faltaba.

Lágrimas caían por las mejillas de Alice y su amiga el día de la despedida. Ousman le prometió escribirle e ir a vivir con ella si lo arreglaba todo. Le confesó que para él sería duro dejar Gambia, pero que por el amor hacia ella se iría al gris Londres y hasta el fin del mundo si hiciese falta. Alice no notó cómo despegaba el avión, sus pensamientos estaban en el amor y cariño que empezaba a echar en falta. Ousman y otros chicos vieron despegar el avión, y a las dos horas vieron aterrizar otro, lleno de bomboncitos de chocolate blanco. Dieron la bienvenida a todos los nuevos turistas. Una alemana sonrió a Ousman. Él la saludó con su blanca sonrisa...

- **Sedna** Nieve.

- **Lilith** ...y su descaro juvenil. Ella miró al suelo tímidamente y contestó apartándose los cabellos de la cara. Ousman se acercó a ella y le dijo:

- **Hécate** ¿Sabes?, dentro de 5 días es mi cumpleaños, si te apetece podríamos celebrarlo juntos. Sería un bonito regalo tenerte a mi lado.

- **Lilith** Ella rió desenfadadamente. Él, por decimotercera vez en ese año, cumplía 23.

3

La imagen de la mujer en posición fetal al fondo. Se mueve lentamente sin perder la posición.

- **Lilith** El viento me ha contado vuestros secretos. No me parece justo conocerlos sin que sepáis nada de mí. Aunque ya os he hablado de algunas de mis hijas, realmente no sabéis quien soy. Os lo contaré, sí, a todos vosotros, en la intimidad.

- **Hécate** Sonidos. Palabras.

- **Sedna** Música en vuestros oídos.

- **Hécate** De tú a tú.

- **Lilith** Eso es, os tuteo. Os tuteo porque la edad me lo permite. Que no os engañe mi apariencia. De hecho, os recomiendo que no confiéis en la apariencia de nadie, todos engañamos.

- **Sedna y Hécate** Todos

- **Lilith** Todos nos colocamos el disfraz para conseguir nuestros propósitos.

- **Sedna y Hécate** Todos

- **Lilith** Todos nos transformamos, como yo ahora. Me preparo para la batalla. Ahora está claro, tengo una buena estrategia. Me levanté una mañana y me di cuenta de que no me acordaba del día de ayer. Cogí un libro en blanco y comencé a escribir toda mi vida, la vida de mis hijas, la vida de las hijas de mis hijas y así hasta el día de hoy. Apuntaba las batallas.

- **Hécate** Muchas perdidas.

- **Sedna** Algunas ganadas.
- **Lilith** Apuntaba los errores.
- **Hécate** Errores cometidos por los hombres
- **Sedna** Y que ahora cometíamos nosotras en busca de la igualdad.
- **Hécate** Igualdad falsa.
- **Lilith** Igualdad impuesta por los propios hombres. (*Abre otro libro y lee*). Los suspiros de la naturaleza jugaban con los cabellos de Lilith mientras ella dormía. Acostada sobre un colchón de flores blancas soñaba con verdes manzanas. Mientras dormía, sintió que el sol se alejaba de su rostro, notó que el viento la abandonaba y que el calor de otro cuerpo se acercaba.
- **Hécate** Sombras se ciernen sobre la mujer.
- **Lilith** Lilith abrió los ojos y vio la silueta de Adán a contraluz, desnudo, cada vez mas cerca. Ella quería complacerle pero complaciéndose a sí misma también. Tras unas caricias, ella hizo girar los cuerpos para estar sobre él. Adán la volteó, ella a él, y él una vez más. Sus cuerpos rodaron, rodaron sobre las flores hasta que él paró sobre ella y la redujo. Lilith dijo las palabras mágicas y desapareció. El viento se la llevó. Lilith se volatilizó para huir. Los hombres y las mujeres pocas veces se midieron con la misma vara. El abandono de Lilith fue un acto de superioridad. ¿Quién se atreve a rechazar el paraíso terrenal? Adán pidió una mujer más sumisa, y se le concedió. En tiempos remotos dijeron que Lilith volvió al paraíso a modo de tentación. Sí, Lilith volvió, una vez, solo una y esto lo sé solo yo. Ese día, un día sin brisa, Lilith cogió un puñado de polvo, polvo del que ella nació junto a Adán, y mientras se guardaba el preciado material, vio a lo lejos a la segunda mujer y lloró. Sin decir nada se marchó y no volvió nunca más. Lilith comprendió que su misión era devolver su lugar a las mujeres. Comenzó su batalla. Aprendió a luchar, a transformarse, a cambiar de forma según su necesidad. Aprendió a sobrevivir.

Los hombres siempre han querido el poder, está en su ser. En un principio hombres y mujeres nacieron iguales, con los mismos sentimientos y deseos, pero el poder, que todo lo corrompe, hizo de algunos hombres seres despiadados. ¿Cuál es la mejor arma para vencer?

- **Hécate** La calumnia.
- **Sedna** La mentira.

La imagen de la mujer en posición fetal se funde con la imagen de un hombre en la misma posición, desnudo, pero sobre asfalto. En un momento dado se levanta y comienza a caminar. Descubrimos que está en la calle y que se trata del mismo hombre que está hablando en escena. Pasea por una ciudad solitaria, donde no hay nadie. Edna y Hécate sacan una cuerda roja cada una del interior de un libro. Comienzan a atar a Lilith mientras le gritan:

Bruja.
Arpía.
Concubina del diablo.
Prostituta.
Infiel.
Asesina de niños recién nacidos.
Ladrona del semen de las poluciones nocturnas.
Lujuriosa.
Seductora.
Insaciable vampiresa.

- **Sedna** La mujer que se separara de lo establecido sería Lilith. La mujer que no obedeciese al marido sería Lilith. La mujer con decisión sería Lilith.

Lilith introduce la mano en el vientre de Hécate y comienza a sacar cuerda roja de su interior.

- **Lilith** Atar, dominar, castrar, erradicar las Lilith que tenemos dentro.

- **Hécate** Lilith que no acataron las leyes creadas por hombres fueron quemadas vivas.

- **Lilith, Hécate y Sedna** Lilith martirizada. Lilith violada. Lilith torturada, golpeada, vejada y humillada.

- **Lilith** Hubo un tiempo en el que existían muchos Huayna Picchu. Lugares donde la mujer era respetada y tratada como igual. Hubo un tiempo donde pocas mujeres huían al desierto. Ahora los tiempos son extraños. Mujeres con comportamientos ambiguos. Mujeres que cometen las equivocaciones de hombres estúpidos comprando servicios. La guerra está presente más que nunca. Supongo que algo de culpa tengo yo pero me tenía que adaptar a las circunstancias. Quería de mis hijas mujeres libres e iguales. Pero eso aún no puede ser. El hombre destruyó la mujer libre. Es el hombre quien la tiene que reconstruir. Como mujer he intentado cambiar las cosas, pero en un mundo de hombres, al ser mujer, el diálogo se convertía en guerra. Con los años he aprendido a adaptarme, a transformarme. Ya estoy cerca. Siendo hombre ganaré. Ganaré y después, con ayuda del viento, volveré a ser yo. Volveré a mi cuerpo. Volveré a ser Lilith. El viento me ayudara... y seré, seremos... seremos libres.

La transformación
Un trasunto procesal kafkiano en tres actos intercambiables
para tres actores transformistas

Iván Rodero Millán
Dramaturgo y Director de escena

Conviene recordar que cuando Kafka leía sus escritos los actuaba para que la gente se riera. El estilo aparentemente objetivo de sus fábulas y aventuras alegóricas admite múltiples reacciones y si ampliamos nuestra visión accederemos a toda una plétora de interpretaciones. Un insecto humano puede ser ridículo, trágico, una farsa, una parábola psicológica, una fábula filosófica...

Paul Strathern. *Kafka en 90 minutos*.

ACTO I

(Suena una música inquietante, la misma que, acto tras acto, se irá escuchando transformadamente de un modo constante en toda la obra. Estamos en un extraño tranvía, sin lugar ni fecha, donde viajan solo dos personas, un Señor y una Señora. La Señora lleva colgado de la mano un muñeco de peluche vestido como si fuera una niña)

SEÑOR.- Bueno, ya era hora.

SEÑORA.- ¿Cuánto hacía que no salíamos a pasear?

SEÑOR.- Demasiado. Desde que empezó todo.

SEÑORA.- Han sido semanas muy duras.

SEÑOR.- A mi me han parecido años. El reloj no marca las horas igual de deprisa cuando gozas que cuando sufres. El tiempo es cruel: cuanto peor estás, más lentamente pasa.

SEÑORA.- Pero por fortuna todo ha pasado. La idea de contratar la criada al final resultó bastante buena, he de reconocerlo, aunque yo me opusiera inicialmente. Pero ahora, que has decidido despedirla, estoy aún más contenta.

SEÑOR.- Sirvió para lo que hacía falta. Nosotros no hubiéramos sabido deshacernos de... limpiarlo todo, quiero decir, como ella lo ha hecho. Pero ahora es mejor que volvamos a estar solos la familia.

SEÑORA.- Y tan solos. ¿Has visto que no ha subido nadie al tranvía?

SEÑOR.- Bueno, es normal. La gente está trabajando. Nosotros mismos estaríamos también en nuestros puestos de trabajo si no fuera porque nos hemos dado este pequeño descanso.

SEÑORA.- Bien merecido. Dudo que haya quien se haya merecido más el descanso que nosotros tres. La niña (*señalando al peluche*) estaba agotada. Yo no podía más. Y tú... tú has soportado toda la presión, hasta un límite que nunca imaginé que fueras capaz de soportar.

SEÑOR.- ¡Vaya, veo que no me tenías en muy alta estima!

SEÑORA.- No quería decir...

SEÑOR.- Tranquila. Ya sé lo que querías decir. Y tienes razón.

SEÑORA.- Gracias.

SEÑOR.- No, digo que tenías razón en que no ha subido nadie al tranvía. Llevamos solos todo el rato.

SEÑORA.- Dijiste que era por la hora. Te contradices, como haces siempre.

SEÑOR.- Es mala hora para viajar, pero es extraño que no haya nadie de vacaciones, algún jubilado al menos, o alguien que esté trabajando pero necesite trasladarse de un lado a otro de la ciudad.

SEÑORA.- Mejor. Odio los tranvías llenos de gente, oír sus gritos, oler sus sudores, que me empujen...

SEÑOR.- Es extraño. No sé.

SEÑORA.- (*abriendo los brazos para disfrutar más del espacio libre*) En lugar de disfrutar de esta cómoda soledad, te empeñas en buscar algo que sea negativo. Como haces siempre. Mira el sol, que entra por las ventanillas. Qué maravilla. (*coge al peluche lo lleva junto a la ventanilla y hace como que le muestra lo que se ve por ella*). Toda la ciudad está preciosa. Ya no me acordaba de lo hermosa que es nuestra ciudad. Tanto tiempo en casa, encerrados, ocultos... Solo mirando con miedo tras las ventanas. ¡No salíamos ni a los balcones!

SEÑOR.- No era buena idea llamar la atención de nadie con lo que teníamos dentro de casa.

SEÑORA.- Pero tampoco hacía falta estar casi siempre con las cortinas echadas, subiendo y bajando las escaleras solo cuando no había vecinos a la vista.

SEÑOR.- *(acercándose a la ventanilla y dejándose invadir por el placer de recibir el sol)* Bueno, ahora todo ha terminado. Por fin. Y nuestro porvenir es cada vez mejor. Creímos que nos hundiríamos, que esa... transformación sería nuestra ruina. Y resulta que estamos mejor que nunca. Nuestros trabajos son buenos, estables, cómodos. Y quizás en breve tengamos justos ascensos.

SEÑORA.- Tienes razón. Es hora también de cambiar de casa.

SEÑOR.- Eso ya lo hemos hablado. Hay que...

SEÑORA.- Es el momento. Nos sobra una habitación. Necesitamos una casa más pequeña, más barata, pero que sea más cómoda y esté mejor situada. Donde estamos ahora está lleno de malos recuerdos. No quiero volver a ver esas paredes donde... ya sabes. Ni entrar de nuevo en esa habitación horrible. Y mejor jamás encontrarme con ninguno de los vecinos. Cristianos, se dicen. No fue muy cristiano su comportamiento con nosotros cuando más podíamos necesitarlos.

SEÑOR.- Tienes que comprenderlos. La situación no era fácil para nadie. Y menos aún para ellos.

SEÑORA.- Es urgente cambiar de casa. No se hable más. Necesitamos ahora un cambio de aires, de paredes, de todo.

SEÑOR.- Ya he estado buscando algo. Dos habitaciones, un gran salón con mucha luz...

SEÑORA.- *(abrazándole)* No me habías dicho nada. *(cogiendo al peluche y haciendo que el muñeco bese al Señor)* Especialmente ella necesita esa nueva casa. Ella es la que más ha sufrido con lo de su hermano.

SEÑOR.- Se puso tan pálida...

SEÑORA.- Casi no comía. No paraba de llorar por la noche. Yo la escuchaba aunque ella lo hacía muy bajo en su dormitorio para que no nos diésemos cuenta.

SEÑOR.- Ha adelgazado mucho. Yo, por el contrario, he engordado. Hay a quienes los disgustos les hacen perder peso, y a otros nos lo hacen ganar.

SEÑORA.- Casi no dormía...

SEÑOR.- Sin dormir llevamos todos muchas semanas. ¿Cómo íbamos a dormir sabiendo lo que había en esa habitación?

SEÑORA.- Ella, pese a todo, le tenía tanta admiración... Tanto cariño. ¡Y cómo le cuidó! Yo no podía, era superior a mis fuerzas, y eso que era su madre. Pero ella... ¡Qué entereza, qué madurez! Y eso que es una niña.

SEÑOR.- *(tomando ahora al peluche por la cintura, luego por los brazos, subiendo y bajándolo y mirándolo siempre con cariño)* Bueno, ya no es una niña...

SEÑORA.- (*mirando con ternura al peluche, mientras arregla su vestidito*) Es verdad. Ya no es una niña. En estas terribles semanas no he podido mirarla bien, pero ha dado un estirón. Y hoy la veo... la veo ya hecha toda una señorita.

SEÑOR.- Una joven con un buen trabajo, con un futuro prometedor...

SEÑORA.- Que necesita un buen prometido.

SEÑOR.- ¿Qué quieres decir?

SEÑORA.- Hay que ir pensando ya en algún posible pretendiente. La hermosura no dura mucho. Y los jovencitos de nuestra condición, aquí, que no hay tantos, se comprometen enseguida.

SEÑOR.- No tengas tanta prisa. Esta misma mañana, asomado a la puerta de su cuarto, la he visto jugando con una de sus muñecas.

SEÑORA.- ¡En menos de lo que te imaginas, esos muñecos con los que jugará serán tus nietos!

SEÑOR.- Por favor...

SEÑORA.- (*mostrando al peluche y haciendo que se contonee como una modelo*) Mírala. Es una hermosa joven que necesita un buen muchacho.

SEÑOR.- Poco a poco. Quiero ser abuelo, pero no tengo tanta prisa como tú. Por cierto, ¿Por qué nos hemos parado? ¿Ya hemos llegado?

SEÑORA.- (*asomándose a la ventanilla*) Ha subido el revisor. ¿Llevas los billetes?

SEÑOR.- ¿Cómo voy a llevarlos? Cuando subimos, la taquilla estaba cerrada. Ya nos cobrará ahora.

SEÑORA.- Espero que no lo haga con suplemento.

SEÑOR.- Por supuesto que no lo puede hacer. (*mirando a un hombre que se acerca con una chaqueta de Revisor*) Ya se lo voy a explicar ahora mismo. Por favor...

REVISOR.- (*intentado pasar desapercibido*) Perdone. (*y sigue su camino sin pararse*)

SEÑOR.- ¡Por favor!

REVISOR.- (*regresando sobre sus pasos para ponerse frente al Señor*) ¿Qué quiere?

SEÑOR.- ¿Qué voy a querer? Cóbrense. Somos tres.

SEÑORA.- No vaya a cobrarnos suplemento. Cuando subimos, la taquilla estaba...

REVISOR.- Perdonen, pero tengo prisa. (*intenta irse de nuevo*)

SEÑOR.- (*deteniendo al Revisor sujetándole por el brazo*) No puede irse sin cobrarnos.

SEÑORA.- (*enojada*) ¿Es un truco para cobrarnos luego con suplemento?

REVISOR.- *(al Señor, con malos modales)* ¡No me toque!

SEÑOR.- *(soltándole)* Cóbrenos. Es su deber.

REVISOR.- Ya lo haré luego.

SEÑOR.- Nosotros nos bajamos ya, en el Parque, así que no habrá tiempo luego.

SEÑORA.- ¡Y no pensamos pagar nada extra por su culpa!

REVISOR.- Lo lamento, pero la parada del Parque ha sido suprimida.

SEÑOR.- ¿Qué?

SEÑORA.- ¿Cómo dice?

REVISOR.- Este servicio se ha transformado. Debían haberlo leído antes de subir.

SEÑOR.- ¿Una transformación?

SEÑORA.- *(desesperada, para sí misma)* No me gusta esa palabra. Odio la transformación.

REVISOR.- Yo no tengo la culpa. Ni decido sobre los trayectos. Hay un libro de reclamaciones, pero habrá que esperar porque lo están restaurando.

SEÑOR.- ¿Y cuál es entonces, ahora, la próxima parada?

REVISOR.- Esta línea es circular. Solo tiene dos paradas.

SEÑOR.- Sigue sin contestarme. Díganos, por favor, cuál es la próxima parada.

REVISOR.- Como le he dicho, Señor, estamos en una línea circular continua que para exclusivamente en Los Juzgados y en La Prisión.

SEÑOR.- ¿Está usted de broma?

SEÑORA.- No voy a aceptar que se burle de mi marido. Somos personas decentes y...

REVISOR.- Los que parecen con ganas de bronca son ustedes. Ya les dije que yo no hago las líneas. Ustedes han subido en ésta libremente. Y las paradas son dos: Los Juzgados y La Prisión.

SEÑOR.- ¡Eso es imposible!

REVISOR.- Piense lo que quiera. Debo seguir mi trabajo.

SEÑORA.- ¿Su trabajo? ¡Pero si no hay nadie más en este tranvía!. *(furiosa, acercándose cada vez más al Revisor)* ¿A quién más tiene que revisar? ¿A los asientos? ¿A las moscas?

REVISOR.- *(amenazador)* Señora, respéteme si quiere que yo la respete. O prefiere que...

SEÑOR.- (*poniéndose en medio e intentando tranquilizar la situación*) Mi mujer le ha respetado, Señor Revisor. Tengamos todos calma. Pero ella tiene razón. Solo viajamos nosotros. El resto del tranvía está vacío. Desde que subimos, no ha entrado ni se ha bajado nadie.

REVISOR.- Eso no es asunto mío. Yo debo ir de un extremo a otro del tranvía, haya viajeros o no. La revisión no depende de la gente. La revisión es importante por sí misma.

SEÑOR.- No lo entiendo.

REVISOR.- No tiene por qué comprenderlo. Es un asunto profesional. Usted no es un profesional del transporte público y es lógico que no lo pueda entender.

SEÑORA.- (*de nuevo amenazante*) ¡No insulte a mi marido! Mi esposo es un gran profesional...

REVISOR.- (*entre brusco y displicente*) Si fuera un profesional del transporte no me habría pedido que le cobrase. Los profesionales viajamos gratis, como es lógico. Y nuestras familias también, por supuesto, como debe ser. Así que será un profesional de cualquier otra cosa, pero eso no le da ningún derecho aquí.

SEÑOR.- (*otra vez intentando calmar la situación*) Tengamos calma. Si nos hemos equivocado de tranvía no pasa nada. Nos bajamos en la próxima parada, sea la que sea, y nos cambiamos a la línea correcta.

REVISOR.- Esta es una línea completamente correcta.

SEÑOR.- Quería decir, a la línea correcta para nosotros.

REVISOR.- Esta línea es correcta para todos, usted incluido. No hay correcciones parciales en las líneas. Sería absurdo que una línea fuera correcta para unos y no lo fuera para otros.

SEÑOR.- Perdóneme una vez más. Lo que quería decir es que nos bajamos en la próxima estación y tomamos otra línea que esté mejor... más ajustada a nuestras necesidades.

REVISOR.- No creo que eso sea posible.

SEÑOR.- ¿Qué quiere decir con que eso no es posible?

SEÑORA.- Mi marido está siendo muy claro y considerado con usted. Disculpe si yo me altero más. Las mujeres nos controlamos menos, ya se sabe. Y además, hemos tenido una temporada muy complicada en nuestra familia, aunque eso quizás no le incumba. Pero lo importante es que tenemos que bajarnos en la próxima parada y...

REVISOR.- Señora, le agradezco su amable disculpa. Pero ya le he dicho a su marido que no va a ser posible.

SEÑOR.- No puedo entenderlo. ¿Qué es lo que no va a ser posible? ¿Bajarnos en la próxima estación? ¿Tomar otra línea? ¿Encontrar una línea que nos lleve donde queríamos?

REVISOR.- Todo.

SEÑOR.- ¿Todo?

SEÑORA.- ¿Todo de qué?

REVISOR.- Todo de todo. Lo repetiré porque mi profesión exige repetir mucho. Estamos entrenados para repetir. Con amabilidad siempre. Es nuestra profesión. Así que se lo digo, señores, una vez más: esta línea tiene solo dos paradas, Los Juzgados y La Prisión.

SEÑOR.- Eso ya lo ha dicho antes y lo hemos entendido perfectamente.

REVISOR.- Pues si lo ha entendido, ¿Por qué lo pregunta de nuevo?

SEÑOR.- No lo pregunto. Le digo que vamos a bajarnos en la próxima estación. Sea Los Juzgados o La Prisión. Y ya buscaremos otra línea.

SEÑORA.- (*a su marido, embelesada*) Te lo dije antes. Te admiro.

REVISOR.- No podrá ser. Ya lo verán.

SEÑOR.- ¿Qué veremos?

SEÑORA.- Mi marido es muy paciente, y le admiro por ello. Pero yo estoy empezando a hartarme. Ya sabe que las mujeres nos cansamos antes, así que...

REVISOR.- Mejor que no se cansen pronto, porque tienen ustedes para rato.

SEÑOR.- ¿Estamos muy lejos de la parada que sea?

REVISOR.- No es lo lejos que se esté. Eso depende. Lo importante es si se trata de su parada, o no lo es.

SEÑOR.- Eso lo decidiremos nosotros, ¿no?

SEÑORA.- Yo ya no lo soporto. (*señalando al peluche*) Y nuestra hija está agotada. Ha llevado una temporada muy dura. (*al Revisor, amablemente*) Por compasión se lo ruego...

REVISOR.- La compasión no está en el Reglamento, espero que lo entienda.

SEÑOR.- Si no nos dejan bajar en la próxima estación, les demandaré.

REVISOR.- Ya les he dicho que hay un libro de reclamaciones, aunque lamentablemente está en restauración.

SEÑOR.- ¿Y entonces, qué opciones nos ofrece?

