

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE



Año 2008

1

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE

REVISTA INTERNACIONAL

N. 1

AÑO 2008



VNIVERSITAT
D VALÈNCIA

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació

Presidencia de Honor

Edgar Morin

Dirección

Jesús alcolea Banegas

Rosa Iniesta Masmano

Rosa M^a Rodríguez Hernández

Consejo de Redacción:

- Rosario Álvarez Martínez (Universidad de La Laguna, Tenerife)
- Román de la Calle (Director del MUVIM)
- Manuela Cortés García (Universidad de Granada)
- Nicolas Darbon (Université de Paris IV (Sorbonne); CMOPC (Université de Rouen))
- Reynaldo Fernández Manzano (Director del Centro de Documentación Musical de Andalucía)
- Antonio Gallego Gallego (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando)
- Pedro González Casado (Universidad Autónoma de Madrid)
- Jean-Louis Le Moigne (CNRS, París)
- Iván Nomnick (Director Casa Velázquez de Madrid)
- Pepe Romero (Universidad Politécnica de Valencia)
- Ana Sánchez Torres (Universidad de Valencia)
- José M^a Sánchez Verdú (Robert-Schumann Hochschule de Dusseldorf)
- Álvaro Zaldívar Gracia (Conservatorio Superior de Música de Murcia)

Colaboradores: Dolores Alabadí, Sylvain Caron, Claudia Colombati, Claude Dauphin, Bartolomé Ferrando Colom, Francesca Iannelli, Fabien Lévy, Jacques Mandelbrojt, Elio Matassi, Miguel Molina Alarcón, Kazimierz Morski, Jean-Jacques Nattiez, Carmen Pérez Rodríguez, Carmen Cecilia Piñero Gil, Dujka Smoje, Jenaro Talens, Jean-Marc Warszawski.

Portada: Jacques Mandelbrojt, *A Parcourir*. Aquarelle et encre 18x26 cm.
Pepe Romero, *R.H.E.* Madera, plomo y escayola. (Instalación de medidas variables)

Edición papel

© *Copyright 2008 by Itamar*

© *Edición autorizada para todos los países a:*

UNIVERSIDAD DE VALENCIA

Blasco Ibáñez 13 – 46010 Valencia

www.uv.es

I.S.S.N.: 1889 – 1713

Depósito Legal: V-4786-2008

Edición electrónica

© *Copyright 2018 by Itamar*

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

© *Edición autorizada para todos los países a:*

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

I.S.S.N: 2386-8260

Depósito Legal: V-4786-2008

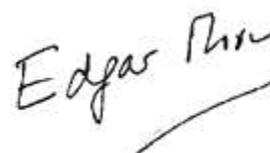
PRESENTACIÓN

Edgar Morin
Presidente de Honor

ITAMAR es una publicación científica de investigación musical. Los contenidos abarcan las relaciones internas del ámbito de la Música, efectuando la apertura hacia las interacciones que se producen con el resto de las Artes, la Ciencia y la Filosofía. Aparece como un “territorio” interdisciplinar y transdisciplinar que posibilita el encuentro de las diversas organizaciones, un lugar cuya estructura se fundamenta en lo común y lo diverso, creando un tejido de textura sensible cuya fuerza reside en la vitalidad del conocimiento.

De este modo, *el problema de comprender el mundo* se extiende, a través de la Música, hacia los principios intelectuales contemporáneos científicos y filosóficos, y recibe en su campo principal, las aportaciones que posibilitan una nueva visión a la hora de abordar y comprender la *poiesis* musical, lo que configura el primero de los objetivos de ITAMAR.

Estoy convencido de que esta iniciativa de Rosa Iniesta Masmano y Rosa M^a Rodríguez Hernández parte de una nueva mentalidad, de su creatividad expresada en el campo musical y del profundo conocimiento de la necesidad de una renovación del saber.



PRESENTACIÓN DIRECTORES

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

ITAMAR aparece como resultado de una gran inquietud intelectual, sustentada por la necesidad de comunicación e interacción de los saberes. Hemos creído, siempre, que el conocimiento interrelacionado es el impulso, que nos dirige hacia la verdadera comprensión de la Música, en su significado más amplio y profundo.

Nuestro objetivo es abrir los contenidos de esta nueva publicación científica, a los estudios y reflexiones que, motivados por los principios interdisciplinares, aportan nuevas perspectivas al ámbito de la investigación tanto musical, como de otros campos que a su vez, insertan la Música en el seno de su conocimiento. El resto de las Artes, la Ciencia y la Filosofía se empujan con la Música en una doble dirección, donde cada parte se re-alimenta de las otras, ofreciendo una visión renovada que haga posible una perspectiva de intercambio de los conocimientos.

Las investigaciones particulares de ITAMAR componen un conjunto de relaciones, que proporciona la percepción de la Unidad en la Diversidad de pensamiento.

En el primer artículo, Álvaro Zaldívar Gracia nos ofrece una nueva aportación musicológica, cronológicamente ubicada a finales del siglo XVI. Claude Dauphin aborda la poética de las interrelaciones, entre música vocal y música instrumental, en la segunda mitad del XVIII. Rosa Iniesta Masmano presenta el Sistema Tonal como “organización informacional”, en el seno de la Complejidad de Edgar Morin, paradigma que encuentra, en el mundo actual, una mirada pedagógico-reflexiva en el trabajo de Nicolas Darbon.

Con la investigación de Fabien Lévy nos ubicamos en la Música Contemporánea, a través de una “inteligente” pregunta sobre la Complejidad Musical. La compositora Rosa María Rodríguez Hernández ofrece en su artículo una de las relaciones más relevantes e inexploradas del siglo XX: Samuel Beckett y la Música Contemporánea.

Jean-Jacques Nattiez presenta la interacción entre la Musicología Histórica, la Etnomusicología y el Análisis como una nueva posibilidad de apertura. Jean – Marc Warszawski se interroga sobre la relación de la Musicología y el Positivismo, para dar paso a una reflexión filosófica de Elio Matassi sobre el mito de *Don Juan*. Con Antonio Gallego Gallego viajamos por viejos caminos

sicilianos en un recorrido, impregnado de exquisito erotismo, en el que la mitología se instala en la relación música-literatura.

Manuela Cortés García introduce la cultura árabe, a través de una elaborada investigación interdisciplinar, incitando a la reflexión multidisciplinar. Reynaldo Fernández Manzano nos aporta, desde el imaginario, las interacciones que conducen a la poética del flamenco.

Carmen Cecilia Piñero Gil aporta su investigación sobre Género y Música situando una nueva perspectiva de pensamiento.

Miguel Molina Alarcón nos ofrece, en el ámbito del Arte Sonoro, las interrelaciones que se han producido y se producen en la práctica contemporánea del lenguaje sonoro. Un breve pensamiento del pintor y físico teórico Jacques Mandelbrojt, nos presenta las relaciones que anudan el arte de Cezanne, el cognitivismo y le esencia del músico contemporáneo Pierre Schaeffer. Otro creador, esta vez poeta visual y performer, Bartolomé Ferrando Colom, nos aporta su perspectiva desde la reflexión sobre los aspectos de la poesía fonética y sonora.

De este modo, se abre paso a un manifiesto de creatividad desbordada y maravillosa, con un trabajo del performer y artista plástico Pepe Romero. Aquí, se teje y se entreteje un tapiz de realidades y ficciones cruzadas, conmoviendo al lector a la vez que obligándolo a soñar aún más allá de lo imaginable, sueño que comienza con R.H.E. Madera, plomo y escayola (Instalación de medidas variables), de este mismo creador, que junto con "A *Parcourir*" Aquarelle et encre 18x26 cm, 2007, de Jacques Mandelbrojt, componen nuestra primera portada.

Cierra la primera edición de ITAMAR el suave murmullo poético de la filósofa y bailarina Carmen Pérez Rodríguez.

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

Deseamos que el lector reciba ITAMAR tal y como la brindamos: un lugar de encuentro para la Investigación Musical, un territorio para el tejido complejo de las Artes, la Ciencia y la Filosofía.

SUMARIO

1. El Arte de Música (Valladolid, 1592) de Francisco de Montanos y la explicación de la modalidad polifónica en la España del tardío Renacimiento
Álvaro Zaldívar Pag. 9
2. La vocale et l'instrumentale : jeux de miroirs au temps des Lumières. Poétique des rapports entre musique vocale et musique instrumentale dans la seconde moitié du 18^e siècle
Claude Dauphin Pag. 19
3. El sistema tonal: la intuición schenkeriana y el pensamiento complejo de Edgar Morin
Rosa Iniesta Masmano Pag.33
4. Regard sur le naufrage des objectifs et du tout-programmé - Didactique musicale et complexité allostérique –
Nicolas Darbon Pag. 50
5. Inintelligible, injouable, incompreensible : la complexité musicale est-elle analytique, instrumentale, perceptive ou hétéronome ?
Fabien Lévy Pag. 65
6. La influencia de Samuel Beckett en la música contemporánea
Rosa M^a Rodríguez Hernández Pag. 95
7. Musicologie historique, ethnomusicologie, analyse: une musicologie générale est-elle possible ?
Jean-Jacques Nattiez Pag. 111
8. La musicologie et le mystère du logos
Jean-Marc Warszawski Pag. 133
9. Kierkegaard, el don Juan de Mozart y lo demoniaco
Elio Matassi Pag. 145
10. Los cánticos del cíclope. Variaciones sobre un tema clásico
Antonio Gallego Gallego Pag. 155
11. Tratados Musicales andalusíes de la escuela Levantina y aportaciones al marco interdisciplinar (ss. XI-XIII)
Manuela Cortés Pag. 178
12. Rayuela de visiones imaginarias del flamenco
Reynaldo Fernández Manzano Pag. 203

13. Música y Mujeres, género y poder: Diez años después
Carmen Cecilia Piñeiro Gil Pag. 221
14. El Arte Sonoro
Miguel Molina Alarcón Pag. 235
15. « Ce que pensent nos yeux »
Jacques Mandelbrojt Pag. 258
16. Del fragmento, la repetición, el ritmo, la permutación, la aleatoriedad y la indeterminación en la poesía fonética y sonora
Bartolomé Ferrando Pag. 262
17. Primero el arte y luego tocar el piano. (Cinco conciertos de Lidiana Cárdenas)
Pepe Romero Pag. 271
18. Criptograma. 7 poemas y 5 lenguajes: los problemas de un coreógrafo
Carmen Pérez Pag. 284
19. RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS
- BABONI SCHILINGI, Jacopo: *La musique hyper-systémique*, Paris, éditions MIX, 2007
Nicolas Darbon Pag. 286
- BOSSEUR, Jean-Yves : *...ça de mémoire*, entretiens avec Radosveta Bruzaud, préface de Henri Pousseur, Notre-Dame de Bliquetuit, Millénaire III Editions, coll. « Musique de notre temps », série, « Ecrits, entretiens et documents », 2008
Nicolas Darbon Pag. 287
- ESCLAPEZ, Christine : *La musique comme parole des corps. Boris de Schloezer, André Souris et André Boucourechliev (Essai)*, Préface de Daniel Charles, Paris, L'Harmattan, coll. Sémiotique et philosophie de la musique, 2007
Nicolas Darbon Pag. 288
- MATASSI, Elio: *L'idea di musica assoluta. Nietzsche-Benjamin*, Rapallo, Il Ramo, 2007
Francesca Iannelli Pag. 289

El *Arte de Música* (Valladolid, 1592) de Francisco de Montanos y la explicación de la Modalidad Polifónica en la España del Tardío Renacimiento

Álvaro Zaldívar Gracia
Musicólogo
Conservatorio Superior de Música de Murcia

Resumen. El *Arte de Música teórica y práctica* (Valladolid, 1592), del maestro de capilla Francisco de Montanos, es un importante libro compuesto por seis tratados dedicados, respectivamente, al canto llano, canto de órgano, contrapunto, compostura, proporción y lugares comunes. Obra apreciada en su tiempo, sin embargo actualmente no goza del conocimiento que merece ni de la difusión precisa. En este trabajo se ofrece, como muestra de su valor teórico y práctico, la explicación de Montanos, expuesta en el tratado de compostura y en el dedicado a los lugares comunes, de la modalidad polifónica como elemento esencial de la composición musical, donde se manifiesta su adscripción al modelo de los más relevantes tratadistas técnico-prácticos españoles (octomodal, basado en cláusulas sobre los grados fundamentales de cada tono) frente al nuevo esquema dodecamodal, de inspiración glareano-zarliniana, recibido en España y difundido por el más erudito y especulativo Salinas.

Palabras Clave. Teoría Musical, Renacimiento, Modalidad Polifónica, Montanos.

Abstract. *The Art of Music theory and practice* (Valladolid, 1592), of the chapel music composer Francisco Montanos, is an important book made up of six treaties dedicated, respectively, to plain singing, organ music, counterpoint, composure, proportion and commonplaces. This work very much appreciated at his time, is not as well known today as it deserves. This work offers, as a demonstration of its theoretical and practical value, an explanation by Montanos, outlined in the treaties of composure and common places, of the polyphonic modality as an essential element of music compositions. He clearly defines his support to the model of the most important technical and practical Spanish treaty writers (eight-note system, based on the fundamental grades of each note) versus the new twelve-note system, of *glareano-zarliniana* inspiration, received in Spain and disseminated by the most erudite and speculative Salinas.

Keywords. Music Theory, Renaissance, Polyphonic System, Montanos.

Anteriores y pequeños trabajos míos¹ han ido comentado algunos aspectos relativos a la manera como los más importantes tratadistas españoles del renacimiento y el barroco explicaban la modalidad polifónica, entendiendo por ella tanto la esquematización teórica -e incluso ciertas recomendaciones expresivas- como la ejemplificación práctica del sistema de los tonos -o modos- que usaban en las distintas composiciones polifónicas: sacras o profanas, con o sin texto. Estos también llamados *tonos de canto de órgano* estaban lógicamente emparentados con los tonos monofónicos del canto llano -y a su vez bien distinguidos de las entonaciones de los Salmos-, pero sus usos y explicaciones estaban claramente diferenciados. Un rico y complejo asunto -tanto técnico como estético-, esencial para el adecuado conocimiento de la música culta del renacimiento y el barroco que, durante muchos años, ha sido mi principal línea de investigación académica².

Retomando este interés, a partir de un curso dedicado a este mismo asunto dentro de un reciente *Máster en Pedagogía Musical*, y como nueva aportación -modesta pero espero que enjundiosa- en esta selección de privilegiados testigos de la música de entre los siglos XV al XVIII, propongo ahora el comentario crítico de la visión que nos ofrece el excelente tratado de Francisco de Montanos (¿Valladolid?, ca. 1528-post.1592), su interesantísimo *Arte de Música teórica y práctica*, impreso en Valladolid, por Diego Fernández de Córdoba, en 1592 (si bien la aprobación y privilegio real se fechan en 1587), dedicado a Don Fernando de Castro, Conde de Lemos, su patrón, noble mecenas casado en Valladolid -1574- con una nieta de San Francisco de Borja y más tarde -1599- Virrey en el hispano Nápoles donde imprimiera Cerone. Magnífico trabajo, muy justamente admirado en su tiempo -sobresaliendo la muy significativa valoración del citado Pedro Cerone, autor del monumental *Melopeo y Maestro* editado en Nápoles en 1613, cuyo esquema en parte recuerda sin disimulo al de

¹ «Aportaciones sobre la discrepancia moral entre Bermudo y Santa María: el sexto modo siempre cantado con bemol», en *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, Vol. 3, N° 1, 1987, pp. 203-223; «Reflexiones en torno a la modalidad polifónica en la música española ca. 1550: la aportación del Cancionero de Uppsala», en *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, IV, 1-2 (1988), pp. 281-303; «El órgano y los organistas en los tratadistas renacentistas y barrocos: teclas blancas y teclas negras como claves de la transposición», en *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, Vol. 18, N° 1-2, 2002, pp. 61-84; «Reacción y progreso en la estética musical española hacia 1800: la polémica entre Agustín Iranzo y Antonio Eximeno», en Francisco Bueno, ed., *Primeras Jornadas Nacionales de Música, estética y patrimonio*. Ayuntamiento de Xátiva, 2002, pp. 51-70; «Die Orgel im Werk der spanischen. Tratadistas in Renaissance und Frühbarock», en *Organ, Journal für die Orgel (Zeitschrift)* 2003/03, pp. 52-56; «El segundo tono del *Pater noster*: una pista nassarriana sobre la posible modificación del *ethos* modal *general* por aplicación de la simbología numérica», en *Inter-American Music Review*, Volume XVIII, Spring / 2008 / Nos. 1-2, *Concordis Modulationis Ordo*. Ismael Fernández de la Cuesta, In *Honorem*, II, Emilio Rey García, editor (Los Ángeles, California), pp. 185-190.

² Culminada en mi tesis doctoral, presentada en la Universidad de Valencia, dedicada a la estética y técnica de la modalidad polifónica en los tratados españoles impresos en torno a 1700, y centrada en la aportación del primer tratado de Nassarre, trabajo dirigido por los Doctores Román de la Calle y Salvador Seguí y felizmente defendido ante un tribunal presidido por el máximo especialista en la materia, el Dr. Francisco José León Tello. Lo sustancial de esta tesis ha sido editado en: *Fragmentos Músicos de Fray Pablo Nassarre*. Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1988 y 2005-2006 (3 vols.: edición facsímil, edición moderna y estudio).

Montanos-, trabajo renacentista parcialmente en uso en las dos centurias siguientes (el primer tratado de los seis que consta, *Arte de cantollano...*, gozó de diversas y retocadas reediciones por separado³), y hoy día un título habitualmente citado en los listados de tratadistas⁴ pero que inexplicablemente no cuenta aún con una edición facsímil (si bien la impresión del microfilm de un ejemplar bien conservado de la Biblioteca Nacional⁵ nos ha permitido trabajarlo con comodidad, e incluso en su momento nos permitió difundirlo entre los más interesados al dedicarle a este tratado uno de nuestros seminarios de teoría musical insertos en los Cursos y Festival Internacionales de Música Antigua de Daroca).

Montanos y su ARTE DE MÚSICA

Obra de un sabio teórico y práctico, el *Arte de Música* de Montanos ha gozado de la siempre aguda y justa visión del Profesor León Tello⁶, y aunque no obtuvo un trato destacado en la más difundida obra del P. Rubio⁷, no es quizás casual que el primero de los estudios en homenaje al mismo Samuel Rubio –que, con motivo de su 70 aniversario, conformaron el volumen sexto de la *Revista* de la Sociedad Española de Musicología de la que fue su primer presidente- fuera, precisamente, el artículo de Pedro Aizpurúa sobre Montanos⁸. Además del citado Aizpurúa –quien también habló de Montanos en su discurso de ingreso como académico electo en la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid⁹-, María Antonia Díez ha trabajado sobre Francisco de

³ Desde la primera de 1610 –cuya aprobación firma en Madrid, en 1593, Hernando de Cabezón, que murió en Valladolid en 1602- hasta la última fechada en Zaragoza en 1756, habiendo sido varias de ellas editadas por José de Torres entre los años 1705 y 1734.

⁴ Magnífico el resumen, realizado por el Dr. José María Llorens Cisteró, de la poco conocida vida y creación musical frente a la importante obra teórica de este autor en el artículo correspondiente, MONTANOS, Francisco de, inserto en CASARES, Emilio, dir.: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, SGAE, Madrid, 2000, vol. 7, pp. 704-706. Es mucho más breve, aunque no menos elogioso, al destacar aún más los diversos “préstamos” –unos citados y otros directamente plagiados- de Cerone, el artículo dedicado a Francisco de Montanos y escrito por Robert Stevenson para SADIE, Stanley, ed.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, London, 2001, vol. 17, pp. 14-15.

⁵ R. 9503, ejemplar procedente de la Biblioteca Real, está minuciosamente descrito en ANGLÉS, Higinio y SUBIRÁ, José: *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid. II. Impresos. Libros litúrgicos y teóricos musicales*, Instituto Español de Musicología del CSIC, Barcelona, 1949, pp. 227-230. Allí mismo se señala que la Biblioteca posee otro ejemplar, incompleto en sus primeros folios, procedente del monasterio portugués de Alcobaza, y adquirido en Lisboa en 1846.

⁶ LEÓN TELLO, Francisco José: *Estudios de historia de la teoría musical*, CSIC – Instituto Español de Musicología, Madrid, 1962. En la segunda Parte, centrada en la teoría española de la música en los siglos XV y XVI trata de la obra de Montanos al hablar del sistema musical, de la teoría del canto llano y de la teoría del canto polifónico.

⁷ RUBIO, Samuel: *Historia de la Música Española. 2. Desde el “ars nova” hasta 1600*, Alianza Ed., Madrid, 1983, p. 251. A pesar de la extrema brevedad del comentario, se destaca que su autor fue en ese tiempo “el único maestro de capilla que, además de escribir música, se permite la libertad de invadir el campo de los teóricos”, y lo hizo además “con un éxito editorial, por añadidura, que aventaja a cualquiera de los anteriores”. Señalándose asimismo que es “tratado superabundantemente ejemplificado, muy ordenado y no menos pedagógico”.

⁸ AIZPURÚA, Pedro: « El vallisoletano Francisco de Montanos (s. XVI), teórico musical y polifonista», en *Revista de Musicología*, Sociedad Española de Musicología, vol. 6, 1983, números 1-2, pp. 109-120

⁹ *Música y músicos de la Catedral Metropolitana de Valladolid*, 1988.

Montanos como músico al servicio de la catedral vallisoletana¹⁰, pero con todo supone en verdad una presencia (omitiendo aquí otras referencias menores que pueden encontrarse citadas en los trabajos ya referidos) injustamente escasa para los merecimientos de este tratadista, si bien la reciente aportación universitaria de José Ignacio Palacios¹¹ abre una nueva vía para la esperanza. Tampoco la difusión internacional de Montanos ha sido hasta ahora demasiado justa, aunque al menos ha gozado del infatigable esfuerzo del gran hispanista norteamericano Robert Stevenson¹², y además se dispone, desde hace cuatro décadas, de una traducción inglesa con comentario gracias a una tesis doctoral que, por lo que sabemos, lamentablemente permanece todavía inédita¹³.

Será, sin duda, la indiscutible calidad del impreso de Montanos la que termine poniendo en su lugar tan magno legado. Y centrándonos en ello, es lógico que, siendo un trabajo tan completo, trate con el adecuado detalle de la modalidad en sus diversos aspectos, empezando por la propia del canto llano que estudia en su correspondiente tratado (que ya dijimos era el primero de los seis que incluye su *Arte*, y al que le siguen los dedicados al canto de órgano, contrapunto, compostura, proporción y lugares comunes). Es correspondientemente en la parte dedicada a la *Compostura* cuando habla más por extenso de la modalidad polifónica, pues, antes de entrar en los detalles –“reglas y ejemplos”- de la buena composición (“para ser buena compostura, ha de tener las partes siguientes: buena consonancia, buen aire, diversidad de pasos, imitación bien puesta, que cada voz cante bien, pasos sabrosos. Y la parte más esencial, hacer lo que la letra pide, alegre o triste, grave o ligera, lejos o cerca, humilde o levantada. De suerte que haga el efecto que la letra pretende para levantar a consideración los ánimos de los oyentes”¹⁴, fol. 27-27v=3-3v), Montanos sentencia que es del todo preciso “tratar cada tono en qué signo tenga cláusulas, para que por ellas sea conocido, y cada uno proceda por su término” (fol. 27v=3v).

¹⁰ DIEZ PÉREZ, María Antonia: «Aportación documental al estudio de la música de la Catedral de Valladolid desde 1580 hasta 1597», en *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, VI, 2, 1990, pp. 25-47. Se trata de la valiosa información que aporta un libro de Actas Capitulares (correspondiente a los años 1580-1597, cuando la Iglesia Mayor se convierte en Catedral vallisoletana) que por diversas circunstancias se encuentra en el Archivo Histórico Nacional.

¹¹ PALACIOS, José Ignacio: «Francisco de Montanos», en CANO GONZÁLEZ, Rufino; REVUELTA GUERRERO, Clara; CARRO SANCRISTÓBAL, Luis, coords.: *Entre la memoria y el deseo. Aportaciones a la educación y al trabajo social*, Universidad de Valladolid, 2004, pp. 165-166.

¹² STEVENSON, Robert: *La Música en las catedrales españolas del siglo de oro*, Alianza, Madrid, 1993. Se trata de la traducción castellana, actualizada y revisada por el autor en 1986 y con revisión técnica de Ismael Fernández de la Cuesta, del original inglés primeramente editado por la universidad de California en 1961. De Montanos se habla más por extenso en una larga nota al pie de página que figura en las pp. 364-365, texto que será la base del artículo antes citado del mismo Stevenson para *The New Grove Dictionary of Music and musicians* (2001).

¹³ URQUHART, D. M.: *Francisco de Montano's 'Arte de Música teórica y práctica': a Translation and Commentary*, U. Rochester, 1969.

¹⁴ Para asegurar el mejor entendimiento modernizamos la ortografía y puntuación del original, y cuando se habla de tonos y notas las actualizamos también para garantizar su perfecta comprensión (por ejemplo, si se dice “primero” diremos “Primer tono”, y cuando Montanos escribe “cesol.fa.ut” lo convertimos directamente en Do).

La modalidad polifónica según Montanos

Al iniciar, salvando obviamente las singularidades de los tonos sálmicos (como dice Montanos, “siguiendo Saeculorum”), la explicación de los ocho tonos de la composición –modalidad polifónica basada en las estructurales cadencias realizadas en los grados propios de cada modo: esencialmente su final y su mediación, y a veces uno tercero llamado “intermedio”–, es cuando ya de una forma tácita pero decidida el *Arte de Música* se decanta por mantener la octomodalidad que sostenían tratadistas “prácticos” precedentes (como Bermudo o Santa María, quienes sin embargo no figuran en la lista de autores que pone al final de su trabajo¹⁵), separándose de esta manera de su más cercano e ilustre antecesor y privilegiada figura de los “especulativos” hispanos: Francisco de Salinas, catedrático de la universidad salmantina y autor del monumental *De Musica Libri Septem* (erudita obra latina, dedicada a Rodrigo de Castro, Obispo de Zamora, e impresa en Salamanca en 1577)¹⁶. Este ciego organista excelso –tristemente sin obra práctica conservada– y tratadista minucioso –preocupado por el número sonoro tanto en su faceta acústico/matemática como en la métrico/poética– fue el temprano y principal receptor en España de la teoría zarliniana dodecamodal expuesta ya en la primera edición –Venecia, 1558– de *Le Istitutioni Harmoniche* (una esquematización modal que ya ofrecía, en Basilea, 1547, Henricus Glareanus en su –quizás sólo nominalmente famoso– *Dodecachordon*). Pero el impreso de Montanos (que es riguroso coetáneo de una reedición de 1592 –en realidad, sólo nueva la portada, colofón e índice– ya póstuma del trabajo de Salinas) nos deja claro que la propuesta del sabio salmantino –si es que de verdad llegó a ser bien conocida en sus científicos latines, pues ya Cerone afirmaba que Salinas escribe para especulativos mientras que Montanos lo hace para prácticos– no convenció a los músicos españoles: a pesar de la fuerza teórica del zarliniano Cerone, antes citado, e incluso tras la parcial aceptación del organista Francisco Correa de Arauxo en su *Libro de tientos y discursos de música práctica y teórica de órgano* (Alcalá, 1626)¹⁷, lo cierto es que en la primera gran elaboración teórica del siglo XVII –que además sigue el mismo esquema de los cuatro primeros tratados de Montanos–, *El por qué de la Música* (Alcalá, 1672) del racionero y organista Andrés Lorente, se mantiene la propuesta octomodal¹⁸, si bien con las

¹⁵ Salvo que los entendamos incluidos en su práctica del magisterio de capilla, treinta y seis años “en los cuales comuniqué los mejores autores de España y ví gran suma de obras de los mejores extranjeros de nuestros tiempos y de los que ya fueron” (fol. 51v). Extraña menos, por no seguir su doctrina, que tampoco figure Salinas en el listado de los “autores de quien he puesto algunas sentencias y razones teóricas”, donde destacan autoridades clásicas, santos y tratadistas antiguos.

¹⁶ Editada en facsímil por la Sociedad Internacional de Musicología (Documenta Musicologica, XIII, Bärenreiter, Kassel, 1958) a cargo de KASTNER, M. S.; es recomendable la traducción castellana de FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael, editada por Alpuerto, Madrid, 1983. Consúltese allí el capítulo VIII del Libro IV, que explícitamente se titula “de los doce modos que nacen de las seis armonías, llamados vulgarmente modos o tonos, y no son ocho sino doce” y donde cita elogiosamente a Glareano y Zarlino (pp. 337-342, esp. p. 339).

¹⁷ Consúltese la edición facsimilar realizada por REPRINT, Minkoff, Ginebra, 1981. Aunque en el cuarto punto de sus Advertencias –fol. 2v/3v– deja claro que los tonos son doce, tras ofrecernos obras escritas en dichas doce modalidades inicia Correa –fol. 39v– “otro orden de tientos... por los ocho tonos vulgares...”, con lo que termina aceptando en la práctica la octomodalidad.

¹⁸ Véase el capítulo 45 de su Libro Cuarto, dedicado a la Composición, pp. 562 y ss. (puede consultarse en la reproducción fotográfica editada por José Vicente González Valle para el

peculiaridades que han de entenderse propias de la modalidad polifónica barroca.

Insistiendo en la fórmula de las cláusulas sobre los grados fundamentales del tono –“en el principio de este que trata de componer está cada tono natural y accidental, qué cláusulas tiene y en qué signos están, para que por ellas sea conocido” (fol. 14-)-, con lo que a su vez, en octava desde la final, se configura la distribución interválica propia del mismo (la llamada “secuencia de la solfa del tono” de los tratadistas renacentistas: ofreciendo en cada caso segundas, terceras, sextas y séptimas, mayores o menores), Montanos expone (fols. 28=5 a 7) el esquema básico de todos los modos sobre dos alturas: la que se llama natural –en la que las finales coinciden con las propias también del canto llano- y una de las posibles “transposiciones” de éstos que llama, como también es común hacerlo, “accidentales” (explicando, como señala al hablar del primero por Sol –fol. 9v-, que “considerado por el género diatónico, es tenido por accidental”). Con ambos supuestos le basta a cualquier buen teórico para dejar clara ejemplificación, ya que –según dice Montanos en el folio 6v- “otros accidentales hay que no están en uso tanto como los sobredichos, fácil será con éstos de entender los demás, como es Primero por Do y Cuarto por Re, con bemol en Mi y en Si”.

No resulta el esquema de Montanos una novedad respecto de lo que habían expuesto otros tratados castellanos anteriores, como antes indicamos, y así el Primer tono natural tiene sus cláusulas en Re y en La cuando figura con clave de Do el tiple (y el Primer tono accidental hace cláusulas en Sol y en Re, con el tiple en clave de Sol con el Si bemol en armadura). El segundo tono natural tiene su cláusula primera en Re y la segunda en La, y una tercera “de rigor suya y conocido por ella” en Fa, todo ello con su tiple en clave de Sol; mientras que el Segundo tono accidental las tiene, respectivamente, en Sol, en Re y en Si bemol, con el tiple en clave de Do con el Si bemol en armadura. Por su parte, el Tercer tono natural tiene sus cláusulas en Mi y en Do, con una intermedia en La –y clave de Do sin alteración para el tiple-, mientras que como accidental –con clave de Sol con Si bemol- el Tercer tono tiene sus cláusulas en La, Fa y Re. El Cuarto tono natural posee sus cláusulas esenciales en Mi y La, más una intermedia en Sol –con clave de Do para el tiple- y el Cuarto tono accidental –con clave de Sol con Si bemol- las tiene, respectivamente, en La, Re y Do.

Importante matiz posee la manera en que diferencia el Quinto y Sexto tonos, pues en lugar de ser natural o accidental los llama Montanos “común” y “particular”: así, el Quinto tono común tiene su cláusula primera en Fa y la segunda en Do y lleva el tiple clave de Sol con Si bemol; y el Quinto tono particular posee sus cláusulas en Do y en Sol, teniendo el tiple clave de Do sin alteración. Correspondientemente, el Sexto tono común tiene su cláusula primera en Fa y la segunda en Do y una intermedia en La –con el tiple con clave de Do con Si bemol-, mientras que el Sexto tono particular las tiene en Do y Sol, con una cláusula intermedia en Mi, y la clave de tiple es de Sol sin bemol.

Departamento de Musicología del CSIC, Colección Textos Universitarios, nº 38, Barcelona, 2002)

Finalmente, regresando a la forma más habitual, el Séptimo tono natural tiene su cláusula primera en Sol y la segunda en Re –clave de Sol sin bemol para el tiple- y el Séptimo tono accidental las tiene en Do y en Sol –y su tiple, clave de Do con Si bemol-; mientras que el Octavo natural tiene su cláusula primera en Sol y la segunda en Do –clave de Sol para el tiple- y el Octavo tono accidental – con el tiple en clave de Do con Si bemol- las tiene, respectivamente, en Do y en Fa. Para mayor claridad de lo expuesto, véase el CUADRO final donde figuran las CLÁUSULAS PRINCIPALES DE LOS TONOS (naturales y en su accidental destacado por Montanos, señalando también la clave con Si bemol –“bemol general”- para concretar la distribución interválica de la octava –“secuencia de la solfa”- de cada modalidad) en su comparación con las otras tres más importantes explicaciones “octomodales” impresas en el mismo siglo¹⁹.

Es preciso recordar que las tan citadas cláusulas “en la compostura” pueden ser, según la doctrina dominante del tiempo, sostenidas –también llamadas intensas- o remisas, pero salvo las que se hacen sobre Mi -o sobre La cuando el Si es bemol- que han de ser remisas (es decir, no hace el semitono “la voz que hace la cláusula” sino “la voz que acaba junto con ella”), sin embargo “en todos los demás signos, fenecimientos y mediaciones de los tonos” las cláusulas fundamentales de los tonos son siempre sostenidas, es decir, “hace el semitono la voz que hace la cláusula” (fol. 14/15=18/19).

Será igualmente destacable, a lo largo del trabajo de Montanos, la utilidad e importancia de un modelo tonal perfectamente transportable según las necesidades: así lo recalca al comentar sus muchos ejemplos que el lector “tome paso que sea del tono que quiere componer, aunque todos son de todos los tonos puestos en los signos de sus fenecimientos o cláusulas...” (fol. 15v). O cuando más tarde, ya en su exposición dedicada a los *Lugares Comunes* (“donde hallasen muchas cosas que poder llamar suyas, pues son de todos” –fol. 28), señala sobre las seis docenas de entradas a cuatro allí expuestas que “se pueden aprovechar mudando los signos según pidiere el tono que compusieren...” (fol. 44v).

Toda esta minuciosa y ejemplificada explicación manifiesta una vez más la importancia de la modalidad en la teoría y la práctica musicales de ese tiempo y, no en vano, al inicio de su *tratado último de los Lugares comunes*, resume de nuevo Montanos su doctrina diciendo: “En la compostura qué partes ha de tener para ser buena. En cada tono cuántas cláusulas, conocimiento de ellos,

¹⁹ Hay que destacar que la concreta doctrina modal que Bermudo propone en su *Declaración de Instrumentos* (Osuna, 1555) –cuyo último facsímil fue editado por Arte Trifaria en Madrid en el año 1982-, y la toma de postura práctica de los Dúos polifónicos modales que figuran al final del Cancionero de Uppsala, han de deducirse en particular de los ejemplos allí insertados (véanse las transcripciones modernas de las obras comentadas en ARTIGAS, Javier: *Fray Juan Bermudo (1510-1565). Obras para teclado*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2005; y en GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen: *El Cancionero de Uppsala*, Biblioteca Valenciana, Generalitat Valenciana, Valencia, 2003, 2 vols. Facsímil, y Estudio y Edición); ya que en ambos no está tan didácticamente explicado y ejemplificado el esquema como sucede en el *Arte de Tañer Fantasía* (Valladolid, 1565) de Tomás de Santa María –de este impreso se acaba de publicar nuevo facsímil, editado por Luis Antonio González Marín, como número 75 de la colección de Monumentos de la Música Española del Departamento de Musicología del CSIC, Barcelona, 2007-, cuya transcripción musical moderna se encuentra en FROIDEBISE, Pierre: *Tomás de Santa María. Oeuvres transcrites de l'Arte de Tañer Fantasía (Valladolid, 1565)*, Eds. Musicales de la Schola Cantorum, París, s.f. (1961).

naturales y accidentales...” (fol. 30/30v). Lo que tiene asimismo un valor especial no sólo por la calidad de su persona y obra (“mucho ha que en parte de mis motetes...”²⁰), sino por lo que se le añade al propio Montanos en tanto que coetáneo portavoz de las obras de otros insignes autores renacentistas, en especial Cristóbal de Morales, Orlando de Laso y Palestrina –citado éste último individualmente varias veces antes, son solemne y conjuntamente invocados los tres, entre “otros de nuestros tiempos”, al cerrar su obra (fol. 50v).

Al terminar aquí esta tan breve noticia crítica, centrada en un aspecto muy concreto –aunque sin duda esencial en la música del tiempo- como es la esquematización de la doctrina modal para la composición polifónica, obtendría cumplida satisfacción nuestra tarea si, además de añadir un acreditado testimonio más en esta enjundiosa historia de la tratadística modal, ello hubiera también contribuido a dejar patente la riqueza e importancia de este impreso vallisoletano tan injustamente relegado pero que, con todo merecimiento, forma ilustre parte de la gloriosa tradición de la teoría musical española del renacimiento (pléyade de sabios y artistas no menos insigne en su prolongación en el barroco). Ojalá nuestra pequeña aportación suscite nuevas investigaciones sobre tan apasionante asunto (que no en vano la modalidad está estrechamente ligada al *ethos clásico* como a la poética renacentista y al afecto barroco) y, en especial, despierte un más que legítimo interés hacia la obra de quien el poeta Bernardo Prego, en un laudatorio Epigrama inserto en el inicio del tratado de Compostura, retrató con estos elegantes versos: *Así tu culto ingenio, buen Montano / que no parece humano / nos da tan clara luz, que al sabio Apolo / le da inmortalidad tu libro solo.*

²⁰ Las dos únicas composiciones completas que se conservan están en un valioso libro estudiado por AIZPURÚA, Pedro: «El código musical de la parroquia de Santiago de Valladolid», en *Revista de Musicología*, IV, 1 (1981), pp. 51-59.

El *Arte de Música* (Valladolid, 1592) de Francisco de Montanos y la explicación de la Modalidad Polifónica en la España del Tardío Renacimiento

CLÁUSULAS PRINCIPALES DE LOS TONOS*	<i>Declaración de Instrumentos...</i> J. Bermudo (1555)	<i>Dúos ...</i> Cancionero de Uppsala (1556)	<i>Arte de tañer ...</i> T. de Santa María (1565)	<i>Arte de Música...</i> F. Montanos (1592)
Primer tono* natural (* a los tonos Bermudo los denomina siempre “modos”)	Re (final, sostenida) La (media, sostenida) (El ejemplo es un tono “Primero con resabios de Cuarto”)	Re (final, ¿remisa?) La (media, ¿remisa?)	Re (final, sostenida) La (media, sostenida)	Re (primera, sostenida) La (segunda, sostenida)
Primer tono accidental	Bermudo tiene obras en Primer tono por Mi (clave con sostenidos en Fa y Do) y por Si (sostenidos en Fa, Do y Sol), pero no se pueden tomar como ejemplos privilegiados de transposición modal			Sol (primera, sostenida) Re (segunda, sostenida) (clave con Si bemol)
Segundo tono natural	No hay ejemplo modal propio	Re (final, ¿remisa?) Fa (media, sostenida)	Re (final, sostenida) Fa (media, sostenida) (clave con Si Bemol)	Re (primera, sostenida) La (segunda, sostenida) Fa (intermedia, sostenida)
Segundo tono accidental				Sol (primera, sostenida) Re (segunda, sostenida) Si bemol (intermedia, sostenida) (clave con Si bemol)
Tercer tono natural	No hay ejemplo modal propio	La (final, anómala, ¿remisa?) Mi (media, anómala, ¿remisa?)	Mi (final, remisa) Do (media, sostenida)	Mi (primera, remisa) Do (segunda, sostenida) La (intermedia, sostenida)
Tercer tono accidental				La (primera, remisa) Fa (segunda, sostenida) Re (intermedia, sostenida) (clave con Si bemol)
Cuarto tono natural	Mi (final, remisa) La (media sostenida)	Mi (final, ¿remisa?) Si (media, anómala, remisa)	Mi (final, remisa) La (media, sostenida)	Mi (primera, remisa) La (segunda, sostenida) Sol (intermedia, sostenida)
Cuarto tono accidental				La (primera, remisa) Re (segunda, sostenida) Do (intermedia, sostenida) (clave con Si bemol)

Quinto tono natural (para Montanos, común)	No hay ejemplo modal propio	Fa (final, sostenida) Do (media, sostenida)	Fa (final, sostenida) Do (media, sostenida) (clave con Si Bemol)	Fa (primera, sostenida) Do (segunda, sostenida) (clave con Si bemol)
Quinto tono particular				Do (primera, sostenida) Sol (segunda, sostenida)
Sexto tono natural (para Montanos, común)	Fa (final, sostenida) Do (media, sostenida) (Bermudo lo llama “verdadero” al no tener clave con Si bemol)	Fa (final, anómala, sostenida) La (media, anómala, ¿remisa?) (clave con Si Bemol)	Fa (final, sostenida) La (media, remisa) (clave con Si Bemol)	Fa (primera, sostenida) Do (segunda, sostenida) La (intermedia, remisa) (clave con Si bemol)
Sexto tono particular				Do (primera, sostenida) Sol (segunda sostenida) Mi (intermedia, remisa)
Séptimo tono natural	No hay ejemplo modal propio	Sol (final, ¿remisa?) Re (media, anómala, ¿remisa?)	Sol (final, sostenida) Re (media, sostenida)	Sol (primera, sostenida) Re (segunda, sostenida)
Séptimo tono accidental				Do (primera, sostenida) Sol (segunda, sostenida) (clave con Si bemol)
Octavo tono natural	Sol (final, sostenida) Do (media, sostenida)	Sol (final, ¿remisa?) Do (media, sostenida)	Sol (final, sostenida) Do (media, sostenida)	Sol (primera, sostenida) Do (segunda, sostenida)
Octavo tono accidental	Bermudo ofrece una obra en Octavo tono por Mi (clave con sostenidos en Fa, Do y Sol), pero no se puede tomar como ejemplo privilegiado de transposición modal			Do (primera, sostenida) Fa (segunda, sostenida) (clave con Si bemol)

La vocale et l'instrumentale : jeux de miroirs au temps des Lumières

Poétique des rapports entre musique vocale et musique
instrumentale dans la seconde moitié du 18^e siècle

Claude Dauphin
Musicologue

Département de musique Université du Québec à Montréal

Résumé. Ces réflexions constituent une tentative d'explicitation fonctionnelle de certains gestes musicaux modelés sur des interpellations langagières. Je les envisage selon trois perspectives. *Primo* : celle de l'imitation archétypale des schèmes de la parole; *secundo* : celle de l'adoption de procédés syntaxiques; *tertio* : celle de la définition de leur grammaire. J'avais soulevé ces hypothèses dans un précédent écrit¹ sans m'être donné la peine ni de les discuter ni de les argumenter. En les reprenant ici je vise à préciser en quoi pouvaient consister les attributs d'italianisme que la légion d'analystes et de commentateurs des musiques baroque, préclassique et classique croit repérer sans éprouver l'obligation de les désigner. Trop souvent en effet le qualificatif d'italianisme se limite à dénoter "une certaine grâce" de la mélodie dans le répertoire ultramontain du XVIII^e siècle. Parallèlement, la désignation du style français se borne à repérer des rythmes pointés institués par l'ouverture lullyenne et à déceler une ineffable "majesté" dans l'œuvre des héritiers de l'esthétique versaillaise. J'espère, par cette prospection, parvenir à baliser de manière plus spécifique les caractéristiques des deux styles.

Mots clef. Musicologie, Rousseau, archétypes linguistiques, tropes, non-tropes.

Abstract. These ideas are an attempt to explain some functional musical gestures shaped with the help of language. Three perspectives are considered. First: the imitating archetypal patterns of speech; second, those adopted from the syntax process; and third, the definition of grammar. These hypotheses were risen in an earlier work of mine without further discussion or argumentation. They have been taken up here again to clarify what could be considered the attributes of the Italian influence that the legion of analysts and commentators of Baroque, preclassic and classic music identify without feeling the need to

¹ DAUPHIN, Claude : *La musique au temps des Encyclopédistes*, Centre international d'étude du 18^e siècle, Ferney-Voltaire, 2001.

point them out. Too often being classified as having Italian influence is equal to denoting "a certain grace" of the melody in the *ultramontane* production during the eighteenth century. Meanwhile, the French style merely identifies certain rhythms established by the *lullyenne* opening detect and ineffable "majesty" in the work of the heirs of the Versailles' aesthetic. By this work I aim to point out in a more specific way the characteristics of both styles.

Keywords. Musicology, Rousseau, linguistic archetypes, tropes, non-tropes.

Après avoir évalué, dans le livre de 2001, le degré d'éloignement ou de proximité que ces deux musiques pouvaient entretenir avec les beaux-arts et les sciences dans la vision des encyclopédistes et de leurs contemporains, je m'efforcerai ici de soupeser le rôle des attributs linguistiques dans la représentation des éléments du discours musical à la même période. Je m'autoriserai parfois d'en suivre l'effet au-delà de la période critique, convaincu que la poétique des rapports entre musique vocale et musique instrumentale dans la seconde moitié du XVIII^e siècle conclut une longue période de recherche de l'expression musicale et recèle toute la dynamique d'élaboration des tendances polarisatrices du classicisme prochain et du romantisme plus lointain. Mais pour l'essentiel, je ne perds pas de vue que la confrontation entre style vocal et style instrumental se cristallise dans les particularités nationales des genres musicaux qui s'épanouissent en Italie et en France entre 1750 et 1770. Cette double oscillation – musique vocale *vs* musique instrumentale ; style italien *vs* style français – provoque les accélérations de l'histoire musicale propres à la période des Lumières.

*

Je formule au départ une problématique générale en trois postulats :

1. Que la musique instrumentale emprunte ses figures de rhétorique à des schèmes linguistiques tout comme cela se pratique dans la musique vocale ;
2. Que ces archétypes linguistiques sont de deux espèces :
 - a) les tropes – figures métaphoriques, picturales et narratives – prépondérants dans la musique française ;
 - b) les non-tropes – formules conatives et dialogiques – prédominants dans la musique italienne ;
3. Que les procédés d'imitation qui déterminent la différence des deux styles nationaux découlent de la relation archétypale dominante.

Rappelons en guise de prémices que les premières tentatives européennes de musique purement instrumentale se sont manifestées au XVI^e siècle dans la *canzone francese*, c'est-à-dire la transcription instrumentale par des Italiens de chants polyphoniques franco-flamands. Curieuse fusion originelle dont les composantes seront plus tard, dès le dernier tiers du XVIII^e siècle, soumises à un fécondant divorce duquel résultera le chiasme le plus inattendu : la musique vocale associée au style italien d'une part, la musique instrumentale devenue l'emblème de la manière française d'autre part. Dans le même temps que s'opère ce partage, l'esthétique parisienne dominante en France s'évertue à garder sa noble tradition de tragédie lyrique, symbole incontesté du faste versaillais. Peut-on expliquer la constitution organique de cet agrégat ?

Pour dénouer cette intrication esthétique semblable aux intrigues burlesques, c'est-à-dire fondée sur la confusion des couples réels et des couples déguisés, je prendrai appui sur des exemples tirés d'œuvres parfois limites dont le profil exagéré me semble approprié à la démonstration : *Titon et l'Aurore* de J.-J. Mondonville, (1711-1772), *La Serva Padrona* de Pergolesi (1710-1736), *l'Armida abbandonata* de Niccolò Jommelli (1714-1774), le *Concerto de violon*, K219 de Mozart (1756-1791), *Le Devin du village* de J.-J. Rousseau (1712-1778) revu et corrigé par Beethoven (1770-1827) et *Il maestro di capella* de Domenico Cimarosa, (1749-1801).

Le tragique et le *buffa*

La "pastorale héroïque" *Titon et l'Aurore* a été composée en 1752 pour répondre en français au scandale de la *Serva padrona* de Pergolesi représentée par les Bouffons cette même année à Paris. Madame de Pompadour eut l'initiative de cette commande adressée au compositeur et violoniste Jean Joseph Cassanéa de Mondonville (1711-1772) pour sauver l'honneur de la musique française dans une querelle du goût qui menaçait de ternir l'éclat du royaume. L'œuvre était investie de la mission d'opposer aux italianismes de la *Serva padrona* les nobles et vrais attributs du goût français. Il n'y a donc pas superfétation à confronter une pastorale héroïque et un *intermezzo* bouffe. Contrairement aux critiques qui accusent Rousseau de s'être fourvoyé en comparant *opera buffa* et *tragédie lyrique*, j'approuve plutôt ces confrontations qui, loin d'être artificielles, exacerbent les traits culturels assignés aux deux musiques ; elles illustrent mieux que toute autre forme de comparaison les dispositions psychologiques propres à chacune des deux nations.

Parallèlement à l'analyse de l'œuvre, il importe aussi de considérer l'évolution stylistique du compositeur pour comprendre le choix de sa personne pour relever le défi du discours musical le plus apte à représenter le style national français et à le magnifier. Originaire de Narbonne dans le sud de la France, Mondonville est admis comme musicien au Concert-Spirituel où il fait son

entrée symboliquement “le jour des Rameaux 1734”, comme le signale Philippe Lescat, pour souligner le passage du compositeur à la grande tradition française du motet qui deviendra l’insigne de sa nouvelle personnalité. En effet, avant de se dédier au motet, genre spécifiquement français et même typiquement versaillais, Mondonville, compositeur de sonates pour clavecin avec accompagnement de violon, pratiquait un style très méridional fortement teinté d’italianismes, c’est-à-dire obstinément mélodieux, séquencé à souhait, comportant de nombreuses répliques imitatives, d’oppositions rapides et de fréquents sauts de registres ponctués par des traits mélodiques en imitation ou en mouvements contraires². *Titon et l’Aurore* révèle chez le Mondonville parisien une esthétique tout opposée, guidée par des stratégies de narrativité, de picturalisation et de métaphorisation.

L’itinéraire de Mondonville se confond avec celui de maints autres compositeurs français de son époque ou de la génération précédente lesquels accédaient à l’esthétique parisienne en renonçant à leur pratique “provinciale” tissée de tournures instrumentales italiennes. Leur arrivée à Paris coïncide avec un accès de ferveur pour le lyrisme religieux et opératique. Ces compositeurs qui migrent vers la capitale viennent généralement de l’Est (Lyon : Jean-Marie Leclair ; Dijon : Jean-Philippe Rameau) ou du Sud (Aix-en-Provence : Campra ; Narbonne : Mondonville). À l’origine, ils cultivent les suites de clavecin : *Pièces de clavecin* de Rameau (trois livres entre 1706 et 1728); la sonate : *Pièces pour clavecin en sonates avec accompagnement de violon* de Mondonville, *Sonates de violon* de Leclair. Tous obtiennent leur admission dans le cercle des musiciens parisiens en accomplissant un rite de passage ostentatoire : 1. La publication d’un recueil de leurs œuvres instrumentales antérieures (comme pour clore une période). 2. L’emprunt du motet comme nouvelle forme de leurs compositions. 3. L’adoption d’une carrière de musiciens lyriques. Ce faisant, ils délaissent le champ de la composition instrumentale qui était leur spécialité tant qu’ils vivaient en province.

Ce cheminement mérite toutefois d’être nuancé. En effet, avant sa venue à Paris, Campra (1660-1744) composait des symphonies mais aussi des motets. Mais une fois installé dans la capitale, il ferme le livre de ses symphonies pour ne garder ouvert que celui des motets. Nouveau maître de la tragédie lyrique et de l’opéra-ballet depuis la création à l’Opéra de Paris de son *Hippolyte et Aricie* en 1733, Rameau refait surface dans le domaine instrumental avec ses incomparables *Pièces de clavecin en concert* en 1741. Leclair (1697-1764) aussi, représente à sa façon une forme d’originalité : son installation définitive à Paris en 1743 coïncide avec la composition de sa tragédie lyrique *Scylla et Glaucus*

² Philippe Lescat, arrive aussi à la même constatation à l’examen des sonates pour flûte, viole de gambe et basse continue et des Sonates pour violon et clavecin : “Mondonville”, dans *Dictionnaire de la musique en France aux 17^e et 18^e siècles*, Marcelle Benoît, dir., Paris, Fayard, 1992, p. 472.

mais il reviendra bien vite à sa musique pour violon. Il construit à son corps défendant le style symphonique concertant de l'École française de violon, que son condisciple, Viotti [plus jeune (1755-1824) mais comme lui élève de Somis (1688-1775) à Turin], conduira à son apogée avec le concours du Chevalier de Saint-George (1739-1799). Pour s'expliquer ces influences régionales dans l'élaboration du style français, il faudrait absolument établir une géographie stylistique française autour des aires de provenance des musiciens comme on le conçoit aisément pour l'Italie (styles vénitien, florentin, romain, napolitain). Mais ce serait faussement interpréter et peut-être exagérément déformer la réalité historique d'un état foncièrement centralisateur.

Figures du discours musical

Ces observations me portent à formuler deux hypothèses corrélatives. 1. La musique dite française, parisienne et versaillaise, se distingue par l'espèce des figures et des schèmes qui en dominent la composition. 2. Elle s'oppose à la musique italienne par l'attention que ses compositeurs accordent à la conformité du discours musical aux traits du discours littéraire, ces derniers sauvegardant leur authenticité jusque dans le genre instrumental. Les procédés de narrativité en usage dans la poésie servent de référent à la musique instrumentale et guident la composition musicale même quand cette dernière feint de s'émanciper de sa matrice littéraire originelle. En fait, la composition musicale française procéderait par référence aux tropes littéraires, figures du discours décrites, répertoriées et catégorisées vers 1730 par le grammairien Dumarsais et qu'il reprend vers 1749 pour l'*Encyclopédie* de Diderot.

Vers 1818, Pierre Fontanier, disciple de Dumarsais, relance, développe et amplifie considérablement la théorie des tropes. C'est lui qui insère à côté des tropes la catégorie des non-tropes, composée des figures de dialogisme auxquelles je ferai appel pour établir les typologies de l'imitation propres au style italien. L'intérêt pour ces typologies de la grammaire stylistique a été confirmé depuis que Gérard Genette a donné une édition commentée (1995) des *Figures du discours* de Fontanier, ouvrage dont je me sers pour étayer ces propositions théoriques.

Il va de soi que l'imposant complexe sémantique des tropes linguistiques, tel qu'ils fonctionnent dans la littérature écrite et orale, ne peut être rabattu inconsidérément sur le plan de la musique. De mon point de vue, seules quelques figures "tropiques" et "dialogiques" alimentent la dynamique du discours musical. Sur elles repose la recherche très savante de significations dans la musique française et celle très intuitive de l'expression dans la musique italienne de la seconde moitié du XVIII^e siècle.

Que sont donc les tropes, au sens littéraire et au sens musical ?

Les tropes, au sens littéraire

Au sens littéraire, le trope est une figure métaphorique autant prise en poésie que courante dans les parlars familiers. S'y rapportent les différentes formes de métonymies, des synecdoques utilisées pour la figuration de l'écriture et de la parole. Les mots du lexique ordinaire s'en trouvent ainsi détournés de leur sens premier du fait de leur application à une sémantique extensive. Étiré, le sens initial des mots parvient à dépeindre des situations, à constituer des tableaux métaphoriques (ex. "un torrent de larmes", "les flèches de l'amour", "le feu de la passion", "la chaîne des jours heureux") voire des traits euphoniques³ (ex. "mourir de rire").

Douchet et Beauzée proposent dans l'article "Trope" de l'*Encyclopédie* une synthèse des catégories exposées par Dumarsais dans le même ouvrage. Ils considèrent que "Les *tropes* rendent le discours plus noble : les idées communes, auxquelles nous sommes accoutumés, prétendent-ils, n'excitent point en nous ce sentiment d'admiration et de surprise qui élève l'âme ; en ces occasions on a recours aux idées accessoires, qui prêtent, pour ainsi dire, des habits plus nobles à ces idées communes⁴". Les tropes par leur effet de virtuosité et leur distance marquée d'avec la langue prosaïque, touchent la sensibilité, provoquent des émotions, accomplissent une esthétique. Ils donnent du coloris et du relief aux parlars quotidiens favorisant l'émergence de la poésie populaire. Pour soutenir leur argumentation, nos deux auteurs citent le III^e livre du *Pharsale* de Brébeuf : "Au lieu de dire que c'est un Phénicien qui *a inventé les caracteres de l'écriture*, ce qui seroit une expression trop simple pour la poésie, Brébeuf a dit :

C'est de lui que nous vient cet art ingénieux,
De peindre la parole et de parler aux yeux,
Et par les traits divers des figures tracées
Donner de la couleur et du corps aux pensées.⁵

Comparer l'acte d'écrire à l'acte de peindre et préciser qu'il s'agit d'une peinture de la parole, revient à métaphoriser pour mieux communiquer sa pensée. C'est aussi édifier tout un réseau de significations qui peuvent faire l'objet de gloses érudites. Ainsi, l'exemple choisi par Douchet et Beauzée portera Fontanier à consolider la comparaison de l'écriture avec les arts visuels en soulignant que la faculté de tropoïser crée le style, c'est-à-dire "l'art de peindre par la pensée par

³ J'aurais préféré le terme "métaphonie" pour fait pendant à "métaphore". Mais ce mot n'est pas confirmé dans la littérature sur les tropes. Il s'agirait d'un néologisme forgé pour les besoins de ma démonstration.

⁴ DOUCHET, Jacques-Philippe-Augustin ; BEAUZEE, Nicolas : <<Trope> , dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 16, Diderot et D'Alembert, dir., Neuchâtel, Samuel Faulche, 1765, p. 698-703.

⁵ *Ibid.*

tous les moyens que peut fournir une langue⁶”. D'ailleurs, précise-t-il, le mot “style” lui-même est donné en référence à la gravure, puisque le mot vient de “l'instrument⁷ qui servait à graver la parole, comme la plume⁸ sert à la tracer avec un liquide⁹”.

Les non-tropes

Poursuivant le procédé de l'extension du sens des mots et de leur effet sur la transmission de la pensée, l'écrivain étire la métaphore jusqu'à l'euphonie c'est-à-dire jusqu'à constituer une sémantique des images sonores. Cette nouvelle perspective ouverte sur l'audition, permet d'envisager la catégorie que Fontanier appelle “non-tropes”. Cette nouvelle relation se trouverait fondée sur le rythme et le timbre des phonèmes pour réaliser l'expression. Fontanier désignait d'abord par cette formule négative les procédés d'évocation harmonique, qualifiés aussi d'*Harmonisme*, ou plus généralement de *Correspondances* en raison des effets de synesthésies (transfert de sens : ouïe, vue, toucher). Ces procédés incluaient aussi les allitérations, les “analogies de timbres¹⁰” comme l'allitération illustrée par ce vers de Racine :

“Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ?¹¹”

On observe cependant que la catégorisation de Fontanier en tropes et non-tropes, entraîne de dérangement ambiguïtés en raison de l'ascendant de la similitude des stratégies littéraires, narratives et visuelles exercée sur les deux groupes. Genette ne manque d'ailleurs pas de critiquer cette confusion créée par le manque de spécificité des non-tropes ajoutées par Fontanier à la théorie de Dumarsais : “Le tableau [de Fontanier] peut paraître d'une complexité excessive, et l'on souhaiterait pouvoir lui substituer une répartition plus simple [...] en figures de mots/figures de pensées, ou figures de grammaire/figures de rhétorique, ou figure d'imagination/figures de passion¹²”. En effet, tels que définis par Fontanier, les non-tropes demeurent trop proches des *procédés de poétisation* pour constituer une inversion des tropes. Pour établir le contraste entre tropes et non-tropes, il aurait fallu envisager ces derniers comme *procédés de verbalisation* et les limiter à la conation et au dialogue. Je retiendrai plus loin la dimension élocutoire des non-tropes pour qualifier les techniques

⁶ FONTANIER, P. : *Les figures du discours*, Flammarion, Paris, 1977, p. 359.

⁷ Le stylet.

⁸ À l'opposé du *stylo*.

⁹ FONTANIER, *ibidem*.

¹⁰ MORIER, Henri : *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Presses universitaires de France, Paris, 1961, p. 3.

¹¹ RACINE, Jean : *Andromaque*, acte V, scène 5.

¹² GENETTE, Gérard : “Introduction” aux *Figures du discours* de Fontanier, *op. cit.*, p. 16.

d'italianisme issues de l'opéra *buffa* qui étendent leur influence jusque sur la musique instrumentale classique. En particularisant ainsi les deux catégories, il deviendra plus aisé de suivre l'itinéraire des musiciens du XVIII^e siècle dans leur entreprise de musicalisation des faits littéraires, d'une part, et des faits de parole, d'autre part.

Les tropes, au sens musical

Ces procédés de *correspondance synesthésique*, opérant dans la formation et dans la définition des tropes littéraires, sont directement transférables au projet esthétique de la musique française. La mission confiée à Mondonville par la Pompadour relève bien d'un projet avoué de *peindre et de parler à l'imagination par les sons* d'après le mot de l'abbé Laugier¹³.

Qu'on se réfère à différents auteurs de l'antiquité grecque ou latine, ou encore à différentes pratiques de la musique liturgique, le sens accordé au mot trope en musique reste invariable. Il demeure fidèle à son étymologie grecque, Τροπος signifiant "tour", selon les nombreuses acceptions de ce mot en musique : "tour mélodique", "tournure", "tonalité" dans le sens de "tour de gamme", etc. Mais le sens le plus pertinent ici demeure celui de *substitution* : l'usage dérivé d'une formule se fondant sur le *détournement* du sens propre. Ainsi en fut-il des tournures mélismatiques du Kyrie et de l'Alleluia qui, libérées de leur ancrage originel aux deux locutions grecques et hébraïques, continuèrent à *figurer* la contrition et la joie dans d'autres contextes d'exécution.

Pour réaliser le trope au sens musical, le compositeur se substitue à l'écrivain. Il procède par euphonie, c'est-à-dire qu'il associe des images à des figures sonores, sa technique ne différant de celle de l'écrivain qu'en raison des propriétés du matériau : des sons pour l'un, des mots pour l'autre. Là où les jeux de sonorités de l'écrivain sont produits par les phonèmes constitutifs des mots, les associations du compositeur partent de formules purement sonores générées par des traits instrumentaux ou des vocalises. Cet étirement des sons porte néanmoins l'auditeur à se représenter des significations reliées à des stimuli d'idées qui transcendent la musique entendue au premier niveau. Ce ne serait donc pas une langue musicale ou sonore que percevaient les auditeurs des *Pièces de clavecin en concert* de Rameau au salon de La Pouplinière mais des images intérieures suscitées et entretenues par une perfusion sonore. La signification musicale résultait de la procuration exercée par un référent, circonstance ou personnage présent ou remémoré grâce à l'intitulé du morceau : "L'Agaçante", "La Timide", "L'Indiscrete".

Les archétypes de tropes dans la musique française

¹³ LAUGIER, Marc-Antoine : *Apologie de la musique française*, dans *La Querelle des Bouffons*, Denise Launay, éd., Minkoff, Genève, 1973, p. 1152.

Dans la musique dramatique française, des procédés d'extension motivique sont appliqués aux mots "flèche", "amour", "feu", "furie", "gloire", "victoire", "désir", "plaisir". Leurs tropes proviennent de clichés métaphoriques de la poésie allégorique en usage dans les tragédies lyriques des XVII^e et XVIII^e siècles. Ils s'associent à des expressions passe-partout du type : "bras furieux", "courage affamé de péril et de gloire", "remords dévorant", "oreille superbe", "flots précipités", "foudre de guerre", "louange agréable", "fureur du glaive", "volez, volez, soyez prompts", "brûlant de mes flammes", etc. Remarquons qu'il s'agit d'abord de tropes littéraires qui ont donné lieu à des mélismes musicaux. Cette tropoïsation est pratiquée à grande échelle dans les genres musicaux que les Français opposent au style italien¹⁴. On les trouve à l'œuvre dans les pages symphoniques de *Titon et l'Aurore* de Mondonville ouvrage composé pour exacerber le goût français et affadir le goût italien.

Le style instrumental français s'appuie sur le trope littéraire puisque l'objectif de faire image guide la composition musicale de cette nation. Sur ce principe repose le développement d'une dialectique instrumentale, d'effets d'orchestre significatifs et de vocalises à longue portée qui atténuent la force des idées mélodiques en amplifiant celle des ornements. Ainsi s'affirme une propension descriptive, caractéristique de la musique française, à estomper la trop vernaculaire ligne mélodique et à mettre en évidence la fioriture et l'ornementation anoblissantes. Le projet de tropoïsation de la musique française se donne pour procédé d'élévation du style, pour amplification de la valeur sémantique du discours musical, pour agrémentation et pour augmentation de sa facture poétique. Il ajoute une dimension érudite à la musique et la fait accéder au raffinement de la poésie en regard du langage vernaculaire et prosaïque de la romance.

Condition d'utilisation des tropes au sens musical

Ces pages instrumentales dominées par la typologie des tropes laissent peu de place à l'épanouissement de la mélodie. Ainsi faut-il comprendre le reproche formulé par les adversaires de la musique française, tel Rousseau, qui accusent les compositeurs de se complaire dans le bruit de l'orchestre au lieu de faire de la musique soutenue par une véritable harmonie. Ce genre de remarque laisse percevoir combien la poétique de la représentation des formules tropées par les

¹⁴ Dans *Titon* de Mondonville, on peut suivre les exemples suivants tirés du Prologue : "Esprits soumis à mon empire" (scène 1 ; tropes sur « volez, volez » dans le vers : "Volez, volez, soyez aussi prompt que mes vœux". "Vol des esprits du feu" (sc. 1), page instrumentale dont la figuration du « vol du feu » inspirera les interludes instrumentaux à travers tout l'opéra. "Qu'on ne parle que de ta gloire" (sc. 2), formation de tropes instrumentaux sur les mots "Gloire" et "Victoire", là encore généralisés dans les interludes instrumentaux à travers tout l'opéra. Enfin on peut admirer le "Clignement des yeux" des statues animées dans l'air "Quelle clarté brille à nos yeux", Chœur du Prologue.

traits d'orchestre, est accueillie comme une sorte de vague plasticité visuelle sans dessin ni dessein, dépouillée de sens puisque dépourvue de courbe mélodique précise et expressive¹⁵. Pour Rousseau, “la mélodie fait précisément dans la musique ce que fait le dessein dans la peinture ; c’est elle qui marque les traits et les figures, dont les accords et les sons ne sont que les couleurs [...] Comme donc la peinture n’est pas l’art de combiner des couleurs d’une manière agréable à la vue, la musique n’est pas non plus l’art de combiner des sons d’une manière agréable à l’oreille¹⁶”.

En réponse à Rousseau, Chabanon défend cette poétique des pages orchestrales françaises fondées sur les tropes et en fait une catégorie spécifique et originale du style français. Il en fait le fer de lance de la musique vive, forte et bruyante, apte à traduire la colère des héros et la rage des éléments, qu’aucune mélodie ne contient d’emblée sans le secours d’un artifice d’exécution. Là s’étend le règne de l’orchestre :

Voulez-vous reconnoître plus positivement encore, combien est vague et indéterminée l’expression de la musique forte et bruyante ? Une expérience peut vous en assurer. Otez à cette musique le commentaire des paroles, celui du bruit qui l’accompagne ; réduisez-la à la seule mélodie exécutée, je ne dis pas sans accompagnement, mais sans fracas ; et interrogez alors cette mélodie ; vous écouterez ce qu’elle vous dira. Je donne à l’homme le plus versé dans la musique, le choix de l’air françois, italien, allemand, qui lui aura paru exprimer la colère et la rage avec le plus de vérité : sans savoir quel sera le morceau choisi, j’affirme d’avance qu’il perdra toute son expression lorsqu’il perdra l’accessoire des paroles et du bruit. (*Ibid.*, p. 157-158).

Très au fait de cette esthétique française, Chabanon relève les caractères ou les sentiments intraduisibles par la seule mélodie. L’orchestre seul prend en charge l’expression et peint le tableau du tumulte de la nature et du sentiment. Gluck aspirera à exercer ce rôle de peintre de l’orchestre.

La méthode italienne : le dialogisme

C’est précisément à une sensibilité contraire au raffinement et à la délicatesse du trope, opposée à la peinture agitée du paysage et des caractères, qu’aspirent le *buffa* et le comique à l’italienne. Y dominent les figures de non-tropes, celle

¹⁵ Pourtant Rousseau se soumet à l’exercice du trope dans l’ariette “Avec l’objet de mes amours” placée vers la fin du *Devin du village*. Que l’on porte attention aux deux interminables mélismes sur le mot “chaîne” dans le syntagme “c’est une chaîne d’heureux jours”. Le second (mes. 96-103), le plus long, s’articule sur quarante-six notes s’étendant sur huit mesures. Cette démonstration soutient l’idée véhiculée par Rousseau dans son intermède que l’on peut composer de la musique bien française tout en opposant des airs mélodieux à des récitatifs parlants d’après le modèle italien.

¹⁶ ROUSSEAU, Jean-Jacques : *Essai sur l’origine des langues*, OC, t. V, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, 1995, p. 413-414.

du dialogisme, celles de l'échange rapide, de la réplique. En simplifiant la classification de Fontanier comme le suggère Genette, nous retiendrons que la figure dominante du non-trope est celle du dialogue. Les procédés de dialogisme correspondent, non point à la signification lexicale, domaine de figures d'expression, mais à l'élocution, c'est-à-dire aux procédés d'échanges verbaux entre interlocuteurs, nourris d'accents et d'expressivité. On comprend alors qu'ils traduisent une dynamique de mobilité, de vivacité qui est l'attribut fondamental du *buffa*. Ces figures de dialogisme s'assimilent à ce que Rousseau appelle l'accent : ponctuation ou interjection (exclamation, interrogation, affirmation, négation). Parmi les catégories de Fontanier, les figures de dialogisme les plus applicables au *buffa* et par extension aux italianismes, prédomine l'*imitation* (que je qualifie d'autonyme, c'est-à-dire non pas dans le sens d'imiter l'extériorité ou une idée mais dans la perspective où la musique réitère ses propres figures sous forme d'entrées fuguées ou de séquences mélodiques). C'est en fonction du plaisir d'entendre et de réentendre un mot, d'opposer une courbe intonative convexe à une courbe concave, l'instrument à la voix, que le tour mélodique ressort si soyeux, si chatoyant, et si nettement profilé. Du fait qu'elles épousent le tour de la parole, ces mélodies gagnent, paradoxalement, en signification intrinsèque sans perdre de leur sensualité auditive. Ce que Fontanier décrit pour la littérature sous les désignations d'*inversion*, de *gradation*, d'*énumération* et de *réitération* se vérifient dans les "sì, sì / no, no", des contradictions obstinées qui se glissent jusque dans la musique pure des quatuors et des sonates sur le modèle de l'Air du Catalogue (Leporello) dans *Don Giovanni* de Mozart. *Le Nozze* commence par une scène de mensuration et développe tout au long de son parcours les formules de l'*approbation*, de l'*interrogation*, de la *dubitation*, et de l'*interruption*.

Ainsi les vocalises du *buffa* et les mélismes du *giocoso* que Mozart insère dans ses œuvres et jusque dans ses *Singspielen*, représentent l'antithèse même du trope à la française. La formule mélismatique étincelante de colère et de menace de la Reine de la nuit, l'illustre *aria* "*Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen*", n° 14 de la *Flûte enchantée*, présente une dimension purement vocalique : la voix se substitue à l'instrument dans l'imitation éperdue des harmoniques du violon pour exprimer une rage folle qui n'entretient aucun lien "visuel" avec la dernière syllabe du mot "nimmermehr" ("jamais plus"). La vocalise du non-trope ne double pas la sémantique du texte ; elle se donne même comme négation lexicale pour occuper tout l'espace de l'expression musicale immédiate des sentiments. Les éclatantes vocalises du bel canto montrent bien la nature purement mélismatique du non-trope. Les compositeurs d'opéras sérieux ne cherchent point à troper les mots pour leur valeur lexicale mais pour leur potentiel de vocalisation. Le mélisme du sérieux se développe comme un lierre agrippé à son terreau favori, le phonème "a". Dans ces deux vers de son *Armida abbandonata* :

Se da que'labbrì imparo / Si j'apprends de ses lèvres
Lo sdegno a moderar / à modérer mon courroux

Jommelli (1714-1774) plante ses vocalises sur le “a” de “imparò” et surtout sur la préposition du second vers, “a”, et non sur “sdegno/courroux” comme l'aurait fait tout compositeur français de son époque.

Pour sa part, l'*aria* d'Umberto “Sempre in contrasti” dans *La Serva Padrona*, de Pergolesi, présente un cas de figure fort intéressant de trope à la française sur le mot “piangere” (pleurer), correspondant à une minorisation de la tonalité coincée entre deux zones d'exubérance dialogique en mode majeur. Ce procédé, correspondant à l'abruption dans les figures de rhétorique, comporte un grand potentiel d'ironie. Fontanier décrit l'abruption comme une “figure sans transition d'usage entre les parties ... afin d'en rendre l'expression plus animée¹⁷”. À la fin du premier intermezzo de *La Serva Padrona*, le compositeur napolitain fera se succéder des séquences d'affirmation, d'énumération, de contradiction entrecoupées par des abruptions mélismatiques pour rehausser le côté picaresque du *duetto* de Serpina et d'Umberto. Ce genre d'exubérance revêt une grande potentialité burlesque que Mozart aussi exploite pour créer des effets de turquerie dans ses opéras, voire même dans sa musique purement instrumentale. La turquerie insérée dans le troisième mouvement (Rondeau *Tempo di menuetto*) du *Concerto pour violon et orchestre* n°5 en la majeur K219 présente ainsi de ces déroutantes abruptions qui font tout le charme burlesque du morceau.

Je pourrais aussi citer comme modèle de *négation* issu du vocal pour passer à l'instrumental l'exemple de l'arrangement que fait Beethoven de l'air de Colin "Colette n'est point trompeuse" tiré du *Devin du Village* de Rousseau. La *négation* sur saut d'octave est une figure musicale burlesque typiquement italienne sur laquelle Beethoven met l'emphase dans l'arrangement qu'il fait de cet aria dialogique. Le compositeur magnifiera ce procédé dans le célèbre Quatuor n° 16 (4^e mouvement) par l'angoissante question/réponse sur le motif dit “*Muss es sein? / Es muss sein!*”. Ce sont des formules de discussion, (de dispute même dont le *buffa* fera ses délices). Mais au fond, n'est-ce pas ce transfert des formules de dialogisme au canevas musical, sans préoccupation sémantique qui inspira à Proust ce touchant commentaire à la suite de l'exécution imaginaire de la sonate de Vinteuil : “La suppression des mots humains, loin d'y laisser régner la fantaisie, comme on aurait pu croire, l'en

¹⁷ FONTANIER, *op. cit.*, p. 342. En fait Fontanier n'emploie le terme d'*abruption* qu'à la p. 482 alors qu'il en donne la définition bien plus tôt (p. 342). Une autre incohérence de l'ouvrage est de situer l'abruption parmi les *figures de liaison* et non pas parmi les *figures d'exubérance* (p. 296 sq.).

avait éliminée ; jamais le langage parlé ne fut si inflexiblement nécessité, ne connu à ce point la pertinence des question et l'évidence des réponses."¹⁸

Nul commentaire esthétique ne traduit mieux à mon sens cette typologie à l'œuvre dans la musique italo-allemande

Mais la rhétorique la plus englobante, la plus fonctionnelle et la plus caractéristique du style italien demeure le dialogue en imitation. Cette forme dominante de l'italianisme musical semble tellement associée à la musique italienne que Domenico Cimarosa (1749-1801) l'a mis en abyme dans son l'intermezzo *Il Maestro di Capella*. Composée vers 1786, l'œuvre offre une allégorie de l'imitation musicale immanente, véritable moteur de la dynamique musicale italienne du XVIII^e siècle. Les personnages : un chef et son orchestre. L'intrigue : le chef initie son orchestre à l'imitation. Les péripéties : le chef n'obtient que des *contrefaçons de l'imitation*, l'orchestre ne parvenant pas à imiter les traits de gammes fredonnés qu'il donne en exemple. Il en résulte une opposition des catégories typologiques du langage musical : gammes *versus* arpèges, conjoint *versus* disjoint, intervalles directs *versus* intervalles renversés, etc. Dénouement : petit à petit, les musiciens se laissent sensibiliser au fait de l'imitation et découvrent les secrets des similitudes typologiques : imitation des vocalises du chef par les sections désignées de l'orchestre. Le chef se lance alors dans une véritable orgie du trait mélodique produisant tout une gerbe d'onomatopées pour donner voix aux traits instrumentaux qui parviennent ainsi à la conscience des instrumentistes.

Dans cet opéra limite, chacun joue sa propre réalité ; le chef/chanteur est le protagoniste de son propre rôle tout comme l'orchestre remplit le sien. L'imitation est mise en abyme, c'est-à-dire représentée en soi, le contenu étant tissé dans la forme même. Le but de l'œuvre s'accomplit dans la réussite de l'imitation. Aussi, ne reste-t-il plus au chef qu'à convoquer ses musiciens au défi d'une prochaine joute imitative :

*Vi ringrazio, miei signori;
proveremo ad altro tempo
un Andante, Allegro e Presto,
che faravvi stupefar.
Un Cantabile con moto,
un Larghetto, un'Andantino,
che un talento sopraffino
non potrà giammai imitar.*

Soyez remerciés, Messieurs ;
une autre fois, nous essaierons
un *Andante*, un *Allegro*, et un *Presto*,
qui vous stupéfieront.
Un *Cantabile con moto*,
un *Larghetto*, un *Andantino*,
que même le talent le plus raffiné
ne pourra jamais imiter.

¹⁸ PROUST, Marcel : *Du côté de chez Swann*, Gallimard, Paris, 1954, p. 407.

Conclusion

Cimarosa consacrerait-il l'idée de Rousseau selon laquelle la musique vocale suit la parole et l'instrumentale, la vocale¹⁹? Toute conclusion définitive à ce stade me paraît prématurée. Je sens combien mes propositions d'aujourd'hui pour comprendre la relation de l'archétype de la parole au style musical sont encore embryonnaires. C'est sûrement un topique qui demanderait à être plus rigoureusement développé. Je me suis contenté de répertorier et de confronter les éléments distinctifs des styles musicaux dans l'Europe des Lumières. Il est clair que je ne saurais avancer dans ce labyrinthe sans m'accrocher au fil d'Ariane des encyclopédistes : hier, Diderot, Rousseau, Chabanon, et aujourd'hui, Dumarsais et Fontanier.

¹⁹ ROUSSEAU, Jean-Jacques : *Lettre sur la musique française*, OC, t. V, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, 1995, p. 294.

El Sistema Tonal: la intuición Schenkeriana y el Pensamiento Complejo de Edgar Morin

Rosa Iniesta Masmano
Musicóloga
Universidad de Valencia

Tan difícil como el descubrimiento del motivo, único germen originario de la música, resulta la creación del sistema de sonidos, sólo dentro del cual pudo llegar a expresarse el impulso motivico finalmente descubierto. En el fondo ambas experiencias actúan paralelamente: si se investiga la trayectoria del motivo, se trabaja al mismo tiempo en el sistema, y viceversa: al construir el sistema, aparecen nuevos resultados y caminos también para el material motivico.

Heinrich Schenker
Tratado de Armonía

Relacionar, relacionar siempre, era un método más rico, incluso a nivel teórico, que las teorías blindadas, guarnecidas epistemológica y lógicamente, metodológicamente aptas para afrontar lo que fuere salvo, evidentemente, la complejidad de lo real.

Edgar Morin
Introducción al pensamiento complejo

Nunca cesaremos de buscar y, sin embargo, la meta de todas nuestras búsquedas será retornar al punto de partida y conocer ese lugar por primera vez.

T.S. Elliot
Little Gidding

Resumen. *Exponemos una re-visión de los contenidos básicos de la teoría elaborada por Heinrich Schenker, que pueden ser considerados como ideas intuitivas complejas. Vínculo, Asociación Motivica, Coherencia Estructural, Unidad, Jerarquía, Niveles de Organización Estructural son nociones que se insertan en los ámbitos que conducen al pensador francés Edgar Morin a construir su propio Paradigma de la Complejidad: Sistémica, Cibernética y Auto-organización. Nosotros establecemos las relaciones pertinentes y proponemos un nuevo significado para el corpus schenkeriano; una interacción que aleja el pensamiento del teórico austriaco, y de sus continuadores, del ángulo reduccionista, e inserta el Sistema Tonal en los parámetros del Pensamiento Complejo, justificándose a través del trabajo de Edgar Morin.^{1, 2}*

¹ Tomamos el Paradigma de la Complejidad elaborado por Edgar Morin

² Edgar Morin conoce los trabajos de H. von Foerster (“*order from noise principle*”) y descubre, a través de Henri Atlan, las nociones de desorden creador y sus variantes (“*hassard*”)

Palabras clave. Vínculo, Asociación Motívica, Coherencia Estructural, Jerarquía, Abstracción, Complejidad, Sistema, Información, Auto-organización, Emergencias, Constreñimientos.

Abstrac. A revision is set forth of the basic contents of the theory developed by Heinrich Schenker, which can be considered as intuitive complex ideas. Link, motivated association, structural coherence, Unity, Hierarchy, and Organizational Structure Levels are notions that lead the French thinker Edgar Morin to build his own Paradigm of Complexity: Systemics, Cybernetics and Self-organization. We establish the relevant relations and propose a new meaning for Schenker's corpus, an interaction that keeps the thought of the Austrian theorist away, and that of his reductionist followers, and introduces the tonal system in the parameters of the Complex Thought, justified through the work of Edgar Morin.^{3, 41, 2}

Keywords. Link, Motivated Association, Structural Consistency, Hierarchy, Abstraction, Complexity, System, Information, Self-organization, Emergencies, Constraints.

Heinrich Schenker, además de otros escritos, nos legó tres tratados relevantes, y un ensayo, dedicados a la Armonía, el Contrapunto, la Composición, y la Interpretación. Será en *Free Composition (Der freie Satz)*, su última obra, donde aparezca la prefiguración más lograda de la idea schenkeriana por medio de la elaboración de gráficos representacionales. Estos gráficos funcionan como una herramienta para visualizar los tres niveles de organización: *Hintergrund* (Base Subyacente), *Mittelgrund* (Base Media) y *Vordergrund* (Base Generatriz de la Superficie). Considerando los gráficos schenkerianos como la *abstracción estructural* de una obra tonal, confieren a la teoría el calificativo de lo que conocemos por "*Teoría Representacional*". En una teoría de este tipo se ve *representado* el proceso a través de las herramientas pertinentes: "De manera más o menos esquemática, una cosa puede representarse por un dibujo o un dibujo animado que será entonces un modelo concreto de la cosa. Esta representación será literal o simbólica, figurativa o enteramente convencional. En todo caso será parcial pues supondrá que ciertas propiedades de la cosa no merecen representarse... toda representación, incluso visual, es hasta cierto grado convencional: hay siempre un código, familiar o tácito, especial o

organisateur", desorganización/reorganización). Su búsqueda incansable le ha permitido considerar la noción de *auto* y reintroducir el concepto de sujeto.

³ We use Edgar Morin's Paradigm of Complexity.

⁴ Edgar Morin knows H. von Foerster's work ("order from noise principle") and discovers through Henri Atlan notions of the creating disorder and its variations ("hassard organisateur" disorganization/reorganization). His unrelenting search has enabled him to consider the notion of *self* and reintroduce the concept of the subject.

explícito, que nos permitirá interpretar el dibujo como siendo un modelo de un cierto objeto concreto”⁵.

En el caso del Análisis Schenkeriano la herramienta para interpretar es el gráfico, a través del cual se *representa* la organización interna de una obra musical. Los gráficos schenkerianos proceden como un cuadro mental parcial, un procesamiento de la información, que ayuda a comprender tras la visualización de las estructuras internas. En los trabajos de los investigadores schenkerianistas es donde podemos encontrar una gran cantidad de obras analizadas y un perfeccionamiento de los gráficos: “Cualquier método analítico basado en los escritos de Schenker debe tener como piedra angular el concepto de niveles estructurales”⁶. No obstante, la parcialidad de la representación por gráficos, puesto que el gráfico no es la obra en sí, y en el momento histórico en que fueron creados y desarrollados, ha sido concebida a partir de denominaciones reduccionistas. La semántica ha relacionado *parcialidad* con *reduccionismo*, lo que ha llevado a ver únicamente en un sentido *simplificante* lo que en sí mismo es una abstracción estructural. En cualquier caso, podemos permitirnos un siglo más tarde, el uso del conocimiento adquirido en el ámbito científico y filosófico, para efectuar una nueva mirada, sustituyendo *reducción* por *abstracción*, y computar la información en otro sentido.