REVISOR.- Mi trabajo no es ofrecer opciones. Tengo la misión de revisar y reviso. Y ustedes me están impidiendo hace ya mucho tiempo que siga con mi trabajo.

SEÑOR.- Es usted quien nos está entreteniendo con sus incongruencias. Nosotros solo queríamos pagarle el billete y bajarnos.

SEÑORA.- Eso es. Y pagar sin suplemento, ya que subimos sin billete porque la taquilla estaba...

REVISOR.- Ya les he dicho que no es posible.

SEÑOR.- Pagar, veo...

REVISOR.- Todo.

SEÑORA.- ¿Otra vez todo? Siempre habla de todo. (*furiosa de nuevo*) Todo... ¿Qué todo?

REVISOR.- (*extrañamente conciliador*) Si no quiere que responda “todo”, responderé por partes. No pueden pagar. Y no pueden bajar. Eso es to... Perdón: eso es.

SEÑOR.- Ya se lo he dicho. Si no nos dejan bajar en la próxima, les demandaré.

SEÑORA.- ¡Y pediremos daños y perjuicios!

REVISOR.- Están en su derecho. El libro de ...

SEÑOR.- Ya sabemos que lo están restaurando. No hace falta que lo repita una y otra vez. Pero mi demanda no será una queja normal de esas de poner en su libro.

SEÑORA.- ¡Se les va a caer el pelo!

REVISOR.- ¡No me amenace! No voy a soportar más sus impertinencias. Me voy. Debo seguir revisando. (*se va irritado, y sale de escena*)

SEÑOR.- ¡Oiga!

SEÑORA.- Déjale. En cuanto pare el tranvía nos bajamos. Y luego, los demandas. La niña y yo... necesitamos ir a un baño.

SEÑOR.- ¿Con urgencia?

SEÑORA.- Bueno. Ya se sabe que las mujeres vamos más al baño... (*hace como que habla en voz baja con el peluche y asiente con la cabeza*) Con cierta urgencia, mejor.

SEÑOR.- La próxima parada no puede tardar mucho. ¿Hace cuanto fue la última?

SEÑORA.- No sé. Con la charla, el sol... perdí un poco la noción del tiempo.

SEÑOR.- Yo creo que deberíamos haber parado ya, por lo menos un par de veces.

SEÑORA.- Bueno, paramos para que subiera el Revisor. Aunque no sé si eso era una parada.

SEÑOR.- No va a subir en marcha, qué cosas tienes. Pero eso tuvo lugar hace ya mucho tiempo. Deberíamos haber parado ya.

SEÑORA.- Seguro que pronto llega. No te preocupes. No nos va a estropear nuestro día de descanso ese Revisor maleducado.

SEÑOR.- Por cierto, ¿Dónde está? No le veo... Y seguimos solos en el tranvía.

SEÑORA.- Es extraño...

SEÑOR.- Eso dije yo antes.

SEÑORA.- Tienes razón. Con lo bien que había empezado el día.

SEÑOR.- Los Juzgados... La Prisión... No es lógico. No pueden estar en la misma línea. Ocupan lugares en los extremos opuestos de la ciudad.

SEÑORA.- El Revisor dijo que era una línea circular.

SEÑOR.- Ni así. Si fuera circular, deberíamos haber pasado por otras paradas.

SEÑORA.- Dijo que no había otras paradas.

SEÑOR.- Aunque no parase, deberíamos pasar por otros sitios, tendríamos que cruzar la ciudad de punta a punta y hace mucho que no he visto ningún lugar conocido.

SEÑORA.- *(consultando con el peluche)* Nos estás asustando. ¿Qué pasa entonces?

SEÑOR.- No lo sé.

SEÑORA.- Entonces, seguro que no pasa nada. *(acercándose de nuevo a la ventanilla)* Anda, acércate a la ventanilla, que aún entra un poco de sol.

SEÑOR.- Eso es también extraño.

SEÑORA.- Hoy todo te parece raro. ¿Qué hay de extraño en el sol que entra por la ventanilla?

SEÑOR.- Fíjate en lo que has dicho. Aún entra un poco de sol... ¿Cuánto tiempo llevamos viajando en este tranvía para que el sol haya avanzado tanto? No puede ser. Es absurdo...

SEÑORA.- *(consultando con el peluche y afirmando de nuevo con la cabeza)* Perdona, pero lo del baño... como te dije, es urgente.

(Suena de nuevo esa música inquietante. La Señora le quita la ropa que llevaba el peluche y le pone una gorra de militar dejándolo apoyado en un taburete que saca de un lateral del escenario, mientras se empieza a cambiarse de vestido, delante del público, poniéndose una gruesa corbata en la blusa y una gabardina, hasta parecer un Abogado. El revisor, por su parte, entra en escena y se quita la chaqueta que llevaba y

se pone una cofia y un delantal, transformándose así en una Criada. Finalmente, el Señor se pone una peluca con un lazo y un vestidito de muchacha. La ahora Criada toma de un lateral del escenario una pequeña mesa y tres sillas, que pone en el centro de la escena. Se sientan los tres, esperando a que la música cese)

ACTO II

(Estamos ahora en una especie de sórdida sala de visitas, típica de una prisión de pesadilla. Sentados en la mesa están un Abogado muy serio, leyendo los papeles que ha sacado de su bolsillo, y dos reclusas, una con aspecto de niña –la Hermana del finado- y otra vestida de Criada, que no paran de hablar entre ellas. En el taburete, el peluche, con gorra de militar, vigila lo que sucede)

EL ABOGADO.- *(con tono profesional un tanto exagerado)* Señoras... *(las mujeres siguen sin dejar de hablar entre ellas)* Señoras, por favor. *(se callan ambas y miran al abogado con cierta desgana)* Tenemos que preparar la apelación. Están todavía como preventivas. Aún no les han obligado a uniformarse como reclusas. Y aunque por ahora han salido relativamente bien libradas, al no aceptarse la acusación de asesinato en primer grado, y pasar el fiscal a proponer el delito menor de colaboradoras necesarias, sin embargo, aún con esa rebaja, la pena va a ser larga. Si apelamos, podemos conseguir una reducción importante de la misma.

LA HERMANA.- Pero... seguiremos juntas en la cárcel, ¿No?

LA CRIADA.- ¿Es que podrían separarnos?

EL ABOGADO.- Señoras, céntrense en...

LA HERMANA.- A mi me da igual la condena, si no nos separan. Aquí, la verdad, estamos bastante bien.

LA CRIADA.- Yo creo que muy bien. Mucho mejor que en la casa de sus padres. Al menos, el trabajo tiene un horario mucho más ajustado. Y la comida... es muchísimo mejor. *(al Abogado, como una confidencia)* La comida en casa de los Samsa era... ¿Cómo lo diría? Un poco "rara". Ya sabe usted, comida de gente... extraña. *(guiñándole el ojo, como entre colegas masculinos)* No era la cocina nuestra, ya me entiende.

LA HERMANA.- *(a la Criada)* ¿Cómo puedes decir eso? Eso no es verdad. ¡Y lo sabes!. *(a punto de llorar)* Aprovechas cualquier oportunidad para meterte con mi familia y su origen. Ellos, los pobres, nacieron donde nacieron. No es culpa suya. Y tampoco es responsabilidad suya la educación y las costumbres que allí les dieron. *(al Abogado, con ternura)* Cada uno nace donde le toca. Es como un sorteo... No se puede elegir.

LA CRIADA.- *(al Abogado, con la misma complicidad masculinizante)* Este es un tema que ni usted ni yo deberíamos tocar.

EL ABOGADO.- *(asombrado)* Pero... yo no he sacado el tema. ¡Ha sido usted quien se ha metido con los guisos de la familia!

LA HERMANA.- *(al Abogado)* Ya ve usted lo que tengo que aguantar. Ella es así. Siempre termina acusando a otro de su propia falta. Si la comida en casa de mis padres era rara, la culpable solo podía ser ella, que era la cocinera.

LA CRIADA.- *(a la Hermana)* ¡Ya salió la señorita! Como la niña no sabía ni freír un huevo... Claro, el que no guisa no se equivoca. Además, tú no tenías que batallar con las instrucciones de tu "mamá". *(poniendo voces de señora mayor y un tono extranjero exagerado)* Cuide con el guiso. Ya sabe que al señor no le gustan las patatas muy hechas. A la niña no le gustan las zanahorias si no están muy hechas, téngalo en cuenta... Y no olvide las especias, que sin especias los guisos no saben a nada. Aquí, no se lo tome a mal, pero no saben cocinar con especias, qué le vamos a hacer...

LA HERMANA.- *(enojada)* Deja de imitar a mi madre. No habla así, tú la imitas como hablan los extranjeros de las películas.

EL ABOGADO.- Señoritas, por favor, si me dejan un momento...

LA HERMANA.- Como quiera. Pero es usted quien no centra nunca la conversación.

LA CRIADA.- *(chulesca, chocando una mano con la otra)* Eso, al grano. Que cada visita suya vale una fortuna...

EL ABOGADO.- *(con paciencia "administrativa")* Retomemos la cuestión. Lo primero, para preparar la apelación, es repasar muy bien todo lo que sucedió en torno a la transformación del finado.

LA HERMANA.- *(casi llorando)* Mi hermano...

LA CRIADA.- *(llorando con ella)* Su hermano...

EL ABOGADO.- Su hermano, Gregorio, sí, que en paz descanse. *(hace una pequeña bajada de cabeza como señal de respeto, y sigue)* Recordemos cómo la familia descubre su transformación, de qué manera lo descubrieron también en el trabajo...

LA CRIADA.- *(exagerando el tono trágico)* Fue horrible.

EL ABOGADO.- ¿Pero usted no estaba todavía sirviendo en la casa, no es así? Empezó a servir a los Samsa bastante más tarde...

LA CRIADA.- Si, pero sé que fue horrible.

LA HERMANA.- Lo fue. Inesperado y horrible.

LA CRIADA.- También inesperado, es verdad.

EL ABOGADO.- (*a la Criada*) Por favor, remítanse a los hechos que pudieron contemplar en primera persona. No valen los testimonios sobre lo que no hayan vivido como testigos.

LA CRIADA.- Yo lo he vivido, a través de ella.

EL ABOGADO.- Tampoco vale así. Lo siento, ha de haberlo vivido directamente.

LA CRIADA.- (*furiosa*) Cómo se nota que es usted un típico hombre. Ustedes no son capaces de entender lo que puede comprender una mujer.

EL ABOGADO.- Señoras... se lo ruego: centrémonos. Tras la sorpresa, la tragedia invade a toda la familia.

LA HERMANA.- Así fue. Pero, como suele decirse, y por extraño que parezca, tras la tormenta viene la calma. Todos fuimos aceptando la transformación de mi hermano. No era fácil, pero la normalidad regresó a nuestra casa.

LA CRIADA.- Bueno, normalidad, normalidad...

EL ABOGADO.- ¿Ya estaba allí o aún dice lo que le dijeron?

LA CRIADA.- Va... Siempre a la suya. ¡Hombres!

EL ABOGADO.- Por los testimonios y pruebas que se presentaron en su momento, aún parece que en su casa duró el cariño, a pesar de las trágicas circunstancias.

LA HERMANA.- Si, así fue. Hasta que entró en la historia el dinero.

EL ABOGADO.- ¿Y por la falta de dinero la amabilidad fue desapareciendo?. Dígame qué pasó.

LA CRIADA.- Pero, usted... ¿Qué espera que le diga? Es un cerdo morbosos...

EL ABOGADO.- (*a la Criada*) No me insulte, por favor. Yo he venido aquí solo a ayudarlas.

LA CRIADA.- Pues ayúdenos, pero no busque el morbo. No pregunte lo que ya nos han preguntado esos periodistas asquerosos.

EL ABOGADO.- (*asustado*) ¿Periodistas?

LA HERMANA.- (*a la Criada*) Estás mucho más guapa calladita.

LA CRIADA.- (*a la Hermana, seductora*) Yo no te voy a decir cómo estás más guapa, bonita, porque está ese hombre delante, que si no...

EL ABOGADO.- Esto es muy importante: ¿Han hablado con periodistas?

LA CRIADA.- Oiga, ¿Es usted de verdad abogado? ¿Es que está sordo? Hemos hablado de las preguntas de los periodistas. No hemos dicho que les hayamos respondido.

LA HERMANA.- A mí, me llamaron del periódico. Pero no quise hacer declaraciones.

LA CRIADA.- A mí también me llamaron. Pero me negué a hablar. Y eso que me ofrecieron dinero, ¿eh? *(al Abogado)* Me callé. Mudita del todo. ¿Lo haría eso un hombre? ¡Claro que no! Con lo que les gusta a los hombres hablar, el dinero y la fama. Solo una mujer de verdad es capaz del sacrificio de estar callada. *(más tierna)* Por amor, claro.

EL ABOGADO.- ¿Ha dicho por amor?

LA HERMANA.- *(a la Criada)* Cállate.

EL ABOGADO.- ¿Puede saberse de qué amor habla?

LA CRIADA.- *(disimulando con tono falso)* El amor que siente una buena criada por la buena familia a la que sirve.

EL ABOGADO.- Señora...

LA CRIADA.- Señorita.

EL ABOGADO.- Señorita: soy hombre, ya ve, pero no soy tonto. Y lo que no me digan a mí, puede ser utilizado en su contra en la apelación.

LA HERMANA.- Dejemos ese tema. Sigamos con el repaso.

EL ABOGADO.- No, es preciso que aclaremos antes eso del amor que ha comentado la señorita...

LA HERMANA.- *(cortándole)* La señorita no tiene nada más que decir sobre eso.

LA CRIADA.- ¡Eso!. No hay comentarios. Pasa a lo siguiente.

EL ABOGADO.- Entiéndalo, se lo ruego. Las dos: yo no soy periodista. Soy su abogado. Si no tienen plena confianza conmigo, podemos cometer errores irreparables en el juicio.

LA HERMANA.- Ya le he dicho que no hay nada que comentar. Sigamos.

LA CRIADA.- ¿No la ha oído? Adelante. Sin comentarios.

EL ABOGADO.- Como quieran. Seguimos. Es importante que tengamos muy claro que en el juicio se preguntaran por cómo ese afecto, ese amor que aún quedaba en la familia por quien sufrió esa transformación, termina dando lugar luego a la crueldad. ¿Cuándo y cómo se producen las heridas con los cristales y las manzanas?

LA HERMANA.- *(indignada)* ¿Crueldad? ¿Nosotros, crueles? La auténtica crueldad es despertarte una mañana normal y que tu vida se vaya al traste, en un segundo, sin haber hecho nada. Crueldad es que tengas ilusiones, proyectos, sueños... y se evaporen como pompas de jabón. Cruel es que creías una noche que ibas a ser feliz y te despiertas a la mañana siguiente como la desgraciada hermana de un monstruo.

LA CRIADA.- (*al Abogado, amenazante y despectiva*) Cruel es usted. Qué asco. Todos los hombres lo son.

EL ABOGADO.- Sé bien que han pasado una auténtica tragedia.

LA HERMANA.- Inmerecida.

LA CRIADA.- Y también imprevista.

EL ABOGADO.- Pero yo estoy aquí para ayudarles. Confíen en mí. Estoy seguro que en la apelación se apiadarán de ustedes. Son tan jóvenes. No pueden castigarlas a desperdiciar toda su belleza y juventud en una cárcel.

LA CRIADA.- Pero estaremos juntas, ¿No?

EL ABOGADO.- ¿Es que no comprenden la gravedad del caso? Da igual que en la cárcel sigan juntas o no.

LA HERMANA.- No da igual.

LA CRIADA.- Por supuesto que no da lo mismo.

EL ABOGADO.- Es su juventud perdida en una cárcel a lo que se están arriesgando. Hay que saber jugar bien nuestras cartas, debemos contar su historia para que vean que no son culpables. Prosigamos: el regreso a una cierta fría normalidad, la necesidad de pedir ayuda para que le cuiden...

LA CRIADA.- (*orgullosa*) ¡Y aquí ya entro yo!

EL ABOGADO.- Luego, la casa convertida en casa de huéspedes, y cómo el monstruo se muestra a los mismos inesperadamente...

LA HERMANA.- Le pido que no le llame monstruo, por favor.

EL ABOGADO.- Perdone. Hablaba de cómo el transformado Gregorio se muestra a los huéspedes, una situación que ya no se puede soportar, en la que el propio joven entiende que es mejor desaparecer...

LA CRIADA.- Ahí tiene razón. El pobrecillo, fuera lo que fuese, era el que peor lo pasaba. Yo creo que él mismo se quitó de en medio. En el fondo, nadie le trató mal. Y mucho menos le mató. El señorito, o lo que quedaba de él, más bien... prefirió morir.

EL ABOGADO.- (*vivamente interesado*) ¿Insinúa un suicidio? ¿Se suicidó su hermano? ¿Gregorio Samsa se quitó él mismo la vida?

LA HERMANA.- No le comprendo. ¿Por qué lo pregunta así?

LA CRIADA.- (*al Abogado*) Es que usted no le vio... pero era, ay, madre mía... Si usted o yo nos hubiéramos transformado así... Bueno, no sé usted, porque los hombres son unos cobardes... pero yo... (*hace señal de ahorcarse ella misma poniéndose la cuerda en el cuello y luego tirando de la soga*) Mejor acabar pronto. Soy mujer, y las mujeres sabemos cuándo hay que poner el punto final.

EL ABOGADO.- *(a la Criada)* ¿Y es verdad que, cuando todo acabó, usted limpió todo y se encargó de... llevarse los restos?

LA CRIADA.- *(sin sombra de duda)* Como decía mi madre, si el mal se ha ido, limpiemos primero. Y luego...

EL ABOGADO.- *(atónito por la frialdad con que cuenta el hecho)* ¿Y luego?

LA CRIADA.- Pues ya sabe: hay que regresar a la vida. La vida continúa.

LA HERMANA.- *(mostrando un poco más de sentimiento)* Bueno, todos pensamos que ya no se podía hacer otra cosa.

LA CRIADA.- *(con contundente frialdad)* Yo creo que se hizo lo que se debía. Ni más ni menos. Yo limpié, que para eso estaba allí. Y la familia se fue de paseo, que ya era hora, después de tantos días encerrados en casa.

EL ABOGADO.- Si lo cuentan de este modo, no creo que despertemos la clemencia que necesitamos.

LA HERMANA.- ¿Nadie va a entender que ya habíamos sufrido bastante?

LA CRIADA.- *(al Abogado, siempre con mal tono)* Por Dios. A un hombre nunca le parece que una mujer ha sufrido bastante...

EL ABOGADO.- No sé, no sé...

LA CRIADA.- *(a la Hermana)* Por una vez estoy de acuerdo: este abogado no sabe nada...

LA HERMANA.- *(a la Criada)* Cállate, por favor.

LA CRIADA.- *(hablando a los dos)* Ya se ve que si una es criada, lo es para siempre. Y todo el mundo se cree con derecho a decirme lo que debo hacer. Pero, ojito, que aquí no soy criada. Soy... reclusa. Un respeto. Reclusa y... *(hablando solo a la Hermana)* bueno, ya sabes lo que soy contigo.

EL ABOGADO.- ¿Me explicarán al final lo que se traen entre manos?

LA HERMANA.- Calla, te lo ruego.

LA CRIADA.- No solo entre manos, hombre-abogado. *(se ríe de forma morbosa)* Pero no le voy a decir nada. Esto queda entre mujeres. Los hombres no podrían entenderlo. *(se dirige al muñeco de peluche con la gorra, apoyado en el banquillo)* Guardia, creo que la reunión con el abogado ya ha terminado.

LA HERMANA.- ¿No hay nada más que decir?

LA CRIADA.- Cállate tú ahora.

EL ABOGADO.- *(enojado)* Lo que ustedes deseen. Yo estoy a su servicio. Pero si no preparamos bien la historia, en la apelación no vamos a conseguir nada.

LA CRIADA.- La historia es historia. Ya pasó lo que pasó. Y si no nos cambian de prisión, por mi, tan tranquila con seguir unos años más juntas.

EL ABOGADO.- Pero, ¿Es que solo quieren eso?

LA CRIADA.- *(juntando las manos para mostrar la unión)* Con eso... nos basta.

EL ABOGADO.- *(a la Hermana)* Dígame, señorita, ¿A usted también le basta con seguir juntas?

LA CRIADA.- *(tomando a la Hermana del brazo)* Nos basta a las dos. Y ya nos sobra usted. Y de paso, todos los hombres. *(se ríe mientras se va, haciendo como que el peluche las dirige a ambas a un lado de la escena)* Qué sabrán los hombres. *(al peluche)* Ni tú sabes nada, madero.

(Los tres actores, mientras la música "transformada" de antes vuelve a sonar, se cambian nuevamente de ropas: el Abogado se viste de nuevo de Señora y le pone al peluche una kipá -en lugar de la gorra de guardia que llevaba- como si fuera su marido; mientras, la Criada se pone una bata oscura de Alguacil y el Señor se pone una toga y una peluca de Juez. El Alguacil pone, sobre un estrado central, la mesa y una silla, y sobre la mesa coloca unos objetos que no se ven bien; mientras tanto, el Señor y la Señora se llevan las otras dos sillas al extremo contrario de la escena)

ACTO III

Estamos ahora en un extraño tribunal, kafkiano, semivacío y agobiante, sin lugar ni fecha. El Juez, con su toga negra, está sentado junto a la mesa, y sobre ella vemos ahora con claridad un mazo apoyado en una cacerola brillante. A su lado, el Alguacil, con una bata oscura de escribano, ejerce de secretario. A distancia, sobre dos sillas que forman algo parecido a un banquillo, la Señora con su blusa blanca y una falda pantalón negra, y a su lado un gran muñeco de peluche con una kipá sujeta en la cabeza con unas horquillas, haciendo de esposo de la Señora.

EL JUEZ.- *(poniéndose una enorme peluca y golpeando su mazo contra la cacerola)*
¡¡¡Silencio! ¡¡¡Silencio!! ¡¡¡Silencio!!!

EL ALGUACIL.- *(acercándose con sigilo al Juez)* Perdone, su Señoría, pero aquí no está hablando nadie...

EL JUEZ.- *(aún más furioso, con el mazo dando ya por todas partes sobre la mesa)* ¡¡¡Por eso necesito que hagan silencio!!! Yo tengo que hacer silencio, y si no hablan antes... ¡¡¡no hay forma de hacer silencio!!!

EL ALGUACIL.- *(haciendo voces inconexas sin dejar de estar tieso como un palo)* La-la-la-Ju-Ju-Ju-Le-Le-Le...

EL JUEZ.- *(mirando con una sonrisa tierna al Alguacil)* ¡¡¡Silencio!!! ¡¡¡O haré desalojar la sala!!! *(el Alguacil se calla, y el Juez se ajusta satisfecho la peluca tras el esfuerzo de los mazazos)* ¡Señor Alguacil, incidie! *(el Alguacil mira al Juez, moviendo las cejas pidiendo explicación)* ¡Señor Alguacil, incendie! *(más señales de incredulidad del Alguacil, mirando ahora al cielo)* ¡Señor Alguacil, inci... inie... *(tomando el Juez el mazo de forma amenazante)* ¡¡¡I-ni-cie el procedimiento, Señor Alguacil!!!

EL ALGUACIL.- *(ajustándose la ropa y aclarando la garganta pasa a declamar con voz administrativa)* ¡Todos en pie! *(mira y comprueba que se ponen en pie la Señora y su peluche, únicos presentes)* Se inicia el procedimiento ordinario según las normativas especiales sustanciales del caso extraordinario recogido en el expediente consecuente del código presente... *(sigue diciendo palabras cada vez más bajas, inaudibles, hasta que recupera el tono solemne para concluir)* del Caso del Estado Superior Central Constitucional contra el matrimonio Samsa, Señor y Señora Samsa, por el misterioso fallecimiento de su hijo monstruoso, Gregorio Samsa, finado. He finalizado.

EL JUEZ.- *(mirando despistado a todas partes menos abajo, donde están los acusados)* ¿Se encuentran aquí ya los acusados?

LA SEÑORA.- *(Carraspeando y subiendo el brazo hacia el Juez)* Si... Se...

EL JUEZ.- *(al Alguacil)* ¿Están los acusados?

EL ALGUACIL.- Si, Señoría.

EL JUEZ.- ¿Dónde?

EL ALGUACIL.- Donde siempre, Señoría. Abajo del todo.

EL JUEZ.- *(asomándose con cierto miedo y mirando hacia abajo)*. Ah, sí. *(se asoma de nuevo y ve a la Señora que sigue agitando el brazo, y mueve el brazo de su peluche también para que ambos saluden a la vez. Mira de nuevo al Alguacil)* ¿Son normales?

EL ALGUACIL.- Son los acusados, Señoría.

EL JUEZ.- Vale, vale. *(mirando a los acusados que siguen saludando sin parar)* Pueden sentarse los acusados. *(los acusados siguen en pie saludando)* ¡Que se sienten los acusados! *(la Señora y su peluche, junto al banquillo de los acusados, parece que no oyen al Juez, y siguen saludando, ahora ya en todas las direcciones)* ¡Si-en-ten-sen! *(les tira el mazo, y la Señora esquiva el golpe y se sienta con su peluche, ambos con la cabeza baja).*

EL ALGUACIL.- (*mientras se acerca a coger el mazo, se dirige a la Señora*) Presten atención. El juez no está de muy buen humor esta sesión... (*regresa hacia la mesa del Juez, haciendo malabarismos con el mazo como las majorettes americanas, y le pone el mazo sobre la cacerola, haciendo una reverencia al Juez*) Señoría... los acusados están sentados.

EL JUEZ.- (*mientras saca papeles desordenadamente de su toga*) Ya están los acusados advertidos de la gravedad de los delitos que se le imputan. Su abogado no ha podido venir, porque está enfermo, pero ha enviado por escrito sus alegaciones, que obviamente no nos interesan, ni vamos a aceptar. (*volviendo a tomar el mazo, amenazante*) Ustedes son unos monstruos... de los testimonios y pruebas presentadas se demuestra con meridiana claridad que son los responsables del reiterado maltrato y la consiguiente muerte de su hijo monstruoso, Gregorio. ¿Tienen algo que decir?

LA SEÑORA.- (*levantándose, y con ella el peluche*) Se... Señoría... Nosotros no sabíamos que iba a morir. Le cuidamos lo que pudimos. Él solo se murió. Seguramente de pena, por su terrible transformación. Mi marido opina lo mismo. (*coge la cabeza del peluche y hace que asienta*) Nuestro hijo sufrió una horrible transformación, ¿verdad, papá? (*el peluche de nuevo asiente, gracias a la mano de la Señora*) De nada somos culpables, Señoría. Somos víctimas. Víctimas de un suceso anormal...

EL JUEZ.- (*furioso*) ¿Anormal? ¿Anormal ustedes? ¿Anormal su hijo? ¿Qué es normal?

LA SEÑORA.- Se... Se...

EL JUEZ.- ¿Son ustedes normales?

LA SEÑORA.- (*sorprendida*) Se...

EL JUEZ.- ¿Son judíos, no?

LA SEÑORA.- (*inquieta*) Sí, Se...

EL JUEZ.- ¿Y ser judío es normal? ¿Es más o menos normal que ser una cucaracha?

LA SEÑORA.- (*indignada*) Se... Se...

EL JUEZ.- ¿No es más verdad que hay muchas más cucarachas que judíos? ¿Y que las cucarachas nos acompañan desde mucho antes del inicio del mundo según su "Torrá"?

LA SEÑORA.- (*ofendida, esta vez sin titubear*) La Torá, Señoría...

EL JUEZ.- Da lo mismo. Su lo que sea, como se llame... es mucho menos antigua que esos tranquilos blatodeos, del latín *Blatta*, que quiere decir «cucaracha» y del griego *eidés*, que significa «que tiene aspecto de», conocidos también como cucarachas, cutias o baratas, un orden de insectos hemimetábolos paurometábolos de cuerpo aplanado, que miden del orden de 3 a 7,5 cms., que suelen ser de color castaño u oscuro aunque algunas tienen colores llamativos... (*respira para seguir*) y del que se conocen más de 4.500 especies en cerca de 500 géneros, seres que, en contra de las termitas, no son sociales, aunque algunas cucarachas tienden a agregarse en grupos y

podrían considerarse presociales... (*respira más y se ajusta la peluca, con cierta coquetería*) Los primeros fósiles de blatodeos modernos con oviscapto interno aparecen al comienzo del Cretácico, que comenzó hace 145 millones de años... Los entomólogos agrupan a los Mantodea, Isoptera y Blattodea en un superorden llamado Dictyoptera, y evidencias actuales sugieren que las termitas evolucionaron desde las cucarachas auténticas, pero si esto fuese así, entonces Blattodea excluyendo los isópteros no serían un grupo monofilético y los isópteros serían realmente una familia de cucarachas¹⁴⁵⁰... (*agotado pero satisfecho, mirando a los acusados con sonrisa malévol*) ¿La Torá, no? ¡Ja, ja, ja! ¡Cientocuatrecientos millones de años! Dígame si hay algo más normal que una cucaracha...

LA SEÑORA.- (*hablando primero con su peluche, luego se levanta de nuevo y se dirige al Juez*) Se... Señoría. No vamos a soportar ataques antisemitas. Tenemos nuestros derechos. Ya hemos sufrido bastante...

EL JUEZ.- (*al Alguacil*) Diga a los acusados que el juez no ha sido antisemita. Que el juez solo ha enumerado razones histórico-biológicas, hechos científicos. Dígaselo.

EL ALGUACIL.- (*a los acusados*) Dice el Señor Juez que no ha sido antisemita. El Señor Juez solo ha enumerado razones histórico-biológicas, hechos científicos. La cucaracha es anterior. No es discutible.

EL JUEZ.- (*al Alguacil, en voz baja*) No añada sus juicios a los míos.

EL ALGUACIL.- (*en voz baja al Juez*) Perdone. Me embale. Es que sus razonamientos me apasionan...

EL JUEZ.- (*satisfecho*) Lo entiendo, pero en adelante diga solo lo que le digo que diga.

EL ALGUACIL.- (*agradecido*) Así será, Señoría. Y, si me lo permite, enhorabuena por su lección de historia de la cucaracha.

EL JUEZ.- (*mirando con agradecimiento al Alguacil, luego se ajusta de nuevo la toga y la peluca y mira a los acusados*) Ya ha visto la acusada que no se le ha faltado al debido respeto a su religión, aunque sea minoritaria en este Estado Central Constitucional Renovado-Reformado Unitarista. Somos liberales. Lo disfrutan. Pero no abusen... Y responda a mi pregunta, o les acusaré también de desacato: con las pruebas y testimonios presentados, ¿Se declaran inocentes o culpables?

LA SEÑORA.- (*de nuevo en pie, con su peluche a su lado, ambos con la mano en el corazón*) Inocentes, Se... Señoría. Somos inocentes. Mi hijo se transformó. No era normal...

EL JUEZ.- (*furioso, dando golpes con el mazo por toda la mesa*) ¿Volvemos a las andadas? ¿Normalidad? ¿Acaso soy yo normal?

¹⁴⁵⁰ Nota del editor. El juez parece que consulta la wikipedia: <https://es.wikipedia.org/wiki/Blattodea> Afortunadamente, no hay delito de plagio en ello, al ser la sentencia un acto administrativo y no una obra de creación.

LA SEÑORA.- Sí, Se...

EL JUEZ.- (*interrumpiendo a la Señora, con furia*) ¿Cómo se atreve? ¡Yo no soy normal! ¡Hasta ahí podríamos llegar! (*mirando al Alguacil*) ¿Alguien podría pensar que yo soy... normal?

EL ALGUACIL.- (*mirándole con detenimiento, y luego con un aire solemne*) Por supuesto que no, Señoría. Usted no puede ni debe ser normal. Normales son la gente ordinaria y vulgar, pero su Señoría no...

EL JUEZ.- (*interrumpiendo al Alguacil, pero con satisfacción*) Ya basta. Se lo agradezco. Dígale a la acusada que cuide su lenguaje. Insultar a un juez es un delito gravísimo.

EL ALGUACIL.- (*a la acusada*) Su Señoría le advierte que cuide su lenguaje. Insultar a un juez es un delito gravísimo y... (*mira al Juez, que le señala con el mazo*) por tanto, insultarle es un gravísimo delito. Cuide su lenguaje, señora acusada.

LA SEÑORA.- (*hablando con el muñeco en voz baja, luego se dirige en pie a ambos*) Mi esposo y yo pedimos perdón si hemos podido ofenderle, Señoría. Nosotros pensábamos que ser normal no era ofensivo, pero seguramente estábamos ofuscados por nuestra condición ordinaria y vulgar. Le rogamos que acepte nuestras disculpas, y declaramos con satisfacción que usted, Señoría, no es normal. Afortunadamente, queremos decir. O sea...

EL JUEZ.- (*interrumpiendo, pero esta vez más sereno*) Ya es suficiente. Sigamos con la causa. Ustedes están aquí acusados de maltratar y dejar morir a su hijo, solo porque se había transformado en, etc. etc. Los testigos lo han confirmado. Las pruebas presentadas lo demuestran. Alguacil, traiga la foto de autos.

EL ALGUACIL.- Esta es... (*sacando de su bolsillo una foto plegada, que despliega con calma, e intenta alisar sobre la mesa, hasta que el juez se la quita con violencia*) ... Señoría!

EL JUEZ.- Oh... (*mirándola con detalle, acercando su cara a diversas partes de la gran foto desplegada*) Oh... (*devolviendo la foto al Alguacil*) ¡Qué asco!

LA SEÑORA.- (*indignada*) Se... Señoría! No puede hablar así de nuestro hijo...

EL JUEZ.- (*puesto en pie y de modo solemne*) ¡Cállese, asesina! ¡Asesinos! No me daba asco el pobre finado, Gregorio Samsa, que en paz descanse. Lo que me da asco es el delito. Como juez de vocación y por oposición, juez de por vida y para la vida, lo que me da asco... repito, lo que me da pampurrias... (*cada vez más fuera de sí*) ganas de vomitar... arcadas... es el delito. El infame delito cometido con este pobre ser cuya transformación homenajea ciento cuarenta y cinco millones de años de evolución, supervivencia, (*cada vez con un todo más elogioso*) adaptación, superación, casi inmortalidad... Y que hayan sido sus padres, precisamente sus padres, lo que le hayan llevado a la desaparición. ¿Hay nombre para un delito tan asqueroso? (*mirando al Alguacil*) ¿Hay nombre para un delito tan asqueroso?

EL ALGUACIL.- (*sin saber bien qué hacer, asiente a lo que dice el Juez*) No, Señoría.

envalentona más a la Señora) Arriba están los que nos ayudarán. Allí en lo alto nos veremos y juzgaremos. Se verá en el mismo Cielo...

EL JUEZ.- *(interrumpiendo a la Señora, con condescendencia)* Vale, vale. Si es en el Cielo, tenemos tiempo. *(al Alguacil, más tranquilo)* Pensé que tenían apoyos arriba, pero no tan arriba. Menos mal que sus apoyos están demasiado arriba... Esos no me preocupan, por ahora. *(a la Señora)* Ya tendrá tiempo abajo, abajo... *(señalando con el dedo pulgar hacia abajo, como señal de derrota)* para pensar en sus recursos de arriba. Van a tener mucho tiempo para prepararlos. Años de preparación... en una oscura prisión. *(al Alguacil, satisfecho)* Aún me salen las rimas.

EL ALGUACIL.- *(al Juez, con reverencia)* Excelente, Señoría. Tiene justa fama en poesía. Y perdone que yo también rime... humildemente.

EL JUEZ.- *(un poco molesto, se pone en pie y se ajusta por última vez la toga y la peluca)* Ha llegado el momento. Los testigos han testificado. Las pruebas han probado. Los acusados se han defendido. Y este juez ha de juzgar. Y juzga... *(se oye una melodía de teléfono móvil, cada vez más alto)* Y he de juzgar... *(el teléfono suena cada vez más... la Señora mira su bolso a ver si es el suyo, hace algo parecido al Alguacil en su bolsillo y finalmente el Juez saca su móvil, que es el que está sonando)* Perdonen. Es urgente. *(en voz más baja, habla al móvil, pero lo oyen todos)* Estoy en un juicio... *(escucha lo que le responden)* No puedo ahora, de verdad. *(escucha lo que le responden)* ¡Te digo que estoy a punto de sentenciar, caramba! *(escucha lo que le responden, y se perciben gritos al otro lado de la línea telefónica)* De acuerdo. Pero será un minuto. *(al Alguacil)* Señor Alguacil, diga a los acusados que la sentencia se dictará después de un breve descanso. Que no abandonen la sala. *(se esconde un poco bajo la mesa para seguir la charla telefónica)*

EL ALGUACIL.- *(a los acusados, con solemnidad impostada)* Dice el Señor Juez que la sentencia se dictará después de un breve descanso. Queda totalmente prohibido abandonar la sala, señores acusados y... *(el Juez se asoma bajo la mesa y da un golpe de mazo en la cacerola, mientras mira al Alguacil con mala cara)* Recuerden lo que ha dicho su Señoría.

(todos se quedan como paralizados y poco a poco se va apagando la luz)

FIN

(salvo que los actos se quieran representar en otro orden, o repetirse hasta que ya no haya público, o los actores, agotados, no puedan continuar)

Performance

**YA ES LA HORA y VARIACIONES ZZZZZ – TIÓ– TI
DOS CONCIERTOS/PERFORMANCE DE LIDIANA CÁRDENAS DIRIGIDOS
POR PEPE ROMERO**

Pepe Romero

Artista plástico y performer
Laboratorio de Creaciones Intermedia¹⁴⁵², UPV

Resumen. Dos conciertos/letanía/performance en los que, a través de un *Cantus Firmus* se muestran unas Acciones basadas en las sugerencias que sobre la identidad y el cuerpo, se han desarrollado colectivamente en el ámbito escénico.

El Sonido/música y el Movimiento/danza junto con el arte de Acción en dos escenarios bien distintos (el primer concierto en un escenario vacío y el segundo en una capilla) sostienen dos obras en las que la experimentación coral, el poema fonético entendido como una letanía y las unidades performativas integradas en una sola obra son los protagonistas.

El segundo concierto es parte de Circle Art, un proyecto de cuatro conciertos en los que se aborda la naturaleza de lo femenino desde lo interdisciplinar, organizado en el año 2011 por la compositora Rosa M^a Rodríguez Hernández y por el artista plástico y performer Pepe Romero.

Palabras clave. Performance coral, concierto, letanía, poema fonético, interdisciplinar, Circle Art, Pepe Romero.

Abstract. Two concerts/litany/performance in which, through a Cantus Firmus are showed some Actions based on the suggestions that have been collectively developed in the scenic area on the identity and the body.

The sound/music and the Movement/dance along with the art of Action on two well distinct stages (the first concert on an empty stage and the second in a chapel) hold two works in which coral experimentation, the phonetic poem understood like a litany, and the performing units integrated in a single work units are the protagonists.

The second concert is part of Circle Art, a project of four concerts in which the nature of the feminine is approached from interdisciplinary, organized in 2011 by Rosa M^a Rodríguez Hernández composer and plastic artist and performer Pepe Romero.

Keywords. Choral performance, concert, litany, poem phonetic, interdisciplinary, Circle Art, Pepe Romero.

¹⁴⁵² Grupo de investigación de la Universidad Politécnica de Valencia, que ha aplicado los resultados de la investigación realizada en el segundo concierto, dentro del proyecto de investigación con referencia HAR2008-04687/ARTE, financiado por la Secretaría de Estado de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación.



I.

Mi querido amigo, te mando las anotaciones de un concierto “desempolvado” que te puede interesar, lo compuse en aquel momento que tan buenos recuerdos nos proporciona y espero que te inspire y que con él podamos iniciar la colaboración que tanto anhelamos.

En caso afirmativo, te mandaré la partitura a vuelta de correo o, si lo prefieres, hablamos por teléfono.

Abrazos afectuosos y recuerdos a tu familia, de la que guardo “exquisitas experiencias”.

Lidiana Cárdenas

Concierto/Letanía para violín, percusión y coro: YA ES LA HORA. 20 minutos

Obertura: Suenan improcedentemente los móviles durante un tiempo

Coro: (PIANO)

Perdón?

Que?

Uff

Ja

Humm-mua

Díselo

Ya es la hora

Primer Movimiento

Coro recita letanía: DENSE PRISA POR FAVOR (PIANO) y el violín lo sigue y lo dirige al mismo tiempo remarcando el tempo (ADAGIO)

Mientras se recita la letanía los hombres del coro hacen gala de sus atribuciones históricas: Narcisismo, Avaricia, Engaño y Artificiosidad, Vanidad, Lujuria y Enmascaramiento.

Otros hombres se derrumban y se levantan.

Mientras se recita la letanía las mujeres del coro muestran las posibilidades del cuerpo femenino.

Muestran el placer y el dolor.

Muestran la naturaleza.

Segundo Movimiento

Tiempo de la Ira

Coro recita letanía: DENSE PRISA POR FAVOR (PIANO A FORTISSIMO) en un crescendo marcado por la percusión de tres golpes secos.

Mientras tanto, las mujeres del coro muestran su cuerpo y su vestido en posiciones naturales o artificiosas, muestran su falsa inocencia y poco a poco enuncian la ira al ritmo de la percusión.

Los hombres se unen a ellas.

La letanía acaba con la frase final:

YA ES LA HORA

El día 22 de Marzo del año 2010 recibí por correo la partitura del Concierto/Letanía: **Ya es la hora** de **Lidiana Cárdenas** y consistía en unas escuetas indicaciones dibujadas sobre un pentagrama que posibilitaba una lectura muy libre y la libertad, al director que lo representase, de escoger un número aleatorio de intérpretes.

Esa misma noche me puse en contacto con la compositora y hablamos sobre la posibilidad de realizar un trabajo colectivo con los alumnos matriculados en la asignatura que impartía en la Facultad de Bellas Artes; sería pues, una creación en la que mi papel, consistiría principalmente en coordinar y dar forma a las propuestas que se aceptasen en la tormenta de ideas surgidas del grupo. Lógicamente respetaríamos el tiempo y la estructura de la obra pero tanto el vestuario como la coreografía dependería de las improvisaciones, de los ensayos y de las ideas que allí se gestaran.

Estuvimos analizando y desarrollando distintas posibilidades a partir de las indicaciones de Lidiana y los alumnos trabajaron individualmente las acciones sugeridas en la partitura.

Los componentes del coro trabajaron los aspectos señalados correspondientes a su sexo, y decidimos crear grupos protagonistas (no más de seis personas) que, alternativamente, presentaban las acciones en la parte delantera del escenario,

mientras el resto, constituyendo el coro propiamente dicho, deambularían en un segundo plano, por la parte posterior del mismo.

Cada alumno trabajó por separado sus propias ideas, ellos sobre el narcisismo, la avaricia y el enmascaramiento, y ellas, sobre el placer, el dolor y la naturaleza y cuando ya estuvieron escogidos los roles y decidido el vestuario, se discutió sobre la forma final del concierto- letanía- performance.

Los 20 minutos de la obra fueron respetados al máximo y posteriormente, resolvimos la coreografía, mostrando un coro solemne y ordenado en la obertura mientras se recitaban las frases.

En el primer movimiento, el coro dialoga con las acciones que se realizan por grupos de mujeres o de hombres en la parte anterior del escenario y en el segundo movimiento, el coro vuelve a su posición inicial, en la obertura, para mostrar conjuntamente el crescendo de la ira.

El violín marcó los ritmos y las frases en el primer tiempo y da la entrada a la percusión en el segundo tiempo, que se resuelve con el pateo del coro.

YA ES LA HORA se representó a principios de Junio del año 2010, en el Paraninfo de la UPV, tras dos meses de intenso trabajo y marcó el principio de mi colaboración profesional con la compositora Lidiana Cárdenas. El grupo de performers/coro realizó cinco acciones, la primera y la cuarta fueron protagonizadas por hombres y la segunda, la tercera y la quinta por mujeres y en la primera de las masculinas, se presentó el narcisismo y lo cosmético, la artificiosidad, lo económico y el cuerpo virtual; los performers fueron Paco Mañez, Roberto Cañada, José Antonio Yuste, Jesús Carasusan y Victor de Bascarán. En cuanto a la cuarta acción “la caída” fue presentada por Jesús Guillén y por David Tejera.

En cuanto a las acciones femeninas, en la segunda intervinieron: Lluvia Darocas, Lidia Segura, Alba Peña, Estela Femenía y Mayte Romero, en esta acción se trataron temas como el afecto, lo mágico, el ejercicio, la espera y la multiculturalidad y posteriormente en la tercera acción, Araceli Gonzalo, Maria José Monleón, Melissandre Sampic-Caugy, Lucía Martínez y Alba Martinez trataron los malos tratos, la naturaleza, la violencia y el placer con presentaciones sutiles y contundentes. Finalmente, en la quinta acción, Helena Gómez, Cristina Calero, Chiara Signorelli, Neus Ferrer, Begoña López y Carla Melendre, presentaron y ocultaron el sexo femenino y también la inocencia para acabar con la ira que indicaría el paso al segundo movimiento con todo el coro en posición inicial, tal y como se disponían en la obertura.

A lo largo de mi carrera había realizado Acciones individuales y cuando empecé a colaborar años antes, con el compositor Leopoldo Amigo en la Facultad de Bellas Artes, inicié una serie de trabajos corales que implican mayor complejidad y esfuerzo. En aquel momento el sonido fue el protagonista, pero ahora, al sonido, se le incorporaba

movimiento coreográfico y acción individual conformando un Performance Coral más ambicioso que, a partir de fragmentos, se constituye como una narración completa.



II.

Al final del verano del mismo año, estuve nuevamente con L. Cárdenas en Mallorca y durante unos días le ayudé a revisar e informatizar su biblioteca. Así encontré los números de la revista *Art* dirigidos por Enric Crous Vidal en los años anteriores a la guerra civil española y, ante mi sorpresa y excitación, Lidiana me habló de la ópera que había compuesto en 1977, a partir de un poema fonético atribuido al mentado artista que aparece en el número 9 de su revista.