En su tratado de Armonía, Schenker comienza (en una disquisición, a veces nada consistente y algo forzada) con el asunto de los armónicos, tratando de justificar a través de la armonía tradicional, el encuentro de la correcta correspondencia armónicos-acordes como primer *vínculo*. Después, da muestras de intuir lo que en el último tercio de siglo XX se ha consolidado como “auto-organización”. “Creo que se debe conceder una especial importancia a los momentos biológicos en la vida de los sonidos. Incluso habría que familiarizarse con la idea de que los sonidos tienen realmente vida propia, y que se manifiesta en su animalidad más independientemente del artista de lo que nos atrevemos a suponer”⁷. Aunque, al igual que otros teóricos de su tiempo y de otros tiempos, no logra encontrar todas las respuestas, el tema de los armónicos como acto de integración de la armonía tradicional es nuevamente abordado en *Free Composición*: “The overtone series, this vertical sound of nature, this chord in which all the tones sound at once, is transformed into a sucesión, a horizontal arpeggiation, which has the added advantage of lying within the range of human voice”⁸.

La primera gran intuición schenkeriana que nos muestra el camino de la Tonalidad como Sistema Complejo, fue concebir - descubrir- que la construcción tonal se organizaba a través de la relación, del “*vínculo*” existente entre todos y cada uno de los elementos de la obra: “[...] ninguna

⁵ BUNGE Mario: *Teoría y realidad*, Ariel, Barcelona, 1985, p. 27.

⁶ FORTE, Allen Forte & GILBERT, Steven E.: *Introducción al Análisis Schenkeriano*, Labor, Barcelona, 1992, p. 189.

⁷ SCHENKER, Heinrich: *Tratado de Armonía*, Real Musical, Madrid, 1990, p. 33.

⁸ SCHENKER, Heinrich: *Free Composition*, New Cork, Longman, en cooperación con la American Musicological Society, 1979, p. 10

actividad humana puede desarrollarse sin la ayuda de la asociación de ideas, ni la reflexión intelectual, ni la creatividad”⁹. Para empezar, los elementos básicos, los sonidos, se relacionaban ante sus ojos en un orden absoluto en las dos direcciones: la horizontal y la vertical. Observando la situación particular de cada sonido que va apareciendo en un motivo, luego los del tema, etc., con respecto a los que le siguen, superponen o rodean y teniendo como modelo las soluciones ya planteadas por el contrapunto y la armonía tradicional, va descubriendo que los acontecimientos que se producen en una obra no pertenecen todos al mismo nivel estructural.

El principio unificador o el *vínculo* entre las partes y el todo, fue concebido a partir de la idea de *conducción de la voz*. La teoría schenkeriana toma como modelo el contrapunto desarrollado por J. J. Fux¹⁰, donde se contemplan todas las situaciones en las que pueden aparecer los sonidos en su dimensión horizontal y su resultado vertical¹¹. Las diversas posibilidades disonantes y consonantes y sus gradaciones, son una de las imágenes más nítidas que se perciben cuando se observa el discurrir musical a través del punto de vista del tejido contrapuntístico. La *conducción de la voz* es para Schenker el hilo conector que consigue la unidad, a pesar del número de compases que pueden separar los elementos estructurales que establecen la relación, es decir, de las extensiones de las prolongaciones que pueden ser insertadas entre dos notas estructurales. La verticalidad, como resultado de la interacción de melodías, ofrecerá la progresión que no siempre se considerará de carácter armónico, defendiéndose el argumento de que sólo aquellos acordes que se encuentren en estado fundamental podrán funcionar como elementos estructurales armónicos, debido principalmente, a su capacidad consonante. Las inversiones se entregarán a una consideración de función contrapuntística, cuando su producción sea semi-consonante, y dos acordes gramaticalmente idénticos, podrán observarse desde un prisma funcional distinto dependiendo de la obra y del momento en particular en el que aparezcan, de su situación dentro del contexto, de su manera de organizar el acontecimiento musical.

De los tres niveles concebidos por Schenker, el primer nivel o Base Subyacente (*Hintergrund*) representa el esqueleto de la obra tonal, mostrando la disposición y lugar de los elementos estructurales esenciales que soportan el edificio sonoro. Está compuesta por una línea melódica (*Urfinie*) que puede estar configurada por tres tipos de segmentos escalares,¹² pero cualquiera de ellos tiene en común el sustento armónico I-V-I. Dos acordes de Tónica sirven de límite exterior, de comienzo y final, de punto de partida en el primer compás y de objetivo alcanzado en el último, ofrecido a través del pilar central que lo define: el acorde de Dominante. La sonoridad de este último es única en el

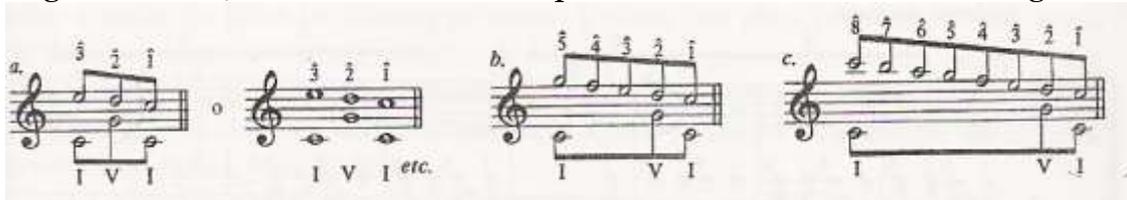
⁹ SCHENKER, Heinrich: *Tratado de Armonía*, Real Musical, Madrid, 1990, pp. 39-40.

¹⁰ FUX, Johann Joseph: *The Study of Counterpoint*, Norton, New York, 1943 (Traducción de Alfred Mann. Copyright 1971) La primera edición del *Gradus ad Parnasum* de Fux apareció en 1725.

¹¹ La armonía aparece como *emergencia*, como consecuencia del trenzado contrapuntístico.

¹² Los tres tipos de segmentos escalares escogidos para representar el movimiento melódico descendente estructural de la obra, dependen de la construcción y elaboración melódica de la misma.

sistema. Funciona como elemento disonante en búsqueda del equilibrio de la Tónica, que vuelve sobre sí misma después de haber crecido orgánicamente a lo largo de la obra, haciendo recordar las palabras de Elliot de nuestro exergo.



Ejemplo 1. Formas de la estructura fundamental (*Ursatz*)

La Base Subyacente es el principio simple, común a toda obra tonal e incluye los otros dos niveles. La Base Media (*Mittelgrund*) se inserta en el interior de la Base Subyacente ocupándose de las prolongaciones, del espacio que abarca la distancia ente los puntos estructurales sobre el I y el V de la Base Subyacente y las prolongaciones intermedias de estos grados. Los acontecimientos en este segundo nivel de organización, despliegan las tensiones, los desequilibrios y los desórdenes con respecto al primero, pero configuran su propia organización dentro de su prolongación. Por su parte, la Base Generatriz de la Superficie (*Vondergrund*) se inserta en la Base Media (y por tanto en la Base Subyacente). En ella se observan las relaciones locales, la continuidad lineal discursiva, el nivel máximo de complejidad.

El ejemplo siguiente muestra un Coral en La menor de Bach y sus tres niveles de organización visualizados a través de los gráficos: a) muestra la Base Generatriz de la Superficie; b), la Base Media y c), la Base Subyacente.

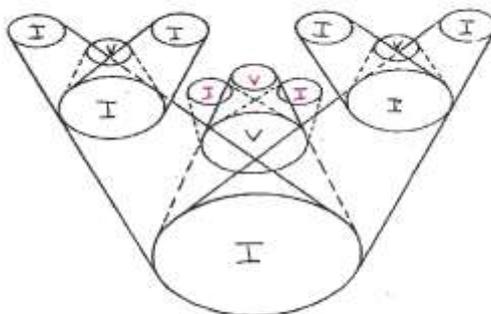


Ejemplo 2. BACH. Coral n° 23¹³

¹³SALZER, Felix: *Audición Estructural*, Labor, Barcelona, 1990, p. 309

Para llegar a la verdadera comprensión de una pieza, a descubrir su organización traspasando el nivel descriptivo tradicional, el análisis schenkeriano representa la obra a través de los gráficos, permitiendo *visualizar las estructuras y las prolongaciones organizacionales* que se encuentran en el interior sustentando el edificio sonoro, así como percibir *en un golpe de vista* la Unidad del Todo. Los gráficos son la herramienta que puede conducirnos a la contemplación de los niveles estructurales, de las relaciones que se producen en cada uno de ellos y entre ellos, así como presentarnos la interrelación de las partes y su integración en el todo que se produce como *emergencia*. Al llevarse a cabo la *abstracción estructural*, puede ser visualizada la configuración de dichas estructuras, que se produce a través del surgimiento de *jerarquías* conseguidas por los acontecimientos.

El **sistema jerárquico** obtenido se auto-organiza, ordenándose como *tres niveles esenciales de funcionamiento estructural; tres niveles de organización informacional*, que son los que representan cada uno de los tres gráficos schenkerianos. Estos tres niveles, a través de los que se organiza la información interna, dependen cada uno de los otros dos, y se incluyen desde el tercero al primero, formando la imagen de lo que en Sistemica se denomina “*estructura arborescente de un sistema complejo*”.



Ejemplo 3. Estructura arborescente de un sistema complejo¹⁴

3 4 3	4	2	5 6	5 2	1 7	1 ¹⁵	Base Generatriz Superficie
I V I	VI	IV	V II	V VI	I V I	1 ¹⁶	Base Media
I			V		I	1 ¹⁷	Base Subyacente
			I				Tonalidad de la obra

Ejemplo 4.

¹⁴ ARACIL, Javier.: *Máquinas, Sistemas y Modelos*, Ed. Tecnos, 1986, p. 213 (fig. 104).

¹⁵ Línea melódica superior (voz soprano).

¹⁶ Armonía resultante (acordes de T y D y las posibles prolongaciones de SD).

¹⁷ Pilares estructurales de la T y la D (esqueleto de toda obra tonal).

En el Ejemplo 3, el círculo de la base corresponde a la tonalidad de la obra. Los tres círculos inmediatamente superiores se corresponden con la Base Subyacente y los siguientes, con la Base Media. Los pequeños círculos que se insertan en el V de la Base Subyacente corresponden a la estructura de su modulación-prolongación. Este procedimiento de expansión puede realizarse sobre cualquier grado que forme desde su fundamental una tríada mayor o menor. Si observamos el análisis del Coral de Bach y superponemos los niveles estructurales del ejemplo sobre la estructura arborescente de un sistema complejo, vemos el isomorfismo que se produce entre ellas.

El principio simple de la progresión I-V-I, que se expande como estructura dando lugar a la Base Subyacente, es susceptible de ser reproducido expandiendo el V, es decir, que el V podrá ser prolongado como tónica temporal con la presencia de su V en función de dominante, así mismo temporal. Por este procedimiento, cualquier grado en función de subdominante en un modo mayor, II, IV, VI y III podrá ser expandido o prolongado funcionando como tónica temporal a través de la relación con su V en función de dominante¹⁸. En el modo menor, podrán ser prolongados: la mediantes, III y los grados IV, VI y VII en función de subdominante.

Las funciones de los mismos grados son *antagonistas* en la escala mayor y menor. Las *distancias constitutivas* semitono se tornan *diferencias distintivas* en una y en otra. Esto hace que las relaciones informacionales melódicas y, por tanto las constituciones de los acordes que se forman sobre los grados de las escalas mayor y menor, sean antagonistas. Las funciones estabilizadoras y desestabilizadoras, de cada grado armónico, dependen de su relación con la tónica, y su intensidad, del Nivel Organizacional de los tres en que actúen.

La primera progresión que escuchamos en los primeros compases de una obra tonal está formada por los grados I-V-I. Esta progresión inicial corresponde a la Base Generatriz de la Superficie. Seguidamente, podremos ver prolongada esta progresión reconvertida en estructura, organizándose a través de nuevas relaciones, ocupando un espacio más extenso que se insertará en la Base Media. I-V-I siempre contiene la misma información: el I es la tónica, es el eje central sobre el que gira el todo organizado, la que da nombre a la tonalidad de la obra. Cualquier segmento o parte inteligible se sustenta, de una u otra forma, sobre esta progresión.

La auto-inclusión de los niveles estructurales, la Organización Informacional, crea un orden interno en tres dimensiones, es decir, un Sistema Complejo. Mediante el *análisis*, los distintos acontecimientos se mostrarán en el nivel al que pertenezcan, ofreciendo a través del gráfico una representación de la construcción tonal como un Sistema de Jerarquías. Mediante la *síntesis*, llegaremos a la conclusión de que ese Sistema Jerárquico es organizado en tres Niveles donde el Primero, La Base Subyacente, incluye la Base Media y, por lo

¹⁸ Esto da lugar a entender las modulaciones como *estructuras recursivas*: estructuras dentro de estructuras.

tanto el Tercer Nivel. Los Niveles quedan integrados al incluirse en dirección a la base estructural más sencilla. La dirección: de lo Complejo a lo Simple, pero debemos recordar dos cosas importantes. La primera, que lo simple no es lo simplificado, y la segunda, que una estructura no por simple conlleva menos información. La Base Subyacente contiene de forma integrada el resto de niveles, a modo de *holograma*, toda la información de los mismos, luego podremos observar la organización de la construcción musical de lo Complejo a lo Simple, y también, de lo Simple a lo Complejo. De este modo, las partes y el todo forman un tejido indisociable que puede apreciarse a través de los gráficos. Nada se *reduce*, sólo se *representa por abstracción*, porque nada sobra en un planteamiento en el que su concepción básica trasciende la mera descripción de los elementos -en la teoría tradicional encadenados únicamente por la obligación de una norma que no es inteligible, sino únicamente aplicable.

Los gráficos schenkerianos son, así mismo, la representación simbólica del *orden* (y por tanto, del *desorden*) y la organización que existen dentro de una pieza. El *vínculo* entre dos sonidos, o entre las relaciones informacionales que componen el motivo, o entre éste y su desarrollo temático, se observa en la representación gráfica del Tercer Nivel, que es el que contiene las relaciones de ámbito local. La elaboración del gráfico del Tercer Nivel nos permite observar todas y cada una de las relaciones o vínculos existentes en el mínimo espacio de tiempo posible. De aquí surge la elaboración gráfica del segundo, que en la dirección de *lo Complejo a lo Simple*, resulta una *abstracción-consecuencia* estructural de lo que haya ocurrido en el tercero, y muestra los objetivos alcanzados en la superficie: los objetivos relacionados con la consonancia, único fenómeno que puede jugar el papel de pilar estructural en el Sistema Tonal. Al mismo tiempo, podemos observar cómo se genera la relación o vínculo entre lo horizontal y lo vertical, entre partes más alejadas, entre los niveles; en resumen, entre las partes y el todo¹⁹.

El mismo proceso, y la misma dirección, nos conducirá a la Base Subyacente, cuyo gráfico se parecerá más en todas las obras que analicemos, del mismo modo que pueden ser idénticas las estructuras subyacentes de un edificio arquitectónico, o del mismo modo que dos esqueletos humanos parecen pertenecer al mismo individuo. Sin embargo, si procedemos en sentido inverso, *de lo Simple a lo Complejo*, y comenzamos a cubrir estas estructuras internas con otros niveles, en el caso de un edificio la distribución de las alturas, las viviendas, o en el caso del esqueleto humano el sistema muscular, nuestros edificios y nuestros individuos resultantes, cada vez, irán pareciéndose menos, a medida que vayamos alcanzando el nivel en el que se instala el detalle.

A través de los gráficos schenkerianos, no sólo podemos descubrir cómo se organiza una pieza musical, también podemos descubrir (por extensión) cómo funciona el Sistema Tonal²⁰. Después de la observación, del estudio detenido y

¹⁹ Consideramos el gráfico como una *radiografía* a través de la cual se pueden observar las estructuras internas.

²⁰ Así como trasladar la *“idea schenkeriana”* para comprender otros sistemas musicales de otras épocas o de otras culturas.

contrastado de un buen número de análisis schenkerianos de obras tonales, lo que algunos concluyen con la máxima: “todas las obras tonales son iguales para Schenker”²¹, a otros nos parece uno de los hechos más esclarecedores sobre la Tonalidad como Sistema. Es comparable a nuestros ejemplos anteriores, a nuestras analogías de las estructuras de los edificios y de los esqueletos humanos. Si existe una base funcional sólida e igual en todas las obras tonales, pero podemos entender que a la vez que nos acercamos a la superficie se van diferenciando más y más, estaremos ante una visión que confiere a la vez la unidad y la diversidad a todas las obras construidas tonalmente, la *Unitas Multiplex*; una situación que ubica isomorfismos entre el Sistema Tonal y el mundo de lo orgánico, de la fiel representación artística del funcionamiento de un sistema que forma parte de la naturaleza siendo además, un espejo de la misma.

A fines del siglo XIX, los éxitos de la física clásica sirvieron como estímulo al resto de las ciencias para aislar el objeto de su entorno y del observador, explicándolo a través de la formulación de leyes generales y de los elementos constituyentes del propio objeto: “[...] la biología concibió aisladamente su objeto propio, primero el organismo y después la célula cuando encontró su unidad elemental: la molécula. La genética aisló su objeto, el genoma: reconoció las unidades elementales de éste, primero los genes, después los cuatro elementos base químicos cuya combinación aportó los «programas» de reproducción que podían variar al infinito. Parece que la explicación reduccionista también triunfó allí, puesto que se podía llevar todos los procesos vivos al juego de algunos elementos simples²² y también parece ser, que la música se contagió del pensamiento científico determinista y vio triunfar, así mismo, el reduccionismo que desmigajaba el sistema y reducía sus componentes a todas las escalas posibles, tendiendo hacia lo mínimo agrupable, desmigajando los grupos, separándolos, reduciéndolos a unidades simples como el acorde o las notas extrañas. La idea de interacción no fue considerada, no sólo entre objeto y sujeto, sino que, desde el interior del objeto, de la obra musical, se elevaba el “encadenamiento” al rango de Ley Inmutable, agrupándose las excepciones en leyes de segunda categoría. Separados y reducidos a unidades simples, los elementos constitutivos del Sistema Tonal, se aíslan para ser estudiados como objetos independientes y dentro de los aislamientos, volvían a verse reducidos en nuevos constituyentes aislados. La teoría musical, alejada de la realidad sistémica, del concepto organizacional, trató de instaurar un orden inmutable, encorsetado, alejado de cualquier atisbo de desorden demoníaco que desbaratará los principios en los que se había fundamentado a lo largo de la historia. El sujeto, situado al margen del objeto, apoyaba sus defectos y virtudes en una genialidad subjetiva, sin interaccionar con el objeto más allá de lo evidente.

²¹ “[...] reduciéndolas a [...]”.

²² MORIN, Edgar: *EL MÉTODO. La Naturaleza de la Naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1986, pp. 118 (Traducción de Ana Sánchez Torres, en colaboración con Dora Sánchez García).

Ahora bien, a comienzos del siglo XX el átomo ya no es la unidad indivisible, irreductible y primera: “es un sistema constituido por partículas en interacciones mutuas”²³. La partícula toma el lugar del átomo, pero se ve envuelta en una crisis de identidad: duda entre la doble identidad de onda y corpúsculo y se la concibe, de pronto, como un sistema compuesto de quarks o como un campo de interacciones específicas: “para definirla es necesario recurrir a las interacciones de las que participa, y cuando forma parte de un átomo, a las interacciones que tejen la organización de ese átomo”²⁴. De este modo, la explicación reduccionista se vuelve inconveniente “al átomo, del que no se puede inducir ninguno de sus caracteres o de sus cualidades a partir de los caracteres propios de las partículas, sino que son los rasgos y caracteres propios de las partículas los que, en el átomo, no pueden ser comprendidos más que por referencia a la organización de este sistema”²⁵. En el campo musical, esto se traduce en que los rasgos y caracteres propios de los elementos constitutivos del sonido, del acorde y del acento rítmico, en una frase musical, o cualquier parte más o menos extensa, no pueden ser comprendidos más que por referencia a la organización del sistema.

Un poco por todas partes, física, biología, antropo-sociología, el término “sistema” permanece bien sea evitado, bien sea vaciado. Se aborda el término, pero no se reflexiona sobre él; el término sistema es una palabra envoltorio. Incluso I. von Bertalanffy, que aborda la problemática sistémica en 1968 con la *Teoría general de los sistemas*, no intentó la teoría general del sistema y aunque aporta elementos innovadores, omite profundizar en su propio fundamento, reflexionar el concepto de sistema. Demos la primera definición de “sistema complejo”: “una interrelación de elementos que constituyen una entidad o unidad global”²⁶. Desde el siglo XVII hasta Bertalanffy, todas las definiciones reconocen los dos rasgos esenciales y ponen el acento en uno de los dos: la interrelación de elementos y la unidad global constituida por esos elementos en interrelación. Un sistema es “un conjunto de partes” (Leibniz, 1666); “todo conjunto de componentes definible” (Maturana, 1972).

Las definiciones más interesantes unen el carácter global y el rasgo relacional: “Un sistema es un conjunto de unidades en interrelaciones mutuas” (Bertalanffy, 1956); “es la unidad resultante de las partes en mutua interacción” (Ackoff, 1960); “un todo que funciona como todo en virtud de los elementos que lo constituyen” (Rapoport, 1969). Otras definiciones lo consideran como un “conjunto de estados” (Mesarovic, 1962) e incluso conjunto de eventos (lo que vale para todo sistema cuya organización es activa), o de reacciones (lo que vale para los organismos vivos). La definición de Ferdinand de Saussure (sistemista más que estructuralista) está particularmente bien articulada, y hace surgir, sobre todo, uniéndolo al de totalidad y al de interrelación, el concepto de organización: el sistema es “una totalidad organizada, hecha de elementos solidarios que no pueden ser definidos más que los unos con relación a los otros

²³ *Op. Cit.*, p. 119.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Op. Cit.*, p. 123.

en función de su lugar en esta totalidad» (Saussure, 1931). En efecto, no basta con asociar interrelación y totalidad, es preciso unir totalidad a interrelación mediante la idea de organización. Dicho de otro modo, desde el momento en que las interrelaciones entre elementos²⁷, “o individuos, tienen un carácter regular o estable, se convierten en organizacionales”²⁸ “A partir de ahora, se puede concebir el sistema como unidad global organizada de interrelaciones entre elementos, acciones o individuos”²⁹.

A pesar de que el concepto de sistema no ha podido tener lugar en la ciencia clásica, debido al carácter reduccionista de ésta, se han dado algunas definiciones de sistema que introducen la complejidad: “Un sistema es un objeto complejo, formado de componentes distintos unidos entre sí por un cierto número de relaciones” (Ladrière, 1973, pág. 686). Como formula Rene Thom en 1972, si “hay principio organizador, nace de los encuentros aleatorios, de la copulación del desorden y el orden, en y por la catástrofe, es decir, el cambio de forma”. Edgar Morin muestra la idea “morfogenética en la que el surgimiento de la interrelación, de la organización, del sistema son las tres caras de un mismo fenómeno”³⁰:



Edgar Morin da la primera definición de organización como la “disposición de relaciones entre componentes o individuos que produce una unidad compleja o sistema, dotado de cualidades desconocidas en el nivel de los componentes o individuos. La organización une”³¹ “de forma interrelacional elementos o eventos o individuos diversos que a partir de ahí se convierten en los componentes de un todo. Asegura solidaridad y solidez relativa a estas uniones, asegura, pues, al sistema una cierta posibilidad de duración a pesar de las

²⁷ El término elemento no remite aquí a la idea de unidad simple y sustancial, sino que es relativo al todo del que forma parte.

²⁸ En un sistema, las interrelaciones entre elementos/eventos o individuos son constitutivos de la totalidad, y por ello constituyen la organización del sistema.

²⁹ *Op. Cit.*, p. 124.

³⁰ *Ibid.*, pp. 125-126.

³¹ Las interrelaciones o uniones pueden ir desde la asociación (unión de elementos o individuos que conservan fuertemente su individualidad) a la combinación (que implica una relación más íntima y más transformacional entre elementos y determina un conjunto más unificado). Las uniones pueden ser aseguradas:

- por dependencias fijas y rígidas,
- por interrelaciones activas o interacciones organizacionales,
- por retroacciones reguladoras,
- por comunicaciones informacionales.

perturbaciones aleatorias. La organización, pues: transforma, produce, reúne, mantiene”³². Asociando la idea de organización y la idea de sistema, “el sistema es el carácter fenoménico y global que toman las interrelaciones cuya disposición constituye la organización del sistema. Los dos conceptos están unidos por el de interrelación: toda interrelación dotada de cierta estabilidad o regularidad toma carácter organizacional y produce un sistema. Hay pues, una reciprocidad circular entre estos tres términos: interrelación, organización sistema”³³. Los términos son inseparables, pero relativamente distinguibles:

- “La idea de interrelación remite a los tipos y formas de unión entre elementos o individuos, entre estos elementos/individuos y el Todo.
- La idea de sistema remite a la unidad compleja del todo interrelacionado, a sus caracteres y sus propiedades fenoménicas.
- La idea de organización remite a la disposición de las partes dentro, en y por un Todo”³⁴.

El Sistema Tonal y la obra tonal, según consideremos en un momento dado la base organizacional o una obra musical, se presentan, respectivamente, como *unitas multiplex*. La paradoja reside en que puede ser observado bajo la perspectiva del Todo: uno y homogéneo; y considerado bajo el ángulo de sus constituyentes, aparece ante nuestros ojos como diverso y heterogéneo. Sobre todo, nuestro sistema posee carácter organizacional: “un sistema es una unidad global, no elemental, puesto que está constituida por partes diversas interrelacionadas”³⁵. Asociar la idea de unidad y de diversidad o multiplicidad, ideas que en principio se repelen y excluyen, constituye la primera y fundamental complejidad del sistema, puesto que esta idea de unidad compleja se vuelve altamente densa al presentir “que no podemos reducir ni el todo a las partes, ni las partes al todo, ni lo uno a lo múltiple, ni lo múltiple a lo uno, sino que es preciso que intentemos concebir juntas, de forma a la vez complementaria y antagonista, las nociones de todo y de partes, de uno y de diverso”³⁶. La propuesta schenkeriana de los tres niveles organizacionales remite a la concepción de Morin sobre la interacción e interrelación entre *las partes y el todo*: las representaciones gráficas muestran la inclusión de los niveles unos en otros; la idea de coherencia y crecimiento orgánico inciden sobre ello, ofreciendo la imagen de un proceso sustentado por una base subyacente a toda obra tonal, que confiere la unidad al Sistema. La multiplicidad se concibe a partir de la base *intermedia* que sustenta la diversidad organizacional de la superficie. Deteniéndonos en la sinonimia de los términos *vínculo y relación*, nos situamos en la concepción sistémica y estudiando el funcionamiento de la idea de *asociación motívica* y del papel de la *conducción de la voz*, encontramos los procedimientos sinápticos informacionales que mantienen unidas las relaciones internas, por un lado, y

³² *Op. Cit.*, p. 126.

³³ *Op. Cit.*, p. 127.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Op. Cit.*, p. 128.

³⁶ *Ibid.*

aquellas que se establecen entre el objeto –la obra –, y el sujeto cognoscente – compositor, intérprete y/u oyente.

Consideremos ahora las cualidades y propiedades que emergen de la organización musical tonal, cuando se la estudia tomando el Paradigma de la Complejidad como herramienta epistemológica y los gráficos schenkerianos como representaciones-abstracciones de los niveles de organización. “La emergencia tiene algo de relativo (en el sistema que la ha producido y del que depende) y de absoluto (en su novedad); tenemos que considerarla pues, bajo estos dos ángulos aparentemente antagonistas”³⁷. Tomemos un motivo: es la emergencia primera del Sistema Tonal con la propiedad de la novedad, y de la cualidad con respecto a una composición. Éste es irreductible física y fenoménicamente, puesto que se pierde si el sistema se disocia, e ideducible lógicamente, puesto que se impone como hecho. Las propiedades y cualidades del motivo no son deducibles de los sonidos considerados en sí mismos, ni de las relaciones que lo constituyen tomándolas por separado. Incluso pudiéndolo predecir, a partir del conocimiento de las condiciones de su surgimiento (relaciones melódicas de la base sistémica³⁸), la emergencia del motivo constituye un salto lógico irreductible. La emergencia “tanto nos parece epifenómeno, producto, resultante, cuanto el fenómeno mismo que hace la originalidad del sistema”³⁹.

La cualidad de la emergencia esta dotada de potencialidades organizadoras, capaces de retroactuar sobre el sistema que hace y al que pertenece, del que surge; lo modifica, lo desarrolla; es fruto del conjunto organizacional/sistémico. Podemos descomponer el motivo, pero sería destruirlo, porque es a la vez producto de síntesis y virtud de síntesis; es producto último al mismo tiempo que el ovario portador de las virtudes reproductoras y puede contribuir retroactivamente a producir y reproducir lo que lo produce: “Las emergencias, cualidades nuevas, son al mismo tiempo las cualidades fenoménicas del sistema [...] la naturaleza es polisistémica. Del núcleo al átomo, del átomo a la molécula, de la molécula a la célula, de la célula al organismo, del organismo a la sociedad, una fabulosa arquitectura sistémica se edifica”⁴⁰: La música tonal es polisistémica. De las vibraciones al sonido, del sonido a las parejas de relación tonal, de las parejas al motivo, del motivo al tema, del tema al período, del período a la sección, de la sección a la forma, una fabulosa arquitectura sistémica se edifica: “las cualidades emergentes se montan unas sobre las otras, convirtiéndose la cabeza de las unas en los pies de las otras, y los sistemas de sistemas son emergencias de emergencias de emergencias”⁴¹.

Nos ponemos de acuerdo con Edgar Morin concluyendo que en una composición tonal es una organización-sistema informacional en la que:

³⁷ *Op. Cit.*, p. 132.

³⁸ Función genérica de los grados melódicos (y de los acordes).

³⁹ *Op. Cit.*, p. 132.

⁴⁰ *Op. Cit.*, p. 134.

⁴¹ *Ibid.*

- **El todo es más que la suma de las partes:** la totalidad es no-aditiva; el sistema posee su organización, la unidad global misma (el «todo») y las cualidades y propiedades nuevas que emergen de la organización global. Todo estado global presenta cualidades emergentes. Las “emergencias son las cualidades o propiedades de un sistema que presentan un carácter de novedad con relación a las cualidades o propiedades de los componentes considerados aisladamente o dispuestos de forma diferente en otro tipo de sistema”⁴². Las cualidades nuevas de una composición tonal nacen de las asociaciones, de las combinaciones, de las mismas relaciones melódicas y acordes que conforman la base sistémica, pero que en cada obra se organizan de forma diversa. La naturaleza hace algo más que adiciones: integra. Las propiedades emergentes empapan el todo en tanto que todo y retroactúan en las partes en tanto que partes: “la sociedad no podría ser considerada como la suma de los individuos que la componen, sino que constituye una entidad dotada de cualidades específicas; materia, vida, sentido, humanidad, corresponden de hecho a cualidades emergentes de sistemas (Serres, 1976, pág. 276)”⁴³. La organización crea la globalidad, pero también la emergencia: “nos propone un hilo conductor a través de las arborescencias de la materia organizada”⁴⁴ “[...] pero es preciso que la situemos de manera compleja en las relaciones entre el todo y las partes, entre estructuralidad (súper, infra-estructura) y fenomenalidad, lo que nos impone ir más lejos en la teoría del sistema”⁴⁵.

- **La parte es más que la parte.** Las partes no pueden quedar aisladas más que de forma virtual. Pensemos en una subdominante como acorde gramatical y como acorde significativo. Gramaticalmente un IV siempre será un IV: no cambiará su constitución, ni sus propiedades inherentes de tensión con respecto a la Tónica y a la Dominante de un modo mayor. No obstante, como acorde significativo, depende del todo en el que esté integrado, de la obra en concreto considerada como sistema dado, es decir, de las cualidades emergentes de su situación particular en esa obra en concreto. Y no sólo actúa esa parte (el IV) en ese todo, sino que el todo retroactúa en la parte de ese sistema dado, de esa obra en concreto, otorgándole cualidades específicas: “Así, vemos sistemas donde las macro-emergencias retroactúan en micro-emergencias sobre las partes. A partir de ahora, no sólo el todo es más que la suma de las partes, sino que la parte es en y por el todo, más que la parte”⁴⁶.

- **El todo es menos que la suma de las partes.** Aquí surge el concepto de *constreñimiento*. Considerar las cualidades de las partes consideradas de forma aislada, hace que estas cualidades desaparezcan en el sistema. Las restricciones y servidumbres que impone el sistema inhibe propiedades o cualidades al sistema: “Se puede considerar que toda relación organizacional ejerce restricciones o constreñimientos en los elementos o partes que le están –la palabra es buena –sometidos... hay sistemas cuando sus componentes no

⁴² *Op. Cit.*, pp. 129-130.

⁴³ *Ibid.*, p. 130.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 134.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 135.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 131.

pueden adoptar todos los estados posibles. Los constreñimientos del todo sobre las partes son en primer lugar de organización”⁴⁷. En este sentido el todo es menos que la suma de las partes: “Allí donde la organización crea y desarrolla regulaciones activas, controles y especializaciones internas... es donde se manifiesta con resplandor, tanto el principio de emergencia como el principio de constreñimiento”⁴⁸.

Los procesos de desarrollo en una obra tonal, tales como la modulación, efectúan una regulación de la actividad informacional (al expresar, recursivamente, otro grado diferente al de la Tónica). Se desencadenan reacciones comunes al Sistema Tonal, pero específicas en cada obra. La ubicación y la forma de desarrollo de las reacciones otorgan *particularidad y novedad* a la obra, ya que la servidumbre al sistema inhibe reacciones que podrían haberse dado en otra ubicación en el mismo nivel, o su desarrollo en otro nivel organizacional. El Análisis Schenkeriano propone la consideración de acorde gramatical-acorde significante, precisamente para distinguir la función genérica de un grado dentro del Sistema y su función específica dentro de la obra. En el proceso, se autoafirman las viejas jerarquías y nacen otras nuevas: “Hay un juego de bloqueo/desbloqueo en los circuitos a través de los cuales se efectúa la organización mediante constreñimientos que inhiben en ciertos momentos el juego de procesos relativamente autónomos [...] toda organización que determina y desarrolla especializaciones y jerarquizaciones determina y desarrolla constreñimientos, sojuzgamientos y represiones”⁴⁹.

La mayor parte de la información que contiene un grado tonal en su función genérica está reprimida, sólo la ínfima parte, que corresponde a la que actúa en una obra en concreto, puede expresarse. Las propiedades del motivo inicial son también constreñimientos, puesto que condiciona los futuros desarrollos melódicos, rítmicos y armónicos. Así, la célula motívica, al igual que una célula de nuestro organismo, lleva en sí toda la información potencial del sistema, pero en el caso de la célula viva, la regulación genética se efectúa mediante una molécula específica llamada, significativamente, «represor». Ésta molécula se fija en un gen y le impide expresarse, pero los constreñimientos inhibidores no disminuyen la libertad existente en el nivel individual de constitución de un motivo, donde hay posibilidades de elección; inhiben *cualidades*, posibilidades de acción o de expresión futuras en el desarrollo organizacional de la obra. Aquí, la parte es más que el Todo.

- El todo es más y menos que la suma de las partes. El funcionamiento de las partes en su objetivo de consecución del todo, no se da por adición, sino por interrelación, por integración. El todo es *más*. Las cualidades de cada parte en sí misma, su potencialidad, queda inhibida en parte en función del todo: *la parte es más que la parte y el todo es menos* que la adición de las partes. La pérdida y la ganancia son las dos caras de una misma moneda. Concebirlas a la

⁴⁷ *Op. Cit.*, p. 136.

⁴⁸ *Op. Cit.*, p. 137.

⁴⁹ *Ibid.*

vez, nos sitúa de lleno en la complejidad, en el terreno de la ambigüedad y la diversidad sistemática: “Un sistema no es solamente enriquecimiento, es también empobrecimiento y el empobrecimiento puede ser más grande que el enriquecimiento. Esto nos muestra igualmente que los sistemas no sólo se diferencian por sus constituyentes físicos o su clase de organización, sino también por el tipo de producción de constreñimientos y emergencias. En el seno de una misma clase de sistemas, puede haber una oposición fundamental entre los sistemas donde predomine la producción de las micro y macro-emergencias y aquellos donde predomina la represión y el sojuzgamiento”⁵⁰. La clase de sistemas formada por el conjunto de todas las obras tonales, ofrece un amplio abanico de ejemplos de estos predominios. Estudiar las composiciones aisladamente, sin tener presente la base sistémica, el Sistema Tonal, sería un experimento de laboratorio. Tomar por separado una parte de la evolución del sistema, no sólo no contextualiza verdaderamente, sino que no considera las transformaciones, los cambios, que dan origen a su evolución.

- **La formación del todo y la transformación de las partes.** “El sistema es a la vez, más, menos, distinto de la suma de las partes. Las partes mismas son menos, eventualmente más, y en cualquier caso distintas de lo que eran o serían fuera del sistema”⁵¹. A partir de esta formulación paradójica se muestra el absurdo de reducir la descripción del Sistema Tonal, o de una obra tonal considerada como micro-sistema del Sistema, a términos cuantitativos, aunque esto no significa que la descripción deba ser también cualitativa; debe ser, sobre todo, compleja. No podemos separar la idea de emergencia de la idea de morfogénesis sistémica, puesto que la creación de una forma nueva que constituye un todo es una unidad compleja organizada. Si hablamos de morfogénesis es porque una obra tonal constituye una realidad topológica, estructural y cualitativamente nueva en el espacio y en el tiempo: “La organización transforma una diversidad discontinua de elementos en una forma global. Las emergencias son propiedades, globales y particulares, surgidas de esta formación, inseparable de la transformación de los elementos”⁵².

En una composición, donde transformación y formación constituyen un circuito recursivo ininterrumpido, se producen adquisiciones y pérdidas cualitativas de los elementos constitutivos del Sistema Tonal. Los elementos del Sistema Tonal son transformados en partes de un todo: “Desembocamos en un principio sistémico clave (activo y dialéctico): la unión entre formación y transformación. *Todo lo que forma transforma*”⁵³.

Conclusiones

El camino que tomamos para nuestro trabajo es aquél que permite observar el pasado con nueva perspectiva, a partir de las nuevas concepciones y herramientas que ofrece la investigación musical, la científica y la reflexión filosófica. Con nuevas aptitudes, tenemos la posibilidad de acceder a una

⁵⁰ *Op. Cit.*, p. 138.

⁵¹ *Ibid.*, p. 139.

⁵² *Ibid.*, p. 139.

⁵³ *Ibid.*, p. 139.

epistemología que da un paso más en la comprensión de las manifestaciones artísticas, entendiendo las obras de arte, como la materialización en el espacio y en el tiempo de representaciones mentales. La imaginación artística, surgida de la interacción del inconsciente y de la consciencia, crea dichas representaciones que el artista materializa creando dimensiones espacio-temporales nuevas; dimensiones improbables, al ser un asunto de ponerlas en orden plástico, visual y/o sonoro, a los ojos del oyente/espectador.

El gran sistema, que se genera a partir de la irrupción de Arte en la vida de *sapiens*, señala un punto jerárquico de situación, en el que la máxima, es establecer la interrelación de lo real y lo imaginario, sometidas a unas proporciones y a un común funcionamiento estructural de los órdenes de la Naturaleza, los cuales se nutren de las interacciones del orden, el desorden, el caos y la re-organización informacional. La mayor intuición de Heinrich Schenker es que el Sistema Tonal funciona a través de la generación de “vínculos”, que logran crecer orgánicamente mirándose en el espejo de la Naturaleza, y generando la “coherencia estructural” a través de la “asociación motívica” y “la conducción de la voz”. El proceso genera, así mismo, una organización en la que pueden descubrirse tres Niveles Estructurales, insertados unos en otros de forma recursiva y que presentan, cada uno de ellos, características particulares, del mismo modo, que la propiedad común de ordenar el discurso musical. Como motor de búsqueda, tanto Heinrich Schenker como Edgar Morin, han buscado, cada uno en su terreno, la *relación creativa y creadora*, dando forma a las nociones de interrelación, interacción, retroacción, sistema, información y auto-organización.

El presente artículo ha tratado de esbozar una nueva asociación de ideas, que permita la apertura de una parte de la investigación musical, hacia las investigaciones de otros campos observando las correspondencias, de lo que es susceptible de emerger una nueva jerarquía para el Sistema Tonal, para la composición musical tonal, considerando la opción de profundizar en la Tonalidad como Sistema Complejo: “El sistema ha tomado el lugar del objeto simple y sustancial, y es rebelde a la reducción a sus elementos; el encadenamiento de sistemas rompe la idea de objeto cerrado y autosuficiente. Se ha tratado siempre a los sistemas como objetos; en adelante se trata de concebir los objetos como sistemas”⁵⁴.

⁵⁴ *Op. Cit.*, p. 122.

Regard sur le naufrage des objectifs et du tout-programme -Didactique Musicale et Complexité Allosterique-

Nicolas Darbon
Musicologue
Université de Paris IV (Sorbonne)
CMOPC (Université de Rouen)

Résumé. Cet article montre l'intérêt et les insuffisances du tout-programmé dans le cadre de la séance d'Éducation musicale en collège et en école primaire. Il analyse le projet de Programme 2009 du Ministère. Il se concentre en particulier sur la notion d'« objectif », au centre de la pratique pédagogique, qu'il remet en question. Pour cela, il se situe dans le cadre épistémologique des théories de la complexité. Opposant l'« objectif » classique à la « finalité » systémique, il insiste sur l'imprévisibilité propre aux dynamiques de groupe. Il esquisse pour finir les potentialités du modèle allostérique en Éducation musicale. La démarche résolument offensive de cet état des lieux est le prélude à un travail sur la création musicale, l'inattendu, la bifurcation, la fausse piste, le « savoir collatéral », qui ne pourra aboutir que par une proposition dialogique.

Mots clefs. Éducation musicale, objectifs pédagogiques, programme, didactique, formation, complexité, modèle allostérique, systémique, projet, socle de compétences, organisAction, création, composition, dirigisme, réductionnisme

Abstract. This article shows the advantages and disadvantages of all the musical education programs carried out both in college and in primary schools. It analyzes the Ministry's draft Program for 2009. Focusing in particular on the concept of the "objective", the educational centre has. To do this, there is a need to situate oneself in epistemological theories of complexity. Facing the classical "objective" to the systemic "finality", it stresses the unpredictability while dealing with group dynamics and declares the need to avoid the use of the allosteric model in music education. The strong offensive approach this situation produces is the prelude to a work on creating music, the unexpected, the branches, the false track, "collateral knowledge", which can only be achieved by intentions of dialogue.

Keywords. music education, educational objectives, curriculum, teaching, training, complexity, allosteric model, systemic project, core skills, organisAction, creation, composition, leadership, reductionism.

L'objectif pédagogique, qui semble le concept le plus consensuel de l'Éducation musicale de l'école primaire au secondaire, est au contraire un frein pour l'enseignement. L'idée de programmer un cours de musique ou une séquence, de prévoir avec minutie la mécanique éducative (grâce à une « technicité de l'acte pédagogique », pour reprendre les propos d'un inspecteur en primaire) relève du même paradigme rationaliste. En posant un tel paradoxe, je dois annoncer d'emblée que je ne compte pas remettre en question l'Éducation musicale : je la pratique dans presque tous les niveaux, du primaire à l'IUFM ; je tente d'apporter un regard qui puisse être fécond. Cet article poursuit un travail¹ dans lequel j'avais les principes d'une didactique musicale « complexe »², c'est-à-dire qui tient compte des caractéristiques des phénomènes vivants tels que la diversité, l'interactivité et surtout l'imprévisibilité. Je m'intéresse en effet au contenu disciplinaire de l'Éducation musicale sous l'angle épistémologique ; il s'ensuit une approche concrète qui renseigne la pédagogie. Trouvant son origine dans mon quotidien de professeur et se nourrissant d'une réflexion globale et relativiste (mes recherches actuelles portent sur l'anthropologie du contemporain) ma thèse est que les difficultés d'apprentissage dépendent du contexte général d'éducation, bien plus que de la technique, domaine auquel on a l'habitude de s'arrêter. Dans mon premier article, je présentais l'évolution des arts et des sciences de l'éducation aux prises avec le paradigme de pensée contemporain, ainsi que des actions pédagogiques et une lecture critique des programmes de cette époque. Pour affiner cette analyse, j'ai plus tard abordé la complexité de l'évaluation et j'ai rédigé une analyse d'œuvre de Marilyn Manson adaptée à la pédagogie en collège³. Après l'écoute et l'évaluation, il manquait une étude de la création liée à la pratique vocale / instrumentale, pour couvrir le spectre des quatre moments interconnectés de l'Éducation musicale. Il manquait aussi une critique du dirigisme pédagogique et des orientations « politiques » contenues dans les discours, tel le projet de Programmes 2009 pour l'Éducation musicale en collège.

1 – LE DIRIGISME PÉDAGOGIQUE

1.1. Reconnaître le naufrage des « objectifs »

Le cours d'Éducation musicale doit posséder un « objectif ». Tout est calibré : six cours forment une « séquence », un ensemble de séquences sur quatre

¹ DARBON, Nicolas : « Danse avec le chaos. L'éducation musicale à l'heure des théories de la complexité », *L'éducation musicale* n° 368-370, Vernon, mars-mai 2000, pp. 8-12

² Complexité : « Ce n'est pas tant la *multiplicité* des composants, ni même la diversité de leurs *interrelations*, qui caractérisent la complexité d'un système (...). C'est l'*imprévisibilité* potentielle (non calculable a priori) des comportements de ce système, liée en particulier à la *récurtivité* qui affecte le fonctionnement de ses composants (« en fonctionnant ils se transforment »), suscitant des phénomènes d'*émergence* certes intelligibles, mais non toujours prévisibles. Les comportements observés des systèmes vivants et des systèmes sociaux fournissent d'innombrables exemples de cette complexité. » DIEBOLT, Serge, « Complexité », *Lexique*, site Internet « Modélisation de la Complexité / Association de la Pensée Complexe (APC / MCX) », dirigé par Jean-Louis Le Moigne et Edgar Morin : <http://www.mcxapc.org>.

³ DARBON, Nicolas : « Evaluation, sens critique et formation musicale aujourd'hui », *Doce Notas preliminares* n°9, Madrid, juin 2002, pp. 127-139 ; DARBON, Nicolas : « Approche didactique des rapports Musique / Spectacle chez Marilyn Manson », *L'éducation musicale* n° 545-546, Vernon, sept.-oct. 2007, pp. 32-41.

années forme une « progression ». Je n'entre pas dans les détails ; je conseille de lire le Programme disponible sur Internet⁴, dont je reparlerai plus avant. Mais il faut savoir que ces consignes sont rarement appliquées à la lettre, en particulier en Education musicale. Et cela pour de multiples raisons : contrairement aux mathématiques, le professeur d'Education musicale n'a en effet pas à rendre des comptes l'année suivante, puisque l'élève sera alors, dans l'immense majorité des cas, en face de lui ; l'acquisition du savoir musical, outre qu'il change au gré des réformes de plus en plus régulièrement, n'est pas aussi cumulatif et fractionnable d'une année sur l'autre comme dans d'autres matières ; et l'Education musicale n'est pas considérée comme une matière majeure, aussi les parents d'élèves n'y exercent pas un regard féroce, ce qui permet une plus grande latitude. Quant au chef d'établissement, ce n'est pas lui qui va jouer les surveillants, d'abord parce que par principe il ne se sent pas (jusqu'à présent) investi d'une telle mission – il règne sur la pratique pédagogique du professeur un grand respect – et parce que, s'il cherche à regarder le cahier de texte de la classe, où sont normalement consignés contenus et devoirs, il n'y comprendrait rien, vu qu'il n'est pas professeur de musique et que, dans les faits, il ne connaît pas les programmes. Le professeur doit en revanche montrer le contenu de son enseignement, du cours, de la progression, lors de la venue de l'inspecteur – mais là encore, il est très facile d'user de certains trucs pour paraître le jour J tout à fait « dans les clous », alors que le reste de l'année la pédagogie se fait fort librement ; c'est donc *a priori* un beau métier que celui de professeur de musique.

A signaler que le rapport entre l'inspecteur et le professeur est comparable à celui qui lie le professeur et l'élève, dans le sens où la conception que possède l'inspecteur du bon cours *doit* se retrouver dans l'acte pédagogique du professeur, comme un calque. Le bon cours est une adaptation personnelle de l'inspecteur de la subtilité des programmes, qu'il transmet lors de réunions annuelles avec les professeurs. L'objectif du professeur, faire un bon cours, répond à l'objectif de l'inspecteur, voir faire un bon cours ; et il n'y a pas d'amateurisme improvisatoire dans la technicité de l'acte, tout doit être soumis à des critères, calculé, raisonné. Tel Socrate, le professeur n'impose pas, mais par « imprégnations » et « réinvestissements », conduit les élèves à formaliser, verbaliser et les fait accoucher de la vérité (...toute relative, car les élèves ont été nettement dirigés : il *faut* qu'ils aboutissent à la notion visée !). Pour finir la séance, à la question : « De quoi peut-il s'agir ? », les élèves en chœur suggèrent le terme exact de la notion visée, devant le sourire triomphant de leur maître, qui se met à l'inscrire en lettres d'or sur le tableau... Le tour est joué.

Or il se trouve que lors d'un cours, l'objectif – par exemple la notion d'horizontalité en musique – est, dans l'esprit de l'enfant, plus ou moins bien perçu, au contraire d'autres aspects, beaucoup plus marquants, qui diffèrent selon les enfants, leurs vécus, etc. D'où peut donc provenir ce « ratage » permanent des objectifs, qu'une sorte de dissonance cognitive généralisée conduit à mésestimer, à nier, à oublier dans les analyses pédagogiques ? En tout

⁴ *Projet de programme – Education musicale. Collège, MEN EduSCOL [DGESCO] Doo82, avril 2008. Version intégrale disponible : http://eduscol.education.fr/Doo82/Projet_musique.pdf.*

cas, il remet en question la volonté d'opérer par objectifs, surtout pour l'écoute, et qui rend très relative cette démarche, en particulier lors de l'évaluation. Cette dernière concernera ce qui est écrit dans le cahier (dans ce cas, elle aura quelques fondements) et ce qui aura été ressenti et compris (ce qui est beaucoup plus aléatoire et varié). Le problème est que l'enseignant *veut* que l'enfant ait compris et appris la notion constituant l'objectif, et si celle-ci s'avère mal assimilée dans l'évaluation, il en déduit que l'enfant n'a rien retenu de ses cours, en tout cas rien d'essentiel, la notation témoignant de cet état dans le bulletin scolaire. C'est nier les savoirs périphériques à l'objectif, dont la valeur n'est pas moindre. L'enfant retient autre chose, sa curiosité se développe précisément là où l'on ne l'attendait pas, sur des détails ou des anecdotes, des expériences ou des étrangetés, d'où le fiasco de l'évaluation. Mais l'enfant n'aura pas chômé, surtout si le cours est basé sur l'expérience et laisse place à la libre expression ; ce qu'il retient est imprévisible. Il existe enfin une forme de musicalité à transmettre comparable à ce qui est littéraire dans un texte (voir ce qu'en dit Henri Mitterrand dans *Les obsédés des objectifs*) : le plaisir du texte, du style, le métier, l'expression musicale ne sont pas moins intéressants que des notions préfabriquées comme l'horizontalité.

Le naufrage des objectifs, si tant est qu'ils soient clairement fixés, peut aussi être réellement préjudiciable, ce qui revient à s'interroger sur l'intérêt de les formuler. Je prendrai un exemple précis, à une échelle supérieure – l'organisation d'une classe à horaires aménagés musique (CHAM) au collège Fontenelle de Rouen – que j'ai vécue « de l'intérieur ». Le résultat a été en 2007-08 à l'inverse de ce qui pouvait être escompté. On est parvenu à l'opposé de la logique même de cette formule ; en effet, dans une CHAM, des artistes en herbe suivent le même programme⁵ que les autres classes, mais en moins d'heures de cours, afin de dégager du temps (des demi-journées) pour une pratique musicale importante. Ces enfants ont besoin d'être couvés par l'équipe pédagogique, vu les imbroglios de l'emploi du temps, les multiples interférences entre les cours et les écoles ; ils ont besoin d'un enseignement de haute qualité pour pouvoir tout assumer des programmes officiels. Cependant pour rester sur cet exemple, les 23 élèves en classe CHAM ont été placés dans une classe de 30 contenant 7 autres élèves parmi les plus turbulents du collège. Les professeurs, peu concernés par cette classe spécifique surchargée, ont par ailleurs brillé par leur manque de communication, ce qui a contribué, avec les graves dysfonctionnements de l'administration, à remettre en cause le bien-fondé de ce type de classes au demeurant onéreuses pour les financeurs. Nous touchons ici du doigt les principaux barrages à la dynamique d'un système complexe. Il ne suffit pas de se donner des objectifs généraux, leur réalisation est toujours sujette aux moyens mis en œuvre sur le terrain, aux personnalités et aux structures, rendant un projet totalement raté pour des questions tout à fait pragmatiques. Un système est dynamique lorsqu'une vie anime l'ensemble de ses membres réunis dans un projet commun, rectifiant et modulant les finalités

⁵ Programme d'enseignement des classes à horaires aménagés musicales (CHAM), arrêté du 22-6-2006, Journal Officiel du 4 juillet 2006, réf. NOR : MENE0601591A, RLR : 514-8 ; 523-4, MEN, DGESCO A1-4. Version intégrale disponible : <http://www.education.gouv.fr/bo/2006/30/MENE0601591A.htm>.

et les modalités mises en place, et cela par la communication et les interactions. Lorsque rien n'est modifié, lorsque la structure reste inamovible, lourde, désactivée, dépassée, les objectifs du système sont des formules de papier, et le système broie, étouffe, mortifie ceux qui s'y trouvent.

Pour revenir au quotidien de la classe, l'Education musicale s'apparente sur bien des points à un cours d'éducation physique. Pour le chant : échauffement, technique de respiration, de relaxation, physiologie, découverte du corps, pratique collective, notion d'équipe, recherche de résultat, etc. Pourtant, comme le remarque Pascal Ramon⁶, le modèle rationaliste dominant affirme, en éducation physique, qu'une séance doit se concevoir par avance. Parmi ses axiomes : que l'enseignant maîtrise l'état initial, les différentes variables didactiques, la prévisibilité de réaction des élèves, afin d'anticiper la séance. Ramon rappelle pourtant que, d'ici aux objectifs fixés, les impondérables sont nombreux : l'inaptitude, l'absentéisme, les problèmes à régler au pied levé... et le profil-type de l'élève est toujours outrepassé. C'est à ce point vrai en chant choral qu'il est d'usage de ne pas évaluer les prestations vocales, qui relèvent de la plus profonde sensibilité individuelle et du phénomène de groupe. Ici, le chœur est toujours *plus* (ou *moins*) que la *somme* des chanteurs, d'où l'inanité d'un objectif formalisable – principe même de la complexité que l'on étendra aisément à la prestation instrumentale ou au projet de spectacle, bref à tout ce qui constitue le *musical* lui-même.

1.2. Se jouer des illusions rationalistes

La volonté de réduction de la complexité est propre à la pédagogie. Et la pédagogie est propre à toute forme de discours scientifique. Qu'il s'agisse d'un livre ou d'un article, que le but soit l'explication savante ou la vulgarisation, il existe toujours une mise en forme, une réduction, une narration linéaire, une hiérarchisation, une façon de diriger le regard sur tel ou tel aspect. Et pour exposer clairement, il faut parvenir à simplifier, classer, évacuer tout ou partie de la réalité obscure et incertaine des choses, surtout si l'on souhaite marquer la conscience du lecteur, lui donner des idées « claires et distinctes » à retenir, l'instruire et le cultiver. C'est bien le cas en Education musicale, où le vocabulaire n'a rien de rationnel, malgré les apparences. Quand bien même l'on donnera une définition de la tonalité, de la musique classique, du timbre, du ternaire, il est possible d'en trouver une autre bien différente. L'histoire de la théorie musicale est comme celle de la littérature, prisonnière de courants rationalistes : structuralisme, théorie ramiste, schenkerisme... Gérard Bougeret expose le dirigisme des règles dites génératives si nuisibles à l'enseignement (*Contrepoint : histoire d'une erreur*⁷). Cette impasse apparaît avec netteté dans « ce qui nous paraît être un archétype de stérilité et une aberration didactique : le contrepoint rigoureux. » L'idée d'enseigner les règles rigides d'un contrepoint rigoureux, à l'instar de l'harmonie, susceptibles de « rendre » la réalité d'un système ou d'un style, est totalement fallacieux, car la réalité historique du contrepoint est complexe, c'est-à-dire vivante, elle fait place à l'irrégulier, au singulier, à l'imprévisible au moment de sa création. Charles Rosen montre à sa

⁶ RAMON, Pascal : « La complexité de l'éducation physique et sportive », *in* site Internet cité.

⁷ BOUGERET, Gérard : « Contrepoint : histoire d'une erreur », *in* site Internet cité.

façon que l'élaboration du style classique, et de ses formes *a posteriori* considérée comme des modèles, répond au mouvement de l'histoire et à l'instabilité des projets créateurs.

Est-il possible de reconnaître nos erreurs et nos ignorances, l'aveuglement des plus belles théories, l'ambiguïté des notions du solfège courant ? Ce serait une première démarche vers une didactique musicale complexe. Il faudrait ensuite parvenir à ne pas simplifier, si tant est que nous ayons en nous-mêmes le pressentiment de cette complexité : ne pas simplifier au moment de l'explication ou de l'incitation pédagogique.... Certainement s'agit-il d'une entreprise impossible ! Dans ce cas, je propose cette solution : la simplification et la rationalisation (qu'engendre tout discours, quel qu'il soit) doit se doubler immédiatement d'un contre-discours, énonçant d'une part que ce qui est dit émane d'un observateur, d'un être humain opérant ses choix et soumis à ses faiblesses, et d'autre part que toute explication ou approche n'est qu'une voie possible vers une réalité multiple, autrement dit qu'il existe d'autres explications, d'autres approches. Il est tout à fait capital de comprendre cela : cette technique autocritique et relativiste, cette mise en péril du discours n'empêche pas le discours, elle autorise et encourage le discours, mais elle appelle au débat (intérieur ou réel), au dialogue des théories entre elles, à la peinture par couches successives, à l'ascension multipiste d'un bloc de vérité, à la mise à jour symboliste de l'Idée « par encerclement ». Démarche pédagogique somme toute facile à réaliser, il s'agit d'adopter une attitude, ou plutôt : un comportement de chaque instant, héritier du doute que tout honnête homme a développé lors des heures de philosophie en terminale. Peut-être s'agit-il d'un comportement plus partagé que ce que l'on pense parmi les enseignants. Pour eux, l'histoire ne s'apprend plus à grands coups de personnages, de dates, d'événements, mais de façon plus transversale, implicite et interrogative. Les pratiques interdisciplinaires comme les IDD (Itinéraires de Découverte) sont très attractives. En didactique des disciplines, reconnaissons que l'enseignement des lettres, par exemple, requiert en permanence de mettre en lumière l'imbrication des contraires : concret-abstrait, réel-imaginaire, objectivité-subjectivité... Les enseignants se situent assez largement dans le nouveau paradigme : il existe bien une mise en crise postmoderne des mécaniques pédagogiques et des visions unilinéaires.

2 – LA VIE EMMAILLOTEE

2.1. Ce que pourrait être une didactique musicale complexe

Face au dirigisme, au tout programmé et à l'obsession de l'objectif, il faudrait intégrer comme prioritaires les savoirs satellites, connexes, les impacts collatéraux, les formations par le bricolage, l'autoformation, l'autodidaxie, les réseaux spontanés, les découvertes de proche en proche, les déviations didactiques, l'improvisation, l'adaptation pédagogique. Et même... ce sont ici des points qui ne tiennent pas compte de tout ce que pourrait être une didactique musicale complexe, dans sa grande diversité. Il faudrait, en mettant l'accent sur la création (et pas seulement sur la créativité), démontrer cette assertion philosophique : *Que créer de la musique, c'est apprendre la complexité du monde.*

Prenons l'exemple de l'autoformation – je pourrais aussi citer le modèle coopératif⁸ –, le pédagogue est soumis à ce réquisit : « Que puis-je faire pour aider autrui à se former (seul) ? »⁹. Pour ce faire, l'apprenant doit se connaître lui-même, et reconnaître sa dépendance aux organisations, aux situations, aux différents champs qui traversent l'acte d'apprendre. Il développerait « cette étrange faculté de l'esprit humain qui est de relier, de solidariser, de contextuer »¹⁰. Plutôt que d'atteindre un objectif établi par avance par le pédagogue, la complexité vivante de la formation viserait « l'émergence de formes propres au sujet qui se forme »¹¹. Il revient au pédagogue, non de programmer et de déterminer, mais de créer les conditions favorables à cette émergence. Une telle pédagogie semble possible dans des devoirs demandés de type exposé, des projets de recherche par petits groupes ou individuels, des expériences concrètes en IDD... mais le cours d'Education musicale qui doit contenir des productions vocales et / ou instrumentales collectives peut-il se passer d'un chef d'orchestre et d'un *timing* rigoureux ? Il n'est que de constater l'utopie bon enfant de la « démocratie » artistique régnant dans les groupes de rock ; les instrumentistes ont le plus grand mal à se contrôler, à se taire et à écouter les autres, ce qui conduit à des tensions ou à la cessation des activités.

Qu'on se rassure : même dirigé, le cours d'Education musicale sauvegarde son caractère aléatoire. Car en croyant manœuvrer militairement vers un même objectif son conglomerat d'élèves plus ou moins rétifs, le professeur dispense, sans s'en rendre compte, un flot d'informations dans lequel l'enfant picore ou « scanne », pour reprendre la théorie du *scanning*¹². Je veux dire par là que, comme dans une auberge espagnole, et en dépit du dirigisme ambiant, l'enfant « se forme » seul, et de ce fait se constitue une connaissance personnelle. Ce qu'il relie, solidarise, met en contexte lui est singulier, car il le fait avec les données qu'il possède en propre ajoutées à celles qu'il se choisit. Il ne faut pas oublier qu'en premier lieu, la musique n'étant pas située dans la zone du langage¹³, l'émotion associée à l'apprentissage en Education musicale est un facteur déterminant pour la compréhension, la sémiotisation (le fait de donner

⁸ La pédagogie coopérative (Aria, Vincent) est un modèle d'apprentissage fondé sur la communication et la coopération, consistant à faire travailler les étudiants sur leurs propres connaissances, à partir de leur problématique personnelle (ce n'est donc pas une pédagogie traditionnelle apportant des savoirs exogènes). Trois types d'apprentissage forment une boucle : *Individuel* : l'étudiant (A) donne sa propre solution au problème ; il formalise ses connaissances pour les communiquer au groupe (B) ; *coopératif* : les étudiants du groupe (B) interagissent, dialoguent, critiquent ou développent la solution, en vue d'une solution commune ; *interprétatif* : rétroactivement, sur la base des propositions du groupe, l'étudiant (A) opère à nouveau un raisonnement personnel. Cette pédagogie est utilisée pour des étudiants géographiquement isolés et recourt à l'outil Internet. ALIA, Claude, VINCENT, Béatrice, « Système d'apprentissage dynamique et coopératif pour la préparation à distance de l'agrégation d'économie et gestion », conférence donnée en 1998, in site Internet cité.

⁹ CLENET, Jean; POISSON, Daniel : *Complexité de la Formation et Formation à la Complexité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ingénium », 2005.

¹⁰ VICO, Giovanni Battista, cité in CLENET, Jean, POISSON, Daniel: « Complexité de la Formation et Formation à la Complexité », Paris, L'Harmattan, coll. Ingénium, 2005, p. 14.

¹¹ *Ibid.*

¹² EHRENZWEIG, Anton : *L'ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, 1/ *The Hidden Order of the Art*, 1967, 2/, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974.

¹³ CYRULNIK, Boris : *De chair et d'âme*, Paris, Odile Jacob, coll. « Philosophie », 2006.

sens) et la mémorisation. Dès lors, comment une mécanique de cours bien huilée peut-elle programmer les impacts variés de ce flux d'informations sur la cognition, et comment le professeur pourrait-il prévoir que, parmi ce flux, ce serait en particulier la notion-objectif qui serait intégrée et retenue ?

Il faudrait aussi s'arrêter sur les potentialités supérieures à la programmation, que sont l'invention, la création, la contestation, la bifurcation, l'erreur, la fausse piste, les marges, les travers, les anomalies, l'inattendu, la surprise dans la prestation musicale, constitutive même de la valeur de la prestation musicale. Il me semble qu'une piste doit être étudiée : la création musicale, en particulier la composition musicale dès l'enfance et l'adolescence – dans la mesure où devenir compositeur, au sens noble du terme (Mozart par exemple) est réservé aujourd'hui à des adultes déjà très mûrs. C'est une chose assez récente ; il y a là un problème d'organisation générale de l'enseignement musical.

Mais à l'évidence, les temps ne sont pas à apporter du crédit à la théâtralisation du cours, à l'improvisation didactique et à l'humour – si riches en interprétations possibles, et donc exploitables sur le mode administratif à l'encontre du professeur. Le processus de culpabilisation, le besoin de normalité et de contrôlabilité, les phénomènes d'anxiété liés à la note sur le bulletin scolaire, tout cela détruit peu à peu, au cours de sa carrière, la fantaisie pédagogique, l'émotion, la déviation et l'interaction libre, au profit du dirigisme, du conformisme, du systématisme. Je connais des professeurs qui ont été blâmés, lynchés par les médias, et même un professeur qui est mort, pour avoir tenté une pédagogie non-conformiste. Le système éducatif, c'est-à-dire la mollesse coagulée des fonctionnaires qui le maintiennent en l'état, est la première source de paralysie, de censure et de violence. Les problèmes d'apprentissage proviennent du système général d'éducation dans lequel les professeurs doivent se coucher comme sur le lit de Procuste.

2.2. La réalité des Programmes (projet 2009) : les fausses bonnes idées

L'Éducation musicale, fille de la Complexité

Cette discipline assez récente en collège, qui s'est renforcée dans le primaire au point de dessiner une trajectoire continue (en théorie), s'est affirmée par son ouverture anti-magistrale. Les nouveaux Programmes le confirment, mais c'est aussi vrai de l'orientation générale de tout le bloc méta-disciplinaire au niveau de l'établissement :

- Logique du *projet* ;
- Nouveauté des *compétences* ;
- *Transversalité* du socle commun.

Tout cela participe d'un même mouvement dont l'une des figures éminentes bien que filigranée est Edgar Morin, qui a beaucoup contribué, par ricochet, à renouveler l'approche pédagogique. Il s'est d'abord attaqué à la réorganisation de l'Université et souhaite répandre une « politique de civilisation », c'est-à-dire d'éducation au sens large. Les plus avertis savent que bien des théoriciens en

sciences de l'éducation – filière elle-même très récente – sont en rupture avec les formes traditionnelles. Jacques Ardoino, Georges Lerbet, Philippe Meirieu, André de Peretti, et bien d'autres..., peuvent être rangés dans ce que Morin appelle le paradigme de Complexité, comme les défenseurs des méthodes actives, des pédagogies participative, coopérative, compréhensive... Et il n'est pas non plus étonnant de retrouver derrière ces programmes 2009 (dont les conseillers étaient Antoine Compagnon, Stanislas Dehaenne, etc.) une approche critique de la modernité. Viviane Bouysse, chef de Bureau à la Direction de l'Enseignement Scolaire (DESCO), déclare, dans une conférence sur ces Programmes, que « les exigences de l'école sont beaucoup plus complexes qu'avant : on est passé d'une logique de restitution où l'on demandait aux enfants de mémoriser, de répéter et d'appliquer ce qu'ils avaient appris à une logique de compréhension... ».

Les tableaux synthétiques des nouveaux Programmes sont d'un aspect significatif, puisqu'ils mettent en pleine lumière le principe cardinal de récursivité : flèches en *feed back* à la façon des mains enlacées d'Escher en couverture de *La méthode* de Morin (fig. 1).

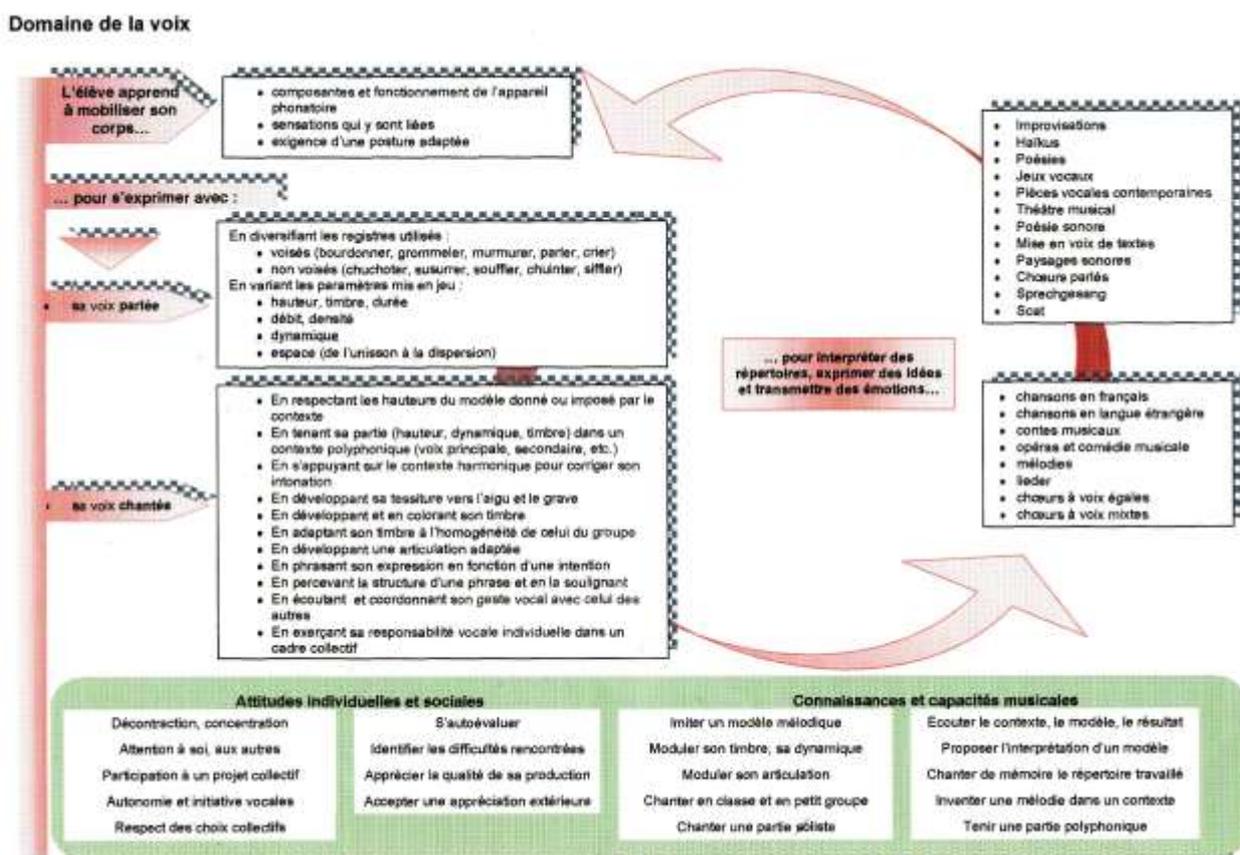


Figure 1. Tableau *Domaine de la voix*, extrait du projet de *Programmes d'Education musicale* pour les collèges 2009 (p. 15) : récursivité générale des activités, objectifs en matière de connaissances et de compétences vocales.

Multiplication et paupérisation disciplinaire

Ces programmes tentent de faire sauter des cloisons disciplinaires (comme l'Histoire de l'Art abordée dans plusieurs disciplines), à l'instar des « compétences » (par exemple acquérir une culture humaniste). Là, l'Éducation musicale semble très absente, concrètement, dans le texte du Socle commun¹⁴, ce qui laisse augurer une disparition de la discipline, au profit d'autres formes d'arts qui pourront être dispensées par des VAE (artistes intégrés dans ce statut sur Validation des Acquis de l'Expérience professionnelle). Cette mouvance en faveur de la multiplication des arts au collège est perçue par les enseignants comme une avancée néolibérale visant à disqualifier – à terme – les concours nationaux de type CAPES, au profit de la VAE ou de Masters Professionnels de pédagogie, l'idée étant de « flexibiliser » le statut de fonctionnaire, bientôt contractuel et bivalent. Le recrutement « sur dossier » par le chef d'établissement devenu « autonome » (dont les crédits proviendront davantage des collectivités locales en proie au « retour d'image » dans un système gagné aux médias) ne pourra qu'être conforté par l'amoindrissement des prérogatives du professeur d'Éducation musicale face à l'arrivée en force des arts de la scène, du théâtre, de la danse, des arts de la rue, de la photographie, du cinéma, du *design*, de l'urbanisme, de la poterie... Amoindrissement de la présence de la musique déjà réalisé dans les nouveaux Programmes du primaire et annoncé pour les classes de 3^e en collège. La logique du projet possède également ceci d'utile d'inciter le professeur à « travailler plus », biais subtil trouvé depuis quelques années pour faire sauter le verrou d'un emploi du temps « plancher ». C'est tout bénéfique pour le pouvoir, au sens donné par Michel Foucault ; les générations récemment issues des organismes préparatoires – même si l'on vient d'annoncer la disparition imminente des IUFM –, seront imprégnées de cette idéologie ; nous sommes à un commencement, que la gauche comme la droite françaises ont initié et engagé.

Quand la complication ramène au dirigisme

A lire la succession des Programmes de l'Éducation musicale, décennie après décennie, il se fait une impression d'accumulation de couches, de concrétions, à la manière des récifs coralliens. De ce fait, celui de 2009 complique encore les précédents programmes, passant d'une relative clarté à une franche tartine pédagogisante ; car il semble de plus en plus évident que la phrase et le plan clairs sont troqués au profit d'un discours explicatif, connoté, redondant et alambiqué. Par exemple, l'on note l'adoration du projet jusque dans la séquence elle-même ; il faut maintenant exposer aux élèves ce que sera le « projet musical » du cours. Je citerai encore ce vocable ayant fait florès dans le cursus universitaire sur le modèle anglo-saxon : le « parcours de formation ». Cette tectonique de termes pseudo-didactiques et multi-variés dont la valeur est plus dans l'énonciation que dans l'application réaliste, montre une saturation du discours pédagogisant, malgré les efforts annoncés du gouvernement (via les

¹⁴ *Socle commun de connaissances et de compétences*, D. n° 2006-830 du 11 juillet 2006, Journal Officiel du 12 juillet 2006, réf. NOR: MENE0601554D, RLR : 191-1, MEN - DGESCO A1-4. Version intégrale disponible : <http://www.education.gouv.fr/bo/2006/29/MENE0601554D.htm>.

personnalités conviées pour établir l'esprit de ces programmes) à remettre en question d'une telle pratique discursive.

Autres problèmes : les interférences et redites, par exemple Forme / Temps / Successif, autant de chapitres conduisant à des chevauchements. Il est difficile de dire si ce projet sera peu ou prou le texte définitif, mais il est frappant de constater l'aspect brouillon du melting-pot conceptuel.

Analphabétisme, musiques actuelles et fascination des NTIC

A noter sans grande surprise le mépris du solfège, de la lecture de notes, de la partition, de l'écriture musicale, du savoir traditionnel : absence totale, bien mise en avant, du mot *hauteur*, qui est la notion fondamentale de notre civilisation musicale. Si la discipline Education musicale s'est constituée en se distinguant nettement du Conservatoire, il est frappant d'observer que cet antagonisme perdure, à travers l'utilisation contournée de la hauteur. Antagonisme qui est, me semble-t-il, un problème pour l'élaboration d'une architecture générale de l'enseignement de la musique. Ces programmes ont-ils été rédigés en étroite harmonie avec ceux des Conservatoires ? C'est à ce moment une faute car vouloir ôter toute forme de lecture de notes et d'instrumentalité – abandon historique du pipeau dans les nouveaux Programmes ! – ne peut que se faire en songeant au devenir des élèves après le collège. S'ils n'ont pas une connaissance en lecture issue du Conservatoire, ils sont musicalement analphabètes, ce qui, pour la culture musicale à l'Université, est problématique, elle qui se désespère déjà de récupérer les étudiants avec des bases insuffisantes. L'une des causes est certainement que nous vivons une époque de glorification des musiques dites actuelles – rock, rap, etc. – de transmission orale (n'ayant donc pas besoin de solfège classique), encouragées tant par le Ministère que par les collectivités locales. Ce que les esprits chagrins encore imprégnés du mythe du progrès et de la grandeur de la nation contesteront en rappelant que l'histoire de la musique occidentale est la conquête d'un art « savant ». Enfin, une caractéristique de l'Education musicale en ce moment est la fascination des NTIC, se substituant, dans la logique précitée des musiques actuelles et de l'abandon de l'instrumentalité, à une culture de l'effort primant le plaisir, du réel primant l'artifice. Je note tout de même que du « blanco » a recouvert le « plaisir musical partagé », expression au frontispice des anciens programmes. Il y aurait un retrait de la dimension hédoniste que j'ai développée dans mon article *Danse avec le Chaos*. En revanche, le *leitmotiv* le plus wagnérien est bien la « chorale dans chaque collège », encore une fois remise en gras, mais dont on sait qu'elle n'est que l'émanation du bon vouloir des Principaux, qui n'en font pas toujours la priorité – c'est à croire que les Programmes sont une arme de l'Inspection dans sa lutte contre certains autres corps.

Zapping, réductionnisme et superficialité

Enfin, ce projet gargantuesque d'une culture « référencée », « humaniste », etc., avec toutes les époques à étudier, et les zones géographiques, et les types musicaux profanes, sacrés, et les formations instrumentales... est tué dans l'œuf par le fait même que l'on n'apprend rien sur un style ou une esthétique en

l'espace d'une séquence, même réinvestie un jour ou l'autre. Au contraire, croyant apprendre l'essentiel, un parfum, quelques mots-clefs, on risque d'en tirer une caricature simplificatrice. Ce zapping d'un style à l'autre relève de l'aberration de type Star Academy (émission TV à la mode), faisant croire que l'on peut acquérir un savoir en quelques séances rondement menées. Pour comprendre la diversité postmoderne, je suggère de consulter les écrits d'Yves Michaud, qui décrit la nouvelle vision de la situation esthétique : il existe bien une multitude de styles, tous aussi valables, sans rapports hiérarchiques comme c'était le cas dans le système des beaux-arts. Mais au sein de ces sphères, il existe bel et bien une hiérarchie de valeurs, un parcours d'apprentissage, rien ne se fait gratuitement et rapidement, qu'il s'agisse du rap, du hip-hop, de la variété, des polyphonies de pygmées Aka... Ainsi que l'explique Ludwig Wittgenstein, les jeux de langage n'excluent pas l'apprentissage. C'est une utopie de croire que l'on peut ne serait-ce qu'approcher ces univers en quelques écoutes satellites ou dans une œuvre entendue en trois semaines. Et en effet, pour résumer, la complexité affichée semble déboucher sur un réductionnisme de fait, par compromission au format dominant de pensée : le tout-connaître-un-peu et le cyber-médiatisé. L'éducation qui devrait proposer un modèle de patience, d'approfondissement, de modestie, s'engage résolument dans la culture Wikipedia. En réalité, le hic est toujours le même : ce serait une magnifique ambition si elle n'était logée dans une petite heure hebdomadaire. Je pense en résumé que l'Éducation musicale, qui plaide toujours pour sa survie, pourra sembler faire dans ce projet de Programmes des choix démagogiques (techno-zapping), isolés (oubli des autres circuits d'enseignement) et prétentieux (teneur langagière du programme). On est loin d'une complexité en action comme alternative à la complication et à la superficialité.

Ouverture : Finalité Systemique et Complexité Allosterique

En somme, l'objectif et la programmation chirurgicale du cours posent problème, si l'on s'oriente vers un apprentissage vivant. Le stress lié au respect du *timing* engendre rigidité et conflit ; les écarts, les erreurs, les lassitudes et les exaspérations, toute cette plasticité de la classe n'est pas prévisible et formalisable. L'adaptation du Programme à la personnalité du professeur est une réalité partagée, mais loin des yeux des inspecteurs, loin de la dérive actuelle qui consiste à augmenter les contraintes en matière de contenus et de méthodes. Quant à l'hétérogénéité de la classe, elle n'est pas gérable de façon satisfaisante dans les conditions présentes, malgré les impératifs faits à l'enseignant par les théoriciens et les idéalistes. L'un des freins est l'utopie d'un objectif commun et d'une évaluation arithmétique de type égalitaire.

Cela dit, peut-on se passer des objectifs ? Doit-on offrir en échange le chaos et le bricolage ? La réponse est oui, si par objectif l'on entend un contenu clairement formalisé, prédictible, réalisable et réalisé, vers lequel tend tout le cours, que l'élève aura acquis de façon ferme et définitive, et qui fera l'objet d'une évaluation. Cet objectif est un leurre pour la pratique musicale et une idée néfaste pour la pédagogie de l'écoute. Face à l'enseignant, il n'y a pas de prototypes parfaitement dociles, mais une masse bigarrée d'individus.

Pourtant, impossible de faire l'économie d'une direction pédagogique ! Il n'est pas de système dynamique qui ne soit finalisé ; comme le dit Jean-Louis Le Moigne, le système « poursuit une destinée ». On pourrait même citer ce beau proverbe Touareg : « Si tu ne sais pas où tu vas, tu risques de mettre longtemps à y arriver. » La notion même de projet (de *projicere*, « jeter quelque chose vers l'avant »), est éminemment complexe, elle contient l'idée de direction. Ce qu'il faut changer, c'est *la concrétude de l'objectif réalisable à tout prix*, évaluer l'action au résultat prévu. Troquer cet objectif au profit d'une *finalité* vers laquelle tendre, le résultat pouvant être tout autre que les prédictions initiales. C'est alors la qualité du chemin parcouru et des savoirs glanés qui est retenue. Dans ce cas, l'action se décide « chemin faisant », ce que Morin appelle l'organisaAction. L'on voit bien ici une conception différente : le *projet* finalisé s'oppose aux *opérations* de la pédagogie programmée (la technicité de l'acte...) en ce qu'il se fait dans un univers inconnu, à incertitude forte, selon un processus temporel irréversible, alors que l'opération engendre un univers répétitif et stable, à incertitudes faibles, selon un processus récurrent et réversible (Boutinet, 2005). En analyse décisionnelle des systèmes complexes – science souvent appliquée aux entreprises –, le principe cardinal d'*évolutivité* passe par la redéfinition de la finalité commune, le repositionnement des finalités individuelles, l'élaboration de savoir-faire et de moyens nouveaux. Ainsi le « chaos », au sens des théories du chaos, et le « bricolage », au sens donné à ce terme par Claude Levi-Strauss pour la pensée sauvage, ne s'opposent pas à l'organisation et constituent des ouvertures pour la didactique de la musique. Ce sont des domaines à explorer. De même, s'il faut se méfier du *rationalisme* du cours préprogrammé, il faudra revenir sur la *rationalisation* et la *programmation* (la rationalité en *action*), et voir ce que le principe dialogique de Morin peut apporter à l'Education musicale.

Par ailleurs, pour dépasser cette première approche critique des objectifs et du tout-programmé, il me semble qu'il faudrait explorer une nouvelle piste intéressante : le modèle d'apprentissage allostérique (*allosteric learning model*), que je vais comparer à une démarche classique par objectifs¹⁵. Pour Barlow, la formation consiste à conduire l'apprenant d'un état à un autre, l'état initial étant l'ignorance, et l'état nouveau la connaissance. Cet état nouveau est l'objectif à atteindre. (fig. 2).

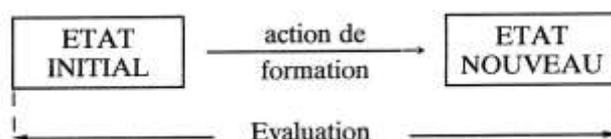


Figure 2. Tableau extrait de *Formuler et évaluer ses objectifs en formation* de M. Barlow (p. 32) : stratégie pédagogique par objectifs.