VARIACIONES ZZZZZ – TIÓ– TI, es una Ópera/Performance Coral que consta de nueve cuadros y está escrita para cuatro voces, coro, acordeón y violín. En las indicaciones de la compositora se menciona a J. Cage y a A. Artaud, el primero en la obertura, entre el afinamiento de las dos voces principales y el recitativo de Li-li-li-QUIÁ (autora del poema) y, el segundo, en el cuadro noveno, al final de la obra.

En **VARIACIONES ZZZZZ – TIÓ– TI**, un narrador enuncia, en el cuadro primero, la muerte del lenguaje tras lo cual, solistas y coro inician una letanía de fonemas, un *Cantus Firmus*, que sirve de soporte a tres acciones/coreografías. En ellas, se presenta la identidad del sujeto contemporáneo diluida en una uniformidad sin carácter y rematada por un lenguaje pervertido.

Lidiana me dio una copia del libreto que transcribo íntegro en este artículo y, cuando estuve de vuelta en Valencia, comencé a organizar el grupo con el que representaría su obra.

Encontrar a los solistas no llevó mucho tiempo y ensayar con ellos el fraseo monódico tampoco resultó costoso, pero, buscar y organizar a los performers requirió mucha más energía.

Con un grupo de alumnos voluntarios se compuso el performance número 3, cuadro octavo del libreto, y, con otros ex - alumnos formamos los grupos de hombres (cuadro sexto) y el de las mujeres (cuadro séptimo).

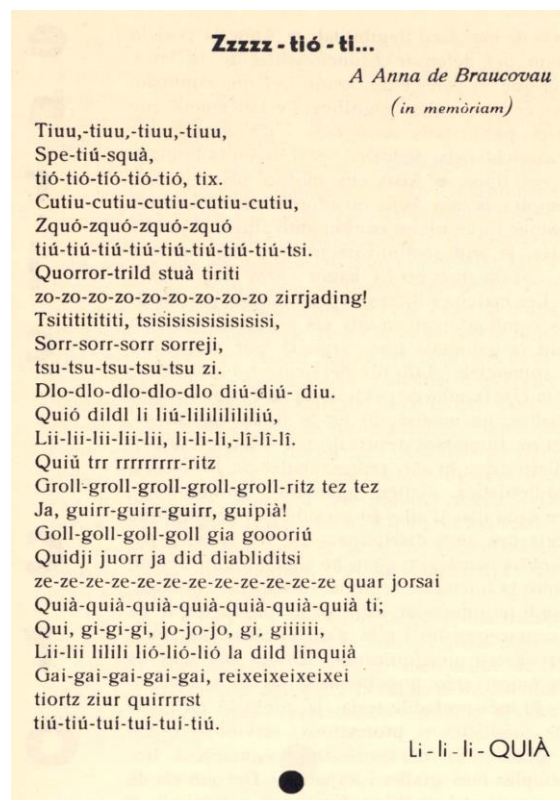
Organicé el calendario de ensayos por grupos y poco a poco, se fueron conformando en un todo las distintas acciones. Los componentes del coro e intérpretes analizaron las indicaciones del libreto y propusieron sus puntos de vista, fue un trabajo colectivo en el que se partía de improvisaciones para dar forma al resultado final.

Cuando estuvo resuelta la escenificación de las acciones resolvimos el vestuario y el atrezzo y después realizamos los ensayos generales.

La Ópera VARIACIONES ZZZZ – TIÓ– TI se estrenó el día 2 de Junio en la Capella de la Nau de la Universitat de València. Se programó como el tercer concierto de *Circle Art. Laberintos de Silencio*, organizado por Rosa M^a Rodríguez Hernández y por Pepe Romero y contó con el soporte del grupo de Investigación LCI, del Departamento de Escultura, de la Facultad de Bellas Artes, de la Universidad Politécnica y de la Universitat de València, entidades a las que agradezco su estimable colaboración.

Los solistas que intervinieron fueron: la soprano Vanessa García Fernández, el barítono Pablo Ortiz y la contralto Patricia Roca.

En cuanto a los performers, Roberto Cañada, Jesús Carasusan, Victor De Bascarán, y Jesús Guillen, compusieron el cuadro sexto, acción primera. Neus Ferrer, Helena Gómez, Araceli Gonzalo, Begoña López, Lucia Martínez Planells y Maite Romero compusieron la acción segunda, cuadro séptimo y Guillermo Campderros, Maria García Romero, Bastian Haase, Laia Lloret, Salvador Maño, Marina Sanz y Beatriz Tainta compusieron la acción tercera, cuadro octavo del libreto. El personaje del narrador fue interpretado por Pepe Romero.



VARIACIONES ZZZZZ – TIÓ– TI de LIDIANA CÁRDENAS



Obertura

BARÍTONO Y CONTRALTO: Afinamiento del instrumento vocal

15 notas (una frase) se repiten 5 veces (*piano*) la la la la la la la
sol fa mi fa sol fa mi la

Oscuro 4 minutos *Cageanos de silencio. Metrónomo*

Desde el público sale al escenario la cantante: Li li li Quiá (vestida para ir a la ópera) y recita el poema

Poema Zzzzz – tió– ti recitado por Li li li Quiá

(cantante con acento catalán de Lleida)

Cuadro 1

NARRADOR (*empaque, recitado engolado*)

Hablamos así en medio de idiomas colapsados, de palabras cuyos significados agonizan porque a ellas mismas les es imposible contener más locura y violencia que aquellas con que ya las ha cargado la historia.

El derrumbe del lenguaje y de las lenguas es el fracaso de nuestra unión con lo que se nombra, o lo que es lo mismo, es el fracaso infernal del amor.

Esta es la agonía: ninguna palabra dice lo que dice, ninguna palabra nombra lo que nombra. El tiempo al que asistimos es aquel donde las palabras mueren y la forma que ha tomado esa muerte es...

Cuadro 2

SOLISTAS + CORO + VIOLIN(duro a saco) + linternas desordenadas

(Todos al mismo tiempo y desacompañados, subiendo y bajando la voz aleatoriamente)

Hablamos así en medio de idiomas colapsados, de palabras cuyos significados agonizan porque a ellas mismas les es imposible contener más locura y violencia que aquellas con que ya las ha cargado la historia.

El derrumbe del lenguaje y de las lenguas es el fracaso de nuestra unión con lo que se nombra, o lo que es lo mismo, es el fracaso infernal del amor.

Esta es la agonía: ninguna palabra dice lo que dice, ninguna palabra nombra lo que nombra. El tiempo al que asistimos es aquel donde las palabras mueren y la forma que ha tomado esa muerte es...



Cuadro 3

NARRADOR (Forte – molto forte)

Mi cabeza delata la incomprensión de una pérdida continua

Mi cabeza evoca la convivencia de lugares habituados al hacinamiento

Mi cabeza atisba el cielo azul y sueña los jirones de sus anhelos

Interrumpen el coro y los solistas con esta letanía:

Cuadro 4

CORO (pianísimo) + SOLISTAS:

| | | |
|--------|---------|---------|
| MICÁ | BEZADÉ | LATALÁ |
| INCOM | PRENSÍ | ONDEU |
| NAPER | DIDACÓN | TINUAMÍ |
| CABÉ | ZAEVÓC | ALACÓN |
| VIVÉ | CIADÉLÚ | GARESÁ |
| BITUAD | OSALÁ | CINAM |
| ENTOMÍ | MICAMÍ | BEZAMÍ |
| ATISMÍ | BAELMÍ | CIELMÍ |
| LOAZ | ULYSÚ | EÑALÓS |
| JIRÓN | ESDESÚ | DESUSÁ |
| SUSANÉ | SANESÁ | SANELÓ |

Coro silencio

Cuadro 5

SOLISTAS + ACORDEÓN + CORO (entra en 5ª frase)

Coro con linternas que se encienden y apagan en cada fonema

c.alto

| | | | | | | |
|-----|-----|-----|-----|-------|----|------|
| MIC | MIC | MIC | MIC | BE | ZÁ | DE |
| LAT | LAT | LAT | LAT | LATNI | | LATA |

barit

| | | | | | | |
|-----|-----|-----|-----|------|----|------|
| MOC | MOC | MOC | MOC | SI | NE | RO |
| DEU | DEU | DEU | DEU | REPA | | DIDA |

ambos

| | | | | | | |
|-----|-----|-----|-----|------|----|------|
| NIT | NIT | NIT | NIT | MI | CU | AU |
| BAC | BAC | BAC | BAC | EZAE | | VOCA |

JIRR JIRR JIRR JIRR UL Y SU
 BAEL BAEL BAEL BAEL MILE MILE

SOLISTAS + CORO (pianissimo)

TIU TIU TIU TIU SPE TIÚ SQUÁ
 TIÓ TIÓ TIÓ TIÓ TIÓTIX CUTIU
 ZQUÓ ZQUÓ ZQUÓ ZQUÓ TIU TIU TIU
 TIU TIU TIU TIU TIUTIU TIUTSI
 QUO RROR TRILD STUA TI RI TI
 ZO ZO ZO ZO ZOZIRR JADING



Cuadro 6

PERFORMERS GRUPO 1

4 hombres se aproximan al público,

1 hombre reconocen su cuerpo

1 se maquilla violentamente y otro se desmaquilla drásticamente

1 hombre permanece en silencio, cuando acaban los otros tres, le afeitan la cabeza

Mientras dura la acción 1:

SOLISTAS + CORO (pianissimo) + violín (repiten constantemente las tres frases)

1 TIU TIU TIU TIU SPE TIÚ SQUÁ
 TIÓ TIÓ TIÓ TIÓ TIÓTIX CUTIU

| | | | | | | |
|---------------|-------------|-------------|-------------|---------------|-----|---------------|
| 2 ZQUÓ TIU | ZQUÓ TIU | ZQUÓ TIU | ZQUÓ TIU | TIU TIUTIU | TIU | TIU TIUTSI |
| 3 QUO ZO | RROR ZO | TRILD ZO | STUA ZO | TI ZOZIRR | RI | TI JADING |

Cuando acaban la acción, los performers GRUPO 1 se incorporan otra vez al coro y cuando acaban la frase 3 (15 notas) comienza un nuevo fraseo cantado sólo por los solistas

SOLISTAS + ACORDEÓN + linternas

solistas lo cantan una vez:

| | | | | | | |
|-------------|-------------|-------------|-------------|----------------|-----|---------------|
| SORR TSU | SORR TSU | SORR TSU | SORR TSU | SORR TSUTSU | RE | JI TSUZI |
| DLO QUIÓ | DLO DILD | DLO LI | DLO LIÚ | DIÚ LI LI | DIÚ | DIÚ LI LIU |
| LII QIU | LII TSI | LII TSI | LII TSI | LI TSITSI | LI | LI TITI |

Cuando acaba este fraseo (de SORR a TITI) comienza la acción 2 (Cuadro 7)



Cuadro 7

PERFORMERS GRUPO 2

7 mujeres irrumpen en el escenario y van cayendo, se levantan muy tristes y, en grupo, caminan divertidas gritando fonemas cortantes entre el público hasta que, reunidas en el centro del escenario, representan clichés femeninos en un ambiente festivo .

Mientras dura la acción 2:

Narrador se maquilla

SOLISTAS + CORO (pianísimo) + **VIOLÍN** (repiten constantemente las tres frases)

| | | | | | | |
|---------------|-------------|-------------|-------------|----------------|-----|---------------|
| 1 SORR TSU | SORR TSU | SORR TSU | SORR TSU | SORR TSUTSU | RE | JI TSUZI |
| 2 DLO QUIÓ | DLO DILD | DLO LI | DLO LIÚ | DIÚ LI LI | DIÚ | DIÚ LI LIU |
| 3 LII QIU | LII TSI | LII TSI | LII TSI | LI TSITSI | LI | LI TITI |

Cuando acaban la acción las performers GRUPO 2 se incorporan otra vez al coro y cuando acaban la frase 3 (TITI) comienza un nuevo fraseo cantado sólo por los solistas

SOLISTAS + ACORDEÓN + linternas

solistas lo cantan una vez:

| | | | | | | |
|-------------|------------|------------|------------|------------------|-------------------|---------------|
| ZE QUIÁ | ZE QUIÁ | ZE QUIÁ | ZE QUIÁ | QUAR QUIÁQUIÁ | JOR QUIÁ | SAI QUIÁTI |
| KUI LII | GI LII | GI LII | GI LIÓ | JO LADILD | JO LINQUIA | JO |
| GAI TIOR | GAI ZIU | GAI TIU | GAI TIU | REI TIU TIU | XEI TIUQUIRRST | XEI |

Cuando acaba este fraseo (de ZE a TIUQUIRRST) comienza la acción 3 (Cuadro 8)



Cuadro 8

PERFORMERS GRUPO 3

Siete performers, 4 mujeres y tres hombres inician un recitativo cortante y explosivo (SIN MÚSICA)

| | | | | | |
|------|------|------|------|------|-------------|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | TODOS |
| ZE | ZE | ZE | ZE | ZE | QUAR JORSAI |
| QUIÁ | QUIÁ | QUIÁ | QUIÁ | QUIÁ | QUIÁQUIÁTI |

TODOS (pianísimo y muy dulce, casi en orgasmo)

KUI JIJIIJII JOOJOJOO LIILILIII LIOOLÁ DILDLINQUIA

(de pianísimo a fortísimo)

GAI GAIGAIGAI REIXEIXEI TIORZIU TIUTIUTIU TIUTIUQUIRRST

Repetir 2 veces y comenzar la performance 3

Performance 3

Hombre 1: Sobre un abrigo/alfombra, corta su ropa y el pelo de la cabeza, pecho y sobacos.

Mujer 1: confecciona unas bragas con el pelo, recoge abrigo y se lo pone al hombre 1. Retira fajines del coro y se los coloca al hombre 1.

Mujer 2: se pone las bragas sobre la ropa, respiración excitada, enseña sus manos y se acaricia.

Mujeres 3: pasea por el escenario poniendo y quitándose accesorios.

Hombres 2 y 3: (corren en el sitio), respiración entrecortada y excitada.

Al final todos corren en su sitio.

Mientras dura la acción 3:

Narrador se desmaquilla y se viste de hombre y una Novia se desnuda (Mujer 4)

SOLISTAS + CORO (pianísimo) todos (repiten constantemente las tres frases):

ZE ZE ZE ZE ZE QUAR JORSAI

QUIÁ QUIÁ QUIÁ QUIÁ QUIÁ QUIÁQUIÁTI

KUI JIJIIJII JOOJOJOO LIILILII LIOOLÁ DILDLINQUIA

GAI GAIGAIGAI REIXEIXEI TIORZIU TIUTIUTIU TIUTIUQUIRRST

Cuando acaban la acción, los performers se incorporan otra vez al coro y cuando acaban la tercera frase comienzan solo los solistas el cuadro 9.



Cuadro 9

BAJO + CONTRALTO + VIOLIN A SACO

Piano a forte, rápido

| | | | | | | | |
|-----------|------------|----------|------------|----------|-----------|----------|---------------|
| SO RIJ | LE SO | NA LA | SU ÑEUS | SED Y | SE LU | ZA | NO OLEIC |
| LE AU | AB NI | SI NO | TÁA CA | ZE DI | BA RE | PA | CIM NUED |
| NOI AL | NER EE | PE DA | MOC ZE | NI BA | AL CIM | SO | AT OLE |
| NA LA | SU ÑEUS | SED Y | SE LU | NO ZA | RIJ O | SO LE | GREER ICLE |

Entran SOPRANO y NARRADOR

LA SOPRANO LI LI LI QUIÁ (FORTISIMO)

LA LA LA LA LA LA LA

SOL FA MI FA SOL FA MI LA

NARRADOR (*al estilo Artaud: subiendo la voz y el gesto, acaba tirando los folios al aire*):

Hablamos así en medio de idiomas colapsados, de palabras cuyos significados agonizan porque a ellas mismas les es imposible contener más locura y violencia que aquellas con que ya las ha cargado la historia.

El derrumbe del lenguaje y de las lenguas es el fracaso de nuestra unión con lo que se nombra, o lo que es lo mismo, es el fracaso infernal del amor.

Esta es la agonía: ninguna palabra dice lo que dice, ninguna palabra nombra lo que nombra. El tiempo al que asistimos es aquel donde las palabras mueren y la forma que ha tomado esa muerte es...

OSCURO y FIN



TERRITORIOS PARA LA EDUCACIÓN

Un enfoque pedagógico de la Musicoterapia

Natalia Filenko
Musicoterapeuta

Resumen. Exponemos el proceso histórico de la Musicoterapia, presentando los argumentos científicos que nos impulsan a investigar y reflexionar sobre la integración de ésta en el aula de los futuros profesores de Música, desde los nuevos enfoques pedagógicos de lo que se ha venido a denominar como “paradigma educacional emergente” o enseñanza educacional (Morin, Iniesta). Nos auspiciamos en los aportes científicos que señalan que las nuevas posibilidades de la musicoterapia y su uso inteligente en el aula posibilitarán el desarrollo integral del individuo, a través de una búsqueda del equilibrio entre lo cognitivo intelectual y lo cognitivo emocional que toma la escucha musical como eje.

Palabras clave. Musicoterapia, educación, pedagogía, música, emociones

Abstract. We expose the historical process of music therapy, presenting the scientific arguments that drive us to investigate and reflect on the integration in the classroom of the future teachers of music, from the new pedagogical approaches of what has come to be referred as "emerging educational paradigm" or educational teaching (Morin, Iniesta). We sponsor the scientific contributions that indicate that new possibilities of music therapy and its intelligent classroom use will enable the integral development of the individual, through a search for balance between the cognitive intellectual and the emotional cognitive that focuses on music listening.

Keywords. Musictherapy, education, pedagogy, music and emotions.

Introducción

En las últimas décadas, ha ido creciendo el número de niños que experimentan dificultades durante su escolarización. Algunos niños muestran comportamientos desadaptados: son pasivos, apáticos, indiferentes, adaptan el modelo conductual de autoprotección/huida. Otros se comportan de forma agresiva e incluso violenta, les caracteriza la enemistad, la desobediencia, la incomprensión y el incumplimiento repetido de las normas de conducta en la clase.

El aumento de la carga psicoemocional e intelectual, junto con el incremento del volumen de la información, pone a prueba las posibilidades adaptativas del alumnado. Los esfuerzos que debe invertir el organismo humano para adaptarse merman drásticamente sus reservas funcionales y su sistema nervioso, ocasionando trastornos

psicosomáticos. Por eso, tanto en la enseñanza en general, como en la enseñanza musical en particular, cobra su fuerza la búsqueda y la elaboración de técnicas innovadoras de protección de la salud, tanto física como mental. Además, debemos señalar que la protección y el fortalecimiento de la salud de la nueva generación es un problema de suma actualidad y se encuentra entre las tareas que la Organización Mundial de la Salud (OMS) recomienda como puntos de referencia universales, con el fin de conseguir los objetivos del programa “Salud para todos en el siglo XXI”¹⁴⁵³.

Actualmente, existe una contradicción. Por un lado, hay una creciente demanda de profesores capaces de aplicar las nuevas técnicas innovadoras de protección de la salud. Por otro, el paradigma tradicional de formación y preparación de los futuros profesores de música, tanto en conservatorios como en centros de enseñanza secundaria, no cubre del todo las necesidades de dicha demanda. Debido a esto, pensamos que deben *revisarse los requisitos que ha de cumplir el futuro profesor de música y el proceso de su formación profesional*, en la que, necesariamente, deben insertarse nuevas técnicas a partir de nuevos enfoques, capaces de proporcionar al futuro profesorado, en general y al profesorado de música en particular, una experiencia íntegra y completa de lo que debe ser la actividad pedagógica en el mundo actual.

De obligado comienzo, debe ser llevar a cabo una revisión a fondo de las nociones tradicionales, que rigen todavía la enseñanza de la música, seguida de un trabajo de contraste, que aborde las características de la sociedad actual y sus necesidades educativas, con el fin de adecuar o transformar los procedimientos ya existentes y crear otros nuevos, más acordes con los avances de las últimas décadas en *psicología*, en *inteligencia emocional*, así como en propio ámbito de la *musicoterapia*. Se trata, fundamentalmente, de comenzar atendiendo a lo que se ha venido denominando en las últimas décadas como “paradigma emergente de la educación”, impulsado primeramente por el pensador francés Edgar Morin¹⁴⁵⁴, pudiéndose sintetizar aquí a través de las palabras, al mismo tiempo viejas y de plena actualidad, del poeta Antonio Machado: “Educación es enseñar a repensar el pensamiento y desaber lo sabido”¹⁴⁵⁵.

Repensar la educación es plantearnos una reforma paradigmática y no seguir con las desvirtuadas y permanentes reformas programáticas. Una reforma paradigmática se inscribe en los descubrimientos del nuevo paradigma científico, que nos obliga a un

¹⁴⁵³ “Nosotros, los Estados Miembros de la Organización Mundial de la Salud (OMS), reafirmamos nuestra adhesión al principio enunciado en su Constitución de que el goce del grado máximo de salud que se pueda lograr es uno de los derechos fundamentales de todo ser humano; de esa manera, afirmamos la dignidad y el valor de cada persona, y la igualdad de derechos, la igualdad de obligaciones y la responsabilidad compartida de todos en lo que se refiere a la salud”. «DECLARACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD», en *Política de salud para todos para el siglo XXI*. 101ª reunión EB101.R22. Punto 8 del orden del día 27 de enero de 1998. Decimosexta sesión EB101/SR/16, p. 2. Disponible en: http://apps.who.int/gb/archive/pdf_files/EB101/pdfspa/spar22.pdf

¹⁴⁵⁴ Véase MORIN, Edgar: *La mente bien ordenada*, Seix Barral, Barcelona, 2000; *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*, Paidós, Barcelona, 2001; MORIN, Edgar; ROGER CIURANA, Emilio; MOTTA, Raul Domingo: *Educación en la Era Planetaria*, UNESCO/Universidad de Valladolid, 2002.

¹⁴⁵⁵ Citado en GUTIERREZ PÉREZ, Francisco: *Conversar de conversar. Implicaciones educativas del paradigma emergente*, Ediciones del CREC, Valencia, 2011, p. 13.

cambio profundo en nuestra visión del mundo, al invitarnos a ver y analizar la realidad a partir de nuevas categorías de interpretación.

Este cambio paradigmático supone *métodos radicalmente nuevos de enfocar la educación*.¹⁴⁵⁶

Según el Congreso Mundial de Musicoterapia, celebrado en París en 1974, la técnica terapéutica que utiliza la música en todas sus formas con participación activa o receptiva por parte del paciente es definida como musicoterapia. Tiene como fin desarrollar potenciales o restaurar las funciones del individuo, de manera que éste pueda lograr una mejor integración *intra* o *interpersonal* y consecuentemente una mejor calidad de vida a través de la prevención, rehabilitación y tratamiento.