¹⁵ BARLOW, Michel : *Formuler et évaluer ses objectifs en formation*, Lyon, Chronique sociale, coll. « L'Essentiel », 1987.

L'évaluation consiste à noter le décalage entre l'Avant et l'Après, en somme le progrès. Tous les élèves n'avanceront pas, mais une moyenne se fera aléatoirement autour d'un état intermédiaire, à la manière d'une courbe de Gauss (d'ailleurs aussi utilisée en théories du Chaos...). L'objectif se distingue du but parce qu'il est plus exigeant : il définit très précisément « les capacités que l'élève devra atteindre ». Barlow propose en effet une méthode rigoureuse et détaillée conduisant à la maîtrise... Il ne précise toutefois pas si par sa méthode le pourcentage de réussite augmente par rapport aux résultats du but ; cela dit, les élèves ont des repères et savent où aller pour obtenir une bonne note. Cette démarche classique nie bien entendu le « savoir collatéral » ou *limprinting*. Comment s'assurer aussi de la durabilité de ces acquis ? Quant à l'évaluation, le contrôle de l'Avant, qui est ignorance, est vite fait ; mais comment procéder si l'on considère qu'il n'est pas nul (par exemple pour une prestation à la batterie : novices, amateurs, pratiquants) ? Enfin, l'art de la pédagogie instrumentale réside beaucoup dans l'imitation et dans l'intuition connectant l'esprit au corps ; c'est un art laissant donc sa place à une part d'irrationnel. Il est parfois impossible de comprendre pourquoi tel élève parvient à l'« objectif » et pas tel autre, souvent par des voies détournées et buissonnières.

Pour l'approche allostérique, le savoir est aussi un état, appelé *conception*. Mais cette fois, il faut « faire avec », partir de lui, connaître ses raisons et le faire évoluer. C'est l'environnement qui permet cette évolution par stimulations et perturbations – on retrouve les concepts de la systémique. Comme une molécule peut se transformer et tendre vers un nouvel état, le professeur opère par déconstruction et reconstruction (où l'on retrouve Socrate...). Le passage du savoir stable à son évolution est un moment de transition qui n'est pas sans faire penser aux phases des théories du chaos ou aux phénomènes de catalyse (**fig 3**). Dépassant les modèles empiristes qui misent sur l'imprégnation et la mémorisation – dont les Programmes s'inspirent –, ainsi que les modèles constructivistes qui misent sur l'entraînement et le conditionnement, l'apprentissage allostérique repose sur la notion de conception, qui est un ensemble cognitivement stable, et sur l'idée du passage d'une conception à une autre.

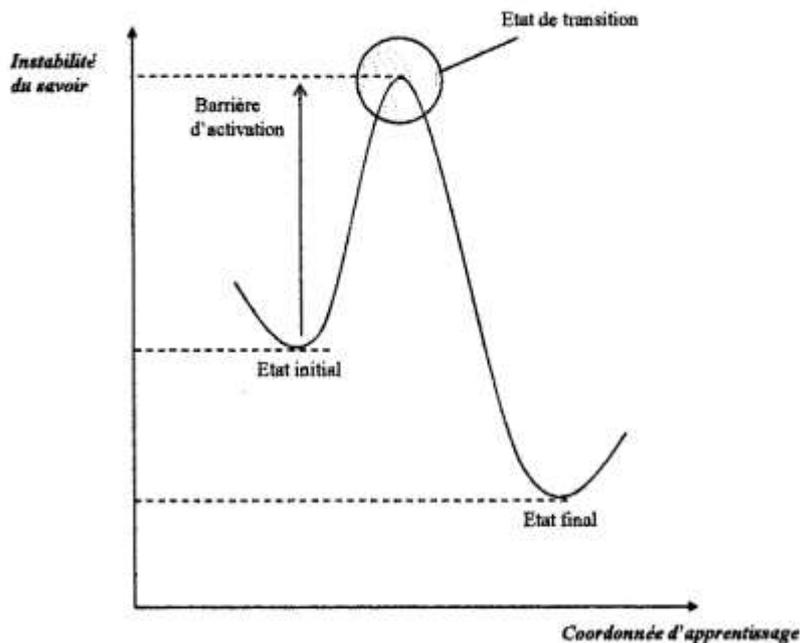


Figure 3. Tableau du groupe Traces (*Théories et Réflexions sur l'Apprendre, la Communication et l'Education Scientifiques*), http://www.cognition.ens.fr/traces/bilans/sacso/mod_allos_suite.pdf : transformation et stabilité du savoir dans un modèle allostérique.

Dans cette perspective, l'enfant ne peut pas partir d'un état cognitif d'ignorance et de nullité ; il possède déjà une conception qui va évoluer. Le processus d'apprentissage n'est donc pas d'ordre cumulatif, ce n'est pas une superposition d'acquis (et pour l'enseignant, d'objectifs concrets), mais une transformation graduelle. Il faut reconnaître que les Programmes 2009 mêlent des finalités ouvertes comme concevoir que *la sensibilité musicale peut varier selon les lieux et les époques*, que *la musique est faite de continuités et de ruptures* à des objectifs concrets tels que l'accord, le cluster, l'agrégat, la polyrythmie, etc. La complexité du modèle allostérique réside dans le dynamisme de cette transformation, dans la phase de transition chaotique d'un état (ou conception) à un autre et dans le rôle joué par l'environnement. Le tissage allostérique tente de concilier les aspects paradoxaux dans l'acte d'apprendre, celui-ci recouvrant des fonctions extrêmement nombreuses, des niveaux d'organisation mentale aux boucles de régulation. Emanant de cognitivistes français et anglais, il prône une pédagogie de l'apprendre qui n'est pas ce qu'il *faut* enseigner. L'apprendre est une action individuelle, elle se fait seule, même aidée, même parmi les autres, et donc il existe une pluralité non « objectivable » de réceptions de l'information au moment du cours.

Inintelligible, injouable, incomprehensible : la complexité musicale, est-elle analytique, instrumentale, perceptive ou heteronome?

Fabien Lévy
Compositeur
Columbia University, New-York (USA)

Résumé. « *Si le difficile est le beau, c'est un grand homme que Rameau ; Mais si le beau par aventure, n'était que la simple nature, quel petit homme que Rameau !* ». Dans cette épigramme, publiée par le *Mercure de France* après la première représentation de *Hippolyte et Aricie* en 1733, se concentre une interrogation historique majeure relative à la complexité en art, lui attribuant tantôt une valeur laudative (l'Ars Nova et l'Ars Subtilior, « l'homme éduqué » de David Hume¹, le sérialisme généralisé et la tabula rasa d'après-guerre, l'école de la « nouvelle complexité » - Ferneyhough, Mahnkopf, Finnissy-), tantôt péjorative (condamnation de la complexité de l'Ars Nova dans la bulle papale de 1322, Concile de Trente, musique « anti-élitiste et ludique » de Carl Orff, néo-classicisme, Satie, groupe des six, école de la « Neue Einfachheit » - Rihm, Böse, Trojahn-, minimalisme, *easy listening*, etc...). Cependant, de quelle complexité parlent ces artistes et ces critiques ? Admirent-ils la richesse de techniques ingénieusement agencées ou le foisonnement perceptif de l'œuvre ? S'étonnent-ils de l'accumulation de procédures intellectuellement stimulantes, de la difficulté d'exécution, ou d'une audition laborieuse d'une oeuvre inouïe heurtant les habitudes d'écoute ? Complexe ? Complicé ? Subtil ? Dense ? Inintelligible ? Virtuose ? Différencié ? Élitiste ?

Mots clef. Musique, composition, complexité, grammatologie, aperception, Ferneyhough.

Abstract. "If the challenge is beauty, Rameau is a great man; But if by random beauty of adventure is merely nature, then Rameau is small man!". In this epigram, published by the *Mercure de France* after the premiere of *Hippolyte et Aricie*, in 1733, rose a major historical question on complexity of art, giving it sometimes a laudatory value (l'Ars Nova and l'Ars subtilior "Educated man" by David Hume², the generalized serialism and the *tabula rasa* after war, the school of "new complexity" - Ferneyhough, Mahnkopf, Finnissy-), sometimes pejorative (by censoring the complexity of the *Ars Nova* in the papal bull of 1322, the Council of Trent, "*anti-élitiste et ludique*" music by Carl Orff, neo-classicism, Satie, the six schools of the "Neue Einfachheit" - Rihm, Böse, Trojahn - Minimalism, *easy listening*, etc. ...).

¹ HUME, David: *Of the standard of taste*, 1757, §1, domaine public, par exemple : <http://www.mnstate.edu/gracyk/courses/phil%20of%20art/hume%20on%20taste.htm>

However, of what complexity do these artists and critics speak of? Do they admire the wealth of techniques cleverly arranged or the huge perception of the composition? Are they surprised by the accumulation of intellectually stimulating procedures, the playing difficulty or the hard work of listening with unprecedented audition habits? Complex? Complicated? Delicate? Dense? Unintelligible? Virtuous? Different? Elitist?

Keywords. Music composition, complexity, grammar, perception, Ferneyhough.

A partir du milieu des années 60, d'une part du fait de la critique post-structuralisme des *logocentrismes* cartésiens² (Derrida, Morin, Deleuze, etc.), d'autre part du fait d'une rupture de certains paradigmes scientifiques (la stochastique computationnelle, les *théories du chaos* de Lorenz, le concept de *dimension fractale* de Benoît Mandelbrot, les théories de la complexité de Andreï Kolmogorov, Rai Solomonov et Gregory Chaitin, certaines contributions importantes de la *théorie de l'information* héritière de Claude Shannon et de John Von Neumann, la physique dynamique post-newtonienne de Ilya Prigogine, et surtout les progrès informatiques permettant de calculer des itérations longues sans en connaître l'équation générale, qui sont toutes apparues dans les années 60), la complexité d'un processus ou d'un système est devenue un objet d'étude propre³ et pluridisciplinaire.

Dans les différentes définitions attribuées à la notion de *complexité d'un système*, une distinction est traditionnellement effectuée entre la *complexité analytique* du système (que nous préférons nommer *complexité grammatologique*⁴, car la complexité analytique d'un processus est liée à son écriture, écriture qui contient sa propre pensée) et la *complexité perceptive* du système (que nous préférons nommer *complexité aperceptive*, car nous étudions ici *l'écouter* et non *l'entendre*⁵). La musique proposant une étape

² DERRIDA, Jacques: *De la grammatologie*. Les éditions de minuit. Paris, 1967, p.18 & p.47.

³ Colloque de Cerisy, *Les théories de la complexité; Autour de l'oeuvre d'Henri Atlan*, Sous la direction de Françoise Fogelman Soulié, Seuil éd, Paris, 1991.

⁴ La *grammatologie* (de <gramma>=lettre en grec) désigne en théorie linguistique cette pensée de l'écriture. Toute écriture a en effet deux fonctions, une fonction de *transcription*, que la linguistique nomme *graphémologique*, et une fonction d'*autonomisation* par rapport à l'objet transcrit qui interroge la pensée de cette écriture, appelée *grammatologie*. Écrire permet en effet à la fois de penser différemment l'objet à transcrire et de s'en abstraire pour penser le signe, la représentation. Par exemple, une fois la notation musicale établie entre le XIIe et XIVE siècle, les compositeurs s'en sont emparés pour la penser entre autres sous forme de procédures sur le signe (canons, rétrogrades, symétries). De même, Pierre Schaeffer crée avec la musique concrète une grammatologie du sonore en récupérant et détournant la fonction graphémologique de la bande magnétique (la transcription par enregistrement) et en élaborant une pensée propre à cette nouvelle écriture (son à l'envers, mixage, boucle de réinjection, etc.).

⁵ Le mot aperception fut initialement employé par Leibniz qui refusait l'explication mécaniste de la perception issue de Descartes : « *On est obligé d'ailleurs de confesser que la Perception, et ce qui en dépend, est inexplicable par des raisons mécaniques, c'est-à-dire par les figures et par les mouvements.* » Leibniz, *Monadologie*, 1714, § 17. Source : reproduction électronique du texte

Inintelligible, injouable, incompréhensible : la complexité musicale, est-elle analytique, instrumentale, perceptive ou hétéronome?

intermédiaire entre l'émetteur et le récepteur, l'interprète, elle distingue une troisième catégorie : la complexité d'interprétation d'une pièce. Sur un plan théorique, nous nous concentrerons plutôt sur les deux premiers types de complexité. Nous nuancerons également la distinction entre complexité analytique et complexité perceptive en montrant que l'audition est une *écriture cognitive* de schèmes que l'on peut, théoriquement, représenter sous une forme analytique dont la complexité serait alors calculable, et qu'à l'inverse, une représentation analytique sous-entend une perception et une interprétation du monde. Perceptions et représentations analytiques sont donc deux faces inconscientes ou verbalisées de l'ombre portée par le monde sensible sur le cogito humain. Comment alors définir, représenter et calculer les différentes complexités musicales ? Qu'est-ce qui les unit et les oppose ? Les complexités musicales sont-elles propres à la musique seulement ?

I. La complexité musicale : représentable ? Calculable ?

Une composition musicale est une suite d'informations qui, pour les trois niveaux de la théorie de tripartition de Molino⁶, le niveau *esthétique* (le récepteur), le niveau *neutre* (le résultat sonore ou noté), et le niveau *poïétique* (l'acte créateur), permettent de parler de *système organisé*. Au niveau *poïétique*, l'appellation sémantique donnée à l'acte créateur, la *composition*, est en effet explicite pour décrire ce jeu de construction. Au niveau *neutre*, l'œuvre musicale est représentée, dans les musiques de tradition écrite, par une partition, c'est-à-dire un agencement organisé de symboles et de signes. Enfin, au niveau *esthétique*, l'auditeur est exposé pendant l'écoute à un flux d'informations sonores qu'il comprime inconsciemment en schèmes cognitifs. Or, à partir du moment où ce système organisé est formalisable (algorithme, arbre binaire, organigramme, schéma), ce qui est en théorie toujours possible, la science fournit un certain nombre d'outils pour en calculer sa complexité *analytique*, que ce soit au niveau esthétique, neutre, ou poïétique.

original (édition Delagrave, 1881) par Prof. Daniel Banda (univ. Paris X) : www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/classiques/Leibniz/La_Monadologie/leibniz_monadologie.doc et bibliothèque universelle : <http://abu.cnam.fr/cgi-bin/go?monadologie1.21.40>. Pour Leibniz, l'aperception émerge de la représentation d'un objet par le *cogito* et à travers la présence du sujet et non par sa seule empreinte. Kant catégorise ensuite les différentes aperceptions selon leur proximité au sensible en les distinguant de la pensée consciente : « *Le je pense doit pouvoir accompagner toutes mes représentations ; car autrement quelque chose serait représenté en moi qui ne pourrait pas du tout être pensé, ce qui revient à dire ou que la représentation serait impossible, ou que, du moins, elle ne serait rien pour moi. La représentation qui peut être donnée avant toute pensée s'appelle intuition. Tout le divers de l'intuition a, par conséquent, un rapport nécessaire au je pense dans le même sujet où se rencontre ce divers. Mais cette représentation est un acte de la spontanéité, c'est-à-dire qu'elle ne peut être considérée comme appartenant à la sensibilité. Je la nomme : aperception pure pour la distinguer de l'aperception empirique, ou encore : aperception originnaire parce qu'elle est cette conscience de soi qui, en produisant la représentation je pense qui doit pouvoir accompagner toutes les autres et qui est une et identique en toute conscience, ne peut être accompagnée d'aucune autre.* » Kant, *Critique de la raison pure*, analytique transcendantale, 2^e édition, 1787, § 16.

⁶ NATTIEZ, Jean-Jacques : *Fondements d'une sémiologie de la musique*, 10/18 éd, Paris, 1975.

Sans trop détailler scientifiquement ces notions, deux logiques⁷ s'opposent dans le calcul de la complexité analytique d'un système :

a) Complexité statique. Le système organisé est ici considéré en tant que procédure autonome et complète. Il peut être formalisé sous forme d'un algorithme représentable sous forme de graphe, d'arbre de décision, ou d'automate, qui le décrivent entièrement. L'algorithme possède alors une complexité analytique propre dite *complexité statique*, liée à la taille du graphe ou au nombre d'embranchements qui le composent, dont la théorie des graphes offre diverses mesures : la complexité *cyclomatique de McCabe*⁸ calcule par exemple le nombre de « trajets » entre les différents états du graphe. La complexité *géographique*⁹ calcule elle le nombre d'étapes figurant dans le graphe. D'autres mesures existent. Cependant, ces différentes mesures n'aboutissent ni à la même valeur, ni à la même hiérarchie. En d'autres termes, une difficulté épistémologique émerge dès le calcul de la complexité statique, puisque la science n'offre aucune mesure uniforme de la complexité d'un graphe.

Considérons par exemple l'algorithme ci-dessous, extrait des travaux de formalisation de divers processus musicaux par le théoricien André Riotte¹⁰. Cet automate représente le parcours harmonique de l'*Invention n°1* à 2 voix (BWV 772) de J.-S. Bach. Le calcul détermine alors deux valeurs différentes de complexité statique, une *complexité cyclomatique* de 6 et une *complexité géographique* de 9. D'autres mesures pourraient être appliquées.

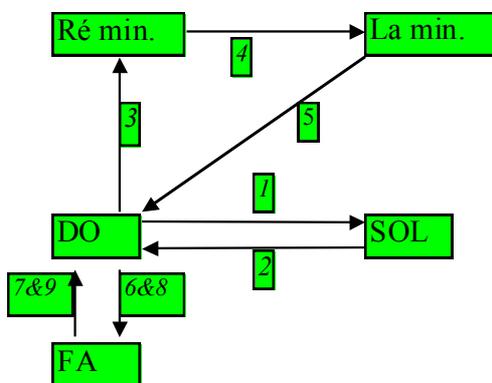


Schéma 1 : Modélisation par André Riotte du parcours harmonique de l'*Invention n°1* BWV 772 de J.-S. Bach

⁷ GUERIN, Gérard : *Réflexions sur la notion de complexité*, La pyrasphère éd, Paris, 1995.

⁸ La *complexité cyclomatique* d'un graphe est calculée par la formule : $K(G)=e-n+2p$ où e est le nombre d'arcs dans le graphe, n le nombre de sommets, et p le nombre de composantes connexes (la plupart des graphes étant connexes, généralement p=1).

⁹ La *complexité géographique* correspond au nombre de liaisons dans le graphe. Elle est calculée en additionnant le nombre de 1 et de 0 de sa *matrice d'adjacence*, qui s'obtient en mettant 1 à l'intersection de la ligne p et de la colonne q, lorsque l'instruction p est reliée à l'instruction q, 0 sinon.

¹⁰ RIOTTE, André : *Enseignement sur les formalisations des structures musicales*, cours de DEA « musique et musicologie du XXème siècle », Ircam, 1994.

Inintelligible, injouable, incomprehensible : la complexité musicale, est-elle analytique, instrumentale, perceptive ou hétéronome?

Autre difficulté épistémologique, la représentation algorithmique d'une procédure musicale résulte de choix subjectifs car elle fixe, entre autres, ce qui y sera variable de ce qui y sera constant. Ainsi, l'invention de Bach pourrait être représentée non par son parcours harmonique ci-dessus (dont les tonalités représentaient les variables) mais par la transformation des motifs choisis comme variables (schéma 2).

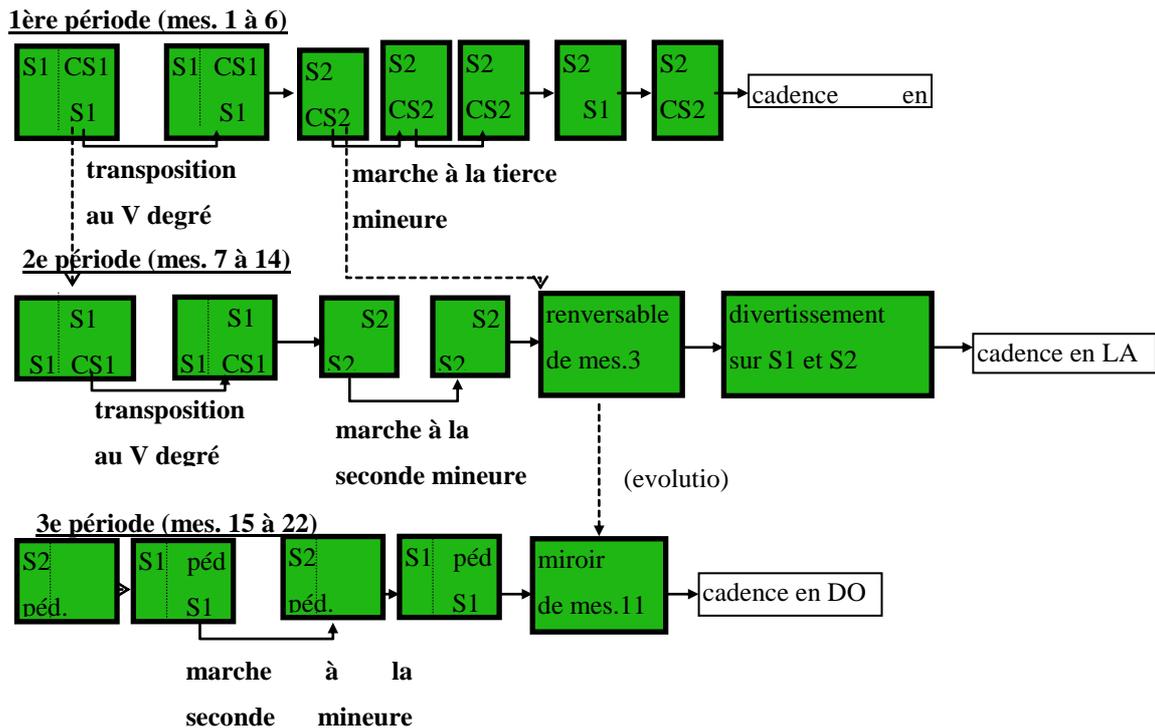


Schéma 2 : modélisation par automate des différents motifs de l'Invention n°1 BWV 772 de J.-S. Bach
 (S1 : sujet 1; CS1 : contre-sujet 1)

Dernière difficulté épistémologique, la *complexité statique* fournit des informations uniquement sur la longueur du graphe et la complexité d'enchevêtrement de ses arêtes. Elle ne précise rien sur la complexité de la transformation elle-même. Elle n'est d'ailleurs pratiquement pas utilisée par les informaticiens et les chercheurs des sciences appliquées qui recherchent plutôt des informations sur la complexité du déroulement de la transformation (durée du calcul, taille mémoire, probabilité de risques d'erreur, etc...).

b) La complexité dynamique palie à ces limites. Elle considère le système organisé en tant que composé de plusieurs procédures élémentaires et s'obtient en calculant la somme pondérée des complexités de ces transformations élémentaires. Les théoriciens obtiennent alors, avec la complexité dynamique,

une mesure intrinsèque de la complexité d'une procédure *dans son déroulement temporel*, et non la mesure de la complexité de sa représentation graphique statique.

Cette méthode présente toutefois d'autres difficultés : aucune théorie générale de la complexité dynamique ne peut être établie quelle que soit la discipline. La décomposition en transformations élémentaires est en effet propre à chaque domaine. De plus, il n'existe aucune méthode générale de décomposition d'un algorithme en algorithmes élémentaires, et le choix des algorithmes élémentaires est propre à la culture de celui qui les définit (qu'est que « l'élémentarité » d'une procédure ?). L'ethnomusicologue Simha Arom est par exemple obligé d'analyser (c'est-à-dire en particulier de décomposer) certaines polyrythmies des Pygmées Aka en les transcrivant dans une notation musicale occidentale à base d'unité métrique et de sous-divisions de cette unité tout en admettant que « *le musicien africain ne procède ni de façon divisive, comme le fait le solfège occidental, ni de façon additive, selon le modèle de la métrique des Grecs anciens* »¹¹. De façon similaire, l'étude précédente des motifs de l'invention n°1 de Bach peut fixer les deux motifs S1 et S2 et les deux contresujets comme cellules *élémentaires* de l'analyse, mais on peut également remarquer que le sujet 2 (resp. le contresujet 2) est lié au sujet 1 par une opération d'inversus (respectivement d'augmentation de la tête) du premier sujet, et proposer une décomposition supplémentaire des cellules élémentaires de l'algorithme (schéma 3).

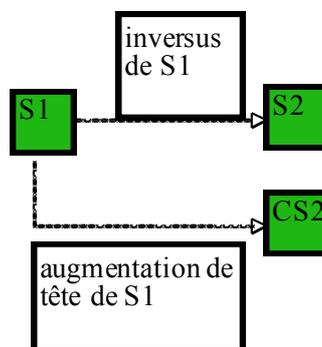


Schéma 3: modélisation par automate des relations entre motifs
(Invention n°1 à 2 voix BWV 772 de J.S. Bach)

Enfin, la mesure de la complexité d'un processus élémentaire lui-même n'existe pas de façon objective et se heurte au problème général du calcul de la complexité analytique : s'agit-il de la complexité statique du graphe de représentation de ce processus élémentaire ? S'agit-il de sa complexité

¹¹ AROM, Simha : *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*, SELAF éd., Paris, 1985 (tome I, p. 337).

aperceptive et culturelle, ce qui induit une hiérarchisation intersubjective des processus (banalité, subtilité, etc.) ?

Que ce soit le calcul de la complexité statique, dont les définitions sont multiples, non hiérarchiques, et contradictoires, ou celui de la complexité dynamique, dont le principe de décomposition en complexités de processus élémentaires s'expose au problème de la méthode de la décomposition comme à celui du calcul des complexités élémentaires, l'explicitation d'une complexité analytique est confrontée à des problèmes d'interprétation du processus. Son calcul soulève en fait des questions de représentation analytique de cette même procédure : choix des paramètres, choix de la discrétisation et des unités de valeurs, choix du graphe, choix des variables, des constantes, et des fonctions de transformation, choix des transformations élémentaires et des modalités de décomposition d'une transformation complexe, etc.

En amont d'opérations logiques et computationnelles représentées sous forme de signes, se pose en fait le choix des signes qui traduiront et interpréteront en catégories analytiques le phénomène musical, c'est-à-dire sa traduction en métalangage logico-textuel. Les opérateurs d'une analyse d'un objet sont en effet déduits de la perception analytique qu'un observateur a de cet objet. La musique occidentale, en décrivant le phénomène musical en trois paramètres indépendants de rythme, de hauteurs, et de dynamique¹², et en créant pour chacun de ces paramètres des alphabets finis et discrétisés ou de logique divisive, propose par exemple une représentation particulière et interprétative du monde musical, cohérente à son épistémè de perception du monde en général¹³. En d'autres termes, la *complexité analytique* est aussi une *complexité perceptive*.

A l'inverse, en ce qui concerne la *complexité perceptive*, la perception d'une œuvre ne se réduit pas à celle de son seul signal. Husserl¹⁴ a montré que la réception d'un présent ne se limite pas à celle d'une instantanéité. La perception d'un présent est en effet influencée par la *réretention* d'un passé (primaire ou secondaire selon que ce passé soit immédiat ou plus mémoriel). La perception d'un présent projette également une *protention* du futur. Ce couple [réretention / protention] définit alors la réception de chaque instant. De plus, la perception musicale fait appel à des mécanismes d'anticipations réalisées ou surprises. Les notions de cadence tonale parfaite ou rompue montrent par exemple, que d'une part l'oreille ne perçoit pas un signal acoustique mais interprète un schème cognitif (l'écoute seule de deux sons monodiques [Sol-Do] renvoient

¹² Ce qui, acoustiquement, n'a aucun sens puisqu'une fréquence fixe est un changement de dynamique dans le temps.

¹³ Pour plus de détails sur ses questions de représentations du musical et d'épistémè sous-jacent, voir Fabien Lévy, « Notre notation musicale est-elle une surdité au monde ? », in *Ethique et significations, La fidélité en art et en discours*, sous la dir. de Mathilde Vallespir, Lia Kurts et Marie-Albane Rioux, éditions Bruylant, collection "Au cœur des textes - N° 5" dirigée par C. Stolz, 2007, pp159-186.

¹⁴ HUSSERL, Edmund : *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, PUF, Paris, 1996.

immédiatement, par exemple, dans un certain contexte, à une cadence, même en l'absence des accords), d'autre part que même en connaissant avant écoute une information musicale, l'auditeur peut rester surpris à chaque nouvelle confrontation (par exemple pour une cadence rompue), du fait de la distance entre le schème réalisé et le schème anticipé culturellement (ce que je nomme une *surprise inductive*, qui s'oppose à la notion de *surprise analogique* qui n'intervient que lors des premières écoutes, par méconnaissance). En simplifiant¹⁵, l'aperception, par son travail de compression et d'interprétation de l'information en schèmes, est une réécriture cognitive inconsciente. En ce sens, la *complexité aperceptive* peut aussi être considérée comme la *complexité analytique* de la réécriture cognitive inconsciente par l'auditeur. Les distinctions et inter-relations entre complexités grammatologiques et aperceptives sont donc à nuancer.

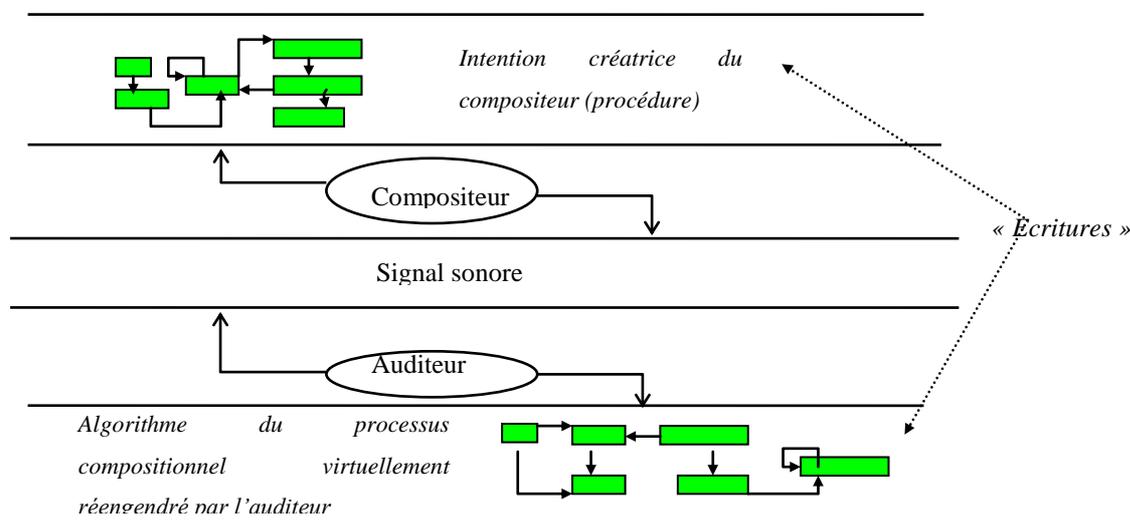


Schéma 4: l'aperception comme réécriture

II. Complexité, banalité, inintelligibilité et hasard

Appliquant la théorie de l'information de Claude Shannon (1948) aux flux d'échanges culturels, le théoricien français Abraham Moles¹⁶ a opéré une distinction intéressante, au niveau perceptif, entre une écoute *banale*, une écoute *inintelligible* et une écoute *complexe*. Lors d'une écoute *banale*, les schèmes anticipés par l'auditeur correspondent exactement aux schèmes réalisés par la musique (une pulsation régulière ou une cadence parfaite, par exemple). Une écoute *inintelligible* est au contraire induite lorsqu'aucune

¹⁵ En fait, en considérant l'auditeur comme une simple machine de Turing. De plus, on ne prend pas en compte en musique une étape supplémentaire entre le signal et l'auditeur, celle que représente « l'interprète ».

¹⁶ MOLES, Abraham : *Théorie de l'information et perception esthétique*, Flammarion éd, Paris, 1958. Voir aussi « Théorie informationnelle de la musique », *Bulletin du Groupe d'Acoustique Musicale* n°5, 25/05/64, Université de Paris éd, Paris, 1964.

Inintelligible, injouable, incompréhensible : la complexité musicale, est-elle analytique, instrumentale, perceptive ou hétéronome?

anticipation par l'auditeur n'est possible, c'est-à-dire lorsque celui-ci entend une information d'une telle complexité qu'il ne peut la comprimer cognitivement en schémas plus symboliques : il n'entend que le signal. Entre ces deux extrêmes se situent les différentes latitudes de compréhension/compression/interprétation d'un message musical. Cette complexité dépend évidemment de facteurs relatifs à la culture propre de l'auditeur, à sa faculté d'apprentissage et à sa curiosité, mais également à la nature du message musical émis et à son interprétation.

Dans les années 60, un concept scientifique significatif a été développé par les mathématiciens russes Andreï Kolmogorov et Gregory Chaitin : la *complexité de Kolmogorov-Chaitin*. Elle correspond dans les faits à la longueur du plus court programme permettant de réengendrer une chaîne d'information¹⁷. Ce concept est dans la pratique non-calculable, mais opératoire.

Supposons par exemple une chaîne d'information constituée de la répétition un million de fois de deux caractères [1] et [0]. Le programme d'engendrement le plus court sera : [*répéter un million de fois 10*]. La KC-complexité de l'algorithme d'engendrement est ici faible (une ligne de six mots et de vingt neuf lettres), malgré la taille de la chaîne d'information résultante, contenant elle deux millions de signes. De la même façon, la KC-complexité du programme de réengendrement inconscient de la chaîne sera faible car le lecteur percevra vraisemblablement immédiatement la répétitivité de la chaîne.

Explicitons maintenant un paradoxe que nous appliquerons ensuite à la musique. Observez les trois chaînes de signe ci-dessous (schéma 5) et essayez d'en déterminer la structure, c'est-à-dire d'en percevoir l'algorithme qui aurait pu les engendrer :

S1 : 000001111100000111110000011111000001111100000

S2 : 001001011010010010110100100100101101001011010

S3 : 010101110110001000001101010101101100110001100

Schéma 5: un paradoxe. Observez ces trois séries et tachez d'en trouver le principe générateur.

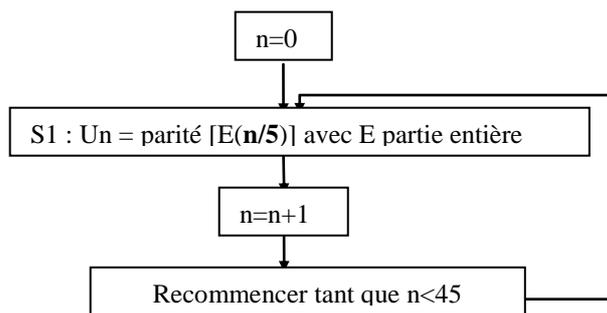
Chaque série est de longueur identique (45 caractères), exprimée dans un même alphabet de deux caractères [0] et [1]¹⁸. Pourtant, le lecteur regardant attentivement ces trois séquences ne les considérera probablement pas équivalentes : il rétablira sans doute la séquence S1, générée comme alternance régulière de [00000] et de [11111], et ce dès les premières lectures (la perception

¹⁷ La *profondeur logique de Bennett* exprime un concept similaire, à savoir le temps de calcul nécessaire pour réengendrer l'information cognitive perçue.

¹⁸ La *quantité d'information* portée par ces trois séries est donc la même, calculée par la formule : $[N \cdot (\ln(m)/\ln(2))]$, avec N longueur de la chaîne (ici 45) et M nombre de lettres composant l'alphabet (ici 2), soit $[45 \cdot (\ln(2)/\ln(2))] = 45$ digits.

sera donc *banale*). Il restituera vraisemblablement par bribes approximatives, et ce après plusieurs relectures et propositions, la séquence S2 (il trouvera par exemple une « *alternance de cellules constituées d'éléments [100], [10], [11] et [0], l'élément [100] étant parfois 'répété'* »). La séquence S3 sera encore plus difficilement restituée et son aperception sera peut-être *inintelligible*, c'est-à-dire qu'elle ne sera pas comprimée en algorithme de taille inférieure à la chaîne elle-même (elle sera par exemple décrite par sa simple énumération).

Qu'a fait le lecteur en observant et en décryptant ces chaînes d'information ? Il a tenté de compresser la chaîne en un programme de taille plus petite. La perception ne se réduit donc pas à une simple lecture de la chaîne d'information mais est accompagnée, lorsque cela est possible, d'un processus cognitif de compréhension/compression de la chaîne, c'est-à-dire de réengendrement inconscient (ce que nous nommons l'*hypothèse cognitiviste*). De plus, en cas de réception non banale (séries S2 et S3, par exemple), le lecteur tente plusieurs relectures qui modifient et éventuellement, dans le cadre d'une perception intelligible, améliorent sa perception. La perception est donc dépendante de mécanismes temporels d'apprentissage liés au nombre de lectures, à la culture et au comportement du lecteur (hypothèse dite *relativiste*).



Enfin, l'algorithme virtuel réengendré par le lecteur n'est pas toujours similaire à l'algorithme ayant réellement généré la chaîne (*principe d'indépendance esthétique*). Dans l'exemple des trois séries ci-dessus, l'algorithme que nous avons construit pour générer la série S1 correspond

effectivement, scientifiquement, à la procédure vraisemblablement imaginée par tout auditeur, c'est-à-dire une succession régulière de [00000] et de [11111] (voir schéma 6a ci-contre) ¹⁹.

Schéma 6a : algorithme d'engendrement de la série S1

Paradoxalement, le graphe de l'algorithme qui a généré la séquence S2 est identique à celui ayant engendré S1 (schéma 6b), à un seul changement de constante près (($n \cdot \pi^{(5/3)}$) à la place de ($n/5$) dans la deuxième ligne)²⁰. Les

¹⁹ Le programme véritable itère des nombres entiers, les divise par cinq, et ne prend que la partie entière de la parité de ces chiffres. C'est un programme de complexité analytique faible (quelques lignes de programme).

²⁰ Certains scientifiques ont argumenté que la séquence S2, en contenant le terme π , nombre irrationnel remarquable, cachait une complexité du graphe plus grande que ces quatre lignes, car il fallait rajouter de nombreuses lignes au programme le plus court permettant d'engendrer S2, et que ceci accroissait considérablement la KC-complexité du programme. Pourtant, avec une équation contenant une puissance de pi légèrement modifiée de type : $S'_2 : Un = \text{parité} [E(n \cdot \pi^{(5/6)})]$ avec E partie entière on obtient à nouveau la chaîne très simple : S2' = [0011001100110011001100110011001100110011001100110]. De plus, S3, dont l'algorithme contient

Inintelligible, injouable, incompréhensible : la complexité musicale, est-elle analytique, instrumentale, perceptive ou hétéronome?

complexités aperceptives de S1 et S1 sont pourtant différentes. L'algorithme virtuel réengendré par le lecteur, vraisemblablement établi par bribe heuristique, est donc a priori différent de l'algorithme initial (*principe d'indépendance esthétique*).

La séquence S3, paraissant encore moins intelligible, si ce n'est aléatoire²¹, est pourtant elle aussi générée par le même algorithme, seule la constante de la deuxième ligne ayant été modifiée (par un nombre ici relativement simple²², schéma 6c).

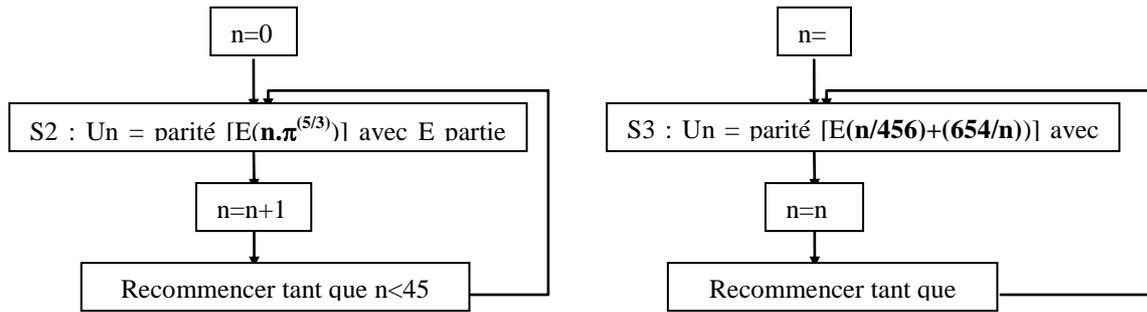


Schéma 6b et 6c : algorithmes d'engendrement des séries S2 et S3

Cet exemple théorique permet de synthétiser huit conclusions sur la relation entre la complexité aperceptive et la complexité grammatologique d'une chaîne d'information :

i) Hypothèse cognitiviste²³ : La perception n'est pas une simple lecture de la chaîne d'information. L'auditeur effectue, lors de l'écoute, un travail inconscient de compréhension/compression/interprétation du processus imaginé par le compositeur. Cette *réécriture cognitive* permet en particulier de mieux conceptualiser la notion de *complexité aperceptive* (principe iv).

ii) Hypothèse relativiste : la perception se modifie et éventuellement s'améliore avec le nombre de lectures (d'écoutes) de la chaîne d'information, et avec l'acquisition et la possession de connaissances externes. Les acquis (apprentissage de court ou de long terme), les préjugés, et la culture de l'auditeur relativisent la recherche d'universaux de perception.

une constante plus simple (nombre entier), est pourtant encore plus difficile à comprendre. Il y a donc indépendance totale entre la complexité analytique de l'algorithme générateur et la KC-complexité perceptive de la chaîne d'information résultante.

²¹ Selon les enquêtes effectuées sur une centaine de témoins lors de plusieurs conférences.

²² Nous avons volontairement choisi, par analogie avec les inversus et rétrogrades musicaux, une équation à double symétrie (evolutio) sur les signes, où $n/456$ devient $654/n$.

²³ L'hypothèse cognitiviste est celle qu'avait exprimée Leonard Meyer dans *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press, 1956, pour qui la perception du sens musical n'est pas une contemplation passive, mais un processus actif concernant le psychisme (position « absolutiste »). Cette hypothèse cognitiviste est aussi celle qui fonde la grammaire générative de Chomsky.

iii) Principe d'indépendance esthétique : l'algorithme virtuel réengendré inconsciemment par l'auditeur est a priori différent de l'algorithme utilisé par le compositeur pour générer la procédure.

iv) Principe de calcul de la complexité aperceptive : Nous postulons que la complexité aperceptive est la KC-complexité analytique de l'algorithme virtuel réengendré par l'auditeur (considéré comme une machine de Turing). Elle n'est ni la KC-complexité d'engendrement, c'est-à-dire la complexité analytique de l'algorithme le plus simple permettant de générer la chaîne d'informations, ni la quantité d'information contenue dans cette chaîne.

v) Principe de non-bijection entre les complexités : Deux procédures similaires (différenciées par exemple par deux valeurs différentes d'une même variable), de même structure et de même complexité organisationnelle peuvent induire deux complexités aperceptives différentes. De même, deux complexités perceptives semblables peuvent être obtenues par des procédures analytiques de complexité différente.

vi) Principe de saturation cognitive : Il existe une limite relative dans la complexité aperceptive au-delà de laquelle l'auditeur ne peut plus générer d'algorithme virtuel, c'est-à-dire qu'il n'a plus de repère pour apercevoir et comprendre la chaîne d'information autrement que la seule lecture/perception du signal. Cette limite dépend de la nature de l'information mais également du comportement et de la culture de l'auditeur. Sur un plan scientifique, l'écoute « inintelligible », ainsi dénommée par Abraham Moles, consiste en une lecture littérale de la chaîne d'information sans possibilité de compression cognitive. La complexité perceptive est alors égale à la quantité d'information contenue dans la chaîne, et l'œuvre paraît « aléatoire ».

vii) Théorème de la complexité et de l'aléatoire : Les mathématiques, en s'intéressant aux problèmes de perception de la complexité à travers ceux de compression d'une information, fournissent aujourd'hui une définition paradoxale et opératoire de 'l'aléatoire'. Scientifiquement, l'aléatoire ne s'oppose plus à une procédure déterministe. Un phénomène est perçu comme aléatoire lorsque le récepteur présente des difficultés à le comprendre et à l'apercevoir, même si la procédure d'engendrement est, elle, totalement déterministe²⁴, et éventuellement relativement simple. L'aléatoire est donc une *qualité de jugement et de perception* et non un principe d'organisation du phénomène. Ainsi, un dé jeté a une trajectoire bien déterminée. Cependant cette trajectoire fait intervenir de si nombreux paramètres qu'elle semble perceptivement complexe et est difficile à anticiper pour l'observateur. En musique, sans compréhension ou connaissance des règles du langage, l'auditeur

²⁴ Le mathématicien Jean-Paul Delahaye montre ainsi qu'une suite d'information est *aléatoire* si elle vérifie l'une des propriétés suivantes : i) Elle ne satisfait aucune régularité exceptionnelle effectivement testable ; ii) Elle possède un contenu en information incompressible ; iii) Elle est imprévisible. Il est démontré que ces trois propriétés sont *équivalentes* (Delahaye, *Information, complexité et hasard*, Hermes, Paris, 1994).

Inintelligible, injouable, incomprehensible : la complexité musicale, est-elle analytique, instrumentale, perceptive ou hétéronome?

peut se sentir désarçonné et percevoir un phénomène musical comme aléatoire, même si la procédure compositionnelle reste, elle, parfaitement déterministe²⁵.

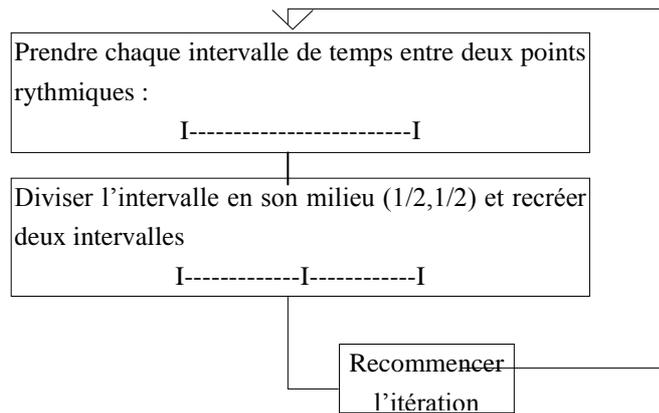
viii) Principe d'économie poétique : d'une façon générale, les compositeurs préfèrent élaborer ou employer des techniques à faible complexité analytique induisant des transformations à forte complexité perceptive. Ceci peut justifier l'emploi de techniques analytiques simples sur le signe, parfois arbitraires ou purement combinatoires, générant des transformations perceptivement complexes.

III. Quelques applications musicales

1) Gamelans binaires et ternaires

Le paradoxe des chaînes d'information S1, S2 et S3 du chapitre précédent est aisément applicable au rythme. Considérons un processus simple générant une succession de rythmes dont la périodicité de l'un est le double du précédent (chaque période de cette pulsation régulière est partagée en deux demi-périodes égales, ce qui double la vitesse de pulsation, schéma 7a) :

Schéma 7a : algorithme générateur du Gamelan binaire



On obtient, notées schématiquement puis musicalement, les rythmes suivants d'un « gamelan binaire » (schéma 7b) :

²⁵ En d'autres termes, certaines œuvres faisant appel à l'aléatoire (*Archipels* de Boucourechliev, *Troisième Sonate* de Boulez, *Music of Changes* de Cage, *Klavierstück XI* de Stockhausen) ne paraîtront pas plus aléatoires à la perception que des œuvres écrites et déterminées dont l'auditeur ne pourrait, par sa culture et son comportement, compresser l'information.

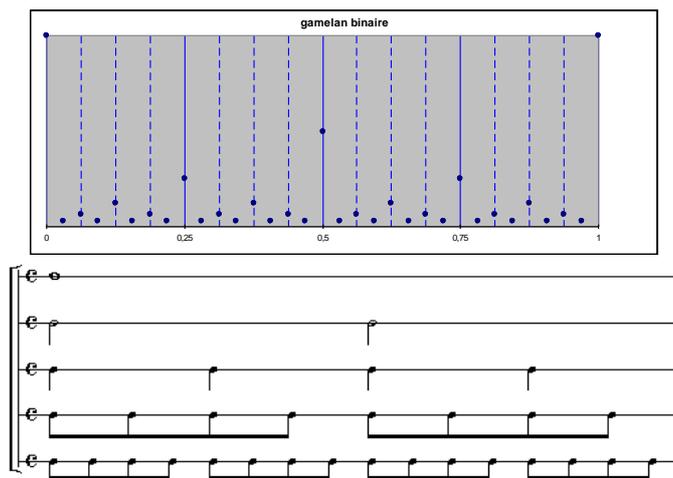


Schéma 7b : Gamelan binaire (notation symbolique, notation musicale). Chaque voix a une périodicité de moitié par rapport à la précédente.

Modifions légèrement l’algorithme générateur en divisant la période à son tiers et non à sa moitié (schéma 8a), ce qui ne transforme pas la structure analytique de l’algorithme et, en particulier, n’en modifie pas sa complexité analytique :

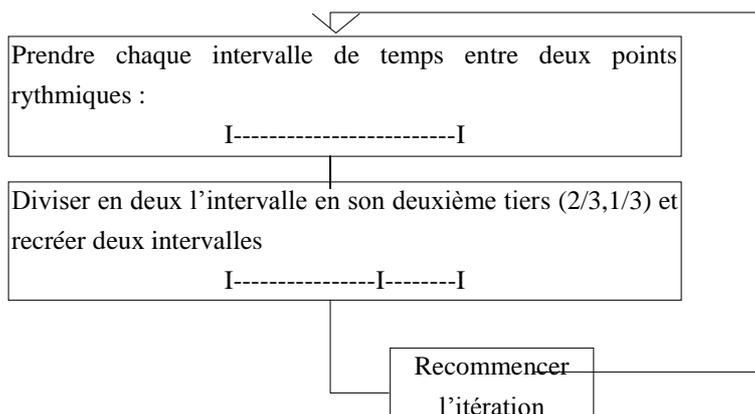
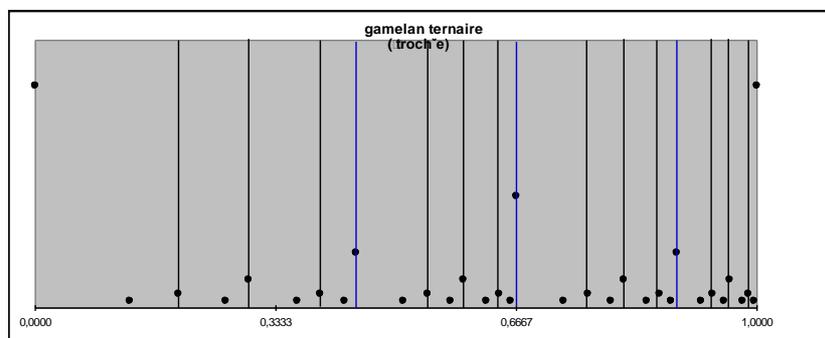


Schéma 8a : algorithme générateur du Gamelan ternaire

On obtient la figure suivante (schéma 8b), transcrite schématiquement et en notation musicale :



Inintelligible, injouable, incompréhensible : la complexité musicale, est-elle analytique, instrumentale, perceptive ou hétéronome?

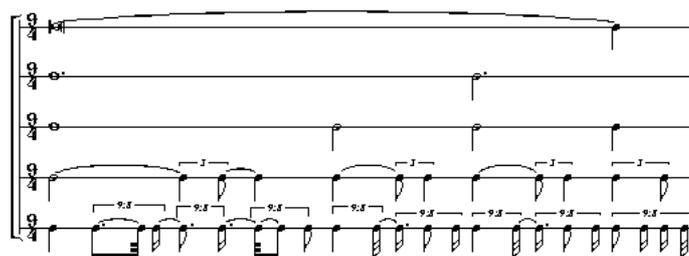


Schéma 8b : Gamelan ternaire.

Confronté à un tel rythme, le récepteur n'en saisira probablement pas sa logique, même s'il entrevoit ici ou là quelques singularités²⁶. La KC-complexité aperceptive de ce gamelan ternaire est donc beaucoup plus élevée que celle du gamelan binaire. Pourtant, les programmes qui ont servi à engendrer ces deux rythmes sont similaires et de complexités analytiques identiques : les deux procédures ne diffèrent que par le changement de la constante ($[2/3]$ remplace $[1/2]$)²⁷. Nous sommes confrontés dans cet exemple à la fois au *principe de non-bijection entre les complexités*, puisqu'une même complexité analytique engendre deux complexités perceptives différentes, et au *principe d'indépendance esthétique*, puisque l'algorithme virtuel réengendré inconsciemment par l'auditeur est, dans le deuxième cas, différent de l'algorithme imaginé par le compositeur.

2) Complexité analytique et complexité perceptive d'une transformation sérielle de motif

Cet exemple porte sur des transformations de hauteurs. Imaginons un compositeur intéressé par les techniques dodécaphoniques et sérielles et utilisant comme matériau thématique deux séries dodécaphoniques A et B perceptivement distinctes²⁸, qu'il souhaite ensuite dériver.



Schéma 9a : Série A (issue des premières mesures des variations op.27 de Webern)

²⁶ Si la deuxième figure paraît visuellement complexe, l'audition de ce gamelan ternaire ne paraît cependant pas totalement aléatoire : on ne perçoit certes aucune régularité rythmique mais l'écoute laisse entendre une sorte d'accélération régulière et singulière.

²⁷ Certains rétorqueront que $1/2$ est la moitié, alors que $2/3$ n'est pas aussi symétrique. Ceci est un argument perceptif : la modification $[1/2 \ 1/2]$ à $[2/3 \ 1/3]$ n'accroît pas la complexité analytique de l'algorithme générateur.

²⁸ On répliquera avec raison qu'une série dodécaphonique n'a pas à être employée comme motif perceptif mais comme prématériau. La démonstration qui suit s'intéresse à la perception d'un matériau quelconque après transformation combinatoire, et non à la perception du matériau lui-même. Elle aurait été identique avec un matériau plus mélodique que l'on transformerait par symétrie ou rétrograde. Nous avons conservé la série afin de respecter une certaine cohérence historique quant aux transformations combinatoires ne prenant pas en compte la flèche du temps et séparant les paramètres (dérivations de séries). Cependant, cet exemple aurait pu également s'appliquer à certains motifs de l'Ars Nova, et éventuellement à n'importe quelle mélodie.



Schéma 9b: Série B (perceptivement distincte de la série A)

Appliquons aux séries A et B une dérivation classique de symétrie par rapport à [ré]. Cette inversion est une transformation de complexité analytique faible.



Schéma 10a : symétrie de la série A par rapport à ré



Schéma 10b: symétrie de la série B par rapport à ré

L'auditeur saura-t-il réassocier par la perception la transformée de la série A à son original, et la transformée de la série B transformée à son original ? Il semble que non. Lorsque l'auditeur entend la symétrie de la série A par rapport à [ré], le résultat perceptif est plus proche de la série B originale (contour identique, notes identiques sauf deux) que de la série A originale. Le résultat est le même pour la série B et sa symétrie. En d'autres termes, une série et sa transformation combinatoire de complexité analytique faible peuvent être perceptivement éloignées (schéma 11).

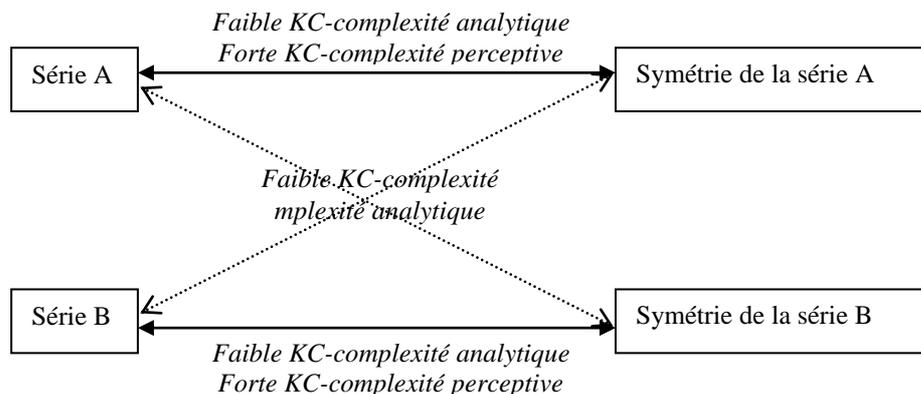


Schéma 11: non -bijection des complexités aperceptives et grammatologiques

3) Les rythmes circulaires de Brian Ferneyhough

Le compositeur Brian Ferneyhough, né à Coventry (Angleterre) en 1943, incarne une icône pour toute étude sur la complexité musicale. Après une formation musicale populaire en brass band, il étudie à Birmingham, puis à la Royal Academy of Music de Londres avec Lennox Berkeley et à Bâle avec Klaus Huber.

Inintelligible, injouable, incompréhensible : la complexité musicale, est-elle analytique, instrumentale, perceptive ou hétéronome?

Le style de ce compositeur est, parfois avec sa complicité, associé à *l'école de la complexité*, terme assez vague puisqu'on ne sait s'il désigne la complexité de la pensée compositionnelle, celle de la notation, celle de l'interprétation ou celle de la perception.

Ce qualificatif est vraisemblablement né d'un commentaire du compositeur anglais Nigel Osborne pour qualifier les œuvres des compositeurs Chris Dench et James Dillon²⁹. Il s'est ensuite imposé pour caractériser les musiques d'autres compositeurs des années 80 et 90 (Brian Ferneyhough, Roger Redgate, Michael Finnissy, Claus-Stephan Mahnkopf, Brice Pauset, etc...). L'œuvre de Brian Ferneyhough s'est cependant rapidement démarquée de celle de ses confrères et a atteint une notoriété internationale à partir de la création de ses *sonates pour quatuor à cordes* (écrites en 1967, mais créées en 1975 seulement au Festival de Royan).

a) Une écriture revendiquant la complexité

Dès le premier regard, une partition de Ferneyhough ne laisse pas indifférente : la partition est noire de signes et d'indications et semble impossible à réaliser en première lecture. Une lecture plus approfondie n'apaise pas ce sentiment d'incompréhension, puisque l'œil du musicien découvre des rythmes quasiment impossibles à lire, des sextoletts de valeurs non régulières à l'intérieur de quintoletts de doubles-croches par exemple, ou une multitude d'intervalles en micro-tons dans des tempi rapides, des métriques variables, une alternance rapide de modes de jeux, parfois une polyphonie d'écriture notée sur plusieurs systèmes pour un instrument monodique, des traits rapides aux sauts de registre importants, etc..

²⁹ TOOP, Richard : « Contre une théorie de la (nouvelle) complexité musicale », *textes d'étude du Séminaire de l'ESCOM : Musique contemporaine : théorie et Philosophie*, Bruxelles 18-19, mars 2000, p. 5.

Schéma 12 : Deuxième quatuor à cordes de Ferneyhough, mes.112 à 116 (ed. Peters, EP 7229)

Une première complexité réside donc assurément dans la notation et la lecture des œuvres, comme dans leur interprétation. Ferneyhough écrit : « *En tant que véhicule iconique le plus immédiat et le plus naturel, la notation semble être la clef d'une ère possible d'auto-introspection musicale. (...) Les présupposés essentiels pour cette capacité sont au nombre de trois :*

- i) *Une notation adéquate doit démontrer sa capacité d'offrir une image sonore des événements qu'elle contient. (...)*
- ii) *Une notation adéquate doit être dans la position d'offrir les instructions essentielles (...) pour une reproduction valide de ces sons/actions en tant que constituant le 'texte' de l'œuvre. (...)*

iii) *Une notation efficace doit (peut) incorporer, dans et par la résonance mutuelle et la confluence des deux éléments déjà mentionnés une idéologie implicite du processus même de création.* »³⁰

L'extrême complexité de l'écriture est ici cohérente avec le propos du compositeur qui ajoute : « *La notation est toujours relative à l'intention* »³¹. Ferneyhough cherche en particulier, par la double complexité graphémologique de la notation et de la lecture, à pousser le musicien professionnel hors de ses conventions et à créer, par les tensions qui en résultent, une sonorité inouïe, bruitée, imprévisible, instable, dépassant les catégories de la note harmonique et entretenue comme celle des rythmes « mètrisés » et « maîtrisés ». « *À l'âge de 50 ans, Ferneyhough a réinventé la virtuosité instrumentale. La difficulté phénoménale de la notation, laborieusement travaillée, conduit le musicien à l'énergie d'une intense improvisation où chaque détail serait proposé directement* » écrit le compositeur Jonathan Harvey³². Ferneyhough indique lui-même : « *Je me suis toujours intéressé à toutes les formes de complexité du phénomène musical, mais ce n'est que [dans la période des premières pièces écrites pour instrument solo] que je commençai à comprendre qu'il y a toute une dimension d'expression potentielle enfouie dans l'attitude de l'exécutant face au texte musical. Je décidai ainsi de voir jusqu'où l'on pouvait exploiter systématiquement cet aspect des choses comme une contribution à la redéfinition de 'l'interprétation' en tant que telle, jusqu'à quel point on pouvait en incorporer les résultats dans le tissu même de la composition, pour ainsi dire comme un fil polyphonique discret. (...) Mon idée, c'est : qu'est-ce que l'interprétation ?* »³³.

Il y a une conscience assumée, chez Ferneyhough, flûtiste et chef d'orchestre, que ce qui est écrit dépasse largement ce qui est humainement interprétable. Dans *Unity Capsule*, pour flûte solo (1975-1976), la difficulté de la notation-interprétation lui permet d'engendrer un certain nombre de modes de jeux jugés normalement « indésirables » (sons impurs, soufflés, différentes embouchures, multiphoniques) et d'atteindre, selon sa volonté, une diversité de couleurs proche des phonèmes de la voix. L'interprète est « *dans un état continu de 'surprise d'exécution'* »³⁴. À propos de *Superscriptio*, pour flûte piccolo solo (1981), Ferneyhough écrit : « *L'œuvre en elle-même est conçue pour produire la friction grinçante, tranchante, de lignes de force qui, se projetant au-delà du labyrinthe et des limites de la durée effective de l'œuvre, colorent et contaminent notre propre vision du monde* »³⁵.

³⁰ FERNEYHOUGH, Brian : *Brian Ferneyhough*, Collected writing, édité par James BOROS et Richard TOOP, Hardwood academic Publishers, Amsterdam, 1995, p.3.

³¹ *Ibid.*, p.70.

³² *Ibid.*, p. X, introduction.

³³ FERNEYHOUGH, Brian : « entretien avec Philippe Albera », *Contrechamps* n°8, éditions l'âge d'homme, Lausanne, 1988, p.23.

³⁴ *Ibid.*, p. 31.

³⁵ FERNEYHOUGH, Brian : « entretien avec Richard Toop », *Entretiens* n°3, Paris, 1987, p. 89.

Comment pourrait-on obtenir par une autre écriture que celle-ci l'amnésie par l'interprète de la note harmonique fixe, du rythme bien marqué, de la fidélité aux signes? Comment restreindre son jeu aux transitoires d'attaque, à l'instabilité bruitée, telle une parole qui ne dirait que des consonnes? Cette condition nécessaire, même si elle peut paraître insuffisante, est celle dont s'enquêtait la musique de Brian Ferneyhough. La complexité de l'interprétation répond à celle de la notation. En ce sens, et à sa manière, cette oeuvre reflète la crise de la graphémologie traditionnelle dans les années 70 (avec des compositeurs comme Grisey, Murail, Lachenmann). « *Tandis qu'il peut être d'une platitude d'observer qu'aucune notation, quel que soit son degré de complexité, ne peut approcher la réalité du phénomène audible, (...) il n'y a pas, selon moi, de contradiction inhérente à la situation* »³⁶.

b) Une pensée analytique volontairement contradictoire

Le rapport aux techniques d'écriture est un deuxième aspect, tout aussi ambigu et 'complexe', de la musique de Ferneyhough. Une notion primordiale concerne sa distinction entre une *figure*, élément dynamique, et un *geste*, élément plus statique³⁷. Ferneyhough écrit : « *Dans la musique contemporaine (sic), la perception s'organise autour d'une distinction privilégiée : celle qui oppose des événements proches (faits d'objets atomiques, de sons individuels) à des événements plus lointains (fondés sur des structures et orientés plus directement vers la forme). (...) L'idée de la figure se situe pour moi exactement à l'intersection du geste défini, concrètement perceptible, et l'estimation de sa « masse critique », son instabilité énergétique* »³⁸. Le processus à entendre ou l'oeuvre à projet tendent principalement, pour ce compositeur, à la perception de gestes. Pour dépasser l'anecdote et composer l'énergie et la forme instable, Ferneyhough superpose ensuite à l'extrême les procédures analytiques, afin de les fondre, de les noyer, et de les rendre inaccessibles. Chez Ferneyhough, la procédure poétique n'a aucune prétention esthétique. La démarche poétique est un *pourquoi ?* et non un *comment ?*.

Les techniques qu'emploie Ferneyhough sont d'ailleurs, une fois analysées, traditionnellement sérielles, combinatoires, portées sur le signe et la séparation des paramètres. Elles sont empruntées, aucune de ces techniques n'étant ni singulière, ni « conséquente » avec l'esthétique du compositeur, comme les compositeurs ayant imaginé les techniques dodécaphoniques ou spectrales eux le prétendaient. Les techniques sur les rythmes (ou plutôt sur les signes traditionnels employés pour écrire des rythmes) restent généralement, en tout cas jusqu'à l'utilisation par Ferneyhough de l'informatique à partir de 1983, assez semblables à celles que mentionne par exemple Pierre Boulez dans *Penser la musique aujourd'hui*³⁹. La technique de modulation métrique de Carter est également employée. Le matériau de hauteurs est souvent dodécaphonique et les procédures qui le transforment sont issues des traditionnelles techniques de

³⁶ FERNEYHOUGH, Brian: 1995, *Op. Cit.*, p.7.

³⁷ MELCHIORE, Alessandro: in *Ferneyhough*, 1987, *Op. Cit.*, p.70.

³⁸ FERNEYHOUGH, Brian, *Ibid*, p.115.

³⁹ BOULEZ, Pierre : *Penser la musique aujourd'hui*, Tel Gallimard, Paris, 1963, p.61 par exemple.

Inintelligible, injouable, incompréhensible : la complexité musicale, est-elle analytique, instrumentale, perceptive ou hétéronome?

dérivation (transposition, symétrie, rétrograde, criblage). Cependant, Ferneyhough enchevêtre et suraccumule ces techniques combinatoires de telle sorte qu'elles ne s'entendent pas, ne se prévoient pas, et même, ne puissent se retrouver par l'analyse sans les indications du compositeur. Lui-même a souvent déchiré ses pages d'esquisses ou éliminé la cellule initiale permettant de comprendre l'ensemble du processus. « *Il dialectise l'ordre et le désordre, écrivant une musique qui est, à strictement parler, antisérielle puisqu'elle est non-déterministe* » écrit Marc Texier⁴⁰.

L'intention qui régit ces procédures est révélatrice : il s'agit explicitement d'un jeu anodin sur le signe, un quasi non-sens volontaire pour le sens musical. Ferneyhough utilise par exemple, dans son *deuxième quatuor à cordes* (1980) comme dans de nombreuses autres œuvres, une technique surexploitée en musique au XX^e siècle (dès Bartok), la série de Fibonacci [1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, etc.]. Cependant, plutôt que d'attribuer une quelconque signification aux nombres qui la composent, il ne prend que les chiffres (les signes) inscrits dans ces écritures de nombres (13 devenant 1 et 3) : [1, 2, 3, 5, 8, 1, 3, 2, 1, 3, 4, etc.]⁴¹. Alessandro Melchiorre écrit à propos de cette œuvre : « *la démarche devient frénétique, furieuse. La dernière page de cette première partie, que l'auteur lui-même intitule pertinemment 'tour de Babel', compte douze techniques différentes de transformation des hauteurs*⁴² ». Fétichisme du signe, pensée apparente du contenant et non du contenu (la sérialisation des registres des instruments dans certains *Carceri d'Invenzione*, par exemple), fascination des nombres dénués de leur signification, ce jeu d'une autre époque est assumé et caricaturé afin d'engendrer un matériau de hauteurs et de rythmes totalement neutre qui sera ensuite recomposé intuitivement, réécrit par le compositeur (instrumenté, réécrit, retransformé, choisi). « *J'ai ainsi choisi [dans la première pièce des Carceri d'Invenzione] 48 éléments, chacun occupant seulement une mesure. Le nombre 48 me vient du matériau d'une autre voix* »⁴³.

c) Contresens informatique = sens musical ?

Depuis son œuvre *Kurze Schatten* (1983-1987) pour guitare solo, Brian Ferneyhough recourt à l'informatique pour générer ses matériaux de hauteurs et de rythmes. Le compositeur avait initialement travaillé à San Diego avec Rand Steiger qui lui avait programmé en langage informatique BASIC un ensemble d'opérations de permutations. À partir de 1993, une collaboration active à l'Ircam avec le chercheur Mikhaïl Malt lui permet de programmer un certain nombre de techniques rythmiques sur le logiciel *Patchwork*, développé dans cette institution. Une librairie, *Combine*, est créée, comprenant un ensemble de fonctions, *Musak1*, *Musak2*, ... , qui permettent de manipuler et de transformer un pré-matériau compositionnel de listes de nombres purs : transposition

⁴⁰ TEXIER, Marc : *Brian Ferneyhough*, Textes réunis par Peter Szendy, L'Ircam/L'Harmattan, Paris, 1999, p.14.

⁴¹ MELCHIORE, Alessandro: in *Ferneyhough, Op. Cit.*, 1987, p.72.

⁴² Ibid, p. 83.

⁴³ Cité par MELCHIORE, *Ibid*, p.72.

abstraite de nombres, entrelacement de listes, substitution, cribles, subdivision de pulsations, permutation de paramètres, génération de symétries⁴⁴, etc.

L'intérêt de Ferneyhough pour le rythme, et en particulier pour les modulations métriques, est ancien. L'outil informatique lui permet toutefois de renouveler ses techniques et de confirmer la position épistémologique singulière qu'occupe la procédure dans son travail, c'est-à-dire une séparation nette entre grammatologie du niveau poïétique et aperception (niveau esthétique).

Afin de mieux comprendre les enjeux sur l'écriture, rappelons les principes d'écriture des rythmes dans le logiciel *patchwork* (module RTM), comme pour le logiciel qui lui a succédé, *Open Music*, qui sont basés sur un langage de programmation, le LISP, qui travaille sur des listes de listes. Ainsi, une métrique 4/4, [4/4 q h.] sera notée (4 (1 3)). La structure du LISP adopte ensuite une logique divisive du rythme, une formule rythmique étant exprimée comme subdivision d'autres unités de rythme plus simples. Dans la formule précédente [4/4 q h.], la substitution de la noire q par un triolet de croches sera par exemple écrite en LISP (schéma 13) :

$$\begin{array}{l} [4/4 \text{ q h.} \xrightarrow{\text{se subdivise en}} [4/4 \text{ qsrh.} \\ (4 (1 3)) \xrightarrow{\text{se subdivise en}} (4 ((1 1 1) 3)) \end{array}$$

Schéma 13 : écriture d'une subdivision rythmique dans le logiciel Patchwork

Brian Ferneyhough va s'intéresser de façon singulière et contradictoire à cette notation relativement musicale des rythmes en LISP en imaginant une technique d'engendrement compositionnel de signes qui s'abstraie délibérément de leur signification. Ferneyhough extrait en effet les nombres inscrits dans la liste de listes et leur applique des procédures combinatoires classiques -lecture en rétrograde, permutations circulaires, etc.- sans tenir compte des parenthèses et de leur signification propre à ce logiciel. Pour générer par exemple les rythmes des mesures 137 à 174 de son *trio à cordes* (1995), Ferneyhough choisit une liste de listes correspondant à un rythme en 4/8, fondé sur la succession strictement scripturale des nombres 1 à 6 et sur un placement régulier et alterné des parenthèses (tous les un puis deux puis un puis deux signes) : (4 (1 2 (3 (4 5)) 6)). De ce simple jeu sur le signe, le rythme réalisé devient non prévisible et complexe, à la lecture comme à la perception (schéma 14a).



Schéma 14a : Rythme correspondant sur Patchwork à l'écriture des signes [4 (1 2 (3 (4 5)) 6)]

⁴⁴ MALT, Mikhaïl: *Brian Ferneyhough, Op. Cit*, 1999, p. 66.

Inintelligible, injouable, incompréhensible : la complexité musicale, est-elle analytique, instrumentale, perceptive ou hétéronome?

Ferneyhough applique ensuite une permutation circulaire sur la liste des nombres sans changer la place des parenthèses :

Permutation 1 : (4 (2 3 (4 (5 6) 1))



Permutation 2 : (4 (3 4 (5 (6 1) 2))



Permutation 3 : (4 (4 5 (6 (1 2) 3))



Permutation 4 : (4 (5 6 (1 (2 3) 4))



Permutation 5 : (4 (6 1 (2 (3 4) 5))



Schéma 14b : Permutations circulaires sur les chaînes rythmiques de lisp chez Ferneyhough⁴⁵

Ces cellules rythmiques sont reprises sans modification des mesures 137 à 174 du *Trio à cordes*. On observe tout d'abord qu'avec une chaîne ici simple sur le plan du signe (composée de la succession des chiffres 1, 2, 3, 4, 5, 6 et d'une logique scripturale rudimentaire pour le placement des parenthèses), et avec une transformation analytique simple (permutation circulaire), Ferneyhough obtient volontairement des cellules perceptivement complexes (*principe d'économie poétique*), imprévisibles, de lecture difficilement réalisable, et sans aucun lien perceptif entre elles (alors que la transformation de l'une à l'autre est analytiquement simple : *principe de non bijection entre les complexités*). Le compositeur reprendra dans les pièces ultérieures ce genre de procédures en les complexifiant davantage, puisqu'il incorpore dans la permutation circulaire le signe de métrique, que ce soit le numérateur ou le dénominateur (le rythme en 4/8 noté (4 (2 3 (4 (5 6) 1)) dans *Patchwork* est noté (4//8 (2 3 (4 (5 6) 1)) avec le logiciel *Open Music* que Ferneyhough utilise ultérieurement). Les

⁴⁵ Cité par MALT, Mikhaïl : *Brian Ferneyhough, 1999, Op. Cit.*, p.87.

résultats engendrent comme auparavant des rythmes complexes, mais également des métriques complexes.

La technique est en apparence rationnellement absurde, non seulement parce qu'elle génère des rythmes difficilement jouables et imprévisibles sur le plan perceptif, mais également parce qu'elle est déduite d'un pur jeu combinatoire sur le signe. La grammatologie est totalement déconnectée de tout enjeu perceptif. Cependant, l'absurdité de la notation rythmique pourrait représenter un artifice pour Ferneyhough afin de dépasser les catégories traditionnelles de la note et atteindre une certaine instabilité, quasi-improvisée, du son. De plus, au niveau compositionnel, la technique n'est pas beaucoup plus absurde, sur le plan du « sens musical », que ne l'est la technique du rétrograde employée depuis le XIV^e siècle comme jeu sur le signe. Il s'agit d'obtenir, dans les deux cas, à travers une transformation « économique » sur les signes (c'est-à-dire de faible complexité analytique), du matériau nouveau et des résultats relativement éloignés perceptivement (*principe d'économie poïétique*). Enfin, Ferneyhough insiste régulièrement dans ses textes sur la notion de *musique informelle*, empruntée à Adorno. Ce concept adornien qualifie de manière générale une démarche esthétique pour laquelle toute préoccupation formaliste hors de la musique serait exclue. « *J'entends par 'musique informelle' une musique qui se serait affranchie de toutes les formes abstraites et figées qui lui étaient imposées du dehors, mais qui, tout en n'étant soumise à aucune loi extérieure à sa propre logique, se constituerait néanmoins avec une nécessité objective dans le phénomène lui-même* »⁴⁶. L'attitude informelle n'est pas une attitude déconstructive ou post-moderne mais une tentative de neutralité absolue à l'égard de la fascination formaliste et positiviste en musique (Xenakis, Boulez, Babbitt, Risset ou Grisey ont une approche plus formaliste, par exemple). Adorno appelait de ses vœux une telle position esthétique en opposition à la fois à la musique sérielle des années 60 qui semblait trop se préoccuper de ses seules intentions techniques, et à une musique au contraire basée sur la seule intuition⁴⁷. L'attitude informelle doit se traduire par une volonté, chez le créateur, de ne pas dominer rationnellement le matériau, mais de le laisser musicalement vivre. « *Je n'entends pas par [musique informelle] du matériau surgi, comme par magie, des profondeurs insondables de l'esprit, mais plutôt des éléments musicaux qui, aussi rigoureusement employés soient-ils par la suite, jouissent dans leur état originel d'une certaine différenciation interne, d'une certaine complexité en termes de relations.* » écrit Ferneyhough⁴⁸ qui ajoute : « *Ce fut intéressant de relire Vers une musique informelle après plusieurs années et de reconnaître, dans les vastes rêveries spéculatives*

⁴⁶ ADORNO, Theodor : *Quasi una fantasia*, trad. J.-L. Leleu, Gallimard, Paris, 1982, p.294.

⁴⁷ « *Celui qui, au nom de la probité, refuse de composer autrement que ne le lui permet sa sensibilité, ou qui s'insurge contre la contrainte des principes de construction, celui-là, loin d'avoir trouvé ainsi la voie de la liberté, n'a fait jusqu'ici que reproduire, sans s'en douter, l'attitude de tous ceux qui, à l'époque de la libre atonalité, tiraient vanité de n'être pas des snobs, mais qui, au lieu d'une oeuvre réellement personnelle, n'ont produit que du rebut. Mais si, à l'inverse, un compositeur fait une croix, tranquillement, sur sa sensibilité, et croit pouvoir travailler, ses manches retroussées, sur le matériau, il se livre alors à la bêtise de la conscience réifiée.* » Adorno, *Ibid*, p. 299.

⁴⁸ FERNEYHOUGH, B.: *Brian Ferneyhough Op. Cit.*, 1999, p.112.

Inintelligible, injouable, incompréhensible : la complexité musicale, est-elle analytique, instrumentale, perceptive ou hétéronome?

d'Adorno, un certain nombre d'idées que, à un niveau plus personnel, je m'étais formulées à plusieurs reprises, dans une forme toutefois moins élégante et moins éloquente »⁴⁹.

Accepter l'erreur, l'informel, le hasard de la main et de la technique, mais toujours les guider par sa sensibilité d'artiste, choisir en tant que créateur qui décide quand, en quelle quantité, et comment l'opération absurde doit modifier le matériau, tel est peut-être le projet « informel » extrême de Ferneyhough. La domination du matériau est musicale et non logique ou analytique. « *La démarche de Ferneyhough possède au contraire ceci de particulier que beaucoup des procédures structurelles complexes qui caractérisent ses dernières œuvres ne se présentent à lui qu'au cours du processus de composition et jusque sous l'impulsion du moment* » écrit Richard Toop⁵⁰. L'ordinateur ou la technique deviennent des générateurs de matériau de hauteurs et de rythmes bruts, inertes, sans sens, que le compositeur va ensuite, dans un deuxième temps indépendant de cette grammatologie sur le signe, non seulement choisir, mais surtout ciseler, instrumenter et placer intuitivement, bref nourrir de sens. On comprend alors l'insistance et l'intérêt de Ferneyhough pour utiliser l'informatique au seul niveau de combinaisons de listes de nombres, sans signification musicale. Dans cette démarche où la formalisation n'est pas un acte de composition, l'informatique lui épargne du temps puisque le temps de calcul y est réduit et la possibilité d'écoute immédiate⁵¹. Ferneyhough écrit⁵² : « *L'unité de l'édifice part en morceaux sous l'effet de la diversification des grammaires. Cependant, le vocabulaire naît toujours du même 'langage' original, fût-ce avec quelques modifications. Les gestes restent constants, ainsi que la continuité du matériau de surface... La forme explose par surdéfinition* ».

Certes, il est paradoxal que Ferneyhough ait récupéré sans modification ni réordonnement, *dans son trio à cordes*, l'ensemble des cellules issues de la permutation circulaire, plutôt que de choisir celles qu'il désirait musicalement. L'attitude informelle, poussée à l'extrême, demanderait-elle de laisser vivre le matériau jusque dans son élaboration, de ne jamais le dominer, ou bien le choix de l'artiste, la logique purement musicale doivent-ils rester les dispositifs ultimes de création ? Certes, les choix d'agencement et de réalisation de ce matériau (instrumentation, modes de jeu), ont, dans le style de sa musique, des impacts musicaux plus importants que le choix des hauteurs et des rythmes, ou même des procédures. Il reste toutefois paradoxal que Ferneyhough ait publié et encouragé divers musicologues à rédiger, pour pratiquement toutes ses œuvres, un descriptif détaillé de ses « recettes de cuisine », sans tentative d'en faire émerger les conséquences et les principes esthétiques comme ce fut le cas pour les techniques dodécaphoniques, stochastiques ou spectrales. Faut-il y trouver ici des prétextes hétéronomes, dans la sociologie d'un monde occidental où

⁴⁹ *Ibid*, p.110.

⁵⁰ TOOP, Richard: in *Ferneyhough, Op. Cit.*, 1987, p. 95.

⁵¹ FERNEYHOUGH, B.: *Brian Ferneyhough, Op. Cit.*, 1999, p.115.

⁵² Cité par MELCHIORE: in *Ferneyhough, Op. Cit.*, 1987, p. 85.

l'analytique est primordial et académiquement vendeur, où le quantitatif l'emporte sur le qualitatif, où une partie non négligeable des admirateurs de Ferneyhough (en particulier les compositeurs) le deviennent pour les performances techniques de ce compositeur brillant comme pour ses capacités pédagogiques et intellectuelles ? Ferneyhough apporte lui-même une autre explication. Le rapport entre l'analytique très contrôlé et l'informel semble être une obsession centrale chez ce compositeur, héritier direct de Schönberg et de Webern qui l'inspirent en attitude comme en musique. Il écrit à propos du cycle des *Carceri d'Invenzione* : « j'ai eu envie d'écrire une série de compositions qui investiguerait l'espace entre ce que j'appellerai la composition automatique et la musique informelle. Dans la musique à caractère automatique, il s'agit d'un processus dont il ne reste ensuite que l'évidence passée ; ce type de musique existe quand sont en jeu des systèmes tels que les sons apparaissent comme la représentation ou la mise en évidence de ces systèmes, donc de processus morts. À l'opposé, la musique informelle existe comme prise de position par rapport à un matériau existant, présenté (sous forme d'accords, de rythmes,..)⁵³ ».

d) Ferneyhough : post-structuraliste ou post-moderne ?

Si l'ambition poétique du compositeur est clairement affirmée dans une post-sérialité volontairement absurde et anti-formaliste, jusqu'au-boutiste comme l'était d'une certaine façon l'Ars Subtilior après l'Ars Nova, il faut par contre s'interroger sur la résolution par l'œuvre de la problématique épistémologique posée. Certes, la « cuisine » est musicalement incohérente afin de ne pas contenir d'enjeu perceptif ou compositionnel. Le résultat en est-il d'autant perceptible ? Aboutit-on à un résultat perceptif propre à cette démarche ? Certes, en ce qui concerne la notation, dans le sens où le musicien ne peut jouer ce qui est écrit et approxime dans la pratique les rythmes, les notes et les dynamiques, on perçoit à l'écoute des œuvres de Ferneyhough un sentiment particulier de tension, d'aléatoire, et une clarté de forme. Obtient-t-on cependant plus ? « Le fait que la subtilité de la partition ne se communique pas de façon solide à l'auditeur à travers l'interprétation tient peut-être – du moins en partie – à l'interprétation qui est approximativement à l'écoute des grandes lignes, oubliant que parfois le tout ne se restitue qu'en respectant méticuleusement les détails. » écrit le chef d'orchestre Clytus Gottwald à propos de la musique de Ferneyhough⁵⁴. Sans occulter certains passages intéressants des *sonates pour quatuor à cordes* ou de *Bones alphabet*, on doit pourtant s'interroger si une telle démarche procure aux sens un inouï transitoire et instable, quasiment improvisé, et original. Sommes-nous immédiatement convaincu avec François Nicolas⁵⁵ que l'entrée du piccolo sur la clarinette à la mesure 147 de la *chute d'Icare*, pour clarinette et ensemble (1988), soit un « moment favori » ? Dans cette attitude de suraccumulation des techniques sérielles sur le signe sans aucun contrôle perceptif, n'a-t-on pas parfois l'impression que le paradigme informel tel que le pratique Ferneyhough est un

⁵³ FERNEYHOUGH, B.: in *Ferneyhough, Op. Cit.*, 1987, p. 116.

⁵⁴ GOTTWALD, Clytus : in *Ferneyhough, Op. Cit.*, 1988, p.64.

⁵⁵ NICOLAS, François: *Brian Ferneyhough, Op. Cit.*, 1999, pp. 27-45.

Inintelligible, injouable, incompréhensible : la complexité musicale, est-elle analytique, instrumentale, perceptive ou hétéronome?

post-modernisme, et que le résultat semble parfois aléatoire, connoté et informe? Ne perçoit-on pas souvent dans la musique de Ferneyhough des exemples de *saturation cognitive*, au sens de Kolmogorov-Chaitin, c'est-à-dire une pure écoute de la surface, bref, une saturation qui ne survivrait que par sa position épistémologique et sociologique (en d'autres termes : culturelle, hétéronome, théorique, documentée, mais non artistique) ?

Ferneyhough, ultra- ou post-moderne? Sa recherche ambiguë de dépasser la note et le rythme, de remettre en question l'analytique par une utilisation exagérée et absurde de la procédure sur le signe, et de refuser les pièces à projet analytique le placent définitivement parmi ceux qui posent la question critique, si ce n'est déconstructive, du signe et du sens, celle de la graphémologie et de la grammatologie de la musique savante occidentale. Marc Texier, reprenant une phrase du compositeur, qualifie Ferneyhough de « *dernier des modernes* ». Il ajoute : « *Pourtant, d'une certaine manière, la musique de Ferneyhough est post-moderne. Dans un sens critique, certes, récusant l'idée qu'il y a une égalité d'intérêt entre tous les styles pour un musicien d'aujourd'hui (...). Cependant, comment ne pas voir qu'il puise constamment dans un répertoire très vaste, de la Renaissance jusqu'au dernier Schönberg, les linéaments de la musique, et que celle-ci est avant tout une interrogation critique sur le passé ?* »

4) « **Musique contemporaine** » et complexité

Il se trouve certainement derrière les défenseurs de ce type de musique (c'est-à-dire la musique de Ferneyhough comme celle de compositeurs aux démarches en partie similaires) des motivations extrêmement diverses. On y croise par exemple un phénomène sociologique d'appartenance « jusqu'au-boutiste » à des dogmes éprouvés de « la musique contemporaine », à l'heure où certaines de ses caractéristiques, notamment la valeur donnée à l'analytique et au verbe, sont en crise. Dans le large champ des « musiques d'aujourd'hui », on trouve également ceux qui défendent plutôt l'aspect informel de leur musique dont la construction analytique n'aurait de conséquence ni esthétique, ni perceptive ; ou au contraire ceux qui demandent qu'on s'intéresse à leurs œuvres principalement à travers les procédures analytiques complexes qui les engendrent ; ou encore ceux qui trouvent dans les sonorités instables car injouables une jouissance certaine ; ou ceux qui accompagnent leurs œuvres d'un certain nombre de signes externes savants, en particulier un certain intellectualisme⁵⁶, ou encore des références à un certain répertoire de « musique savante passée »⁵⁷. La musique et la pensée de Ferneyhough représentent peut-être la quintessence de ces différentes postures, ce qui ne

⁵⁶ « *La complexité est le gage d'une forme musicale contemporaine. C'est là une exigence neuve, qui ne s'imposait pas du temps des grandes architectures tonales* » écrit François Nicolas, in *Ferneyhough, Op. Cit.*, 1987, p.57.

⁵⁷ Qui se traduit chez certains compositeurs par des références affirmées, parfois déplacées, à des formes définies de la musique occidentale savante des siècles passés : écriture de « sonates », de « quatuors à cordes », utilisation des instruments de l'orchestre sans nouvelle technologie ('nouvelles' technologies appelées d'ailleurs ainsi seulement en musique, alors qu'elles ont plus de cinquante ans) ou même d'instruments plus singuliers, etc.

peut laisser indifférent. Il faut dire que Ferneyhough alterne savamment les différentes positions, analysant abondamment les procédures sérielles contenues dans ses œuvres, puis rétractant cette position formaliste en se réclamant du dernier Adorno, professant son enseignement sur tous les continents (à San Diego puis à San Francisco aux Etats-Unis, à Freiburg puis à Darmstadt en Allemagne, à l'Ircam et à Royaumont en France, à la Scuola di Musica de Milan, au conservatoire royal de La Haye, à Akiyoshidai au Japon), mais ne se cherchant aucun épigone, se positionnant épistémologiquement, de façon explicite, en tant que garant du modernisme contre les « post-modernes » et les néo-tonaux⁵⁸, et multipliant les références, dans ses textes et dans sa musique à Hegel, Schönberg, Webern, Adorno, Gertrud Stein, Walter Benjamin, Gilles Deleuze, John Ashebery, Habermas ou Antonin Artaud, tout en composant des « sonates » et des « quatuors à cordes ». Philippe Albera, reprenant Boulez à propos de Schönberg, qualifie Ferneyhough de « *musicien de la surenchère* »⁵⁹. « *Je veux écrire une musique qui reste toujours en avance sur l'oreille, sur ses capacités qui dans l'histoire progressent de plus en plus rapidement. Je veux toujours maintenir l'auditeur en état de nervosité réceptive en sorte qu'il soit pris dans un dilemme : soit il suit au niveau d'exigence requis, soit il tourne le bouton et ne suit plus rien. J'espère qu'il n'y a pas dans cette musique de terrain moyen car je veux forcer l'auditeur à une participation soit par choix positif, soit par refus total* » écrit le compositeur lui-même⁶⁰.

Dans la *critique de la raison pratique* (I §8), Immanuel Kant distingue comme moteur du jugement éthique les *facultés autonomes* de jugement, causées par la seule liberté de conscience (ce qui conduit à *l'impératif kantien*), des facultés *hétéronomes* qui sont contraintes par la loi, le regard d'autrui, etc.... Le philosophe élargit ensuite cette distinction au jugement esthétique. Certes, le jugement purement autonome de l'œuvre d'art n'existe pas en dehors de sa dialectique avec des facteurs hétéronomes : en effet, on juge d'abord si ce n'est toujours en surface (la profondeur d'une œuvre est en cela infinie), et l'on éduque ses goûts par ses goûts, c'est-à-dire par des choix rarement purement esthétiques. Le philosophe Benedetto Croce⁶¹ a brillamment précisé, au début du XXe siècle, les principales hétéronomies qui menaceraient le goût artistique, notamment à l'époque actuelle de « crise de l'esthétique » (pour paraphraser Jacques Rancière ou Arthur Danto). La première hétéronomie serait d'ordre économique. C'est celle dénoncée par Adorno avec son concept d'*industries culturelles*. Une autre hétéronomie serait éthique : nous nous intéressons parfois à une œuvre d'art parce qu'elle est issue d'un groupe culturel en souffrance ou parce qu'elle touche notre conscience morale. L'esthétique n'est

⁵⁸ Les mots « musique contemporaine », « modernisme », « avant-garde », « post-modernisme », « néo-tonalité », sont abondamment utilisés dans les textes de Ferneyhough. Ferneyhough écrit par exemple, à propos des Carceri d'invention : « *Ces répétitions littérales sont étranges dans ce style d'avant-garde, ce qui fait qu'on a tendance à les mettre mentalement de côté comme on le ferait d'un élément perturbant* » (Ferneyhough 1987, *Op. Cit.*, p.118).

⁵⁹ ALBERA, Philippe: in *Ferneyhough, Op. Cit.*, 1988, p. 5.

⁶⁰ FERNEYHOUGH, Brian: in *Ferneyhough, Op. Cit.*, 1987, p. 126.

⁶¹ CROCE, Benedetto : *Historical materialism and the economics of Karl Marx*. Translated by C.M. Meredith and with an introd. by A.D. Lindsay, New York, Frank Cass & Co, 1966, pp.172-173.

Inintelligible, injouable, incompréhensible : la complexité musicale, est-elle analytique, instrumentale, perceptive ou hétéronome?

jamais dépourvue d'éthique. La question est cependant de savoir si cette magnanimité permet de mieux comprendre l'œuvre ou au contraire la folklorise, en incitant à écouter le style plutôt que l'œuvre d'art. Une troisième hétéronomie, largement répandue, serait d'ordre sociologique : nous adhérons à une œuvre d'art entre autres par souci d'appartenance ou de distinction par rapport à un groupe social donné. Cette adhésion, qui devient à l'extrême un snobisme, a été décrite en détail par Pierre Bourdieu⁶². Benedetto Croce énonce enfin une quatrième hétéronomie : les systèmes analytiques et logiques, qui permettent parfois d'échapper à l'œuvre pour se réfugier dans les formalismes et se maintenir dans les métalangages logico-textuels⁶³.

Chacune de ces non-écoutes hétéronomes, qu'elles soient logiques, éthiques, sociologiques ou économiques, implique une *réification des consciences*⁶⁴, par laquelle le sujet musical devient un objet interchangeable (l'éthique nous incite à écouter sans préférence « un musicien, ou un autre appartenant à tel groupe » ; la logique nous fait étudier une œuvre parmi d'autres de même intérêt systémique, etc.). L'œuvre écoutée, lorsqu'elle est réifiée, devient fétichisée : échantillon du chercheur, catalogue du vendeur, carte de visite du snob, ou justification de sa bonne conscience.

La complexité musicale est en particulier le vecteur de deux types de fascinations hétéronomes : la pensée analytique en Occident d'une part (ce que Nietzsche nomme le *néoplatonisme*), qui stimule l'engouement pour les constructions hautement spéculatives, et la distinction du goût d'autre part, pour laquelle l'intérêt pour un phénomène esthétique complexe dépend de la distinction ou de l'appartenance que l'on souhaite marquer avec un groupe social ou culturel donné. Certes, les frontières entre ces différentes complexités autonomes (perceptives, analytiques) et hétéronomes (éthiques, économiques, sociologiques ou logiques) sont poreuses. D'une part, nous l'avons vu, la perception est une réécriture analytique, et les représentations analytiques sont à leur tour des perceptions du monde. D'autre part, le jugement musical n'est jamais dénué d'hétéronomie car l'œuvre d'art est souvent appréhendée initialement comme bien culturel : on ne rentre pas dans le détail d'une œuvre sans une attraction préliminaire pour sa surface suivie d'observations attentives et répétées qu'il faut motiver par des postures a-musicales et culturelles. En d'autres termes, l'auditeur n'écoute pas seulement avec ses oreilles, mais également son cerveau, ses yeux, sa conscience et son intersubjectivité sociale et culturelle.

Or, dans la crise actuelle que connaît l'esthétique, ce qui se traduit par une certaine primauté des appréciations de surface, a-musicales, plus culturelles

⁶² BOURDIEU, Pierre : *La distinction, critique sociale du jugement*, éditions de Minuit, Paris, 1979.

⁶³ LEVY, Fabien : « Fascination du signe et de la figure remarquable en analyse musicale », in *Observation, analyse, modèles : peut-on parler d'art avec les outils de la science ? Actes du 2e colloque international d'épistémologie*, sous la direction de Jean-Marc Chauvel et Fabien Lévy, L'Harmattan/L'Ircam, Paris, octobre 2002, pp.261-286.

⁶⁴ ADORNO : *Verdinglichung des Bewusstseins*.

qu'artistiques, les complexités hétéronomes semblent parfois plus vendeuses que les complexités autonomes. Il me semble en effet, en tant que compositeur et pédagogue, que ce n'est pas toujours la multiplicité des couches de perception ou la précision de l'écriture qui soient aujourd'hui encouragées mais plutôt, à l'heure des communications rapides, une complication de l'image au détriment d'une subtilité du contenu. Il est ainsi frappant de constater que l'arbitraire de l'écriture de certains compositeurs d'aujourd'hui (cela importe peu qu'il s'agisse dans tel ou tel passage d'une clarinette ou d'un hautbois, d'un do ou d'un do#), qui a certes toujours existé⁶⁵, puisse à ce point être respecté lorsque l'image culturelle ou le système logico-textuel qui précèdent l'œuvre conduisent à une certaine perception positive de la complexité hétéronome (sociologique ou logique)⁶⁶. Il est également frappant de voir le dédain, la paresse, ou la surdité musicale que certains acteurs de la scène musicale (programmeurs, directeurs de festival, etc.) adoptent lorsqu'ils font face à des propositions musicales intéressantes et nouvelles, mais qui ne proposent rien en dehors d'une autonomie musicale. La complexité est donc devenue un enjeu esthétique contemporain, sur un plan perceptif comme analytique, mais également sur un plan h teronome et politique. Or, en tant que compositeur, nous restons convaincus que la valeur intertemporelle et en dehors des réseaux d'une œuvre reste purement autonome. En d'autres termes, n'en déplaise aux conservateurs comme aux snobs, en tant que créateur, il faut aujourd'hui continuer de risquer, mais également risquer que cela s'entende.

⁶⁵ Mais dans un langage plus contraint comme le langage tonal, cet arbitraire ne créait, comme le rappelait Nadia Boulanger, que des pièces audibles mais « inutiles ».

⁶⁶ Ceci s'explique en partie par le remplacement des expertises musicales par des expertises politiques. Ainsi, en dix ans, en France, la plupart des ensembles dédiés, dirigés alors par des compositeurs, le sont aujourd'hui par des administrateurs.

La influencia de Samuel Beckett en la Música Contemporánea

Rosa María Rodríguez Hernández
Compositora
Universidad de Valencia

Resumen. La obra de Samuel Beckett no sólo ha ejercido influencia en otros escritores como John M. Coetzee, Harold Pinter, artistas plásticos como Bruce Nauman, Bill Viola, Philip Guston o Jasper Johns, coreógrafos como Maurice Béjart, Pina Bausch, sino también en la música de los más destacados compositores. Observaremos a través de su estética, expuesta por Alain Badiou, aquellas funciones –ir, ser, decir, Otro- que derivan en procedimientos musicales compositivos en la obra de Roman Haubenstock-Ramati, Luciano Berio, Pascal Dusapin, John Cage, György Kurtág y Peter Eötvös. Presentamos dichas funciones como dialógicas (Movimiento/Reposo; Ser/No-ser, Recuerdo/Olvido; Palabra/Silencio; Sí-mismo/Otro); dichas dialógicas nos permitirán llegar a través de sus implicaciones internas a una reflexión y comprensión en atención a las múltiples funciones. Añadimos un listado, producto de nuestra investigación, de obras de compositores que se han inspirado en la obra de Samuel Beckett.

Palabras clave. Movimiento, Reposo, Ser, No-ser, Recuerdo, Olvido, Palabra, Silencio, Sí-mismo, Otro.

Abstract. Samuel Beckett's work has not only influenced other writers such as John M. Coetzee, Harold Pinter; visual artists like Bruce Nauman, Bill Viola, Philip Guston or Jasper Johns; or choreographers such as Maurice Béjart and Pina Bausch; but has also influenced prominent music composers. We will see through his aesthetic, described by Alain Badiou, those functions -go, be, say, Other- result in musical compositional procedures in the works of Roman Haubenstock-Ramati, Luciano Berio, Pascal Dusapin, John Cage, György Kurtág and Peter Eötvös. These are presented as dialogues (Movement/Stillness, Be/Not being, Reminiscences/Oblivion; Speech/Silence; Ones self/The Other); using the internal implications of these dialogues we will be able to reach a reflection and understanding in view of the different dialogues. We add a list, product of our research, of composers who have been inspired by the work of Samuel Beckett.

Keywords. Movement, Rest, To Be, Non-being, Reminiscence, Oblivion, Speech, Silence, Ones self, The Other.

El ensayo de Alain Badiou titulado *Beckett. El infatigable deseo* nos ofrece las bases estéticas a través de las cuales nos aproximaremos a procedimientos compositivos. Badiou escribe: “Al famoso triplete de Kant, ¿Qué puedo conocer? ¿Qué debo hacer? ¿Qué puedo esperar?, responde, en los *Textos para nada*, el triplete: ¿Adónde iría si pudiera ir? ¿Qué sería si pudiese ser? ¿Qué diría si tuviese una voz? Después de 1960 se podrá añadir: *¿Quién soy yo si existe el otro?*”¹. Badiou analiza los misterios de la interpretación, expresión y destino, formulados figurativamente en el transitar o en la quietud; las incertidumbres del proceso personal de quienes conducen su situación a la nada; las dudas del decir, del lenguaje y su abandono y, en último lugar, el gran tema de la alteridad, el encuentro con lo plural a través del otro y su extraña multiplicidad para dar una definición de sí en la que poder reconocerse.

Daremos respuesta a estas cuatro preguntas a través de la dialógica² que cada una de ellas plantea: Movimiento/Reposo, Ser/No-ser unido a Recuerdo/Olvido, Voz/Silencio, Sí-mismo/Otro. Su estudio nos permitirá un acercamiento no sólo a la singularidad y profundidad de su obra sino a su espíritu.

La música formaba parte del pensamiento constructivo de Beckett, quien tocaba el piano y recitaba buscando la musicalidad de las palabras, su energía, su ritmo y su sonoridad. Badiou hace una aproximación con estas palabras: “Beckett decía a menudo, como tantos escritores desde Flaubert, que sólo le importaba la música. Que él era un inventor de ritmos y de puntuaciones”³. Anthony Cronin cita a los compositores de música contemporánea que entusiasmaban a Beckett: “They still went to concerts together, sharing an enthusiasm for the works of the moderns –Bartók, Schoenberg and Berg (whose *Wozzeck* Beckett considered to be one of the great works of art of the century)”⁴.

El apéndice final de este artículo trata de ser una muestra de la influencia que la obra de Samuel Beckett ejerce en el pensamiento musical.

1ª ¿Adónde iría si pudiera ir?: Movimiento/Reposo

Para responder a esta pregunta, su técnica responde a la doble función Movimiento/Reposo. Beckett crea cuatro grupos humanos: 1) vivientes absolutos y nómadas o los que circulan sin parar. 2) los derrotados o los que no buscan. 3) los que se detienen alguna vez. 4) los expulsados que no abandonan su sitio, tan sólo se mueven para buscar otro lugar donde seguir quietos⁵. De los seis personajes de *Esperando a Godot*, Vladimir y Estragon son fijos, reposan, se complementan el uno al otro, además de ser especulares. Pozzo y Lucky están de paso, de modo aleatorio. Los otros dos personajes encarnan la presencia

¹ BADIOU, Alain: *Beckett. El infatigable deseo*, Ed. Arena, Madrid, 2007, p. 12.

² La noción de Dialógica (Edgar Morin) supera la dicotomía hegeliana y la lógica occidental bivalente, donde un opuesto niega al otro, conjugando en su dinamismo los antagonismos como elementos a la vez complementarios.

³ *Idem*.

⁴ CRONIN, Anthony: *Samuel Beckett. The last Modernist*, Da Capo Press, New York, 1999, p. 452.

⁵ Véase BADIOU, Alain: *Beckett. El infatigable deseo*, Ed. Arena, Madrid, 2007, p. 45.

dramática –el niño que anuncia- y la gran ausencia que es Godot. El compositor Roman Haubenstock-Ramati escribe en 1961 *Credentials or «Think Think Lucky»* basada en *Esperando a Godot*, compuesta para voz y 8 instrumentos. De forma análoga la partitura se expresa con dos grafías diferentes, una estática, y la otra móvil. La voz se conduce bajo su aspecto gráfico “estable”, con un solo móvil en toda la obra; en tanto que los 8 instrumentos restantes constituyen la aleatoriedad y el movimiento a través de los móviles, pudiendo éstos leerse en todas direcciones; su encadenamiento es posible tanto en horizontal como en vertical.

La dialógica Movimiento/Reposo no sólo está representada visualmente en los gráficos de la obra, a ella le subordina el compositor la gestualidad de los intérpretes, siendo ésta además una de las características más sobresalientes del *teatro del absurdo*. La parte vocal está escrita para Cathy Berberian, quien le pidió una grafía especial para su voz. En esta versión el monólogo de Lucky pasa de lo monótono a lo frenético, por aceleración progresiva de la opulencia verbal y expansión desorganizada del discurso.

Credentials encadena sin rupturas las emisiones sonoras diferentes, como cuando la risa se transforma en llanto, o de manera abrupta, en un tipo de flujo a la imagen del monólogo de Beckett calificado por Haubenstock-Ramati de “Satzstory”: “ Une longue phrase «qui ne voudrait pas finir» , sans ponctuation, sans articulation sémantique, sans règles grammaticales, qui s’arrête, brusquement, sur la vocifération «inachevé!... . » ”⁶. Esta gestualidad vocal, además de corporal en el caso de Cathy Berberian⁷, va unida a otra de las características del *teatro del absurdo* que a Haubenstock-Ramati le ha interesado: la imposibilidad de comunicar a través del lenguaje humano común. Esta miseria de relaciones humanas encuentra una correspondencia expresiva en el lenguaje vocal de Berberian.

Con respecto al gesto corporal para los 8 intérpretes instrumentales, Haubenstock-Ramati ofrece en la partitura las siguientes indicaciones: “a) Support of a given situation (the whole or a detail). If the playing is nervous, react nervously or even more nervously; if the playing is calm, react calmy or even more calmy. b) Disinterest: an evenly-tempered (“moderé”) playing, independent of the situation. c) Contrary reaction: nervous playing is answered calmy or very calmy; calm playing is answered nervously or very nervously”⁸. Haubenstock-Ramati manifiesta con claridad el deseo de Beckett de hacer corresponder la gestualidad, el movimiento y la voz –vocal o instrumental- de los músicos con aquello que él había diseñado.

⁶ VILA, Marie Christine: *Cathy Berberian, Cant’actrice*, Ed. Fayard, Paris, 2003, p. 120.

⁷ Cathy Berberian estudió en la Universidad de Columbia mimo, escenario radiofónico y teatro. Estos estudios se complementaban con los de danza y canto.

⁸ HAUBENSTOCK-RAMATI, Roman: *Credentials or Think, Think Lucky*, Universal Edition UE 13676, Wien, Austria, 1963.

Handwritten musical score for "Credentials or Think, Think Lucky" by Roman Haubenstock-Ramati. The score is written on a large sheet of paper with a grid. It features a series of notes and rests, some with dynamic markings like "pp" and "p". There are also some handwritten annotations and a small diagram of a mobile structure.

Credentials or Think, Think Lucky de Roman Haubenstock-Ramati,
 © Universal Edition UE 13676, Wien, Austria, 1963. p. 15 "escritura fija".

xylophone, clocker®
 mobile

"credentials"
 roman haubenstock-ramati

35

A grid of musical notation for "Credentials or Think, Think Lucky". The grid consists of 7 rows and 5 columns. Each cell contains a musical staff with notes and rests, and a small number indicating a specific measure or section. The numbers are: Row 1: 5°, 4°; Row 2: 3°, 2°; Row 3: 2°, 6°; Row 4: 3°, 7°; Row 5: 5°, 4°; Row 6: 2°, 5°; Row 7: 4°, 3°.

UE 13676

schmuck
 er-nähe

* The notes for bells (clocker) are written (♯) and played with mallet, sticks, or mallet-clocker, and played with hammer

A small diagram of a mobile structure, showing a grid of notes and rests with arrows indicating movement.

Credentials or Think, Think Lucky de Roman Haubenstock-Ramati,
 © Universal Edition UE 13676, Wien, Austria, 1963. p. 35 "escritura mobile".

2ª ¿Qué sería si pudiera ser?: Ser/No-Ser. Recuerdo/Olvido

En su ascesis metódica Beckett aísla –según Badiou- tres funciones –ir, ser y decir- el ser lo sitúa de la siguiente manera: “El ser (lo que hay, los lugares, las apariencias y también la vacilación en toda identidad)”⁹. Unimos a las palabras de Badiou las siguientes de Marc Augé: “La memoria involuntaria: reafirma la identidad individual, el sentimiento de identidad, pero enraizándolo en la evidencia manifiesta de una herencia”¹⁰, por este motivo contestamos con dos dialógicas a esta pregunta.

Talia Pecker destaca en el prólogo del libro que reúne las conferencias de Luciano Berio, pronunciadas en Harvard entre 1993-94, la importancia de la memoria y el tiempo en toda su obra: “Questo gioco di riflessi, questa interazione dialettica tra passato e presente, tra ricordo e oblio, sono onnipresenti nelle pagine che seguono, ma essi sono sempre sottesi di un’incrollabile fiducia nel futuro en el potere della musica di attraversare distanze, di dare voce e forma a quella interazione e a quella fiducia”¹¹.

Durante la entrevista que Berio mantiene con Mary Bryden, es la temporalidad uno de los aspectos que resalta de la obra de Beckett, en la que el presente queda suspendido por el tiempo: “Beckett’s pseudo-narrative situations don’t imply future perspectives. There’s no future, but only the experience of the present, a moment-by-moment accumulation of facts revolving upon themselves: time is suspended. As with music, there can be an enormous phenomenological distance between the smallest factual detail and the poetic and obscure Beckettian desing. But, whereas in music, part of the meaning is based on exploring paths going from the smallest, practical details to a global desing, in Beckett’s writing the two dimensions are kept separate from each other: the paths go nowhere and the details, of those pseudo-paths”¹².

Berio compone en 1968 *Sinfonia*, homenaje a Gustav Mahler, cuyo *Scherzo* de la *Segunda Sinfonía* sirve de reescritura para el Tercer movimiento de *Sinfonia* de Berio, su elección se debe a que la música de Mahler se muestra como una constante presencia de la historia y de diferentes tradiciones, integra elementos heteróclitos. “Con Mahler el lenguaje musical –exactamente igual que el mundo, que los hombres- pierde todo «atributo», según la álgida, irreprochable denuncia musiliana: es reducido a recuerdo, a simulacro, a ruina”¹³. El *Scherzo* de Mahler se apoya sobre el lied “*Le Sermon de Saint-Antoine de Padoue aux poissons*” del ciclo *Des Knaben Wunderborn*, cuyos textos son una colección de

⁹ BADIOU, Alain: *Beckett. El infatigable deseo*, Ed. Arena, Madrid, 2007, p. 17.

¹⁰ AUGÉ, Marc: *Las formas del olvido*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1998, p. 88. Augé habla en su libro de Memoria/Olvido, donde el Olvido se define como pérdida del recuerdo. Nosotros nos inclinamos por Recuerdo /Olvido como Presencia/Ausencia de la Memoria.

¹¹ BERIO, Luciano: *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*, a cura di PECKER BERIO, Talia, Giulio Einaudi editore, Torino, 2006, p. XII.

¹² BRYDEN, Mary (ed.): *Samuel Beckett and music*, Oxford University Press, United Kingdom, 2001, pp. 189-190.

¹³ LISCIANI-PETRINI, Enrica: *Tierra en blanco. Música y pensamiento a inicios del siglo XX*, Ed. Akal, Madrid, 1999, p. 56.

canciones populares alemanas de L.A.v. Arnim y Cl. Brentano. El pensamiento de Berio está muy próximo en este sentido a Mahler: “... Mahler ne fétichise pas la musique, ni la sienne, ni celle des autres. Toute musique pour lui est à voir par rapport à la contemporanéité et à réadapter du point de vue de l'interprétation et même de l'orchestration. [...] Chez Mahler il y a cette conscience historique absolument extraordinaire de la modernité...”¹⁴.

Berio se siente atraído por las músicas de diferentes épocas y culturas, por las voces que tienen su propia historia, y, se unen y comentan entre ellas a través de sus propiedades acústicas e instrumentales. Lorenzo Arruga nos argumenta esta misma idea: “*Sinfonia* è anche un osservatorio privilegiato per spiare tutta l'opera di Berio, per prendere le misure su come ascoltarlo e per aizzare le attese. Indistricabilmente vi si legano innumerevoli temi e atteggiamenti, e fra tutti, clamorosamente, uno ci mette all'erta per tutta la sua musica: il rapporto fra passato e futuro, fra invenzione e memoria, che si lascia scoprire nell'incontro con Mahler”¹⁵.

Los juegos de la memoria de *El innombrable* de Samuel Beckett son la base textual de *Sinfonia* de Berio: domina la percepción sonora configurada a partir de fragmentos del pasado y del presente, comprendiendo la totalidad únicamente durante el tiempo de su duración para inmediatamente después disgregarse; es decir, igual que le sucede al sujeto beckettiano, su voz va desgranando recuerdos y rememorando situaciones del pasado. La base musical de Mahler y la textual de Beckett cumplen la misma función sustentadora: *El innombrable* “texte proliférant comme le «texte» de Mahler qui est mis en parallèle. Une des proliférations les plus importantes de ce texte de Beckett (mais ce n'est pas la seule), c'est la suite des signaux qui décrivent, tantôt par métaphore, tantôt de façon explicite, les différentes étapes du voyage harmonique, celui qui est ponctué et signalé musicalement par les petits drapeaux-citations”¹⁶. A través de la proliferación de los materiales, las citas y referencias musicales y textuales aparecen y desaparecen, con ello se acercan y alejan los materiales más diversos que definen el carácter de la obra. Esta multiplicidad como característica del lenguaje de Berio no pasó inadvertida a Jean Paul Sartre: Mary Bryden recoge las palabras de admiración de Sartre sobre la obra de Berio. Destacando la cualidad del aspecto múltiple: “*Ses voix se doublent ou se triplent: [...] c'est la même voix qui se multiplie; c'est ainsi qu'il faut l'écouter, à la fois comme plusieurs et comme une seule*”¹⁷.

David Osmond-Smith propone tres categorías diferentes en la multiplicidad de interacciones locales entre el texto de Beckett y la música en el Tercer movimiento de *Sinfonia*:

¹⁴ STOIANOVA, Ivanka: «Luciano Berio. Chemins en musique», en *La Revue Musicale*, nº 375-376-377, París, p. 117.

¹⁵ ARRUGA, Lorenzo: «Per ascoltare Berio», en *Berio* a cura di RESTAGNO, Enzo, E. D. T. Edizioni di Torino, 1995, p. 37.

¹⁶ DALMONTE, Rossana: *Luciano Berio. Entretiens avec Rossana DalmonTE*, Ed. Jean Claude Lattes, Paris, 1981, pp. 148-149.

¹⁷ BRYDEN, Mary (ed.): *Samuel Beckett and music*, Oxford University Press, United Kingdom, 2001, p. 35.

- (i) The progressive blocking out of the Mahler scherzo [...]
- (ii) Quoted materials: the most richly exploited category. [...] It will be recalled that such deflections of a text's original meaning by placing it in a new context were also characteristic of certain portions of the first movement.
- (iii) Berio's own superposed materials.¹⁸

Osmond-Smith defiende que Berio eligió dicho texto por el alejamiento de la narración tradicional, y la disolución gradual que alcanza la Trilogía de Beckett¹⁹. *El innombrable* presenta su monólogo, su “voz hablante”, con un torrente de palabras como víctima del destino y condenado a hablar sin interrupción. En relación a la narración, su enfoque se da en tres fases, observamos en la primera una especie de narrador omnisciente que nos cuenta la historia del protagonista; en la segunda fase, hallamos un narrador en primera persona que, a medida que avanza la Trilogía, cada vez sabe menos si él es el narrador o el narrado; finalmente, en la tercera fase es el texto el que habla, sin el apoyo de voz narrativa alguna. Por lo tanto, Berio copia del texto algunos fragmentos que adecua con este propósito. Mientras algunos de éstos son simplemente inesperados, otros fragmentos brindan imágenes autónomas, y otros se usan como comentario dentro del concierto en sí.

Célestin Deliège nos aproxima a la relación simbólica entre el texto y la música: “Le *Scherzo de Sinfonia* est, en cette seconde moitié du siècle, un des rares moments où le concept fait voir l'image. [...] Mais il est d'autres moments du texte qui posent moins de problèmes d'interprétation: ainsi, par le *thème de l'eau*, à travers le récit de St Antoine prêchant aux poissons, est-il renoué avec le mythe *Bororo* du premier et du cinquième mouvement: et les fragments cités de *Farben* op. 16 n°3 de Schoenberg, de *La Mer* de Debussy et de l'épisode de l'étang de *Wozzeck* deviennent-ils des supports symboliques du texte”²⁰. La temática de este lied nos lleva, por su figuralismo, al movimiento de un río en su flujo continuo, tomando así el *Scherzo* un carácter fluvial. Adorno analizó esta función en la música de Mahler que se teje en la tradición del lied romántico alemán. El mecanismo citacional de Berio en esta obra se basa en la asociación de ideas.

Berio termina su tercera conferencia en Harvard con la siguiente reflexión: “Perché, dunque, dimenticare la musica? Perché ci sono mille maniere di dimenticare e tradire la sua storia. Perché creazione implica sempre un certo grado di distruzione e di infedeltà. Perché dobbiamo renderci capaci di suscitare la memoria di quello che ci serve per poi negarla, con una spontaneità fatta, paradossalmente, anche di rigore. Perché, in ogni caso, come diceva Eraclito, non è possibile entrare due volte nello stesso fiume. Perché la consapevolezza

¹⁸ OSMOND-SMITH, David: *Playing on Words a Guide to Luciano Berio's Sinfonia*, Royal Musical Association, London, 1985, pp. 56-57.

¹⁹ Véase *Idem.*, pp. 54-55.

²⁰ DELIÈGE, Célestin: *Cinquante ans de modernité musicales: de Darmstadt à l'IRCAM*, Ed. Mardaga, Belgique, 2003, p. 494.

del passato non è mai passiva e non vogliamo essere i complici sottomessi di un passato che è sempre con noi, che si nutre di noi e che non finisce mai”²¹.

Hemos visto a través de *Sinfonia* de Berio diferentes usos de la cita como técnica de la memoria remota, Pascal Dusapin, mediante la *referencia*, nos ofrece otra técnica incluida igualmente dentro de la memoria remota ²².

La ópera *Faustus, The last night* compuesta por Pascal Dusapin, cuyo libreto crea libremente, está inspirada en la obra teatral *The Tragical History of Doctor Faustus* (1595) de Christopher Marlowe. Destacamos una referencia directa a *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, comenta Dusapin: “Togod... Bien sûr, on aura remarqué l’assonance de Togod avec «To God» et les Beckettians connaissent bien l’inversion de To God en Godot mais c’est une autre histoire... Togod, est un Diable/Dieu, ou un ange déchu. C’est un formidable apostat qui ignore le remords même s’il goûte à se présenter comme un prisonnier libre des flammes, sans autre compagnie que l’ombre”²³. El último número de la obra llega a su clímax final con la respuesta que le sirve Togod al protagonista “There is nothing!”, mientras Mefistófeles se retira silbando.

En este teatro de ideas de Dusapin, el héroe busca de forma infructuosa respuestas en algún lugar entre la memoria como recuerdo y olvido, el sueño y la realidad: “Mais quels sont donc les enjeux des fâcheries entre Faustus et Méphistophélès? A dire vrai, l’oubli. [...] Sa déraison s’articule sur d’invariables amnésies alternatives et ses hallucinoses lui tiennent lieu de savoir”²⁴. [...] “Cette intrusion du passé dans le présent est l’aveu de son absence au monde. Elle lui permet l’excès au-delà de toutes choses humaines”²⁵.

Vemos cómo ambos compositores se apoyan en la memoria remota: Berio con la cita y Dusapin con la referencia, no son elementos opuestos, pero sí mecanismos diferentes con los que ambos llegan a un mismo discurso que nos habla de la duplicidad recuerdo/olvido, y por tanto de la memoria del ser.

3ª ¿Qué diría si tuviese una voz?: Voz/Silencio

Hay en Beckett diferentes clases de lenguaje y varios tipos de silencio. Para Beckett nuestro ser lenguaje, es un silencio y pausa de carácter contradictorio y desigual. Paralelamente distintos discursos, que hablan sobre el silencio, se contraponen posibilitando múltiples significados. Se realza un hecho: el silencio referido, es un silencio que manifiesta la exigencia de un nuevo descubrimiento mediante la percepción, que nos invita a contemplar, a escuchar, y, a sentir.

²¹ BERIO, Luciano: *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*, a cura di PECKER BERIO, Talia, Giulio Einaudi editore, Torino, 2006, p. 62.

²² Véase RODRIGUEZ HERNÁNDEZ, Rosa M^a: «Alfredo Aracil: estética de la memoria», en *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Universidad de Cádiz, n^o1 Año 2005, pp. 97-132.

²³ DUSAPIN, Pascal: «A propos d’une histoire de Faustus... », en *Faustus, the last night*, pág. 8, DVD naïve MO 782177, The Opéra de Lyon, march 2006.

²⁴ *Idem*.

²⁵ *Idem*.

La escritura de Beckett es una de las más musicales del siglo XX. La música se manifiesta a través de sus textos por la naturaleza rítmica de la palabra; por el uso de la pausa y del silencio; por el juego de reflejos, ecos y resonancias que se diluyen en la nada. Sus obras alcanzan con el tiempo, especialmente a partir de la Trilogía, apariencia de partituras reducidas a mínimos elementos, y brevedad, muy próximas a la delicadeza de las obras de Anton Webern, al límite de lo audible. Como nos recuerda Badiou: “Un Beckett convencido de que fuera de la obstinación de las palabras no hay sino las tinieblas y el vacío”²⁶.

El famoso final, estructurado en una secuencia de tres frases, de *El innombrable*, da respuesta a través del silencio a las tres preguntas de Kant: “... en el silencio no se sabe, hay que seguir, voy a seguir”.

Harold Pinter distingue dos clases de silencio: “One when no word is spoken. The other when perhaps a torrent of language is being employed. This speech is speaking of a language locked beneath it. That is its continual reference. The speech we hear is an indication of that which we don't hear. It is a necessary avoidance, a violent, sly, anguished or mocking smoke screen which keeps the other in its place... When true silence falls we are left with echo but are nearer nakedness. One way of looking at speech is to say that it is a constant strategem to cover nakedness”²⁷. Pinter nos muestra la dialógica silencio/palabra contemplando la posibilidad real del silencio, mientras que para Beckett ese mismo silencio no existe desde el momento en el que la mente de sus personajes no paran de hablar. Por tanto su técnica responde a la función del lenguaje, y con él a la imposibilidad del silencio.

En 1957 el húngaro György Kurtág había asistido en París a la representación de *Fin de partida* con el montaje de Roger Blin, causándole enorme impresión, pero no sería hasta 1991 cuando se decidiría a poner música a un texto de Beckett. *What is the word*, corresponde al último poema que escribiera Beckett un año antes de su muerte en 1989.

What is the word Op. 30, compuesta por Kurtág para narrador, soprano, coro e instrumentos²⁸, fue escrita para la actriz húngara Ildikó Monyók, afectada por una grave dolencia psíquica tras un accidente. Apenas recuperado el uso del habla - perdido durante siete años-, su recitación encerraba un mensaje de valerosa lucha contra el silencio, de confianza en la palabra cuando ésta se antoja ya imposible –seguía tartamudeando-, lo que verdaderamente remite de lleno al ethos beckettiano. En el documental dirigido por Judit Kele, Kurtág nos dice: “El silencio es muy, pero muy importante ¿y las palabras, qué? Para mí son más importantes las palabras que los actos. [...] Este trabajo lo he realizado para ella en la escena. Si digo: ¿Qué es la palabra?, ahora entendemos lo que significa

²⁶ BADIOU, Alain: *Beckett. El infatigable deseo*, Ed. Arena, Madrid, 2007, p. 10.

²⁷ PINTER, Harold: «Writing for the theatre», en *Complete Works: One*, Grove Press, New York, 1977, pp. 14-15.

²⁸ Véase KUNKEL, Michael; WILLIAMS, Alan E.: «...folly for t[w]o... : Samuel Beckett's *What is the word* and György Kurtág's *mi is a szó Op. 30* », en *Contemporary Music Review*, vol. 20, 2001, pp. 109-127.

una pausa. El tartamudo quiere decir algo, quiere llegar hasta el final, pero no lo logra. Esa pausa es la que trae la tensión a la música”²⁹.

Deborah Weigel presenta un ensayo en el que expone las similitudes y diferencias en el uso de la pausa y el silencio, entre *Esperando a Godot y 4’33”* de John Cage ³⁰. Como similitud defiende que en la obra de ambos coexisten el sonido y el silencio, el silencio necesita las palabras, y las palabras necesitan el silencio. Para Cage el silencio no existe, su paradigmática obra *4’33”* nos brinda la oportunidad como espectadores, de concentrarnos para poder oír y sentir el sonido/ruido que nos envuelve, experimenta con las relaciones del mundo externo.

En cuanto a las diferencias, tomando de Mary Bryden la estructura de silencio-sonido-silencio en *Esperando a Godot*, Weigel analiza dicha obra siguiendo la teoría musical de Heinrich Schenker (1868-1935), donde establece por analogía con la anterior estructura, el modelo schenkeriano de Tónica-Dominante-Tónica (I-V-I) llegando al siguiente resultado:

“Background:	Silence-Sound-Silence
Middleground:	(Act 1) Silence-Sound-Silence, (Act 2) Silence-Sound-Silence
Foreground A:	(Silence as it stands independently on the page.) <i>Silence.</i> Sound. <i>Silence.</i>
Foreground B:	(Silence interpolated between dialogue and actions.) <i>Silence. Sound. Silence</i> ” ³¹ .

La teoría de Schenker no es aplicable técnicamente a la obra de Cage por su carácter aleatorio, pero sí lo es la noción de “coherencia estructural” schenkeriana. Por tanto, la conclusión de Weigel en cuanto a las diferencias entre Beckett y Cage es que, aunque ambos utilizan con gran amplitud y flexibilidad el silencio, Beckett mantiene la máxima firmeza y control en su estructura, en tanto que Cage tiende a ser más experimental y libre, dado que la estructura de *4’33”* –apertura y cierre de la tapa del piano- lo deja todo al azar.

Anne Atik cuenta cómo en 1957 Alberto Giacometti a petición de Igor Stravinsky concertó un encuentro con Beckett. Stravinsky le había comentado: “...que, como compositor que era, le había impresionado mucho la manera en que Beckett había escrito los silencios de *Esperando a Godot*”³².

²⁹ KELE, Judit: *György Kurtág: The Matchstick Man*, DVD 9DS16, Ideale Audience Juxtapositions, n°7.

³⁰ Véase WEAGEL, Deborah: «Silence in John Cage and Samuel Beckett: 4’33” and Waiting for Godot», en *Samuel Beckett. Pastiches, parodies and other imitations*, Ed. Rodopi, Amsterdam, 2002, pp. 249-262.

³¹ *Idem.*, pp. 257-258.

³² ATIK, Anne: *Cómo Fue. Recuerdos de Samuel Beckett*, Ed. Circe, Barcelona, 2005, p. 53.

4ª ¿Quién soy yo si existe el otro?: Sí-mismo/Otro

El centro de sus ficciones adquiere protagonismo principalmente en las obras de teatro, tal y como señala Badiou: “La pareja, el Dos, la voz del otro y, en definitiva, el amor. [...] Sin embargo, el ser-dos se inserta en lo plural, en la extraña multiplicidad de los animales humanos”³³. Los personajes han perdido su yo, en muchos casos se apropian de una identidad ajena porque son intercambiables, y ellos mismos se confunden unos a otros. O se olvidan de lo que ha sucedido en el pasado, la memoria involuntaria de Beckett experimenta con la alteridad y la persistencia del recuerdo.

Beckett progresa en dirección complementaria apartando la presencia, por lo que el mundo verbal deja de tener sentido al privarse de una referencialidad donde afirmarse. Al mismo tiempo se refuerza la “voz hablante” en Sí-mismo, sus personajes se desdoblán hallándose en el lugar del Otro. Este tratamiento que desdobra a Si-mismo como sujeto, para convertirlo en el Otro como objeto, se halla en los trabajos de otros artistas como en el cine de Maya Deren, en la fotografía de Cindy Sherman, e incluso en la autorreferencialidad de Luciano Berio en *Sinfonia*, quien propone –al citarse a sí mismo en el Tercer movimiento- que la realidad se descorporeiza de la narración para dar presencia al nuevo objeto, porque “nunca somos idénticos a nosotros mismos”.

En la obra dramática *Krapp's Last Tape*, el único personaje, Krapp, se escucha a sí mismo en una cinta grabada. Como nos apunta Klaus Birkenhauer, los elementos básicos de este drama son las pantomimas de Krapp y el efecto acústico: su propia voz³⁴. Beckett escribió *Embers* en 1959 para la radio. Birkenhauer nos dice de Henry, su personaje: “Lo único que resulta claro es que Henry con su palabra y mediante el conjuro de otras voces y ruidos intenta realizarse a sí mismo, aunque sin poder decir qué es lo que en el fondo le preocupa tanto”³⁵.

El compositor Peter Eötvös compone en 1972 la obra electroacústica “*Now, Miss!*”, inspirada en *Embers*. Como en la obra de Beckett, dos personas discuten en una playa. El ruido de las olas sobre banda fue añadida en 2002 al registro original de 1973. El pensamiento de Eötvös le conduce a creer que el cometido de un artista es presentir el porvenir, consumando, con ello, el surgir de la vida desde el nacimiento de la obra de arte. El impulso hacia el futuro, atraviesa en compañía de la nostalgia fragmentos de un pasado, pertenecientes a otros mundos o al propio. *Embers* es también un drama acerca de las dificultades del trabajo del escritor, del desproporcionado costo humano de la creación artística, en la que Beckett parece querer decir que la escritura representa una manera de evadir la realidad, su Yo, renunciar a ella, para crear un mundo de ficciones en el que reflejar al Otro. La consciencia del Otro aparece siempre con la fuerza de una revelación. Morin nos dice: “Un libro que cuenta nos desvela una verdad ignorada, oculta, profunda, informe, que llevábamos en nosotros, y nos proporciona una doble maravilla, la del descubrimiento de nuestra propia

³³ BADIOU, Alain: *Beckett. El infatigable deseo*, Ed. Arena, Madrid, 2007, p. 43.

³⁴ Véase BIRKENHAUER, Klaus: *Beckett*, Alianza Editorial, Madrid, 1976, p. 172.

³⁵ *Idem*, p. 174.

verdad en el descubrimiento de una verdad exterior, y el descubrimiento de nosotros mismos en personajes que nos son exteriores”³⁶.

Conclusiones

Maurice Blanchot se pregunta: “¿Quién habla en los libros de Samuel Beckett? ¿Cuál es ese «yo» infatigable que en apariencia siempre dice lo mismo? ¿Adónde desea llegar? ¿Qué espera el autor que, ciertamente, debe encontrarse en algún lugar? ¿Qué esperamos nosotros, los que leemos? O es que se ha adentrado en un círculo en el que gira oscuramente, arrastrado por la palabra errante, no ya privada de sentido sino privada de centro, que no comienza, que no termina, ávida no obstante, exigente, que no se detendrá nunca, cuya detención no podríamos soportar porque sería entonces cuando habría que hacer el descubrimiento terrible de que cuando ella no habla, aún habla, de que cuando cesa aún persevera, no ya silenciosa, porque en ella el silencio se dice eternamente”³⁷. Estas cinco preguntas y la respuesta de Blanchot nos permiten situarnos ante la imposibilidad de desvincular unas funciones de otras, tal y como hemos expuesto en nuestras dialógicas.

Habiendo partido de cuatro preguntas de orden estético –Badiou-, planteadas de forma independiente (la parte), precisan ser relacionadas –se retroalimentan configurando el todo³⁸- unas preguntas con otras. Así, en la 1ª pregunta, hablábamos de Movimiento/Reposo al que subordinamos la gestualidad. ¿Puede la gestualidad desunirse del silencio? -3ª pregunta- Una gran parte del fenómeno silencioso va unida, inevitablemente, a la gestualidad. Las diferentes funciones del silencio pueden conocerse mejor a partir del lenguaje no verbal. Acabamos de leer cómo Blanchot a nuestra 3ª pregunta ¿Qué diría si tuviese voz? la introduce en la 1ª ¿Adónde iría si pudiera ir?

La 2ª pregunta: ¿Qué sería si pudiese ser?, además de con la memoria, Badiou nos la relaciona con los lugares y la vacilación de identidad. Nos preguntamos nosotros ¿Puede la vacilación de identidad desvincularse de la 4ª pregunta donde el discurso nos habla del desdoblamiento del ser? Sin duda ambas preguntas nos conducen a un mismo lugar, no lejana a la relación que la dialógica Movimiento/Reposo –pregunta 1ª- por proximidad a la de Recuerdo/Olvido –pregunta 2ª- nos ha planteado.

El discurso –disyunción- que nos habla de Movimiento, Palabra, Recuerdo, Ser, Sí-mismo- va unido -conjunción- a la VIDA. Reposo, Silencio, Olvido, No-ser, Otro, están unidos a la MUERTE. Siguiendo a Marc Augé: “La vida de unos necesita de la muerte de otros: esta constatación puede aplicarse trivialmente a hechos matemáticos y físicos, o representarse simbólicamente en construcciones complejas”³⁹.

³⁶ MORIN, Edgar: *Mis demonios*, Ed. Kairós, Barcelona, 2005, p. 19.

³⁷ BLANCHOT, Maurice: *El libro por venir*, Ed. Trotta, Madrid, 2005, p. 248.

³⁸ PASCAL, Blaise: « No puedo concebir al todo sin concebir a las partes y no puedo concebir a las partes sin concebir al todo», citado por MORIN, Edgar: *Introducción al pensamiento complejo*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1994, pp. 106-107.

³⁹ AUGÉ, Marc: *Las formas del olvido*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1998, p. 20.

La vida, para luchar contra la muerte, tiene necesidad de integrar a la muerte en lo más íntimo de sí misma. Esto es verdad para el pasado, y no se prevé cómo podría dejar de serlo en el futuro. Igual que en la lógica hegeliana, la pareja ser-nada es indisociable y engendra el devenir, también el par muerte-vida es indisociable y su única posible amortabilidad reside en el cambio, la mutación, la metamorfosis.⁴⁰

Edgar Morin

⁴⁰ MORIN, Edgar: *El hombre y la muerte*, Ed. Kairós, Barcelona, 2003, p. 368.

APÉNDICE⁴¹

Listado de composiciones basadas en la obra de Beckett

1. AMIRKHANIAN, CHARLES
 - 1- Pas de voix (retrato de Samuel Beckett)
2. BARLOW, KLARENZ
 - 1- Für klavier 6 de Textemusic
3. BARRET, RICHARD
 - 1- Nothing elsewhere
 - 2- I open and close
 - 3- Another heavenly day
 - 4 - How it is
 - 5- Ne songe plus à fuir
 - 6- Anayomy
 - 7- Trac, part one
4. BERIO, LUCIANO
 - 1- Sinfonia
5. COMBIER, JEROME
 - 1- Noir gris
6. CSAPÓ, GYULA (Hungría)
 - 1- La última cinta de Krapp
7. DITTRICH, PAUL HEINZ
 - Referencias continuas al teatro de Beckett.
8. DUNCAN, JOHN; BERNHARD, GUNTER
 - 1- Casa de El innombrable (Unspeakable house)
9. DUSAPIN, PASCAL
 - 1- Quad
 - 2- Faustus, the last night
 - 3- Watt
 - 4- Cascando
10. EÖTVOS, PETER
 - 1- Now Miss !
11. FELDMAN, MORTON
 - 1- For Samuel Beckett
 - 2- Words and Music
 - 3- Neither
 - 4- Elemental Procedures
12. FINNISSY, MICHAEL
 - 1- Bastantes (Enough)
13. FORTNER, WOLFGANG
 - 1- That time
14. GIACOMETTI, ANTONIO
 - 1- Días felices

⁴¹ En el siguiente listado no recogemos la totalidad de obras de compositores que de alguna manera se han inspirado en la obra de Samuel Beckett, pero sí es una pequeña muestra de la influencia que su obra ejerce en el pensamiento musical.

- 2- Le allucinazioni di Watt
- 3- Reliqua: 12 Mirlotonnades di Samuel Beckett
15. GLASS, PHILIP
 - 1- Music for Play (Comedie)
 - 2- Music for The Lost Ones
 - 3- Cascando
 - 4- Mercier y Camier
 - 5- Compañía (versión Cuarteto nº 2)
 - 6- Worstward Ho
16. GONZÁLEZ ACILU, AGUSTÍN
 - 1- Palabras y música
17. GUDMUNDSEN-HOLMGREEN, PELLE
 - 1- Je ne me Tarais Jamais, Jamais
 - 2- Poemes de Samuel Beckett
 - 3- Songs without
18. HAUBENSTOCK-RAMATI, ROMAN
 - 1- Credentials or Think Think Lucky
 - 2- Comédie
19. HOLLIGER, HEINZ
 - 1- Come and go
 - 2- Not I
 - 3- What Where
20. HOPKINS, BILL
 - 1- Sensation (texto de Beckett y Arthur Rimbaud)
21. KAGEL, MAURICIO
 - Referencias continuas al teatro de Beckett.
22. KIM, EARL
 - 1- Ejercicios en el camino
 - 3- They are far out
 - 4- Gooseberries, she said
 - 5- ... confundiendo en... (...rattling on ...)
 - 6- Footfalls
 - 7- Narrativas: siete fragmentos basados en los textos de beckett
 - 8- Ahora y entonces (Now and then)
23. KURTAG, GYÖRGY
 - 1- What is the word
 - 2- ...pas à pas-nulle part...
24. LEVINAS, MICHAEL
 - 1- Clov et Hamm
25. MANZONI, GIACOMO
 - 1- Parole da Beckett
26. MARSH, Roger
 - 1- Bits and Scraps
27. MIHALOVICI, MARCEL
 - 1- Quinta Sinfonia (La última cinta de Krapp)
 - 2- Cascando
28. MILLER, MARK E.
 - 1- Words and Music

29. NYMAN, MICHAEL
 - 1- Act without words I
30. OSBORNE, NIGEL
 - 1- Alba
31. PANTANO, ROGER
 - 1- PS
 - 2- Bits y Scraps
32. PARSONS, MICHAEL
 - 1- Música de Krapp
33. RAND, BERNARD
 - 1- Memo 2
34. REYNOLDS, ROGER
 - 1- Voicespaces « A Merciful Coincidence»
 - 2- Ping
 - 3- Odyssey
 - 4- Between the Shingle and the Dune
35. RIJNVOS, RICHARD
 - 1- Radio I
36. SIKORSKI, TOMASZ (Polonia)
 - 1- W Dali Ptak (“Lejos un pájaro”)
37. STAHLNER, KLAUS HINRICH
 - 1- Momentaufnahme
38. TILBURY, JOHN
 - 1- Cascando
 - 2- La última cinta de Krapp
 - 3- Comisiones de Beckett
39. TURNAGE, MARK-ANTHONY
 - 1- Your RockabyReferencias continuas al teatro de Beckett.
40. WILKINSON, MARK
 - 1- Voices

Musicologie Historique, Ethnomusicologie, Analyse: une Musicologie Générale est-elle possible?

Jean-Jacques Nattiez
Musicologue
Faculté de musique Université de Montréal

Résumé. La question qui fait l'objet de cet article vient d'une longue expérience pédagogique récurrente à Montréal. J'y enseigne un séminaire dit «de recherche», analogue à ce qu'on appelle un *Proseminar* dans les pays germanophones et anglophones, dans lequel je demande aux étudiants et aux étudiantes de maîtrise et de doctorat en musicologie de lire tout ou partie des grands ouvrages qui ont marqué le développement de notre discipline dans chacun de ses grands secteurs: l'histoire de la musique, l'analyse musicale, l'ethnomusicologie, l'étude des musiques pop, la sociologie, la psychologie cognitive et l'esthétique de la musique. Je n'y aborde pas l'acoustique musicale par incompetence. Or, j'ai constaté au fil des années la perplexité des étudiants devant cette diversité disciplinaire, alors que, eux-mêmes, comme il est normal, veulent se spécialiser dans un de ces champs particuliers, mais aussi devant la multiplicité des paradigmes méthodologiques qui traversent chacune de ces branches. Trop souvent, les étudiants d'aujourd'hui n'ont pas les bases philosophiques et épistémologiques pour comprendre la variété des modèles et des approches présents dans l'ensemble de la musicologie. J'ai donc fait porter mes réflexions, ces dernières années, à la fois sur les raisons de cette dispersion et sur les moyens d'y remédier. C'est non seulement par rapport aux perspectives de recherche en musicologie mais aussi aux problèmes pédagogiques de son enseignement que je voudrais situer mon propos.

Mots clef. Histoire, ethnomusicologie, analyse, musicologie.

Abstract. The subject this article is about dates back to a long teaching experience in Montreal. I taught in a so called "research" seminar, similar to what is called, in German and English speaking countries a *Proseminar*, where I ask students of the master and doctorate in musicology, to read all or part of the great compositions that have marked the development of our discipline in each of its major sectors: the history of music, musical analysis, ethnomusicology, the study of pop music, sociology, cognitive psychology and the aesthetics of music. I never deal the acoustic music in an incompetent way. However, I have found over the years perplexity in students due to the disciplinary diversity, they, of course, want to specialize in one of the fields, but also in the multiplicity of methodological paradigms in each of the branches. Too often, students today do not have the philosophical and epistemological basis for understanding the variety of models and approaches in all of musicology. So I have focused my thoughts these recent

years, on the reasons for this dispersion and on how to remedy it. It is not only for the sake of research in musicology, that I set out my point of view, but also to avoid educational problems.

Keywords. Musicology, ethnomusicology, musical analysis, history, sociology, cognitive psychology, aesthetic, philosophy, epistemology, methodological paradigms.

L'éclatement de la musicologie en différentes branches me semble d'abord s'expliquer par le fait que chacune d'elles s'est développée pour rendre compte d'aspects de la musique qui étaient négligés par les autres, et ce, pour trois grandes raisons:

- les présupposés ontologiques propres à chacune de ces branches ;
- la très grande diversité des phénomènes musicaux, en partie nouveaux, auxquels la musicologie, tout comme les amateurs de musique et les mélomanes, ont été confrontés au cours du XXe siècle;
- l'apparition d'un grand nombre de modèles différents d'explication et d'analyse des phénomènes musicaux, et récemment, l'émergence de courants de pensée relativistes et culturalistes qui ont mis en question le savoir sur lequel la musicologie se fondait traditionnellement.

Examinons la première de ces causes. Chacune des branches de la musicologie se fonde sur une conception différente de ce qu'est la musique – ce que j'appelle leur conception *ontologique* de la musique. Je trouve dans le grand livre de Carl Dahlhaus, *Grundlage der Musikgeschichte*¹, une déclaration de Theodor Adorno dans sa *Philosophie der neuen Musik* et que, naturellement, il endosse: «Musik ist geschichtlich durch und durch» - «La musique est historique de part en part». Si la musique est bien cela, comment ne pas concevoir la musicologie comme fondamentalement historique? Cela est si vrai que, le plus souvent, nos collègues anglo-saxons désignent par *musicology* la seule musicologie historique.

Mais il n'y a pas que le contexte historique qui peut prétendre expliquer la musique. L'ethnomusicologie a connu ses débuts, d'inspiration comparatiste, dans les laboratoires de l'école de Berlin à l'aube du XXe siècle, mais bientôt les ethnomusicologues vont se rendre sur le terrain: dans les campagnes de l'Europe centrale pour y enregistrer les musiques paysannes, dans les réserves voisinant les grandes cités nord-américaines et où sont regroupés les Indiens, dans les villages de la brousse africaine. Aussi, l'ethnomusicologie va-t-elle être de plus en plus

¹DAHLHAUS, C.: *Grundlage der Musikgeschichte*, Musikverlag Hans Gerig, Cologne, 1977, p. 102; 2^{ème} édition, Laaber, Laaber-Verlag, 1982.

sensible aux contextes culturels, et elle prendra un tournant nouveau, à partir des années 1960, en se fondant sur une deuxième ontologie de la musique, celle qui fait affirmer à Merriam: «La musique *est* un *produit* de l'homme et elle a une structure, mais sa structure ne peut avoir une existence en soi séparée du comportement qui la *produit*. Afin de comprendre pourquoi une musique existe comme elle le fait, nous devons aussi comprendre comment et pourquoi le comportement qui la produit *est ce qu'il est*, et comment et pourquoi les concepts qui sous-tendent ce comportement sont organisés de telle manière qu'ils *produisent* la forme particulière souhaitée de son organisé»². Selon deux formules continuellement citées par les ethnomusicologues d'aujourd'hui, la musique devra être étudiée *dans* la culture et *comme* culture. De leur côté, c'est par le contexte *social* que les spécialistes des musiques pop diffusées industriellement vont souhaiter expliquer le développement et l'expansion universelle du rock, du country, du disco, du rap, du tango, de la samba, du zouk, mais aussi des musiques de film, de télévision, des commerciaux publicitaires et même des sonneries de téléphone.

Mais la musique peut ne pas être abordée seulement à partir de ses contextes, historiques, culturels ou sociaux. Dès 1854, l'esthéticien et critique musical Eduard Hanslick³, prenant le contre-pied de la conception romantique de la musique, affirmait qu'elle *est* essentiellement «une forme en mouvement», ce qui représente une troisième position ontologique. Le fort courant structuraliste qui s'impose dans les sciences humaines dans les années 1960, encouragé par les succès évidents de la linguistique structurale pour l'analyse du langage, a conduit à affirmer que la musique *est* un jeu de structures et de relations qu'il est possible de décrire objectivement. Dès lors, c'est l'analyse musicale qui détiendrait à elle seule le secret des œuvres et des productions musicales, et les musicologues anglophones font une place à part, à côté de la *musicology*, à ce qu'ils appellent la *music theory*.

Et il me faut ajouter le postulat ontologique – un quatrième– qui sous-tend une nouvelle famille d'approches de la musique, encore plus récentes: celle des neuropsychologues pour lesquels la musique, qu'il s'agisse des conduites de création, d'interprétation et de perception de la musique, *est* le produit des stratégies cognitives des êtres humains et qui considèrent le fait musical non pas par rapport à la culture mais par rapport à des fondements universels, probablement d'origine biologique. Après l'approche de la musique à partir de ses contextes, après l'étude de ses structures immanentes, ces nouvelles tendances se penchent sur les stratégies ou les conduites reliées au phénomène musical.

² MERRIAM, A.: *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Evanston, 1964, p. 7.

³ HANSLICK, E.: *Vom Musikalisch-Schönen: ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig, Weigel, 1854; nouvelle éd., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981 ; trad. fr., *Du beau dans la musique*, Christian Bourgois éditeur, Paris, 1986.

De plus, parce que chacune des branches de la musicologie que je viens d'énumérer a pris une ampleur certaine, elles se sont institutionnalisées dans des sociétés savantes distinctes et souvent concurrentes, car elles traitent chacune d'objets différents en recourant à des méthodes spécifiques. Pour m'en tenir au monde anglophone que je cite parce qu'il me paraît exemplaire de ce qui s'est passé au cours de la seconde moitié du XXe siècle, une Society for Ethnomusicology (SEM) se sépare en 1955 de l'American Musicological Society (AMS), fondamentalement historique; la Society for Music Theory (SMT) la quitte à son tour en 1977 pour permettre le développement des recherches analytiques; en 1981, est créée l'International Association for the Study of Popular Music (IASPM); une European Society for Cognitive Sciences of Music (ESCOM) est fondée en 1991...

L'inventaire de ces quatre ontologies différentes de la musique, des disciplines qui les endossent et des institutions qui les illustrent, n'est pas la seule raison de la diversité actuelle des branches qui constituent la musicologie. La musicologie a éclaté parce que des faits musicaux nouveaux ou différents sont parvenus à l'attention des chercheurs et, de ce fait, parce que leurs objets ne sont pas les mêmes.

Tout d'abord, les assises classiques de la musique européenne ont été mises à mal dès le début du XXe siècle par la révolution sérielle, puis par le développement de nouveaux genres de musiques «sérieuses», souvent possibles grâce à de nouvelles technologies: la musique concrète, devenue la musique électro-acoustique, la musique électronique, la musique stochastique de Xenakis, le théâtre musical de Kagel, la musique spectrale. De nouveaux modes d'explication historique et d'analyse musicale ne pouvaient qu'en découler. Pensons, pour ne citer que deux exemples, au *Traité des objets musicaux* de Pierre Schaeffer⁴ ou à *The Structure of Atonal Music* d'Allen Forte⁵. C'est parce que, à partir des années 1950, il y a eu une connaissance de plus en plus grande des musiques de tradition orale, par le disque, par la vidéo et aujourd'hui par le DVD, puis émergence, au niveau mondial, du rock, de la musique pop et de toutes les musiques destinées aux jeunes, que des disciplines spécifiques se sont développées et institutionnalisées pour les étudier.

Il y a sans doute une troisième raison à cet éclatement: l'évolution dans la conception même du travail scientifique. D'une part, ce qu'étudie le musicologue est, selon le mot de Jean Molino⁶ inspiré de Marcel Mauss, «un fait musical total»: on peut en étudier les structures immanentes, leurs contextes historiques, culturels et sociaux, et les stratégies cognitives, créatrices et perceptives qui leur sont reliées. Or chacune de ces trois grandes composantes du fait musical total, structures,

⁴ SCHAEFFER, P.: *Traité des objets musicaux*, éditions du Seuil, Paris, 1966.

⁵ FORTE, A.: *The Structure of Atonal Music*, Yale University Press, 1973.

⁶ MOLINO, J.: « Fait musical et sémiologie de la musique », in *Musique en jeu*, n° 17, 1975, pp. 37-62.

contextes et stratégies, commandent de recourir à des méthodes différentes, voire divergentes. Mais comment aborder ces dimensions?

Mon idée de base, c'est que, depuis les débuts de la musicologie et durant une période plus ou moins longue, chacune des branches que j'ai citées, a d'abord revendiqué un statut d'objectivité, mais, sous l'influence du relativisme et du culturalisme qui caractérisent la période postmoderne dans laquelle nous vivons actuellement, elles sont passées de ce que j'appelle «l'âge des certitudes» à «l'ère du doute». Or le moment de ce passage n'est pas le même pour chacune de ces branches qui évolue à un rythme différent de celui de ses voisines. On peut même dire, pour prendre deux exemples extrêmes, que les cognitivistes vivent toujours dans l'âge des certitudes, car, actuellement, leur discipline repose sur l'expérimentation scientifique, alors que le relativisme culturel qui, épistémologiquement, représente l'attitude opposée, domine dans l'ethnomusicologie. De plus, le discours musicologique étant, tout comme la musique, une forme symbolique, c'est-à-dire le produit de stratégies créatrices apparaissant dans un contexte historique et culturel bien précis, la musicologie se transforme de manière différente selon les pays et la spécificité de leur culture épistémologique et scientifique : la musicologie française n'a pas évolué au même rythme et de la même manière que la musicologie nord-américaine ou la musicologie allemande, et sans doute est-ce le cas aussi en Europe centrale et à Cuba où, par exemple, l'influence d'un Assafiev a pu se faire sentir en profondeur en raison de la domination soviétique, alors que ses idées sont totalement inconnues, ou presque, dans les pays occidentaux.

Pour faire sentir sinon l'antagonisme, du moins les divergences profondes qui peuvent exister aujourd'hui entre les musicologues fidèles à une approche somme toute classique de leur discipline, et ce que l'on peut légitimement appeler la musicologie postmoderne, il suffit de résumer les traits dominants des tendances récentes: la musicologie postmoderne se détourne de la confiance téléologique dans le progrès, caractéristique du modernisme ou, comme le dit Ramon Pelinski, «du pouvoir émancipateur de la raison»⁷; elle manifeste une défiance certaine à l'égard de la notion de vérité ; son orientation épistémologique est fondamentalement relativiste ; elle affirme la spécificité culturelle des diverses formes de fait musical; elle revendique une attitude anti-autoritaire, en même temps qu'une attention particulière aux minorités, notamment sexuelles, et aux laissés pour compte de la musicologie traditionnelle, notamment les femmes. Mais parce que plus d'un ou d'une musicologue se réclame encore aujourd'hui des idées dominantes de l'âge des certitudes, le résultat, c'est que nous sommes confrontés à une coexistence et une juxtaposition fort peu pacifique de diverses conceptions générales de la

⁷ PELINSKI, R.: «L'ethnomusicologie à l'ère postmoderne», in *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, sous la direction de J.-J. Nattiez, Actes Sud / Cité de la musique, vol. II, «Les savoirs musicaux», Arles - Paris, 2004, pp. 740-765.

musicologie. Chacune d'elles repose sur des critères épistémologiques distincts et elles sont traversées par des méthodologies variées. Qu'il suffise de penser à la conception positiviste de la science, à la conception poppérienne fondée sur la possibilité de falsification et le progrès cumulatif du savoir, ou aux approches structuralistes d'un côté, herméneutiques de l'autre, parmi lesquelles il convient de distinguer bien des orientations différentes et parfois conflictuelles. La situation est d'autant plus complexe que la diversité des références scientifiques et des modèles résulte souvent de contacts des branches de la musicologie avec d'autres disciplines que la musicologie: l'histoire générale, l'histoire de l'art, la philosophie, l'esthétique, la linguistique, la psychologie, la sociologie, l'anthropologie.

De tout cela, il résulte un babélisme scientifique devant lequel, on le conçoit aisément, les étudiants et étudiantes d'aujourd'hui, et bien des chercheurs aussi, ont de la peine à s'y retrouver. Or, il n'en a pas toujours été ainsi: lorsque Guido Adler⁸, en 1885, a élaboré son fameux programme fondateur de la musicologie qui distinguait dans la musicologie deux grandes branches, encore thématiques aujourd'hui dans le monde musicologique germanophone, la musicologie historique et la musicologie systématique, c'est bien en fait l'unité de la musicologie qu'il visait à construire, car au-delà de la distinction entre ces deux grands secteurs de la jeune discipline, l'objectif général qu'il assignait à la musicologie était de rechercher les *lois* qui gouvernaient aussi bien le développement historique de la musique que le fonctionnement des systèmes musicaux ou leurs liens avec la culture et la société.

Nous sommes bien loin de cet objectif initial. Tout comme l'histoire vue par François Dosse⁹, la musicologie est aujourd'hui en miettes, et j'ai la faiblesse de penser qu'elle devrait travailler à reconstruire son unité perdue. C'est pour tenter d'aider tous ceux et celles que l'éclatement présent de la musicologie perturbe, à commencer par nos étudiants, que je voudrais identifier et proposer quelques moyens de concevoir la musicologie comme une discipline unifiée, ce que j'appelle ici «musicologie générale», c'est-à-dire une discipline qui, à la fois, a pour objet tous les types possibles de musiques, sans aucune exclusive, et qui développe des concepts, des principes et des méthodes applicables à tous les types de musique.

*

Je voudrais indiquer d'emblée, pour éviter tout malentendu, que, si je vais plaider ici en faveur d'une conception unitaire de la musicologie, ce n'est pas, loin de là, pour nier l'importance et la spécificité du travail dans chacune des branches que j'ai citées. Étudier des manuscrits dans des bibliothèques, ce n'est pas la même chose, que faire du terrain comme le pratique l'ethnomusicologue, de demander à une population de sujets de répondre à des questionnaires comme le fait le sociologue,

⁸ ADLER, G.: « Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft », in *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, vol. I, 1885, pp. 5-20.

⁹ DOSSE, F.: *L'histoire en miettes. Des « Annales » à la « nouvelle histoire »*, La Découverte, Paris, 1987.

ou de soumettre des sujets à des expériences de laboratoire comme le fait le cognitiviste. Et c'est encore une autre chose que de disséquer les structures musicales dans les partitions ou les transcriptions. Ces différences, ces divergences et l'exercice autonome de ces entreprises scientifiques, ont leur légitimité pleine et entière.

Il n'en reste pas moins que le praticien et l'étudiant de chacune des branches de la musicologie ont intérêt à savoir ce qui se passe dans la maison d'à côté, car, d'une part, il viendra toujours un moment où le musicologue sera amené à lire et étudier ce que font ses confrères, et, d'autre part, il pourra être confronté à ce que le philosophe des sciences Thomas Kuhn appelait une énigme, c'est-à-dire, un problème qui ne pourra être abordé ou résolu que par une discipline qui n'est pas la sienne et vers laquelle il lui faudra se tourner. Dans cette perspective, il me paraît indispensable d'initier le ou la jeune musicologue à l'ensemble de ces branches en portant à leur connaissance les grands paradigmes et les types de méthodes qui leur sont propres. Si, en plus, nous pouvons identifier des méthodes et des principes qui peuvent s'appliquer à chacune de ses branches et ses différents objets, tout en respectant leur spécificité, alors, nous serons sur la voie de la construction d'une musicologie générale unifiée.

Pour en dresser les grandes lignes, je proposerai quelques pistes de réflexion sur les cinq points suivants :

- d'abord, je vais tenter de montrer ce que la musicologie historique et l'ethnomusicologie peuvent avoir en commun;
- ensuite, j'identifierai quelques aspects où elles peuvent être complémentaires;
- je ferai ensuite intervenir l'analyse musicale, aussi bien dans la musicologie des musiques occidentales qu'en ethnomusicologie;
- puis je rappellerai les grandes lignes d'un modèle qui tente de réunir l'étude des structures, des contextes et des stratégies;
- enfin, je plaiderai en faveur de l'existence d'universaux de la musique dont l'étude pourrait servir de fondement à une musicologie générale.

*

Je commencerai donc par une observation sur un aspect qui me semble rapprocher l'histoire de la musique et l'ethnomusicologie, du moins telle qu'on la pratique le plus souvent aujourd'hui. Je fais cette précision car, en ce qui concerne l'ethnomusicologie, je fais allusion ici, spécifiquement, à la forme qu'elle a prise depuis les années 1960, avec les ouvrages fondateurs de Merriam¹⁰ et Blacking¹¹:

¹⁰ MERRIAM, A.: *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Evanston, 1964.

¹¹ BLACKING, J.: *How Musical is Man?*, University of Washington Press, Seattle, 1973; rééd., Faber and Faber, Londres, 1976 ; trad. fr., *Le sens musical*, Éditions de Minuit, Paris, 1990.

l'anthropologie de la musique. Certes, ces deux disciplines prennent des contours bien différents selon les moments de l'histoire et selon les cultures qu'elles traitent. Écrire l'histoire de la musique de l'Antiquité – pour laquelle les partitions manquent ! – ou du Moyen Âge, qui ne nous a laissé le plus souvent que des manuscrits dont nous connaissons mal la contrepartie sonore, ce n'est certainement pas la même chose que d'entreprendre celle des âges baroques, classiques et romantiques dont nous partageons encore, quoiqu'on en dise, la plupart des codes, ou des musiques du XXe siècle pour lesquelles nous disposons de témoignages directs de compositeurs et de documents audio-visuels. Dans le champ de l'ethnomusicologie, les musiques des chasseurs-cueilleurs et des chasseurs-pêcheurs sont bien différentes de celles des pays dont on connaît l'histoire et où une théorie de la musique a été explicitement développée, comme dans les cultures asiatiques ou arabo-musulmanes. Mais on peut appliquer au domaine musical le rapprochement naguère proposé par Paul Veyne, dans son livre *Comment on écrit l'histoire*¹², entre histoire au sens large et sociologie: toutes les deux procèdent à des herméneutiques du vécu; elles sont, pour parler comme Aristote, des sciences du sub-lunaire. Poursuivons l'analogie pour l'histoire et l'anthropologie de la musique: elles ont toutes deux pour objectif commun d'*interpréter des traces*, traces musicales bien sûr, mais aussi et surtout, traces de toute nature reliées au fait musical (écrits, propos, actions, réactions) qui permettent de resituer la musique dans son contexte. Or, pour le musicologue historien comme pour l'ethnomusicologue, ces contextes se caractérisent par l'étrangeté et la distance, distance historique ici, distance culturelle là. La musique des Banda-Linda est aussi éloignée de l'ethnomusicologue européen que peut l'être, pour l'historien d'aujourd'hui, les musiques européennes du Moyen Âge et de la Renaissance. Les hésitations quant à l'authenticité des pratiques interprétatives de la musique baroque montrent que cette période-là est déjà bien éloignée de la nôtre. Est-on sûr de comprendre toutes les connotations, notamment métaphysiques, du concept de «musique absolue» chez les romantiques? Et même plus près de nous, la jeune génération de musicologues connaît-elle et comprend-elle les motivations esthétiques et idéologiques des compositeurs de l'«école» de Darmstadt? Aussi l'interprétation des traces consiste-t-elle, le plus souvent, en une herméneutique des vécus musicaux lointains qui ne prennent un sens logique pour nous que grâce à l'*intrigue*, pour reprendre une autre expression de Paul Veyne, en fonction de laquelle le chercheur établit des liens entre les faits rassemblés et étudiés, du point de vue historique et/ou culturel. Dans le cas de la musicologie historique comme de l'ethnomusicologie, il s'agit de relier les faits et les événements musicaux avec des contextes.

Cette analogie de situation a été évoquée de manière exemplaire et humoristique par l'ethnomusicologue français Gilbert Rouget qui, dans son livre, *La musique et*

¹² VEYNE, P.: *Comment on écrit l'histoire*, éditions du Seuil, Paris, 1971 *in fine*.

*la transe*¹³, a imaginé l'étonnement d'un Africain qui, assistant à une représentation à l'Opéra de Paris, s'interroge sur les raisons des réactions exacerbées et extatiques des spectateurs face aux prouesses vocales des divas. Par là, il indiquait que l'approche culturelle, voire une ethnomusicologie de la musique occidentale était possible, et du même coup, il démontrait que les problèmes soulevés par la distance historique et la distance culturelle étaient identiques dans la musicologie historique et en ethnomusicologie.

Ce sont surtout les historiens de la musique, notamment germanophones, qui se sont intéressés à l'herméneutique en raison de la force de cette tradition philosophique dans leur culture. Carl Dahlhaus¹⁴ en est un représentant exemplaire, même s'il a exprimé ses réserves avec certains de ses aspects. Mais le «music criticism» des anglophones, tel que défendu par Joseph Kerman¹⁵, en est une autre illustration. On ne le confondra pas avec la critique musicale de type journalistique; pour en bien comprendre les objectifs, on la rapprochera de la critique littéraire qui, elle, essaie d'éclairer les significations des œuvres en les plongeant dans leurs divers contextes grâce à des «explications de textes».

Plus récemment, ces préoccupations ont également pénétré, dans un esprit relativiste, la musicologie nord-américaine –je pense ici aux travaux de Gary Tomlinson¹⁶ ou de Lawrence Kramer¹⁷. L'herméneutique était déjà présente chez quelques ethnomusicologues, notamment John Blacking¹⁸, chez qui la danse Tshikona est interprétée en fonction de la structure sociale des Venda, dans un esprit néo-marxiste chez lui, mais on la trouve également chez Merriam, inspiré par le fonctionnalisme de Malinowski, ou chez Steven Feld, influencé par le structuralisme de Lévi-Strauss. C'est qu'il n'y a pas un seul type d'herméneutique, comme je le disais tout à l'heure: il faut ajouter à cette première liste, les interprétations colorées, hier, par la psychanalyse et la phénoménologie, et aujourd'hui, le dialogisme (Bakhtine, Gadamer), l'archéologie du savoir (Foucault), les théories de la déconstruction (Derrida), le féminisme et les «gender studies». Quelle que soit l'opinion que l'on a de chacun de ces courants, il me paraît

¹³ ROUGET, G.: *La Musique et la transe*, Gallimard, Paris, 1980, pp. 337-348; 2^{ème} éd. revue et augmentée, 1990.

¹⁴ DAHLHAUS, C.: *Grundlage der Musikgeschichte*, Musikverlag Hans Gerig, Cologne, 1977; 2^{ème} édition, Laaber, Laaber-Verlag, 1982.

¹⁵ KERMAN, J.: *Contemplating Music. Challenges to Musicology*, Harvard University Press, Cambridge, 1985.

¹⁶ TOMLINSON, G.: *Music in Renaissance Magic. Towards a Historiography of Others*, The University of Chicago Press, Chicago-Londres, 1997.

¹⁷ KRAMER, L.: *Music as Cultural Practice 1800-1900*, University of California Press, Berkeley-Londres, 1993; KRAMER, L.: *Classical Music and Postmodern Knowledge*, University of California Press, Berkeley-Londres, 1995.

¹⁸ BLACKING, J.: *How Musical is Man?*, University of Washington Press, Seattle, 1973; rééd., Faber and Faber, Londres, 1976; trad. fr., *Le sens musical*, Éditions de Minuit, Paris, 1990.

indispensable que étudiants et étudiantes en musicologie soient exposés à ces divers paradigmes de pensée, pas nécessairement pour les pratiquer eux-mêmes ou pour les approuver, mais pour être capables de lire la littérature spécialisée, car, bien souvent, le choix de ces orientations herméneutiques explique la nature et le contenu de l'intrigue proposée par chacun des musicologues pour rendre compte de tel ou tel corpus ou de tel problème musical dans l'histoire ou dans la culture. Si l'on ignore tout des cadres intellectuels de référence utilisés par le musicologue, il sera difficile de comprendre le contenu véritable de sa pensée.

De plus, une saine initiation aux problèmes fondamentaux de l'herméneutique, notamment la théorie du cercle herméneutique et l'insistance sur la position du chercheur par rapport à son objet d'études, est propre à rendre les étudiants sensibles aux problématiques de la validité et de la vérité des discours musicologiques et ethnomusicologiques. La réflexion herméneutique mais aussi la théorisation de la musicologie historique, ont été sensibles aux propositions de Gadamer qui a dérivé une partie de sa philosophie du principe de Heidegger selon lequel «l'histoire n'existe que dans et par l'historicité de l'historien», ce qui signifie, plus simplement, que la formulation du discours historique est fortement dépendante du moment de l'histoire auquel appartient son narrateur. Quant à l'ethnomusicologie, elle a intégré l'attention portée par l'anthropologie culturelle à la distance qui existe entre le point de vue de l'ethnologue enraciné dans sa propre culture, et la culture de l'autochtone. Il importe que les jeunes historiens de la musique comme les apprentis ethnomusicologues disposent des outils théoriques et méthodologiques qui les rendent capables de penser la relation qu'ils entretiennent avec leurs objets spécifiques de recherche.

*

Je voudrais insister maintenant, en second lieu, sur la complémentarité des deux branches de la musicologie que j'ai jusqu'à présent considérées, mais pour cela, je vais être amené à faire intervenir l'analyse musicale.

Il est un domaine de l'activité de l'historien de la musique qui peut constituer un exemple pour l'ethnomusicologue : cette dernière n'a peut-être pas intégré, et elle devrait le faire en les transposant, les leçons de la musicologie historique, et notamment celles de la philologie qui, dans le domaine de l'histoire, a une longue tradition. Car l'histoire de la musique nous a appris sinon à mettre en question, du moins à questionner les documents à partir desquels elle reconstitue l'enchaînement des faits et à en faire la critique: à quelle œuvre se rapporte cette esquisse? Peut-on se fier à la date qui, ici, a été inscrite? Wagner et Boulez disent-ils vrais sur eux-mêmes? Je ne suis pas certain que l'ethnomusicologie d'orientation anthropologique partage des inquiétudes similaires, car, après une phase initiale de l'ethnomusicologie trop longtemps ethnocentrique, l'anthropologue de la musique manifeste, très souvent, un préjugé favorable et peu critique en faveur des propos de l'autochtone. N'a-t-on pas assisté, dans certains cas, à une véritable fétichisation de la parole de l'informateur, au point que la

transcription de ce qu'il veut bien nous dire s'est souvent substituée à l'analyse du répertoire musical parce qu'elle semblait suffisante pour nous en fournir l'explication? Et n'est-ce pas souvent sur un petit nombre de témoignages locaux qu'on s'est parfois fondé, au mépris des exigences sérielles et statistiques qui ont précisément fourni à l'histoire en général et à l'histoire de la musique en particulier, leur force et leur fiabilité? Certes, Hugo Zemp¹⁹ et Steven Feld²⁰ ont eu l'immense mérite, avec d'autres, de nous montrer qu'il existait bel et bien des ethnothéories. Si l'on croyait que les musiciens ne conceptualisent pas leur musique, c'est parce qu'on avait oublié de le leur demander ou parce qu'on n'avait pas compris qu'ils pouvaient théoriser leur musique avec des moyens différents de ceux auxquels nous sommes accoutumés. Il n'en reste pas moins que la parole de l'informateur mérite tout autant que le document historique d'être soumise à l'évaluation critique. La leçon donnée naguère par le linguiste et ethnologue Edward Sapir mérite d'être rappelée: «Deux-Corbeaux, Indien autorisé, pouvait se permettre de nier l'existence même d'une coutume, d'une attitude ou d'une croyance qu'un autre Indien, non moins autorisé que lui, avait données pour vrai»²¹. Pour choisir entre deux témoignages contradictoires, l'anthropologue de la musique se doit, lui aussi, de procéder à la critique de ses sources. Molino a pu observer qu'«il n'existe pas encore, pour l'oralité, de critique comparable à la critique de l'écrit qu'ont patiemment édifiée philologues et historiens»²². Un passage des étudiants en ethnomusicologie par les cours d'histoire de la musique où l'on pratique la critique philologique des textes, les amèneraient sûrement à se poser des questions analogues, *mutatis mutandis*, quand ils sont sur le terrain. Mais il est aussi des cas où, à l'inverse, c'est l'ethnomusicologie qui peut être exemplaire pour l'historien de la musique.