A la luz de las numerosas investigaciones sobre los efectos terapéuticos de la música¹⁴⁵⁷, así como sobre las propiedades de determinadas escuchas no tan beneficiosas, que han venido desarrollándose hasta el momento¹⁴⁵⁸, y considerando el contexto cambiante de la sociedad actual¹⁴⁵⁹, es necesario tomar conciencia del ambiente musical que envuelve a las personas, tanto individual como socialmente, con objeto de propiciar más avances que retrocesos en torno a la Inteligencia Emocional¹⁴⁶⁰ de individuos y grupos, respecto a lo que la percepción de organizaciones sonoras pueda afectar. El sonido es capaz de producir impactos en la conducta humana, individual o colectivamente, y convertirse en expresión de estados anímicos. La cinética musical se ve alterada por la melodía, los estados de ánimo se refuerzan; en definitiva, el significado musical es tan amplio como la misma cultura, la religión o la propia sociedad en la que viven¹⁴⁶¹.

La música, como artículo de amplio consumo, se ha convertido desde hace tiempo en uno de los factores de la ecología emocional humana, que influye sustancialmente en la salud moral, psíquica y fisiológica de personas. Debido a las situaciones espontáneas, culturales, etc., en las que la música se presenta ocupando el espacio acústico durante un tiempo determinado o indeterminado, ejerciendo una influencia directa sobre la salud humana, emocional y fisiológica, es imprescindible abordar en los problemas psicológicos, pedagógicos, músico-terapéuticos, antropológicos,

¹⁴⁵⁶ *Ibid.*

¹⁴⁵⁷ "Pliego de Andrés (2002) expone que en los últimos años han proliferado estudios que muestran que la educación musical no solo mejora el aprendizaje de otras materias del currículo sino que, además, promueve la creatividad y desarrolla competencias que se atribuyen a la inteligencia emocional, tales como la autoestima, el autocontrol, la perseverancia y las habilidades sociales (Cuttietta, Hamann y Liller, 1995; Campbell, 1998, entre otros)": BALSERA, Francisco José. GALLEGO GIL, Domingo J.: *Inteligencia emocional y enseñanza de la música*, DINSIC Publicaciones Musicals, Colección: Materiales de pedagogía musical, Barcelona, 2010, p. 43.

¹⁴⁵⁸ Véase Bibliografía.

¹⁴⁵⁹ Véase SHAPIRO, L. E.: *La inteligencia emocional en los niños*, Ed. Vergara, Buenos Aires, 1997.

¹⁴⁶⁰ Véase GOLEMAN, Daniel: *Inteligencia Emocional*, Kairós, Barcelona, 1996; *La práctica de la Inteligencia Emocional*, Kairós, Barcelona, 1999; *Inteligencia Social*, Kairós, Barcelona, 2006.

¹⁴⁶¹ PALACIOS SANZ, José Ignacio: «El concepto de musicoterapia a través de la Historia», en *Revista Electrónica de LEEME* (Lista Europea de Música en la Educación), Nº 13, Mayo 2004, p. 2. Disponible en: <http://musica.rediris.es>

filosóficos y socioculturales que se insertan en el marco de la educación y, así mismo, ver *cuál* y *cómo* es la incidencia de las músicas que percibimos consciente e inconscientemente¹⁴⁶².

En la época actual, en la que predominan los medios de comunicación, la mayor parte de la producción musical que nos llega representa una verdadera fuente de polución para el interior del organismo humano, llegando incluso en ocasiones a su destrucción ética y social, al producirse una gestión equivocada del *qué* escuchar, *cómo*, *cuándo* y *dónde*. Este fenómeno ha alcanzado tal nivel que puede interpretarse como un peligro real para la base biológica de la actividad y de la existencia humanas. Una consecuencia directa de esta situación es un bajo nivel de la cultura psicoemocional, una inestabilidad emocional, es decir, una mala educación de la Inteligencia Emocional, unida al incremento de enfermedades nerviosas y psíquicas, incluso una incapacidad de adaptarse a la sociedad, en otras palabras, la degradación intelectual y emocional de una importante parte de la población.

Para contribuir a la formación integral de las personas, el informe Delors señala que el proceso de aprender se construye sobre cuatro pilares Básicos: *aprender a conocer*, *aprender a hacer*, *aprender a ser* y *aprender a vivir juntos*¹⁴⁶³. Francisco José Balsera, en su libro *Inteligencia Emocional para músicos*, nos dice al respecto: “Esta filosofía requiere nuevos planteamientos didácticos, esto es, la aplicación de una metodología flexible en la que se tengan en cuenta las necesidades de los estudiantes, su inteligencia emocional y sus diferentes formas de aprender”¹⁴⁶⁴. Estamos de acuerdo con Balsera cuando afirma que “la formación musical es extremadamente importante para el desarrollo de la completa personalidad del alumno”¹⁴⁶⁵.

En la actual situación educativa, cobra mucha importancia poder determinar las posibilidades de una clase de música, como medio para realizar técnicas innovadoras de protección de salud; durante las clases de música, es necesario utilizar no sólo los métodos *músico-pedagógicos* de enseñanza, sino también *músico-terapéuticos*. En esencia, cada profesor de música, consciente o inconscientemente, se convierte en un psicoterapeuta natural que, con ayuda del arte musical, cambia el humor, las emociones y la percepción del mundo, contribuyendo al desarrollo cognitivo y emocional, es decir, al crecimiento personal e integral del individuo, haciendo interactuar *la enseñanza de la música con la enseñanza a través de la música*.

El desarrollo de las capacidades de la Inteligencia Emocional bajo los efectos de la música juega un papel muy importante, incidiendo en las funciones psíquicas y fisiológicas del organismo, ya que junto a ellas forma un sistema psicofisiológico único. Del mismo modo, la terapia a través de la música o musicoterapia se beneficia de un

¹⁴⁶² Véase SANTACREU FERNÁNDEZ, Óscar Antonio: *La música en la publicidad*. Tesis Doctoral. Universidad de Alicante, 2002.

¹⁴⁶³ Véase DELORS, Jacques *et al.*: *La educación encierra un tesoro*, Organización De las Naciones Unidas. UNESCO, París, 1996.

¹⁴⁶⁴ BALSERA, Francisco José; GALLEGU GIL, Domingo J.: *Op. Cit.*, p. 39.

¹⁴⁶⁵ *Ibid.*

buen uso de la Inteligencia Emocional. Así, *Musicoterapia e Inteligencia Emocional* se benefician la una a la otra si se utilizan adecuadamente, pudiendo potenciar en ese caso una existencia completa y armoniosa para los seres humanos.

El problema de la cultura emocional es sumamente actual. Desde la década de los sesenta del siglo pasado, ha comenzado a estudiarse desde una nueva perspectiva y a demostrarse con nuevos medios, cómo el nivel de desarrollo de la Inteligencia Emocional en una cultura es el resultado de la interacción de los individuos que la constituyen. Al mismo tiempo, la cultura emocional social proporciona a las personas la capacidad del perfeccionamiento individual, del crecimiento intelectual y emocional, donde existe una interacción mutua positiva, que genera un funcionamiento armonioso interior y exterior. Uno de los puntos álgidos de la actualidad es el problema de la interpretación del papel y las posibilidades psicoterapéuticas de la música como un poderoso arte emocional, que recurre a las emociones, influye sobre las emociones, repara y corrige las emociones, en definitiva, que va formando las emociones y la cultura psico-emocional de los humanos, mediante un aprendizaje de su correcta auto-gestión.

Desde un punto de vista antropológico, las señales emocionales representan un sistema primario en comparación con el lenguaje verbal. No obstante, la civilización y el progreso técnico-tecnológico han traído consigo la constante racionalización, reglamentación y limitación de lo emocional en las personas, incluso en casos tan socialmente determinantes como fue el caso del período romántico, que trajo el desprecio o rechazo absoluto del ámbito emocional, sobre el que se impuso plenamente la razón científica.

En la etapa actual del desarrollo de la cultura, el valor del arte musical consiste tanto en la creación de la resonancia emocional adecuada al estado y a la autoconciencia de la persona, como en la recuperación de las cualidades que puede ir perdiendo el individuo. Dicho de otro modo, el arte musical, al influir en los estados anímicos de las personas, puede ser una herramienta emocional que coadyuve y proteja el riquísimo acervo de las capacidades humanas.

La música es la forma más antigua de rehabilitación de los estados emocionales, antropológicamente considerada como una manifestación humana y artística natural¹⁴⁶⁶. El ejemplo más evidente es que mucha gente recurre a la música de forma consciente o intuitiva para librarse de las tensiones psíquicas acumuladas, tranquilizarse y cargarse de energía positiva¹⁴⁶⁷. “De hecho, el repertorio de tradición oral, que ha llegado hasta nuestros días, nos ofrece la posibilidad de encontrarnos con casi una veintena de enfermedades y un número elevado de ejemplos de canciones de

¹⁴⁶⁶ Véase HARGREAVES, D. J. & NORTH, A. C. (eds.): *The Social Psychology of Music*. Oxford University Press, London, 2003.

¹⁴⁶⁷ CABRELLES SAGREDO, M^a Soledad: «Las emociones y la música», en *Revista de Folklore*, N. 323, Tomo 27b. Fundación Joaquín Díaz, 2007, pp. 183-192. Disponible en: <http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=2435>

medicina preventiva (canciones de cuna, de trabajo y de accidentes) y de medicina curativa”¹⁴⁶⁸.

Sin ánimo de ser exhaustivos, pasemos ahora a efectuar un breve recorrido histórico, a través de los puntos más importantes o relevantes, que pueda situarnos en el devenir de las interacciones entre las emociones, los efectos terapéuticos de la música y su emergencia en lo que conocemos hoy en día como *Musicoterapia* y de la que ofrecemos nuestra definición: *el manejo de la música y sus elementos musicales (sonido, ritmo, melodía y armonía) realizada por un musicoterapeuta calificado con un paciente o grupo, en un proceso creado para facilitar, promover la comunicación, las relaciones, el aprendizaje, el movimiento, la expresión, la organización y otros objetivos terapéuticos relevantes, para así satisfacer las necesidades físicas, emocionales, mentales, sociales y cognitivas.*

I. Un poco de historia

1. La antigüedad

Las cuestiones referentes al funcionamiento de la música, como factor de la rehabilitación psicoemocional, fueron abordadas en los tratados de Aristóteles, Pitágoras, Platón, Plotino y Plutarco en sus aspectos filosófico-estético, filosófico-histórico, histórico-médico y musical-estético¹⁴⁶⁹. Debemos destacar que en la tetrada de Pitágoras, filósofo de la Antigua Grecia y primer teórico musical reconocido, encontramos la descripción de cómo la música influye sobre el estado emocional de personas. Uno de los importantísimos conceptos de Pitágoras es la *euritmia*, o sea, la capacidad de una persona para encontrar un ritmo adecuado en cualquiera de las manifestaciones vitales: canto, danza, juego, oratoria, gestos, pensamiento, actos, nacimiento y muerte. A través de este *ritmo adecuado*, el ser humano, siendo en sí un microcosmos, puede *afinarse* de manera armoniosa con el ritmo de la armonía polifónica, para luego conectar con el ritmo cósmico del Universo absoluto¹⁴⁷⁰.

2. Edad Media

En la Edad Media, se consideraba que el estado emocional es la propia naturaleza humana. La relación música-emoción más relevante se enfoca desde la *Teoría de los Afectos*, que establece el nexo entre los estados emocionales y sensuales y su reflejo en la música o las transformaciones anímicas a través de ella. De esta forma, ya se toma conciencia de la poderosa y variada influencia que ejerce la música sobre el estado de personas y, en primer término, sobre su esfera emocional: las emociones están relacionadas e interactúan con las capacidades motoras, incluyendo las cuerdas vocales, la respiración, el pulso, es decir, toda la parte física de un ser humano.

¹⁴⁶⁸ PALACIOS SANZ, José Ignacio: «El concepto de musicoterapia... *Op. Cit.*, p. 4.

¹⁴⁶⁹ Véase GERTSMAN, E.V.: *La música de la antigua Grecia y Roma*, Aletheia, San Petersburgo, 1995; LOSEV, A. F.: *La estética del Renacimiento*, Pensamiento, Moscú, 1982; MÁRQUEZ RAMOS, Elisa.: *La música en la Antigua Grecia como transmisora de valores, repercusiones en la Educación Musical actual*, Universidad de Sevilla, 2011.

¹⁴⁷⁰ Véase VALDERRAMA HERNÁNDEZ, Roberto; PATIÑO TOVAR, Hilda; VAZQUEZ ROJAS, Verónica: «La historia de la musicoterapia en la antigüedad». Disponible en: <http://hdl.handle.net/10401/2825>

Los personajes más significativos son Quintiliano, Séneca, San Isidoro de Sevilla, Avicena, Aebn Tofail, Alfonso X “El Sabio” y Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita. Boecio (480-524) en su *De Institutione música*, una especie de actualización de las teorías de los afectos de San Isidoro, se ocupa de la influencia de la música sobre los estados violentos, tomando como ejemplos diversas curaciones a través de la música que realizaron Pitágoras a un borracho y Empédocles a un loco, algunas ciáticas y exponiendo cómo los pitagóricos conciliaban el sueño con ayuda de una melodía dulce.

3. La civilización moderna: siglos del XVI al XVIII

Durante estos dos siglos, los tratadistas se esfuerzan continuamente por dar cientificidad a la música. Por todas partes, comienzan a aparecer tratados que abordan diversas situaciones melódicas, interválicas, así como sus efectos en el ser humano y los entresijos de la educación musical. En España son abundantes las referencias: Pedro de Mejía (uno de los primeros que trata el tarantismo), Andrés de Laguna, fray Luis de León, Miguel de Cervantes... *El Melopeo*, de Cerone, fue uno de los tratados más importantes y, como muchos otros, recoge ideas de Boecio plasmando “ideas estéticas, científicas y terapéuticas, tales como el gusto innato de los hombres por la música, la interrelación con las actividades del hombre y el ser el arte liberal más noble, el más digno y el que opera mayores efectos, que en términos actuales llamaríamos recreación (Cerone, 1613)¹⁴⁷¹.

En uno de los volúmenes de la que es considerada como la primera obra española de *Musicoterapia*, *Palestra crítico-médica* (1744), del monje cisterciense Antonio José Rodríguez, el autor relega la medicina tradicional en favor de una medicina psicosomática, considerando la música como un medio capaz de modificar el estado de ánimo de las personas e influir sobre algunas funciones del cuerpo, atribuyéndole, así mismo, efectos anestésicos y catárticos, llegando a afirmar, en suma, que la música sirve como ayuda eficaz en todo tipo de enfermedades.

Debemos destacar dos filósofos importantes, en este caso, por la relevancia de su influencia sobre la estética del último tercio del siglo XVIII: Kant y Rousseau. El primero, abordando las sensaciones, declara considerar al sonido una sensación agradable que forma parte de un arte bello¹⁴⁷²; el segundo, en cuya persona conviven música, filosofía y antropología, aprecia la facultad que tienen los hombres de escuchar y deleitarse con los más bellos cantos y considera a la música como el lenguaje más directo al corazón¹⁴⁷³.

En España, la mayoría de las fuentes de las que podemos obtener información sobre las propiedades curativas de la música se refieren al *tarantismo*, enfermedad con posibilidades de curación y que ya durante la Edad Media se había convertido en Francia en un fenómeno sociológico. La “tarantela” sirve para definir tanto la picadura de una tarántula, como el baile –acompañado por una guitarra- que danzan los

¹⁴⁷¹ PALACIOS SANZ, José Ignacio: «El concepto de musicoterapia... *Op. Cit.*, p. 7.

¹⁴⁷² KANT, E.: *Crítica del Juicio*, Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1977.

¹⁴⁷³ FUBINI, E.: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Música, Madrid, 1998.

mordidos por este animal. En la época ilustrada, se pensaba que la música actuaba dualmente sobre el alma y el cuerpo: es beneficiosa para mejorar los estados de ánimo, sirve de analgésico e hipnótico, neurológico, purgante, para contrarrestar no solo el tarantismo, sino también la gota, las alteraciones menstruales y las fiebres diaforéticas. Además, “el tipo de música empleada varía según la enfermedad de que se trate y según las personas y profesión de cada caso. No servía cualquier música, sino que eran específicas y concretas: la música de sonidos fuertes y ruidos podían provocar efectos nocivos y recomendaban la modal”¹⁴⁷⁴.

4. El siglo XIX

El movimiento romántico postula que la música es siempre el lenguaje de los sentimientos¹⁴⁷⁵. Goethe reconocía en los sonidos un poder sobrenatural y una capacidad de elevarnos a lo trascendente, insistiendo en la necesidad de que el educador haga una correcta selección de obras fundamentales, con objeto de que se aprenda a apreciar la música. Para Hegel, el arte se inserta en el ámbito de la práctica y se encuentra entre la percepción sensible y la abstracción intelectual: “Reconoce que produce efectos morales, civiliza y educa, en forma de símbolos o figuras. En el tomo VII de la *Estética* lo dedica a la música y a sus medios de expresión. Así, la acción de la música consiste en erigirse en arte para actuar sobre las almas, al mismo tiempo que necesita de un contenido que despierte un sentimiento vivo en el alma”¹⁴⁷⁶.

En la segunda mitad del siglo XIX, comienza a prefigurarse en España la *musicoterapia* como ciencia. Debemos señalar los médicos Rafael Rodríguez Méndez, Francisco Vidal y Careta, catedrático de la Universidad de Madrid que defendió la primera tesis doctoral sobre las relaciones de la música y la medicina en 1882, titulada *La música en sus relaciones con la medicina*, donde argumenta, fundamentalmente, que la música es un agente que produce descanso y distrae al hombre, que es un elemento social, que moraliza al hombre, que es conveniente aplicarla en la neurosis y que sirve para combatir estados de excitación o nerviosismo¹⁴⁷⁷.

Los médicos progresistas europeos del siglo XIX introdujeron la música como método de tratamiento de enfermedades psiquiátricas. Tomemos, por ejemplo, el caso de neurólogo James L. Corning que, en 1899, fue pionero en utilizar la música para tratar a sus pacientes¹⁴⁷⁸.

5. Siglo XX

En la segunda mitad del siglo XX, las posibilidades técnicas y tecnológicas para la investigación de las reacciones fisiológicas, que surgen durante el proceso de la percepción musical, se han acrecentado enormemente. Se ha demostrado desde el punto de vista científico que la música influye de una forma activa sobre las funciones

¹⁴⁷⁴ PALACIOS SANZ, José Ignacio: «El concepto de musicoterapia... *Op. Cit.*, p. 9.

¹⁴⁷⁵ FUBINI, E.: *La estética musical... Op. Cit.*, p. 257.

¹⁴⁷⁶ HEGEL, G. W. F.: *Introducción a la Estética*, Península, Barcelona, 2001, p. 160.

¹⁴⁷⁷ Véase POCH BLASCO, S.: *Compendio de Musicoterapia (I y II)*, Biblioteca de Psicología, Textos Universitarios, Ed. Herder, vol. II, Barcelona, 1999.

¹⁴⁷⁸ Véase SHUSHARDZHAN, S. V.: *Guía en musicoterapia*, Medicina, Moscú, 2005.

de todos los sistemas fisiológicos vitales, sobre la intensidad de distintos procesos fisiológicos, la respiración, el sistema cardiovascular y el aparato de circulación sanguínea, refuerza el sistema inmunológico e incluso puede propiciar algunos cambios hormonales y bioquímicos. La música eleva la capacidad del organismo para liberar endorfinas, sustancias bioquímicas del cerebro que ayudan a combatir el dolor y el estrés.

A principios del siglo XX, ya se había demostrado empíricamente que los sonidos musicales hacen vibrar cada célula de nuestro organismo: las olas electromagnéticas influyen sobre la presión sanguínea, ritmo cardíaco, ritmo y profundidad de respiración. Hoy en día la *Musicoterapia* integra neurofisiología, psicología, reflexología y psicología musical.

Las posibilidades curativas de la música forman la base de la actividad de los institutos de terapia musical de Francia, Alemania, Inglaterra, Austria, Estados Unidos, gran parte de Iberoamérica, entre otros países del mundo, a lo largo de todo el pasado siglo. Desde hace mucho tiempo, la estrategia de las posibilidades psicoterapéuticas y curativas del arte musical representa la parte esencial de todas las escuelas musicales terapéuticas modernas de cualquier orientación, lo que mostramos a continuación.

La escuela sueca. El punto de partida es el concepto de psico-resonancias, que se basa en que las profundas capas de la conciencia humana pueden entrar en resonancia con las formas armónicas sonoras y revelarse al exterior para su análisis y entendimiento. Al apoyarse en el concepto del “inconsciente colectivo” y “arquetipo” de C. Jung¹⁴⁷⁹, A. Pontvik trabajó sobre la idea de las vías de penetración en las capas profundas de la psique, mediante las combinaciones proporcionales de sonidos que surten el efecto de armónico¹⁴⁸⁰.

En **Estados Unidos**, una de las organizaciones músico-terapéuticas más famosas es la clínica de **Nordoff-Robbins**, abierta en 1990. Situada en el centro del campus universitario de la Universidad de Nueva York, esa clínica forma parte de la Escuela de Música universitaria y funciona como parte de programas de musicoterapia para los alumnos de la Universidad y Postgrado.

La psicoterapia, cuyo efecto curativo se basa en las ideas del psicoanálisis tradicional, ocupa un lugar importante en la musicoterapia americana¹⁴⁸¹. Durante la sesión, el psicoterapeuta pretende que el paciente recuerde las situaciones que le hayan traumatizado emocionalmente para luego, con ayuda de la música, conducirlo a una catarsis y un desbloqueo del recuerdo reprimido. Los musicoterapeutas americanos elaboraron profusos catálogos de obras musicales con capacidades curativas, que incluyen música de distintos géneros y estilos, clasificándola según el tipo de influencia que ejerce.

¹⁴⁷⁹ JUNG, Carl Gustav: *El alma es el problema de nuestro tiempo*, Piter, San-Petersburgo, 1993.

¹⁴⁸⁰ SHUSHARDZHAN, S. V.: *Op. Cit.*

¹⁴⁸¹ *Ibid.*

La escuela alemana, a la hora de instrumentar la estrategia y la táctica del tratamiento, parte de la tesis de la unidad psicofísica de ser humano, razón por la cual el tratamiento consiste en todo un complejo de efectos que tienen en cuenta los aspectos físico, emocional, comunicativo, orgánico y regulador¹⁴⁸².

Italia elaboró los fundamentos ontopsicológicos de la musicoterapia, orientada no sólo a curar, sino también a *prevenir* las enfermedades mediante el uso de canto, sonido y danza¹⁴⁸³.

La escuela parisina del profesor Alfredo Tomatis se labró un papel aparte en el desarrollo de la musicoterapia, puesto que se fijó en la fantástica eficacia curativa de la música de Mozart, su capacidad de estimular el intelecto y vencer incluso las enfermedades terminales¹⁴⁸⁴.