J'en donnerai deux exemples. Tout d'abord, l'ethnomusicologue est amené à découvrir des manifestations du musical auxquelles le musicologue historien ne pense pas parce qu'il n'est pas dans cette situation de distance culturelle par rapport à son objet qui est le lot commun des ethnomusicologues. Par définition, ils sont amenés à réfléchir sur le fonctionnement et les manifestations de l'oralité. Or les dimensions non-écrites dans la musique occidentale sont plus importantes qu'on ne peut le penser. L'étude de la musique grégorienne a certainement fait de grands progrès lorsque Peter Jeffery²³ l'a réexaminée d'un point de vue explicitement ethnomusicologique, considérant que, avec l'écriture grégorienne, nous étions confrontés à la transcription ou à la notation rapide d'un phénomène

¹⁹ ZEMP, H.: « Aspects of 'Are' are Musical Theory », in *Ethnomusicology*, vol. XXIII, n° 1, 1979, pp. 6-48.

²⁰ FELD, S.: *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, University of Pennsylvania Press, Philadelphie, 1982.

²¹ SAPIR, E.: *Anthropologie*, éditions du Seuil, Paris, 1971, p. 103

²² MOLINO, J.: cf. Arom, 1988, p. 14

²³ JEFFERY, P.: *Re-Envisioning Past Mucial Cultures. Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*, University of Chicago Press, Chicago, 1992.

musical fondamentalement oral. De la même façon, mon excellent collègue montréalais, spécialiste des musiques populaires, Philip Tagg, a fortement dénoncé ce qu'il appelle la «notational centrality» -le graphocentrisme- de la musique occidentale qui, dans son domaine, conduit à occulter l'importance fondamentale jouée par une dimension comme le timbre²⁴. Et c'est, entre autres raisons, parce que l'étude des musiques diffusées industriellement nous oblige à découvrir des dimensions fondamentales du fait musical, que j'ai plaidé et plaide encore pour leur étude musicologique, quels que puissent être mes goûts personnels en la matière. Dans tous ces cas, c'à quoi conduisent les études ethnomusicologiques et de «popular music», c'est à une conception *anthropologique* plus juste de l'ensemble des phénomènes musicaux, et des musiques européennes classiques en particulier²⁵.

Deuxième exemple: les recherches sur les systèmes musicaux, notamment dans les cultures où, à la différence des sociétés asiatiques et arabo-musulmanes, il n'existe pas de théorie musicale explicite, comme chez les Inuit ou les Pygmées. Les ethnomusicologues qui s'attachent à décrire la réalité des structures sonores, les abordent d'une manière beaucoup plus empirique et systématique que ce n'était trop souvent le cas, jusqu'à une date récente, pour les musiques occidentales.

A priori, l'ethnomusicologue ne connaît pas le «code» des musiques qu'il étudie: il lui faut expliciter les procédures analytiques utilisées, délimiter des unités, définir les relations entre ces unités, séparer les paramètres, mettre en série les diverses pratiques musicales. Parce que les échelles de référence ne sont pas les siennes, il lui faut les reconstituer; parce que les structures musicales sont à la fois étonnantes et régulières, il lui faut en découvrir la logique sous-jacente, ce à quoi Constantin Brăiloiu²⁶ ²⁷ s'était consacré de manière brillante et spectaculaire à propos du pentatonisme ou du rythme enfantin, entre autres; même si ce type d'approche reste isolé dans la littérature ethnomusicologique contemporaine, l'ouvrage de Simha Arom consacré à la systématique des polyphonies et polyrythmies centrafricaines²⁸ démontre de manière exemplaire qu'il existe bien dans la plupart des musiques subsahariennes, une systématique sous-jacente qu'il est possible au chercheur de reconstituer. Et si j'insiste sur cette présence de l'approche systématique en ethnomusicologie, de Brăiloiu à Arom, c'est parce qu'il me semble que l'exemple de ces entreprises réussies devrait, à son tour, de par l'exigence

²⁴ TAGG, P.; CLARIDA, B.: *Ten Little Title Tunes*, The Mass Media Music Scholars' Press, New-York-Montreal, 2003, pp. 28 et 45

²⁵ MOLINO, J.: «Esquisse d'une anthropo-histoire de la musique», in *Prétentaine*, n° 18-19, printemps 2005, pp. 115-157

²⁶ BRAILOIU, C.: *Opere, I*, Traducere si prefafa de Emilia Comisel, Editura Musicala a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialista Romania, Bucarest, 1967

²⁷ BRAILOIU, C.: *Problèmes d'ethnomusicologie* (édition Gilbert Rouget), Minkoff, Genève, 1973.

²⁸ AROM, S.: *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale. Structure et méthodologie*, 2 vol., S.E.L.A.F., Paris, 1985.

d'explicitation qui en est à la base et qui permet de découvrir des propriétés empiriques insoupçonnées, être profitable à l'analyse des musiques occidentales.

Il y a là, à coup sûr, un paradoxe. Apparemment, le musicologue occidental, lorsqu'il étudie les musiques de sa culture, a une longueur d'avance sur l'ethnomusicologue: il connaît «le code» des musiques qui l'intéressent, notamment le code harmonique. Il peut donc se concentrer sur d'autres dimensions, comme l'histoire des formes, des genres et des styles. L'ethnomusicologue, lorsqu'il se préoccupe de décrire le fonctionnement des systèmes musicaux, doit au contraire tout découvrir. Son premier travail, nous rappelle Arom, est de «dégager les éléments qui constituent le code de la musique qu'il étudie»²⁹. Il lui faut même oublier sa propre culture musicale. Comme le dit ce même auteur, «un ethnomusicologue africain», formé à l'école occidentale, «entreprendra de décrire sa propre musique en faisant appel à des concepts qui ne s'y appliquent pas et qui ne sont donc pas pertinents. C'est ainsi que, pour rendre compte de l'organisation temporelle, il va noter en 6/8 ou 4/4 une musique où il n'y a pas de temps forts donc pas de mesures. [...] Se pose alors une question qui n'effleurait pas l'esprit d'un musicologue occidental, car rien dans sa pratique ne l'y confronte: est-il possible qu'il y ait des structures périodiques dont la rythmicité soit évidente sans être pour autant soumises à un système fondé sur l'alternance régulière de temps forts avec des temps faibles?»³⁰. Si l'ethnomusicologue parvient à «oublier» de façon positive et constructive sa culture d'origine, il a l'avantage de se retrouver dans un état de relative naïveté. Privé *de facto* de certitudes théoriques préalables, il n'a pas d'effort à fournir pour créer entre le fait musical et lui-même la distance nécessaire à la constitution de tout savoir ethnologique. Comme le dit Célestin Deliège, «la plus grande chance de l'ethnomusicologue, est qu'il soit privé de certitudes théoriques préalables à son travail»³¹.

Si le musicologue des musiques européennes établit une distance analogue avec son objet d'études, il aura la possibilité de découvrir des propriétés structurelles et spécifiques qu'avaient occultées les théories générales reçues, notamment celles qui, pour des raisons de simplification pédagogique, édictaient de manière normative comment il fallait écrire enchaînements harmoniques et fugues. Il convient, en effet, de bien distinguer entre l'héritage de la tradition didactique et les analyses descriptives fondées sur des méthodes empiriques. Ce n'est pas un hasard si les procédures d'analyse que j'ai développées à partir des propositions de Nicolas Ruwet³², connues sous le nom de technique paradigmatique, avaient été d'abord appliquées soit, comme l'a fait Ruwet, dans les musiques médiévales ou

²⁹ AROM, S.; DELIÈGE, C.; MOLINO, J.: « Musicologie et ethnomusicologie : vers un renouvellement des questions et une unification des méthodes », propos recueillis par F. Delalande et D. Matoré, in *Analyse musicale*, n° 11, avril 1988, pp. 9-15.

³⁰ *Op. Cit.*, p. 9.

³¹ *Op. Cit.*, p. 11.

³² RUWET, N.: *Langage, musique, poésie*, éditions du Seuil, Paris, 1972.

dans les musiques des périodes de transition dont on connaît mal le fonctionnement, comme celle de Debussy, soit, comme l'a fait Arom, dans les musiques africaines dont on ne pouvait rendre compte à partir des principes à l'œuvre dans notre système classique. En ajoutant à la technique paradigmatique celle de la grammaire générative, Sylveline Bourion^{33 34}, reprenant le problème des duplications chez Debussy, a pu faire faire des pas de géant à la connaissance de son style.

Mais il serait faux de penser que les techniques qui ont fait leur preuve en ethnomusicologie ne peuvent pas être de quelque utilité dans les domaines de la musique occidentale dont nous pensons connaître le code. À cet égard, il conviendrait de s'inspirer de la leçon de Montesquieu qui, pour décrire objectivement le comportement des Parisiens de son temps, a eu recours, dans *Les lettres persanes*, à la fiction du «regard éloigné» d'un Persan. Du même coup, il a fondé l'ethnographie moderne. L'analyse des musiques européennes «savantes» a tout à gagner d'un retour à une approche naïve qui est celle de l'ethnomusicologue débarquant dans un terrain inconnu. La pratique de ce que l'on a parfois appelé, pour la critiquer, la «table rase», peut permettre au musicologue des musiques occidentales de jeter un regard neuf sur les phénomènes musicaux dont on pensait connaître tous les secrets.

Dans cette perspective, je m'en voudrais de ne pas citer ici le travail de Mihaela Corduban³⁵ qui reprend de fond en comble la question de la rhétorique musicale à l'époque baroque, en comparant les théories de l'époque avec une analyse des préludes et fugues du 1^{er} livre du *Clavier bien tempéré*, fondée sur une décomposition paradigmatique systématique. Guy Marchand³⁶, a pu montrer, en se fondant là encore sur une soigneuse analyse paradigmatique des cantates de Bach, que le nombre d'or y était à l'œuvre beaucoup plus fréquemment qu'on ne le pensait.

Le musicologue de la musique occidentale, de manière générale, souffre d'être partie prenante de la musique qu'il décrit, bien souvent pour des raisons de préférence esthétique, voire idéologique. Tel est le cas de Jacques Chailley, qui a longtemps régné sur la musicologie française à la Sorbonne, et dont on voit bien que certaines de ses considérations se fondaient sur la défiance qu'il entretenait, pour dire le moins, à l'égard de la musique contemporaine³⁷. C'est aussi le cas, à

³³ BOURION, S.: « Pour une grammaire générative de la duplication dans les derniers cycles de mélodies pour voix et piano de Debussy », in *Musurgia*, vol. XI, n° 4, 2004, pp. 7-30.

³⁴ BOURION, S.: *Dire, mais pourquoi redire ? L'analyse des duplications dans les mélodies pour voix et piano de Claude Debussy*, thèse de doctorat en musicologie, Université de Montréal, 2006.

³⁵ CORDUBAN, M.: «*Le clavier bien tempéré*» de Johann Sebastian Bach. *Le rôle de la rhétorique dans les stratégies compositionnelles de Bach*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2008.

³⁶ MARCHAND, G.: *Bach ou la Passion selon Jean-Sébastien. De Luther au nombre d'or*, L'Harmattan, Paris, 2003.

³⁷ CHAILLEY, J.: *Traité historique d'analyse musicale*, Leduc, Paris, 1951.

l'inverse, de Célestin Deliège qui, dans un ouvrage monumental et fascinant consacré à la modernité musicale depuis la fin de la deuxième guerre mondiale³⁸, se fait le défenseur de l'école de Darmstadt et de ses successeurs et, du même coup, met de côté ou égratigne sans ménagement, dans sa tentative de musicologie critique, des secteurs entiers de l'activité créatrice contemporaine –comme la musique électro-acoustique, l'œuvre de Xenakis, l'école polonaise contemporaine et même l'opéra, qu'il écarte de son examen parce qu'il le considère comme une forme «impure». Dans ces deux cas, le discours musicologique est orienté par les options personnelles du chercheur, même si elles sont opposées. L'ethnomusicologue, au contraire, n'a pas de tradition musicale à défendre ni d'orientation musicale à justifier (sinon, parfois, la notion passablement confuse d'«authenticité»): il est confronté à des musiques dont l'histoire lui échappe et dont l'évolution ne le concerne pas, en tout cas pas de la même façon que la musique de sa propre culture. Il est temps que le musicologue qui se consacre aux musiques occidentales, et notamment contemporaines, traite de la musique de Boulez comme s'il était confronté à celle d'un Banda-Linda, et fuit l'équivalent de la tentation ethnocentrique contre laquelle l'ethnomusicologue est professionnellement et naturellement accoutumé à lutter.

*

Jusqu'à présent, j'ai tenté d'indiquer ce que l'historien de la musique pouvait enseigner à l'ethnomusicologue, et ce que l'ethnomusicologue pouvait enseigner à l'historien de la musique. Au passage, j'ai été amené à introduire des exemples d'analyse musicale, inspirés par l'expérience ethnomusicologique, qui peuvent conduire à réinterpréter autrement le fonctionnement des musiques occidentales. Mais il est temps que je considère en troisième lieu ce que l'analyse musicale à part entière peut apporter et à la musicologie historique, et à l'ethnomusicologie d'orientation anthropologique.

Histoire et anthropologie de la musique ont en commun, je l'ai dit, de faire confiance à la description des contextes, historiques ici, culturels là, pour *expliquer* le fait musical considéré. Ajoutons aussi les contextes sociaux, car il en va de même, par définition, dans un secteur de la musicologie que j'ai laissé de côté jusqu'à présent: la sociologie de la musique. Or histoire, sociologie et anthropologie de la musique font face à un problème épistémologique identique. Ou bien elles considèrent que la musique fait partie de ces grandes entités que sont l'histoire, la société et la culture. La tentation est grande, alors, de considérer qu'il y a *équivalence homologique* entre la musique et les ensembles où elle s'insère: c'est le postulat à la fois culturaliste et structuraliste hérité de l'enseignement de l'anthropologue Franz Boas. Ou bien elles considèrent que la musique est le

³⁸ DELIÈGE, C.: *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'Ircam*, Mardaga, Sprimont, 2003.

produit de l'histoire, de la société et de la culture: c'est le *schéma* marxiste de raisonnement; je dis bien «le schéma» car on le retrouve aussi dans les approches déterministes qui ne se réclament pas du marxisme; et ici l'historien de la musique, l'ethnomusicologue ou le sociologue de la musique risque de céder à la tentation *déterministe*. Dans tous ces cas, l'approche du musicologue est *réductionniste*.

Or l'analyste, lui, part d'un présupposé ontologique différent, comme on l'a vu: l'essentiel de la musique réside dans ses structures. Il a certainement tort de considérer a priori que le musical puisse être expliqué en totalité du seul point de vue immanent, ou que la musique soit totalement autonome par rapport aux contextes historiques, sociaux et culturels. Mais en revanche, l'observation empirique des constituants de la musique oblige le musicologue des musiques occidentales, le sociologue et l'ethnomusicologue à se souvenir que la réalité première du fait musical, ce sont bien ces structures immanentes dont les propriétés spécifiques ne sont pas nécessairement réductibles à l'histoire, la société ou la culture.

Le lien homologique ou déterministe entre histoire, société et culture d'un côté, et musique de l'autre, a été plus souvent affirmé que démontré. On a assisté au cours du XXe siècle à l'apparition de modèles d'analyse musicale beaucoup plus sophistiqués et détaillés que les analyses formelles traditionnelles, les chiffrages harmoniques didactiques et les caractérisations stylistiques à gros traits. La publication de trois ouvrages de synthèse sur l'analyse musicale dans les années 1980, ceux de Bent³⁹, Cook⁴⁰ et Dunsby-Whittall⁴¹ démontre la nouveauté et l'impact des modèles de Schenker, Ruwet, Meyer, Forte et Lerdahl-Jackendoff, auxquels il faudrait ajouter aujourd'hui celui de la stylistique musicale de Baroni-Dalmonte-Jacoboni. Or quelle est l'importance de ces nouveaux modèles, explicites et pointus, par rapport aux pratiques holistes et homologiques que je viens d'évoquer? *Ils obligent, et c'est capital, à expliciter à quels niveaux et pour quels paramètres de la structure musicale, s'exerce l'influence des contextes historiques, culturels et sociaux, si et quand il y en a une.* J'ai la conviction profonde qu'un contact plus organique entre histoire, sociologie musicale et ethnomusicologie avec les paradigmes de pensée en usage chez les analystes, peut permettre d'éviter, dans ces trois branches, les dangers du réductionnisme dont l'approche marxiste n'a été qu'un exemple trop criant, mais dont on a retrouvé ailleurs le même schéma de raisonnement: celui qui consiste à examiner, donc à ramener, les réalités musicales empiriques à l'aune d'une conception générale de l'humanité, de la société ou de la culture, considérée a priori comme vraie. Mais en même temps que la rencontre de

³⁹ BENT, I.: « Analysis », in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, Londres, 1980, vol. I, pp. 340-388; réédition, BENT, I.; DRABKIN, W.: « Analysis », Macmillan, Londres, 1987; trad. fr., BENT, I.; DRABKIN, W.: *L'analyse musicale. Histoire et méthodes*, Éditions Main d'oeuvre, Nice, 1998. Version nouvelle dans la seconde édition du New Grove, 2001

⁴⁰ COOK, N.: *A Guide to Musical Analysis*, J.M. Dent and Sons, Londres et Melbourne, 1987.

⁴¹ DUNSBY, J.; WHITTALL, A.: *Music Analysis in Theory and Practice*, Yale University Press, New Haven, 1988.

l'analyse, de la musicologie historique, de la sociologie de la musique et de l'ethnomusicologie peut éviter de tomber dans les pièges du réductionnisme, en obligeant ces différents secteurs de recherche à confronter leurs résultats et leurs affirmations, elle peut apporter une pierre de plus à la construction d'une musicologie unifiée. En effet, c'est par rapport à des descriptions précises du matériau musical, fondées sur des modèles identiques, quels que soient les types de musiques examinés, que l'étude des contextes historiques, sociaux et culturels trouveront leur pertinence. Ce que je viens d'énoncer ici constitue déjà un principe de base pour l'édification d'une musicologie générale.

*

Mais il ne suffit pas d'analyser les structures immanentes d'une œuvre ou d'un corpus musical. Il ne suffit pas d'examiner dans quelle mesure et comment ces structures immanentes sont en relation avec l'histoire, la société et la culture. Le musicologue doit aussi s'intéresser aux stratégies cognitives qui sont à l'œuvre à la fois dans les processus de création, d'interprétation et de perception musicales. C'est l'objet de mon quatrième point.

Ces préoccupations ne sont pas nouvelles. Il y a longtemps que la musicologie historique a pensé être capable, dans ses exégèses, de retrouver «l'intention» des compositeurs. Même si cet objectif a été dénoncé en musicologie, sous l'influence de la théorie de l'«intentionnal fallacy» -l'illusion intentionnelle- introduite dans la critique littéraire par Wimsatt et Beardsley⁴², cela n'a pas empêché les historiens de la musique de consacrer beaucoup de temps à l'étude des esquisses -les «sketch studies» de la musicologie historique anglophone- qui auront certainement apporté beaucoup à la connaissance des stratégies compositionnelles. Dans le domaine de l'ethnomusicologie, et après avoir longuement dégagé les structures des polyphonies et polyrythmies qu'il a étudiées chez les Banda-Linda, Arom est amené à se demander de quels modèles elles viennent, et comment ils sont reconnus par les autochtones. De leur côté, les neuro-psychologues de la musique démultiplient les expériences pour tenter de comprendre quels sont les mécanismes cognitifs du cerveau à l'œuvre dans les stratégies compositionnelles, les processus d'apprentissage et d'interprétation, et les conduites perceptives des auditeurs. Ici encore, nous sommes en présence de champs de recherche en apparence distincts et autonomes, puisqu'ils sont abordés par les historiens de la musique, les ethnomusicologues et les cognitivistes. En réalité, les voilà confrontés à des questions rigoureusement analogues d'un domaine à un autre: quelles sont les stratégies créatrices qui ont conduit à l'existence de l'œuvre ou de telle production musicale particulière? Quelles sont les stratégies perceptives auxquelles elles donnent lieu? Dès lors les questions que les musicologues peuvent être amenés à se poser, quelle que soit leur champ de spécialité, sont les suivantes:

⁴² WIMSATT, W.K.; BEARDSLEY, M.: «The Intentional Fallacy», in *Sewanee Review*, 1946, pp. 468-488.

- quelles sont les structures propres à cette sonate de Beethoven, à la musique de la danse Mbaga ou à cette chanson de Madonna? ou, à un niveau hiérarchique plus élevé dans l'organisation musicale, quelles sont les caractéristiques stylistiques de toutes les sonates pour piano de Beethoven, des danses africaines des Baganda, de l'ensemble des chansons de Madonna? C'est ce que la théorie dite de la tripartition sémiologique proposée par Molino⁴³ et que j'utilise dans tous mes travaux, dénomme l'analyse du niveau neutre (que j'appelle souvent «analyse immanente» parce que le mot «neutre» dérange);
- quels sont les processus créateurs qui expliquent que le résultat final de ces pièces soit ce qu'il est (ce qui relève de la poïétique, dans le jargon de la même théorie)?
- quels sont les processus perceptifs auxquels il donne lieu (l'esthétique, selon les termes de la théorie tripartite)?

Ce à quoi on peut ajouter, en réintroduisant la problématique des contextes: comment ces structures, ces stratégies poïétiques et ces stratégies esthétiques s'expliquent-elles dans leurs contextes historiques, sociaux et culturels?

Il semble légitime d'admettre que toute entreprise musicologique *appliquée à un objet musical quelconque* s'attaque à ces trois grands niveaux d'organisation –les structures, les stratégies et les contextes– et que, à un moment quelconque, si l'on veut rendre compte de l'objet, œuvre ou style, de la manière la plus complète possible, il sera nécessaire de relier l'un à l'autre ces trois niveaux et de recourir aux diverses méthodologies qui permettent d'en rendre compte. Si tel est bien le cas, alors on comprendra pourquoi une musicologie générale, non seulement dans ses champs d'application mais aussi dans ses méthodes, est possible. Cette perspective conduira à déborder les barrières corporatistes et institutionnelles qui existent entre musicologie historique, ethnomusicologie, sociologie de la musique, étude des musiques populaires et analyse musicale. Les véritables différences résideront entre les types d'outils utilisés pour rendre compte de ces niveaux, encore une fois quels que soient les objets auxquels ils seront appliqués: les outils du décorticage analytique et *structural*; les instruments critiques, historiques, sociologiques ou expérimentaux utilisés pour mettre le doigt sur le fonctionnement des *stratégies* cognitives, poïétiques ou esthétiques; les grilles herméneutiques nécessaires à l'interprétation des *contextes* historiques, sociaux ou culturels des objets considérés.

La théorie de la tripartition appliquée aux structures immanentes, aux stratégies et aux contextes est sans doute le cadre qui permettra de bâtir une musicologie

⁴³ MOLINO, J.: « Fait musical et sémiologie de la musique », in *Musique en jeu*, n° 17, 1975, pp. 37-62.

générale en débordant les frontières de chacune des branches constitutives de la musicologie.

*

Mais l'utilisation de ce cadre proposé pour le développement pratique de la musicologie générale, sera d'autant plus aisé que l'on admettra l'existence d'universaux de la musique. Car s'il existent, la recherche des traits communs à l'ensemble des phénomènes musicaux et de méthodes communes pour en traiter, devrait permettre à l'histoire de la musique, l'ethnomusicologie, la sociologie et l'analyse de converger. Certes, histoire de la musique, ethnomusicologie et sociologie de la musique s'attachent, en première instance, à décrire ce que telle ou telle musique a d'historiquement, de culturellement et de socialement spécifique. Mais la tâche de la musicologie n'est-elle pas aussi de tenter de mieux comprendre ce qu'est *la* musique?

Sous l'influence du culturalisme qui domine actuellement dans l'esprit du temps, la quête des universaux de la musique a fort mauvaise presse. Dans un article que j'ai cosigné avec Jean Molino⁴⁴, nous avons fait l'inventaire des arguments hostiles à cette recherche des universaux. Je vais les énumérer un par un, en indiquant les réponses qu'on peut leur opposer terme à terme. Tel sera mon dernier point.

1^{er} argument négatif: la plupart des cultures n'ont pas de mot qui corresponde à ce que nous entendons par «musique». En fait, le concept de «musique» s'applique à des réalités bien différentes, y compris dans notre propre culture, et notre concept de «musique pure» qui est bien souvent à la base de ce que nous entendons aujourd'hui par «musique», ne constitue certainement pas la référence par rapport à laquelle examiner les manifestations musicales dans le reste du monde.

2^{ème} argument négatif: on ne connaît pas toutes les musiques du monde. Cette critique repose sur une conception erronée du travail scientifique. La musicologie, pas plus que les autres sciences, ne fonctionne par induction; elle élabore des hypothèses à partir d'échantillons nécessairement limités.

3^{ème} argument négatif: on peut facilement opposer à tout candidat au statut d'universel un ou plusieurs contre-exemples. Certes, et sans doute faut-il parler de quasi-universaux. On rencontre partout des personnes égoïstes ou généreuses, modestes ou prétentieuses, introverties ou extraverties. Ce n'est pas parce qu'on ne peut retrouver chez une même personne ces traits de caractère diamétralement opposés, que ce ne sont pas des caractéristiques universelles qui sont présentes dans toutes les sociétés et dans toutes les cultures. Dans notre domaine, ce ne sont pas toutes les *possibilités* universelles de la musique qui se réalisent dans chacune des cultures, comme Brăiloiu l'avait admirablement montré à propos des rythmes

⁴⁴ MOLINO, J. ; NATTIEZ, J.-J.: « Typologies et universaux », in *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, sous la direction de J.-J. Nattiez, Actes Sud / Cité de la musique, vol. V, « L'unité de la musique », Arles – Paris, 2007, pp. 337-396

enfants. L'existence des contre-exemples indique simplement que la caractérisation des traits universels identifiables dans les musiques doit se faire par le biais de typologies qui permettent de dresser la carte de la présence et de l'absence de tel ou tel trait dans chacune des cultures.

4^{ème} argument négatif: la quête des universaux ne saurait rien nous apprendre quant à la spécificité de la musique, car un certain nombre des universaux déjà proposés dans la littérature musicologique ont un champ d'application beaucoup plus large. Réponse: si l'on découvre des universaux de la musique présents dans d'autres formes symboliques, cela permettra de distinguer entre les stratégies humaines générales et ce qui serait spécifique, sans jeu de mots, de la faculté de musique; en même temps, la découverte de phénomènes musicaux chez les animaux nous permet à la fois de tenter de cerner ce qui serait spécifique à l'être humain et ce qui rattacherait la musique à l'ensemble du vivant.

5^{ème} argument négatif: la musique ne peut être séparée du contexte social et culturel dans lequel elle s'inscrit parce qu'elle en est le produit. Oui, il existe des liens entre une musique spécifique et une culture particulière, liens qu'il faut expliciter en fuyant toute tentation holiste, déterministe et réductionniste. Encore faut-il pour cela préciser à quel niveau particulier ces liens sont exhibés. Pour cela, il convient de généraliser le principe de la «paramétrisation» qui traverse l'œuvre de Leonard Meyer. Mais même si on met quelques-uns de ces liens en évidence, cela ne signifie pas que l'organisation du sonore ne puisse pas faire l'objet d'études immanentes et qu'elle ne réponde pas, à côté d'éventuelles causalités culturelles, à des principes qui sont biologiquement et neuro-psychologiquement fondés.

6^{ème} argument négatif: chaque culture a une musique que l'on ne peut comparer aux autres et qu'il convient d'étudier seulement dans sa singularité. La *world music* apporte un sérieux démenti à la radicalité de cette affirmation. La diffusion planétaire de toutes les musiques est bien la preuve que l'on peut séparer la production sonore de son contexte et que, apparemment, elle peut être écoutée et appréciée loin de son contexte d'origine, même si c'est à partir de catégories différentes (et cela vaut aussi pour l'histoire: il est à peu près certain que nous n'apprécions pas Bach dans les mêmes termes que ses contemporains!). Pensons au disque *Mozart in Aegypt*. Comment se fait-il qu'il soit possible de réunir, d'enchaîner et de mixer dans une même pièce des extraits de Mozart et des échantillons de musique arabe, et que ce disque soit devenu un best-seller mondial? Et bien des œuvres de Georges Enesco, combinant écriture occidentale classique et emprunts au folklore roumain, ne sont-elles pas là aussi pour le démontrer? La musique sous toutes ses formes apparaît aujourd'hui comme un universel humain en acte.

Il existe donc bien des universaux de la musique, et leur étude n'a rien d'incompatible avec celle des spécificités historiques, sociales et culturelles. Plus précisément, et selon un modèle que j'ai proposé naguère qui distingue dans une même œuvre différents niveaux de pertinence stylistique, ces spécificités et les

universaux ne se situent pas au même niveau de la hiérarchie pyramidale caractéristique de tout phénomène musical⁴⁵. Ce qu'ils mettent en question, d'un point de vue à la fois institutionnel et épistémologique, c'est la prétention de chacune des branches de la musicologie à rendre compte de manière exclusive du fait musical. Le projet d'une musicologie générale apparaît alors légitime et fondé: il peut permettre de dépasser les frontières que chacune des branches de la musicologie a trop souvent la tentation d'ériger, pour des raisons qu'expliquent davantage les faiblesses humaines que les arguments épistémologiques.

*

Dans ce qui suit, en conclusion, je vais développer brièvement en quatre points une proposition que Molino a faite dans l'intervention de lui que j'ai déjà citée⁴⁶ et que j'ai moi-même mise en œuvre dans la conception de l'Encyclopédie musicale que j'ai publiée ces dernières années, notamment dans son volume V⁴⁷.

1. L'ethnomusicologie a eu le mérite de montrer combien l'oralité est un phénomène fondamental du musical. Elle peut conduire à s'interroger sur la place qu'elle occupe dans les cultures musicales fonctionnant essentiellement dans l'écriture. C'est une typologie de l'oral et de l'écrit, quels que soient les types de musiques où on les rencontre, qu'il faut dresser.

2. La musicologie historique, l'analyse et l'histoire des théories musicales se sont intéressées aux théories explicites à l'œuvre dans nos sociétés. Elles ont conduit à découvrir qu'il existait aussi des «ethnothéories» dans les cultures de tradition orale, exprimées de manière différente que dans les nôtres, notamment par le biais de métaphores, mais qui peuvent jouer un rôle tout aussi important pour la construction des musiques des «chasseurs-cueilleurs» et des «chasseurs-pêcheurs» que dans les musiques de notre civilisation ou dans les sociétés où des théories explicites existent, comme dans le monde arabo-musulman, en Inde ou en Asie. Une typologie des diverses formes de théorisation de la musique est une nécessité.

3. Mais le clivage entre traditions savantes et non-savantes ne passe pas entre les différents types de sociétés que je viens de citer. C'est donc, là encore, une typologie des relations entre ces différents types de musiques dans l'histoire et dans chacune des cultures, qu'il faut entreprendre. Pour le faire, il est absolument indispensable d'intégrer dans ce programme de recherches la «pop music» et toutes les formes de musiques diffusées industriellement, technologiquement et médiatiquement.

⁴⁵ NATTIEZ, J.-J.: *Musicologie générale et sémiologie*, Christian Bourgois éditeur, Paris, 1987, p. 172

⁴⁶ MOLINO, J.: cf. Arom, 1988, pp. 14-15.

⁴⁷ NATTIEZ, J.-J. (sous la direction de): *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Actes Sud / Cité de la musique, vol. V, « L'unité de la musique », Arles - Paris, 2007.

4. Enfin, le degré de contrainte et de codification auquel sont soumises la création et l'exécution musicales ne passe pas non plus par la séparation entre les musiques étudiées par la musicologie historique et celles qui intéressent l'ethnomusicologue, le spécialiste des musiques pop ou le sociologue de la musique, mais selon le fonctionnement de chacune des cultures et des groupes particuliers qui existent dans nos sociétés, comme dans les autres.

La musicologie générale, au-delà des branches qui la constitue et des domaines spécifiques qu'elle étudie, doit donc s'interroger, pour chaque groupe de musiciens et dans chaque culture, sur les relations de l'écrit et de l'oral, sur les diverses formes de théorisation de la musique et de verbalisation sur la musique, sur le degré plus ou moins grand d'élaboration savante de la musique, sur les diverses formes de création, d'interprétation et de perception musicales. Pour effectuer tout cela, la musicologie générale dispose d'un outil ou d'une consigne méthodologique: l'établissement de typologies transculturelles. Ainsi conçue, la musicologie générale devrait prendre la forme d'une vaste anthropologie de la musique⁴⁸. C'est à la construction des premières pierres d'une semblable discipline que, avec la complicité de mes collègues Mario Baroni, Margaret Bent et Rossana Dalmonte, je me suis employé dans le dernier volume de l'Encyclopédie musicale que j'ai déjà citée⁴⁹. Il est trop tôt pour savoir si cette entreprise conduira à dépasser les cloisonnements entre les diverses branches de la musicologie. C'est en tout cas avec l'espoir que cela arriverait que j'ai suscité la réalisation concrète de ces typologies et de ces comparaisons. L'avenir seul me dira si j'ai eu raison.

⁴⁸ MOLINO, J.: « Esquisse d'une anthropo-histoire de la musique », in *Présentaine*, n° 18-19, printemps 2005, pp. 115-157.

⁴⁹ NATTIEZ, J.-J. (sous la direction de): *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Actes Sud / Cité de la musique, vol. V, « L'unité de la musique », Arles - Paris, 2007.

La musicologie et le mystère du logos

Jean-Marc Warszawski
Musicologue
Paris IV-Sorbonne

Résumé. Malgré l'absence d'un objet de recherche spécifique, « musique » ou « art des sons », se révélant être un champ d'investigation très vague par la diversité, la musicologie, depuis sa constitution au XIX^e siècle, cherche à extérioriser une scientificité positive. Brève réflexion autour d'un improbable logos.

Mots clef. Musicologie, positivisme.

Abstract. Despite the absence of a specific research subject, "music" or "sonorous art" is proving to be a vague investigation field due to diversity. Since its birth in the nineteenth century, Musicology, seeks to become a positive science. Brief reflection of an improbable logos.

Key words. Musicology, Positivism.

La musicologie n'a pas d'objet spécifique. Il n'existe pas de définition simple, générique de ce qu'est la musicologie, qu'on définit dès lors, par comment cela est advenu, ses premiers textes, ses premières chaires universitaires, ses premières dénominations, ou en énumérant une quantité, parfois invraisemblable, de disciplines scientifiques, dont le faisceau qualifierait la musicologie. Il arrive également qu'on définisse la musicologie par ses méthodes, ou encore par le jeu érudit de l'étymologie.

Il y a toutefois la volonté de considérer la musicologie comme une science, s'appuyant sur l'exactitude et l'érudition, et ne visant que l'« objectivité ». Exercice qui pourrait paraître difficile, voire étonnant, ou contre-productif, puisqu'il s'agit d'étudier un domaine artistique, où les vérités essentielles sont de la « subjectivité ».

La définition — qui, pour une fois, tend à la brièveté et à la concision —, avec laquelle Danièle Pistone introduit l'article « musicologie » de *l'Encyclopædia Universalis*, illustre parfaitement le propos : « On désigne sous le nom de musicologie toute recherche scientifique effectuée sur l'art des sons, opposant ainsi la tâche du musicologue qui pense la musique à celle du compositeur ou de

l'interprète qui la font naître ou renaître. La musicologie consacre donc le triomphe de la raison sur la sensibilité, mais n'exclut toutefois pas cette dernière, sans laquelle il ne saurait être de bonne analyse musicale ; c'est, pour reprendre une antique distinction, la *musica speculativa*, bien distincte de la *musica practica* »¹.

La formule est séduisante. Elle est dépouillée, claire, concrète, directe. Pourtant, si on se rapproche quelque peu de ses termes, qu'on racle le glacis du discours, qui atténue les aspérités et donne de l'éclat, on voit que la problématique reste grande ouverte.

Quelles réalités sont-elles désignées par ces concepts : « recherche », « scientifique », ou « art des sons », qu'on semble donner ici comme des évidences, alors qu'ils nouent justement les difficultés.

Comment affirmer que « l'art des sons », est l'objet des études musicologiques, tout en opposant cette étude aux artistes, qui sont à l'origine, précisément, de l'objet d'étude, de « l'art des sons » lui-même ? Quelle réalité, de cet « art des sons », peut-on étudier, si on élude, sa genèse, sa raison d'être, ses conditions de production ? Ne nions-nous pas en même temps la qualité essentielle de l'œuvre d'art, celle d'être une production de l'esprit ?

En fin de compte, cela revient à affirmer que l'objet de la musicologie est « l'art des sons », et en même temps, à priver la réflexion de son objet premier, en opérant une opposition entre les objets des pratiques musicales et la pensée qui serait scientifique. C'est dire que l'on sépare « art des sons », en deux domaines : « art » pour le musicien et « sons » pour le musicologue. Les termes mêmes de cette opposition ont une certaine violence, puisqu'il s'agirait du *triomphe*² de la raison sur la sensibilité. Là encore, il pourrait s'agir d'une fausse évidence, car rien ne dit que la raison s'oppose à la sensibilité, sinon dans la tragédie classique.

On sait depuis longtemps, au moins depuis les travaux d'Henri Wallon³, que l'affect et le cognitif, s'ils ne se confondent pas, sont au moins interactifs. Ils se pénètrent l'un et l'autre. C'est d'ailleurs à cet écueil, que les promoteurs des travaux sur une supposée « intelligence artificielle » (qui n'est pas simplement la robotique), sont confrontés. Il y a de la raison et de la sensibilité tant dans la création artistique que dans le commentaire critique du musicologue. On peut d'ailleurs considérer que la création d'idées et leur mise en forme, est aussi une création à la fois sensible, cognitive et esthétique.

Cette dichotomie, n'est pas sans rappeler, que pour Aristote, le plus beau des arts n'était pas de faire, mais d'enseigner : « D'une manière générale, ce qui

¹ PISTONE, Danièle : « Musicologie », dans *Encyclopædia Universalis*, édition informatique, v. 10, 2004.

² En d'autres termes, le triomphe du musicologue « raisonnable » sur le musicien « sensible ».

³ Henri Wallon (1879- 1962), psychologue et penseur, il a mis en avant, l'importance du développement affectif, dans celui du cognitif. Il est aussi, avec Paul Langevin, l'organisateur du système scolaire en France, après la Seconde Guerre mondiale.

prouve qu'on sait réellement une chose, c'est d'être capable de l'enseigner à autrui, et voilà comment nous trouvons que l'art est de la science beaucoup plus que l'expérience ne peut en être, parce que ceux qui sont arrivés à l'art sont en état d'enseigner et que ceux qui n'ont que l'expérience en sont incapables »⁴.

Cette idée a été, de loin en loin, reprise (recopiée) en substance, dans les anciens traités de musique, après que Boèce l'eut introduite : « Il y a la raison qui conçoit et la main qui exécute. Il est plus important de savoir que de faire. Supériorité de l'esprit sur le corps. L'exécutant n'est qu'un serviteur. Combien plus belle est la science de la musique fondée sur la connaissance raisonnable que sur la réalisation matérielle »⁵.

La présence des expressions *musica speculativa*, et *musica practica*, dans la définition de l'*Encyclopædia Universalis*, est significative, car elle donne une *mémoire* à la musicologie, un ancestralité, une tradition, et un statut d'érudition, mais, en revanche, apporte plus un caractère humaniste de type ancien, que celui d'une science, dans l'acception moderne du terme.

Derrière le flou épistémologique, il y a une contradiction entre le manque d'objet spécifique central, et l'affirmation d'être scientifique de la musicologie. En quelque sorte, la musicologie est confrontée à un problème existentiel d'être et de paraître.

Il en résulte une espèce d'enfermement circulaire, qui invite la musicologie à devenir son propre objet d'étude, à monter artificiellement problèmes et systèmes (ce qu'on baptise hypothèses), à hypertrophier les marques extérieures d'appartenance, au monde scientifique positif, alors que l'efficacité de son outillage devrait se révéler dans l'efficacité à casser les secrets scellés dans son objet d'étude, dans les transformations qu'il offre ou permet d'accomplir, ou encore par la modification de la vision du monde (d'une œuvre) qu'il engendre ou propose. C'est-à-dire, par les mises à jour qu'il apporte à la compréhension du réel, par la capacité à ouvrir, approfondir, des problématiques, et empêcher leur forclusion par autorité, tradition ou désintérêt.

Rares sont les aveux, tels ceux de Jean-Jacques Nattiez, concernant ce qu'on appelle l'ethnomusicologie, qui pourraient s'appliquer à la musicologie dans son ensemble : « Si nous ne pouvons, aujourd'hui encore, donner une définition très sûre de l'ethnomusicologie, c'est qu'elle est difficile à cerner, du point de vue à la fois de ses méthodes et de son objet. Le fait même que sa dénomination actuelle n'ait que quarante ans environ montre bien sa relative instabilité »⁶.

⁴ ARISTOTE : *La métaphysique* (livre A, chapitre 2 ; traduction par Barthélémy Saint-Hilaire), Éditions Presse Pocket, Paris, 1991, p. 44.

⁵ BOËCE : « De Institutione Musica » (chapitre 35), dans *Boetii de institutione arithmetica, de institutione musica*, Leipzig, 1867.

⁶ NATTIEZ, Jean-Jacques : *Ethnomusicologie*, dans « Encycloædia Universalis », édition électronique, 10, 2004.

Il est quand même étonnant qu'on ne puisse pas, après quarante ans d'activités mondialement institutionnalisées, résumer, ou donner une idée générale de ce qu'on fait.

Pour ce qui concerne l'hypertrophie du paraître scientifique, en musicologie, on arrive parfois à des propositions invraisemblables, comme on peut en trouver dans l'avant-propos du précis de musicologie de Jacques Chailley : « Car, disait André Pirro, pour faire de l'histoire de la musique, il faut connaître non seulement l'histoire et la musique, mais encore la philologie, la philosophie, l'archéologie, l'astronomie, la physique, l'anatomie, les mathématiques, etc., sans oublier cinq ou six langues vivantes et autant de langues mortes... »⁷.

Il ne s'agit pas ici de faire sourire le lecteur : la musicologie ne pouvant s'affirmer par un objet d'étude circonscrit, en propre, c'est là une manière d'affirmer son excellence. De ce point de vue, elle peut mettre en avant une technicité exclusive, comme on peut le lire dans la préface d'un ouvrage tout récent: « Qu'est-ce qu'un musicologue ? C'est un historien, un anthropologue, un philosophe, un sémioticien ou un sociologue, ou que sais-je encore, qui se penche sur la musique mais ce qu'il a d'essentiel et que les autres n'ont pas est qu'il sait à cet effet lire et analyser les partitions »⁸.

Aucune de ces disciplines n'est enseignée ou introduite, il n'existe pas de passerelles transversales interdisciplinaires dans les départements universitaires de musicologie, sinon, parfois, l'analyse musicale, qui est spécifiquement un enseignement technique des conservatoires de musique. Il n'y a pas d'épistémologie musicologique.

Que peut-on tirer par ailleurs, scientifiquement parlant, d'une analyse musicale, si on évite d'aborder, de discuter, les questions subjectives, qui sont des fondamentaux de toute pratique artistique ? Comment, pour revenir à la définition de l'*Encyclopædia Universalis*, faire la part, entre le nécessaire et le superflu, dans l'introduction du « subjectif », sans lequel il n'est pas d'analyse musicale solide ?

Dans la conférence inaugurale de son cycle de cours au Collège de France, Pascal Dusapin dit qu'il est surpris d'écouter ses œuvres, quant aux choix qu'il a opérés, et à ceux qui auraient été possibles de faire, et en auraient changé le parcours et l'aspect. Personne, ajoute-t-il, ne peut dire, pourquoi, à tel endroit, il a opéré tel choix et non tel autre⁹.

⁷ CHAILLEY, Jacques : *Précis de musicologie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1984 (nouvelle édition entièrement refondue ; 496 p.p. ; 1ère édition 1958), pp. 19-29

⁸ BARTOLI, Jean-Pierre : « Préface », dans Laure Gauthier et Mélanie Traversier (direction), *Mémoires urbaines : La musique dans les villes d'Europe (XVIe-XIXe siècles)*, Presses Universitaires de la Sorbonne, Paris, 2008, p. 7.

⁹ Enregistrement vidéo du cours inaugural de Pascal Dusapin au Collège de France, 1^{er} février 2007, http://www.college-de-france.fr/default/EN/all/pas_dus/les_videos_des_cours_du_compos.htm

Qu'est-il des musiques qui ne s'écrivent pas ? L'art musical se réduirait-il à son écriture, comme on le pensait encore, il y a quelques années pour l'histoire, qui n'aurait commencé qu'avec l'écrit ? Que se passe-t-il donc dans une salle de concert, un festival, un magasin de disques, pour le mélomane qui ne lit pas la musique ? Pourquoi lire la musique, plutôt que l'écouter (ce qui est sa destination de « produit fini ») ? Comment définir ce « plus », que serait la lecture de la musique ? Quel est le statut des exemples musicaux dans les écrits de musicologie ?^{10]} Est-il à rapprocher des citations latines et grecques, dont étaient truffées les études humanistes (mais aussi musicologique) ?

La musicologie n'est pas issue d'une découverte marquante, d'un questionnement majeur, d'une remise en cause des horizons musicaux. Elle a pris naissance dans la tradition des bibliothèques, en pleine ivresse positiviste.

Les termes d'un article de François-Joseph Fétis, publié en 1828, nous sont tout à fait familiers : ils sont pratiquement ceux d'André Pirro, repris dans le précis de musicologie de Jacques Chailley : « Les Historiens sont, pour la plupart, des narrateurs plus ou moins exacts, qu'on estime en raison de leurs lumières ou de leur bonne foi, mais qui sont presque toujours dépourvus de la pénétration nécessaire pour saisir l'ensemble de leur sujet, et pour aller au-delà des apparences. Les chroniques ne manquent pas ; mais on a peu d'histoires véritables. [...] dans l'histoire des sciences et des arts, [...] celui qui entreprend de l'écrire doit être aussi narrateur ; mais ce n'est là qu'une faible partie de sa tâche. [...] il est forcé d'avoir recours à des analyses délicates, et de rattacher par des analogies prises de loin, des objets en apparence étrangers l'un à l'autre. Il ne lui suffit pas de savoir beaucoup, d'avoir étudié toutes les parties de l'art dont il veut être l'historien, de connaître à fond les époques et les faits ; il faut encore qu'il conçoive l'enchaînement de ces mêmes faits dans un vaste mouvement régulier, comme l'a fait Winckelmann dans son Histoire de l'art chez les anciens. [...] personne ne l'a fait jusqu'ici pour la musique [...] »¹¹.

Les acteurs du positivisme, pensaient balayer les métaphysiques. En effet, les fulgurants progrès économiques, techniques et scientifiques — surtout la physique, la chimie —, invitaient à penser que la science apportait désormais une connaissance directe et absolue du monde, qu'il n'était plus besoin de philosopher, que tout savoir se ramenait aux faits observables, définis, vérifiables. On pouvait aussi penser que les nouvelles conquêtes des sciences positives, l'« âge de la science », méritaient d'avoir des sciences humaines à la hauteur. On relèvera d'ailleurs, dans l'avant-propos au *Précis de musicologie* de Jacques Chailley, qu'il s'agit pour le musicologue d'être : « [...] capable de parler, à égalité de niveau, musique avec ses confrères musiciens, méthodologie et connaissances générales avec ses collègues universitaires »¹².

¹⁰ Il serait possible aujourd'hui, que ces exemples, grâce au cédérom, soient sonores, voire, en même temps sonores et graphiques.

¹¹ FÉTIS, François Joseph (1784-1871) : « Sur l'histoire de la musique », dans *Revue musicale* (IV), août 1828, pp. 361-370 et 385-393.

¹² CHAILLEY, Jacques : *op.*, *cit.*

On peut se demander, si le positivisme (tous courants confondus), au résultat, n'aboutit pas fondamentalement, à une matérialisation de l'idéalisme, un glissement de discours, en d'autres termes, un habillage. Il ne s'agit pas de mettre en doute la sincérité, ni le grand apport de ses acteurs. Ils ont aidé les scientifiques à se libérer d'une philosophie qui leur dictait le vrai et le faux ; ils ont affirmé que c'était la science qui posait les vrais problèmes et non pas la philosophie. Mais, en s'emparant d'un vocabulaire, de techniques, de méthodes issues des sciences positives, ils pensaient faire une œuvre unificatrice, dans le rapprochement des sciences et de la pensée philosophique. Avec, selon les penseurs, l'ambivalence qu'on retrouve en musicologie, à savoir soit l'idée d'une immersion (dissolution) des sciences sociales dans les sciences positives, soit, comme pour Auguste Comte, l'idée d'une unification de toutes les sciences au sein des sciences humaines.

En quelque sorte, on pensait sortir de la dictature des métaphysiques, en remplaçant la recherche des essences par des « fondamentaux » physicalistes, et la démonstration rhétorique, par des chiffres, des formules, des graphiques. Ces essences « concrétisées » semblaient bien entendu plus universelles, que celles issues de la philosophie : nouvelle crédibilité dans la nouvelle civilisation de la science¹³.

En musicologie naissante, cela a introduit un véritable fantasme de la « source de première main », pour l'histoire ; de l'arithmétique, pour la systématique, a provoqué l'adoption d'une langue physicaliste, de formulations empruntées aux sciences positives, mais aussi, des manières de l'érudition de l'humanisme érudit. Parmi les reliquats ou conséquences possibles du positivisme, la musicologie semble avoir, surtout, hérité du scientisme et perdu en prospective.

Les études de cinesthésie de la pianiste virtuose Marie Jaëll (1846-1925), particulièrement celles consacrées au mouvement des yeux, entre vision du monde, dissociation de la pensée, et mouvements des doigts, sont tout à fait significatives¹⁴.

Pour la matière historique, on avait l'idée qu'un bon agencement documentaire, raconterait mieux que tout autre chose. L'engouement de Jules Combarieu (1859-1916) — premier auteur, en 1894, d'une thèse universitaire à caractère

¹³ Aux États-Unis, Frederick Winslow Taylor (1856- 1915), développe dans les mêmes conditions l'« organisation scientifique du travail », qui est une manière de justifier scientifiquement les méthodes d'exploitation, et de répondre ainsi au mécontentement croissant, en remplaçant l'uniforme des surveillants, par l'autorité de la blouse blanche des techniciens.

¹⁴ JAËLL, Marie (1846-1925) : *Les rythmes du regard et la dissociation des doigts*, Fischbacher, Paris 1906 — CORRE Christian : « Marie Jaëll (1846-1925), la virtuosité musicale entre l'art et la science », dans *Défense et illustration de la virtuosité*, Presses universitaires, Lyon, 1997, pp. 141-154 — CORRE Christian : « Marie Jaëll (1845-1925) », dans Christian Corre, *Écritures de la musique*, Presses Universitaires de France, Paris 1996, pp. 167-195 — HURPEAU, Laurent (dir.) : *Marie Jaëll : un cerveau de philosophe et des doigts d'artiste*, Éditions Symétrie, Lyon, 2004 — « Marie-Jaël », dans *musicologie.org*, http://www.musicologie.org/Biographies/jaell_marie.html

musicologique¹⁵ —, pour la *Paléographie musicale*¹⁶ des moines de Solesmes, dont le premier volume paraît en 1890, en est un beau témoignage : « On a dit que les Allemands, lorsqu'ils apercevaient une tache sur un habit, commençaient, avant de l'enlever, par apprendre la chimie. C'est un peu ce qu'ont fait les savants moines de Solesmes, dans leur Paléographie musicale dont le premier volume parut en 1890. Leur objet initial (abandonné aujourd'hui, j'imagine, comme pleinement atteint) était de montrer que les éditions de chant, généralement en usage et même recommandées par la Cour de Rome, n'étaient ni conformes à la tradition, ni grammaticalement correctes.[...]Combien plus instructifs pour nous sont les manuscrits où rien ne vient s'interposer entre notre esprit et l'objet à étudier ! Désormais, toute théorie sur le plain-chant qui ne supporte pas la confrontation avec les manuscrits, ne mérite pas d'être prise en considération »¹⁷.

Il est assez révélateur de constater qu'aujourd'hui encore, l'essentiel des publications importantes en musicologie, consiste avant tout, en des ouvrages de catalogage, de bibliothéconomie, des revues de presse historiques, des publications d'échanges épistolaires, d'exposition documentaire, etc. Cette activité semble tellement aller de soi, qu'on n'y trouve jamais de questionnement épistémologique, de commentaires théoriques, par exemple sur ce que représente vraiment le document, pourquoi il a été produit, conservé, de quelles opérations il est le résultat. Ces ouvrages, fruit de travaux difficiles et patients, sont le plus souvent utiles, indispensables, mais ne sont pas, à proprement parler, des productions spécifiquement musicologiques. Ils ne se posent pas la question du *sens*, de la critique, de la prospective.

Ce n'est pas tout à fait le cas ici. La *Paléographie musicale* des moines de Solesmes avait un but, celui de retrouver la pureté originelle des pièces de plain-chant. Considérant les neumes comme l'écriture d'une langue musicale, ils furent conduits à élaborer une philologie, pour interpréter les signes, et produire une édition exempte, selon eux, de fautes. C'est en quelque sorte, le retour en métaphysique, du positivisme. En même temps, cela démontre que le document ne se suffit pas à lui-même, qu'un travail de mise en sens est nécessaire. Cela attire l'attention de Jules Combarieu, qui lance l'idée d'une philologie musicale, imitée de la linguistique : « Désormais l'histoire de la musique n'est plus une sèche nomenclature, une liste plus ou moins complète de titres d'ouvrages, de noms et de dates[...]»¹⁸ elle voit s'ouvrir devant elle un très beau champ d'exploration où sa marche doit être constamment éclairée par l'esprit critique et où elle trouve, à la fois pour alliées et pour guides, des

¹⁵ *Les rapports de la musique et de la poésie considérées du point de vue de l'expression* (thèse de doctorat ès lettres). Jules Combarieu est également l'auteur d'une *Histoire de la musique* (1913-1919)

¹⁶ Publication monumentale en fac-similé, animée par Dom André Mocquereau, de manuscrits anciens de plain-chant (environ 600 documents).

¹⁷ COMBARIEU Jules : « La musique au Moyen-âge », dans *Revue de synthèse* (1, 1), août 1900, pp. 84-110.

¹⁸ Vingt ans plus tard, Ludwig Wittgenstein (1889-1951), publie son *tractatus-logico-philosophicus*, dans lequel il prétend que la science est un ensemble de propositions, pas un ensemble de noms.

sciences moins jeunes.[...] ce qu'on n'avait pas mis en lumière, c'est que le moyen âge a été pour la musique, comme pour la langue verbale ; le point d'aboutissement de la vie antique, et la source très riche, le *sacrum caput* d'où est sorti par voie de simplification tout l'art moderne, si bien qu'il est à la fois possible et nécessaire d'instituer une sorte de grammaire comparée du langage musical »¹⁹.

« Ce qu'il faut à une science, dès le début, c'est une hypothèse qui dirige tous ses travaux », écrit-il dans le même article. Mais encore faut-il poser l'hypothèse de l'hypothèse, qui n'est pas, comme en musique un thème, un motif, ou un sujet à développer. L'hypothèse n'est pas un fait acquis. Avant de développer, ici, il aurait fallu prouver que la musique est un langage au sens linguistique du terme, et non pas au sens esthétique de « langage des sentiments ».

Le positivisme a apporté une attention soutenue à la question du langage. Parce que c'est par le langage, ou des formes langagières, que les sciences positives et humaines, communiquent entre elles, mais surtout, plus consciemment, parce que la science énonce ses propositions à travers le langage. Ce dernier est donc représentant, de la logique de ce qu'il énonce, il est la formalisation des propositions scientifiques. De la même manière que l'on on désire discriminer, en musicologie, la pratique, de la spéculation, ou l'objectif, du subjectif, les positivistes ont envisagé le langage, sous son aspect positif (analytique) et sensible (synthétique). Il a aussi proposé, notamment en se référant au fétichisme des aurores de l'humanité, une théorie des signes, ou sémiologie, intégrant tout à la fois les signes de l'art et ceux du langage. On s'est aussi demandé si, comme dans les sciences positives, on ne pouvait pas réduire tout cela à des éléments simples, et dans le fond, atteindre des fondamentaux, constructions logico-mathématiques aidant, pouvant se relier à une harmonie du monde. Mais c'est là un exercice qui s'enferme dans la production de ses propres systèmes et logiques, plutôt que demander à l'expérience au monde, de valider les représentances qu'on pense en avoir établies.

La pensée positiviste atteint son apogée et son dépassement dans les années 1960, avec ce qu'on a appelé le structuralisme, c'est-à-dire la recherche et la mise en évidence de structures élémentaires ou complexes, permanentes et en nombre limité, qui seraient, comme des formants combinatoires, à l'œuvre dans diverses aires des activités humaines, en relation avec la monde psychique et physique.

La linguistique « structuraliste », construite à partir des travaux de Ferdinand de Saussure (1857-1913), tient une place centrale dans cette vision de l'unité par des combinatoires aux résultats diversifiées, d'éléments premiers restreints. On comprend, que des débouchées avérés, par exemple la mise à jour d'*universaux*, auraient été décisifs, tant pour une théorie du langage, du cognitif, ou de la psyché, et combien cela aurait apporté aux recherches positivistes. La linguistique de Ferdinand de Saussure est sémiotique, car on y considère le langage en tant qu'un ensemble de signes en nombre limité : les *phonèmes* (sons

¹⁹ COMBARIEU Jules : « La musique au Moyen-âge », *op. cit.*

élémentaires), assemblés en *signes linguistiques* (mots), eux-mêmes organisés en *syntagmes* (phrases). Le signe est signifié selon le concept auquel il renvoie, signifiant, selon la spécificité de son image sonore.

Dans les années 1970, l'analogie que l'on peut faire avec la musique n'échappe pas à Jean-Jacques Nattiez, qui publie en 1975 ses *fondements d'une sémiologie de la musique*²⁰. Mais il ne répond pas à l'hypothèse posée par Jules Combarieu, et propose d'emblée le son musical, comme signe d'un système sémiotique, pour arrimer sa théorie à la celle de Ferdinand de Saussure.

Cette démarche est intéressante, dans la mesure où ces propositions se sont imposées, avec le temps, parmi de nombreux musicologues, comme des évidences fondamentales.

La musicologie y trouve le langage logico-mathématique, qui comble son goût pour les sciences positives et une niche d'étude supplémentaire. Cette matérialisation est une illusion, car en fait, ce n'est pas le rassemblement et la confrontation des observations, dans la réalité, qui forment la théorie, mais la théorie qui sollicite des preuves de son bien fondé. C'est la mauvaise hypothèse qu'on pose sans y répondre, sans dissenter, sans critiquer, et qu'on développe de manière rhétorique, en se référant à des autorités fondatrices, jamais, ni à l'expérience, ni aux objets réels.

On notera, que face aux critiques concernant un de ses paradigmes, qu'il nomme « niveau neutre », Jean-Jacques Nattiez répond ainsi : « [...] on soupçonne le niveau neutre de ne pas exister. Encore faut-il se mettre d'accord sur ce qu'on entend par « existence » [...], on peut admettre qu'un principe univoque d'analyse, par exemple la détermination d'un paradigme d'unités transformées dans lequel la distance entre l'unité la plus éloignée de la tête de paradigme et cette dernière, est fixée arbitrairement – fasse apparaître une certaine forme d'organisation du message musical, mais dont on ne voit pas de quel principe poétique elle dépend ni à quelle configuration esthétique elle donne lieu. Faut-il en déduire que cette organisation n' « existe » pas ? Non, puisqu'elle est légitime par rapport à un outil d'analyse donné, c'est pourquoi on a dit qu'il n'est pas mis en question, et qu'elle pourrait recevoir une pertinence fonctionnelle dans un contexte différent, que nous ne connaissons pas, ou que nous ne pouvons pas imaginer »²¹.

Il serait disproportionné et un peu marginal de discuter ici la *sémiologie musicale* de Jean-Jacques Nattiez, dans ses implications internes. Ce qui nous importe est de montrer la tradition livresque et la volonté d'une scientificité explicite en œuvre dans la musicologie.

L'auteur justifie ses proportions, par la nécessité de mise en cohérence de son propre discours : « cela est justifié, car nécessaire à ma démonstration ». Il

²⁰ NATTIEZ, Jean-Jacques : *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Collection 10/18 (n° 1017), Union Générale d'Éditions, Paris, 1975.

²¹ NATTIEZ, Jean-Jacques : *Fondements d'une sémiologie de la musique*, p. 406.

s'agit, en quelque sorte, d'un type d'argument d'autorité. Mais encore, on semble croire que la preuve scientifique réside dans la qualité littéraire de la démonstration, et non pas dans ses pertinences d'accroche à la réalité, et par la nouvelle maîtrise qu'elle offre.

Paradoxalement, la sémiologie musicale, n'est pas vraiment une discipline musicologique. Sa problématique d'origine est philosophique et littéraire. Bien qu'appliquée, par analogie, aux sons musicaux, elle reste un regard de linguistes et de littéraires posé sur la musique, pour la simple raison qu'il n'est pas acquis que le son musical ne soit un signe, ni même un signe linguistique.

Au contraire, à l'origine de la *Paléographie musicale*, pour les moines de Solesmes, il y a une problématique musicale. Ils posent deux hypothèses : celle d'une pureté originelle du plain-chant, et celle que les neumes sont les signes d'un système d'écriture musicale. À partir de là, ils ont inventé une musique fort belle, et lancé une tradition nouvelle, même s'il faut mettre en doute la scientificité et de l'historicité mises en œuvre, mais dont on peut avoir la certitude qu'elle a agi comme une justification d'autorité, mieux que ne l'aurait été les affirmations d'un goût et d'une envie esthétiques, et celle du sentiment d'une musique corrompue dont il fallait corriger la pratique.

Tout en nous rappelant, mais de manière, à notre sens, toute différente, non pas l'opposition, mais les négociations, entre création esthétique et création scientifique, cela peut faire penser à la célèbre querelle opposant Jean-Jacques Rousseau et Jean-Philippe Rameau. En effet Rameau est très loin d'avoir la culture et la puissance conceptuelle de Rousseau, qui de son côté pointe avec beaucoup d'habileté et de pertinence ses irrationalités. Il ne reste rien de ses tentatives philosophiques et scientifiques, mais à la mi-parcours du développement historique de la musique tonale, Rameau donne, sur des prémisses et justifications scientifiquement fausses, avec son *Traité d'harmonie*, un monument théorique définitif.

On peut se demander si l'erreur et l'approximation scientifiques, ne sont pas plus productives en musique, que la recherche de choses vraies.

À ce propos, la détermination des intervalles musicaux de la gamme tempérée de la musique tonale, a donné lieu, et donne encore lieu, à une très grande activité de sur-théorisation. Pour prouver ou comprendre le système, pour régler, tout théoriquement, les problèmes de facture et d'accord des instruments, certainement pour contrebattre, en réaction, l'abandon de ce système par les compositeurs dès la fin du XIXe siècle, mais encore, et surtout à notre sens, parce que cela offre un choix privilégié pour les démonstrations mathématiques et logico-mathématiques, bien qu'il n'y ait aucune solution rationnelle, puisqu'il s'agit, non seulement d'une distorsion imposée à la résonance naturelle, d'un bricolage, mais encore de diviser la corde musicale selon plusieurs raisons irrationnelles entre elles. Pourtant, ce qui prouve le système, ce sont les œuvres musicales qui, à la fois, ont été composées selon le système, et ont conduit à construire le système, le développer, le dépasser, l'abandonner. En d'autres termes, les relations dialectiques, sous direction

humaine, qu'entretiennent les œuvres composées entre, grosso modo, 1600 et 1900, avec le système tonal.

Parmi les définitions « autorisée », qu'on donne de la musicologie, celle que Walter Wiora a écrite pour la *Musik in Geschichte und Gegenwart*²² nous indique d'entrée, que la discipline est très ancienne, et qu'elle remonte à la Grèce ancienne. Cela donne des titres de noblesse ancestrale à la musicologie, explique en partie l'addiction de la musicologie aux sciences exactes, mais, ainsi formulé, est certainement une vision d'optique.

Les Grecs anciens ont en effet développé, et chiffré, une analogie du système stellaire, et de là un système global de l'organisation du monde (l'harmonie des sphères), à partir du monocorde, du nom des notes de musique, donc de la musique. Mais, l'analogie ne vient pas du monde de la musique, et cela ne veut pas dire que la musique qu'on enseigne dans l'antiquité, puis au Moyen-Âge, dans les disciplines universitaires, puisse être comparée à la musicologie, ni même, sans autre examen, à son origine. Cette musique est une branche de l'arithmétique. Mais cela à, évidemment marqué la musicologie, notamment dans la passion pour les formalisations numériques (mais la matière qui s'y prête particulièrement bien).

D'autre part, les nombreux manuscrits relatifs à la théorie musicale, qui sont encore de nos jours conservés, sont issus de cet enseignement, et constituent l'essentiel des témoignages du passé sur la question, ce qui nous conduit certainement à en surestimer les contenus.

C'est justement au moment où le monde intellectuel met à la critique l'enseignement livresque traditionnel et désire faire sa propre expérience physique du monde, où la science, dans ce mouvement, adopte l'expérimentation, comme une assurance de pertinence, que l'enseignement médiéval de la musique disparaît des universités. La nouveauté se noue alors, autour du père Marin Mersenne (1588-1648).

Ce Moine de l'ordre de Minimes, installé dans un couvent parisien, est au centre d'une intense correspondance scientifique. Il projette, dans la tradition scolastique, un immense ouvrage sur « l'harmonie universelle »²³ du monde, qui va devenir, sous la pression de ses amis, la première somme véritablement musicologique, dans un immense effort hors du commun, de documentation et de critique, de sollicitation d'opinions (dont celles de Descartes), notamment esthétiques, et d'expérimentation, par exemple, avec le filage précis de cordes musicales dans différents métaux, en vue de comparaisons.

²² WIORA Walter, « Musikwissenschaft », dans *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter-Verlag, Leipzig, 1986, vol. 9, p. 1193

²³ MERSENNE, Marin (1588-1648) : *Harmonie universelle*, Sébastien Cramoisy, Paris, 1636 (et aussi deux autres éditions, la même année à Paris, l'une par Pierre Ballard, l'autre par Richard Charlemagne) ; Fac-similé de l'édition de 1636 par François Lesure, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1965 (édition intégrale électronique par L'Université d'Indiana) ; notice sur Marin Mersenne dans « musicologie.org » : <http://www.musicologie.org/derm/mersenne.html>

Il faudrait donc, peut-être, se garder de définir la musicologie comme une science, et reconnaître que le terme « musicologie » est étymologiquement inadapté. On proposerait alors, avec « Études méta-musicales », un domaine de réflexion rationnelle et critique appartenant aux sciences humaines.

La musique, n'est pas un objet naturel, elle n'est pas même un objet. Elle est produite par les membres d'une humanité en devenir. Tout, en musique, ressort de décisions humaines. L'inventaire qu'on peut faire aujourd'hui de la diversité avec laquelle « la musique » s'insère dans les pratiques sociales, avec laquelle elle est produite, diffusée, reçue, tant du point de vue des personnels que des moyens techniques, des institutions, de la reproduction, ne permet pas de cerner une matière suffisamment homogène, autonome, hors contexte social, pour objectiver une science spécifique positive, mais, convoque de nombreux champs de connaissances, qu'un chercheur d'aujourd'hui ne peut prétendre maîtriser à lui-seul.

Il y aurait donc pratiquement tout à revoir, tant dans les formations, que dans les collaborations, du point de vue des transversalités disciplinaires. Bien entendu, s'il reste quelque chose de la musicologie à l'université, si le gouvernement français réussit, dans son projet, à faire disparaître la recherche publique.

Kierkegaard, el Don Juan de Mozart y lo *Demoniaco*

Elio Matassi

Filósofo

Presidente del Observatorio de Estética Musical del
Departamento de Filosofía Universidad de Roma Tre

Resumen. En *Aut-Aut* S. Kierkegaard realiza una interpretación muy original del *Don Giovanni* de Mozart, la cual sólo es posible encontrar en una personalidad del romanticismo alemán como E.T.A. Hoffmann. En realidad, la categoría central de la interpretación del *demoniaco*, la encontramos desde el comienzo; la famosa figura de Don Giovanni es traspasada por la contradicción interna del *demoniaco*, aquella que se encuentra entre la determinación absoluta y el libre albedrío. La fascinación específica de Don Giovanni, lo *demoniaco*, reside en el interior de tal contradicción, que la música exalta en todas sus implicaciones.

Palabras clave. Kierkegaard, E.Th.A. Hoffmann, Don Giovanni, Mozart, lo *demoniaco*.

Abstract. In *Aut-Aut* S. Kierkegaard makes a highly original interpretation of Mozart's *Don Giovanni*, which can only be found in a personality of the German romanticism such as E.T.A. Hoffmann. In fact, the central category of interpretation of the demonic, is found from the very beginning, the famous figure of Don Giovanni is penetrated by the internal contradiction of the devil, that lays between the absolute determination and the free will. The special fascination of Don Giovanni, as diabolic, lies in the interior of such a contradiction, exalted by the music in all its implications.

Keywords. Kierkegaard, E.Th.A. Hoffmann, Don Giovanni, Mozart, the demonic.

I - Nos proponemos argumentar la siguiente hipótesis: El Don Juan de Mozart representa lo “absolutamente musical”, lo musical en su más irreducible especificidad, un punto de inicio ampliamente documentado en la cultura musical romántica (E.Th.A. Hoffmann), un punto de inicio que desemboca en la ecuación, lo absolutamente musical = el Don Juan de Mozart = lo demoníaco. Una secuencia que se ensalza en la interpretación de S. Kierkegaard y que conduce directamente a otra importante ecuación, el Don Juan de Mozart = el compendio de la enfermedad del alma.

Para descontextualizar la primera y la segunda ecuación proponemos el siguiente esquema de referencia:

a) resumimos los elementos esenciales del Don Juan mozartiano, dada por E.Th.A. Hoffmann, el núcleo original de la interpretación de S. Kierkegaard;

b) entramos en el mérito de la particular interpretación de S. Kierkegaard, según la cual el Don Juan de Mozart constituye “la idea de la genialidad sensual”.

Y más aun, “la expresión de esta idea es Don Juan y la expresión es aún sólo música”¹;

c) en base a algunos ejemplos musicales fundamentales, sacados del mismo Don Juan, tratamos de explicar cómo las dos ecuaciones antes mencionadas representan el fundamento de la tesis, según la cuál esta gran obra de Mozart puede constituir el compendio del alma, y en particular, la medida del exceso, lo *demoníaco* que es el origen mismo de cada enfermedad posible del alma.

II – En dos ensayos *Über einen Ausspruch Sacchinis und über den sogenannten Effekt in der Musik*² y *Der Dichter und der Komponist*³ y en dos artículos del Edipo en Colona, de Giuseppe Sacchini publicados en el “Dramaturgisches Wochenblatt in nächster Beziehung auf die Königlichen Schauspiele zu Berlin”, respectivamente el 30 de septiembre del 1815⁴ y el 23 de junio 1816⁵, E.Th.A Hoffmann presenta su concepción de la “obra” en la cual palabras, acciones y música constituyen un todo único con efectos totalizantes sobre el espectador. Uno de los interlocutores elegidos críticamente para representar un punto de vista diametralmente opuesto es Giuseppe Sacchini, para el cual la música, logrando afirmarse como “arte autónoma”, sólo ejerce parcialmente un rol de “acompañante accidental del espectáculo”. Se trata de una opinión que, diferenciando la tradición operística italiana de la alemana, había tenido un peso unos años antes, en el 1805, en las notas de Goethe al margen de la traducción alemana del *Nipote de Rameau*. Goethe en este contexto evidencia dos escuelas distintas de la música moderna: la italiana que considera, ejerce y aprecia la música como arte autónoma («als eine selbständige Kunst betrachtet, sie in sich selbst ausübt und durch den verfeinerten äusseren Sinn genießt»)⁶, la francesa y la alemana que la elabora en función del intelecto, el sentimiento y la pasión.

¹KIERKEGAARD, S.: *Don Giovanni. Gli stadi erotici immediati ovvero il musicale erotico*, trad. it. a c. di Gianni Garrera, Introducción di Anna Giannatiemp, Quinzio, BUR, Rizzoli, Milano 2006, p. 97.

²HOFFMANN, E.Th.A.: *Intorno a un giudizio di Sacchini e al cosiddetto effetto della musica*, in *Poeta e compositore...*, cit., pp.11-18.

³ *Poeta y compositor*, cit.,

⁴ Domingo 17 septiembre 1815: *Edipo a Colono*, ópera en tres partes de Sacchini, en *E.Th.A.Hoffmann e il teatro musicale. Recensioni 1808-1821*, a c. de Mauro Tosti Croce, Città di Castello, Edimond, 1999, pp.128-30.

⁵ 15 mayo 1816: *Edipo a Colono*, ópera lírica en tres partes, música de Sacchini. Sigue: *Paolo e Virginia*, ballet pantomímico en tres partes de Gardel, música de Kreutzer, en *E.Th.A.Hoffmann e il teatro musicale*, cit., pp.141-150.

⁶ *Goethes Gedanken über Musik*, a c. di Hedwig Walei-Wiegelmann e Hartmut Schmidt, Suhrkamp, Frankfurt, 1985, p. 201.

Los italianos, desinteresándose del texto, han desarrollado la técnica vocal hasta el virtuosismo; lo opuesto acaece en la escuela alemana. Goethe es drástico en extraer conclusiones; música vocal italiana e instrumental alemana, debido a la absolutización unilateral de los lados opuestos, se colocan en el mismo plano: “Como los italianos en el canto, así hicieron los alemanes con la música instrumental. Ellos la consideraron por un cierto tiempo como arte particular, que sobrevive por cuenta propia, perfeccionaron los aspectos técnicos y la practicaron vivamente, casi sin hacer referencia a la fuerza de ánimo”⁷. Se trata, substancialmente, de una intuición que es uno de los fundamentos de los teoremas de fondo de la wagneriana *Oper und Drama*⁸; la posición de E.Th.A. Hoffmann es menos neta, menos rígida. En efecto, un aspecto del todo coherente con el juicio goethiano se refiere al virtuosismo, fin en sí mismo del canto italiano: “Sucedía [...] que, con el avanzar de la acción, la música era siempre más plana e insignificante y sólo la *prima donna* o el primer tenor, durante sus escenas, podían brillar con música significativa y verdadera. Pero también aquí se proponía resaltar con el máximo esplendor el canto o los cantantes, sin preocuparse por el momento de la acción”⁹.

Una nota de desacuerdo aparece en la interpretación del valor positivo del concepto de ópera, concebido como la extensión y una profundización interior y no como un momento de ruptura del cuadro delineado por la música instrumental. Basta pensar en el célebre ejemplo del Don Juan mozartiano, la estatua del comendador lanza su terrible *SI* sobre la tónica *mi* y el compositor interpreta este *mi* como tercera de *do*, modulando de este modo a *do* mayor, tonalidad retomada por Leporello; en este caso se desvanece cualquier diferencia entre lo profano, que temblando íntimamente junto a Leporello, no logrará jamás entender la estructura técnica de este paso, y el músico culto, que en el instante mismo de la emoción más profunda, no pensará en tal estructura habiendo asimilado la trama, y se identificará totalmente con el espectador profano.

En el *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler* de Ernst Ludwig Gerber se narra la siguiente anécdota: una vez, mientras Sacchini estaba en Londres comiendo con el famoso oboísta Le Brun, fue reiterado el comentario que alemanes y franceses hacían sobre los compositores italianos que no modularían suficientemente. La respuesta a tal objeción es clara: Sacchini distingue entre música hierática y música simplemente dramática, en el primer caso, se impone modular porque la atención no molesta a los accesorios del espectáculo, puede seguir fácilmente los artísticos cambios de tono; en el segundo, se hace totalmente irrelevante porque, para que sea comprensible a los oídos menos educados, es necesario ser claros y simples: “Quien obtiene una variedad de canto sin cambiar la tonalidad muestra mayor talento que quien la

⁷ *Ibid*, pp.202-3.

⁸ Para una contextualización más amplia de esta obra wagneriana y de sus fuentes, equilibrada y creíble, las páginas de GIANI, Mauricio: *Un tessuto di motivi. Le origini del pensiero estetico di Richard Wagner*, De Sono, Paravia, Torino, 1999, en particular pp.195-244.

⁹ HOFFMANN, E.Th.A.: *Intorno a un giudizio di Sacchini e al cosiddetto effetto della musica*, cit., pp.11-12.

cambia constantemente”¹⁰. E.Th.A. Hoffman parte del tal juicio para modificar la base de la argumentación:

a) Sacchini presume que la obra, síntesis óptima del lenguaje individual y universal de la música, se proponga, limitándose a producir una dulce conmoción, para desencadenar el más profundo efecto sobre el ánimo humano;

b) poco convincente es el concepto de música hierática. La auténtica música religiosa, aquella que acompaña al culto, o más aun, que es ella misma culto, aparece sobreterrena, un lenguaje meramente celestial contaminado con modulaciones que tienen expresiones de un anónimo angustiado. De este modo, se acaba por confundir el espíritu sagrado con el mundano;

c) la verdadera discriminación es el concepto de ópera, cuyos ideales son Gluck y Mozart. Para autores verdaderamente geniales como estos últimos, explorar el problema del efecto de la música es totalmente infundado. Si el espíritu comprende sólo el lenguaje del espíritu, el arte de componer con verdadero efecto consistirá en fijar mediante jeroglíficos los sonidos (las notas) “que en la inconsciencia del éxtasis se ha sentido íntimamente”¹¹;

d) aunque el problema de la relación libreto (literalmente pre-texto) y música debe ser planteado a la luz de los mismos presupuestos, la intuición original que se expandirá como lava ardiente sobre cada detalle del texto, partirá de la “música interior”, ninguna modulación, ningún instrumento será evitado, y de esta manera, con el efecto se utilizarán también los medios, encerrados – cuales espíritus sometidos al poder de la genialidad creadora – en el “libro mágico de la partitura”.

Establecer reglas prejuiciales para conseguir el efecto en la música es imposible. No se puede partir de datos, estructuras meramente técnicas, porque sólo el espíritu logra invadir totalmente la obra. “El elemento principal y predominante de la música, aquél que transforma el ánimo humano con maravillosa fuerza mágica, es la melodía. Sin una melodía expresiva y cantable, cada adorno instrumental es sólo una decoración, buena para atraer al vulgo necio”¹². Vuelve el eco de la *querelle* Rousseau–Rameau, el primero había reiteradamente desplazado el centro de gravedad del debate sobre la melodía, por su parte Jean-Philippe Rameau pensaba que la armonía era la verdadera esencia de la música. Solamente la armonía puede mover las pasiones, la melodía no basa su eficacia en esta fuente, de la cual deriva directamente [...]. La melodía no tiene otro origen que aquél producido por un cuerpo sonoro, origen del cual el oído está tan preocupado [...] que, por sí solo, está en condiciones de dar inmediatamente la base armónica de la cual la melodía proviene: cosa posible no solamente para el autor que la ha imaginado, sino también a cualquier persona medianamente competente [...]”¹³.

¹⁰ *Ibid*, p. 13.

¹¹ *Ibid*, p. 14.

¹² *Ibid*, p. 15.

¹³ RAMEAU, J.-Ph. : *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe*, 1754, Genève, Slaktine Reprints, Paris, 1971, pp.1-11.

E. Th. A. Hoffmann se declara abiertamente a favor de la melodía, aunque el adjetivo “cantable” debe ser colocado en el mismo cuadro de referencia. Entre dimensión melódica y canto hay una estrecha relación, la melodía, como el canto, surge del pecho del hombre, que es él mismo, instrumento que resuena “con las notas más maravillosas y misteriosas de la naturaleza”. Para Hoffmann resulta increíble que en los últimos tiempos, en modo particular por influencia de Cherubini, un maestro incomprendido, se haya descuidado la melodía, componiendo música vocal no cantable. Obviamente la tradición musical italiana es siempre un punto de referencia imprescindible, porque ha logrado, en la concepción de la ópera, la visión más completa, y los alemanes deberán enfrentarse con ella, así como lo ha hecho Mozart “en el pecho del cual florecía el canto italiano”.

En lo que concierne a las modulaciones, deben acompañar siempre la dimensión íntima, interior de la música que encuentra la simetría mágica y natural con el arte de la armonía.

Aunque en esta circunstancia se puede recurrir ejemplarmente al dúo del Don Juan, deben recordarse también las modulaciones enarmónicas, a menudo ridiculizadas por el abuso que se hace; ellas, obteniendo a menudo un efecto indebidamente potente, presumen una relación misteriosa. Pareciera que un nudo de simpatía relacione algunas tonalidades lejanas, mientras que, en ciertos casos, casi una invencible idiosincrasia separe hasta las tonalidades más afines. La modulación más frecuente, es decir desde la tónica hasta la dominante y viceversa, parece a veces extraña y a menudo desagradable e insoportable.

También gran parte del efecto sorprendente suscitado por las obras geniales de los grandes maestros se basa en la instrumentación. No existen reglas rígidas, basta pensar siempre en el gran ejemplo de Mozart, constantemente celebrado por E.Th.A. Hoffmann y en el hecho de que utilice el mismo instrumento (en particular el oboe) con una sorprendente heterogeneidad de resultados. En la instrumentación se colocan las distintas figuras de los instrumentos acompañantes y a menudo sucede que una de las figuras, concebida con íntima perfección, transfiera a la expresión la máxima verdad y potencia. Por ejemplo, cómo impacta profundamente la figuración en progresión de octavas del segundo violín y de la viola en el aria de Mozart «*Non mi dir, bell'idolo mio!*». El único modo correcto, de plantear el problema del efecto de la música por parte de un compositor, está en establecer cuál es el ideal que discrimina la “música interior”; el estudio de la armonía y los ejercicios técnicos, limitándose a registrar y a fijar la trama que de otro modo desaparecería, se colocan sucesivamente. Esta es la única condición que permite crear una correlación especular entre el alma del espectador y el estado estático, en la hora de la inspiración en la cual el músico se recoge.

En el diálogo entre Ludwig y Ferdinand en *Poeta y Compositor* el paradigma de la obra en su declinación romántica se fortalece. El punto de inicio es siempre la noción de música instrumental, la música verdaderamente autónoma: “¿No es quizás la música el lenguaje misterioso de un reino remoto de los espíritus, cuyos sonidos maravillosos resuenan en nuestro interior, suscitando una vida

intensa y más elevada?”¹⁴. Este es el efecto que crea la música instrumental, donde es posible construir una urdidura sólo aparentemente más compleja, o sea, donde la obra traduce, con una fórmula afortunada, la palabra en música. Este es el primer teorema de E.Th.A. Hoffmann.

El segundo deriva del primero: la obra auténtica es solamente la romántica: “Sólo un poeta genial e inspirado puede escribir el texto de una obra verdaderamente romántica, porque sólo él puede saber dar vida a los maravillosos fantasmas del reino de los espíritus [...] En síntesis, el poeta que representa lo maravilloso debe tener a disposición la fuerza mágica de la verdad poética, porque solamente ésta nos puede arrastrar [...]”¹⁵.

Tercer aspecto en positivo: sólo en un drama verdaderamente romántico, lo cómico y lo trágico, llenando extraordinariamente el alma de los espectadores, se mezclan al punto de fundirse en el efecto total. En negativo, hay que evitar una interpretación de la obra como un concierto dado en un teatro con disfraces y escenarios: “La mayor parte de tales obras son sólo espectáculos vacíos con canto, con una carencia total de efecto dramático, que se atribuye al libreto o a la música, que debieran ser, en lugar de provocados por la masa muerta de escenas que se subsiguen sin una coherencia poética y sin una verdad poética [...]”¹⁶. Aunque el libretista-poeta deberá musicar dentro de sí todo del mismo modo que el compositor. Solamente la neta conciencia de determinar melodías, y de determinar timbres de los distintos instrumentos, distinguen el músico del libretista. Ambos requieren un nivel mínimo común de la música interior.

Metastasio representa el caso ideal del libretista romántico. El, por ejemplo, tenía la extraña idea de que el compositor, especialmente en las arias (demostrando de manera inequívoca como no se debe escribir un libreto), deba inspirarse siempre en una imagen poética; no se podrá jamás pensar en sustituir la música por las palabras, a lo sumo puede valer lo contrario; la expresión musical es capaz de multiplicar los matices. Este es el misterio maravilloso de la música: donde el lenguaje demuestra su pobreza, ella desencadena una fuente inasible de medios expresivos.