6. La actualidad

Hoy en día, la musicoterapia se utiliza prácticamente en todos los países de Europa Occidental y se experimenta en varias direcciones:

- Influencia de algunos instrumentos musicales sobre los organismos vivos
- Influencia de la obra musical de grandes genios de la Humanidad; influencia individual de algunas obras en particular
- Influencia de la música folclórica popular y tradicional en el organismo humano
- Influencia de la música moderna
- Musicoterapia perinatal

En los principales países de Europa, la Musicoterapia está bastante extendida tanto en la teoría como en la praxis, aunque su incorporación al mundo universitario se produjo hace tan solo unos cuarenta años. En numerosas universidades europeas, puede obtenerse la licenciatura en Musicoterapia y ya es importante el número de tesis doctorales aportadas. Sucede lo mismo en América Latina, pero el caso más relevante lo encontramos en Estados Unidos, donde podemos encontrar el mayor colectivo de profesionales, una especial labor de investigación y el mayor número de asociaciones. En Estados Unidos la Musicoterapia está muy bien considerada por la sociedad, así

¹⁴⁸² Véase SCHWABE, C.: «MusicTherapy. Therapeutic Music Pedagogy-Teaching of Music», en *Psych., neur., Med. Psychol.* Vol.26, N 12, 1974, pp. 705-713 y SHUSHARDZHAN, S. V.: *Op. Cit.*

¹⁴⁸³ Véase MATEOS HERNÁNDEZ, Luis Alberto: 2011. *Terapias artístico creativas: musicoterapia arte terapia, danza movimiento terapia, drama terapia psicodrama*, Amaru Ediciones, Salamanca, 2011; BERMELL CORRAL, María Ángeles: *Evaluación de un programa de intervención basado en la música-movimiento como optimizador del aprendizaje en la educación primaria*, Universitat de València, 2004; SUBIRATS BAYEGO, Maria Àngels: *La incidencia emocional de la música corporal como conductora educativa en la etapa infantil*, Universitat de Barcelona, 2010; MENEGETTI, Antonio: *Música del alma. Introducción a la musicoterapia antropológica*, T. I., San Petersburgo, 1992.

¹⁴⁸⁴ CAMPBELL, D.: *El efecto Mozart*, Ed. Urano, Argentina-Chile-Colombia-España México-Venezuela, 1997. Disponible en:

http://claretsevillaadmin.micolegio.es/ArchivosColegiosClaretianosSevilla_SanAntonioMariaClaretSevilla/Archivos/M%C3%9ASICA/elefectomozart.pdf ; TOMATIS, Alfred: *9 meses en el paraíso*, La Campana, Barcelona, 1990.

como por la ciencia, llegando a financiar el gobierno programas de rehabilitación. Llegando a la situación en España, dice José Ignacio Palacios:

El recorrido histórico vivido por la Musicoterapia ha pasado por estadios mágicos, religiosos, filosóficos y científicos, de ahí su significado polisémico. Siempre ha habido consciencia de los efectos musicales en las personas y en la sociedad, por lo que ha resultado necesaria la aplicación de la música en la curación de pacientes, en la educación, en la expresión de emociones y en otras muchas situaciones, como así lo atestiguan una larga lista de opiniones y testimonios literarios. Desde 1950, tiene rango científico y se imparte como disciplina académica en muchas Universidades, centros especializados y organizaciones, aunque en España, con una gran historia tras de sí, está en proceso de desarrollo.¹⁴⁸⁵

El carácter sintético del concepto de *musicoterapia* se debe a otros conceptos análogos de la ciencia moderna que tienen tendencias de integración. De hecho, se trata de uno de los últimos métodos psicotécnicos que debe desempeñar un importantísimo papel en las complejas condiciones de vida actual de la Humanidad, a saber: asegurar un funcionamiento eficaz de la persona en la sociedad y armonizar su vida psíquica (perfeccionar su cultura psico-emocional). En la década pasada, la *National Association for Music Therapy* de Estados Unidos amplió la definición de Musicoterapia, como “el uso de la música en la consecución de objetivos terapéuticos: la restauración, el mantenimiento y el acrecentamiento de la salud tanto física como mental”¹⁴⁸⁶.

Esto nos hace plantear la cuestión sobre qué estructuras de existencia espiritual – emocionales o racionales- determinan el funcionamiento de tal o cual paradigma en la cultura. En el caso de la música, el tipo del desarrollo lógico inherente al paradigma como un fenómeno de cultura general, empieza a desplazarse hacia lo *emocional*. Esto último debe interpretarse no sólo como la capacidad de reproducir unas reacciones psicológicas concretas, sino con mayor profundidad, puesto que se trata de abordar la interacción de estados asociativos inconscientes y estados reflexivos conscientes, a través de la terapia musical.

II. Un enfoque pedagógico de la Musicoterapia

En la búsqueda interdisciplinaria de la Pedagogía Musical moderna es totalmente imprescindible aprovechar los adelantos de la Musicoterapia, así como la formación psicoemocional de un vector educativo. La Pedagogía, primaria en cuanto a su influencia sobre la psique humana, debe integrar y dominar la práctica innovadora de la Musicoterapia y, por consiguiente, crear e introducir en el proceso de educación musical enfoques innovadores.

¹⁴⁸⁵ PALACIOS SANZ, José Ignacio: «El concepto de musicoterapia... *Op. Cit.*, p. 1.

¹⁴⁸⁶ POCH BLASCO, S.: *Compendio de Musicoterapia... Op. Cit.*, vol. I, p. 40.

Puesto que la Musicoterapia trata hoy en día de nuevas técnicas que ayudan a preservar la salud y, especialmente, la salud psíquica y fisiológica de las generaciones más jóvenes¹⁴⁸⁷, el trabajo conjunto entre investigadores y musicoterapeutas ha generado aportes significativos, especialmente en las últimas dos décadas. La investigación sobre la práctica profesional como modelo de conceptualización teórica es utilizada por diversos investigadores en el campo de la musicoterapia, a través de diseños de investigación de carácter cuantitativo o cualitativo en función de los objetivos y necesidades de los temas específicos de investigación.

En la actualidad, cobra importancia el hecho de poder dar a conocer a la sociedad las posibilidades de la Musicoterapia. Pero es aún más importante proporcionar estos conocimientos a los futuros profesores de música, que se educan actualmente en los Conservatorios Superiores, ya que son ellos los que educarán después a los estudiantes de música de Enseñanza Secundaria y al alumnado de los Conservatorios Elementales y Profesionales. El profesor de música del conservatorio no sólo está formando el futuro auditorio de las salas de conciertos, sino que también es responsable de su salud psíquica y física, de su imagen emocional y ética. La técnica musicoterapéutica exige ciertos requisitos respecto a los conocimientos y el nivel profesional, que ante todo se reflejan en la capacidad de realizar la idea de una *personalidad en desarrollo en un mundo en desarrollo*. Los nuevos enfoques de la musicoterapia suponen poder rebasar los límites del paradigma tradicional de conocimiento y plasmar la enseñanza en una clave innovadora: “educación emocional”, formación del futuro profesor de música como un profesional emocional y éticamente maduro, sensible y empático, que capte muy bien el estado psicoemocional de sus alumnos, para que pueda llevarse a cabo una “enseñanza educacional”, en la que lo emocional sea tan importante como lo intelectual¹⁴⁸⁸. Nos sumamos a la iniciativa de que “es necesario implementar en el aula de música programas de intervención que con una metodología adecuada permitan a los estudiantes por una parte desarrollar su inteligencia emocional, y por otra, mejorar sus competencias musicales”¹⁴⁸⁹.

Los nuevos enfoques para la integración de la musicoterapia en el aula de música, de secundaria y conservatorios, protegen la salud, amplían las posibilidades de las clases de música, las capacidades de la Inteligencia Musical y de la Inteligencia Emocional,

¹⁴⁸⁷ Véase CONFERENCIA MUNDIAL SOBRE LA EDUCACIÓN SUPERIOR: «La educación superior en el siglo XXI: Visión y acción», en *Declaración mundial sobre la educación superior en el siglo XXI: visión y acción y Marco de acción prioritaria para el cambio y el desarrollo de la educación superior*, 1998. Disponible en: http://www.unesco.org/education/educprog/wche/declaration_spa.htm

¹⁴⁸⁸ Véase MORIN, Edgar: *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*, Paidós, Barcelona, 2001 INIESTA MASMANO, Rosa: *Interactuando sin miedo*, Rivera Editores, Valencia, 2011, pp. 176-304.

¹⁴⁸⁹ BALSERA, Francisco José; GALLEGU GIL, Domingo J.: *Op. Cit.*, p. 45.

reforzando la función educativa y adecuándola a su desarrollo evolutivo, y eleva, en general, el estatus social tanto del profesor como de los estudiantes¹⁴⁹⁰.

El hecho de utilizar las técnicas de protección de salud que implica la musicoterapia, durante una clase de música, contribuye:

- **En el aspecto profiláctico:**

- a proporcionar la información acerca de la influencia tanto positiva como negativa de la música sobre el estado psicoemocional; estudiar del papel compensatorio de la música;
- a prevenir alteraciones psicoemocionales;
- a formar las emociones positivas, aprender a gestionarlas (también y especialmente las negativas);
- y a configurar la cultura psicoemocional a partir de la gestión emocional.

Debemos destacar una peculiaridad del carácter del aspecto profiláctico en la actualidad: hoy estamos viviendo la difusión de la música como arte en un nivel nunca visto. La sociedad moderna, con su ritmo extremadamente alto de vida y las exigencias que no paran de crecer, ejerce una tremenda presión sobre las personas, especialmente, sobre la joven generación, obligándola a buscar intuitivamente las formas que le permitan protegerse, conservarse, y a encontrar un refugio en la música, entre otras cosas. Lamentablemente, su valor con frecuencia no se interpreta desde una posición crítica y su influencia sobre la esfera psicoemocional no se toma en cuenta, a pesar de que esta influencia puede ser mucho más fuerte y profunda de lo que podemos sospechar. La música puede no sólo producir placer y tranquilidad, contribuir al desarrollo y curar a las personas, sino también es capaz de destruir la psique humana y convertirse en una especie de droga psicotrópica.

- **En el aspecto del desarrollo psíquico:**

- a la estimulación de las funciones psíquicas a través de la música;
- a la estimulación de la memoria a través de la música, el nexo entre la memoria musical y otro tipo de memoria;
- a la influencia de la música sobre la memoria genética;
- a la activación de distintos aspectos del intelecto, del mundo emocional, de la imaginación;
- y a la formación de nuevos recursos de la expresión emocional.

¹⁴⁹⁰ DE OLIVEIRA PAVAO, Silvia María: *Competência emocional: um enfoque reflexivo para a prática pedagógica*, Universitat Autònoma de Barcelona, 2003; MATEOS, Daniel: *La música contemporánea y los futuros maestros de educación musical*, Universidad de Málaga, 2007; CARBAJO MARTÍNEZ, Concha: *El perfil profesional del docente de música de educación primaria: autopercepción de competencias profesionales y la práctica de aula*, Universidad de Murcia, 2009; CRUCES MARTÍN, María Carmen: *Implicaciones de la expresión musical para el desarrollo de la creatividad en educación infantil*, Universidad de Málaga, 2009; SUBIRATS BAYEGO, Maria Àngels: *La incidencia emocional de la música corporal como conductora educativa en la etapa infantil*, Universitat de Barcelona, 2010.

- **En el aspecto de la rehabilitación psíquica:** a estimular el equilibrio psíquico (psicoemocional) y espiritual y a adquirir la normalidad de la salud psíquica y la conducta.
- **En el aspecto moral y cognitivo.** Así mismo, la musicoterapia contribuye, dado que su esencia consiste en la influencia que ejerce la música sobre la moral humana, a mejorar la ética¹⁴⁹¹. Según un antiguo proverbio chino, *la destrucción de cualquier país empieza por destruir su música. El pueblo sin una música pura y clara está condenado a la degradación*. Si los pedagogos del pasado defendían el repertorio de alto contenido artístico, hoy es sumamente actual el problema de la esencia moral de la música, el tipo de ética que debe generar. Durante siglos, las obras de arte se creaban siguiendo con rigor las leyes de belleza, dado que ejercían una influencia favorable sobre la psique. Fue la base del método artístico. Actualmente la ley universal de armonía y belleza de la que habló Mozart se ignora con demasiada frecuencia.

Es posible un nuevo enfoque capaz de generar una nueva metodología, en la aplicación de las posibilidades de la música en la práctica pedagógica. En primer lugar, el cambio debe basarse en el estudio del estado psíquico del alumnado y su demanda artística. Después, en una estrategia metodológica que habilite a la musicoterapia como parte del currículum de los futuros profesores de música¹⁴⁹².

Por esta razón, pensamos que *los recursos de los que dispone la musicoterapia deben formar parte del sistema de educación musical y pedagógica, ser parte de la educación de cada futuro profesor de música*. Solo un enfoque integral, la unión de los métodos pedagógicos, psicológicos, psicoterapéuticos con la influencia musical adecuada, puede proporcionar resultados positivos tanto para el proceso de estudios y educación como para la sociedad en general.

La inclusión de las técnicas de musicoterapia entre las asignaturas troncales que se imparten al futuro profesorado es una tendencia universal que va en aumento, a saber, se trata de introducir las psicotécnicas capaces de garantizar un funcionamiento eficaz de personas en la sociedad moderna y humanizar los puntos de referencia de su desarrollo.

¹⁴⁹¹ Véase COMISIÓN DE ÉTICA E INVESTIGACIÓN: «Declaración de Principios Éticos. World Federation of Music Therapy», en *ACLEDIMA (Asociación Castellano Leonesa para el Estudio, Desarrollo e Investigación de la Musicoterapia y la Arteterapia)*, 1999. Disponible en: http://www.acledima.org/docs/cd_wfmt.pdf Véase también MORIN, Edgar: *EL MÉTODO VI. Ética*. Cátedra, Madrid, 2005.

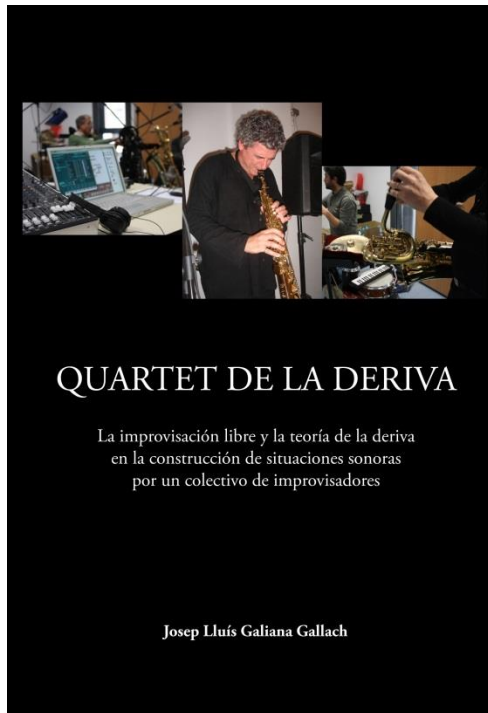
¹⁴⁹² GARCÍA GARCÍA, Emilio: «Enseñar a Aprender. Análisis y Desarrollo de las Competencias del Profesor», en *INAFOCAM*, Vol. 4, 2008, pp. 38-67; HARGREAVES, A.: *Profesorado, cultura y postmodernidad*, Morata, Madrid, 1999; HARGREAVES, D. J., MARSHALL, N. & NORTH A. C.: «Educación musical en el siglo XXI: una perspectiva psicológica», en *Eufonía*, N. 34, 2005, pp. 8-32; MARSELO GARCÍA, C.: *Formación del profesorado para el cambio educativo*, Ediciones Universitarias de Barcelona, Barcelona, 1999; FERRÁNDIZ GARCÍA, Carmen: *Evaluación y Desarrollo de la Competencia Cognitiva. Un estudio desde el modelo de las inteligencias múltiples*. Primer Premio Nacional *ex aequo* de Investigación Educativa 2004. Modalidad Tesis Doctorales, Ministerio de Educación y Ciencia. Centro de Investigación y Documentación Educativa, Madrid, 2005.

Conclusiones

En la historia de la Musicoterapia, se observa un proceso de desarrollo de las terapias curativas a través de la escucha. En la actualidad, la totalidad de investigaciones científicas, filosóficas y artísticas apuntan a la necesidad de actualizar y renovar las técnicas terapéutico-musicales como componente de la formación profesional del futuro profesorado de música.

Consideramos necesaria la *inclusión y desarrollo* de la Musicoterapia en el ámbito educativo musical, como una técnica psicológico-emocional innovadora en la formación profesional de los pedagogos que obtienen su título en los Conservatorios Superiores. Por un lado, la Musicoterapia potencia sus posibilidades a través de la Inteligencia Emocional y, por otro, esta última se ve beneficiada por la terapia musical.

TERRITORIOS PARA LA LECTURA



GALIANA GALACH, Josep Lluís. *Quartet de la deriva.* *La improvisación libre y la teoría de la deriva en la construcción de situaciones sonoras por un colectivo de improvisadores.* Obrapropia, Valencia, 2012, 205 p.

El presente libro aporta un novedoso acercamiento a la improvisación libre, desde dos aspectos fundamentales: uno teórico, a través de la *teoría de la deriva*, que fue elaborada desde el movimiento situacionista por el filósofo Guy Debord en 1956, y uno de carácter *pragmático*, en el que se plantean y analizan dos situaciones sonoras por un colectivo de improvisadores.

El libro, por otra parte, divide sus contenidos en dos secciones. En la primera sección, aborda el concepto de la improvisación libre, así como sus antecedentes históricos y su devenir hasta la actualidad. Especialmente interesantes son las reflexiones sobre la creación electroacústica y su relación con la improvisación libre. El autor también pasa revista a cuestiones tales como la naturaleza de la improvisación, su práctica y aprendizaje o la relación de ésta con el espacio y el público. En esta primera parte, se aborda así mismo la relación con la teoría de la deriva, ya mencionada, y sus principales características.

En la segunda parte de este trabajo, Josep Lluís Galiana afronta dos situaciones sonoras por un colectivo de improvisadores denominado "Quartet de la Deriva". Esta agrupación, creada ex profeso para este trabajo, consta de dos músicos electroacústicos, un percusionista y el propio autor a los saxos. La primera de ellas es una situación más íntima, creada en estudio y sin público, mientras que la segunda es una actuación con público.

Antes de acometer el análisis de ambas improvisaciones, podemos encontrar distintas conversaciones con Sixto Herrero, Wade Matthews y Miguel Molina, muy esclarecedoras, ya que sientan las bases del presente ensayo. Se incluye también un debate de los miembros del Quartet de la Deriva, previo a la primera situación.

El libro va acompañado de dos DVDs con las dos actuaciones que son analizadas detalladamente en el texto.



Concluye con los correspondientes anexos de bibliografía y discografía. La bibliografía está además dividida en libros, tesis doctorales, artículos y páginas web.

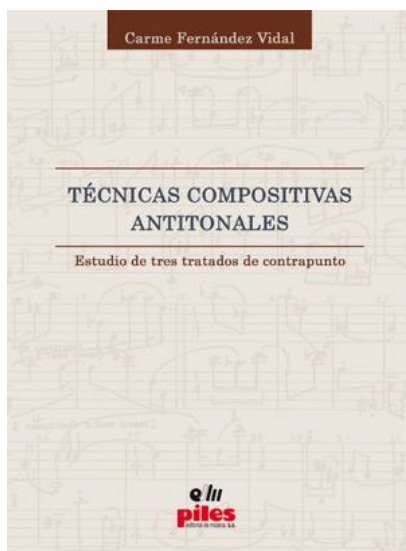
Para terminar, quisiera citar un párrafo del libro que expresa la implicación del autor con la improvisación libre como medio de expresión e, incluso, modo de vida: “A la improvisación libre se llega por una necesidad vital, además de artística, por expresarse, por comunicar a los demás, por canalizar toda la energía creativa y por participar en un colectivo de improvisadores. La improvisación libre constituye el camino para sacar todo el potencial creativo de un músico y no existe fuera de su práctica”.

Gregorio Jiménez

personajes que giraron alrededor suyo; ni tampoco farsantes como Marius Schneider, quien con embustes tendenciosos pretendió confundir el Sur con el Norte, regalando argumentos para aquellos que jamás entenderían lo que era la dignidad del hombre. Sin embargo, el resultado de mostrarnos ese escenario, con el juego de las luces y sus sombras, consigue la recreación de un imaginario bellissimo, donde lejos de asomar el desencanto prevalece el canto de la esperanza; ¿Por qué si no, invocar el eterno trabajo de Sísifo, como prueba de lo que es capaz de alcanzar la firme voluntad de un hombre?

Es difícil entender el sentido de *Sin contar la música*, ignorando la condición de etnomusicóloga de Joaquina Labajo y su compromiso con el principio que reclama el estudio de la música como cultura, cuya práctica impregna el contenido interdisciplinar que abordan sus capítulos –tan líricamente nombrados-, anticipados ya en el collage textual que ilustra la portada. No obstante, todos esos fragmentos de realidad son integrados fluidamente dentro de un discurso rico y erudito, intercalado con citas precisas y preciosas, necesarias y esclarecedoras, desde el que es posible escuchar los sonidos que median entre lo inteligible y lo sensible. *Sin contar la música* no será pues, un libro apto para superficies ni superficiales, sino para aquellos dispuestos a sentir, al igual que lo hiciera María Zambrano, “el pulso que sondea las cosas del otro lado”.

Pilar Cámara Díaz



Carme Fernández Vidal. *Técnicas Compositivas Antitonales. Estudio de tres tratados de contrapunto*, Piles, Valencia, 2011.

En *Técnicas Compositivas Antitonales. Estudio de tres tratados de contrapunto*, la autora propone una particular y excepcional aproximación a las corrientes vanguardistas de las primeras décadas del siglo XX que se englobaron bajo el término genérico de *atonalidad*: el análisis comparativo de tres tratados dirigidos a la enseñanza de la escritura musical en lenguajes no tonales, que ocupan un lugar importante -y a su vez, poco frecuentado- en la teoría musical del siglo XX.

Su estudio constata que la vanguardia musical de la primera mitad del mencionado siglo constituye una evolución de la tradición occidental y, como testimonios directos de los movimientos históricamente denominados atonales -y más concretamente de las tres posiciones estético-compositivas representadas por cada uno de sus autores (Falk, Krenek y Seeger)-, se confirma una línea de actuación que apunta a la negación del sistema tonal tradicional. Aunque tras un análisis exhaustivo aquí se demuestra que la resultante puede no ser tan antitética como se ha pretendido, la autora se decanta por denominarlas *técnicas antitonales* debido precisamente a esta filosofía de oposición, puesto que según demuestra este trabajo, pretendían serlo al huir de la práctica convencional establecida, invirtiéndola. Se puede alegar además, que el descriptor *antitonal* resulta despojado del desgaste histórico y otorga la posibilidad de adoptar un término *saneado* que se contempla desde el margen temporal que nos ofrece un siglo de distancia.

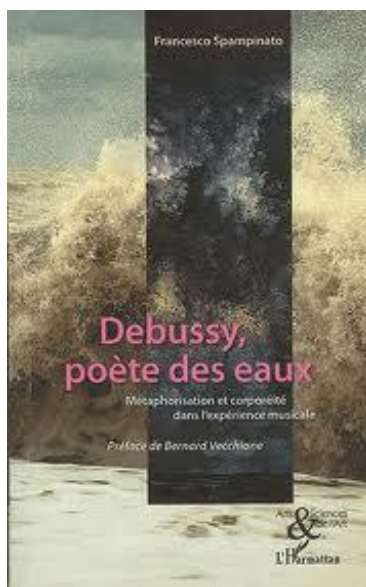
Las conclusiones que aporta esta juiciosa reflexión forman parte de una especulación fundamental sobre la música del siglo XX en lo que atañe especialmente a la comprensión del fenómeno atonal visto desde su intrínseca vinculación a la tonalidad, y el considerable número de rasgos comunes constatado entre los tratados que se analizan, auspicia el establecimiento de una sistemática que facilite el conocimiento

del fenómeno histórico de la atonalidad a través de una aproximación práctica de carácter técnico.