III – ¿Cuáles son las razones que, provocando la excepcionalidad del *Don Juan* mozartiano, contribuyen a determinar que ésta sea la obra por excelencia de la música, más aún, sea la música misma en su vértice más elevado? Kierkegaard adopta con este fin una argumentación triádica, con tres estadios, involucrando el Paje de las *Nozze di Figaro* (primer estadio), Papageno (*Il flauto magico*, segundo estadio) y finalmente *Don Juan* (tercer estadio). Los puntos de la argumentación son los siguientes: en el primer estadio el Paje representa la condición deseante, el deseo en su declinación “soñadora”, en el segundo, a través de la figura de Papageno, el deseo toma una declinación de búsqueda, mientras en el tercero, con *Don Juan* se transforma en deseo puro, deseo deseante: “La contradicción del primer estadio consistía en el hecho de que el deseo no podía obtener ningún objeto, pero sin haber deseado poseía su objeto

¹⁴ HOFFMANN, E.Th.A.: *Poeta e compositore*, cit., p.25.

¹⁵ *Ibid*, p. 27.

¹⁶ *Ibid*, p. 30.

y por lo tanto no podía desear. En el segundo estadio se muestra el objeto en su complejidad, pero mientras el deseo en esta complejidad busca su objeto, en un sentido profundo no posee ningún objeto, no se define como un deseo. En *Don Juan*, por el contrario, el deseo es absolutamente definido como deseo, en el sentido intensivo y extensivo es la unidad inmediata de los dos estadios precedentes.

El primer estadio deseaba idealmente la singularidad, el segundo deseaba la singularidad bajo la definición de complejidad, el tercer estadio es la unificación de todo esto. El deseo tiene en la singularidad su objeto absoluto, lo desea absolutamente. De aquí su seducción. El deseo es, por lo tanto en este estadio, absolutamente sano, vencedor, triunfante, irresistible y demoníaco¹⁷. Lo demoníaco como condición permanentemente deseada y por lo tanto, la peculiaridad misma de Don Juan, un *status* que hace de él el gran icono de la música, un *status* que es expresado inmediatamente por la música misma: "... Don Juan es absolutamente musical. El desea sensualmente, él seduce con la potencia demoníaca de la sensualidad, él las seduce a todas. La palabra, la expresión fácil, no son de su competencia; se transformaría inmediatamente en individuo reflexivo. El no tiene de este modo una subsistencia, pero presiona en una eterna desaparición, exactamente como la música, por la cual es correcto decir que termina en el momento mismo en que se termina de tocar y reaparece sólo cuando se vuelve a tocar.... Don Juan no debe ser visto, debe ser escuchado¹⁸. De aquí la ecuación Don Juan = lo absoluto musical, de aquí también la segunda ecuación Don Juan = compendio de la enfermedad del alma.

Si se toma como ejemplo la estructura dramática del Don Juan, se podrá obtener una primera respuesta exhaustiva sobre la primera y segunda ecuación. Al principio del primer acto se desarrolla rápidamente. La historia de Doña Elvira se expone en la forma más concisa, en la oscuridad de la noche (escenas 1-4), donde los dos personajes juran venganza: la tonalidad es Re menor: otra faz de la tonalidad fundamental Re mayor y relacionada al Fa mayor de la introducción. Se pone luego la historia de Doña Elvira (n3), subrayada bajo el aspecto escenográfico con el surgir del sol: aria de inicio de Elvira (n3), a la cual se agregan la presencia de Don Juan y Leporello (escenas 4-6). La secuencia de escenas se cierra con el aria del catálogo de Leporello, que vuelve a la tonalidad de Re Mayor y – como el dúo Doña Ana/Don Octavio–, en vez de limitarse a cerrar el episodio, pone en movimiento una contradicción. Si en un primer momento prevalecía el lado menor de la tonalidad principal, ahora es el turno del mayor. En el aria del catálogo Leporello presenta a Don Juan, el culpable, a Elvira. En el dúo la naturaleza demoníaca del modo menor, que caracteriza al protagonista, se apropia también de Doña Ana y Don Octavio. La división de la tonalidad de Re en dos modos, mayor y menor, toma también el significado de la dimensión demoníaca de Don Juan: irresoluble conflicto entre la libertad de actuar y la determinación. Don Juan es al mismo tiempo actuado y actor determinado, de aquí su irresistible fascinación. El se opone a la esfera del Re menor, que todavía lo somete y termina por destruirlo.

¹⁷ *Op. Cit.*, p. 96.

¹⁸ *Op. Cit.*, p. 121.

Otro ejemplo apropiado es aquel que corresponde en el *Manual de la armonía* de Diether de la Motte¹⁹ al peligro que lo amenaza. El hecho de que Mozart utilice los trombones solamente en la escena del cementerio y en el final de la obra, contribuye, indudablemente, a dar mayor peso a las dos intervenciones del Comendador: la primera vez como “estatua que habla”, le segunda como “ejecutor de la sentencia”. Además, hay un aumento de la fuerza expresiva debido a la aparición de una serie de acordes de séptima disminuida, que se resuelven por lo general de modo inesperado. Notable la armonización introducida por Mozart, fundada en un modelo que se encuentra en varias composiciones del Clasicismo y del Romanticismo. Se trata de la sucesión, repetida en progresión, de tres acordes, en el orden: acorde de séptima disminuida, acorde menor de 4, acorde de séptima dominante) colocados sobre un bajo que sube cromáticamente.

A pesar de ser totalmente indefinible, este modelo queda, en todo caso, en un mismo ambiente tonal, debido a que el acorde mismo de séptima disminuida es interpretado y resuelto en cuatro modos distintos hasta encontrarse, después de doce acordes, en la misma forma inicial. Naturalmente se puede empezar a terminar la progresión en cualquier punto. Pero, más aun que con el truco, los disfraces y las luces, es con el medio de armonización utilizado a continuación, de modo absolutamente singular, que Mozart obtiene, con el sólo auxilio de la música, que el Comendador sea advertido desde su primera aparición como un ser que no tiene nada que ver con los hombres de carne y hueso. Al principio, con la placidez de su canto que tiene en sí algo que no es de este mundo (recitativo sobre una sola nota sostenido por armonías siempre cambiantes) y después por el devolver la invitación a la cena a Don Juan, que suena tan espantoso. La parte del canto, que lento lento sube cromáticamente, no está armonizada, como sucede normalmente, con acordes de soporte: ella es al mismo tiempo melodía y bajo fundamental (¿o ni la una ni la otra?). En otros términos, la parte del canto y el bajo de la orquesta siguen paralelamente distanciadas por una octava.

Son ejemplos que demuestran de manera inequívoca la supremacía de la musicalidad, aquella compenetración estrecha entre Don Juan de Mozart y la esencia misma de la música, punto de fuerza de la interpretación Kiekegaardiana.

IV – Tomamos ahora en consideración la segunda ecuación, el Don Juan mozartiano como sublime compendio de la enfermedad del alma, como extraordinario *résumé* de los “registros del exceso”²⁰. La primera vez que el lema “exceso” aparece en la ópera mozartiana es en el trío que concluye la primera escena. El Comendador, mortalmente herido por Don Juan, yace en el suelo y pide ayuda: “*iAh, soccorso!... son tradito...*”. En contrapunto, en una línea melódica, en la cual antes se exprimía el desesperado furor de Doña Ana, Don Juan canta: “*Ah già cadde lo sciagurato...*”, juzga el hecho con otro

¹⁹ DE LA MOTTE, Diether: *Manuale di armonia*, trad. it. a c. di Loris Azzaroni, Casa Editrice Astrolabio, Roma, 2007, pp. 262 y ss.

²⁰ STAROBINSKI, Jean: *Le incantatrici*, Einaudi, EDT, Torino, 2007, pp. 99-116.

octosílabo: “*iQual misfatto, qual eccesso!*”. La palabra exceso aparece por lo tanto en la boca del testigo que sabe todo del caso, resumido inmediatamente después en un diálogo recitativo seco: “*Sforzar la figlia ed ammazzare il padre*”.

En el exceso, en último análisis, se circunscribe la personalidad de Don Juan, pero sobretodo por esto: ¿se trata de una personalidad que debe ser considerada sólo desde una luz negativa o nos encontramos delante de una figura, mucho más compleja, donde el exceso como medida decisiva no hace otra cosa que registrar la ambigüedad de la raíz de la enfermedad del alma, una ambigüedad por lo tanto con dos facetas que son complementarias? El exceso es transgresión y exceso; *excessus vitae* es también la salida de la vida, el acceso a otra vida, por último, uno de los nombres de la muerte. Esta palabra designa además el momento en el cual el alma se disuelve de sus ataduras para visitar lugares superiores: el *excessus mentis* se transforma entonces en el equivalente del término *extasis* del texto griego, como en los Actos de los Apóstoles, 10, 10 y 25, cuando Pedro cuenta: “Mientras rezaba, perdí el sentido y tuve una visión (*vidi in excessus mentis*)”. El exceso en su acepción positiva pasa de obediencia a una autoridad que nos extraña de nosotros mismos, una autoridad que puede ser la del músico, del canto, de la poesía que presumen finalidades necesariamente transgresoras, pero no por esto, éticamente reprobables. Por otra parte, como acepción complementaria, “exceso” quiere significar un desafío transgresor condenable. Cuando, en el segundo acto Don Juan, seguido por Leporello, salta el muro del cementerio, cuando invita a cenar a la estatua, comete la transgresión suprema: sale del mundo de los vivos para insultar, ridiculizándolo, el otro mundo. Es un movimiento inverso a aquél del “éxtasis”, que había dado una primera faceta de la palabra exceso, que puede ir en la dirección del bien o del mal.

La célebre aria “*Fin ch’han dal vino/ Calda la testa*” (acto I, escena 15; n. II) es uno de los momentos en el cual Don Juan expone un proyecto antes de cumplir la acción, y es también la única vez en la cual a esto le sea dedicada una aria. El libertino se describe a sí mismo. El ordena a Leporello preparar la fiesta. El aria se concluye con el anuncio del resultado: la lista de las victorias eróticas del protagonista aumentará una decena. La energía del deseo, el deseo deseante que califica la especificidad de Don Juan, necesita de nuevas presas, que existen sólo en la modalidad abstracta de la cantidad. El plan prevé invitar a las muchachas encontradas casualmente en la plaza y hacer correr el vino a chorros. El baile será “sin ningún orden”: serán ejecutados varios tipos de danzas. Don Juan cuenta con aprovechar la confusión para lograr sus deseos. Los nuevos placeres, rápidamente consumados, ni siquiera se inscribirán en su memoria, de ellos quedará traza sólo en la memoria de Leporello.

La música de Mozart no se limita a acompañar este flujo vital, es ella misma un irresistible flujo que, por ello mismo, está más allá del bien y del mal. Don Juan no es sólo un sacrílego lujurioso que el cielo ha dejado demasiado tiempo sin puniciones, su pasión por las mujeres es sólo una necesidad de absoluto que ha equivocado la dirección. Y si Don Juan no es simplemente un reo, sino también un opositor, toda su figura y la música que constituye la esencia, adquirirán otro significado.

Elio Matassi

La segunda ecuación, Don Juan = lo demoníaco, o sea, lo absolutamente musical, no representará por lo tanto un presunto decálogo preceptístico-moralizante, pero deberá ser considerado en su impregnante ambigüedad.

Los cánticos del cíclope

Variaciones sobre un tema clásico

Antonio Gallego Gallego
Musicólogo
Real Academia de Bellas Artes de San
Fernando

Resumen. Como si se tratara de una crónica viajera, este ensayo analiza un paisaje, el del Etna en Sicilia, y algunos de los mitos que fueron ideados y ubicados dentro y alrededor de la montaña más alta de Italia y del volcán activo mayor de Europa. Ayudados por la mitología, la literatura, la iconografía y algunas músicas que recogieron y difundieron los mitos del Etna, de Polifemo, Galatea, Acis y los protagonistas de la gigantomaquia, el análisis propuesto tiene en la música su hilo argumental más sólido, aunque no exclusivo. El instrumento pastoril de Polifemo, la siringa o flauta de múltiples tubos, también llamada Flauta de Pan por su origen mitológico, es la principal pero no única sonoridad de este ensayo, que hunde sus raíces en la *Odisea* y los bucólicos griegos, en los poetas latinos, en los líricos hispanos desde las Cantigas de Alfonso X a Góngora y Quevedo, y llega hasta dos poetas (o poetisas, como se prefiera) contemporáneas, Aurora Luque y Amalia Bautista, sensibles aún a algunos de estos símbolos.

Palabras clave. Etna, Mongibelo, Ulises, Polifemo, Galatea, Acis, Teócrito, Ovidio, Góngora, Quasimodo.

Abstract. Like a trip chronicle, this essay analyzes the landscape of Mount Etna, in Sicily, and some of the myths that were inspired and located in and around the highest mountain in Italy and the largest active volcano in Europe. Helped by mythology, literature, iconography and some tunes that collected and disseminated myths of the Etna, about *Polyphemus*, *Galatea*, *Acis* and of the characters of the *gigantomaquia*, the analysis proposed finds in music its connecting, but not exclusive, theme. Polyphemus's shepherd instrument, the *siringa* or multiple tube flute, also called *Bread Flute* because of its mythological origins, is the main but not unique sound of this essay, which has its roots in the *Odyssey* and the bucolic Greeks, in the Latin poets, Hispanic lyricals from the *Cantigas* of *Alfonso X* to *Gongora* and *Quevedo*, up to two contemporary poets (or poetesses, as you prefer), Aurora Luque and Amalia Bautista, still sensible to some of these symbols.

Keywords. *Etna*, *Mongibelo*, *Ulysses*, *Polyphemus*, *Galatea*, *Acis*, *Teócrito*, *Ovid*, *Góngora*, *Quasimodo*.

El martes 8 de abril de 2008 amaneció Catania bajo un espeso manto de nubes y muy confusa de nieblas. Mientras desayunábamos en el Hotel Jolly Bellini – ¡cuántos recuerdos en esta ciudad a su músico más célebre! –, nuestro guía telefoneaba a las autoridades y les preguntaba sobre la excursión programada al Etna, tan hermoso y nevado a lo lejos el día anterior, hoy perdido y remoto: si estaba permitido subir con aquel tiempo, si merecía la pena dada la escasa visibilidad... Al final, tras un poco de espera, nos autorizaron y allá que nos fuimos. El autobús paró en la primera gran zona turística, aún muy abajo, y los más audaces tomaron un funicular y contemplaron otras bocas del volcán, pero aún lejos de la sima.

Llevaba yo los ojos bien abiertos: verde exuberante en los campos y pueblecitos de abajo, gris-negro sucio cuando la lava solidificada fue apoderándose del terreno, blanco y negro cuando la nieve comenzó, al principio muy tímidamente, a subrayar quebradas y ribazos, blanco deslumbrador cuando al fin triunfó el hielo y la luz... Pero también llevaba conmigo toda una serie de lecturas recientes, preparatorias del viaje, ayudado con eficacia por el excelente ensayito de Arcaz Pozo,¹ que no me costó mucho complementar con escritores, pintores y músicos barrocos, neoclásicos, románticos y aún más modernos. Soy, como ya se ve, un viajero a la antigua, y mis travesías duran mucho más tiempo que el viaje físico (iba a decir el viaje *real*, pero no lo escribo, porque para mí tan *reales* son los preparativos y el viaje en sí como el saboreo *a posteriori*). Les invito ahora a compartir éste conmigo.

Etna glorioso, Mongibel sagrado: el paisaje sonoro

Evocaba hace un momento el verdor, el gris sucio casi negro, el blanco, de árboles y plantas, lava y nieve. Faltaba, tratándose de volcán tan celeberrimo, el color rojo, el del fuego. No lo vi con mis ojos, pero sí era muy perceptible en mis lecturas.

Una de las más bellas y más antiguas entre las españolas, escrita en gallego-portugués, es la de la Cantiga 307, “Como Santa Maria tolleu ña gran tempestade de fogo en terra de Çeçilla” (Cómo Santa María calmó una gran tempestad de fuego en tierras de Sicilia), cuyo estribillo reza “*Toller pod’ a Madre de Nostro Sennor / toda tempestade, se ll’ en prazer for*” (Calmar puede la madre de nuestro Señor / toda tempestad, si le place), cantiga que comienza, como nosotros ahora, describiendo el paisaje del milagro:

*Cezilla é hũa inssoa de mar
rica e viçosa, com’ oúj contar,
de toda-las cousas que pod’ om’ achar
por aver avondo e vic’ e sabor.
Toller pod’ a Madre de Nostro Sennor...*

¹ ARCAZ POZO, Juan Luis: «La imagen poética del Etna: De las fuentes clásicas a la lírica española del siglo XVI», en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 6 (1994), pp. 195-206. También repasé con el mismo placer de siempre a DE COSSÍO, José María: *Fábulas mitológicas en España* (1952), que releo en la reedición de Istmo, Madrid, 1998, dos tomos.

*En aquesta terra un mui gran mont' á
que veen de longe os que van alá,
que Mongibel chaman, e de fogos dá
chamas aas vezes, ond' an gran pavor.
Toller pod' a Madre de Nostro Sennor...²*

Mongibel o Mongibelo es otro nombre del Etna, como es bien sabido, y parece que etimológicamente significa tierra o monte de gigantes: luego veremos la causa, y la aprovecharemos. Pero lo que ahora me interesa de esta cantiga es otro asunto; como siempre, Santa María estaba muy bien dispuesta al milagro, pero con una condición no habitual. Este es el relato: Tras cuarenta días de fuegos volcánicos y truenos, la Virgen se apareció a un buen siciliano y le dijo que si querían que les aliviara de este mal,

*un cantar me façan que seja [a] tal
qual a mi conven, ben feit' a mia loor.*

El buen hombre compuso primero la letra, luego el son (afirmación preciosa para corroborar que, como en estas mismas cantigas, ese era el orden habitual en obras cantadas de nueva creación) y...

*E segund' as paravlas lle fez o son,
e depois cantó- o con gran devoçon;
e a tempestade quedou long' enton,
e perder en logo a gente o temor.
Toller pod' a Madre de Nostro Sennor...³*

Ya tenemos el cuarto elemento que nos faltaba: junto al aire, la tierra, y el agua helada, el fuego.⁴ Y uno más precioso aún para nosotros: el canto, la música. Como luego veremos y oiremos, la música en estas laderas era algo usual, tenía muy ilustres precedentes. Pero aún deben aparecer más “elementos”, pues, además de un hecho geográfico, el Etna-Mongibelo es un hecho mítico, y estaba habitado por seres mitológicos: monte de gigantes. Y algunos, con un solo ojo. Hijos de Gea, la Tierra, los gigantes se rebelaron contra los dioses, y perdieron

² *Cantigas de Santa María (cantigas 21 a 427), III*, edición de Walter Mettmann, Castalia (Clásicos Castalia, 178), Madrid, 1989, pp. 110-112. Traduzco a vuela pluma sin ninguna pretensión: “Sicilia es una isla en el mar / rica y deleitosa, como oí contar, ... / / en esta tierra un gran monte hay / que ven desde lejos los que van allá / que Mongibel llaman, y de fuegos da / llamas a veces, donde tienen gran pavor. / *Calmar puede la Madre de Dios...*”

³ *Id., id.*: “Que me dediquen una cantiga / como a mí me conviene, bien hecha en loor mío. ... // Y siguiendo las palabras le compuso la música, / y después cantó con gran devoción; / y la tempestad entonces se alejó / y la gente del lugar perdió el temor. / *Calmar puede la Madre de Dios...*”

⁴ Vid. GUZMÁN ARIAS, Carmen: «Los fuegos del Etna», en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 23/1 (2003), pp. 45-61. Estudia los textos romanos sobre la actividad volcánica del Etna y sus consecuencias mitológicas: Lucrecio, VI, 639-702; el problemático poema *Aetna*; Virgilio, *Eneida*, III, 570-587; Ovidio, *Metamorfosis*, XV, 340-355.

su lucha con los titanes: la gigantomaquia; como castigo, fueron arrojados a las entrañas del volcán.

Uno de estos gigantes, Encélado, tuvo alguna fortuna en letras españolas. Aparece, por ejemplo, en la Canción III de Fernando de Herrera, la escrita “en alabanza de don Juan de Austria por la reducción de los moriscos”. Nos interesa especialmente no sólo por el mito, sino porque Herrera, tras aludir a la derrota de los gigantes y de su madre Gea, compone uno de los cánticos naturales más bellos de los muchos que resonaron en aquel monte; cierto es que algo interesado:

*Cuando con resonante
rayo, i furor del braço poderoso
a Encélado arrogante
Iúpiter gloriöso
en Edna despeñó vitorioso,
i la vencida Tierra
a su imperio sujeta i condenada,
desamparó la guerra,
por la sangrienta espada
de Marte con mil muertes no domada,
en la celeste cumbre
es fama que, con dulce voz, presente
Febo, autor de la lumbre,
cantó suävemente,
rebuelto en oro la encrespada frente.*

*La sonora armonía
suspende atento al inmortal Senado;
i el cielo, que movía
su curso arrebatado,
se reparava al canto consagrado.*

*Halagava el sonido
al alto i bravo mar i airado viento
su furor encogido,
i con divino aliento
las Musas consonavan a su intento.*

*Cantava la Vitoria
del cielo, i el horror y l'aspereza
que les dio mayor gloria,
temiendo la crueza
de la Titania estirpe i su bruteza..⁵*

⁵ HERRERA, Fernando de: *Poesías*. Edición de Victoriano Roncero López, Castalia (Biblioteca Clásica Castalia, 5), Madrid, 2001, pp. 672-673.

El asunto de Encélado había ya aparecido antes: en un soneto, por ejemplo, de Francisco de la Torre, el más brillante poeta de la Escuela salmantina del XVI si exceptuamos a Fray Luis de León, y con una metáfora que haría fortuna: el pecho del amante desdeñado es un volcán, un Etna, y su pensamiento, aunque ahora aún altivo, es consciente de la tragedia; de ahí el atrevidísimo uso como adjetivo del nombre del gigante derrotado por los titanes y arrojado a la ardiente sima:

*Este Enzélado altivo pensamiento,
por otro atrevimiento derribado,
en este pecho, Mongibel tornado
tal fuego fama, que abrasarme siento.*

Tal vez Herrera desconocía el soneto de De la Torre, pero no Francisco de Quevedo, quien editó los versos del salmantino rescatándolos del olvido. En uno de sus poemas tardíos, compuesto para la “Jura del Serenísimo Príncipe don Baltasar Carlos en Domingo de la Transfiguración” –recordemos la ternura que nos inspira su rostro en los lienzos de Velázquez, sabiendo como sabemos lo que ni pintor ni poeta sabían, que el niño iba a morir tan pronto: nacido en 1629, falleció en 1646–, Quevedo utiliza la derrota de los gigantes para aventurar la de los herejes en su lucha contra el dogma:

*Sicilia estos escándalos admira,
y Encélado en el Etna los suspira.*

En la octava siguiente, Quevedo volvió a recoger, ya sin gigantomaquia, ese tópico de contrarios que era el volcán nevado, tópico que tanto gustaba a los poetas de toda Europa desde hacía mucho tiempo: “¡Oh más dura que mármol a mis quejas / y al encendido fuego en me quemo / más helada que nieve, Galatea!”, había leído en la Égloga primera de Garcilaso.⁶ Con más acercamiento a nuestro asunto lo había repetido Lope en su famoso soneto a la hermosa Lucinda: “Belleza singular, ingenio raro, / fuerza del natural curso del cielo, / Etna de amor, que de tu mismo hielo / despides llamas, entre mármol paro”.⁷ Y también, con otros muchos, el antequerano Diego de Porras, complicando aún más la cuestión con la vieja disyuntiva de Gregorio Silvestre, tan famoso músico en la catedral de Granada como poeta, pregunta que venía arrastrándose de muy atrás: ¿a quién echo al mar, a la que amo y me desdeña, o a la que desdeño y me ama?

*Vaya al mar la que me ofende,
cuando por mí se desvela;
muera el fuego que me hiela,
viva el hielo que me enciende.*

⁶ *Poesías castellanas completas*, edición de Elías L. Rivers, Castalia (Biblioteca Clásica Castalia, 5), Madrid, 2001, p.131.

⁷ *Rimas*, Madrid, 1609. Cito por *Lírica*, edición de José Manuel Blecua, Castalia (Biblioteca Clásica Castalia, 31), Madrid, 2001, pp. 140-141.

...
*Si, peña de nieve fiera,
aquella a mi amor rigores,
y ésta a mi rigor amores
rinde, Mongibel de cera,
que dé a la salada esfera
a ser de los peces cebo
quien me aborrece, no es nuevo,
ni agravios injustos hago
si a una lo que debo pago
y a otra lo que pago debo.*⁸

Y ahora resume Quevedo –vuelvo al poema que citaba–, también con el Etna de trasfondo:

*parece que la nieve arde el invierno
o que nievan las llamas del infierno.*⁹

Con mucha más efusión había jugado Quevedo con este concepto en dos de sus sonetos amorosos. En el titulado “Compara con el Etna las propiedades de su amor”, se sitúa ante el sepulcro de la amada y exclama en los tercetos, comparándose a él mismo con el monte volcánico y con el gigante en él sepultado:

*Si yo no fuera a tanto mal nacido,
no tuvieras, oh Etna, semejante:
fueras hermoso monstruo sin segundo.*

*Mas como en alta nieve ardo encendido,
soy Encélado vivo y Etna amante,
y ardiente imitación de ti en el mundo.*

Y en el menos fúnebre titulado “Admírase de que Flora, siendo toda fuego y luz, sea toda yelo”, exclama, también en los tercetos, devolviendo la comparación a una mujer:

*Eres Scitia de l'alma que te adora,
cuando la vista, que te admira, inflama;
Etna, que ardientes nieves atesora.*

Si lo frágil perdonas a la fama,

⁸ PORRAS, Diego de: *Rimas varias*, Antequera, 1639, ff. 78-79. Ha perseguido esta idea con tenaz y bella contumacia don Antonio Alatorre: «Un tema fecundo: Las ‘encontradas correspondencias’», en *NRFH*, LI (2003), pp. 81-146. Se lee también con placer el trabajo de LARA GARRIDO, José: “Amado y aborrecido: trayectoria de un *dubbio* poético”, en *An. Mal.*, 3, (1980/1), pp. 113-148, y 7 (1984/1), pp. 139-140.

⁹ QUEVEDO, Francisco de: *Obra poética*, edición de José Manuel Blecua, Castalia (Biblioteca Clásica Castalia, 41), Madrid, 2001, poema 235, pp. 432-436.

*eres al vidrio parecida, Flora,
que siendo yelo, es hijo de la llama.*¹⁰

Sería interminable la mera mención de la enorme cantidad de veces que estos conceptos aparecen en la poesía áurea española. Pero son muchas más las que nos ofrecen el tópico de la imagen del volcán, y no siempre terrible: A Góngora le tomamos en préstamo los versos iniciales de este capítulo, “*Etna glorioso, Mongibel sagrado*”, dirigidos “Al monte sacro de Granada”.¹¹ Pero también la crítica lo utilizó, y mencionaré sólo la del murciano Francisco de Cascales, precisamente contra el Góngora más culterano:

*Estas nuevas y nunca vistas poesías eran hijas de Mongibelo; que arrojaban y vomitaban más humo que luz, y que su autor, de príncipe de la luz, se había hecho príncipe de las tinieblas.*¹²

Y, por supuesto, las hallamos en el teatro, en la novela picaresca, en la poesía épica... Sólo unos ejemplos del teatro, tal vez el mejor difusor de la imagen tópica. En *El príncipe viñador*, de Vélez de Guevara, un enamorado le dice a su amada ausente:

*¿Qué jardín de Falerina
es este monte a quien ciñen
tantas sierpes de cristal,
trepando por grama y mimbres
que me han hechizado el alma,
y con celos insufribles
me deja abrasado el pecho
que con un Etna compite?*¹³

Carlos le dice a su amada Diana, al parecer en momento poco complaciente de *El desdén con el desdén*, de Moreto:

*¡Ah cruel, ah ingrata, ah fiera!,
yo echaré sobre mi fuego
toda la nieve del Etna.*

¹⁰ Id., *id.*, poemas nº 293, pp. 487-488, y 328, pp. 507-508. Se lee con gran placer a JIMÉNEZ CALVENTE, Teresa y GÓMEZ MORENO, Ángel: «Comentario al soneto quevedesco ‘Admírase de que Flora, siendo toda fuego y luz, sea toda hielo’ (con una nota sobre la antigua Escitia) », en *La Perinola*, 6 (2002), pp. 137-150.

¹¹ GUERRERO CABRERA, Manuel: «Los sonetos sacros de Góngora: una aproximación», en *Servitas*, 7 (2006), pp. 38-41.

¹² *Cartas filológicas*, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos), Madrid, 1961, p. 176 y en general las Epístolas VIII y X de la primera parte. También Quevedo, quien en su Soneto 145 «Contra Luis de Góngora y su poesía» le había llamado “Este cíclope, no siciliano”... Pero no adelantemos cosas.

¹³ CORREA, Pedro: «Visión de la naturaleza y de la mitología en *El príncipe viñador* de L. Vélez de Guevara», en *CAUCE, Revista de Filología y su Didáctica*, 27 (2004), pp. 49-66.

Tal vez el “Etna” teatral hispánico más ilustre es el del monólogo de Segismundo de *La vida es sueño*, de Calderón, en el que el desdichado prisionero, tras preguntarse qué delito cometió naciendo, y compararse en desventaja con el ave, el bruto, el pez y el arrollo (inevitable la alusión cantarina: “cuando músico celebra / de los cielos la piedad”), exclama en la séptima y última estrofa:

*En llegando a esta pasión,
un volcán, un Etna hecho,
quisiera arrancar del pecho
pedazos del corazón.*¹⁴

A poco que se indague, encontraremos alusiones parecidas en el teatro calderoniano (*El purgatorio de San Patricio*, *La cisma de Inglaterra*, *El mágico prodigioso...*), e incluso una que aún me gusta más en *La hija del aire*:

*Etna soy, llamas aborto;
volcán soy, rayos respiro.*¹⁵

El volcán, este volcán para ser más precisos, llegó a ser sinónimo de uno de los cuatro elementos, como puede detectarse en un precioso pasaje de *La banda y la flor*, el monólogo de Enrique en el que resume así la cuestión: “*porque volcán, marinero, / capitán y cazador / en fuego, agua, tierra y viento / logre, tenga, alcance y tome / mina, casa, triunfo y puerto.*” Y no es un volcán cualquiera: es “*artificial volcán, / inventado Mongibelo*”.

Mientras la cultura clásica pervivió, la imagen del Etna siguió viva en las letras españolas, y lo mismo en las otras europeas, que apenas hemos utilizado en este trabajo: el Marqués de Sade, en *La nueva Justina*, por ejemplo, lo hace con sorprendente y original erotismo; no menos erótico, aunque no tan explícito, es *La tarde de un fauno*, de Mallarmé, en la que el protagonista evoca a la diosa Venus entre las lavas ardientes del Etna y, tratando de reproducir sus experiencias a través de la melodía de su flauta, las convierte en arte,¹⁶ y ya se encargaría de recordárnoslo Debussy con tanta precisión como belleza. En las hispánicas, se refirió a nuestro volcán, símbolo esta vez de los terrores medievales, Rubén Darío en “Santa Elena de Montenegro”: “*Ladran con un furioso celo / los canes del diablo hacia el cielo / por la boca del Mongibelo*”. Y no sólo se oyen estos ladridos, se escucha en la segunda estrofa hasta el mismísimo *Dies irae*.¹⁷

Si hay un poeta que no necesitó aprender estas cosas es, sin duda, el siciliano Salvatore Quasimodo, que lleva su isla –“Isola di Ulisse”, la llama en más de una

¹⁴ Cito por la edición de José M. Ruano de la Haza, Castalia (Biblioteca Clásica Castalia, 47), Madrid, 2001, pp. 92-97.

¹⁵ *Tragedias, I*, Alianza Editorial, Madrid, 1967, pp. 337.

¹⁶ CORREA, Gustavo: «Mallarmé y Garcilaso en Cernuda. De *Primeras poesías a Égloga, Elegía, Oda*», en *Revista de Occidente*, 145 (abril de 1975), pp. 72-89.

¹⁷ *Poema del otoño y Otros poemas*, Biblioteca Ateneo, Madrid, 1910. Cito por *Poesías completas*, Fondo de Cultura Económica (Biblioteca Americana), Madrid, 1993, pp. 382-384.

ocasión– incrustada en su manera de poetizar. En “Cavalli di luna e di vulcani” (Caballos de luna y de volcanes) comienza:

*Isole che ho abitato
verdi su mari immobili.*

*D’alghe arse, di fossili marini
le spiagge ove corrono in amore
cavalli di luna e di vulcani.*¹⁸

O en “Di un altro Lazzaro” (De otro Lázaro), dibuja otra imagen telúrica del volcán, ahora inequívocamente sonora:

*Da lontanissimi inverni percuote
un gong sulfureo il tuono sulle valli
fumanti. E como in quel tempo, si modula
la voce delle selve: “Ante lucem
a somno raptus, ex herba inter homines,
surges.” E si rovescia la tua pietra
dove esita l’immagine del mondo.*¹⁹

Aunque en los últimos versos se adivina la funesta acción del más célebre habitante de la isla (volveremos a ello más adelante), no quiero que falte en este paisaje inventado una nueva y última pincelada española, la de la poetisa almeriense Aurora Luque, tan “drogada” por la cultura griega (y ¿qué hay más griego que Selinunte, Agrigento, Siracusa...?). En su poema “Del oráculo falso”, puesto bajo el lema de una frase de la Yourcenar (“*Había oído hablar de las sorprendentes irisaciones de la aurora sobre el mar Jónico cuando se la contempla desde la cima del Etna*”), dice:

*No esperé así la vida:
el asombro, la ráfaga instantánea de la dicha,
la humillación,
el tedio.*

*Pero es que aún la lava del Vesuvio
nos podría abrasar, o tal vez los milagros
de la cima del Etna o la belleza
del mar semidivino.*

¹⁸ *Ed è subito sera* (Y de pronto anochece): “Islas en que he vivido / verdes sobre mares inmóviles. // Abrasadas de algas, de fósiles marinos, / las playas donde corren encelados / caballos de luna y de volcanes.” Cito por *Poesía completa*, traducción de Antonio Colinas, Orense, Ediciones Linteo (Linteo Poesía, 6), 2004, pp. 494-495.

¹⁹ *Giorno dopo giorno* (Día tras día): “Desde inviernos remotos, sacude / su gong sulfúreo el trueno sobre los valles / humeantes. Y, como en aquel tiempo, se modula / la voz de los bosques: *Ante lucem / a somno raptus, ex herba inter homines / surges*. Y se precipita tu piedra / donde la imagen del mundo titubea.” Cito por *Id. id.*, pp. 542-543.

*No esperé así la vida:
paraísos perdiéndose
o batallas perdidas de antemano.²⁰*

En estos paraísos perdidos de las tierras del Etna, divisando en el poema el jónico mar semidino que no pudimos contemplar en el viaje hasta que descendimos a sus orillas (luego el día escampó y pudimos saborearlo bellissimo desde los altos de Taormina), ocurrieron unas historias que ahora reclaman nuestra atención.

Del Polifemo homérico al amante feroz de Galatea

Ulises llegó a la isla de los cíclopes en el canto noveno de la *Odisea*, el primero de los narrados en primera persona. El episodio es uno de los más conocidos de la obra, ha generado abundante iconografía antigua ²¹ y una generosa respuesta en literatura, aunque no tanto en música. ²² Le dedicaré ahora poco espacio porque, si bien el terrible Polifemo apacienta rebaños, es decir, es pastor, en la *Odisea*, tan rica en músicas en otros episodios, en este calla por completo: la literatura bucólica pastoril, con sus cánticos e instrumentos músicos, aún tardaría en nacer; aquí estamos todavía en la etapa heroica y Polifemo ni tañe ni sopla ni canta. Es un monstruo solitario, antropófago, malicioso, de “voz insoportable” cuando interroga a Odiseo y a sus doce compañeros, que lanza tal gemido cuando le ciegan su único ojo que la piedra de la cueva “retumbó en torno”, y Odiseo y los compañeros que aún sobrevivían huyeron por la cueva atemorizados... Alaridos terribles, imprecaciones, maldiciones... No hay música en el Polifemo homérico.²³

El mito de los amores de la nereida Galatea y Polifemo debe su nacimiento a un poema titulado *El cíclope*, de Filóxeno de Citera, una sátira en realidad de Dionisio el Viejo, quien había castigado al poeta por sus amores con Galatea, la flautista favorita del tirano de Siracusa. El poema se ha perdido, pero han permanecido sus huellas: en él, Ulises, el de las múltiples tretas (disfraz en realidad de Filóxeno), seducía a la amante del cíclope, que personificaba a

²⁰ *Problemas de doblaje* (Ediciones Rialp, Madrid, 1990). Cito por Antonio Gallego, ed.: *Aurora Luque*, Fundación Juan March (Poética y Poesía, 10), Madrid, 2006, p. 43.

²¹ AGUIRRE CASTRO, Mercedes: «Monstruos y mitos: Polifemo el cíclope», en *Revista de Arqueología*, 214 (pp. 14-23), sólo para la iconografía antigua del Polifemo homérico.

²² Entre el centenar de óperas que desde *Il ritorno d'Ulisse in patria* de Claudio Monteverdi (G. Badoaro; Venecia, 1640) hasta *El viaje circular* de Tomás Marco (Alicante, 2002) se ocupan de la *Odisea*, apenas tres incorporan al título el nombre del cíclope: Giovanni Bononcini, *Polifemo* (A. Ariosti; Berlín, T. de Litzembourg, 1702); Nicola Porpora, *Polifemo* (P. Rolli; Londres, Haymarket Th., 1735; Nápoles, c. 1742); y Francisco Corselli-Francisco Corradini-Juan Bautista Mele, *El Polifemo* (P. Rolli; Madrid, Coliseo del Buen Retiro, 1748). Luego nos referiremos a un par de asedios al cíclope tratando de estorbar los amores de *Acis y Galatea*, también en obras teatrales de la primera mitad del XVIII. Son muy pocas en comparación con las que tienen a Circe, a Telémaco o a Penélope como principal referencia.

²³ He releído la escena en la edición preparada por José Luis Calvo, Editora Nacional, Madrid, 1976, pp. 174-187, y la he comparado con la versión de Carlos García Gual, Alianza Editorial, Madrid, 2004, pp. 196-208.

Dionisio.²⁴ Se iniciaba en realidad, y esto es lo más importante, una nueva sensibilidad, la helenística, simpatizante y comprensiva con lo monstruoso y lo raro, con sátiros, centauros, cíclopes, hermafroditas... Los poetas helenísticos humanizaron al cíclope antropófago de la *Odisea*, le hicieron víctima de su pasión por Galatea, y así lo cantaron, convirtiendo en idilio el ditirambo.

Así que, cien años después de Filóxeno, el siciliano Teócrito narraba con toda naturalidad estos amores en sus *Idilios*. Y en varias “versiones”. Nos interesa ahora especialmente la del IX, “El cíclope”, en el que se intenta demostrar que, frente a las penas amorosas, no queda más recurso que la música y el canto: “*Ninguna otra medicina, Nicias, hay contra el amor, ni unguento, creo yo, ni polvo alguno, sólo las Piérides*”, es decir, las Musas. Y de ahí que Polifemo se pase la vida cantando, pues ese era el único remedio a su mal de amores. Por eso, además de ofrecer a Galatea las cosas habituales entre pastores, aunque con más abundancia de lo normal, se precie de sus habilidades músicas, y le diga cantando:

¡Oh blanca Galatea! ¿Por qué rechazas a quien te quiere? Más blanca eres a la vista que la leche cuajada, más tierna que el cordero, más alegre que una ternera, más lozana que la uva verde. (...) Yo sé, doncella encantadora, porque me rehúyes. Es porque una sola ceja llena toda mi frente, de oreja a oreja, larga e hirsuta; debajo de ella hay un solo ojo, y una chata nariz sobre la boca. Mas, siendo cual me ves, apaciento mil reses, cuya mejor leche ordeño y bebo. El queso no me falta ni en verano, ni en otoño, ni al final del invierno; mis cañizos están siempre colmados. Sé tocar la siringa como aquí ningún cíclope la toca, cuando te canto a ti, dulce manzana mía, y a mí mismo también, muchas veces cerrada ya la noche. (...)

Es la primera gran serenata de cíclope: “*Así cantando, Polifemo su amor entretenía, y tan bien no estuviera si gastara su oro*”, es decir, si gastara su dinero en medicinas, pues sólo el canto y la música son capaces de aliviar esas penas, afirma Teócrito como remate de su famoso Idilio IX.²⁵

La siringa, o flauta de Pan, era el bellísimo resultado de otro mito amoroso, el de Pan persiguiendo a Siringe, una de las náyades más famosas –como le cuenta Mercurio a Argos, mientras le duerme con la música para matarle y liberar a Io, en las *Metamorfosis* de Ovidio–, la cual Siringe, al llegar en su huída ante las aguas del río Ladón, pidió y obtuvo ser transformada en unas cañas: al suspirar por el bien perdido, “*los vientos movidos dentro de la caña produjeron un*

²⁴ BLANCO FREIJEIRO, Antonio: «Polifemo y Galatea», en *Archivo Español de Arqueología*, 32, 99-100 (1959), pp. 174-177. El artículo trata en realidad de la descripción del gran conjunto musivario de Córdoba, entonces recién descubierto y hoy expuesto en el Alcázar de los Reyes Cristianos.

²⁵ *Bucólicos griegos*, Introducciones, traducciones y notas de Manuel García Teijeiro y M^a Teresa Molinos Tejada, Editorial Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 95), Madrid, 1986, pp. 125-129.

sonido suave y semejante a la queja” y el dios, “*cautivado por el arte nuevo y por la dulzura del sonido, había dicho: ‘permanecerá para mí este diálogo contigo’, y así, unidas entre sí cañas desiguales con juntura de cera, mantuvo el nombre de la doncella*”²⁶.

Sin contarnos el origen de la flauta, el poeta de las *Metamorfosis* podía haber leído algo sobre ella en la segunda de las *Bucólicas* de Virgilio, cuando Coridón suspira por Alexis y quiere arrastrarle, al parecer sin éxito, a la vida pastoril: “*Pan primus calamos cera coniungere pluris / instituit*”.

Ah, basta con que te agrade habitar conmigo la pobre campiña y las cabañas humildes, tirar a los ciervos y cuidar el rebaño de cabritos al verde malvar. Conmigo imitarás a Pan tañendo en las selvas. Pan, el primero, nos enseñó a pegar varios canutos con cera; Pan se cuida de las ovejas y de los pastores de ovejas. Y no tengas reparo en curtirte los labios con el caramillo; por saber esto mismo, ¿qué no hacía Amintas? Tengo una flauta compuesta por siete cañas desiguales...²⁷

Como sabemos, el enamoradizo Pan no le fue muy fiel a Siringe, y llegó a soplar su flauta para otros fines amorosos, como nos cuenta el mismo Teócrito (o al menos a él está atribuido) en uno de los escasos ejemplos helenísticos que nos han llegado de lo que los griegos denominaron *technopaígnia*, los romanos *carmina figurata*, o *poema-figura* sus editores españoles modernos: esos caprichos líricos figurativos o juegos literarios de ingenio con los que ya se entretenían los bucólicos helenísticos. Me refiero, claro es, al titulado *La siringa*,²⁸ en el que el autor dibuja en sus versos dactílicos decrecientes la forma de una flauta de Pan²⁹:

²⁶ Cito por la edición de Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias, Cátedra (Letras Universales, 228), Madrid, 2004, pp. 227-228. La música como propiciadora del sueño, en este caso con resultado trágico, tiene en el mito de Mercurio y Argos uno de sus más brillantes soportes, y en el cuadro tardío de Velázquez, una de las cuatro fábulas que pintó para el Salón de los Espejos del Alcázar de Madrid en 1659 (nº 1.175 del Museo del Prado), uno de sus más bellos resultados modernos. Luego veremos un ejemplo de la colaboración de la música en un sueño mucho más reparador. Vid. SOPENA IBÁÑEZ, Federico y GALLEGO GALLEGO, Antonio: *La música en el Museo del Prado*, Dirección General de Bellas Artes / Patronato Nacional de Museos (Arte de España. 2), Madrid, 1972, p. 1176.

²⁷ VIRGILIO: *Bucólicas. Geórgicas*, edición de Bartolomé Ramos Segura, Alianza Editorial (El Libro de bolsillo, 808), Madrid, 1981, pp. 27-29. Teócrito, en su Idilio VIII, “Los cantores bucólicos”, hizo confesar a los dos pastores contendientes, Menalcas y Dafnis, que ambos poseen una siringa de nueve notas, es decir, de nueve tubos (*Bucólicos griegos*, edición citada, pp. 111). Debían ser las normales, entre siete y nueve cañas, muy lejanas en número a la enorme siringa de Polifemo.

²⁸ Rafael de CÓZAR: *Poesía e Imagen. Formas difíciles de ingenio literario*, Sevilla, Ediciones El Carro de Nieve, 1991, pp. 116 y 467.

²⁹ *Bucólicos griegos*, edición citada, pp. 269-271. He conservado la numeración de los versos para su mejor comparación con la “traducción” que hago a continuación.

La siringa

*La consorte de Ninguno, la madre del Luchador distante
parió al ágil guía de la nodriza de una Piedra-por-él,
no Copetón, a quien otrora nutriera hija de toro,
sí aquel a quien enamorara sin p borde de escudo:
llámase Todo, biforme es, y por la modulante 5
joven del aire nacida de la voz amor sintió:
a la Musa ceñida de violas, hizo sonora
herida, monumento del deseo crepitante;
él extinguió la altanería homónima
del abuelicida y a la tiria salvó. 10
A él esta de portaciegos gaya
pena dedicó Paris Simíquidas,
con la que, Pisahombres,
agujón de zagala saeta,
padreladrón apadre, 15
cofrimembre, gozoso
dulce festejes
a esa sin voz,
Vocilinda
invisible. 20*

Hay tal empacho de saberes mitológicos en este poema-figura, como en la mayoría de los que se han conservado, que lo convierten en algo absolutamente incomprensible para un lector normal. Me he permitido, pues, una “traducción” para hacerlo un poco más accesible a un lector no especializado, siguiendo las anotaciones de los editores modernos del poema, y las de los estudiosos mencionados por De Cózar, entre los que cito, para quien esté interesado en estas cuestiones tan bellas como caprichosas, algunos de los trabajos escritos en español, desde los pioneros hasta algunos más recientes.³⁰

³⁰ Entre los escritos en español, *vid.*: CARBONERO Y SOL, León María: *Esfuerzos del ingenio literario*, Madrid, Sucesores de Rivadeneira, 1890; ZÁRATE, Armando: *Antes de la vanguardia: Historia y morfología de la experimentación visual De Teócrito a la Poesía Concreta*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso, 1976; *Id.*: «Devenir y síntoma de la Poesía Concreta», en *Revista Iberoamericana*, 98-99 (Pittsburg, 1977), pp. 117-147; d'ORS, Miguel: *El caligrama, de Simmias a Apollinaire (Historia y antología de una tradición clásica)*, Pamplona, Eunsa, 1977; BONET, José Manuel, «El caligrama y sus alrededores», en *Poesía*, 3 (1978), pp. 7-26; y ZÁRATE, Armando: «Los textos visuales de la época alejandrina», en *Dispositivo*, III, 9 (1978), pp. 353-366. He estudiado un caligrama aún más moderno, y además reversible, el del poema “Euclides” del zamorano Jesús Hilario Tundidor (*Tetraedro*, 1978), en «El tiempo y la materia: Sobre un poema reversible de Pureza Canelo», en *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, Tomo XVI (2008), en prensa.

La siringa

*Penélope, esposa de Odiseo y madre de Telémaco,
dio a luz al fauno Pan, el guardián de cabras,
no a Comatas, antaño alimentado por las abejas,
sí a aquel a quien enamoraría la ninfa Pino:
llámase Todo, es hombre y macho cabrío, 5
y está muy enamorado de la ninfa Eco:
a la Musa, coronada de violetas, dedicó
una siringa en recuerdo de su amada;
él venció la altanería de los persas
y salvó a Europa, la heroína fenicia. 10
A él dedica esta siringa pastoril
Teócrito, el famoso bucólico,
con la que el fauno silvestre,
amado por la reina Ónfale,
hijo de Hermes o de Nadie, 15
con pezuñas en las patas,
festeje con dulzura
a Eco, ninfa sin voz,
a la más linda
voz invisible. 20*

Como era de rigor en este género ingenioso, la forma del poema, que dibuja la flauta de múltiples tubos, la siringa, estaba relacionada con el instrumento que el poeta siracusano ofrecía a Pan para que éste deleitara a su amada ninfa Eco. De ahí que en la iconografía de Pan, y no sólo en el momento estelar de su persecución a Siringe o a Eco, o en su contienda con Apolo (aerófonos contra cordófonos, es decir, lo dionisiaco contra lo apolíneo), la flauta *polykalamós* sea imprescindible ya desde antiguo. Pero también lo es en la iconografía del Polifemo enamorado, tanto en la antigua como, especialmente, en la renacentista, manierista, y barroca: Giulio Romano, en el Palacio de Té de Mantua, Aníbal Carracci en los frescos del Palacio Farnese de Roma, Poussin en el lienzo conservado en la National Gallery de Dublín, etc., así lo demuestran con flautas pánicas de generosas dimensiones que aluden a su condición de pastor y de pastor enamorado.

Ovidio, que nos cuenta la historia por boca de su amada Galatea en las *Metamorfosis*, nos habla de una flauta de cien cañas, nada menos: “*sumptaque harundinibus compacta est fistula centum, / senserunt toti pastoria sibila montes, / senserunt undae.*” Es decir: “Y sonar hizo su instrumento / formado por cien cañas; resonaron / los montes y los mares resonaron / con silbos pastoriles.”³¹ Bien es verdad que la canción amorosa del Polifemo de Ovidio, tan deudora de Teócrito (“*Más blanca, Galatea, que la alheña, / más florida que el prado, más que aliso / alto eres alta, más que el cristal brillas, / espantadiza*

³¹ Utilizo el texto latino y la traducción de José Antonio Millán en el ensayo de WEST, David, «La fuente ovidiana», en GÓNGORA, Luis de: *Fábula de Polifemo y Galatea*, edición de Alexander A. Parker, Cátedra (Letras Hispánicas, 71), Madrid, 1983, pp. 166-167.

más que el cabritillo, / más suave que la concha que el mar pule”, etc.), ha sido considerada como algo burlesco, paródico, y de ahí sus exageraciones retóricas.

Pero exagerado o no, el dato del centenar de cañas de la siringa quedó impreso en la memoria de los clasicistas. Así, en poema tan distinto al de Ovidio como el de Góngora (el cordobés sí se tomó en serio la fábula y apenas hizo bromas), leemos en su octava XII, la última de las dedicadas a la descripción del cíclope:

*Cera y cáñamo unió (que no debiera)
cien cañas, cuyo bárbaro rüido
de más ecos que unió cáñamo y cera
alboques, duramente es repetido.
La selva se confunde, el mar se altera,
rompe Tritón su caracol torcido,
sordo huye el bajel a vela y remo:
ital la música es de Polifemo!*³²

Es decir, Polifemo, como buen aunque algo monstruoso pastor, se había fabricado con cañas y cera, y ahora tañía, una enorme flauta de Pan de cien cañas, algo que no debiera haber hecho porque los efectos del bárbaro ruido no se hacen esperar: alborotos en selvas y en mares, y hasta Tritón, el semidiós marino que había contribuido a apaciguar las aguas del gran diluvio soplando en su sonora concha,³³ con evidente enfado sopla su trompa de caracola hasta romperla. De ahí que el cíclope, y especialmente el gongorino, haya sido considerado como un “anti-Orfeo”.³⁴

³² Edición de Parker ya mencionada, p. 137. Además de los indispensables trabajos de ALONSO, Dámaso: *Góngora y el 'Polifemo'*, Gredos, Madrid, 1960, y de VILANOVA, Antonio: *Las fuentes y los temas del 'Polifemo' de Góngora*, CSIC, Madrid, 1957, he aprendido mucho de MICÓ, José María: *El Polifemo de Luis de Góngora. Ensayo de crítica e historia literaria*, Península (Historia, Ciencia, Sociedad, 324), Barcelona, 2001, quien analiza el poema estrofa por estrofa. Se lee aún con provecho el trabajo de SMITH, C. C.: «La musicalidad del *Polifemo*», en *Revista de Filología Española*, XLIV (1961), pp. 139-166; y el más reciente de KRETZULESCO QUARANTA, Emanuela: *Los jardines del sueño: Polifemo y la mística del Renacimiento*, Siruela, Madrid, 2005. Todos ellos, no hay que decirlo, ceñidos a lo literario o a lo artístico de las artes del diseño. Para lo musical hay que seguir consultando a QUEROL GAVALDÁ, Miguel: *Cancionero musical de Góngora*, CSIC-Instituto Español de Musicología (Cancioneros Musicales de Poetas españoles del Siglo de oro, 1), Barcelona, 1975.

³³ *Metamorfosis*, I, 330-348, edición ya mencionada, p. 210: “Es tomado por él el cóncavo cuerno, retorcido, que aumenta en anchura desde la voluta de abajo; cuerno que, cuando en medio del mar recibe el aire, llena con su sonido los litorales que están bajo uno y otro Febo”, es decir, de Oriente y de Occidente.

³⁴ WILSON DE BORLAND, Margaret, «La música de Polifemo: Orfeo y lo pastoril en el poema de Góngora», en *Actas del Séptimo Congreso internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 1053-1059. Sin embargo, en el final de su canto a Galatea, exactamente en la octava LV, Polifemo se autorretrata con las cualidades de Orfeo: “Yugo aquel día, y yugo bien suave, / del fiero mar a la sañuda frente / imponiéndole estaba (si no al viento / dulcísimas coyundas) mi instrumento”, es decir, que aquel día en el que aparecieron en la isla los restos de un naufragio, Polifemo estaba soplando su gigantesca flauta y “amansaba el mar y serenaba el viento”, como bien dedujo Dámaso Alonso; bien es verdad que el pasaje puede leerse también irónicamente, y habrían sido sus músicas las que hicieron naufragar la nave...

El poeta cordobés se fija en otro lugar de Sicilia al ubicar su fábula en los dos primeros versos de la cuarta octava, pero inmediatamente alude al volcán, al Etna, y a su principal lectura mitológica:

*Donde espumoso el mar siciliano
el pie argenta de plata al Lilibeo,
(bóveda o de las fraguas de Vulcano
o tumba de los huesos de Tifeo)
pálidas señas cenizoso un llano
–cuando no del sacrílego deseo–
del duro oficio da. Allí una alta roca
mordaza es a una gruta, de su boca.* ³⁵

A pesar de los terroríficos resultados de su música, y de que su canto a Galatea, que en el relato de Ovidio ocupaba alrededor de la mitad de la historia, ocupe en Góngora un quinto del poema (según el cálculo de Parker), el anti-Orfeo también intenta conquistar a la nereida con una extensa serenata, aunque más cuidadosa de especificar los cuantiosos bienes que ofrece a Galatea que de seducirla por el lirismo. Esto último lo guarda Góngora para la descripción del sueño de la ninfa, cansada ya de huir de los requerimientos de cíclope y de los pescadores de la isla y recostada al pié del agua. Son las octavas XXIII (los ruiseñores) y XXIV (el agua del arroyo), allí donde, ya dormida, la contemplará embelesado el “venablo de Cupido”, o sea, Acis:

*Dulce se queja, dulce le responde
un ruiseñor a otro, y dulcemente
al sueño da sus ojos la armonía,
por no abrasar con tres soles al día.*

Es decir, que cerró sus ojos –dos soles– y se durmió al son de los pájaros, quedando sólo el tercer sol, el que normalmente nos alumbraba durante el día. Así la sorprende en la octava siguiente Acis, y

*... y, de ambas luces bellas
dulce occidente viendo al sueño blando,
su boca dio, y sus ojos cuanto pudo,
al sonoro cristal, al cristal mudo.*

Bebió, pues, un buen sorbo de agua de la fuente cantarina (el sonoro cristal), mirando detenidamente, claro es, el cristal mudo de la bella nereida en su espléndida desnudez, ofreciéndola algunos regalos para cuando despertara. Lo que ocurre en la octava XXVIII, esta vez a causa del bullicio del agua:

³⁵ PARKER, Alexander A., *op. cit.*, pp. 94 y 134: “Aunque Góngora elige el cabo Lilybaeum (ahora Boeo), el promontorio más occidental de la isla, donde se encuentra Marsala, como sitio para la caverna de Polifemo, su descripción del emplazamiento asocia el cabo con el volcán, a pesar del hecho de que éste se encuentre al este de la isla.”

*La ninfa, pues, la sonora plata
bullir sintió del arroyuelo apenas,
cuando, a los verdes márgenes ingrata,
seguir se hizo de sus azucenas.*

Quiere huir, no puede, se fija en las frutas, la leche, la miel, sabe que no son de Polifemo, camina, encuentra a Acis que se hace el dormido, y compitiendo con la cortesía de él, “*el dulce estruendo / del lento arroyo enmudecer querría.*” (Octava XXXIV). Se acerca más, bebe el veneno amoroso, él despeja el fingido sueño y comienza la escena de amor. Reclinados sobre una alfombra tejida por la primavera, al arrullo de lascivas palomas “*cuyos gemidos / (trompas de amor) alteran sus oídos*” (Octava XL), el joven se enardece “*al ronco arrullo, (...) al concento de las aves*” y, tras pequeña resistencia, Galatea se abandona en sus brazos: la alfombra es ya tálamo.

Mal momento, pues, para la serenata de Polifemo, su canto a la amada ausente, a la que él no puede ver. En la octava XLIV prepara su zampoña:

*Árbitro de montañas y ribera,
aliento dio en la cumbre de la roca
a los albugues que agregó la cera
el prodigioso fuelle de su boca.*

La ninfa, que los oye en brazos de Acis, queda “*muerta de amor y de temor no viva.*” Y eso que aún no ha comenzado a cantar, lo que es descrito por el poeta en la octava siguiente, previa ayuda de las Musas:

*Las cavernas en tanto, los ribazos
que ha prevenido la zampoña ruda
el trueno de la voz fulminó luego.
¡Referidlo, Piërides, os ruego!*

Comienza el famoso canto, y de la forma habitual, en la octava XLVI:

*“¡Oh bella Galatea, más süave
que los claveles que tronchó la aurora;
blanca más que las plumas de aquel ave
que dulce muere y en las aguas mora;
igual en pompa al pájaro que, grave,
su manto azul de tantos ojos dora
cuantas el celestial zafiro estrellas!
¡Oh tú, que en dos incluyes las más bellas!*

El cíclope ha iniciado una serenata muy prometedora, al menos desde nuestro punto de vista musical. Además de con los claveles tronchados por el rocío del amanecer, el cíclope compara a su amada con el cisne, que muere cantando dulcemente, y con el pavo real, cuyo plumaje azul se adorna con los cien ojos de Argos, muerto por Mercurio tras dormirle con música para robarle a la ninfa Io.

Y los ojos de Galatea, antes soles, ahora son estrellas. Pero la ninfa no le hace mucho caso, dos octavas más adelante:

*Sorda hija del mar, cuyas orejas
a mis gemidos son rocas al viento:
o dormidas te hurten a mis quejas
purpúreos troncos de corales ciento,
o al disonante número de almejas
(marino, si agradable no, instrumento)
coros tejiendo estés, escucha un día
mi voz por dulce, cuando no por mía.*

Pero estas imágenes tan musicalmente estimulantes (coros de ninfas bailando al son del entrechoque de múltiples conchas marinas) no han hecho más que empezar, y ya desaparecen casi por completo: el canto a Galatea se convierte en una sucesión de productos de su trabajo que el gigantón enamorado ofrece a la nereida.³⁶ Cuando la serenata termina, es de nuevo el narrador (octava LIX) quien nos recuerda que su vozarrón no era tan dulce como el cíclope creía: “*Su horrenda voz, no su dolor interno,*” fue interrumpida por unas cabras, el cíclope comienza a pastorearlas tirándolas enormes guijarros, los amantes se llenan de pavor y huyen, Polifemo les descubre, su alarido es “*celoso trueno*”, “*tal, antes que la opaca nube rompa, / previene rayo fulminante trompa.*” No vamos nosotros, como tantos otros hicieron, a reprochar a don Luis que el relámpago viene siempre antes que el trueno, por muy celoso que sea éste, y no al revés, porque estamos ya temiendo el trágico fin de Acis en las dos últimas octavas: Polifemo le tira un enorme peñasco, Acis muere aplastado, pero los ruegos de la ninfa llegan a Doris, su madre, quien convierte sus miembros en un río. Hasta siete pueblos en la costa norte de Catania comienzan con el prefijo *Aci*, el del río casi subterráneo que nos recuerda la trágica pero bellísima historia: Acireale, Aci Castello, Aci Trezza... Por allí andan también, firmemente anclados en el Jónico, los *faraglioni dei Ciclopi* (farallones de los cíclopes), escollos de lava que la leyenda asegura que fueron lanzados por Polifemo, ya ciego y enfurecido, contra la nave de Ulises...

A comienzos del siglo XVIII, en 1708, un músico sajón que afilaba sus armas en Italia compuso en Nápoles una cantata-serenata a 3 voces con instrumentos para la Serm^a Principessa Doña Laura. El músico se llamaba George Frideric Händel, y la obra se titulaba *Acis, Galatea e Polifemo*. Como de costumbre, tras quedarse en Inglaterra, Händel reelaboró y saqueó la obra en varias ocasiones: en 1718 volvió a escucharse en Chandos convertida ya en *masque* y en inglés con libreto de John Gay; hacia 1719-1720 la convirtió en una pastoral, *Acis and Galatea*, y más tarde, en 1732, volvió a ser una serenata interpretada en el King's Theatre in the Hay-Market de Londres, revisada por el compositor y “con muchas adiciones”; en 1742, por fin, el Drury Lane Theater la presentó como una ópera inglesa, con nuevas reformas. Anoto todo esto para dejar constancia

³⁶ Estudia bien los antecedentes y consecuencias de este pasaje OSUNA, Rafael: *Polifemo y el tema de la abundancia natural en Lope de Vega y su tiempo*, Edición Reichenberger, Bale, 1996.

del éxito de la fábula puesta en música, y para constatar que algunos de los tópicos que nos han surgido en nuestro relato seguían vigentes. Así Polifemo, en una de las versiones, exclama recitando: “Tráeme cien buenas cañas / para hacer una buena flauta que sólo yo pueda tocar / y expresar así con dulces sonidos / la belleza de la dulce Galatea, mi amor.” Y Galatea, en su aria final, se dirige a Acis ya convertido en río: “*Heart, the seat of soft delight*” (Corazón, fuente de dulces delicias, / sé ahora un límpido manantial, / que tu sangre no sea ya púrpura, / deslízate como un arroyo cristalino. / Roca, abre tu seno. / ¡La fuente parlotea, corre! / Se alegra de bajar a la llanura / murmurando sin descanso su delicado amor”.

No había pasado ni medio año del estreno napolitano de 1708, cuando en el Coliseo del Buen Retiro madrileño, y para festejar el 25º cumpleaños del rey Felipe V, se representó una zarzuela de José de Cañizares con abundante música del mallorquín Antonio Literes, *Acis y Galatea*. También obtuvo mucho éxito, la obra pasó a teatros públicos madrileños en 1710, y su editor moderno ha contabilizado al menos cinco reposiciones en la Villa y corte entre 1713 y 1727, y otras representaciones en Valencia y en Lisboa.³⁷ El compositor, formado en el colegio de niños cantoritos de la Real Capilla, de la que fue violón hasta su muerte en 1747, y principal compositor de entretenimientos áulicos desde el exilio de Sebastián Durón en 1706 con las tropas del Archiduque Carlos, ha tenido suerte histórica: le defendió el Padre Feijóo frente a su maestro Durón, y luego don Emilio Cotarelo, refiriéndose precisamente a esta obra, alabó su adscripción a la tradición hispánica, frente al italianismo que invadía toda Europa. Una atención más detenida sobre ésta y otras composiciones de Literes nos muestra a un músico muy atento a lo que ocurría en Italia y también en Francia, pero que igualmente se encontraba muy a gusto con la tradición española. De ahí, tal vez, que el fragmento más conocido de su *Acis y Galatea*, y eso ya desde finales del XIX tras su publicación por Pedrell y Mitjana, es una arieta cantada por uno de sus personajes secundarios: “*Confiado jilguerrillo / Si de rama en rama, si de flor en flor*”, que todos recordamos en la voz inolvidable de Victoria de los Ángeles. A Tisbe y a Momo, la pareja de “graciosos” de la tradición áurea, les encomiendan los autores los momentos más populares, las Coplas “Desgraciado gracioso / Ay de mí, majadero” del comienzo de la Jornada II, y las castizas seguidillas ya en el tramo final de la obra:

Momo: *¿Qué demonios es esto / que anda en la selva?*

Tisbe: *El gigante que tose, / pues todo tiembla.*

Pero tú, tan medroso / ¿de qué te afliges?

Momo: *Ay, Tisbe, que no hay miedo / que no me atisbe. (...)*

Pero, ay Dios, que el estruendo / se acerca y crece.

Tisbe: *Aun yo no acierto a hallarme / para esconderme.*

Momo: *Acis viene corriendo / por esta parte.*

Tisbe: *Bien sabe Acis en eso / lo que se hace.*

Momo: *Polifemo le sigue / y a cada tranco*

³⁷ GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: *Acis y Galatea, zarzuela en dos jornadas*, ICCMU, Madrid, 2004, prólogo a la edición, con abundante bibliografía.

atraviesa una selva.
Tisbe: *Miren qué paso.*

Galatea halagada, o no correspondida: Coda

La de la nereida desdeñosa con el cíclope no es la única versión de esta fábula. (En la mitología, las versiones únicas apenas existen, excúsenme la obviedad). Luciano, en el primero de los *Diálogos marinos*, ya se había hecho eco de una Galatea que correspondía al amor de Polifemo o que, al menos, se sentía halagada por el mismo. Teócrito, en su Idilio VI, “Los cantores bucólicos”, hizo cantar en plan burlesco a dos pastores, Dafnis y Dametas; el primero nos cuenta que es Galatea la que se insinúa tirando manzanas a los ganados de Polifemo, mientras el cíclope ni la mira y sigue arrancando dulces sonos a su siringa; el segundo pone en boca del propio Polifemo la narración de los celos de Galatea... Los pastores, acabado el certamen, se regalaron una siringa (el primero al segundo) y una flauta (Dametas a Dafnis), soplaron y tañeron y “pusieron a brincar en el blanco césped las terneras. Ninguno de los dos obtuvo la victoria, ambos invencibles fueron”³⁸.

En la pintura que de este asunto hizo Filóstrato en sus *Imágenes* 11^a y 18^a, la situación es también muy plácida: Polifemo, enamorado de Galatea, la contempla desde la ladera del monte, y aunque su caramillo está ocioso bajo su brazo, tiene una canción en los labios que pondera su blancura, timidez, dulzura; le dirá que ha recogido oseznos y cervatillos para que jueguen con ella... La ninfa juguetea en el mar en calma, conduciendo una cuadriga de delfines bien amaestrados. Las hijas de Tritón, servidoras suyas, vigilan a los animales para que no se desmanden. Sobre la cabeza de Galatea ondea un manto de púrpura marina, que le da sombra y al tiempo sirve de vela a su carro...³⁹ ¡Qué lejos de lo monstruoso, qué placidez, qué ternura!...

Este es sin duda no el Polifemo que tenemos en mente, el terrible de la *Odisea*, el fanfarrón y un tanto atolondrado de las *Metamorfosis*... Es más cercano tal vez al más amoroso y fiel del fragmento 16 de Bión, otro de los bucólicos:

*Yo iré por mi camino hasta aquella ladera, para bajar a la
arena de la playa tarareando, con mis súplicas a la insensible
Galatea. Las dulces ilusiones no dejaré hasta la vejez más
extremada.*⁴⁰

¡Polifemo tarareando, no gritando con su vozarrón insufrible, y fiel hasta la muerte! Entre mis pecados de juventud, encuentro estos días por pura casualidad, ordenando viejos papeles, una paráfrasis de este fragmento, basada en una vieja edición de la valenciana Editorial Prometeo en los tiempos en que la dirigía Blasco Ibáñez. Dice así:

³⁸ *Bucólicos griegos*, edición mencionada, pp. 95-98.

³⁹ BLANCO FREIJEIRO: obra citada, p. 27.

⁴⁰ *Bucólicos griegos*, edición citada, p. 347.

*Seguiré mi camino
por las hoscas pendientes de esta isla;
canturreando en la orilla, y en la arena
a la cruel Galatea suplicando;
y a la dulce esperanza de lograrla
nunca renunciaré
salvo que, viejo ya, la muerte vea.* ⁴¹

Este es sin duda el clima en el que el joven Quasimodo comienza a rememorar a los cíclopes de su isla en libro juvenil, *Notturmi del re silenzioso* (Nocturnos del rey silencioso), especialmente en su poema “Giovanni III-13” (Juan, III-13):

*Ricordo ancora: in fondo ai cirri a grotte
era la luna un antro di piropi,
una fucina accesa della notte;
vedendo l'onda schiumare sui Ciclopi*

*sembrasti l'Unico. E sognai sirene
lungo le tue scogliere, o mare Jonio, (...)* ⁴²

No son sólo ensoñaciones juveniles. Entre los poemas más políticos de *Il falso e vero verde* (El falso y verdadero verde), en el dedicado a los siete campesinos emilianos habla a los hermanos Cervi de su Sicilia natal con inusitada emotividad:

*Nella notte dolcissima Polifemo piange
qui ancora il suo occhio spento dal navigante
dell'isola lontana. E il ramo d'ulivo è sempre ardente.* ⁴³

Y en el poema casi metafísico y filosófico titulado “Una risposta” (Una respuesta), de uno de sus libros finales, no es ya solo Ulises el navegante y Polifemo ya ciego llorando en la noche los que aparecen con sus viejos enigmas, sino también Acis, que se transforma en vida desde la nada...

*Se arde alla mente l'ancora d'Ulisse...
Se in riva al mare di Aci, qui fra barche
con l'occhio nero a prua contro la mala*

⁴¹ No creo que a nadie le interese la fidelidad de mi versión, pero anoto por si acaso la edición de la que partí: HESÍODO: *La Teogonía. El escudo de Heracles. Los trabajos y los días.*- BIÓN: *Idilios.* MOSCO: *Idilios.- Himnos órficos.* Traducción nueva del griego por Leconte de Lisle. Versión española de Germán Gómez de Mata. Editorial Prometeo, Valencia, s. a., p. 117.

⁴² “Recuerdo todavía que al fondo de los cirros cavernosos / era la luna un antro de rubíes, / una fragua encendida en la noche; / viendo la ola romper contra los Cíclopes // parecías el Único. Y soñé con sirenas / a lo largo de tus escolleras, oh mar Jonio,” (...). Cito por *Poesía completa*, edición ya mencionada, pp. 206-209.

⁴³ “Ai fratelli Cervi, alla loro Italia” (A los hermanos Cervi, a su Italia): “Aquí llora Polifemo en la noche dulcísimo / aún con su ojo reventado por el navegante / de una lejana isla. Y el ramo de olivo arde siempre. Cito por *Poesía completa*, obra ya citada, pp. 616-617.

*sorte, io potessi dal nulla dell'aria
qui dal nula che stride di colpo e uncina
come la fiocina del pesce-spada,
dal nulla delle mani che si mutano
come Aci, viva formare dal nulla
una fórmica e spingerla nel cono
di sabbia del suo labirinto (...) 44*

Los viejos datos mitológicos son ya, como vemos, parte del dolor interno del poeta de Modica, el mejor guía para recorrer los viejos caminos sicilianos y sus mitologías. Pero no es el único en apiadarse del viejo monstruo enamorado, ni de sus víctimas. Esta nueva vertiente de la vieja fábula puede haber sido expresada de manera más sutil por una mujer, una Galatea compasiva, madrileña por más señas. Se trata de Amalia Bautista, quien remata su primer libro de esta sorprendente manera:

Galatea

*No sabía qué hacer aquella tarde.
Tú estabas enfadado y no querías
salir. Me fui al Parque del Oeste
y estuve paseando mucho rato
sin encontrar un alma. En el invierno
casi nadie pasea por los parques.
No pensé nada. Me senté en un banco
y encendí un cigarrillo. De repente
un hombre joven se sentó a mi lado.
Le miré y vi que había un solo ojo
en mitad de su frente, un ojo oscuro
tristísimo y brillante. Me miraba
como pidiendo ayuda, suplicando.
Ninguno de los dos dijimos nada.
Él miraba mis ojos y yo el suyo.
En silencio empezó a llorar despacio,
se avergonzó y se fue. Yo no hice nada
por detenerle. Tú no te creíste
ni una palabra de esta historia, pero
yo me lleno de angustia y de tristeza,
aunque quiera evitarlo, si recuerdo
al cíclope del Parque del Oeste. 45*

⁴⁴ “Si en la memoria arde el ancla de Ulises... / Si aquí, en la orilla del mar de Acis, entre barcas / con el ojo negro en la proa contra la mala / suerte, yo pudiese de la nada del aire, / aquí, de la nada que chirría de golpe y engancha / como el arpón del pez espada, // de la nada de las manos que se transforman / como Acis, formar viva de la nada / una hormiga y empujarla al cono / de arena de su laberinto (...). Es un poema de *La terra impareggiabile* (La tierra incomparable). Cito por *Poesía completa*, obra mencionada, pp. 686-687.

Vieja historia, dirán algunos. ¿Vieja fábula? Si aún no conocen las laderas del Etna, queridos lectores, no se preocupen: allí, y también en muchos libros, músicas, pinturas, grabados y alguna que otra escultura, están esperándoles mitos antiguos, los que apresaron para siempre algunas de las preguntas más intensas de nuestro humano existir insinuando respuestas que, a algunos, aún nos convencen y nos consuelan.

⁴⁵ BAUTISTA, Amalia, *Cárcel de amor*, Renacimiento, Sevilla, 1988, pp. 40-51. Cito también por *Tres deseos [Poesía reunida]*, Renacimiento (serie Antologías, 16), Sevilla, 2006, pp. 62-63.

Tratados musicales andalusíes de la Escuela Levantina y aportaciones al marco interdisciplinar (ss. XI-XIII)

Manuela Cortés García
Musicóloga

Depart. Historia del Arte. Musicología. Universidad de Granada

Resumen. El presente artículo centrado en la escuela musical andalusí del levante peninsular (ss. XI-XIII) intenta, en este estudio preliminar, presentar y analizar una serie de fuentes documentales árabes que avalan su existencia, al mismo tiempo que cotejar las variantes respecto a las restantes escuelas. Asimismo, hace una valoración aproximativa del patrimonio conservado y las aportaciones más relevantes por parte de sus teóricos, poetas, compositores e intérpretes en el contexto de su época. Estos elementos y factores determinantes nos llevan a plantearnos hoy nuevos retos en la investigación basados en la transmisión de sus tratadistas y recopiladores permitiendo conectar los campos interdisciplinarios que la caracterizan en el contexto de la música de al-Andalus y contribuyen a la reconstrucción de la historiografía musical de esta cultura.

Palabras clave. al/Andalus. Andalusi. Cancioneros. Manuscritos. Recopiladores. Teóricos.

Abstract. Based in Levante *Andalusi* School, this work presented and analysed the Arabic documents conserved that alive your existence and, also, compared the variants with the other schools. In the some time, put in valour of legacy conserved and the contribution of theorists, poets, composers and musicians in the context of your time theorists. This elements and factors leads today to new research endeavours based on the transmission by theorists and compiler from XI to XIII centuries as well allowing for inter/disciplinary connections in the context of *andalusi* music and your contribution to the reconstruction of musical historiography of this culture.

Key Works. al/Andalus. Andalusi. Book/songs. Manuscripts. Compilers. Theorists. Theoretical.

Preliminares

El estudio y análisis de fuentes documentales árabes de procedencia y temática diversa y los avances en la investigación actual nos llevan a pronunciarnos sobre la existencia en al-Andalus de escuelas musicales focalizadas en tres zonas geográficas: a) Escuela al Sur de al-Andalus, iniciada durante el período emiral y vigente hasta el nazarí (ss. IX-XV); b) Escuela Zaragozaana situada en la Marca Superior, taifa gobernada por los Banu Tuyib (1018-1038) y Banu Hud (1038-1110), así como su interacción con la taifa de Albarracín gobernada por la

dinastía beréber de los Banu Rázin (1012-1104)¹; y c) Levante peninsular y zona balear, etapa taifal y almohade (ss. XI-XIII). Estas escuelas, que se configuran en el marco histórico de las distintas cortes, y fueron dirigidas por reconocidos maestros, cuentan, además, con una serie de teóricos, tratados, poetas e intérpretes de relevancia.

En este contexto, la Escuela Levantina acuña una serie de características comunes y algunas particularidades propias, frente a las otras escuelas, que presentaremos en este estudio preliminar. Respecto a las aportaciones se articulan fundamentalmente en tres líneas temáticas: a) Los teóricos y sus tratados; b) Las composiciones de sus poetas y compositores; c) El Patrimonio etnográfico conservado.

I. Teóricos y tratados en la Escuela Levantina (ss. XI-XIII)

La aparición durante las últimas décadas de nuevas fuentes manuscritas andalusíes y magrebíes, con obras que abordan de forma tangencial o concreta la música que se escuchaba en al-Andalus y el análisis posterior de los contenidos permiten, día a día, la reconstrucción del patrimonio musical andalusí y la valoración del mismo. Enmarcado en una serie de fuentes secundarias de índole diversa e integradas por obras históricas, literarias, biográficas, filosóficas y de jurisprudencia islámica, junto a otras de carácter primario, es decir, los tratados de los teóricos, este patrimonio se nos presenta con una riqueza plural que abarca los distintos campos inter-disciplinares que atesora. Asimismo, la belleza conceptual y estética se pone de manifiesto en el patrimonio etnográfico que acuñan estas escuelas, ante la variedad iconográfica, que registran las piezas conservadas con escenas musicales, y la organología procedente de las excavaciones arqueológicas².

Como característica general en el desarrollo de las mismas, resulta obvio la influencia que presentan respecto a las clásicas orientales centralizadas en: a) Escuela del Hiyaz: La Meca y Medina (622-750); b) Escuela Omeya: Damasco y Alepo (661-749); c) Escuela Abassi: Bagdad, Samarra, Basora, Kufa y Mosul (750-1258)³, como lugar de procedencia y formación de los maestros e intérpretes, de ambos sexos, que llegaron a al-Andalus y, en consecuencia, la aplicación de los aspectos teóricos y prácticos inmersos en los tratados de sus filósofos, teóricos y músicos. Así también, es obvia la impronta de las escuelas filosóficas de Bagdad y el Jurasán⁴ como origen germinal y desarrollo de las posteriores Escuela de Laudistas (tañedores de laúd) y *Tunburistas* (del

¹ Véase sobre esta escuela, CORTÉS, M.: *La Música en la Zaragoza islámica*. Zaragoza: Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo y Comunidad de Aragón, 2008 (en prensa).

² CORTÉS, M.: «Algunas consideraciones sobre estética musical árabe», en *Revista Española de Filosofía Medieval*. 6, Zaragoza (1999), pp. 131-155 (pp. 140-146).

³ FERNÁNDEZ MANZANO, R.: «Música Árabe» en E. Casares. *Diccionario de la Música Española e Hispano Americana*, Madrid, 1995, vol. I, pp. 505-520 (pp. 506-507).

⁴ Véase sobre estas escuelas, YABRI, M. A.: *El Legado filosófico árabe*, Editorial Akal, Madrid, 2001, pp. 172 y ss.

tunbur), y su proyección en el pensamiento musical, y la estética andalusí⁵. Estos factores y elementos referenciales, omnipresentes en la música de la tradición culta andalusí, se proyectaría a las escuelas magrebíes tras la toma de Granada (1492), mediante las distintas olas migratorias de los moriscos hacia el Mediterráneo oriental (ss. XV-XVII). De esta forma, el patrimonio musical andalusí-magrebí se ha conservado hasta nuestros días, de forma más o menos fragmentada, a través de unas cadenas de transmisión oral y escrita que son el resultado de la trilogía oriental, andalusí y magrebí, que va unida a sus orígenes, desarrollo y evolución, y está latente en la esencia de los actuales repertorios profanos y sufíes conservados en la otra orilla.

Ciñéndonos a la Escuela Levantina, las fuentes documentales están basadas, fundamentalmente, en una serie de tratados llevados a cabo, en general, por teóricos y amantes del arte musical ubicados en la región de Murcia, Denia, Valencia y Játiva, obras que, a menudo, aparecen recogidas en los repertorios biográficos y bibliográficos andalusíes y magrebíes. Como característica intrínseca a las mismas, una parte de los tratados de los teóricos se han perdido, mientras otros se conservan formando parte de los fondos manuscritos de bibliotecas europeas, turcas, árabo-orientales y magrebíes. Por otra parte, los repertorios musicales conservados en las escuelas magrebíes (ss. XVII-XIX) incluyen en el marco de las *nawbas*⁶ conservadas algunas *sana`at* (poemas cantados)⁷ que corresponden a poetas levantinos. Completando el legado de esta escuela, se encuentra una pequeña colección de piezas iconográficas e instrumentos, que muestran la importancia que el arte musical andalusí adquirió en estas tierras.

Las fuentes textuales árabes recogen al levante peninsular bajo la denominación de *Xarq al-Andalus* (al oriente de al-Andalus), región considerada como uno de los focos culturales más destacados durante el reinado de los amiríes valencianos, encuadrados en los Reinos de Taifas (1021-1146) y precedidos de los gobiernos Almorávide (ss. XI-XII) y Almohade (ss. XII-XIII) en cuyas cortes brillaron las ciencias humanísticas y científicas y donde cobraría gran importancia la música, la poesía, sus creadores e intérpretes.

A fin de presentar el conjunto de autores y obras que configuran esta escuela, pasaremos a continuación, siguiendo la cronología, a establecer una línea divisoria entre los tratados perdidos y los conservados de mayor relevancia, limitándonos, en este estudio preliminar, a perfilar de forma puntual los

⁵ CORTÉS, M.: «Elementos profanos y sufíes en la música andalusí-magrebí», en *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, Granada, 50 (2006), pp. 71-106.

⁶ Suite de carácter clásico e integrada por elementos melódicos, vocales, instrumentales e improvisaciones (*taqasim*) que responden a una estructura e interpretación codificada. Vid. «Nawba», en FARUQI, L. I.: *An Annotated Glossary of Arabic Musical terms*. Connecticut, 1981, pp. 234-236; FARMER, G.: *History of arabian music (to the XIIIth century)*. Glasgow, 1928, pp. 153-154, pp. 198-199, 200, 205; GUETTAT, M.: «Nawba en Mawsili al-Hadára al-islamiyya», en *Encyclopédie de la civilisation musulmane*, Amman, 1989 (1er. Resumen, pp. 193-206); CORTÉS, M.: «Perfil de la *nawba* durante el período omeya», en *El saber en al-Andalus*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1996, pp. 51-64.

⁷ Véase «San`ah», FARUQI, L.: *Glossary*, p. 294.

contenidos ante el proyecto de una obra basada en los teóricos andalusíes, que compendie el total de los tratados localizados.

I

1. Tratados musicales perdidos

Las obras no conservadas respecto a esta disciplina pertenecen, en su mayoría, a los distintos repertorios que debían interpretarse durante la época. No obstante, la pérdida de los mismos en las diferentes escuelas plantea un serio problema a la hora de abordar el estudio historiográfico y el análisis de cuanto se cantaba, de ahí que tengamos que recurrir a las obras conservadas por parte de los teóricos y recopiladores magrebíes (ss. XVII-XIX) en el proceso de la transmisión oral a la escrita, a través de los conocidos como *Kunnasat* (Cancioneros)⁸.

Gran número de los tratadistas de la Escuela Levantina aparecen centralizados en dos focos principales: 1) La Taifa de Denia gobernada por Iqbal al-Dawla (1045-1076), hijo de Muhammad al-Amirí (1010-1045), hombre culto y mecenas de las artes que pasaría en el año 107e a formar parte de la jurisprudencia del emir de Zaragoza al-Muqtadir (1046-1081/2); 2) La región de Murcia, origen esta última, según todo parece indicar, de la Escuela Valenciana, bajo el liderazgo del mecenas de las artes Ibn Mardanis (1147-1178), conocido en las fuentes cristianas como El Rey Lobo y personaje que ejerció el control de *Xarq al-Andalus* durante tres décadas (1147-1178) como gobernador de Murcia y Valencia. Conocido por las fiestas que organizaba en su palacio, donde se daban cita un verdadero cenáculo de eruditos, poetas, músicos y esclavas cantoras (*qiyan*), Ibn Mardanis era célebre por contar con una de las orquestas (*sitarat*) más numerosas de al-Andalus y fiestas a las que, a menudo, eran invitados emires musulmanes procedentes de otras cortes y altos dignatarios de cortes cristianas.

Según indican las distintas fuentes árabes, el *Kitab al-Agani* (Libro de las Canciones) llevado a cabo por el persa al-Isfahani (s. IX), ubicado en la Escuela de Bagdad durante el califato de Mahdi Ibn Abi Ya`far al-Mansur (775-785)⁹, estaba considerada como la obra clásica referencial de los repertorios que se cantaban en las escuelas andalusíes. Adquirida en Córdoba por el emir omeya al-Hakam II (s. XI), fue el primer tratado musical oriental introducido en al-Andalus del que se hicieron diferentes copias y comentarios. Algunas de estas composiciones aún se conservan en el contexto de las *nawbas*, interpretadas en los actuales repertorios clásicos de las escuelas magrebíes (Marruecos, Argelia, Túnez y Libia). Cuentan las fuentes textuales árabes, que apenas salía en Oriente una obra, los emires enviaban emisarios para su adquisición pasando a

⁸ Véase *Kunnas al-Ha'ik* (Cancionero de al-Ha'ik). Edición facsimil, Consejería de Cultura y Centro de Documentación Musical en Granada. Dirección e introducción a cargo de Manuela Cortés García. Granada, 2003, pp. 15-34; CORTÉS, M.: *Edición traducción y estudio del "Kunnás al-Ha'ik"*. Universidad Autónoma, Madrid, 1996, 995 págs. (tesis doctoral en microficha).

⁹ AL-FARAY AL-ISFAHANI, Abu: *Kitáb al-Agáni*. Ed. Bulaq, El Cairo, 1869.

formar parte, después, de sus bibliotecas. Durante el reinado de al-Hakam I (796-822), por ejemplo, se habían adquirido en Oriente dos obras clásicas griegas traducidas al árabe, las *Armónicas* y el *Almagesto* de Ptolomeo (s. II) y con al-Hakam II, también, el *Kitab al-Musiqa al-Kabira* (El gran libro sobre la Música) de al-Farábi (875-950), teórico y filósofo de la Escuela de Bagdad, así como las *Rasa'il* (Epístolas) de los Ijwán al-Safa' (Hermanos de la Pureza, s. X) de la Escuela de Basora (Irak), y más tarde el *Kitab al-Sifa* de Ibn Sina (Avicena); los dos últimos incluían tratados musicales. Estas obras de los teóricos y sistemastistas orientales, de gran calado en al-Andalus, fueron, sin duda, los factores determinantes del enfoque humanístico y científico que los teóricos andalusíes imprimieron a sus tratados, además del conocimiento directo adquirido de la música y sus maestros orientales, mediante el conocimiento y las experiencias vividas, a menudo, en el viaje de peregrinación a La Meca y Medina. La dura situación política que se vivía en al-Andalus durante algunos períodos llevó, a una parte de ellos, a fijar su residencia en estas zonas.

La influencia oriental en al-Andalus se hace patente en el testimonio del antólogo tunecino Tifási (1184-1253), autor de enciclopedia *Fasl al-hitab fi madárik al-hawass al-jams li-ùli l-albab*, que cuenta con el volumen XLI dedicado a la música que se escuchaba en al-Andalus durante los siglos VIII-XII y aparece bajo el epígrafe de *Mut`at al-asma` fi`ilm al-sama`* (El placer de escuchar la ciencia musical). Siguiendo la cadena de transmisión escrita, y tomándolo del compositor y músico murciano Ibn Hasib, señalaba Tifasi: “El canto de las gentes de al-Andalus era en lo antiguo, o bien por el estilo de los cristianos, o bien por el estilo de los camelleros (*hudat*) árabes, sin que tuvieran normas sobre las cuales basarse hasta el establecimiento de la dinastía omeya. En tiempos de al-Hakam I el del Arrabal, vinieron al Emir desde Oriente y desde Ifriqiya, gentes que dominaban el arte de las melodías de Medina. Los andaluces [refiriéndose a los andalusíes] aprendieron de ellos”, para añadir después: “Más tarde surgió Ibn Bayya (Avempace), el máximo imán, que tras de encerrarse a trabajar por algunos años con esclavas diestras, depuró el “*istihlal*” y el “*`amal*”¹⁰, mezclando el canto de los cristianos con el canto de Oriente”¹¹. En otro pasaje del capítulo, añade que esos cantos primitivos evolucionarían hacia una música más depurada, que era reflejo fiel de la que se escuchaba en las cortes omeya y abbasí en Oriente, ya que gran parte de los poemas cantados habían sido extraídos del *Kitab al-Agani*.

Durante la época de Ibn Mardanis nos encontramos con el teórico, compositor y músico Abu l-Hasan Huseyn al-Hasib al-Mursi “El Murciano” (s. XII) del que Tifasi (s. XIII) y al-Maqqari (s. XVI) señalan como autor de un recopilatorio de canciones perdido que reunía varios volúmenes¹². En este sentido, el testimonio

¹⁰ Véase sobre estos y otros géneros vocales e instrumentales, CORTÉS, M.: «Perfil de la *nawba* durante el período omeya» en *El saber en al-Andalus*, Universidad de Sevilla, 1997, pp. 51-64 (pp. 56-60).

¹¹ *Apud.* GARCÍA GÓMEZ, E.: « Una extraordinaria página de Tifási y una hipótesis sobre el inventor del zéjel», en *Etudes d'Orientalisme dédiées à la memoire de Levi Provençal*, París, 1962, II, pp. 517-523 (pp. 520-521).

¹² Capítulos traducidos sobre la obra de Tifasi en las notas nº 41 y 42.

de Tifasi resulta de gran valor cuando señala a propósito de la música en al-Andalus: “El sello de este arte fue Abu l-Hasan Ibn al-Hasan al-Mursi (De Murcia), quien profundizó en él, tanto en la teoría como en la práctica, como nadie había profundizado antes, y escribió sobre la música una gran obra en muchos tomos. Todas las melodías que sobre versos modernos [refiriéndose a la poesía andalusí de la época] se oyen en al-Andalus y el Magrib proceden de él”¹³. El esclarecedor testimonio del antólogo tunecino revela la importancia del teórico y compositor murciano y denota, además, la impronta de esta escuela en la etapa taifal. Asimismo, recoge una parte destacada de composiciones cantadas en las formas vocales citadas y otras que veremos en el Apartado II sobre los compositores, que revelan la fuerza compositiva y el reconocimiento que tenía durante su época Ibn Hásib.

Como segundo teórico, Abu Zakariya Yahya b. Ibrahím al-Isbihi al-Hákim, más conocido como Yahyà al-Judúy al-Mursí “El de Murcia” (Murcia, s. XII-Ceuta, s. XIII), reconocido recopilador y excelente calígrafo, autor de varios compendios y un tratado sobre el ajedrez que aparecía bajo el título de *Kitáb al-Satraný al-musawar li-l-Hákim al-musagir* (Tratado del ajedrez ilustrado con miniaturas por el experto Hákim). Según el antólogo sevillano al-Ru’ ayní (s. XIII)¹⁴ y el argelino al-Maqqari (s. XVI), Yahyà al-Judúy llevo a cabo una afamada obra musical que constaba de varios volúmenes y era conocida como *Kitab al-Agani al-Andalusiyya* (Tratado sobre canciones andalusíes), obra que, según Maqqari, emulaba al *Kitáb al-Agáni* de al-Isfaháni, aunque lamentablemente no se ha conservado¹⁵.

Los diferentes biógrafos y antólogos hacen referencia también a Abu Bakr Muhammad ibn Ahmad al-Raqtí (Murcia, s. XII-Granada, s. XIII), uno de los teóricos, músico, médico y matemático más destacados de esta escuela, quien escribió una obra musical perdida¹⁶. Las fuentes históricas señalan que la toma de Murcia por parte de los ejércitos cristianos, le llevaron a abandonar su ciudad y dirigirse a Granada buscando el apoyo de la corte zirí, donde su emir, conecedor de su sabiduría, le ofreció un carmen en el Albaicín, creando una escuela de música de la que formarían parte algunos de los miembros de su familia¹⁷.

¹³ Apud GARCÍA GÓMEZ: “Una extraordinaria página de Tifasi...”, p. 520.

¹⁴ AL-RU`AYNÍ: *Barnámay suyuj al-Ru`ayni*, Ed. I. Sabbuh. Damasco, 1962, p. 164 [biograf. nº 86].

¹⁵ AL-MAQQARI: *Nafh al-tibb*, III, 185; *Analectes sur l’histoire et la littérature des Arabes d’Espagne*, publicadas por Dozy, Leyde, Brill, 1885-1886, II, p. 125; FARMER, H. G.: *A History of Arabian music*. Londres, 1929, 225; TOUMA, H.H.: «Indications of Arabian musical influence of the Iberian Peninsula from the 8th to the 13th century», en *Revista de Musicología*, X, 1 (1987), pp. 137-150 (145, nº 4). La biografía y obras de al-Juduy aparecerán recogidas en *Enciclopedia de la Cultura Andalusí*. Almería, 2008, vol. VI (en prensa), como resultado de un reciente estudio realizado por quien presenta este artículo.

¹⁶ FARMER: *A History*, p. 227.

¹⁷ CORTÉS, M.: «Poesía, música y danza en la Granada musulmana y morisca», en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 38 (2007), pp. 9-41 (pp. 28-30).

Como cuarto autor de obras musicales en esta escuela nos encontramos con Abu Tammán Galib b. Hasan b. Sid Bunuh/Buna, más conocido como Ibn Sid (Granada, 1255-1333), personaje ampliamente abordado en su biografía por el arabista alicantino Francisco Franco Sánchez¹⁸. Según hace constar Ibn al-Abbar de Valencia, en su repertorio bio-bibliográfico conocido como *Kitab al-Takmila*, Ibn Sid, aunque había nacido en tierras granadinas, la familia era originaria de Cocentaina (*Qustantaniya*) en el distrito de Denia (*`amal Daniya*), aunque otros autores ubican el origen en Adzeneta (aldea de Zenete) que pertenecía a Benifato, en el Valle de Guadalest dependiente de Cocentaina y, ésta, de Denia. Parece ser que la reconocida familia de los Sid Bunuh/Bono que lideraba una cofradía sufí (*tariqa*), se vio obligada a abandonar sus tierras en el Valle de Guadalest e instalarse, en principio, en Elche, para emigrar el 21 de abril del año 1254 a Granada, asentándose en el Arrabal del Albaicín, barrio donde periódicamente fijaron su residencia musulmanes emigrados, sobre todo, de *Xarq al-Andalus*, ante los avances cristianos en su zona. En Granada varios miembros de la familia desempeñarían la función de cadíes, logrando ganarse una excelente reputación como reconocidos juristas entre la sociedad de la época. En el Albaicín, también, construyeron su *záwiya* u oratorio para las prácticas místicas, cofradía que se mantuvo hasta los finales de la toma de Granada (1492). Las fuentes cristianas recogen abundante información sobre una parte de la familia, que permaneció durante el período morisco como integrante de las élites económicas y sociales granadinas¹⁹, mientras otra emigraría al Magreb estableciéndose en Marraquech, donde su cofradía es reconocida por el número de seguidores y discípulos.

Educado en el seno de una familia religiosa, Abu Tamman Galib destacó por sus virtudes y dedicación completa al ascetismo y las prácticas místicas en el seno de la cofradía familiar, que se caracterizaba por la prohibición de la flauta de caña (*al-sabbába*) en las prácticas religiosas del *sama`* que tenían lugar en la *zawiya* familiar, aerófono que daría origen al arabismo conocido en el contexto cristiano medieval como “axabeba”. Conocido era también el carácter rigorista que presentaba la ortodoxia musulmana en al-Andalus, de claras tendencias malikíes, y la postura de rechazo frente a la música, el canto, la instrumentación y la compra-venta de esclavas-cantoras. Esta realidad no obviaba, sin embargo, su existencia, de ahí la proliferación de obras que abordan la licitud e ilicitud de las prácticas musicales, por parte de cadíes y teóricos, y sus posturas de afinidad o rechazo hacia los distintos tipos de prácticas vocales, instrumentales o la danza, apoyándose en todo tipo de aleyas coránicas, hadices y dictámenes de alfaquies y ulemas orientales y andalusíes. Por otra parte, los movimientos sufíes no estaban bien vistos en el ámbito religioso, al considerar que el sufismo (*al-tasawuf*), aunque de carácter místico, se alejaba en cierta medida de los postulados ortodoxos del ala sunní. No obstante, y en medio de la polémica, los documentos que atestiguan las prácticas sufíes al sur de al-Andalus, durante los

¹⁸ FRANCO, F.: «Ibn Sid Bunuh/Buna, Abu Tammam», en *E.C.A.*, 5, pp. 344-350.

¹⁹ *Apud.* F. Franco: Vid. LADERO QUESADA, M. A.: *Los Mudéjares de Castilla*, pp. 363, 367; DE MÁRMOL, Luís: *Historia de la rebelión y castigo de los moriscos del Reino de Granada*. Madrid. Biblioteca de Autores Españoles, vol. I de “Historiadores de Sucesos Particulares”, tomo XXI, libro IV, 1946.

siglos XIII-XIV, evidencian la fuerza que cobraron en el ámbito de las distintas cofradías y, con ellas, el abanico de rituales que acompañaban a las danzas, el canto poético y los instrumentos, hasta llegar al trance, y el éxtasis, como objetivo final de los cofrades en el contexto del *sama* ²⁰.

Sería, sin duda, el compromiso de Ibn Sid al-Bunuh con el sufismo, y el rechazo hacia la flauta de caña (*al-sabbába*) en las prácticas del *sama* de su cofradía, al considerar que su audición alejaba o distraía al iniciado (*murid*) de su mirada hacia Dios, lo que le llevó a escribir: *Ta'lif fi Tahrim/Man `sama `al-yara `a al-musamma bi-l-sabbába* (Obra sobre la prohibición en la práctica religiosa (*al-sama*) de la flauta de caña conocida como *al-sabbába*), código que cita el polígrafo granadino Ibn al-Jatíb (Loja, 1313-Fez, 1374/5) en su obra *Ihata fi ajbar Garnata*, aunque se ha perdido. Las fuentes documentales musulmanas señalan de excepcional el entierro de Abu Tamman Galib en el cementerio de su cofradía (*tariqa*), en el barrio del Albaicín, ante el elevado número de discípulos y seguidores que le acompañaron.

La quinta obra escrita, aunque lamentablemente perdida, pertenece a una mujer murciana. Como veremos en el apartado II dedicado a los poetas y compositores, la mujer andalusí ocuparía un lugar destacado en el marco de las distintas actividades artísticas, dando así carácter de continuidad a la escuela oriental y al papel representado por las conocidas como *qiyán*²¹ o esclavas cantoras en la sociedad omeya y abbasí.

A través del historiador cordobés Ibn Hayyán (m. 1076) y su obra *al-Muqtabis II-1*, sabemos que la enseñanza del canto y la instrumentación primigenia se implantaría en la Córdoba omeya, con tres prestigiosas cantoras procedentes de la Escuela del Hiyaz y conocidas como *Las Tres Medinesas*, mujeres a las que el emir Abd al-Rahmán I dedicaría un ala de su palacio cordobés. Con ellas se daría paso a la llegada de esclavas-cantoras y músicos especializados orientales, con el fin de enseñar a los que mostraban aptitudes para las funciones artísticas, y enviando a Oriente a jóvenes esclavas para su formación en las escuelas clásicas. Sería, sin embargo, durante el reinado de Abd al-Rahmán II (822-847) cuando se crearía en Córdoba la primera escuela musical bajo el tutelaje de Ziryab (Irak, 788-Córdoba, 858), el músico, tañedor de láud y transmisor de la poesía cantada, los ritmos, la modalidad oriental y los instrumentos que procedía de la Escuela Abbasí de Bagdad, hasta convertir a Córdoba en el centro de formación de una cincuentena de cantoras e instrumentistas que, a su muerte, se erigirían en las auténticas maestras y transmisoras de su legado²².

²⁰ El término “*al-sama*” aplicado a la música define de forma generalizada a la audición musical de corte sufi como sesión que, dependiendo de la cofradía (*tara'iq*), presenta variaciones diversas respecto a la instrumentación, géneros vocales y danza.

²¹ Ch. «*Khayna* (pl. *Khiyán*)», en *Enciclopedia d'Islam*, IV, pp. 853-857; CORTÉS, M.: «Cantora», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, III, (*)

²² Código del Legado Emilio García Gómez depositado en la Academia Real de la Historia. Vid. Edición facsímil de la Academia Real de la Historia, Madrid, 1999; Trad.: F. Corriente y M. `Ali Mákki. *Crónicas de los emires AlHakam I y `Abdarrahmán II entre los años 796 y 847 [Almuqtabis II-1]*. Zaragoza, 2001, pp. 192-228. Vid. LÉVI PROVENÇAL: «Historia de la España musulmana», en *Historia de España*, vol. IV, capítulo dedicado a: «La vida palatina:

Asimismo, reconocidas escuelas ubicadas en el entorno de las cortes al sur de al-Andalus, la región de Marca Superior centralizada en la taifa oriental de Zaragoza y la beréber de Albarracín, así como la escuela levantina, se constituirían en los centros dedicados a la especialización en el tratamiento de la voz, la declamación y aprendizaje del canto poético, la instrumentación, la composición y la danza, de la mano de reconocidos maestros como el cordobés al-Kettani (s. XI) o el zaragozano Ibn Bayya (s. XII), por citar algunos. Así también, toda una pléyade de hombres y, sobre todo, mujeres cuyos nombres han pasado a formar parte de la historiografía musical de esta cultura, al configurarse en el eje transmisor y difusor del legado poético y musical andalusí.

Cerrando este apartado, la autora murciana aparece recogida en la obra citada de Ibn al-Abbar de Valencia como Fathuna bint Ya`far b. Ya`far, Umm al-Fath (s. X?) quien escribió el *Kitab fi qiyán al-Andalus* (Libro sobre las esclavas-cantoras de al-Andalus)²³. Sin duda, la importancia de estas mujeres debió llevar a su autora a dedicarles esta obra que sorprende al tratarse de una época temprana. La falta de datos, que completen la información sobre la vida u obra de Fathuna, nos impiden determinar a qué escuela/s pertenecían las composiciones de las cantoras compiladas, al no contar, además, con datos concretos sobre mujeres dedicadas a la actividad artística en la región durante el siglo X. Por otra parte, el hecho de que la fecha de la autora aparezca bajo un interrogante, nos lleva a pensar si tal vez pertenecía al siglo XI, período donde parecen centrarse las primeras noticias sobre la Escuela Levantina ubicada en Denia y la región de Murcia.

2. Obras conservadas

La Escuela Levantina conserva un total de cuatro tratados que abordan la ciencia musical desde distintas perspectivas, obras que fueron llevadas a cabo por autores nacidos en Denia, Murcia y Valencia y cuyos vastos conocimientos y capacidades en las distintas disciplinas humanísticas y científicas, les llevó a incluir a la Música entre las Ciencias Matemáticas integrantes del *quadrivium* pitagórico, lo que les convierte en verdaderos teóricos del arte musical. Fue sin duda la corriente de estudio de las distintas ciencias liderada por la dinastía zaragozana de los Banu Hud, de clara impronta oriental, la que fomentó el impulso de las posteriores generaciones, que se extenderían por el levante peninsular durante el período almorávide (1097-1146) y almohade (1146-1269) y

Influencia de Ziryáb en la corte y en la ciudad», pp. 169-173; sobre Ziryáb, vid. Ibn Jaldūn. *Muqqadima* (Prolegómenos). Beirut, 1968, vol. II, p. 870; Maqqari. *Nafh al-Tibb*. Ed. Ihsán Abbás. Beirut, vol. I, pp. 473-474; CORRIENTE, F.; `ALI MÁKKI, M.: *Crónicas de los emires...*, «El canto: Noticia de Ziryáb, mejor cantante del país de Alandalús», pp. 193-215; CORTÉS, M.: «Ziryáb el vuelo del mirlo», en *El Legado Andalusí*, Granada, 11, 3^o trimestre, año III, pp. 16-23.
²³ AL-ABBAR, Ibn: *Kitáb al-Takmila*, Valencia, 1199/Túnez, 1260; *Kitáb al-Takmila li-kitáb al-Sila*. Ed. F. Codera, 1887-1889, 2 vols; Ed. M. Alarcón y C. A. González Palencia (biograf. n^o 2868). *Miscelánea de estudios y textos árabes*. Madrid, 1915. Vid. «Ibn al-Abbár». *Diccionario de Autores y Obras Andalusíes* (D.A.O.A.). Granada, 2001 (biografía n^o 141), I, pp. 378-379; *Encyclopédie de l'Islam*, vol. III, pp. 828-829; ÁVILA, M^a Luisa: «Las mujeres sabias en al-Andalus», en *Actas de las V Jornadas de Investigación Interdisciplinar*. I. Al-Andalus, pp. 139-184 (biografía n^o 23, p. 156).

que, en el terreno musical, facilitaría el que fuera abordada desde el punto de vista teórico, y su conexión con otras disciplinas, y dan fe sus obras.

Como fuente primigenia, localizada hasta ahora, nos encontramos con un primer diccionario enmarcado en la etapa de los Reinos de Taifas, obra del lexicógrafo murciano Ibn Sida (Murcia, 1007-Denia, 1066), conocido como “El Ciego de Murcia” y autor del *Kitab al-Mujassas* (Tratado de términos especializados)²⁴. Este códice del que se conserva una copia manuscrita formando parte de los fondos de la Biblioteca del Escorial y fechada en 1166, fue llevada a cabo a requerimientos y bajo el mecenazgo del emir de la taifa de Denia Iqbal al-Dawla (1047-1076). El manuscrito está considerado como el primer diccionario lexicográfico escrito en al-Andalus que incluye en los volúmenes II y XI una veintena de voces referidas, entre otras, a la música (*al-musiqa*), el canto (*al-gina`*), la voz (*al-sawt*), el duende (*al-tarab*), la danza (*al-raqs*), los juegos (*al-la`aib*) y los instrumentos (*al-alat al-musiqa*), acompañados de amplias referencias sobre su estructura y características.

El arabista y académico Julián Ribera Tarrago a través de la creación del armazón histórico de la música hispano-musulmana, basado en las fuentes textuales árabe-orientales y andalusíes, nos alertaba sobre este diccionario en *La Música de las Cantigas, estudio sobre su origen y naturaleza*²⁵, obra que suscitó grandes polémicas y enconados ataques por parte del musicólogo Higinio Anglés quien, defendiendo sus postulados ajenos a toda influencia o interacción árabe en la lírica medieval cristiana, adolecía en sus críticas de la valoración y el rigor que presentaba la obra del académico, respecto a la metodología historicista y comparativa establecida entre la música oriental y la andalusí, por este maestro del arabismo español. Este reconocimiento por nuestra parte, no está exento de algunas lagunas que presenta la obra, ante la escasa conexión que presenta con el legado conservado en el Magreb, como eslabón de la cadena de transmisión, puntualizaciones recogidas por quien suscribe estas páginas en una reciente publicación²⁶.

En la relación de los instrumentos de cuerda recogidos por Ibn Sidah se encuentran cuatro tipologías de laúdes de mango corto: *al-kiran* (preislámico); *al-`ud* (árabe); *al-barbat* (persa) y *al-artaba*, como variante, así como las técnicas de pulsación. Asimismo, tres laúdes de mástil largo y cuerdas metálicas, tipo monocordio: *al-tunbur al-bagdadi*; *al-tunbur al-jurasani* y, como variante, *al-dirriy*. El conjunto organológico se completa con distintos tipos de aerófonos, membranófonos e idiófonos. El interés que presentan los instrumentos en los tratados de los teóricos andalusíes (ss. X-XV) y, también, unos contenidos que revelan la vigencia del binomio transmisor escrito:

²⁴ Ed. Bulaq. El Cairo, 1319H. Véanse los vols. I y III de la edición árabe.

Véase sobre Ibn Sidah la obra de SERRANO.NIZA, D.: *El proyecto lexicográfico de Ibn Sidah, un sabio en la corte de Denia*. Onda, 1999.

²⁵ Madrid: Real Academia Española de la Historia, 1922, vol. III.

²⁶ CORTÉS, M.: «Reflexiones en torno a los trabajos españoles en torno al patrimonio musical andalusí-magrebí (ss. XIX-XXI): nuevos objetivos y planteamientos», en *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*. Granada, 56 (2007), 21-49 (30-36).

Oriente-al-Andalus, nos ha llevado a la elaboración de un artículo que podremos presentar, en su conjunto, en una próxima publicación.

Como auténtico teórico de la música en la Escuela Levantina, nos encontramos con el polígrafo Abu l-Salt b. Umayya al-Dani “El de Denia” (Denia, 1068-Bugia (Argelia), 1334). Las fuentes árabes destacan su erudición en las distintas ramas de las humanidades y las ciencias, historiador, médico, filósofo, astrónomo, poeta, músico y compositor, mientras que los autores hebreos lo señalan como sabio conocedor de la Astronomía, las Matemáticas, la Música y la Óptica, que vivió a caballo entre los Reinos de Taifas y los almorávides²⁷. Formado en Denia durante el reinado del emir Iqbal al-Dawla (1047-1076), Abu l-Salt completaría sus estudios en Sevilla, Toledo y Granada con reconocidos preceptores, para emigrar, a la edad de 30 años, a Oriente, estableciendo su residencia durante quince años en El Cairo y Alejandría, años que aprovechó para empaparse del conocimiento de las obras clásicas griegas, con viajes periódicos a países del entorno. La prolija producción de Abu l-Salt, compuesta por 24 obras en las distintas áreas del conocimiento, y la no menos interesante vida de este teórico, no tendría cabida en este artículo, sin embargo, sí dejar constancia de su tratado musical y las novedosas aportaciones que incluye este tratadista, del que señalan sus biógrafos que escribió su obra musical y enseñó el arte musical de al-Andalus durante los años que vivió en la corte de Mahdiyya, acogido a la protección de los ziríes tunecinos, zona geográfica a la que, en momentos difíciles, emigrarían una parte de los musulmanes valencianos.

Autor de la *Risalat al-Musíqa* (Epístola sobre la música), el manuscrito original de este teórico se ha perdido, aunque se conserva una copia hebrea depositada en la Biblioteca Nacional de París, realizada, según parece indicar el arabista Comes en su biografía, por el judío sefardí emigrado a Provenza de la familia de los Ibn Tibbon de Granada (s. XIII), conocidos como excelentes traductores. El musicólogo judío Hanoch Averany, estudioso de la obra, llevó a cabo la traducción inglesa precedida de un estudio que aparece recogido en su artículo “The Hebrew version of Abu l-Salt’s Treatise on Music”²⁸.

A título referencial, señalaremos que el contenido de este tratado es de claro cuño alfarabiano al seguir de cerca al *Kitab al-Musíqà al-Kabírà*, todo un clásico para los teóricos orientales y andalusíes, mientras que en lo que concierne a la estructura es de corte aristotélico. La obra está compuesta de tres partes claramente diferenciadas que abordan la concepción de la Música como Ciencia Matemática, la Teoría y su Práctica. Según indica Comes en la amplia biografía que ofrece sobre Abu l-Salt de Denia: “Hay suficientes datos para creer que In Abi l-Salt habría compuesto una obra enciclopédica sobre las distintas disciplinas científicas del *quadrivium* [...] La estructura de esta obra se dividiría en cuatro secciones consagradas a la Geometría, la Astronomía, la Aritmética y la Música y frecuentemente el autor nos remite de una sección a otra”. Continúa

²⁷ COMES, M.: «Abu l-Salt», en *Diccionario de Autores y Obras Andalusíes [D.A.O.A.]*, 2002, vol. I, pp. 373-380 (biog. n.º 204).

²⁸ AVERANY, H.: «Abu l-Salt Treatise on Music», en *MD*, VI (1952), 27-32; «The Hebrew version of Abu l-Salt’s Treatise on Music», en *Yuval*, III (1974), pp. 7-84.

la cita, puntualizando el arabista: “De hecho, el tratado sobre Música comienza con las siguientes palabras: {“Cuarto capítulo de la segunda parte. Sobre la ciencia de la Música. Umayya b. Àbd al-Azíz Abu l-Salt dijo: concluiremos ahora las disciplinas matemáticas con un tratado sobre la música”²⁹, luego el autor, siguiendo la clasificación de neopitagóricos, aristotélicos y, también, de los Ijwán al-Safa` en las *Rasa'il*, sitúa a esta disciplina como la cuarta y última de las ciencias del *quadrivium*.

Esta concepción se pone de manifiesto en la descripción detallada y los cálculos algebraicos del sistema (*al-yumu`*) de las proporciones interválicas (*al-ab`ad*) y va unida, además, al significado y simbolismo críptico que encierra la figura iconográfica de los distintos árboles modales (*sayarát al-tubu`*), iconografías que transmiten y revelan el simbolismo gráfico, conceptual y cosmogónico de unas melodías modales, que fueron concebidas para ser interpretadas en los diferentes momentos del día, y su adecuación al contenido poético, dotando así de significado y armonía a la interpretación del arabesco de las *nawbas*, en el desarrollo de los repertorios profano y sufí³⁰. Así también, la simbología conceptual y cosmogónica existente en la relación: cuerdas-colores-humores-elementos-modos con los astros y los cuartos zodiacales, donde se palpa la influencia de las escuelas neo-pitagórica, neo-platónica y *harraní*, ampliamente abordada en mi artículo “Elementos profanos y sufíes en la música andalusí-magrebí”, apartado: “El laúd y su simbología”³¹.

La estructura del tratado de Abu l-Salt de Denia, *Epístola sobre la música*, se articula en los apartados siguientes:

Capítulo I. Introducción a la Ciencia Musical;

Capítulo II. Teoría de la Música, dividido en dos apartados:

II.1. Materias: notas, intervalos y géneros.

II.2. Forma: Los sistemas.

Capítulo III. Práctica de la Música, dividido en dos apartados:

III.1. Materia: Los Instrumentos.

III.2. Forma: progresión de la melodía y el ritmo.

La importancia de la obra musical de Abu l-Salt de Denia radica en los abundantes datos que atesora y, además, por ser el primer teórico, entre las obras conservadas, que incluye a la Música entre las Ciencias Matemáticas integrantes del *quadrivium* pitagórico, junto a la Aritmética (*al-Hisab*), como ciencia del cálculo; la Geometría (*al-Handasa*), ciencia de las superficies, y la Astronomía (*al-Tanyim*) o ciencia del universo. Esta obra fundamental, que se inicia con la división de las ciencias y constituye todo un clásico entre los tratados orientales, presenta en la configuración científica de la música, los

²⁹ COMES, p. 375.

³⁰ CORTÉS, M.: *Pasado y presente de la música andalusí*, Fundación El Monte, Sevilla, 1996, capt. VI. « La *nawba* y sus efectos terapéuticos», pp. 71-84.

³¹ CORTÉS, M.: «Elementos profanos y sufíes... », pp. 77-99.

precedentes clásicos griegos y árabes que sirvieron de punto referencial a los tratados posteriores.

Respecto al capítulo dedicado a los instrumentos, el autor hace una diferenciación entre: a) *los naturales*, es decir, los sonidos que produce el hombre a través de la boca, la garganta y las manos, y b) *los artificiales*: el laúd (*al-úd*), *al-barbát*, el *qanún*, el rabel (*al-rabáb*) y el *tunbur* en sus dos variantes: *al-bagdádi* y *al-jurasáni*. En opinión del musicólogo judío Averany, esta *Risálat* nos ofrece una absoluta actualidad a la hora de presentar los instrumentos musicales y su composición.

Las duras circunstancias políticas a las que se vivieron sometidos los andalusíes en tierras del levante peninsular, durante algunos períodos, obligó a una parte de sus habitantes a emigrar a zonas de al-Andalus bajo gobierno musulmán, mientras que otros se dirigieron a Oriente. Entre ellos, el teórico, poeta, filósofo y reconocido sufi Abu Muhammad Abd al-Haqq al-Mursi, “El Murciano”, al-Riquti, “El de Ricote”, al-Gafiqi “El de Gafiq” (Belalcazar), más conocido como Ibn Sab`in (Valle del Ricote [Murcia, 1217 o 17-La Meca, 1271), nacido en tierras al norte de Murcia durante el gobierno almohade de Ibn Hud al-Mutawaklil (1228-38) y gobernador regional del levante andalusí. Tras su muerte, Ibn Sab`in emigró primero a Granada, para dirigirse después a Oriente en su viaje de Peregrinación, aunque en el camino se detuvo para visitar los santuarios sufíes de reconocidos maestros andalusíes en Bugía, Túnez y Egipto, hasta llegar a la ciudad santa de La Meca donde fijaría su residencia. Autor de 64 obras de carácter filosófico-sufi y exotérico, su interés y apasionamiento por las heterodoxias, la geomancia y el mensaje crítico inmerso en la ciencia, el significado y las combinaciones de las letras y los números, le llevaron a analizar la obra de al-Bunni (s. XI-XII) y a escribir varios opúsculos en este campo.

Ibn Sab`in fue autor del tercer código musical conservado en esta escuela. Se trata del *Kitab al-adwar al-mansub* (Tratado sobre las relaciones de los modos), manuscrito “mito” del que citan las fuentes musicológicas, indicando que se conservaba una copia en la biblioteca privada del mecenas egipcio Ahmad Taymur Bachá. Actualmente la obra forma parte de los fondos manuscritos de la Biblioteca Nacional de El Cairo (*Dar al-Kutub*)³². Según nos hemos informado, parece ser que recientemente se ha publicado en la ciudad cairota la edición árabe del código, sin embargo, el hecho de no haberlo podido consultar, hasta ahora, impide el que podamos pronunciarnos sobre el mismo.

Como cuarto tratado conservado se encuentra un código de Abu Ya`far Ahmad b. Ibrahim b. `Ali b. Mun`im al-`Abdari al-Valansi “El Valenciano”, más conocido como Ibn Mun`im al-`Abdari, autor originario de Denia (Valencia, s. XII-Marrakech, 1228-1229?), alfaquí, ulema y médico que destacó en el campo de la Aritmética (*al-`Adad*), la Geometría (*al-Handasa*) y las Artes (*Funun al-Ta`alim*), y ha pasado a la historia como uno de los matemáticos más destacados de al-Andalus. Sin embargo, ante la decadencia política en estas tierras, buscó refugio en el Magreb, donde fue el trasmisor más reconocido de

³² FARMER: *A History*, p. 226.

esta ciencia durante el reinado del califa al-Násir al-Din Allah al-Muhidí (1199-1231).

Al-`Abdari está considerado el continuador de la escuela zaragozana de matemáticos iniciada en el siglo XI, durante el gobierno de su emir y científico al-Mu'taman Ibn Hud (m. 1085), extendiéndose hacia el levante con el valenciano Ibn Sayyid al-Kalbi (finales s. XI) y el murciano Ibn Tahir (1144-1201)³³. Autor del importante tratado *Fiqh al-hisab* (La ciencia del cálculo) dedicado al califa almohade al-Nasir, esta obra que está enfocada en la aritmética como ciencia matemática y la teoría combinatoria de los números, recientemente ha sido editada en Marruecos³⁴.

En una visita reciente a Marruecos, centrada en la consulta de manuscritos musicales, el Sr. Abd al-Aziz al-Sawiri, experto en este campo, me informó que, hace unos años, tuvo acceso a un manuscrito musical del autor valenciano que formaba parte de una biblioteca privada del sur del país, códice del que dan cuenta reconocidas fuentes bio-bibliográficas como *Kitab al-Dayl wa-l-Takmila* de al-Marrakusi³⁵. Se trata de *Masa'il `ilm al-musiqà* (Cuestiones sobre la ciencia de la Música)³⁶. Asimismo, me han sido facilitadas las primeras páginas introductorias a la obra de al-`Abdari *La ciencia del cálculo*, donde se incluyen datos aproximativos sobre la biblioteca que, en su día, atesoraba el preciado códice, aunque se desconoce, o al menos se omite, el nombre y biblioteca privada del propietario actual. Como único dato, se hace constar que este códice privado marroquí incluía, entre otras cuestiones, una recopilación de dos melodías modales (*maymu` nagamata-yni*).

Nos llama la atención el hecho de que un segundo autor de la Escuela Valenciana sitúe su obra bajo el título de “ciencia musical”, lo que no excluye al resto de los teóricos de esta escuela cuyas obras se han perdido. Confirma, así, los precedentes establecidos por el teórico de Denia Abu l-Salt b. Umayya. Esta concepción científica de la música aparece también aplicada a las obras del teórico, filósofo y científico de la Escuela Zaragoza Ibn Bayya (Zaragoza, 1070-Fez, 1139), más conocido en los textos latinos como Avempace, además de acreditado poeta, músico, compositor y excelente tañedor de instrumentos, autor de una importante obra musical perdida, equiparable al *Kitáb al-musiqà al-kabíra* de al-Farábi, y dos opúsculos conservados³⁷; tratadista que, tras la conquista de su ciudad por Alfonso el Batallador (1118), se refugiaría durante un tiempo en Valencia. Asimismo, se hace eco el polígrafo granadino Ibn al-Jatib (Loja, 1313- Fez, 1374/5) en su tratado sufí *Kitab rawdat al-ta`rif* (Jardín del conocimiento del amor divino), donde en una clasificación preliminar de las ciencias incluye a la Música entre las ciencias Matemáticas integrantes del *quadrivium*³⁸, siguiendo así la normativa establecida por maestros clásicos

³³ FORCADA, M.: «Ibn Mun`im al-`Abdari», en *E.C.A.*, V, pp. 289-290 (biograf. n.º 863).

³⁴ Ed. Idrís al-Marábit. Rabat, 2005.

³⁵ Ed. Muhammad b. Serifa. Beirut, s/d, vol. I, pp. 59-60.

³⁶ AL-MURABIT, Idris: *Fiqh al-hisáb*, pp. 12-13.

³⁷ CORTÉS, M.: «Elementos profanos y sufíes...», pp. 78-79.

³⁸ Ed. M. al-Kettani: Casablanca: Dar al-Taqaqa, 1989 (1ª ed.), I, pp. 195-198.

orientales de la talla de los teóricos, filósofos y sistematistas al-Farabi en *Ihsan al-`Ulum* (Clasificación de las Ciencias) e Ibn Sina en *Kitab al-Sifa`* (Libro de la Curación), entre otros.

3. Aportaciones de los poetas y compositores levantinos

Como ya hemos indicado, la ausencia de cancioneros y repertorios andalusíes sobre las canciones (*sana`at*), que debían interpretarse en el marco de la música profana (culto y popular) y la sufi de carácter místico, representa una gran laguna para la investigación de estos períodos. No obstante, las obras antológicas, literarias y los tratados conservados se configuran en fuente fundamental a la hora de determinar los instrumentos utilizados, algunos de los ritmos, modos, géneros poéticos y estilos musicales, así como el nombre de sus intérpretes y poetas más destacados de ambos sexos.

En lo concerniente a los géneros poéticos cantados, sabemos que la *qasida*, como poema monorrímo importado de Oriente, fue el más conocido e interpretado durante el Emirato y Califato cordobés. A este género clásico se incorporarían géneros andalusíes como la *moaxaja* y el zéjel, cuya estructura estrófica, formada por: preludio (*matlà*), estrofa o mudanza (*markaz*) y vuelta (*juruy*), permitía la alternancia del solista y los coros en las vueltas o estribillos.

La polémica e interrogante respecto al tipo de canto aplicado a los géneros estróficos andalusíes, basado en la relación ritmo-poético-ritmo musical (pies métricos-compás), se ha planteado durante décadas por parte de arabistas de distintas escuelas ante la ausencia de testimonios musicales. La incógnita parece despejarse ante el descubrimiento reciente, según he podido comprobar, de documentos esclarecedores que habían pasado inadvertidos por los investigadores de la literatura andalusí, pero que, en este caso, forman parte de notas marginales, que acompañan a algunos textos poéticos correspondientes a moaxajas y zéjeles de reconocidos poetas andalusíes, y donde se hace constar el modo musical en el que debían cantarse, modos que forman parte del Árbol Modal (*Sayarat al-Tubu`*) y siguen vigentes hasta nuestros días³⁹. Estas anotaciones puntuales, que presentaré en un artículo en preparación, vienen a confirmar lo ya explícito en los cancioneros (*kunnasat*) marroquíes, donde sus recopiladores (ss. XVIII-XIX) dejaron constancia del modo y el ritmo en el que debían cantarse cada una de las *sana`at* (canciones) compiladas, además de indicar, en los márgenes de cada uno de los versos, el número de *adwar* (períodos rítmicos) a los que debían ajustarse los maestros en la interpretación, normativa que pude observar en la enseñanza práctica de reconocidos maestros de la Escuela de Fez, como el Hayy Abd al-Karím Ra'is (m. 1997), director del conservatorio.

Todo parece indicar, sin embargo, que no todos los poemas pertenecientes a la poesía estrófica se cantaban y, como ocurrió con los recogidos en el *Libro de las Canciones* de al-Isfahani, punto referencial de los repertorios, es probable que ante el elevado número de estrofas que caracterizaba a ambos géneros, los maestros y músicos eligieran aquellas que gozaban de mayor aceptación por parte del público, a fin de poder cantarlas, bien de forma aislada o para ser integradas al *corpus* de las *nawbas*, como también reflejan los cancioneros y

³⁹ CORTÉS, M.: *Pasado y presente de la música andalusí*, p. 57 y pp. 80-81.

repertorios conservados en las escuelas magrebíes en el proceso de la transmisión oral a la escrita.

II

1. Poetas y compositores

Respecto a los poetas levantinos, los estudiosos de la literatura levantina señalan que la atracción que sentían los musulmanes de esta zona por formas clásicas orientales, como la *qasida*, llevaría a que la producción poética se centrara de forma especial en este tipo de composiciones, aunque se conservan las composiciones de relevantes poetas levantinos autores de poesía estrófica cantada, como Ibn Labbana (Denia, 1044-Mallorca, 1113), nacido durante la regencia de Iqbal al-Dawla. El estudio y análisis de algunos repertorios marroquíes conservados, me ha llevado a comprobar que, efectivamente, son escasos los poetas levantinos recogidos que aparecen como autores de moaxajas o zéjeles. Abundan, en cambio, los poetas compositores de la *qasida*, características, ambas, que se repiten en la Escuela de Zaragoza, cuyos emires, enraizados con Oriente por vía familiar, acusan una clara influencia a nivel humanístico y científico de esta cultura.

Como documento relevante que da noticias puntuales sobre las aportaciones de los poetas levantinos, y cuyas composiciones se cantaban sobre la base melódica de poetas-compositores y músicos de las diferentes escuelas andalusíes, nos encontramos de nuevo con el antólogo tunecino Ahmad Tifasi (m. 1253), autor de la enciclopedia *Fasl al-hitab fi madárik al-hawass al-jams li-ùli l-albab*, que incluye el volumen XLI dedicado a la música que se escuchaba en al-Andalus (ss. VIII-XII) y aparece bajo el epígrafe de *Mut`at al-asma` fi`ilm al-sama`* (El placer de escuchar la ciencia musical). Este manuscrito, que fue descubierto por el arabista y académico Emilio García Gómez y pertenecía a la biblioteca privada de Muhammad al-Táhir ibn `Asur de Túnez, ha pasado a formar parte de los fondos manuscritos de la Biblioteca Nacional de Túnez. La dificultad de escritura y comprensión que encierra el contenido, ha llevado a arabistas como Emilio García Gómez⁴⁰ y James Monroe⁴¹, así como al musicólogo tangerino al-Tanyi⁴², a abordar la edición, traducción, estudio y comentario de tres únicos capítulos.

Los capítulos X y XI fueron editados por al-Tanyi en un artículo recogido bajo el título de: “Al-Tará’iq wa-l-alhán al-musiqà fi Ifriqiya wa-l-Andalus” (Los caminos y las melodías musicales en Ifriqiya y al-Andalus), siendo traducidos y analizados por Monroe en “Ahmad al-Tifási on Andalusian Music”. El contenido presenta gran interés para el conocimiento de algunos aspectos desconocidos hasta entonces, además de contar con una sustanciosa relación de los poetas y compositores andalusíes más destacados, y cuyas composiciones se cantaban en

⁴⁰ GARCÍA GÓMEZ, E.: «Una extraordinaria página de Tifási y una hipótesis sobre el inventor del zéjel», pp. 517-523.

⁴¹ MONROE, J. T. & LIU, M.: *Ten Hispano-Arabic Strophic Songs in the modern oral tradition: “Ahmad al-Tifási on Andalusian Music”*, University of California Press, 1989, vol. 125, pp. 35-44.

⁴² M. Ibn Táwit al-Tanyi: «Al-Tará’iq wa-l-alhán al-musiqà fi Ifriqiya wa-l-Andalus», en *Al-Abhát: Quaterly Journal of the American University of Beirut*, Beirut, 21 (Dic. 1968), pp. 93-116.

al-Andalus, sobre la base melódica de modos musicales orientales y otros creados en tierras andalusíes. Entre ellas, aparecen varios poemas del vate valenciano Ibn Zaqqat (1096-1134)⁴³, sobrino de Ibn Jafayya (1059-1139), el prestigioso poeta de Alcira (*Yazirat al-Jucar*, Isla del Júcar), que vivió durante el período almorávide y conocido como *al-Yannán* “El Jardinero”, y que señalan los analistas de la lírica andalusí como poeta epicúreo y precursor de la escuela de paisajistas levantinos.

Ibn Zaqqat, que creció en la Valencia regida por Rodrigo Díaz de Vivar (1094-1099) y del que se conserva su obra poética (*Diwan*), fue autor de una casida en el año 1102, poema que forma parte del registro musical *Jardí perdut (al-Hadiqat al-`adai`a)*⁴⁴. Tifasi recoge, además, varios poemas andalusíes que se cantaban sobre la base poética y/o melódica compuesta por Ibn Bayya de Zaragoza, el poeta y músico Ibn Hammara de Granada, e Ibn Hasib de Murcia, junto a poemas de Ibn `Ammar de Silves (1031-1086), poeta y ministro del rey al-Mu`tamid de Sevilla, y afamados poetas neoclásicos de la Escuela Abbasí de Bagdad, como al-Mutanabbi (915-965), Abu Nuwas (762-815), Mihyar al-Daylami (m. 1037) y al-Sarif al-Radi (970-1016), entre otros. El antólogo tunecino indica, además, el nombre de los modos musicales: *al-Husrawani*; *al-Mutlaq*; *al-Mazmum*; *al-Muyannab*, los dos últimos conservados en los repertorios actuales clásicos de música andalusí-magrebí, y puntualiza sobre los estilos vocales vigente: *sawt*, *nasid*, *istihlal* y *`amal*⁴⁵, de clara impronta oriental.

Respecto a las composiciones recogidas, observamos que predominan las melodías e improvisaciones del ya citado teórico, compositor y músico de la Escuela Valenciana, Ibn al-Hásib al-Mursi “El Murciano” (s. XIII), algunas de ellas compuestas para el gobernador Ibn Mardanis. Según señala al-Maqqari (s. XVI), en su obra antológica *Nafh al-tibb*, Ibn Hasib escribió un extenso tratado sobre la música de al-Andalus, perdido, y compuesto por un elevado número de volúmenes⁴⁶. Posiblemente al-Maqqari, siguiendo la cadena de transmisión escrita, tomó la información de antólogos o biógrafos anteriores, ya que Tifasi (s. XIII) señalaba a Ibn al-Hasib como autor de una voluminosa obra sobre música, además de dedicarle grandes elogios como experto en la teoría y la práctica musical, y puntualizando que: “hasta su época se seguían cantando poemas de vates andalusíes y magrebíes sobre melodías creadas por Ibn al-Hasib⁴⁷. Entre las composiciones poéticas creadas por Ibn Hasib, a las que se suman las de otros poetas cantadas sobre la base melódica de su creación y otras que responden a sus improvisaciones, el total de las composiciones recogidas por Tifasi asciende a 16 composiciones⁴⁸, situándolo en importancia sobre el resto de compositores. Asimismo, indica que algunas de las composiciones de

⁴³ AL-TANYI, 108 y 112; MONROE, pp. 40-41.

⁴⁴ Valencia, 2008.

⁴⁵ CORTÉS, M.: «Perfil de la *nawba* durante el período omeya», en *El saber en al-Andalus*. Universidad, Sevilla 1997, pp. 51-64 (pp. 56-61); GUETTAT, M: *La música andalusí en el Magreb*, Fundación El Monte, Sevilla 1999,

⁴⁶ MAQQARI: *Nafh al-Tib*. Ed. I. `Abbas, Beirut, 1968, IV, p. 138; MONROE, p. 38.

⁴⁷ MONROE, pp. 40-43.

⁴⁸ AL-TANVI, pp. 104-114.

Ibn Hasib se cantaban en los géneros vocales del *sawt*⁴⁹ y el *nasid (insád)*⁵⁰. Retomamos de nuevo la cita de Tifasi, en la traducción de García Gómez, al puntualizar: “Todas las melodía que sobre versos modernos se oyen en al-Andalus y el Magrib proceden de él”⁵¹, constatación que pone de manifiesto la importancia del teórico-práctico murciano.

Las fuentes árabes sitúan a las orquestas bajo el término de *sitarat*, término cuyo significado semántico “cortina” define el lugar donde se situaban los músicos, es decir, en un recinto anexo y próximo al salón principal, donde los músicos ejercían su función, aunque separados por una especie de celosía, saliendo a escena cuando eran requeridos por el emir o señor. En el caso de las mujeres era la estancia donde permanecían sin ser vistas por la audiencia y, al igual que los músicos, mostraban su maestría a instancias del señor. Ibn Bassám de Santarém (Portugal), en su obra *al-Dajira*, señala: “los cantores y músicos se agrupaban en orquestas (*sitarát*) tras el telón, siguiendo la costumbre de Oriente⁵². Asimismo, las obras documentales definen la importancia de las orquestas en función al número de sus instrumentos. Játiva, por ejemplo, estaba considerada como ciudad de gran actividad musical y, sobre ella, las crónicas hacen referencia a que poseía una de las *sitarát* más destacadas, de las cortes andalusíes, al contar con más de cien laúdes (*al-`idán*)⁵³.

Contextualizados en Játiva, nos encontramos con destacados poetas sufíes, algunas de cuyas composiciones debieron cantarse, ya que aparecen compiladas en los repertorios y cancioneros de la otra orilla, y conservadas en el marco de la tradición andalusí. Así, el repertorio del investigador y musicólogo marroquí Abd al-Latíf Benmansur *Maymu`at azyal al-andalusiyya al-ma`ruf bi-l-Ha`ik* (Recopilación de zéjeles recopilados por al-Ha`ik) recoge dos poemas, extraídos de una *qasida* que pertenece al poeta sufí Ibn Abi l-Rabi` al-Xativi, “El de Játiva” (Játiva, 1189-Alejandro, 1274), composición que, en la citada recopilación, indica debía cantarse en la *nawba al-`Ussaq* y el modo (*al-tab`*) del mismo nombre, y el soporte rítmico de *al-dary* como cuarto movimiento. El modo *al-`Ussaq*, secundario, es un derivado del principal *al-Zaydan* que, según al-Há`ik, servía de base a muchos zéjeles andalusíes⁵⁴.

La reciente grabación en tierras valencianas del registro histórico *El jardí perdut*, según un proyecto centrado en los poetas levantinos, y registro que verá la luz en el marco del VIII Centenario de Jaume I, nos ha llevado a incluir esta composición de al-Xativi en la forma vocal del *insád*, integrado al desarrollo interpretativo de las *nawbas*, origen de los *anaxíd* medievales, y cuyo carácter recitativo y salmodiado se abre paso, tras la *tusilla*, como overtura instrumental en la interpretación codificada de la suite clásica.

⁴⁹ Véase sobre «Sawt», tipologías y variantes en FARUQI, *Glossary*, pp. 298-300.

⁵⁰ *Ibid*, FARUQI, p. 232.

⁵¹ GARCÍA GÓMEZ: «Una página de Tifasi...», p. 520.

⁵² Vol. IV, pp. 1-105.

⁵³ PERÉS, H.: *Esplendor de al-Andalus*: “La música, el canto y la danza”, Hiperión, Madrid, pp. 380-394.

⁵⁴ HA`IK: *Kunnás*. Ed. Facsimil, p. 138.

El poema sufí de al-Xativi, dice así:

¡Vuelve la mirada, amigo! si ya amanece
y los pájaros cantan a la brisa de la mañana.
Levántate y abreva el semblante de la mañana,
mientras del llanto de la noche brotan perlas rutilantes.
Las nubes se han cubierto de ropajes de luto
y los pájaros se despiertan entonando lamentos
sobre la frondosidad de los árboles.⁵⁵

La importancia que cobraron los movimientos sufíes y las distintas *tariqa-s* en la región almeriense, y su prolongación a tierras del levante peninsular, llevaron a poetas sufíes de origen beréber, como Ibn al-Arif al-Sanhayin (Almería, 1088; Marrakech, 1141), a pasar un tiempo en tierras de Valencia y Zaragoza en calidad de docente. Ibn al-Arif constituye el más claro representante de este movimiento místico de claras tendencias heterodoxas, que tuvo como epicentro a Almería y su provincia, extendiéndose hacia tierras levantinas y zaragozanas, de tal forma, que logró imponerse a la rigurosa oposición que presentaban los alfaquíes almorávides. Jurisconsulto, tradicionista, lector de Corán, calígrafo y poeta, formado en Almería en las humanidades y las ciencias religiosas, Ibn al-Arif desarrolló un talento especial hacia la poesía mística, como resultado, sin duda, de su propia experiencia. Dedicado al ascetismo y la meditación, destacó como hombre santo y dotado de grandes virtudes, creando un método de vida espiritual que generó numerosos discípulos. Sus poemas conservados en las fuentes documentales y en la memoria de sus seguidores, se debían recitar entre las cofradías sufíes de la época y, en el proceso transmisor, los músicos de las dos orillas se hicieron eco de algunos de sus poemas, que se cantan, hasta hoy, en los repertorios de música andalusí-magrebí en el contexto de las conmemoraciones sufíes. Como ejemplo, este poema breve que se cantaba en la *nawba al-`Ussáq*, creada para ser interpretada al atardecer, y en ritmo *al-basít* (primer movimiento), poema que refleja la delicadeza de alma de este almeriense memorable y forma parte del registro *Jardí perdut* (*san`a* nº 10), sobre la base modal de *al-`Ussaq* y la rítmica de *al-basít* (primer movimiento):

Por una noche de pasión que se despejó como tinieblas
y una frente cuya luz es la luz del firmamento.
Por una luna cuyas sombras se prendaron de ella
y unas mejillas que recelaron de su entorno^{56 57}.

El género poético de la *qasida*, como ya hemos destacado, era el predominante en los poemas de los vates levantinos, género de claro marchamo oriental que adoptaron los poetas de *Xarq al-Andalus* y conservado, hasta nuestros días, en Oriente Medio, integrado al engranaje de la suite clásica conocida como *al-*

⁵⁵ Trad. M. Cortés.

⁵⁶ *Apud.* BENMANSUR: *Maymu`at ...*, Rabat, 1977, 66.

⁵⁷ CORTÉS, M.: «Una corte de poetas y músicos», en *La Alcazaba de Almería*. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Almería, 2003, pp. 169-189 (p. 179).

*wasla*⁵⁸. Así también, la *qasida* forma parte del corpus poético de las *nawbas* en la tradición andalusí-magrebí, género que aparece en los cancioneros bajo el epígrafe de *sugl* (pl. *asgal*) y corresponde a poemas breves que oscilan entre dos y cuatro versos⁵⁹.

En la recreación de los poetas valencianos, el registro *El jardí perdut* incorpora una composición del poeta de Alcira Ibn Jafaya para ser interpretada en el segundo de los géneros vocales que conforma el arabesco de la *nawba*. Se trata del *mawwál* (dialectal *muál*), género poético y musical de origen oriental (Wasit, sur de Irak, s. IX) importado a al-Andalus que forma parte del *wasla* oriental. El canto del *mawwál* y el *insád* corren a cargo del solista, cuya voz contará con la apoyatura de un cordófono, en general el laúd (*al-`ud*), el rabel (*al-rebab*) o la *kamanya* (tipo viola) con arco. La base modal de este *mawwál* interpretado al estilo andalusí de la Escuela de Tetuán y aplicado a la poesía de Ibn Jafaya (*san`a* nº 1) ha sido el modo *al-Sika*, ritmo *al-quddam* (presto).

En su nostalgia de al-Andalus, dice Ibn Jafaya:
¡Que lejos me hallo del paraíso de mi al-Andalus!
Al-Andalus sede de cuánta hermosura;
lagar de la fragancia toda,
el esplendor de sus amaneceres
es de alegre semblante,
y de labios de una morena
tomaron el color sus noches.
Siempre que el viento sopla desde mi tierra,
grito con añoranza: ¡Ay, de mi al-Andalus!

Trad. E. García Gómez

El carácter del *mawwál*, marcado por el cese de la interpretación por parte de la orquesta, contribuye a que su audición se convierta en uno de los momentos más esperados por la audiencia receptora, de ahí que la improvisación (*taqsím*) del instrumentista se configure en el apoyo de la voz del cantor (*munsid*) y la riqueza melismática, que acompaña a este género vocal a fin de que la voz, como transmisora del mensaje poético, se fusione con el instrumento y aflore el duende (*tarab*) encerrado en la música, logrando, así, elevar el estado de ánimo del público asistente.

2. Poetisas y compositoras

El análisis de las diferentes fuentes andalusíes muestra el papel destacado que ocupó la mujer andalusí, en el contexto del arte poético y musical de la sociedad musulmana y su proyección en la cristiana medieval⁶⁰. En el marco de la

⁵⁸ Véase «Waslah». FARUQI: *Glossary*, pp. 387-388.

⁵⁹ Véase «Shughl» (pl. *asghal*). FARUQI: *Glossary*, p. 311

⁶⁰ MARÍN, M.: *La mujer en al-Andalus*. Málaga, 2005; RUBIERA, M^a J.: *Poesía femenina HispanoÁrabe*, Castalia, Madrid, 1990; ÁVILA, M. L.: «Las mujeres sabias en al-Andalus» (nota nº 23); CORTÉS, M.: «La mujer y la música en la sociedad arabo-musulmana y su proyección en la cristiana medieval», en *Música oral del Sur*, 2 (1996), pp. 193-206; «La mujer

Escuela Levantina nos encontramos, también, con un ramillete de poetisas, compositoras y autoras de obras musicales, gran número de ellas recogidas por Ibn al-Abbar de Valencia en *Kitábal-Takmila*. En cuanto a las poetisas, resulta curioso que no se hayan conservado sus obras completas, realidad que lleva a plantearnos sobre si realmente existieron, al haberse conservado sólo fragmentos aislados de sus composiciones. Entre las levantinas destaca Hind, esclava de Abu Muhammad Abd Allah b. Maslama al-Xativi “El de Játiva”, que había sido formada en las artes musicales y está considerada como esclava-cantora de gran fama y virtuosa del laúd⁶¹. Hind (s. XII) ha pasado a la historia literaria de al-Andalus por los versos que le dedicó al médico de Játiva Abu Amir Muhammad b. Yannaq (m. 1153).

Al ser invitada a su casa para que tocara el instrumento, dijo él:

¿Podrías visitar, Hind, a unos jóvenes
que de todo lo ilícito se apartan
y sólo beben agua fresca?
Han oído cantar al ruiseñor y han recordado
las notas del laúd cuando lo tocas.

Metro: *kámil*

Respondiendo Hind:

Oh, señor que posees la nobleza
por encima de altivos y magníficos señores,
en mi premura en acudir a ti
me basta ser yo misma la respuesta
acompañando al mensajero.

Trad. T. Garulo.

La frescura del poema denota la liberad de la que debía gozar Hind, a pesar de su condición de esclava.

A la taifa de Denia pertenece la poetisa al-Abbadiyya (s. XI), esclava educada en Denia y conocida por el nombre de su dueño, el rey abbadí de Sevilla al-Mu`tadid Abbad (1042-1069), a quien se la había regalado el emir de Denia Muyáhid al-`Amiri (m. 1045), poetisa de la que se conservan algunos versos⁶². Entre los siglos XII-XIII, aparece contextualizada una poetisa cristiana, recogida por al-Maqqari, con el nombre de Zaynab bint Isháq al-Nasráni “El Cristiano” al-Ras`ani. Aunque el gentilicio de su padre se aplicaba a los habitantes de Rozalén del Monte (Cuenca), los biógrafos y analistas consideran que debió vivir en Valencia, ya que aparece recogida por al-Maqqari en una

árabe y la música: Tránsito de culturas en el área mediterránea», en *Revista Música Oral del Sur*, 5 (2002), pp. 91-106.

⁶¹ ÁVILA, p. 162 [biograf. n° 46]; GARULO, T.: *Diwán de las poetisas de al-Andalus* Editorial Hiparión, Madrid, 1986, pp. 95-96; PIERA, J: *El jardí llunyà.*, Edicions 62, Barcelona, 1999, pp. 62-63.

⁶² ÁVILA, p. 149 [biograf. n° 1]; GARULO, pp. 55-56; PIERA, pp. 36-37.

biografía sobre el valenciano Yusuf al-Ansari al-Xativi (Valencia, 1204-El Cairo, 1285)⁶³.

En el caso de las cantoras o instrumentistas y, al mismo tiempo, poetisas, algunas de las composiciones debieron ser interpretadas por ellas mismas de forma aislada, mientras que otras debieron pasar a formar parte de los repertorios clásicos, como muestra un poema breve encuadrado en el género clásico de la *qasida* que, traspasando las barreras espacio-temporales, se conserva formando parte del *Kunnas al-Ha'ik*, cancionero recopilado en el siglo XVIII por el tetuaní de origen andalusí y "posible morisco", Muhammad al-Huseyn al-Ha'ik al-Titwani "El Tetuaní" al-Andalusí "El Andalusi"⁶⁴. Se trata de un poema breve atribuido a la poetisa levantina Amat al-Azíz al-Sarifa al-Husayniyya (s. XII), autora, según Ibn Dihya⁶⁵, de esta composición que forma parte del citado cancionero e incluida en la *nawba Garibat al-Huseyn*. Esta *san`a*, que forma parte del registro musical *La nuba de los poetas de al-Andalus* en la forma vocal del *mawwal*⁶⁶, recientemente, ha sido integrada al registro histórico *El jardí perdut*, formando parte de un *mawwal* interpretado en el modo *Ras al-Dayl* y el ritmo *quddam*.

El poema, dice así:

Vuestras miradas hieren mis entrañas
y mis ojos hieren la mejilla;
valga una herida por otra,
más, ¿cuál merece la herida del desdén?⁶⁷.

Metro: *sari`*

III

Patrimonio etnográfico

La Escuela Levantina atesora un patrimonio etnográfico, que se configura en torno a una pequeña colección de piezas iconográficas, con escenas que testimonian la importancia del arte musical, legado que se completa con una serie de instrumentos procedentes de excavaciones arqueológicas, en antiguos asentamientos musulmanes y focalizados en la región del levante peninsular y el área balear, elementos que nos lleva a perfilar el arco-iris organológico de esta escuela.

No cabe duda de que el patrimonio iconográfico, que conforma el conjunto de las piezas atesoradas por las escuelas andalusíes, ha sido ampliamente abordado

⁶³ GARULO, pp. 147-148.

⁶⁴ VALDERRAMA, F.: «al-Ha'ik», en F. Valderrama en *Encyclopédie de l'Islam*, Ed. francesa. Leiden: Ed. J. Brill, 1971, vol. II, pp. 72-73 y CORTÉS, M., en *Enciclopedia de Autores y Obras Andalusíes (D.A.O.A.)*, Granada, 2002, vol. I, pp. 233-236.

⁶⁵ MAQQARI: *Nafh al-tibb*, IV, pp. 169-170; ÁVILA, p. 151 [biograf. n° 8]; GARULO, pp. 59-60.

⁶⁶ Editada por la Fundación El Legado Andalusí, Granada, 1995. Dirección del registro R. Fernández Manzano, según el proyecto presentado, coordinado y traducción de textos de CORTÉS, M.

⁶⁷ GARULO: *Diwán...*, p. 59.

en magníficos trabajos de investigación liderados por investigadores y musicólogos de prestigio, como Rosario Álvarez y Reynaldo Fernández Manzano, entre otros⁶⁸. No obstante, dejaremos constancia, a modo referencial, de las piezas que aparecen integradas a la Escuela Levantina y que, en definitiva, van unidas al arte de la región.

La belleza conceptual y artística se pone de manifiesto en el plato de cerámica esgrafiada de Cieza (Murcia, s. XII), que recoge la figura de una laudista musulmana tañedora de un laúd de cuatro cuerdas dobles, iconografía que encontramos en cerámicas similares en Oriente durante el período fatimí en Egipto y, también, en Irak y Siria, plasman las figuras de tañedoras de este cordófono como instrumento que dio origen a la teoría musical y va unido al canto poético. Así también, la estética en las formas y la paleta de colores, que aparece en la pintura mural de la conocida como flautista de Murcia, figura que, según las fuentes textuales, adornaba la cúpula con mocábares del salón de recepciones del Alcázar Pequeño (*al-Qasar al-Sagîr*) de Ibn Mardanis, gobernador de Murcia y mecenas de las artes, y recinto en el que se daban cita poetas, músicos, danzantes y malabaristas. La pintura forma parte del actual Convento de Santa Clara (Murcia). Una tercera pieza iconográfica, de gran valor patrimonial, la conforma la pila tallada en mármol rosáceo de Játiva (s. XI), que recoge en sus cuatro frentes, escenas de pasatiempos populares o burgueses y reflejan algunos aspectos de la vida palatina. Esta joya del arte islámico, que se encuentra en el Museo de Almuñín (Játiva), presenta, en uno de los frentes, a dos figuras de músicos, en relieve, un tañedor de laúd junto a un flautista, escena que se completa con las figuras de varios luchadores y danzantes, como parte integrante del conjunto artístico.

Según podemos observar, las piezas iconográficas conservadas son fiel reflejo del amplio campo organológico que recogen sus tratadistas. Basta echar una ojeada al diccionario del lingüista y lexicógrafo Ibn Sída (Murcia, 1007-Denia, 1066) *Kitáb al-Mujassas* (Tratado sobre términos especializados) y, también, al tratado del teórico de Denia Abu l-Salt b. Umayya en *Risálat al-musíqâ* (Epístola sobre la Música), donde aparecen de forma puntual éstos y otros instrumentos.

Así también, los distintos trabajos arqueológicos, realizados en excavaciones de la zona levantina (Valencia) y balear (Mallorca y Menorca), han dado como resultado el hallazgo de diferentes instrumentos de membrana, tipo tamborcillos y darbukas. La darbuka más antigua fue encontrada en el fondo de un pozo, localizado en Benetusser (Valencia), que los arqueólogos fechan entre los años 960-1030. Se trata de un pequeño tambor de 0,125 (altura) x 0,07

⁶⁸ ÁLVAREZ, R.: «Los instrumentos musicales de al-Andalus en la iconografía medieval cristiana», en *Música y poesía al sur de al-Andalus*. Catálogo de la Exposición de El Legado Andalusi, Sevilla-Granada, 1995, pp. 93-120; FERNÁNDEZ MANZANO, R.: «Iconografía y otros aspectos de los instrumentos musicales en al-Andalus», en *Catálogo Música y poesía al Sur de al-Andalus*, Edit. Fundación El Legado Andalusi, Sevilla-Granada, 1995, pp. 79-88.

(diámetro) x 0,052 (base), y otra en Batéguier (Valencia)⁶⁹. Asimismo, la zona balear, conocidas como “las islas orientales de al-Andalus”, atesora algunos membranófonos, aerófonos tipo silbatos e idiófonos tipo campanillas y, sobre todo, figuras con representaciones antropomórficas femeninas, conocidas como *siurell*, que nos recuerdan algunas figuras en barro hechas por los alfareros optos del sur de Egipto, figuras que se remontan a la época ptolomaica. Una parte importante de los instrumentos en estas islas han sido ampliamente abordados por Guillermo Rosello, además de sus trabajos conjuntos con Rosario Álvarez⁷⁰, o los llevados a cabo por Manuel Espinar Moreno⁷¹, por citar algunos, instrumentos que gracias a la naturaleza de los materiales en los que fueron contruidos han llegado hasta nosotros, conformando, entre otras piezas, el legado patrimonial de esta escuela.

Conclusiones puntuales

El análisis y evaluación global del patrimonio musical, que conforma el levante peninsular, nos lleva a posicionarnos sobre la aportación que representa esta escuela en el contexto de las andalusíes. Como pequeñas piezas de un mosaico variopinto, la impronta levantina se pone de manifiesto, sobre todo, en el legado documental que acuñan unos teóricos centralizados en los siglos XI-XIII, período histórico que va unido a una época de fuerte presencia musulmana en la zona. La ausencia de huellas anteriores y posteriores resulta justificada ante dos realidades y circunstancias históricas. Por una parte, el foco mediático y cultural comprendido entre los siglos IX-X estaba focalizado en la Córdoba omeya y latente en el carácter orientalizante de las primeras escuelas y las predecesoras, siguiendo las enseñanzas de Ziryáb y sus discípulos. Cerrando el ciclo, el dominio de Valencia por el Cid (1094-1099) y la quema posterior de la ciudad por las tropas cristianas (1102), unido a períodos de inestabilidad política con el gobierno de almorávides y almohades, que derivaría en la derrota sufrida por el emir de Valencia Zayyán b. Mardanis (1237) ante el avance cristiano, hasta la entrada en Valencia de Jaime I, el 9 de octubre de 1938, acompañado de su corte. Esta cadena de difíciles circunstancias obligó a sus gentes a emigrar al sur de al-Andalus (Granada y la Axarquía malagueña), el Magreb, con olas

⁶⁹ ESCRIBÁ, F.: «La cerámica musulmana de Benetússer (Valencia)», en *Jornadas d'Etudis de Historia local (Palma de Mallorca, 1985)*. Palma de Mallorca, 1987, pp. 311-337; CORTÉS, M.: «Organología oriental en al-Andalus», en *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, Madrid, XXVI (1990), pp. 303-332 (pp. 308-309).

⁷⁰ ROSELLÓ BORDOY, G.: «Música y arqueología: Organología musical y hallazgos arqueológicos», en *Música y poesía al Sur de al-Andalus* Fundación El Legado Andalusí, Sevilla-Granada, 1995, pp. 69-75.

⁷⁰ Véanse algunos de estos trabajos en ROSELLÓ BORDOY, G.: «Instrumentos musicales en barro cocido, una pervivencia medieval», en *Música Oral del Sur*. Granada, 2 (1996), pp. 28-51; ROSELLÓ BORDOY, G.: «Música y arqueología»; ROSELLÓ BORDOY y ÁLVAREZ, R.: «Hallazgo de tambores de la España islámica (ss. X-XIV)», en *Revista de Musicología*, XII, 2 (1989), pp. 411-421; ROSELLÓ: «De nuevo los animales de juguete otros aspectos de coroplastia andalusí», en *Actas del IV Coloquio Hispano-Tunecino-Palma de Mallorca, 1979*. Madrid (1983), p. 210.

⁷¹ ESPINAR MORENO, M.: «Instrumentos musicales de barro: silbatos, zoomorfos, antropomorfos y otros vestigios musicale», en *Música Oral del Sur*, 2 (1996), pp. 63-84 (pp. 67-73).

periódicas hacia Túnez y Argelia, buscando el apoyo y mecenazgo de sus gobernantes y, también, a tierras de Oriente, tras llevar a cabo el precepto de la Peregrinación.

Si nos ceñimos al campo de las aportaciones de la Escuela Levantina observaremos que, por una parte, se erige en continuadora de las ya existentes, Córdoba, Zaragoza y Albarracín y, por otra, se configura como acreedora de un patrimonio propio, marcado por la concepción y el carácter humanístico y científico que los teóricos imprimen a la música y explicitan en sus obras. A estos elementos se suman las características propias que asumen sus poetas, compositores y músicos que, alejándose en cierta medida, de los cánones impuestos por los andalusíes del sur, conservan su admiración hacia las formas clásicas orientales.

No obstante, en este trabajo preliminar y evaluación de aportaciones, existe una realidad, como factor determinante, que se impone en el análisis, la pérdida de obras importantes que, sin duda, hubieran permitido cerrar el círculo del patrimonio conservado. En esta reconstrucción parcial del legado musical andalusí resulta obligada una reflexión que, por otra parte, viene siendo un clásico en mis trabajos de investigación sobre este patrimonio, la llamada de atención a los manuscritos como fuente de información de la cual bebemos y nos nutrimos los investigadores.

La proliferación de códices, monográficos y misceláneos, y pliegos sueltos, aletargados en bibliotecas públicas y privadas, aún sin catalogar y, más aún, sin descubrir, así como el mercado del arte que, a menudo, se cierne sobre estos auténticos tesoros históricos, seguirán siendo un lacre para la investigación futura. Como operación “cuenta gotas” y aldabonazos en medio del silencio espectral, a veces llegan hasta nuestro oídos voces que alertan sobre el descubrimiento de viejos códices andalusíes, guardados durante siglos en los fondos de las arcas de viejas familias moriscas y vendidos a precios de saldo, en otras épocas, a los devoradores del arte, inconscientes, a menudo, del daño que producen a la comunidad científica.

Sirva, pues, este epílogo de aldabonazo a la necesidad de que estas joyas manuscritas pasen a formar parte de las bibliotecas públicas. Sólo de esta forma podremos sentir en las yemas de nuestros dedos la delicadeza de sus hojas, llenar nuestras retinas y renovar nuestro espíritu con el saber refinado que nos transmitieron sus eruditos y contribuir, en definitiva, a que salgan a la luz pues, como bien dice un refrán árabe, “el conocimiento no puede encerrarse”.

Rayuela de visiones imaginarias del flamenco

Reynaldo Fernández Manzano

Musicólogo

Director del Centro de Documentación Musical de Andalucía

“POLIFILO: No era más que un sueño. Soñaba que los metafísicos, cuando se hacen un lenguaje, se parecen [imagen, comparación, figura para significar la figuración] a los afiladores que pasaran en vez de cuchillos y tijeras, medallas y monedas por la muela, para borrarles el exergo, la fecha y la efigie. Cuando han trabajado tanto que ya no se ve sobre sus piezas de cinco francos ni Victoria, ni Gillaume, ni la República, dicen: estas piezas nada tienen de inglés, ni de alemán, ni de francés; las hemos sacado fuera del tiempo y del espacio; ya no valen cinco francos: tienen un precio inestimable, y su curso se ha extendido infinitamente”¹.

Resumen. El imaginario colectivo no sólo ha incidido en el arte y en el espectador sino que también se ha transformado en el tiempo. Desde la literatura, intelectuales, compositores, investigadores, artistas plásticos hasta las nuevas tecnologías, han construido una complejidad de sustratos que permanecen con diferente intensidad y que configuran el calidoscopio de la visión artística. En estas líneas nos aproximamos a distintas visiones sobre el flamenco, la crítica social de la generación del 98; al lado más humano del romanticismo de Glinka; a los nuevos ingenios: “fonoarqueología” y primeras imágenes fotográficas del flamenco, centrándonos en los procesos técnicos y químicos; el mundo de la investigación: folkloristas y antropólogos; la mirada de las vanguardias y de Pablo Picasso y, por último, al “mito fundacional” del cante jondo de Falla y Lorca.

Palabras clave. Andalucía, flamenco, imaginario colectivo, complejidad, fonoarqueología, vanguardias artísticas.

Abstract. The collective imagination has not only caused impact on art and on the spectator but has also changed over time. From literature, intellectuals, composers, researchers, artists until new technologies, have all built a complex of substrates with different intensities that make up the kaleidoscope of artistic

¹ FRANCE, Anatole: *Jardín de Epicuro*, ed. Calmann-Levy, París, 1900; fragmento recogido por DERRIDA, Jacques: *Márgenes de la Filosofía*, Madrid, 1989, p. 250, para deconstruir la metáfora.

visions. This article approaches different visions of flamenco, the social critique of the 98 Generation, a more human side of the romance of Glinka; to new devices, "phono-archaeology" and first photographs of flamenco, focusing on technical and chemicals processes, the world of research: folklore and anthropologists; the gaze of the avant-garde and of Pablo Picasso, and finally to the "founding myth" of flamenco singing "*cante jondo*" of Falla and Lorca.

Keywords. Andalusia, flamenco, collective imagination, complexity, phono-archaeology, artistic avant-garde.

La visión de la generación del 98 sobre el flamenco

José Zorrilla comenta²: "el 27 de septiembre de 1882, harto de andar en Madrid tras de mi todavía no acordada y prometida pensión; harto de toros muertos a volapié después de diez pases de pecho, diez de telón, diez arrastrados y diecisiete incalificables; harto de los berridos de gañotillo, los meneos de lupanar y los salvajes pataleos de lo que se llama cante y baile flamenco y harto de todo el garrulo ruido de discursos y guitarreos y del ardillesco movimiento y bárbaro tecnicismo de lo chulo que hoy priva, y harto, en fin, de espadistas y rateros sueltos, todo lo cual compone la espuma del vicio tolerado por la justicia y que mimado, celebrado y caído en gracia, constituye la base del carácter de nuestro pueblo".

Un periódico de Jerez de la Frontera *Asta Regia*, el 11 de octubre de 1880, decía: "el elemento flamenco torna a invadir el teatro de Eguilaz. La Frascaola, Gusarapa, Moneo, el Loco y otros desdichados ARTISTAS, se han colado de rondón en el sitio que santificó con su nombre el gran poeta. La danza obscena y las payasadas ridículas de los gitanos, van a sustituir a los versos de Zorrilla y de Blasco, a la música de Arrieta y a las sinfonías de Marqués; en cambio los varoniles ecos del señor Marrurro, en sus seguirillas, proporcionarán tal o cual palo, o por lo menos tal o cual frase de esas que llenan de inmundicia la boca que las pronuncia".

La revista *Germinal*, denominada por la crítica "de juventud del 98"³ publica el artículo de Nicolás Salmerón García, hijo del político almeriense que fuera presidente de la República española, titulado "El Café de Cante", (Madrid, 25 de junio de 1897), de donde entresacamos los siguientes comentarios: "acordes de guitarra y gritos guturales marcando el compás del baile flamenco que allá dentro, en la sala del café, llena de humo y atestada de gente... Componen el público usual del acreditado establecimiento la flor y nata de la golfería madrileña: estudiantes que no se llevan bien con los libros, cigarreras que sienten lo hondo del cante andaluz, chulos de gesto soez con el pitillo en la boca y el pelo enroscado sobre las sienes, con la chaquetilla corta, entre cuya tela se nota la línea rígida que marca la navaja... modistillas sentimentales y anémicas en busca de aventuras amorosas, jembras de trapío ya avezadas a las escaramuzas del amor... tomadores y timadores de ambos sexos en busca de emociones fuertes y relojes de oro, que van

² GRANDE, Félix: *Memorias del flamenco*, Madrid, 1979, p. 175.

³ *El grupo Germinal: una clave del 98*, Madrid, 1970.

a oír el cante entre dos temporadas en las en las celdas de Abanico; un público especial en quien se conserva vivo y poderoso el gusto nacional, el amor a lo genuinamente español, a todo lo que es ruido, música, poesía, al idilio tierno y a la tragedia espantosa, al ¡ay! del sentimiento y al rugido de la rabia, al azul del cielo y al rojo de la sangre".

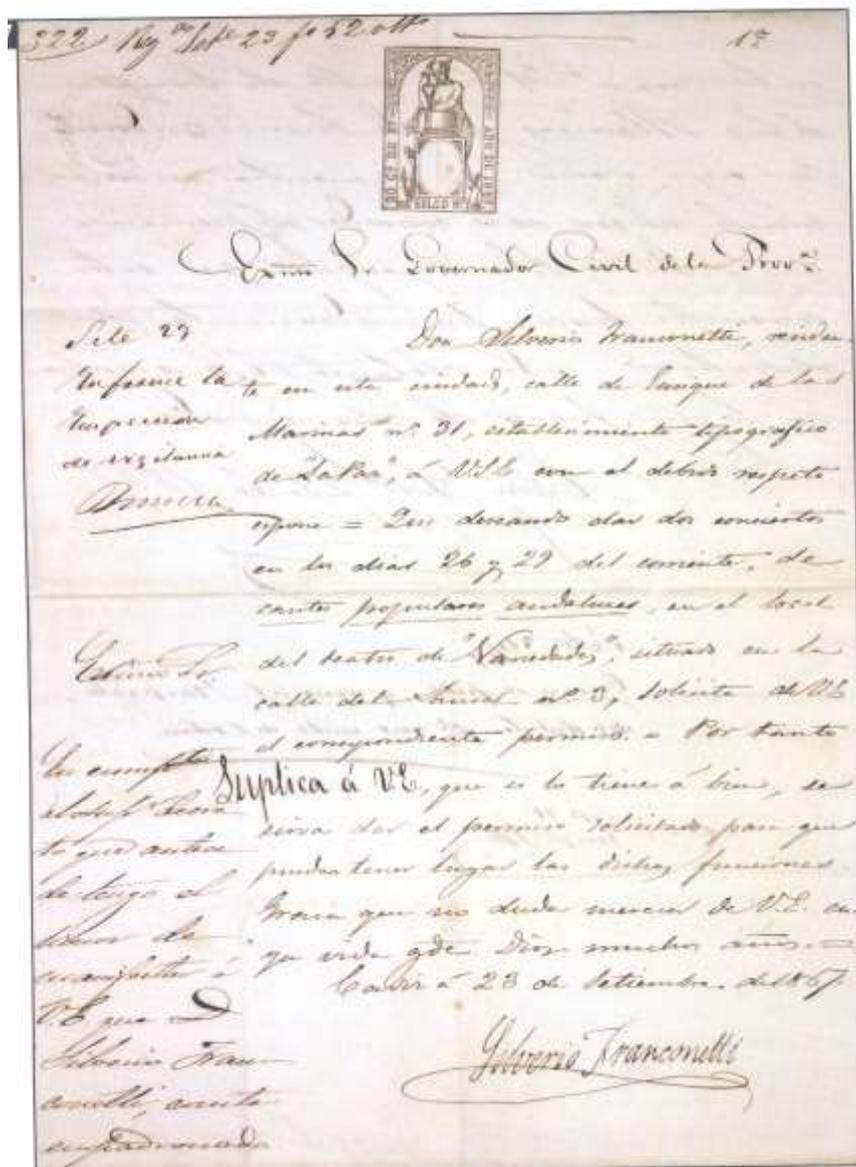
El semanario *Vida Nueva*, será el órgano fundamental de la generación del 98 y una fuente de obligada consulta. Fueron antiflamencos Azorín, Baroja, Unamuno, etc. Miguel de Unamuno, en 1912, comenta: "uno de los mayores males de España es la afición a los toros y la flamenquería con toda su secuela de superficialidad y ramplonería... la afición al toreo se da la mano con la flamenquería, con la chulería y aún con otras peores. Es entre la gente de la afición donde más se leen los semanarios pornográficos y me aseguran que apenas hay casa de lenocinio en que no se encuentren libros y semanarios de toreo"⁴.

Junto a la prensa periódica se crea una serie de publicaciones monográficas antiflamencas, incluso peñas y asociaciones con este objetivo.

El gran apóstol del antiflamenquismo será Eugenio Noel, heredero de la Generación del 98, como muy acertadamente ha estudiado Manuel Urbano⁵. Eugenio Muñoz Díaz (Eugenio Noel para la literatura), en el verano de 1911 decide llevar a cabo las campañas de propaganda antiflamencas, y sobre todo antitaurinas, en artículos, y conferencias por toda España y libros. Así tenemos: *Flamenquismo y las corridas de toros* (1912), *Pan y toros* (1913), *Escenas y andanzas de la campaña antiflamenca* (1913), *Nervios de raza* (1915), *Semana Santa en Sevilla* (1916), *Señoritos chulos, fenómenos, gitanos y flamencos* (1916), etc. Funda el semanario *El Flamenco* del que salen tres números vinculados con este autor (12, 19 y 26 de abril de 1914), funda después *El Chispero* del que saldrán cuatro números (10, 24 y 31 de mayo y 7 de junio de 1914).