Se trata por tanto de un libro dirigido tanto a profesores como a alumnos de técnicas compositivas, también a estudiosos del siglo XX en general, y a todo aquél interesado en la vanguardia musical de principios del siglo pasado. Puesto que entre otras cosas, expone y analiza pormenorizadamente las bases técnicas y los dispositivos procedimentales de la escritura musical en los lenguajes mencionados (la técnica atonal de Falk, el contrapunto dodecafónico de Krenek y el contrapunto disonante de Seeger), constituye un material de soporte idóneo para su aplicación en clases de composición, armonía y contrapunto del siglo XX.

En el prólogo a este libro, Josep Soler ha destacado “la claridad de sistematización en los análisis de los tres teóricos que aparecen en el libro: cuando el estudio técnico de la escritura y los fundamentos de ella –con el esfuerzo y la constancia que esto exige– están ya casi destruidos en nuestro país y quizá ya en todas partes pues la “creatividad” personal –sin esfuerzo que la potencie ni esfuerzo para asimilar y revivir todo lo pasado y preparar así el lecho por el que debe discurrir el río del presente y del futuro– cuando esta “creatividad”, que es mera y alegre auto contemplación parece ser el único valor aceptado, cuando parece que estamos viviendo el –o los– largos momentos del “todo vale”, un texto como el que ahora se edita, con todo lo que ello representa, debe ser muy bien recibido y debemos considerarlo como un escalón en la dura y áspera montaña del conocimiento y la ciencia que son necesarias para poder recibir y transcribir (y así poderlo entregar a los demás) todas aquellas cosas, sentimientos, ansias, músicas, estructuras de angustia o alegría, vida o muerte, que están en nuestro interior y que debemos aceptar, organizar y devolver a los demás hombres”.

Carme Fernández Vidal



Francesco Spampinato. *Debussy Poète des Eaux. Métaphorisation et Corporéité Dans l'Expérience Musicale*. L'Harmattan, coll. Arts & Sciences de l'Art, Paris, 2011, 257 p.

Après son premier livre, *Les métamorphoses du son* (2008), exposé théorique exemplaire sur le phénomène de métaphorisation matérielle dans le discours sur le musical, Francesco Spampinato consacre ce deuxième ouvrage à une étude richement détaillée sur la relation entre la musique de Claude Debussy et les métaphores employées pour la décrire. Dans les traces des recherches accomplies lors de sa Thèse, Spampinato analyse en particulier *La Mer* de Debussy et sa relation aux métaphores matérielles liquides et aériennes. Le musicologue italien fait recours ici à un nombre considérable de disciplines, incluant l'esthétique, l'histoire, la philosophie du langage, la sémiotique et la psychophysiologie afin de montrer cette relation signalée de manière récurrente par la critique musicale et les musicologues. La finalité d'un tel exercice n'est autre que de comprendre, à travers une analyse *a priori* non formelle, l'une des facettes définissant la signature stylistique de Debussy.

Dans le premier chapitre de ce livre, Spampinato aborde la question par l'étude du compositeur lui-même et de son univers textuel. Son intention est de repérer les indices qui parlent « de la manière dont un auteur conçoit son acte créateur » (p. 39), mais également de comprendre son style et les raisons qui le constituent. L'auteur différencie ici deux ensembles concernant la poétique musicale : la poétique verbale sur la musique, c'est-à-dire l'univers d'éléments verbaux qui entourent les œuvres musicales (métatextes, paratextes et pré-textes), et la poétique de la musique, c'est-à-dire la poétique inscrite dans l'œuvre elle-même correspondant à un projet expressif. A travers un nombre très important de références, on découvre ainsi un Debussy passionné de la nature, fasciné par la mer, cherchant en elle l'inspiration et le modèle pour sa musique. Spampinato analyse et recense les évocations des phénomènes liquides dans l'univers textuel de l'œuvre de Debussy pour y attacher, qui plus est, une valeur symbolique aux différents états aquatiques.

Le deuxième chapitre est consacré à une étude de la réception tout au long du XXe siècle de la musique de Debussy, notamment en examinant textes et remarques de musicologues et de critiques. On observe, en effet, l'existence d'un « topos de la réception » : l'œuvre debussyste serait « liquide », « fluide », « jaillissante », « mouillée ». Pour Spampinato, ce topos permet de créer une distinction stylistique. Cela motive une partie de son approche : au lieu de proposer une analyse en commençant par les éléments classiques comme les structures musicales récurrentes, il est partisan d'une analyse du style musical débutant par les aspects liés à l'expérience que l'on fait à l'écoute, par les productions de sens. Finalement, trois mentions seront faites afin d'appuyer le lien entre Debussy et l'imaginaire fluide et de donner une consistance forte aux théories de Spampinato : la vision philosophique de Jankélévitch sur le compositeur, une vision psychanalytique sur la mer et son rapport au compositeur français (André Michel et Michel Imberty), ainsi qu'une vision sémiopsycho-physiologique représentée par la discipline de la Globalité des Langages de Stefania Guerra Lisi. Cette dernière, avec les théories de Gaston Bachelard, de Mark Johnson (schèmes incarnés) et de Daniel Stern (affects de vitalité) constitue, pour Spampinato, le modèle théorique interdisciplinaire permettant de cerner la relation entre la forme musicale debussyste et le phénomène de métaphorisation lui donnant une qualité aquatique.

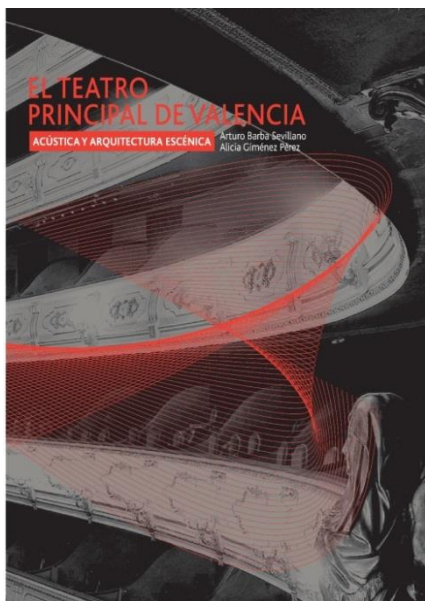
Le troisième et dernier chapitre se consacre à l'analyse de *La mer* de Claude Debussy, et notamment de son volet central, *Jeux de vagues*. Spampinato commence cette partie en montrant les difficultés insurmontables de l'analyse classique afin de comprendre cette œuvre particulière de Debussy. Les différentes analyses structurelles connues à ce jour révèlent dans l'ensemble une divergence forte, faisant de cette œuvre, une composition informe dans le sens traditionnel du terme. L'approche de l'auteur consiste à traiter cette œuvre particulière comme une forme-trace et non comme forme-schéma : « la forme résultante sera donc étroitement liée au vécu profond (émotions, états de tonicité, histoires personnelles, etc.) » (p. 170). A partir d'une expérience de groupe organisée par l'auteur lui-même et des descriptions métaphoriques des musicologues et esthéticiens mentionnées dans le deuxième chapitre, Francesco Spampinato propose un ensemble de traits musicaux présents dans *Jeux de vagues* susceptibles de participer à la création des métaphores liées à l'imaginaire liquide et aérien. Il s'en suit une analyse de nature phénoménologique des différents passages saillants de l'œuvre, rendant visible la correspondance entre certains choix compositionnels de Debussy, son vécu des phénomènes aquatiques, et le vécu des personnes confrontées à cette œuvre. Le travail complexe et très minutieux de l'auteur s'appuie entre autres sur la théorie des schèmes incarnés de Johnson, ou encore sur celle des schèmes corporels dits prénataux (Stefani et Guerra Lisi). L'une des conclusions des plus remarquables de ce travail montre une construction multidimensionnelle de l'œuvre d'un point de vue discursif. Spampinato affirme que les archétypes de l'aspect fluide de l'œuvre « [permettent] de faire ressortir la continuité entre les différents niveaux narratifs du texte, en rattachant transversalement les dimensions profondes aux dimensions superficielles, les dimensions refoulées ou inaperçues aux dimensions manifestées » (p.232). Si

toutes ces dimensions peuvent se côtoyer, c'est, nous dit l'auteur, parce que « cet imaginaire se révèle d'abord comme étant *corporel* et *kiné-synesthésique*, avant même d'être visuel, littéraire, voire musical » (p. 243).

Tout comme son premier ouvrage, ce livre de Francesco Spampinato est le représentant d'une autre musicologie. Étonnant par certains aspects, l'ouvrage, classique et rigoureux par sa méthode, abondamment référencié, mais polémique par sa thématique et en raison des théories citées, peut laisser chez le lecteur une sensation d'ambiguïté. En effet, nous pouvons le lire, croyons-nous, de deux manières en apparence opposées : soit comme un livre qui laisse une place préférentielle à un vocabulaire imagé, cherchant à démêler par le biais de la métaphore et de l'affectivité les raisons les plus profondes du musical, soit comme la recherche d'une réponse scientifique à des phénomènes ressentis lors de l'écoute de l'œuvre de Debussy. Paradoxalement, cela n'est dû en aucun cas à l'auteur, mais aux préconceptions qui animent l'esprit de chaque lecteur. Comme le signale l'auteur lui-même, nombreux sont ceux qui considèrent encore aujourd'hui le lexique imagé « comme un ornement accessoire et inessentiel » (p. 27). En tout cas, la démarche que propose Francesco Spampinato est remplie d'exigence et de discipline pour donner au lecteur une vision nette et compréhensible de son approche.

Enfin, nous pouvons entrevoir chez Spampinato un attachement pour la musique de Claude Debussy. Cependant, comment faire autrement ? Nous aurions pu demander plus de *distance* scientifique pour la construction de son approche, mais cela aurait été l'aveu d'une incompréhension. Que nous adhérons ou pas à une telle démarche, cela reste un positionnement discutable. Néanmoins, sans cet aller-retour entre contact avec le phénomène musical et distance scientifique proposé par Francesco Spampinato, il est impossible d'essayer de s'approcher ou de dévoiler l'ineffable du musical.

Emanuel Vidal



Arturo Barba Sevillano; Alicia Giménez Pérez. *El Teatro Principal de Valencia. Acústica y Arquitectura Escénica*, Teatres de la Generalitat y Universitat Politècnica de València (coedición), Valencia (España), 2011. 272 pp. 28 €
ISBN: 978-84-482-5534-3 (GVA); 978-84-8363-650-3 (UPV).

Esta publicación es el fruto de cuatro años de rigurosa investigación sobre las condiciones acústicas presentes y pasadas del Teatro Principal de Valencia, y sobre la evolución histórica y morfológica de su sala teatral. Editado por Teatres de la Generalitat y por la Universitat Politècnica de València, supone una comprometida apuesta por la investigación acústica de recintos relevantes del patrimonio nacional, haciendo un justo homenaje al más importante de los edificios teatrales de la ciudad de Valencia y uno de los más antiguos de España.

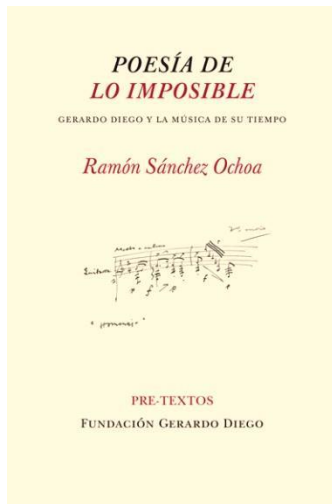
El Teatro Principal de Valencia fue proyectado en el año 1774 por el arquitecto italiano Felipe Fontana y se inauguró en 1832. Presenta planta en herradura y acoge actualmente un aforo superior a 1200 localidades distribuidas en platea y cuatro niveles de palcos. Supone un ejemplo paradigmático de teatro de ópera a la italiana y cuenta con el valor añadido de no haber experimentado intervenciones arquitectónicas que hayan modificado de forma relevante su morfología desde el año 1833.

El libro se estructura en dos grandes bloques: el primero de ellos expone el nacimiento y la evolución de los teatros a la italiana en Europa, abordando a continuación una investigación histórica sobre el Teatro Principal de Valencia que ha sacado a la luz numerosa documentación gráfica inédita de los principales archivos valencianos, ilustrando por vez primera la evolución arquitectónica paso a paso de este coliseo teatral.

El segundo bloque temático plantea un estudio pormenorizado del comportamiento acústico del teatro valenciano, tomando como punto de partida las mediciones acústicas normalizadas in situ llevadas a cabo con equipos homologados de la UPV. Con dichas medidas se han elaborado y ajustado modelos virtuales mediante un software de simulación, que han permitido profundizar en el conocimiento exhaustivo de la acústica en cada una de las zonas de aforo de la sala teatral. Ambas vías de investigación se han complementado con estudios gráficos de la planimetría, que ilustran y facilitan en gran medida la comprensión del comportamiento del sonido en el teatro.

Todo ello escrito en un tono divulgativo y accesible, evitando el exceso de terminología técnica, pero conservando en todo momento el rigor y la seriedad propios de la investigación realizada. En definitiva, un libro sobre acústica teatral y sobre historia de la arquitectura local, avalado por la sólida formación científica y humanística de sus autores, que agradará sin duda a arquitectos e ingenieros interesados en la acústica de los recintos escénicos y en su historia, así como a los estudiantes interesados en la acústica arquitectónica.

Arturo Barba



**Ramón Sánchez Ochoa. *Poesía de lo Imposible. Gerardo Diego y la música de su tiempo*, Pre-Textos, en coedición con la Fundación Gerardo Diego, Valencia (España), 2014, 348 pp., 25 €
ISBN: 978-84-15576-88-4**

Presentamos la profunda y exquisita investigación sobre los escritos musicales del poeta del Veintisiete Gerardo Diego, realizada por Ramón Sánchez Ochoa. No en vano, recayó en 2013 sobre el primer trabajo de este doctor por la Sorbona y la Universitat de València, *Poesía de lo imposible. Gerardo Diego y la música de su tiempo*, el prestigioso Premio Internacional Gerardo Diego de Investigación Literaria, en su XIII edición, y por unanimidad del jurado. En los dos años siguientes, vería la luz la *Prosa musical* del poeta, dos volúmenes en los que el mismo investigador reúne sus escritos sobre historia, crítica y pensamiento musical.

En *Poesía de lo imposible*, Ramón Sánchez Ochoa recorre el viejo y transitado camino que supone traducir la música a la palabra, pero esta vez, a través de las emociones poéticas sentidas por la singular figura de Gerardo Diego, conocedor interdisciplinar, versificador artesano de un discurso rimado y transmisor de sensaciones sonoras, con las que intenta alcanzar la música, sabiendo que solo se puede acariciar lo intangible, abordar lo incognoscible. El autor abre su ensayo expresando los deseos de muchos poetas fascinados por la música: “Tocar la música con la palabra. Acercar el sonido al sentido. Rozar la melodía con la curva del verso”.

Partiendo de un primer capítulo sobre la figura de Gerardo Diego, Sánchez Ochoa propone un viaje hacia el descubrimiento del poeta músico santanderino, siguiendo la ruta de los versos dibujados con intención de contorno melódico, de armonía cósmica y de ritmos resonantes, para los que el poeta tomó como centro a Gabriel Fauré, Claude Debussy, Maurice Ravel, Manuel de Falla y Óscar Esplá. No se trata de un ensayo sobre cada uno de estos compositores, a los que Sánchez Ochoa dedica los cinco capítulos siguientes, aunque se produce un incesante y rico encuentro con estos maestros admirados y cuestionados en ocasiones por Diego. Se trata de un recorrido con infinitas estaciones, en las que la parada sirve al investigador para articular una red

de conexiones. Uno de los muchos valores a destacar de *Poesía de lo imposible* es, precisamente, la propuesta de otra mirada sobre estos compositores, que suma a lo ya escrito la posibilidad de nuevas reflexiones.

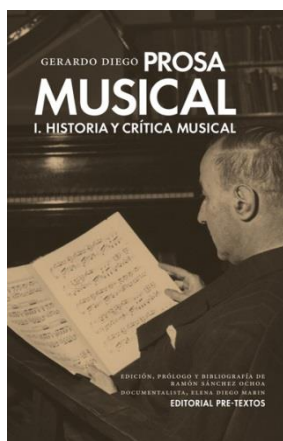
Sánchez Ochoa interroga y atiende plenamente a lo que Diego expresa en los poemas dirigidos a estos grandes compositores, sin obviar referencias de largo alcance –trabajo propio del valioso investigador que se manifiesta en este libro. El discurso de Sánchez Ochoa perfila delicadamente cada detalle, poetizando lo ya poético, dejando entrever una ora luminosa ora discreta luz procedente de otros lugares, próximos y alejados, saboreando el débil poder de la palabra frente a la inmensidad invisible de la música. El autor descubre a un poeta cuyo sentido de la vida es la música y cómo la “sensación de abandono” que le produce la escucha es descrita en un intento de mostrar su éxtasis a través de la poesía. El espejo que crea Sánchez Ochoa nos devuelve la imagen perturbadora del poeta músico, la sensibilidad inquieta que despierta la pasión por lo desconocido, valentía indispensable del que sabe que su meta es inalcanzable, pero que solo tratando de rozarla, llegará a pensarse desde lo más profundo del placer por lo hermoso. De esta manera, la lectura de *Poesía de lo imposible* deviene deleite producido por un trabajo bien hecho, por una exhaustiva indagación, por una aportación única, por un discurso literario de un gusto sumamente refinado y por la esperanza rota del encuentro de convergencias entre poesía y música.

Como si de muñecas rusas se tratase, llegamos al séptimo capítulo de *Poesía de lo imposible* con el mismo título que el libro, y, dentro de este último capítulo, a un epígrafe titulado así mismo “Poesía de lo imposible”, que cerrará el libro para dar paso a una selección de poemas y documentos, que se resuelven en dos anexos sumamente enriquecedores, así como las notas, una extensa bibliografía y dos índices muy útiles al lector, de ilustraciones y onomástico.

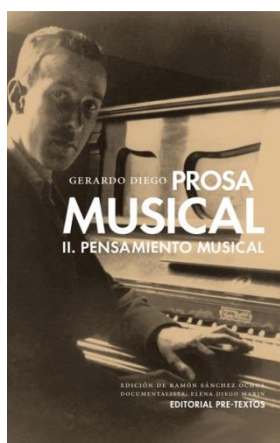
El capítulo “Poesía de lo imposible” está diseñado como momento de darle sentido a la búsqueda, como un intento de asir lo inasible, de reorganizar o quizá solo dejar fluir paradojas o alegorías por encima de lo improbable, de poner el acento en la articulación de las dualidades dieguinas, en las que las partes contrarias lejos de excluirse se complementan, pues como el autor anuncia en las primeras líneas de este capítulo: “Lo uno vive en lo diverso. Lo dispar esconde lo idéntico”.

Ramón Sánchez Ochoa ofrece la imagen de Gerardo Diego como un autor “que escucha como músico, analiza como creador y escribe como poeta”, destacando la virtud de su poesía como instrumento de prospección de la música, con la cualidad de “condensar en una fórmula fulgurante ideas y emociones que de otra manera requerirían páginas enteras”. No obstante, la belleza que emana de los versos del poeta, de las imágenes musicales creadas, es apenas un trazo espacio-temporal. La mayor belleza se desvela en el instante en el que se intuye el latir infinito de la búsqueda de la belleza, en el que se sabe inalcanzable en toda su plenitud, no solo desde lo musical, sino también desde lo poético, pero en el que se sueña con transitar mientras sea posible, por las sendas interminables de un placer imposible.

Rosa Iniesta Masmano



Ramón Sánchez Ochoa. Gerardo Diego. Prosa musical I. Historia y crítica musical, Pre-Textos, Valencia (España), 2014, 808 pp., 35 €
ISBN-10: 8415894775. ISBN-13: 978-8415894773



Ramón Sánchez Ochoa. Gerardo Diego. Prosa musical II. Pensamiento musical, Pre-Textos, Valencia (España), 2015, 384 pp., 25 €
ISBN-10: 8416453365. ISBN-13: 978-8416453368

El mismo año de la publicación de *Poesía de lo imposible*, vería la luz el primer volumen de la *Prosa musical* y, en 2015, el segundo. Se trata de dos tomos en los que Ramón Sánchez Ochoa reúne, primero, los escritos sobre historia y las críticas musicales de Gerardo Diego y, después, su pensamiento musical. La *Prosa musical* era un tema pendiente de publicación en la prosa dieguina, lo que se resuelve magníficamente con esta cuidada edición. Estos dos volúmenes constituyen, así pues, el complemento y colofón a la obra completa de Gerardo Diego.

Con el permiso de Ramón Sánchez Ochoa, transcribimos el prólogo a estos dos tomos de la *Prosa musical*, para conocer mejor tanto al investigador como su objeto de investigación, no sin antes alabar el acertado trabajo de selección y agrupación temática de los escritos de Gerardo Diego, así como la selección bibliográfica aportada y el elaborado índice onomástico, que facilita considerablemente cualquier consulta puntual.

PRÓLOGO

Oh música de claras columnas verticales,
palacio transparente de giratorias lluvias
oloroso a resina de los bosques pretéritos,
a jirones de cielos azules, desgarrados.

Gerardo Diego

Como una lluvia infinita la música permea la obra entera de Gerardo Diego. Fluye en sus libros, impregna sus páginas, por sus estrofas se filtra hasta el suelo y subsuelo de sus versos: de la fachada al patio, de la cubierta a los cimientos, en esas dos vertientes de su edificio creador que son la poesía de Bodega y la poesía de Azotea. Poeta músico y músico poeta, esta voz singular del Veintisiete ha vivido y cantado la música como pocos escritores se han atrevido nunca a hacerlo. La música es desde el primer momento el faro que orienta sus versos, la «columna mágica», como escribe en una temprana carta, que le impide perderse en la noche oscura de la creación. Es el «friso sonoro que fluye la fuente» en el breve poema «Estética» y dicta «ritmos ritmos» en el «tamboril» de su «cerebro». Es el «palacio transparente de giratorias lluvias» de «Preludio, Aria y Coda a Gabriel Fauré», inagotable surtidor de temas y técnicas para su poesía. Y la música es también y todavía el ideal estético perseguido por sus versos, sus versos más extremados sobre todo, esa poesía absoluta en la línea creacionista que convierte el poema en una realidad nueva, en un puro juego verbal sostenido en sus proporciones y equilibrios internos, que al igual que la música, arte asemántico por excelencia, no reenvía a nada que le confiera sentido fuera de sus versos.

La música, vector y piedra angular de la poesía dieguina. La crítica especializada no ha dejado de repetirlo en la extensa literatura dedicada al poeta. Cualquier lector puede además confirmarlo con sólo asomarse a alguno de sus poemarios. Lo que ni una ni otro podían sin embargo imaginar es el inabarcable espacio ocupado por la música en su obra en prosa. Toda su vida y en paralelo a su producción lírica, el poeta no cesa de publicar, en revistas y diarios españoles e hispanoamericanos de distinto signo, artículos y ensayos sobre distintos temas: recuerdos, literatura, pintura, música, religión o tauromaquia. Responde con ello a una doble exigencia: por un lado, dar salida a sus desbordantes inquietudes intelectuales y artísticas; por el otro, dar entrada a unos ingresos periódicos que complementen su exiguo sueldo de catedrático de instituto.

A diferencia del resto de su obra, estos escritos musicales no habían sido hasta ahora recopilados y publicados en un mismo libro. En ninguna de las dos ediciones de sus obras completas lograron encontrar acomodo. La primera condujo a la publicación en Aguilar de dos volúmenes de poesía, preparados por el propio autor y editados al cuidado de Francisco Javier Díez de Revenga. Emprendida con ocasión de su

centenario, la edición de Alfaguara se proponía llegar mucho más lejos y a sus tres tomos de poesía sumó otros cinco de prosa diversa, a cargo del mismo especialista y otra autoridad en la materia, José Luis Bernal. Ocho amplios volúmenes, en suma, de unas obras en realidad incompletas, como esa *Biografía incompleta* que da título a un poemario de madurez, huérfanas de ese último libro que debía recoger la prosa musical, sin la que no acaba de entenderse la vida y la obra del poeta.

Mi primera impresión al descubrir este corpus musical fue de asombro. De profundo asombro y desconcierto, ante la amplitud de la empresa, la diversidad de los temas tratados, la excepcional calidad musical y literaria de algunos textos. Centenares y centenares de páginas, publicadas o inéditas, impresas o mecanografiadas, fruto de más de sesenta años de escritura vertida en los principales géneros musicográficos: críticas, artículos de fondo, breves ensayos, conferencias-conciertos, notas a programas de mano, presentaciones de acontecimientos musicales, colaboraciones para *Panorama Poético Español* y otros programas radiofónicos. Unos textos de vocación y factura en realidad muy distinta. La mayor parte de ellos son redactados a vuelapluma, sin apenas correcciones, al dictado de una voz atenta a la actualidad y las inquietudes sentidas en cada momento. Precedidos de un largo trabajo de documentación, otros son en cambio madurados durante largo tiempo, antes de sondear en profundidad el universo de un compositor, un género musical o un problema estético de amplio alcance.

UN AMADOR DELEITANTE

Sorprende la extraordinaria inclinación musical reflejada en estas páginas. Un amor profundo, una auténtica devoción por la música habría que decir, que el poeta cultivaría sin desfallecimiento de sus primeros a sus últimos años. La sensibilidad musical de Gerardo Diego despierta en su misma infancia. Sobre el viejo piano familiar escucha a sus hermanos interpretar valeses de Chopin y otras pequeñas piezas de salón que estimulan su oído y desatan su fantasía. Con su entrada en el colegio recibe él también sus primeras clases de solfeo y se inicia en la práctica de un instrumento del que ya nunca se separaría. Siente entonces abrirse bajo la piel una misteriosa «herida» musical, evocada años después en el poema «Intermezzo I. El piano»: herida, porque la música es a la vez placer y dolor, delicia de lo alcanzado y nostalgia de lo perdido, que al igual que la «pantera infinita» de su poema faureano desgarrar el hígado de quien se aproxima a ella.

Tras los años de iniciación y los consejos de sus hermanos, su formación discurre de manera autodidacta, sin conservatorios, calendarios de exámenes ni programas académicos. Sobre las teclas blancas y negras del viejo Bernareggi descifra todas las partituras que, un poco buscadas, un poco al azar, como ocurre con casi todo, llegan hasta sus manos: intensos paréntesis de estudio y recogimiento, concentración y abandono, a los que toda su vida reservaría un momento privilegiado del día. Nota a nota, pentagrama tras pentagrama, se convierte así en lo que en un artículo de la *Revista de Occidente* denomina no un *amateur*, ni un *dilettante*, sino un «amador deleitante» de música: un amante incondicional, en verdad, con una temprana y urgente vocación de compositor nunca atendida, pero también importantes lagunas en

materias como la armonía, el contrapunto, el análisis o la orquestación, que por otra parte sería el primero en reconocer.

Con excesiva modestia, en otro artículo se describe como un «entusiasta aficionado», frente al «músico de verdad», fórmula reservada a la figura del compositor, condenado como el pobre «equilibrista por los cinco alambres» de *Canciones a Violante* a reproducir siempre «ajenas pautas» con su instrumento:

Y quisiera ser músico,
músico de verdad, no de los pobres
que ajenas pautas suenan como propias,
equilibrista por los cinco alambres
con riesgo a cada pájaro
de romperse la crisma.

Nunca a la altura de sus exigencias, el nivel alcanzado le permite con el tiempo abarcar un amplio repertorio pianístico, desde el Barroco hasta el siglo XX, y ofrecer en ciudades españolas y extranjeras unas singulares conferencias-conciertos. Es difícil encontrar fórmula que resuma mejor la proteica personalidad dieguina. Sobre el escenario se concitan el conferenciante, el pianista y el poeta, en torno a títulos tan sugestivos como «El debate entre el vals y la mazurca», «Homenajes (Letras y notas)», «El humorismo en la música moderna» o «Manuel Falla y Francisco de Zurbarán». El resultado es una propuesta pluridisciplinar, un sutil ejercicio entre disertación, ilustración poética y ejemplo sonoro, dentro de un espíritu divulgativo al servicio de los clásicos y los nuevos creadores.

El poeta no cesa toda su vida de cultivar esta excepcional pasión por la música a través de incontables lecturas y conciertos. En sus sucesivas ciudades de residencia acumula revistas, libros y más libros, que pronto desbordan los estantes de su biblioteca, extendiéndose por los pasillos y habitaciones de toda su casa. En este nutrido fondo documental y bibliográfico, depositado hoy en la fundación que lleva su nombre, recaba las informaciones requeridas por sus propios escritos y afianza una sólida cultura musical, sobre todo en el ámbito de la historia y la estética.

Según las posibilidades de cada lugar y momento asiste además a conciertos de música clásica. Así, en sus años de catedrático en el Instituto Jovellanos de Gijón acude con frecuencia a la vecina Sociedad Filarmónica de Oviedo, donde escucha a algunos de los grandes intérpretes del momento y presencia dos inolvidables recitales de Maurice Ravel y Béla Bartók, con los que llega a intercambiar algunas palabras. En sus definitivos años madrileños se convierte después en un asiduo de los conciertos de la Orquesta Nacional, en la sesión de los viernes ofrecida en el Palacio de la Música, para los que durante casi treinta años escribe notas destinadas a los programas de mano.

Poco a poco asume también un destacado papel en el mundillo musical. Presenta conciertos, participa en jurados, entrega distinciones y se relaciona con numerosos compositores, intérpretes, críticos y musicólogos, algunos de los cuales se convierten en verdaderos amigos. Con su admirado Manuel de Falla, por ejemplo, descubre los jardines y palacios de la Alhambra, estremecedora experiencia recordada años

después en su poesía y su prosa, en particular una espléndida conferencia-concierto pronunciada en plena Guerra Civil en el teatro Robledo de Gijón: sin duda, una de las joyas de su literatura musical, sólo enturbiada por las alusiones políticas contenidas en sus últimas páginas. Con otro amigo compositor, el alicantino Óscar Esplá, recorre en otro viaje de juventud los parajes de la sierra de Aitana y, durante más de cincuenta años, comparte sus inquietudes artísticas, complicidad que desemboca en una colaboración: la cantata para el vigésimo aniversario de la proclamación de la Declaración Universal de los Derechos del Hombre por la ONU.

MÚSICAS DISPERSAS

La *Prosa musical* delata una curiosidad sin límite. Como un paseante ocioso por la ciudad, el poeta recorre sin plan preestablecido el territorio de la música. Cualquier estímulo lo detiene, un aniversario, una lectura, un concierto, una partitura nueva, y enciende la llama de la escritura. Imprevisibles recorridos en los que se cruzan músicas venidas de todas las épocas y latitudes: desde las cantigas de Alfonso X el Sabio a las últimas obras de Bruno Maderna, pasando por la polifonía renacentista, los conciertos de Bach, las sonatas para violín y piano de Beethoven, los nocturnos de Chopin, los *Lieder* de Schubert, los preludios de Debussy, los ballets mitológicos de Dallapiccola o las piezas religiosas de Messiaen. Leídas en su conjunto, estas reflexiones conforman sin pretenderlo algo así como una pequeña historia de la música culta occidental, con presencia de sus principales protagonistas, y guiños ocasionales a otras realidades sonoras, como los cantos y danzas populares o los ritmos exóticos descubiertos en lejanos viajes a Bali o la isla de Java.

Dos grandes polos atraen en particular la atención del poeta. Por un lado, la música romántica, Schubert, Schumann, Chopin sobre todo, que nunca se cansaría de interpretar al piano. Son esas pequeñas piezas de la infancia y adolescencia para siempre inscritas en su memoria, que en uno de sus primeros libros poéticos, *Nocturnos de Chopin. Paráfrasis románticas*, trataría de traducir en palabras. Por el otro, la música de finales del siglo XIX y del siglo XX, es decir, un repertorio que se solapa con su propia vida, con esta vez una fuerte predilección por los compositores franceses y españoles: Fauré, Debussy, Ravel, Albéniz, Falla, Guridi, Esplá, Mompou, Rodrigo o los hermanos Halffter, entre otros autores elogiados en sus escritos.

Las preferencias musicales dieguinas delatan una sensibilidad difluente, atraída a la vez por el pasado y el presente, lo clásico y lo romántico, la modernidad y la tradición, fuerzas encontradas que de distintas formas se conjugan también en su obra poética. Expresadas con libertad absoluta, son el reflejo de una personalidad singular, con sus particulares filias y fobias, sensible a las transparentes sonatas de Scarlatti, los delirios cromáticos de Scriabin o la pugnacidad rítmica de los ballets de Stravinsky, pero por completo ajena al sinfonismo de Rachmaninov, la «peste del chaikovskismo», los «futbolísticos» conciertos para piano de Prokofiev o el «centroeuropeísmo feísta» de algunos contemporáneos. Opiniones parciales que el lector no necesariamente comparte pero que, en su ingeniosa y divertida formulación, muchas veces recibirá con una sonrisa complaciente.

EL PERIODISTA

Las crónicas constituyen capítulo aparte dentro de la *Prosa musical*. En distintos momentos el poeta se convierte en periodista y, en diarios y revistas como *El Imparcial*, *La Libertad*, *Música*, *La Tarde* o *Escorial*, publica unas denominadas «crónicas musicales», textos urgentes pensados para su inmediato consumo pero que, a pesar de este título, no se limitan a simples reseñas de conciertos o acontecimientos musicales. Se trata en verdad de auténticas críticas, con todos los elementos constitutivos del género: información sobre las obras programadas, juicios de valor sobre la calidad de los intérpretes, reflexiones sobre las reacciones del público, además de digresiones estéticas o comentarios de carácter personal. Por su originalidad despunta entre todas la titulada «A Ida Haendel», original crónica en forma de poema, publicada tres días después de una magnífica interpretación del concierto de Beethoven por la violinista polaca.

El cronista opta de modo deliberado en sus columnas por realzar las virtudes y suavizar los defectos del mundo musical, con elogios algunas veces excesivos a los intérpretes españoles. Cuando la ocasión lo requiere, no le tiembla sin embargo el pulso y, entre ironías y juegos verbales, desata críticas sutiles o corrosivas. Críticas a la escasez de recursos musicales: pianos desafinados, instrumentos en deplorable estado de conservación, libros y partituras que llegan con cuentagotas, sobre todo en los ominosos años de la posguerra. Invectivas también a la actitud del público, no siempre a la altura de las circunstancias, en particular esos espectadores que irrumpen en los palcos una vez iniciado el concierto, que aplauden con entusiasmo la enésima versión de una sinfonía de Chaikovsky, pero reciben con hostil indiferencia el estreno de los *Homenajes* sinfónicos de Falla.

¿Qué decir de los intérpretes? Con frecuencia el cronista lamenta la falta de imaginación mostrada en sus programas, con la sempiterna sonata de Mozart o polonesa de Chopin, y sin apenas espacio y aprecio para las creaciones contemporáneas. Propuestas muchas veces previsibles o desequilibradas, frente a otras mucho más creativas, como la que alterna una composición juvenil de Mozart con la quinta sinfonía de Bruckner, algo así como «la lucha entre una gacela y un elefante». De manera decidida ensalza ante todo a los músicos inteligentes y sensibles, que entienden la partitura en sus últimos detalles y se aproximan a lo que no sin cierto misterio denomina la «poesía» de la música. Intérpretes que por un tiempo logran olvidarse de sí mismos y ponerse al servicio de la música, frente a esos violinistas que se deshacen en rubatos o esos pianistas atléticos que recorren el teclado a velocidad de vértigo.

Junto con los artículos de fondo dedicados a los intérpretes, estas críticas diarias, semanales o mensuales componen una detallada crónica de la vida musical española de su tiempo. Valioso relato firmado por un testigo privilegiado que, en su larga vida de conciertos, ha escuchado a la clavecinista Wanda Landowska, el arpista Nicanor Zabaleta, los guitarristas Narciso Yepes o Regino Sáinz de la Maza, los pianistas Emil Sauer, Ricardo Viñes, Arthur Rubinstein, José Iturbi o Alicia de Larrocha, entre otros nombres ilustres. Por un espectador cualificado, dotado de una sorprendente memoria

musical, todavía capaz muchos años después de recordar con emoción una representación de *Boris Godunov* en la Ópera de París, el estreno de *El pájaro de fuego* en el Teatro Real por los Ballets Russes de Diaghilev, la versión de *El amor brujo* bailada por Antonia Mercé, la Argentina, una interpretación de *Don Quijote* dirigida por el propio Strauss o la integral de Bartók ofrecida por el Cuarteto Vegh en dos irrepetibles conciertos.

EL INTELECTUAL

La prosa dieguina acusa asimismo la presencia de un intelectual, un hombre reflexivo que en tono entre poético y filosófico se interroga sobre los pequeños y grandes problemas del pensamiento musical. Aunque también emprende reflexiones de largo aliento, el poeta encuentra generalmente en el artículo de mediana extensión el formato ajustado a su pensamiento. Ni el aforismo ni el tratado. Ni demasiado breve ni demasiado extenso. Unas cuartillas le bastan para abordar un tema, desarrollarlo en sus líneas principales con ilustraciones sonoras y literarias, y dejar muchas veces al lector ante una puerta abierta por la que proseguir su propio razonamiento.

Anotaciones sobre la polifonía o la música infantil se entrecruzan en sus páginas con apuntes sobre el piano, la guitarra o la vihuela, estudios sobre la presencia de la mujer en la partitura o penetrantes disertaciones sobre la naturaleza, como la conferencia-concierto «La noche y la música», otro tesoro inédito rescatado de su archivo. Son impresiones y reflexiones lanzadas al aire, sin pretensión de verdad absoluta, que en su conjunto no constituyen un sistema de pensamiento cerrado, sino más bien una particular lectura del fenómeno sonoro, filtrada a través de un temperamento y una erizada sensibilidad estética. Pues Diego no es un pensador sino un creador, un filósofo sino un poeta, autor no de tratados teóricos sino de un *Manual de espumas*, hermoso título de un poemario, que da rienda suelta a sus inquietudes sin corsés académicos ni ataduras de escuela.

¿Qué es la música? ¿Qué extraño vínculo mantiene el sonido con el silencio? Preguntas de esta naturaleza vuelven con frecuencia en sus páginas. En una temprana conferencia sobre Fray Luis, pronunciada en Montevideo, define la música como «arquitectura de lo sucesivo», fórmula que *a contrario* recuerda la definición de la arquitectura propuesta por Goethe al joven Eckermann en uno de sus largos paseos, privilegiando de esta manera la dimensión temporal y constructiva del arte sonoro. Arquitectura fugaz, que al mismo tiempo se hace y se deshace, esta efímera construcción que es la música no se agota sin embargo en su dimensión formal, pues en el artículo «El secreto de la música» el poeta le suma una irrenunciable función comunicativa, aunque aquello que los sonidos pudieran expresar –y en esto reside precisamente todo su misterio– resulte intraducible al lenguaje de la razón. Factura y emoción, matemática y sentimiento: dos elementos complementarios en la obra musical para un autor que, según la distinción acuñada por Ortega y Gasset en *Musicalia*, escucha «hacia fuera», concentrado en el puro arabesco sonoro, pero también «hacia dentro», atento a las sensaciones y afectos removidos en su fuero interno.

Las indagaciones en torno a la esencia de la música conducen finalmente al poeta hasta lo divino. Tras el silencio que «late bajo la piel de la sonata» intuye ese silencio originario que, en su particular versión del Génesis, marca el inicio de la creación. Es ese mismo silencio cósmico bajo el cielo estrellado que tanto aterraba a Pascal, esa música callada en la noche oscura tras la que el místico intuye la inminencia de dios. La experiencia estética se vuelve entonces experiencia extática y en la música el poeta encuentra el pasadizo secreto que comunica dos mundos, el inmanente y el trascendente, el más acá y el más allá, y en el que en última instancia vuelca sus ansias de totalidad y su nostalgia de infinito. La música como reflejo de un orden superior que la trasciende. La idea no es nueva. Enlaza con una larga tradición dentro del pensamiento estético, desde las especulaciones pitagóricas en torno a la armonía de las esferas a las divagaciones románticas sobre el poder de los sonidos, sin olvidar el pensamiento cristiano medieval o, entre otras muchas, las consideraciones leibnizianas sobre la armonía de la naturaleza.

Al delicado problema de la relación entre música y palabra, el poeta consagra algunas de sus páginas más brillantes. Gran estudioso de los clásicos, rastrea la sombra de la música en la obra de Jáuregui, San Juan, Fray Luis, Lope, Bocángel, Espinel o Cervantes, sobre el que escribe un extenso y minucioso ensayo. Persigue asimismo su eco tras los versos de Bécquer, Tagore, Antonio y Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez o, dentro de su grupo poético, Jorge Guillén y Federico García Lorca, cómplice de aventuras poéticas y musicales con el que vive grandes momentos frente al piano. Con precisión de luthier aplica en particular su fino oído al estudio de la «música del verso» propio o ajeno, auscultando la fonética, la entonación, el flujo rítmico, la elasticidad del poema, a través de una terminología tomada en préstamo del ámbito musical.

Reveladoras resultan sus reflexiones sobre el empleo de lo que, en el esencial artículo «La música en mí», denomina «temas», «técnicas» y «arquitecturas» musicales: de nuevo la música como construcción, molde formal, estructura de la que el autor extrae recursos compositivos para edificar su propia obra poética. Página a página, estas valiosas confesiones arrojan nueva luz sobre su quehacer creador y desvelan las interferencias sonoras que operan en «San Juan. Poema en el modo wagneriano», articulado sobre el principio del *leitmotiv*, «Fábula de Equis y Zeda», magistral síntesis de tradición y vanguardia en honor de Góngora, o «Preludio, Aria y Coda a Gabriel Fauré», homenaje en forma de sonata o composición tripartita. Títulos a los que todavía se suman otros poemas de inspiración musical, como «A C. A. Debussy», juego sinestésico entre reminiscencias poéticas y sonoras, «Falla en la Alhambra (Recuerdo de 1925)», soneto poblado de partituras de distintos compositores, o «Mortal, mira esas nubes», tardía meditación sobre la vida y la muerte cruzada por una enigmática sombra debussyana.

LA VOZ DEL POETA

¿Por qué leer esta *Prosa musical*? Los estudiosos de su obra, los lectores de poesía, los amantes de la música encontrarán distinta respuesta a esta pregunta. En los escritos dieguinos el músico llama al historiador que llama al crítico que llama al poeta, vertiginoso círculo en el que las miradas se cruzan y se contestan. El músico que aquí

nos habla es un profundo conocedor de la materia, que sabe lo que escribe y escribe de lo que sabe, que ha leído a los clásicos de la literatura musical, y se ha formado un criterio propio en su contacto directo con la partitura. Un músico que no se expresa sin embargo como un científico, un experto musicólogo, a través de un lenguaje técnico sólo al alcance de los iniciados, sino como un artista sensible y sensitivo, que a diario experimenta frente al papel el doloroso placer de la escritura. El resultado es un enfoque plural, que combina lo biográfico con lo musical, lo histórico con lo estético, restableciendo de este modo el estrecho vínculo entre el compositor y su obra, el creador y su tiempo. Una mirada transversal, en suma, con frecuentes saltos de la música a otras disciplinas artísticas y jugosos paralelismos entre el sevillismo colorista de Joaquín Turina y Manuel Machado, por ejemplo, o el concentrado ascetismo de Francisco de Zurbarán y Manuel de Falla.

Nadie escapa a su sombra. Gerardo Diego es ante todo y sobre todo poeta, que en ningún momento renuncia a la sensualidad y los encantos de la palabra. Detrás de sus páginas oímos la voz cercana de un creador, con sus temas y sus obsesiones, sus ritmos y sus timbres, sus respiraciones y sus pausas. La suya es una prosa culta, directa algunas veces, vaporosa y flotante otras, pero casi siempre fluida y certera. Al volver la página nos sorprende con una pirueta, un neologismo o un giro inesperado, pues de algún modo intuye que sólo de manera indirecta, a través de la analogía o la metáfora, puede decirnos «algo no del todo indigno» de esas «preguntas y respuestas, aleteos y desmayos» apenas insinuados en otro poema faureano titulado «Andante». Una voz que se recrea en la curva de la palabra, que juega con el sonido y el sentido del verbo, al evocar el embrujo del arte «folclórico», el «mal gusto verdaderamente exquisito» del pianista Alfred Cortot, la música «sinfónica» de los románticos o el arte de los rebautizados como Prebartók, Igor el Cruel o Premanuel de Antefalla.

En sus aproximaciones a la música, el autor de *Imagen* descubre muy pronto las limitaciones del lenguaje: la palabra dice «acorde», pero no esa desgarradora tensión que le divide; dice «melodía», pero no esas infinitas curvas «que ya asoman y ya se apagan, balanceos trágicos e irisados» que finalmente escapan entre sus dedos. De sus primeros a sus últimos versos, y no dejará de repetirlo en estas páginas, sabe que esa música huidiza que está y no está, siempre igual y siempre distinta, como la eterna estrofa de agua de su «Romance del Duero», desaparece en cuanto se la nombra. Suprema paradoja. La palabra nos dice la imposibilidad de decir nada definitivo sobre la música. ¿Qué hacer entonces? Llegado a la frontera de lo inefable, el místico calla; el enamorado contempla. Entre la música y la palabra hay un abismo: el insondable abismo del significado. El poeta se asoma hasta el borde del precipicio y, preso de vértigo, tiende el puente de la escritura. Puente frágil y tembloroso, que cada lector recorre de nuevo con la mirada.

Ramón Sánchez Ochoa