⁴ *Libros y autores españoles contemporáneos*, Madrid, 1972, pp. 80-82.

⁵ URBANO, Manuel: *La hondura de un antiflamenco: Eugenio Noel*, Córdoba, 1995; COBO, E.: «Eugenio Noel, apóstol antiflamencuista», en *La Caña*, 2, (Madrid), mayo 1992, pp. 90-91.



1867 septiembre 23. Instancia de Silverio Franconetti solicitando autorización para dar dos conciertos de “cantes populares andaluces” en el Teatro de Variedades de Cádiz. *Gobierno Civil*, caja 167, exp. 10. Archivo Histórico Provincial de Cádiz.

Otras visiones: la mirada romántica de Glinka en Granada (1845-46)

Los románticos buscaran en el otro lo exótico, la aventura, el amor. Granada y Andalucía serán fuente de inspiración y mito simbólico para los románticos europeos⁶. Veamos un ejemplo: Glinka⁷ visita esta ciudad de noviembre de 1845 a febrero de 1846, transcribiendo las melodías del guitarrista flamenco Murciano⁸, y

⁶ PLAZA ORELLANA, Rocío: *El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*, Sevilla, 1999.

⁷ FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo: «La Granada de Glinka (1845-1846)», en *Los papeles españoles de Glinka*, Madrid, 1996, pp. 19-24.

⁸ Francisco Rodríguez Murciano (1795-1848). De él dijo PEDRELL, Felipe en su *Cancionero*

se desarrollará la corriente denominada "alhambrismo sinfónico", de obras inspiradas en esos palacios.

La documentación sobre el viaje de Glinka a Granada está formada por una serie de cartas que envió a su familia y por las memorias de viaje. Si sólo dispusiéramos de una de ellas nuestra visión sobre dicho viaje sería completamente diferente e incluso opuesta. Glinka escribía pensando en el receptor y adaptándose a la imagen que pretendía transmitir. Así, en la correspondencia mantenida con su familia se muestra muy interesado por la naturaleza, las flores, por llevar una vida tranquila, cuidando de su delicada salud, pidiendo constantemente dinero, aunque se considera un buen administrador, a fin de prolongar su estancia en Granada, interesado por los monumentos históricos, por el paisaje y la geografía.

Las razones esgrimidas para permanecer en Granada serán básicamente dos, el carácter beneficioso del clima para sus nervios y salud, y el ambiente propicio de inspiración para sus creaciones.

Sin embargo, en las memorias, dirigidas a sus amigos, se nos revela un Glinka desconocido, de gran vitalidad, enamorado, derrochador, bohemio, capaz de cabalgar largos trayectos, pasando las noches en vela de tertulias y fiestas para retirarse a descansar al amanecer. Incluso se llevó a la cantante Dolores (Lola) García a Madrid, "*guapa andaluza de 20 años, de estatura mediana y buen cuerpo, de pie pequeño y una voz dulce*", como la describe el propio Glinka. Realiza los desplazamientos mediante una red de amigos, sin la cual dice "*no se puede viajar*", es acompañado por ellos y cuando esto no es posible, se establecen cartas y contactos para que no tenga ningún problema.

Glinka no parece interesarse por el ambiente musical granadino, entre las relaciones que menciona no se encuentran los compositores e intérpretes más destacados, tampoco encontramos ninguna mención de su presencia en las actividades operísticas del teatro Napoleón ni del Liceo. Glinka visitaba las fiestas populares y tertulias locales, de la mano de Francisco Bueno y Moreno y del guitarrista Murciano como del hijo de este, aunque prefería realizar las fiestas y veladas flamencas de cante y baile en su casa, ubicada en la Alhambra, en concreto el Carmen de S. Miguel en Torres Bermejas. Destaca el fandango de Murciano, y el baile de Pello, a quién intentaba imitar. Describe en la correspondencia la fiesta de Navidad, en donde "*todo se hace en la calle, como en el sur de Italia*".

Musical Popular: «era famoso guitarrista, artista popular independiente, de imaginación musical tan llena de fuego como de vena inagotable, siempre viva y fresca [...] Rodríguez Murciano improvisaba con gracia y tocaba unas malagueñas creadas por él y que publicó el maestro Ycenga en su: Colección de aires populares para guitarra. Hijo de Rodríguez Murciano fue "Malipieri" de la "Cuerda granadina", quien con bella voz, acompañándose a la guitarra, cantaba las "Amonestaciones" de Sebastián Iradier, como los palos más profundos del flamenco. Transcribió la Rondeña con variaciones que Glinka regaló a Balakirev, realizó Fandango estudio, rondeña que reproduce Pedrell y dice que es de Francisco Rodríguez Murciano». MOLINA FAJARDO, E.: *Manuel de Falla y el "Cante Jondo"*, Granada, 1962, reedición 1976, pp. 41-42; *El flamenco en Granada. Teoría de sus orígenes e historia*, Granada, 1974, pp. 39-40.

Las fiestas con guapas gitanas y andaluzas en las que Glinka se animaba a bailar las describe para su familia como "además de estudiar las canciones populares, estudio también los bailes regionales, ya que lo uno y lo otro son imprescindibles para el perfecto conocimiento de la música española", o la cita siguiente: "estudio con aplicación la música española. Aquí se baila y canta más que en otras ciudades españolas. La melodía y baile que predomina en Granada es el fandango. Comienzan las guitarras y después, cada uno de los presentes, por turno, canta su copla mientras una o dos parejas bailan con castañuelas. Esta música y baile son tan originales que hasta ahora no he podido captar la melodía porque cada uno canta a su manera. Para llegar a comprenderla me da clases, tres veces a la semana (por 10 francos al mes), el primer maestro de baile, con él trabajo manos y pies. Podrá parecerle extraño, pero aquí música y baile son inseparables", "la mayoría son melodías árabes. Para alcanzar mis objetivos recurro a los arrieros, artesanos y a la gente sencilla para prestar oído, con mucha atención, a sus melodías. Los giros melódicos, la distribución de las palabras y los adornos son tan originales que hasta ahora no he podido captar plenamente todas las melodías escuchadas".

En noviembre del 1846 visitó Córdoba, y Sevilla⁹ en donde permaneció todo el invierno de 1846 a 1847, allí acudía a las veladas de baile de Félix y Miguel, donde "cantaban en estilo oriental los mejores cantantes nacionales, mientras ellas bailaban extraordinariamente, pareciéndonos escuchar tres ritmos diferentes; la canción iba por su lado, la guitarra aparte, y además las palmadas y taconeos de la bailadora parecían ir independientes de la música". En Sevilla criaba pájaros en una habitación para ellos (en concreto llego a tener catorce). En la ciudad del Guadalquivir escucho la voz de Planeta y al famoso violinista Ole-Bul.

La lectura del epistolario y de las memorias resulta entretenida y amena, de grandes contrastes y con diversos datos de interés. Textos fundamentales para entender el imaginario exótico y la fascinación romántica por España y Andalucía en particular.

⁹ TURINA, Joaquín cita a Glinka de pasada en su conferencia leída el 10 de junio de 1936 en el Liceo Andaluz de Madrid: «El gran compositor ruso Glinka hizo algunos ensayos de música española, entre otros, su poema Una noche en Madrid. Rimsky Korsakoff se aproximó más a Andalucía en su Capricho español; pero el verdadero enlace entre la música rusa y la andaluza está en el orientalismo de algunas composiciones, como si el arabismo de Scheherazade, Antar o El príncipe Igor tuviese algún entronque, saliese de la misma raíz de nuestros cantos morunos, influenciadores a su vez de la más pura escuela flamenca». TURINA, J.: *La Música Andaluza*, (recopilación de artículos), Sevilla, 1982, p. 62.



Retrato a lápiz de Mihail I. Glinka de Manuel Castellano, “noviembre 1845”.
Biblioteca Nacional de España

Los nuevos ingenios: “fonoarqueología” y fotografía

En 1877 Edison logró captar con su fonógrafo la voz humana (aunque el físico francés Léon Scott había conseguido algo parecido con su "fonoautógrafo" veinte años antes). En 1878 se comercializaron algunos cilindros de papel de estaño, y entre 1881 y 1885 se inventó el gramófono de cilindros de cera, fabricándose por la firma Columbia y Edison en 1888. Columbia publicó en 1891 un catálogo de grabaciones comerciales en cilindros.

Con motivo de la Feria Mundial de Chicago¹⁰, organizada para conmemorar el cuarto centenario del descubrimiento de América por Colón, Mary Hemenway

¹⁰ Seguimos en este apartado las recientes investigaciones del conservador y director adjunto del Museo Semítico de Harvard, Carney E. S. Gavin, «The earliest arabian recordings: discoveries and work ahead», in *Phonographic Bulletin* (Viena, Asociación Internacional de Archivos Sonoros), n. 43 (noviembre 1985), pp. 38-44; «The holy places of islam in early visual records», número especial de *The Harvard Library Bulletin* (1987); «Investigaciones fonoarqueológicas: las primeras voces de Oriente», in *Museum*, (UNESCO, 1988), n. 158, pp. 67-80; RACY, A. J.: «Record Industry and Egyptian Traditional Music, 1904-1932», in *Ethnomusicology*, n. 20, (1976), pp. 23-48; LECHLEITNER, F.: «The Arabian cylinders. Report on the re-cording of the collection of the Oriental Institute in Leiden», in *Phonographic Bulletin* (Viena, IASA), n. 43, (noviembre 1985),

encargó al profesor Gilman que grabara "música exótica", comprendida la de las delegaciones del Imperio Otomano y la ejecutada por músicos de Java. Así, las primeras grabaciones en lengua árabe e indonesia parecen ser los cilindros de cera que realizó en 1893 el profesor Gilman para el Museo de Arqueología y Etnología de Harvard. Las grabaciones de "musica turca" de Gilman, incorporadas desde 1970 a las colecciones de la Biblioteca del Congreso, constan de nueve cilindros de cera grabados en el teatro turco en 1893. En 1900, y al abrigo de la Exposición de París se grabaron 55 cilindros de cera, actualmente en el Musée de H'omme, con voces de oradores y cantantes de África septentrional y oriental. En 1901, el emperador Francisco José creó el Phonogrammarchiv, como parte de la Academia Austriaca de Ciencias en Viena, significativo será el Phonogrammarchiv de Berlín, como la colección de 150 cilindros de cera del Instituto Oriental de Leiden, grabados en Yedda entre 1907 y 1920. En cuanto al flamenco cabe destacar la colección de cilindros de cera de la Biblioteca Nacional de España, la del Centro de Documentación Musical de Andalucía y la del Centro Andaluz de Flamenco, éste último digitalizó y editó: *Cilindros de cera, fondos del Centro Andaluz de Flamenco. Primeras grabaciones del flamenco*¹¹.

Las primeras imágenes fotográficas del flamenco

Heliografía (1820), calotipo (1839) y daguerrotipo (1839), marcarán el inicio de la fotografía. Nicéphore Niepce denominó heliografías a sus primeras imágenes positivas que obtuvo mediante placas de cobre plateadas recubiertas con betún de Judea. Las placas de cobre eran tratadas con un ácido, lo que las convertía en planchas de impresión similares a las grabadas al aguafuerte. El calotipo fue inventado por W. H. Talbot, denominado también talbotipo. Se trataba de un negativo directo sobre papel, tratado con nitrato de plata y yoduro de potasio, sensibilizándose en el instante previo a la toma, con nitrato de plata y ácido gálico. Una vez revelado con nitrato de plata y fijado con tiosulfito de sodio, se introducía en un baño de cera derretido, con el fin de que se volviese transparente, aunque el resultado final, en cuanto a nitidez, estaba muy alejado del daguerrotipo. El daguerrotipo consistía en realizar una única imagen sobre una placa de cobre cubierta de plata, muy bien pulimentada y sensibilizada, una hora antes, con vapores de yodo. Ésta se revelaba con vapores de mercurio y se fijaba con sal marina, su contraste y nitidez eran excelentes¹².

En España se editaron numerosas traducciones del tratado de Daguerre, como las de Hyrsern y Molleras *Exposición Histórica de los procedimientos del Daguerrotipo y del Diorama*, o las de Eugenio de Ochoa y Pere Mata, del mismo año 1839. En Granada, la Sociedad Económica de Amigos del País, ofrecía el título de socio de mérito "a quien ejecute dos ensayos con el daguerrotipo en presencia de una comisión de la Sociedad", en 1841; y en Sevilla, el primer daguerrotipo data de 1842, realizado por Vicente Mamerto Casajús.

pp. 44-45; LEE, D. S.: «The federal cylinder project: a guide to field cylinder collections in federal agencies», vol. 8: *Early anthologies* (American Folklife Center, Library of Congress, Washington, 1984).

¹¹ 2 Cds. Centro Andaluz de Flamenco. Sevilla, 2003.

¹² LÓPEZ MONDEJAR, P.: *150 años de fotografía en España*, Barcelona, 1999.

A mediados del siglo XIX el daguerrotipo se realiza en nuestro país por figuras como Madama Fritz, Clifford, Leygonier, Gairoard, Schmidt, Le-Masson, Grozat, Taylor, Lowe, Bonneville, Galtier, Sardin, o el conde Lippa. La fotografía comienza a ganar la partida a los retratos pictóricos en miniatura, por la novedad, su bajo precio y la gran nitidez de los daguerrotipos, siendo numerosos los pintores acabaron dedicándose a la fotografía, lo que influirá en la calidad de esta primera etapa¹³. En 1839, Francisco Javier Parcerissa y Boada¹⁴ comenzó la edición de su obra: *Recuerdos y Bellezas de España*. Obra destinada a conocer sus monumentos, antigüedades y vistas pintorescas, en láminas ya dibujadas del natural, ya daguerreotipadas por D.F.J. Parcerissa, escrita y documentada por D.P. de Madrazo, en la que figuran 28 provincias españolas. Entre 1840 y 1844, Noël-Marie Lerebours edito *Excursions daguerriennes: vues et monuments les plus remarquables du globe*, daguerrotipos que se publicaron en forma de grabados, de los cuales dos son de la Alhambra de Granada y otro del Alcazar de Sevilla. También de 1884 es la obra: *España. Obra pintoresca en láminas, ya sacadas con el daguerrotipo, ya dibujadas del natural, grabadas en acero y boj por los señores don Luis Rigalt, don José Puiggari, don Antonio Roca y Ramón Alabern*.

En 1841 Willian Henry Fox Talbot presentaba el talbotipo o calotipo que representaba la posibilidad de multiplicar la imagen a partir de un negativo en papel.

Claudius G. Wheelhouse realizó en 1849 diversos calotipos en su obra *Photographies Sketches of Mediterranean*. El vizconde de Dax, E.K.Tenison y el vizconde de Vigier realizaron otra serie de calotipos de España, en donde se encuentran la Mezquita de Córdoba y la Alhambra de Granada. En 1851 el vizconde de Vigier publico su obra de calotipos de Sevilla, por encargo del duque de Monpensier. En 1854 se publicó la obra de Tenison *Recuerdos de España*, con cuarenta calotipos, en donde se encuentran vistas de Granada, Sevilla y Córdoba, entre otras.

Importante será la llegada del inglés Charles Clifford a España, convirtiéndose en el fotógrafo favorito de Isabel II. Clifford¹⁵ comenzó con calotipos abandonando los negativos en papel hacia 1855, pasándose a trabajar con negativos de cristal emulsionados con colodión, de una mayor calidad. En su álbum de Andalucía refleja la Alhambra¹⁶ con tribus de gitanos que sirven de fondo de animación a los arcos. Jean Laurent y Minier se fijará en los tipos populares y en las corridas de toros en 1857. Otro fotógrafo que visitó nuestro país fue Louis Clercq, quién tomó 50 fotografías en negativo de papel encerado y que publicó en 1859: *Voyages en*

¹³ GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A.: *El rapto del arte, antropología cultural del deseo estético*, Granada, 2002, pp. 161-181.

¹⁴ MONDEJAR, P. L.: *150 años de fotografía en España*, Barcelona, 1999, pp. 30-87; FONTANELLA, L.: *La Historia de la fotografía en España. Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, 1981.

¹⁵ *Charles Clifford fotógrafo de la España de Isabel II*, Madrid, 1996, catálogo de la exposición, con textos de Lee Fontanella y Gerardo Kurtz.

¹⁶ *Imágenes en el tiempo, un siglo de fotografía en la Alhambra, 1840-1949*, catálogo de la exposición, Madrid, 2002, pp. 28-51.

Espagne, Villes, Monuments et Vues Pittoresques. En 1855, Louis L. Masson realizó en Sevilla magníficos calotipos de tema taurino.

En 1851 Scott Archer reemplazó la albúmina por el colodión, con lo que se realizaba un paso importante que posteriormente se transformaría en el colodión seco, lo que permitió reducir los tiempos de exposición a dos segundos. El daguerrotipo quedó limitado al retrato, el calotipo se había dejado debido a su falta de nitidez, el negativo albuminado se utilizaba para la reproducción de monumentos y paisajes, dada su lentitud, y el colodión se presentaba como la nueva manera rápida y de calidad. Los *álbumes* y *museos* o colecciones fotográficas se suceden. En la década de 1860 la fotografía ponía a disposición de todo el mundo retratos de celebridades, reproducciones de obras de arte, vistas de monumentos y paisajes, ciudades exóticas y escenas de guerra.

En esta difusión de la fotografía cabe mencionar la fotografía estereoscópica, procedimiento iniciado en 1839 que se popularizó masivamente a partir de la Exposición Universal de 1851. Estas fotografías realizadas con doble objetivo y visionadas en un aparato binocular ofrecían la ilusión óptica tridimensional, con profundidad, gracias al efecto de la duplicación. La London Company comercializaba estos *museos* fotográficos de vistas del mundo. R.P. Napper, hacia 1859 realizó su obra estereoscópica: *Views in Andalusia*, con imágenes de gitanos, pastores, sirvientes, mozos de mulas, personajes ausentes en sus contemporáneos que estaban mucho más interesados en reflejar paisajes y monumentos. Interesante y desconocida es la colección estereoscópica de la familia de Ángel Barrios, con tomas del Polinario (Antonio Barrios, depositada en el Centro de Documentación Musical de Andalucía).

En 1871 se conseguía la emulsión seca: el gelatino bromuro, y en 1884 se fabricaron los primeros objetivos anastigmáticos. En 1878 Charles Harper Bennet lograba la emulsión que podía mantenerse varios días, captando imágenes a 25 centésimas de segundo, y en 1880 *The Daily Graphic* logró reproducciones fotomecánicas por medios tonos¹⁷. En 1887 se inventó el flash powder de magnesio.

En el último tercio del siglo XIX Antonio Esplugas se fijará en retratar actores, músicos, cantantes y toreros. En 1895 Christian Franzen fotografió los ambientes nocturnos de Madrid. E. Beauchy plasmó el Café cantante "EL Burrero" de Sevilla en 1890¹⁸. De finales del siglo XIX es la obra del granadino José García Ayola y su hijo, con sus tipos populares, Chorroejumo, gitanas y andaluzas, imágenes del Sacromonte y vistas de la ciudad de Granada¹⁹.

El pictorialismo llegó a España tardíamente, ya en el siglo XX. La obra de Casas Abarca de 1907: *Bucólicas, Místicas, Modernistas, Fantasías, Orientales*,

¹⁷ SOUGEZ, Marie-Loup: «Imagen fotográfica en el medio impreso», incluida en el catálogo de la exposición *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1989.

¹⁸ FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo: «Las primeras imágenes fotográficas del flamenco, texto y contexto», *Sinmisterios del Flamenco*, Granada, 2003, pp. 17-27.

¹⁹ José García Ayola, *fotógrafo de Granada (1863-1900)*, catálogo de la exposición, Granada 1996. Granada, in Memoriam, Málaga, 1996; "Álbum de Ayola" 13-66. A. Salvador: Granada 1900, Madrid, 1997.

Sensuales..., será un buen ejemplo de pictorialismo español, que tendrá una segunda oleada a partir de 1914.

Ya en 1933, José Ortiz Echegüe publicará *España tipos y trajes*.



Sin título. Retrato de gitana, de José García Ayola, 1880-1890, 24 x 18 cm.
Museo Arqueológico Provincial de Granada

La fotografía decimonónica se interesa poco por el retrato de flamencos. Los monumentos, el paisaje, junto a los retratos de políticos y grandes personalidades serán su objetivo. Los gitanos y los flamencos aparecen como fondo o adorno del paisaje, son tipos anónimos, dentro de la mentalidad del casticismo y exotismo, las cuevas de los gitanos, el mundo del toro, atraen este deseo de lo distinto. Será con el desarrollo de las ediciones fonográficas, de la fotografía de periodismo y con la nueva sensibilidad hacia el pueblo y su imagen, ya en el siglo XX²⁰. Así tenemos de José Otero: *Tratado de Bailes*, Sevilla, 1912; Fernando El de Triana: *Arte y*

²⁰ ARBELOS, Carlos: *Historia de la Fotografía flamenca*, CDMA, Granada, 2006.

Artistas flamencos, Madrid, 1935²¹. Ya en la segunda mitad del siglo XX: Colita, Pepe Lamarca, Paco Sánchez, Carlos Arbelos, Paco Manzano, Steve Klan, Elke Stolzenberg, Ivonne van der Bilj, Gabi Pape, o Manuel Herrera, entre otros.

El mundo de la investigación

El flamenco no solo fue un referente oriental y exótico para los europeos y fuente de inspiración de nuevas creaciones, sino que también motivó una preocupación científica por su conocimiento, imbricada en las corrientes metodológicas, filosóficas e ideológicas en las que se ha desarrollado la ciencia actual.

A finales del siglo XIX se produce una tendencia europea de creación de *Sociedades de Folklore*, como la de Londres de 1878, la *Sociedad Antropológica Sevillana*, en 1871, fundada por Antonio Machado Núñez (padre de Antonio Machado y Álvarez, Demófilo); la puesta en marcha del *Folk-Lore Español, Sociedad para la Recuperación y Estudio del Saber y las Tradiciones Populares*, impulsada por Machado y Álvarez en 1881; el *Folk-Lore Andaluz* (de 1881) con la publicación de la revista del mismo nombre a partir de 1882; el *Folk-Lore Frexense* de 1882; la asociación del *Folklore Italiana* de 1884; la *Sociedad de Tradiciones Populares*, establecida en el *Museo de Etnografía de Trocadero*, de París, de 1886, o la *Sociedad de Tradicionistas*, igualmente parisina, de 1887; la *Sociedad para la Sabiduría Popular*, en Berlín de 1890, o la también alemana *Asociación para la Sabiduría Popular*, del ducado de Hesse, de 1901... En el caso andaluz, gracias a estos movimientos se abrieron paso las corrientes krausistas, evolucionistas y modernistas.

En el apartado de obras de bibliografía, mencionar las de Anselmo González Climent: *Bibliografía flamenca*, Madrid, 1965; *-Segunda bibliografía flamenca*, Málaga, 1966; o las reflexiones de Cristina Cruces, Ángel Álvarez Caballero [et al.]: *La bibliografía flamenca, a debate*, Sevilla, Centro Andaluz de Flamenco, 1998.

De los diversos cancioneros, tres marcaran de forma clara la divulgación de determinados temas y la imagen de la música popular, así como su plasmación en nuevas composiciones clásicas: Eduardo Ocón: *Cantos españoles*, Leipzig, 1874, (Málaga, 1888); J. Inzenga: *Cantos y bailes populares de España*, Madrid, 1888; y F. Pedrell: *Cancionero musical popular español*, 4 vols., Barcelona 1917-1922, que tanta influencia habría de tener.

Son muy numerosos los métodos actuales relativos al flamenco. En primer lugar los dedicados a la guitarra, menos abundantes, los que se refieren al cante, baile o percusión, aunque de gran interés. Recordemos: *Crotalogía o Ciencia de las castañuelas*, de Francisco Agustín Florencio, Madrid, 1792, o la *Impugnación literaria a la crotalogía erudita o ciencia de las castañuelas*, de Juanito López Polinario, Valencia, 1792. La obra de Rafael Marín: *Método de Guitarra: Aires andaluces [flamenco] por Música y Cifra*, Madrid, 1902, obra que tuvo una gran influencia en Ramón Montoya, Luis Molina y Manolo de Huelva, entre otros. Especial importancia tendrá la obra de Manuel Cano Tamayo: *La*

²¹ Publicado en la colección: *Andalucía eterna*, n. 3, Madrid, 1935.

Guitarra. Historia, estudios y aportaciones al arte flamenco, Córdoba, 1986, al ser el primer profesor que introduce la enseñanza de la guitarra flamenca en el sistema educativo de los conservatorios españoles, en concreto en Córdoba en donde se crea una cátedra de guitarra flamenca. No es posible citar todos los métodos en estas breves líneas.

Finalmente, me gustaría mencionar dos trabajos monográficos dedicados al análisis estructural: Philippe Donnier: *El Duende tiene que ser matemático. Reflexiones sobre el estudio analítico de las Bulerías*), Córdoba, 1987, donde desde la metodología del estructuralismo de Claude Lévi-Strauss y la teoría de los arquetipos profundiza en las estructuras del flamenco y de la bulería en particular. Lothar Siemens Hernández: “Los fundamentos de la organización musical en los repertorios del flamenco”, *Campos interdisciplinares de la Musicología*, V Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Madrid, 2001, v. II, 1363-1372, desde una perspectiva musicológica.

La mirada de las vanguardias: Pablo Picasso

“Creo que fue en 1919 cuando tuve la oportunidad de presenciar la representación de “Le Tricorne” de Manuel de Falla por los Ballets Rusos de Diaghilev.... Aunque ya había enloquecido Nijinsky, el ballet ruso de Diaghilev continuaba asombrando al mundo y removiendo a su paso los ambientes artísticos. En ese estreno, además de descubrir el apasionante ritmo y el alma “jonda”, profunda, de Falla, se me reveló toda la gracia y embestida creadora de Picasso. ¡Aquel maravilloso telón añil sobre aquel sugerido puentecillo de ojos negros, aquella cal hirviente de los muros y el pozo, toda aquella simple y cálida geometría que se abrazaba fusionándose al quiebro colorido de los bailarines! Nada de lo que vi a la misma compañía me sorprendió tanto y fijó tanta huella. Y eso que “La Boutique fantasque” de Rossini-Respighi, con decorado de Darain, la “Schéhérazade” y la “Thamar”, de Rimsky, bajo la apoteótica fantasía escenográfica de Leon Bakst, significaba entonces, con los otros grandes espectáculos que Diaghilev ofrecía, el más nuevo lenguaje, la más audaz expresión del nuevo ritmo corporal, musical y pictórico que inauguraba el siglo XX”. Rafael Alberti²².

Picasso colaboró con los Ballets rusos como diseñador del vestuario y decorado en las producciones de: *Parade*, música de Erik Satie, coreografía de Léonide Massine, libreto de Jean Cocteau, estreno el 18 de mayo de 1917 en el Théâtre du Châtelet, París. *Le Tricorne*, música de Manuel de Falla, coreografía de Léonide Massine, libreto de Gregorio Martínez Sierra, sobre Pedro Antonio de Alarcón, estreno el 22 de julio de 1919, en el Alambra Theatre de Londres. *Pulcinella*, música de Igor Stravinsky sobre Giambattista Pergolesi, coreografía de Léonide Massine, estreno el 15 de mayo de 1920 en el Théâtre National de l’Opéra de París. *Cuadro Flamenco, suite de cantos y danzas andaluzes*, música: arreglos de Manuel de Falla, estreno el 17 de mayo de 1921, en el Théâtre de la Gaîté-Lyrique de París, como bailaoras principales: María Dalbaicín, La Rubia de Jerez, La Gabrielita del Garrotín, La López, El Tejero y El Moreno. *Le Train bleu*, música de Darius Milhaud, coreografía de Bronislava Nijinska, libreto de Jean Cocteau, decorado de Henri Laurens y telón de boca de P. Picasso, estreno el 20 de junio de

²² ALBERTI, Rafael: «Evocación», en *España y los Ballets Russes*, 38 Festival de Música y Danza. Congreso España y los Ballets Russes, Granada, 1989, pp. 20-21.

1924 en el Théâtre des Champs-Élysées, París. *Mercur*, música de Erik Satie, coreografía de Léonide Massine, estreno el 2 de junio de 1927 en el Théâtre Sarah Bernhardt de París (este ballet fue originalmente producido en 1924 por Les Soirées de Paris del Conde Étienne de Beaumont)²³.

Los Ballets rusos fueron un gran laboratorio de experimentación multidisciplinar, donde compositores de diferentes países, bailarines, artistas plásticos de las vanguardias y flamencos pudieron tener un fructífero encuentro. La fuerte personalidad de Picasso y sus logros en la pintura marcaron sin duda el devenir del futuro y un nuevo respeto hacia lo popular y en especial hacia el flamenco. En el otro lado la influencia también fue clara. Vicente Escudero, que residió en París en los años veinte y treinta y que creó un modelo de baile español comenta: “Así una noche soñé que bailaba con el ruido de dos motores y al poco tiempo lo convertí en realidad, llevándolo a la escena de la sala Pleyel de París, en un concierto en el que presenté un baile flamenco-gitano, con el acompañamiento de dos dinamos de diferente intensidad. Yo, a fuerza de quebrar la línea recta que producía el sonido eléctrico, compuse la combinación rítmico-plástica que me había propuesto por voluntad, y que para mí representaba la lucha del hombre y la máquina, de la improvisación y la técnica mecánica” (Influencia del cubismo y el surrealismo en mis bailes, 1948)²⁴.



²³ Cronología de ballets y óperas-ballets producidos por Serge Diaghilev compilada por VAN NORMAN, Nancy; GARAFOLA, Bearn y Lynn: *España y los Ballets Russes*, Granada, 1989, pp. 109-117.

²⁴ ESCUDERO, Vicente: *Influencia del cubismo y el surrealismo en mis bailes*, 1948, fragmento recogido en: G. ROMERO, Pedro; MOLINS, Patricia: *Guía de La Noche española*, Madrid, 2007, exposición del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 20-12-2007 a 24-03-2008, sala 10.

Picasso pintando el telón de boca de *Parade*. Bibliothèque Nationale, París.

El flamenco y la guitarra han representado la imagen de lo popular "español" en la cultura visual, incluso se utilizará para la experimentación formal. El cine contribuirá a la creación y difusión de los mitos contemporáneos, entre los que se encuentra el flamenco²⁵.

Julio Romero de Torres, Ramón Casas, José Gutiérrez Solana, Henri Hayden, Marius de Zayas, Ferdinand Hodler, Francis Picabia, Salvador Dalí o Pablo Picasso crearán una nueva imagen del flamenco²⁶.

En torno al "mito fundacional" del cante jondo: Falla y Lorca

- *La casa del Polinario*

En el antiguo recinto nazarí, conviviendo con los restos de unos baños árabes, en pleno epicentro del "Mito", en el número 43 de la calle Real de la Alhambra, se sitúa la *Casa del Polinario*, en la que se conjugarán los diversos elementos simbólicos necesarios para convertirse en lugar privilegiado de encuentro. Antonio Barrios, el "Polarino", padre de Ángel Barrios, regentaba la casa, cantaor de flamenco, conocedor de viejos cantes, se acompañaba él mismo con la guitarra, pintor y coleccionista también.

Por un portalón se entraba en el zaguán de la casa, y hacia la izquierda se penetraba en la taberna. Al fondo, la trastienda con una reja asomada al patio, un huertecillo, y en el piso superior el estudio de Ángel Barrios, viviendo también en el Polinario, el pintor Santiago Rusiñol. Diversos artistas que pasaron por la casa dejaron como recuerdo pinturas, dibujos, bocetos, caricaturas, con las que Antonio Barrios formó un pequeño museo, con obras de Zuloaga, Palmer, Sargent, Rusiñol, Apperley, López Mezquita, Morcillo, Carazo.

La casa del Polinario, de lugar de visita obligado y punto de encuentro, se va a convertir, gracias a la personalidad de Ángel Barrios, en centro de reunión y tertulia de las vanguardias artísticas más destacadas del momento, jugando un papel muy importante en el primer tercio del siglo XX, es decir, en el acontecer de la llamada "Generación del 27". El carácter amable y humilde de Ángel Barrios, su condición de músico culto, -en las dos vertientes de guitarrista y compositor-, la intervención en la llegada y estancia de Manuel de Falla en Granada, su amistad con Federico García Lorca, con los hermanos Machado, con Albéniz y Turina, etc., posibilitará esta nueva situación.

Tres momentos decisivos:

²⁵ EDISON, Thomas Alva: *Carmencita*, Nueva York, 1894, Library of Congress, Washington (cine); LUMIÈRE, Frères: *Danse espagnole*, Sevilla 1892, *Cuadro flamenco en la exposición Universal de París, 1890*. Films Lumière. BAÑOS, Ricardo: *Carmen o la hija del contrabandista*, España, 1911, Filmoteca Nacional de España. Consúltese la filmografía del vanguardista José Val del Omar y el catálogo de la Filmoteca Nacional de España, de la Filmoteca de Andalucía y del Centro Andaluz de Flamenco, para referencias posteriores.

²⁶ ROMERO, Pedro G.; MOLINS, Patricia: *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936*. Guía de la exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 20.12.2007-24.03.2008, Madrid, 2007.

- 1918. Llegada de los *Ballet Rusos* de Diaghilev a Granada

Actuaron en el Teatro Isabel la Católica (antiguo) los días 19 y 20 de Mayo, haciendo una representación de *Schéhérazade* en la Alhambra. Momentos en los que Falla, Picasso, Diaghilev y Leónides Massine preparan *Le Tricorne*, como hemos visto anteriormente. Diversos componentes del ballet asisten a una velada en el Polinario, en la que Ángel Barrios y Federico García Lorca tocan la guitarra, danzando como bacantes descalzas varias bailarinas, y donde Tamar Kasarvina se arrodilló junto al estanque y hundiendo sus brazos desnudos dijo: "quiero tener entre mis manos el corazón de esta fuente, para transportar sus latidos a mis danzas"²⁷.

- 1919. Manuel de Falla en Granada

El 4 de agosto de 1919 Falla escribe a su amigo Angel Barrios anunciándole su visita, el 20 o 25 con su hermana, -para pasar un mes y trabajar con tranquilidad-, mandando una nueva carta el día 7, y llegando finalmente el 12 de agosto de ese año, alojándose en el número 43 de la Calle Real de la Alhambra, hoy demolida, llamado Carmen de Santa Engracia, propiedad de Antonio Barrios el Polinario; trabando gran amistad con el crítico inglés John B. Trend y con el pintor Vázquez Díaz, y visitándolo el gran crítico musical Adolfo Salazar.

Falla regresará a Granada el 7 de septiembre de 1920, encontrando, en 1921, el Carmen del Ave María, de la Antequeruela Alta número 7, donde se traslada de su estancia en la calle Real.

En esta etapa se reúnen en el Polinario: Eugenio D'Ors, AAla cantante polaca Aga Lahowska, Federico García Lorca, Vázquez Díaz y su esposa danesa, escultora, Rusiñol, Zuloaga, Palmer, Sargent, Apperley, Manuel Angeles Ortiz, etc.

- 1922. *Concurso de Cante jondo*

La casa del Polinario y su tertulia, en la calle Real de la Alhambra, realizarán una callada labor en torno al *Concurso de Cante jondo* del año 22; frente a la oposición de los sectores conservadores de la ciudad, Federico García Lorca²⁸.

Lorca y Manuel de Falla, junto a otros intelectuales defenderán la idea del Concurso. Francisco de Paula Valladar escribe en la prensa oponiéndose a esta celebración. Federico pronuncia una conferencia en el Centro Artístico el 19 de Febrero de 1922 en su defensa, y Falla escribirá en los periódicos en la misma línea de apoyo de Lorca.

Para el *Concurso de Cante Jondo* vendrán a la ciudad muchos artistas. Santiago Rusiñol tenía montado su cuartel general en la casa del Polinario, en ella se reunirán Lorca, Falla, Zuloaga, Oscar Esplá, Antonio Chacón, Emilia Llanos y Emilia Aragón, Manolo Torres, Pastora Pavón, Miguel Cerón, Diego Bermúdez, a quien llamaban Tenazas, Manuel Ortega "Caracol", niño de 11 años que cantaba

²⁷ VÁZQUEZ OCAÑA, Fernando: *García Lorca*, ed. Grijalbo, México, 1957.

²⁸ MAURER, Christopher: *Federico García Lorca y su arquitectura del cante jondo*. Federico García Lorca: *Arquitectura del Cante Jondo*, Granada, 2000.

prodigiosamente... en las vísperas del Concurso que se celebró el 13 y 14 de junio de 1922 en la Plaza de los Aljibes.

Frente a los detractores del flamenco, Federico García Lorca, Manuel de Falla y otros intelectuales crearán los elementos que podríamos considerar como fundadores de la conceptualización moderna del cante jondo, en un proceso de mitificación simbólico de gran calado.

La paternidad del cante jondo no podía buscarse en las tabernas, en los borrachos, chulos, navajeros y prostitutas, como defendían algunas personalidades de la generación del 98, el origen del flamenco tenía que partir de algo sagrado en su vertiente religiosa y profana. Así, Don Manuel encuentra sus ancestros en el canto bizantino, uniendo el flamenco a primitivos y refinados ritos religiosos, y Lorca sacraliza el cante en su faceta profana, el cante es "el espíritu genuino del pueblo" andaluz, y por extensión el grito de dolor artístico de los pueblos del mundo, concepto hegeliano de gran trascendencia. El flamenco sin artificios, en su sinceridad desgarrada, será la voz del pueblo. En el elogio a la Niña de los Peines, Lorca comenta: "Había logrado matar todo el andamiaje de la canción para dejar paso a un duende furioso y abrasador, amigo de los vientos cargados de arena. La Niña de los Peines tuvo que desgarrar su voz porque sabía que la estaban oyendo gente exquisita que no pedía formas, sino tuétano de formas, música pura con el cuerpo sucinto para poder mantenerse en el aire. Se tuvo que empobrecer de facultades y de seguridades; es decir, tuvo que alejar la musa y quedarse desamparada, que su duende viniera y luchase a brazo partido. ¡Y cómo cantó! Su voz ya no jugaba, su voz era un chorro de sangre digna por su dolor y su sinceridad, y se abría como una mano de diez dedos por los pies clavados, pero llenos de borrasca, de un Cristo de Juan de Juni".

Por eso en las bases del concurso del 22 no se permitía participar a ningún profesional, limitando la edad a 21 años, había que huir del artificio, era necesario recuperar la voz del pueblo, una academia prepararía a los aspirantes y se establecerían estudios reglados después del concurso. Esta postura motivó las protestas de los profesionales de Sevilla, que fueron aceptados con la fórmula de artistas invitados fuera de concurso.

Rodríguez de León en el *Sol* de Madrid, desde Sevilla, escribió: "El concurso de cante jondo de Granada ha causado sus estragos. Sin ir a otro lugar, aquí mismo, en Sevilla, llevamos unos días de cante jondo que para convertir a los ritos de Faraón desde el muñeco de la Giralda al presidente del Ateneo [...] En Granada se celebró el entierro del cante jondo. Aquí, se ha celebrado una misa cantada en sufragio del alma del finado, muerto por los profesionales del mercantilismo [...] El concurso de cante jondo de Sevilla ha revestido más trascendencias que el granadino. Bien es verdad que los fines se lo merecían: funerales por el alma del cante, muerto recientemente en Granada, a mano de los intelectuales [...]". Francisco de Paula Valladar y Joaquín Corrales Ruiz, dedicaron diversos artículos al concurso, uno de los de Corrales se titulaba "ALMA DE ESCLAVOS, La fiesta del *jipío* tabernario y del *pingo* en tablado canalla"²⁹.

²⁹ LORENTE RIVAS, M.: *Etnografía antropológica del flamenco en Granada. Estructuras,*

No hay obra artística perdurable sin su correspondiente mito literario. La dignificación del flamenco, su concepto no como manifestación artística de aficionados y profesionales del cante, sino como voz del pueblo, sus orígenes en los rituales de la India o en la música de al-Andalus, su carácter universal, etc., son valores, que con independencia de su realidad, se gestaron de forma definitiva en esta época, y la impronta de la generación del 27 marcará un proceso simbólico que podríamos calificar de "mito fundacional".

Epílogo

Podemos pensar que la construcción del imaginario colectivo es secuencial y temporal pero observamos como las diferentes visiones forman un nuevo entramado en el que perviven, en muchas ocasiones a nivel inconsciente, deconstruir las ha sido nuestro objetivo. Cuando acudimos a un espectáculo flamenco, sobre todo si participa el baile, encontraremos diversos elementos de las vanguardias históricas y del arte actual, en el terreno visual y en el coreográfico, así como los mestizajes con otras culturas. Pero todo buen aficionado sabe que la noche solo ha comenzado, en las ciudades importantes en la geografía del flamenco, cuando termina el espectáculo en el teatro, y después de tomar algo, existen lugares a donde se sabe que posiblemente acudirán parte de los artistas. En estos bares se mezcla en compositor de conservatorio con escritores, pintores, estudiantes, pequeños traficantes de drogas en busca de posibles clientes, flamencos, críticos, teniendo un reservado donde si alguien quiere se puede cantar y bailar, y donde es frecuente que amanezca. Recordamos aquellas descripciones de la generación del 98, donde élite y "canalla" se entrecruzan. El sueño de una mirada, una posible aventura nos retrotraen a los románticos decimonónicos. El carácter religioso, el silencio, las manos y los brazos del cantador como de una escultura procesional del barroco, al carácter sacro reivindicado por Falla, el sentimiento de autoctonía del "grito puro de un pueblo" a Lorca; el conocedor que nos ilustra de la última publicación en una revista especializada en el mundo de la investigación; en la pared una foto antigua... Rayuela de visiones imaginarias que configuran una manifestación artística y la manera de aproximarnos a ella. Taller de las artes, caldo de cultivo de la creación en un paisaje multidisciplinar.

Desde la posmodernidad, compositores como Mauricio Sotelo ofrecen una nueva mirada sobre el flamenco, como "arte mágico de la memoria". Entre sus obras cabe destacar: *Lecciones de tinieblas*, con la participación de Enrique Morente; *Nadie*, con Esperanza Fernández; *In Pace*, con Carmen Linares; la ópera de cámara: *De amore*, con Marina Heredia y Eva Durán; *Si después de morir*, con Arcángel; el ballet: *El loco*, coreografía de Javier Latorre; o *Sonetos del amor oscuro. Cripta sonora para Luigi Nono*, acompañada de proyecciones de abstracciones geométricas del pintor irlandés Sean Scully, con Miguel Poveda y Arcángel, obra realizada en el 2004 para el Festival Internacional de Música y Danza de Granada.

sistema y metaestructura, Granada, 2001.

Música y Mujeres, género y poder: Diez años después

Carmen Cecilia Piñero Gil
Musicóloga
Universidad Autónoma de Madrid

"¿No hay demasiadas compositoras programadas en este festival?"

Un periodista de cuyo nombre no quiero acordarme...¹

"La crítica feminista ha abierto el campo al estudio de los géneros, sexualidades, cuerpos, emociones y subjetividades articuladas en una vasta gama de músicas – populares y clásicas, occidentales y no occidentales, antiguas y contemporáneas -; en otras palabras, ha llevado a la musicología las "conversaciones" que han dominado a las humanidades en los últimos veinte años".

Susan McClary², una musicóloga a la que mucho debemos.

Resumen. 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 de pasado y del presente en una sociedad patriarcal no es más que un aspecto de lo mucho que queda por hacer.

Palabras clave. Música, mujer, estudios de género.

¹ Pregunta realizada durante una rueda de prensa por parte de un periodista a la entonces directora del Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante Consuelo Díez. PIÑERO GIL, Carmen Cecilia: *Entrevistas con compositoras españolas*, inédita, verano de 1999.

² MCCLARY, Susan: «Women and Music on the Verge of the New Millennium», en *Signs*, Vol. 25, N.º. 4, Año 2000, pp. 1283-1286. Traducción de la autora del presente artículo.

Abstract. The book *Music and Women, Gender and Power*, published in 1998, collected under the compilation of the composer Marisa Manchado, a series of studies on women and gender in music, which meant a turning point in Spanish bibliography. Ten years later the subject's advance shows positive results in various fields, both as far as quality and quantity are concerned. The need to continue mentioning the past and present production of female creators in a patriarchal society only proves that there is still a lot of work to do.

Keywords. Music, woman, gender studies.

Culminaba Marisa Manchado el 24 de marzo de 1998 un proyecto comprometido con los estudios sobre las mujeres y de género en la música: se presentaba en la sede madrileña de la SGAE el libro *Música y Mujeres, género y poder*³. Han pasado diez años desde aquel día en que, bajo la atenta compilación de la mencionada compositora madrileña, veía la luz un volumen que recogía trabajos de diversos especialistas en el tema: Josemi Lorenzo Arribas: "La historia de las mujeres y la historia de la música: ausencias, presencias y cuestiones teórico-metodológicas"⁴; Pilar Ramos López: "Mujeres, música y teatro en el Siglo de Oro"⁵; Alicia Valdés Cantero: "Caracterización de las mujeres notables en la música colonial cubana"⁶; Joaquina Labajo Valdés: "El controvertido significado de la educación musical femenina"⁷; Ángeles Sancho Velázquez: "Disonancia y Misoginia. "Salomé" de Strauss y el mito de la Mujer Fatal"⁸; Ana Vega Toscano: "Compositoras españolas: apuntes de una historia por contar"⁹; Carmen Cecilia Piñero Gil: "Compositoras iberoamericanas"¹⁰; Teresa Cascudo García-Villaraco: "Los trabajos de Penélope musicóloga: musicología y feminismo entre 1974 y 1994"¹¹; Ellen Waterman: "Una perspectiva literaria y feminista de *Cassandra's Dream Song* de Brian

³ MANCHADO, Marisa (comp.): *Música y mujeres, género y poder*, Cuadernos inacabados n^o 29, horas y HORAS la editorial, Madrid, 1998.

⁴ LORENZO ARRIBAS, Josemi: «La historia de las mujeres y la historia de la música: ausencias, presencias y cuestiones teórico-metodológicas», en *Idem.*, pp. 19-38.

⁵ RAMOS LÓPEZ, Pilar: «Mujeres, música y teatro en el Siglo de Oro», en *Idem.* pp. 39-62.

⁶ VALDÉS CANTERO, Alicia: «Caracterización de las mujeres notables en la música colonial cubana», en *Idem.*, pp. 63-84.

⁷ LABAJO VALDÉS, Joaquina: «El controvertido significado de la educación musical femenina», en *Idem.*, pp. 85-102.

⁸ SANCHO VELÁSQUEZ, Ángeles: «Disonancia y Misoginia. "Salomé" de Strauss y el mito de la Mujer Fatal», en *Idem.*, pp. 103-134.

⁹ TOSCANO, Ana Vega: «Compositoras españolas: apuntes de una historia por contar», en *Idem.*, pp. 135-158.

¹⁰ PIÑERO GIL, Carmen Cecilia: «Compositoras iberoamericanas», en *Idem.*, pp. 159-178.

¹¹ CASCUDO GARCÍA-VILLARACO, Teresa: «Los trabajos de Penélope musicóloga: musicología y feminismo entre 1974 y 1994», en *Idem.*, pp. 179-190.

Ferneyhough¹²; Amelia Die Goyanes: “Mujeres en la Música”¹³; Marisa Manchado Torres: “Encuesta: Identidad musical femenina en relación con el condicionamiento social”¹⁴.

El acierto de esta publicación fue abarcar, por vez primera en nuestro país, trabajos sobre estudios de género en música junto a otros enmarcables dentro de la llamada historia compensatoria tanto del ámbito español como también del iberoamericano, lo cual ha incrementado el valor referencial de esta publicación por la proyección que ha tenido en otros países de habla hispana. Si bien no es la primera publicación en castellano sobre el tema, sí es la de mayor difusión y trascendencia. En este sentido, la propia Marisa Manchado, verdadera pionera de los estudios de género en música en nuestro país y de especial sensibilidad a la hora de reconocerse y reconocernos a todos los que nos dedicamos a esta parcela del conocimiento como eslabones de una larga cadena de esfuerzos en pro de la igualdad, proclama la deuda que tenemos en este campo a publicaciones que pasaron en su momento bastante inadvertidas. Tal es el caso del breve pero intenso libro de Meri Franco-Lao *Música bruja. La mujer en la música* (1980)¹⁵.

Es de justicia, por otra parte, recordar en nuestro país aquellos trabajos que, si bien sin una perspectiva de género, fueron colaborando en la construcción de una bibliografía sobre la mujer y la música en el ámbito hispano. En este sentido es importante mencionar el estudio monográfico del Dr. Emilio Casares Rodicio (1978)¹⁶ sobre la compositora española exiliada en México María Teresa Prieto (1896-1982). Por su parte, y siguiendo con monografías, es sin duda relevante el trabajo sobre Hildegarda de Bingen (1996)¹⁷ del Dr. Josemi Lorenzo Arribas, comprometido investigador de los estudios sobre las mujeres y de género en música con especial incidencia en la Edad Media, período sobre el que realizó un

¹² WATERMAN, Ellen: «Una perspectiva literaria y feminista de *Cassandra's Dream Song* de Brian Ferneyhough», en *Idem.*, pp. 191-212.

¹³ DIE GOYANES, Amelia: «Mujeres en la Música», en *Idem.*, pp. 213-224.

¹⁴ MANCHADO TORRES, Marisa: «Encuesta: Identidad musical femenina en relación con el condicionamiento social», en *Idem.*, pp. 225-236.

¹⁵ FRANCO-LAO, Meri: *Música bruja. La mujer en la música*, Barcelona, ICARIA Editorial, 1980.

¹⁶ CASARES RODICIO, Emilio: «La compositora María Teresa Prieto: del postromanticismo al estructuralismo dodecafónico», separata facticia del *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos* nº 95, Oviedo, 1978, pp. 715-753.

¹⁷ LORENZO ARRIBAS, Josemi: *Hildegarda de Bingen*, Ediciones del Orto, Madrid, 1996.

premiado estudio¹⁸. Importante también es nombrar los estudios realizados por Collin Baade sobre conventos castellanos¹⁹.

Respecto a las obras compilatorias, en 1995 fue publicada la traducción española de *Donne in musica* de Adkins Chiti (1982) que incluía la adenda sobre compositoras españolas realizada por María Luisa Ozaita²⁰. Dicha adenda supuso una importante fuente compiladora respecto a las compositoras españolas, algunas de las cuales habían sido recogidas en *The New Grove Dictionary of Women Composers*²¹ que se convirtió en un referente de seriedad compilatoria en la materia. La posterior publicación del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*²² supuso el poder acceder a amplias entradas sobre compositoras españolas e hispanoamericanas muchas de las cuales no habían sido recogidas en anteriores trabajos.

El camino que pioneras como Marisa Manchado han transitado, también ha sido recorrido por investigador@s, que han realizado numerosos artículos con intencionalidad de difusión de los estudios de género en música y en ballet, campos que a finales del pasado siglo el enfoque de género era bastante novedoso a pesar de que ya se había avanzado durante una década en otros países²³. Así, en danza y ballet son importantes los trabajos realizados por

¹⁸ LORENZO ARRIBAS, Josemi: *Las mujeres y la música: una relación disonante*, Publicaciones Ayuntamiento, Edita Excmo. Ayuntamiento de Alcalá de Henares, Centro Asesor de la Mujer, Alcalá de Henares, 1998.

Este trabajo recibió en 1997 el premio de investigación “María Isidra de Guzmán” del Excmo. Ayuntamiento de Alcalá de Henares.

¹⁹ BAADE, Collen R.: «La “música sutil” del Monasterio de la Madre de Dios de Constantinopla: aportaciones para la historia de la música en los monasterios femeninos de Madrid a mediados del siglo XVI-siglo XVII», en *Revista de Musicología* XX, 1, 1997; - *Music and Music-making in Female Monasteries in Early Modern Castile*, Ph. D. Dissertation, Duke University, 2001, pp. 221-230.

²⁰ ADKINS CHITI, Patricia: *Donne in musica*, Bulzoni Editore, Roma, 1982. La traducción al castellano: - *Las mujeres en la música*, Alianza Música, Madrid, 1995. OZAITA, María Luisa: "Las compositoras españolas", en *Idem*, pp. 397-434.

²¹ SADIE, Julie Anne & SAMUEL, Rhian: *The New Grove Dictionary of Women Composers*, Macmillan Press, Londres, 1994.

²² CASARES RODICIO, Emilio (dir. general): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Sociedad General de Autores y Editores de España, Madrid, 1999-2002. 10 volúmenes.

²³ Después de alguna obra precursora a finales de la primera mitad del s. XX (DRINKER, Sophie: *The Story of Women in Their Relation to Music*, Coward – McCann, New York, 1948) y de los años 80 (RIEGER, Eva: “¿Dolce semplice? El papel de las mujeres en la música”, en *Estética Feminista*, Icaria, Barcelona, 1986, pp. 175-196) hubo que esperar a los años 90 para que se produjera una verdadera eclosión de literatura sobre estudios de género en el campo musical: HERNDON, Marcia y ZIEGLER, Susanne. *Music, Gender and Culture*, Peters, New York, 1990; MCCLARY, Susan: *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*, University of Minnesota Press, Minnesota, 1991; CITRON, Marcia: *Gender and the Musical Canon*. Cambridge University Press, Cambridge, 1991; COOK, Susan C., TSOU, Judy (edit) y MACCLARY, Susan (foreword): *Cecilia Reclaimed. Feminist Perspectives on Gender an Music*, Urbana and University of Illinois Press, Chicago, 1994; BRETT, Philip ; THOMAS, Gary;

Estrella Casero²⁴ y por Beatriz Martínez del Fresno²⁵ quien también ha trabajado el campo musical. En esta última parcela destacar igualmente los trabajos de Ana Bofill²⁶, Joaquina Labajo²⁷, Matilde Olarte Martínez²⁸, Carmen Cecilia Piñero²⁹, Isabel Roselló³⁰, Álvaro Zaldívar³¹ o M^a Dolores González

WOOD, C.Elizabeth, *Queering the pitch: the new gay and lesbian musicology*, Routledge, New York, 1994).

²⁴ CASERO, Estrella: *La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de la Sección Femenina*, Nuevas Estructuras, Madrid, 2000.

²⁵ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: «El ballet clásico como discurso de la diferencia», en *Luchas de género en la Historia a través de la imagen*, Vol. 1, Málaga, 2001. pp. 229-244). Entre la bibliografía precursora en este campo nombrar publicaciones como: LYNNE HANNA, Judith: *Dance, Sex, and Gender: Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*, University of Chicago Press, Chicago, 1988; ADAIR, Christy: *Women and Dance. Sylphs and Sirens*, New York University Press, New York, 1992; FRANKO, Marck: *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993).

²⁶ BOFILL, Anna i Montagut, M. C.: «Les dones compositores: quelques notes històriques», en *Música d'ara*, 1, 1998; - «Las compositoras, apuntes para una reflexión», en *Cuadernos de Veruela*, 2002, pp. 53-66.

²⁷ LABAJO, Joaquina: «Música y mujer», en *Revista Ritmo*, 1981, pp. 23-25.

²⁸ OLARTE MARTÍNEZ, Matilde: «Las “monjas Músicas” en los conventos españoles de Barroco. Una aproximación etnohistórica», en *Revista de Folklore*, n^o 146, 1993, pp. 56-63; - «La mujer española y la enseñanza musical en nuestro siglo», en ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, Román y STOKES, Wendy (eds.): *La mujer ante el Tercer milenio*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 1997, pp. 161-78; - «Situación de los estudios musicales para la mujer española a comienzos de nuestro siglo», en BANÚS, Enrique (ed.): *El espacio social femenino—Women’s social space. Studia Europea Navarrensis II*, Newbook Ediciones, Pamplona, 2000, pp. 529-536.

²⁹ PIÑERO GIL, Carmen Cecilia: *Los estudios de Género en Música*, Cuadernos de Historia, n^o 2, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Oviedo, Oviedo, 2001; - «La música tiene nombre de mujer», en *Revista Musical Doce Notas*, n^o 10, Madrid, (febrero/marzo de 1998), pp: 22-25; - «Teoría feminista y música», en PÉREZ CANTÓ, Pilar y POSTIGO CASTELLANOS, Elena: *Autoras y protagonistas. Primer Encuentro entre el Instituto Universitario de Estudios de la Mujer y la New York University en Madrid*, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2000, pp. 461-469; - «Estudios de género en la musicología. Feminismo: la apertura de un camino», en *Estudios de la mujer en el ámbito de los países de habla inglesa*. Universidad Complutense. Madrid, 2001, pp. 169-176; - «Mujer y música clásica: El largo camino hacia la plena participación», en CRUZ, Jacqueline y ZECCHI, Bárbara (eds.): *La mujer en la España actual ¿Evolución o involución?*, Icaria editorial, Barcelona, 2004, pp. 397-411; - «La transgresión de Euterpe: Música y Género», en ALBEROLA, Nieves, CABALLERO, Juncal y SALES, Dora. *Seminari d’Investigació Feminista (edits.): Dossiers feministes. No me arrepiento de nada: Mujeres y música*, n^o 7, Seminario de Investigación feminista, Publicaciones Universidad Jaume I, Castellón, 2004, pp. 45-62.

³⁰ ROSELLÓ, Isabel: *Música, femení singular. Dones compositores, una ullada a la història*, Di7, Barcelona, 1998.

³¹ ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro: «Unos dicen y otras hacen: de la misógina teoría histórica española renacentista y barroca, a la relevante práctica de las compositoras dieciochescas», en *La otra Historia de la música. Ponencias presentadas en el “8º Congreso internacional de Mujeres en la Música”, Bilbao 18-22 de marzo de 1992*, Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País, Bilbao, 1994, pp. 159-167.

Canalejo³², entre otros. Sin duda, se alza como referencial el libro compilatorio de la Dra. Pilar Ramos López, *Feminismo y música. Introducción crítica*³³, que supuso un importante hito en la bibliografía en castellano sobre el tema aportando una visión amplia y certera sobre el estado de la cuestión a principios del presente siglo. Todas estas investigaciones, la mayoría en castellano, han ido acrecentando la escasísima bibliografía con que nuestro país cuenta en comparación con otros que tradicionalmente llevan mucho camino recorrido. La solidez de las investigaciones publicadas en castellano y la creciente inquietud generada por estos temas en los países iberoamericanos hacen que esta bibliografía hispana sea referencial en aquellos países³⁴.

Diez años después, y en lo que se refiere a la creciente bibliografía que sobre los estudios sobre las mujeres y de género en música en nuestro país, Marisa Manchado, actual Subdirectora General de Música y Danza del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) del Ministerio de Cultura, impulsa desde el Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM un catálogo de compositoras españolas que también será paradigmático en el tema de la creación musical de mujeres en España.

También en el campo de los registros sonoros se ha realizado interesantes trabajos en esta última década. Así, recordar - tras los registros que a principio de los 90 impulsara la Dirección General de la mujer con la colaboración de la Comunidad Autónoma de Madrid y de RNE³⁵ y sin referirnos a aquellos

³² GONZÁLEZ CANALEJO, M^a Dolores: «Las canciones infantiles españolas desde la perspectiva de género (1900-1959)», en *Revista de Musicología*, Vol. 28, n^o 1, 2005, pp. 588-607.

³³ RAMOS LÓPEZ, Pilar: *Feminismo y música. Introducción crítica*, Narcea Ediciones, Madrid, 2003. La Dra. Ramos es una prestigiosa investigadora de la que cabe también destacar, entre otros - «Los estudios de género y la música ibérica del siglo XVII», en *Revista de musicología*, Vol. 20, n^o 1, 1997 (Ejemplar dedicado a: Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología, *La investigación musical en España (I)*), pp. 231-244; - «Antonio de Eximeno y la historiografía feminista de la música», en LOLO, Begoña (ed.): *Campos interdisciplinarios de la Musicología V congreso de la Sociedad Española de Musicología*, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 2000, pp. 1061-1076; - «Mujeres barrocas: María Antonia Walpurgis», en *Golberg: Early Music Magazine*, 2000.

³⁴ En este sentido es muy alentador que dos especialistas españolas en estudios de género y música, la Dra. Pilar Ramos y la Dra. Carmen Cecilia Piñero hayan sido invitadas a participar en el IV Congreso Chileno de Musicología *Música y Mujer, una mirada interdisciplinaria*, celebrado en Santiago de Chile del 10 al 13 de enero de 2007.

³⁵ - CD *Susana Marín. Piano*. RNE. M 3/03. D.L.: M-7538-91. 1991. Recoge obras de Grazyna Bacewicz, Lili Boulanger, Teresa Catalán, Zulema de la Cruz, Consuelo Díez, María Escribano, María Luisa Ozaita y María Teresa Prieto. CD *Ana Vega. Piano*. RNE. M 3/09. D.L.: M-7955-91. 1991. Recoge sólo una obra de una compositora, Rosa García Ascot; - CD *Miriam del Río. Arpa*. RNE. M 3/11. D.L.: M-7952-91. 1991. Recoge sólo una obra de Germaine Tailleferre; - CD *Compositoras Madrileñas*. RNE. M 3/12. D.L.: M-5116-91. 1991. Recoge obras de Alicia Santos, Marisa Manchado, Consuelo Díez, Zulema de la Cruz y María Escribano; - CD *Las Mujeres y la Música*. RNE. M 3/13. D.L.: M-7539-91. 1991. Recoge obras de varios compositores entre los que

registros monográficos de compositoras o de tipo general donde puntualmente se recogen obras de creadoras - trabajos como los discos compactos *Lalai, canción de cuna para despertar*³⁶, *Compositio. Segle XVII al XX*³⁷, *Trío de Damas. Donne di Maestá*³⁸ o *Compositoras españolas del S. XX*³⁹ abarcan un repertorio de creadoras de nuestro país y de otras geografías con una amplia variedad de épocas.

Además de los referidos campos bibliográficos y discográficos, hay que mencionar el intenso trabajo realizado por asociaciones de mujeres que en el ámbito de la música han contribuido y, en algunos casos, siguen contribuyendo al panorama actual. De justicia es nombrar, en primer lugar, a la *Asociación Mujeres en la Música* cuya actual directora, la compositora Mercedes Zavala, continúa con la labor de recopilación, promoción y difusión de la música de mujeres que iniciara su fundadora y presidenta de honor, la también compositora María Luisa Ozaita⁴⁰. Esta organización, al igual que otras, ha establecido vínculos organizaciones internacionales. Así, la *Asociación Mujeres en la Música* forma parte del Comité de honor de la *Fundación Donne in Musica*, verdadero referente a nivel internacional. Por su parte, la asociación *Euterpe-Música y Mujeres*⁴¹ estrechó lazos de colaboración con una asociación internacional de mujeres en el arte, *ComuArte*, que con sus encuentros internacionales y bajo la dirección de la compositora mexicana Dra. Leticia Armijo, ha constituido un excelente escaparate para las creadoras españolas⁴². Precisamente la edición de 2007 –bajo la temática de *El arte de mujeres como*

están Zulema de la Cruz, Consuelo Díez y Rosa García Ascot. Las intérpretes de este registro son todas mujeres.

³⁶ *Lalai, canción de cuna para despertar*. Ventilador edicions. D.L. B-23.666-97. 1997. Recoge obras de Grazyna Bacewicz, Lili Boulanger, Barbara Séller, Fanny Hensel-Mendelssohn, María Theresia Von Paradis, Dora Péjecévic, Germaine Tailleferre y Pauline Viardot-García. Rodica Monica Harda (violín) y Carmen Martínez (piano).

³⁷ *Compositio. Segle XVII al XX*. Ars Armonica. D.L. B-3766-98. Mònica Pons (piano). Recoge obras de compositoras no españolas (Lili Boulanger, Jacquet de la Guerre, Madeleine Dring, Louise Farrec, Mariana Martínez, Fanny Mendelssohn, Florece-Beatrice Price y Clara Wieck).

³⁸ *Trío de Damas. Donne di Maestá*. Arsis 4192. D-L- HU-230/2004. Recoge obras de Francesca Caccini, Isabella Leornarda, Lucrecia Orsina Vizzana y Barbara Strozzi.

³⁹ *Compositoras españolas del S. XX*. Columna Música, 1CM0138/D.L.: B-13448-06. 2006. Recoge canciones y obras pianísticas de María Escribano, María Luisa Ozaita, María Rodrigo, Elena Romero, Matilde Salvador Carmen Santiago de Merás y Emiliana de Zubeldía. Marta Knörr (mezzosoprano) y Aurelio Viribay (piano).

⁴⁰ Véase <http://mujeresenlamusica.blogspot.com/>

⁴¹ Fundada en 1999 por Clavel Cabezas, Consuelo Díez, María Escribano, Mar Gutiérrez Barrenechea, Marisa Manchado, Carmen Cecilia Piñero y Ana Vega Toscano, actualmente cuenta con la presencia de Cristina Alcalá Galiano quien se incorporó a la asociación a raíz del fallecimiento en 2002 de la compositora María Escribano.

⁴² Véase <http://comuarte.org/> En diversas ediciones de los *Encuentros internacionales de mujeres en el arte* han participado presencialmente compositoras españolas como Consuelo Díez, María Escribano o Marisa Manchado; investigadoras y/o intérpretes como Clavel Cabezas, Mar Gutiérrez Barrenechea, Carmen Cecilia Piñero o Ana Vega Toscano. Se han interpretado numerosas obras de compositoras españolas y se ha disertado sobre las mismas.

*agente de cambio y desarrollo social*⁴³- tuvo como sedes, además de México D.F., Madrid y Almagro. Durante la fase de Madrid se homenajeó a dos destacadas compositoras: María Luisa Ozaita, por sus aportaciones a la promoción y difusión de la música de las mujeres, y Marisa Manchado por su labor pionera de introducir los estudios de género en música en España. Otras asociaciones que contribuyen al actual panorama –como es el caso de *SÓNICAS* (Asociación y Plataforma para la promoción, difusión y el desarrollo del Arte y Creación en igualdad)⁴⁴- van tejiendo redes de trabajo que, desde distintas perspectivas y posicionamientos, han ido profundizando en la difusión y el conocimiento de los estudios sobre las mujeres y de género en música.

Muchos son los eventos desarrollados en nuestro país con la intencionalidad de promocionar la música de mujeres en estos 10 años. Sin mencionar los numerosos paneles, conferencias y conciertos que con motivo del 8 de marzo se han realizado a lo largo de la geografía de nuestro país o aquellos otros que se han enmarcado en eventos relacionados con los estudios de las mujeres y de género de forma general, especial relevancia han tenido las tres ediciones, bajo la dirección de Marisa Manchado, de la *Muestra Internacional de Música de Mujeres*, organizada por el Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid (1998, 1999 y 2000); la “Semana de compositoras. *Mujeres en la Música*” organizada por la SGAE y la Fundación Autor en Madrid (noviembre de 1999); y las Jornadas sobre Creación Femenina (2001, 2002 y 2003) celebradas, bajo la coordinación de Tony Murphy, en las Islas Canarias y en las que la música tuvo un especial protagonismo en un contexto de trabajo multidisciplinar⁴⁵.

Otro de los campos en los que se ha realizado un gran avance ha sido en el ámbito académico dentro de los distintos tipos y tramos de la enseñanza. En este sentido, una de las publicaciones que más repercusión ha tenido es la debida a Lucy Green, *Music, Gender, Education* (1997) en su traducción al Castellano (2001)⁴⁶. Es alentador que en el marco de la educación musical se pueda acceder a este tipo de publicaciones en nuestro idioma, de amplia presencia geográfica en el mundo, y sean incluidas con normalidad en la bibliografía básica de

⁴³ Véase <http://comuarte.org/>

⁴⁴ Véase <http://www.sonicas.org/conceptES.htm> *Sonicas* está formada por profesionales relacionadas con las artes sonoras y multidisciplinarias.

⁴⁵ Organizadas por el Instituto Canario de la Mujer, la Consejería de Empleo y Asuntos Sociales y el Gobierno de Canarias (2001: *Jornadas Industrias Culturales y Creación Femenina. Audiovisual*; 2002: *Jornadas Sector cultural no industrial y creación femenina*; 2003 *Jornadas Políticas Culturales y Creación Femenina*), han tenido su plasmación en tres publicaciones: MURPHY, Tony (comp.): *Industrias Culturales y Creación Femenina*, Instituto Canario de la Mujer, Tenerife, 2003; - *Sector Cultural no industrial y creación femenina*, Instituto Canario de la Mujer, Tenerife, 2003; - *Políticas culturales públicas y creación femenina*, Instituto Canario de la Mujer, Tenerife, 2004).

⁴⁶ GREEN, Lucy: *Music, Gender, Education*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997; - *Música, género y educación*, Ediciones Morata, Madrid, 2001.

referencia en la formación de educadores musicales de nuestro país⁴⁷. Entre la bibliografía española destacan los trabajos de Joaquina Labajo ⁴⁸ y de Patricia Digón⁴⁹. Importante es comentar que en el contexto de las enseñanzas especiales y específicamente en las musicales, no se contempla de forma normalizada la inclusión de enfoques de género. No debe extrañarnos pues que los datos sobre alumnado y profesorado hayan tradicionalmente reflejado sesgos de género. Así, en el referencial año de 1998, el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid tenía en la Cátedra de Composición, presidida por un hombre, 16 alumnos frente a 9 alumnas. Curiosamente en Pedagogía la ratio era de 4 alumnos respecto a 16 alumnas⁵⁰ lo cual refleja la vinculación de profesiones y género. Diez años después, con una mayor incorporación de las estudiantes a disciplinas tradicionalmente reservadas a los hombres, es alentador poder referir que la Cátedra de Composición del mencionado centro la ocupa la compositora Teresa Catalán, única mujer que ostenta una Cátedra de esta disciplina en nuestro país.

En cuanto a la enseñanza general, en la Enseñanza Secundaria se han realizado investigaciones que se han visto proyectadas en diversas publicaciones. Tal es el caso de de Cristina Mora Barranco⁵¹, Carmen Cecilia Piñero⁵² e Irma Velasco Pérez⁵³. Mencionar, igualmente, que es muy alentador que de forma sistemática se incluyan referencias al tema del género en la música en aquellas investigaciones que, sin tener como epicentro el enfoque de género, se refieren a la música en el marco de la Enseñanza Secundaria. Tal es el caso de la tesis doctoral de Susana Flores Rodrigo, *Música y adolescencia. La música popular actual como herramienta en la educación musical*⁵⁴. Por último, y respecto a las

⁴⁷ Así lo hace, por ejemplo, el Departamento de Expresión musical, plástica corporal y sus didácticas de la Universidad de Huelva dentro de su curso *Música y Cultura: Modelos de investigación para la educación musical*.

<http://www.uhu.es/dempc/doctorado/0507/programas/programa%20Fran%20Garcia.pdf>
Consultada el 12-I-2008. 20:00 h.

⁴⁸ LABAJO VALDÉS, Joaquina: <<El controvertido significado...>>, *Op. cit.*

⁴⁹ DIGÓN REGUEIRO, Patricia: <<Género y Música>>, en *Música y Educación*, año XIII, 1, n^o 41, abril, 1999, pp. 29-54.

⁵⁰ FERNÁNDEZ, Lola: <<Mujeres y nuevas tecnologías en la creación musical>>, en PIÑERO GIL, Carmen Cecilia (comp.): *I y II Muestra Internacional de Música de Mujeres*, Instituto de Investigaciones Feministas, Madrid, inédito, p. 45.

⁵¹ MORA BARRANCO, Cristina: *Estudio sobre Música y Género*. El objeto del estudio se centra en la Educación Secundaria con la finalidad de observar “las diferencias entre gustos, hábitos de consumo musical, y prejuicios y sentimientos respecto a lo anterior entre chicos y chicas residentes en España [...]”. http://www.wikio.es/ciencia/sociologia/estudios_de_genero
Consultada el 12-I-2008. 21:00 h.

⁵² PIÑERO GIL, Carmen Cecilia: «Euterpe era mujer. La educación para la igualdad entre los sexos en el área de Música», en *Revista Jara*, C.P.R. de Majadahonda, Madrid, 2000, pp. 40-42.

⁵³ VELASCO PÉREZ, Irma: «Igualdad de oportunidades entre ambos sexos en la educación musical», en *Música y Educación*, año XII, 3, n^o 39, octubre 1999, pp. 57-62.

⁵⁴ FLORES RODRIGO, Susana: *Música y adolescencia. La música popular actual como herramienta en la educación musical*, tesis doctoral, UNED, 2008, pp. 211-216, 546-547.

enseñanzas generales, lo que resulta más relevante es en la inclusión del tema de la música y mujer en los libros de texto incluso con unidades didácticas completas⁵⁵, lo cual proyecta una iconografía y un contenido textual y sonoro que llega directamente al alumnado.

Por su parte, en el ámbito universitario, y al amparo de las reivindicaciones que a lo largo de los años se han ido produciendo en pro de la inclusión de los estudios sobre las mujeres y de género en los planes de estudio superiores⁵⁶, la presencia de estos estudios vinculados a la música ha ido “in crescendo”⁵⁷. De hecho, en el mes de noviembre de 2006, se celebró en Madrid el 1er Congreso *Los estudios sobre las mujeres, de género y feministas. Grado y postgrado en el Espacio Europeo de Educación Superior*⁵⁸ en el que participaron tres docentes del ámbito musical: el Dr. Josemi Lorenzo, la compositora Mercedes Zavala, vinculados a la UCM, y la Dra. Carmen Cecilia Piñero, profesora visitante de la UAM. Dichos docentes expusieron la conveniencia de una asignatura centrada en los estudios de género en Música en un programa de postgrado posterior a la Licenciatura de Historia y Ciencias de la Música así como de Historia del Arte. Dicha asignatura tendría naturaleza de libre configuración, conveniencia que se justifica por el notorio interés existente respecto a los estudios de género en las distintas disciplinas académicas. En este tipo de estudios se abordarían un panorama de los estudios sobre las mujeres y de género en Música centrado en la llamada historia compensatoria de las compositoras, identificación y análisis de la producción creativa de las mismas, papel del género y sus prejuicios en la iconografía musical, lenguaje musical, creación, formas musicales, interpretación (ambigüedad de género en la escena, castración, tesitura, etc.), educación, mujeres

⁵⁵ Si bien no tenemos publicaciones sobre la mujer y la música pensadas para este tramo de la enseñanza - como la publicación en Inglés debida a Aelwyn Pugh del año 1991 (PUGH, Aelwyn: *Women in Music*. Cambridge University Press. Cambridge, 1991) - podemos encontrar referencias al tema en algunos libros de texto: DEL ÁLAMO, Lamberto y GIL ARRÁEZ, Vicente: *Música. Secundaria 3*, Ediciones SM, Madrid, 1998, pp.150-151; FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Emilio: *Secundaria 2000. Música. Curso 2º ESO*, Grupo Santillana de Ediciones, Madrid, 1999, pp. 58-61. En esta publicación es muy de agradecer que se proponga al alumno la audición del segundo movimiento del *Concierto para piano y orquesta en La menor* de Clara Schumann (audición registrada en el CD que acompaña al libro); CASARES RODICIO, Emilio: *2º ciclo de la ESO. Música 3º*, Editorial Everest, León, 2004, p. 59 (en esta publicación se hace una breve referencia al tema de las compositoras); SABATER, R.: *Música 4º ESO*, Editorial Teide, Barcelona, 2008, pp. 107-122. Esta publicación dedica toda una unidad temática a la mujer y la música.

⁵⁶http://www.elpais.com/articulo/elpedupor/20060313elpepedu_10/Tes/educacion/nuevas/carreras/incluiran/asignaturas/estudios/genero Consultada el 12-XII-2007. 20:00 h. Véase igualmente la página de AUDEM (Asociación Universitaria de Estudios de las Mujeres) <http://www.audem.com/quienesomos.php> Consultada el 10-XII-2007. 21:00 h.

⁵⁷ PINERO GIL, Carmen Cecilia: <<Los estudios sobre las mujeres y de género en la Música: su presencia en la Universidad>>, en *Actas del I Congreso de Educación e Investigación Musical en la UAM*, UAM, Madrid, 2008. En prensa.

⁵⁸http://www.elpais.com/articulo/elpedupor/20060313elpepedu_10/Tes/educacion/nuevas/carreras/incluiran/asignaturas/estudios/genero Consultada el 12-XII-2007. 20:00 h.

y recepción del hecho musical, organología, instituciones, industrias culturales y prácticas sexistas, etc.

En los últimos años, por fortuna, la presencia en la Universidad de los estudios sobre las mujeres y de género en música no responde sólo a apuestas personales de determinadas docentes universitarias sino que, en muchos casos, tiene una clara implicación institucional. Fue precisamente el año de 1998 cuando se leyó la primera tesis doctoral sobre mujer y música dentro del programa del Doctorado en Historia y Ciencias de la Música: *Cuatro compositoras iberoamericanas del siglo XX*⁵⁹ de Carmen Cecilia Piñero. Durante el acto de lectura una componente del tribunal comentó que no veía la necesidad de que en 1998 se realizaran tesis sobre mujeres...⁶⁰. Felizmente aquel desafortunado comentario no concordaba con la realidad del momento y son numerosos investigadores que con sus trabajos doctorales están legándonos reflexiones muy interesantes al respecto. Igualmente, las universidades han ido incrementando paulatinamente la presencia de los estudios sobre las mujeres y de género en música en las enseñanzas superiores.

La Universidad Autónoma de Madrid ha sido en este sentido una universidad pionera tanto en el establecimiento de cursos de doctorado sobre estudios de género y música como en lecturas de trabajos doctorales centrados en mujeres compositoras⁶¹. Por su parte, en la Universidad Complutense de Madrid⁶² encontramos el “Magíster en Estudios de las Mujeres” del Instituto de Investigaciones Feminista de la UCM⁶³ que desde una perspectiva

⁵⁹PIÑERO GIL, Carmen Cecilia: *Cuatro compositoras iberoamericanas del siglo XX*, tesis doctoral inédita, Doctorado en Historia y Ciencias de la Música, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1998. La tesis se centraba en el quehacer musical de la mexicana Alicia Urreta (1930-1986), la argentina Alicia Terzián (1934), la cubana Tania León (1943) y la venezolana Adina Izarra (1959).

⁶⁰ El comentario lo realizó la Dra. María Luisa Bueno Domínguez.

⁶¹ En el curso académico 1999-2000, dentro del curso de Doctorado "Manuel de Falla, Oscar Esplá y otros Maestros del Grupo de la República" del profesor D. José Peris Lacasa, se incluía una jornada desarrollada por la Dra. Carmen Cecilia Piñero Gil sobre "Compositoras del Grupo de la República" en el marco del Doctorado en Historia y Ciencias de la Música de la UAM. Durante el curso académico 2001-2002, dentro de este mismo programa doctoral se impartió el curso de "Estudios de Género en Música" por la Dra. Carmen Cecilia Piñero Gil. Respecto a trabajos doctorales mencionar dos centrados en la figura de la compositora mexicana Graciela Agudelo (1945): ARMIJO, Leticia: *La mujer en la composición musical del siglo XX: La obra de Graciela Agudelo y su contribución pedagógica. El Método GAM de iniciación musical para niños*, DEA inédito, Departamento de Música, Programa de Doctorado en Historia y Ciencias de la Música, Universidad Autónoma de Madrid, Curso académico 2002-2003; - *Graciela Agudelo: Una compositora del siglo XXI*, Tesis doctoral inédita, Departamento de Música, Programa de Doctorado en Historia y Ciencias de la Música, Universidad Autónoma de Madrid, 2007.

⁶² Actualmente en el seno de la UCM la directora de orquesta Pilar Suárez Guaita está realizando, bajo la dirección de la Dra. Victoria Eli, una tesis doctoral sobre la figura de la compositora y también directora de orquesta Elena Romero.

⁶³ Iniciado en 2005, en su segunda edición de 2007-09 se pensó en llamarlo *Magíster en Igualdad y Género* y, de hecho, aparece así en la publicidad que se imprimió entonces. El actual nombre oficial es el de “Magíster en Estudios de las Mujeres”.

interdisciplinar incluye la asignatura optativa “Género y expresión estética en las Artes Plásticas y en la Música” cuya parte musical corre a cargo de Mercedes Zavala⁶⁴. Igualmente en el “Máster en Estudios de la Libertad Femenina”⁶⁵ de la Universidad de Barcelona y su Centro de investigación de las mujer DUODA, se imparte la materia “Una historia no canónica de la música”, a cargo de la Dra. Pilar Ramos⁶⁶. Por su parte, la Universitat Jaume I de Castellón⁶⁷ y su Fundación ISONOMÍA⁶⁸ -en colaboración con la Universidad Miguel Hernández de Elche, Programa de Estudios de Políticas Públicas de la Universidad Tecnológica Metropolitana de Chile y la Universidad Autónoma del Estado de México- ofertan un “Master en Igualdad y Género en el Ámbito Público y Privado, Internacional e Interuniversitario”, en cuyo programa oficial se recoge un módulo llamado *Fundamentos de los estudios de las mujeres, feministas y de género* con una asignatura, “Las mujeres y el arte”, centrada en los trabajos de creadoras de los últimos 50 años y en la investigación del videoarte hecho por mujeres⁶⁹.

Otras universidades apuestan por la formación de los docentes sin desatender los estudios de género. Así, la Universidad de Navarra imparte el Programa de Doctorado “Educación musical y cultura estética”⁷⁰, que oferta el curso metodológico “Investigación curricular desde perspectivas multiculturales y de género”⁷¹. Igualmente es destacable la apuesta de la Universidad de Salamanca en su postgrado de Musicología al incluir una asignatura “Feminismo y música” impartida en su momento por la ya mencionada Dra. Pilar Ramos, adscrita

⁶⁴ <http://www.ucm.es/info/instifem/noticias/igualdadmaster.pdf> Consultada el 10-XI-2007. 20:00 h. <http://www.ucm.es/info/instifem/master.htm> Consultada el 10-XI-2007. 20:10 h.

⁶⁵ Denominado con anterioridad *Máster en Estudios de las Mujeres*. <http://www.ub.es/duoda/web/programa.php?lang=1&s=5&t=2&a=1> Consultada el 10-XI-2007. 21:30 h.

⁶⁶ <http://www.ub.es/duoda/web/programa.php?lang=1&s=5&t=2&a=1> Consultada el 10-XI-2007. 21:30 h.

⁶⁷ Esta Universidad celebró en 2003 un “Seminario de investigación feminista” en el que se incluyeron varias intervenciones sobre música que dieron origen a una publicación (ALBEROLA, Nieves, CABALLERO, Juncal y SALES, Dora. *Seminari d’Investigació Feminista* (edits.): *Dossiers feministes. No me arrepiento de nada: Mujeres y música*. n^o 7. Seminario de Investigación feminista. Publicaciones Universidad Jaume I. Castellón, 2004.

⁶⁸ La Fundación Isonomía, de la Universitat Jaume I de Castelló, es una institución privada, sin ánimo de lucro. Tiene como finalidad apoyar la igualdad de oportunidades entre mujeres y hombres y otros colectivos desfavorecidos social, económica, laboral, educativa y culturalmente y/o susceptibles de sufrir discriminación.

<http://isonomia.uji.es/html.php?file=docs/spanish/isonomia/index.php> Consultada el 9-I-2008. 19:00 h.

⁶⁹ <http://isonomia.uji.es/masterigualdad/html.php?file=curso/06-programa.html> Consultada el 9-I-2008. 19:10 h.

⁷⁰ Dentro del Departamento de Psicología y Pedagogía y cuya responsable es la Dra. Ana Laucirica Larrinaga, Profesora de Universidad del Área Didáctica de la Expresión Musical del mencionado departamento.

⁷¹ http://www.unavarra.es/organiza/pdf/pd_educacion_musicalycultura-estetica.PDF Consultada el 10-II-2008. 21:30 h.

entonces a la Universidad de Girona y actualmente en la Universidad de la Rioja⁷².

Por último, y respecto a la presencia de los estudios sobre las mujeres y de género en el ámbito universitario, destacar el Programa Interuniversitario, con mención de calidad, “Música en la España contemporánea”, coordinado por la Dra. Marta Cureses de la Universidad de Oviedo y en el que participan la Universidad de Barcelona, la Universidad de Granada y la Universidad de Santiago de Compostela, además de la ya nombrada Universidad de Oviedo⁷³. Es muy alentador encontrar inscritos varios trabajos doctorales, que abordan los estudios sobre las mujeres y de género en música⁷⁴.

Es mucho el camino recorrido. El trayecto ha sido fructífero cualitativa y cuantitativamente como hemos podido comprobar después de lo apuntado, aunque sea esto último tan solo una parte de lo realizado hasta el momento. Precisamente, durante esta década hemos podido felicitarnos por el hecho de contar en el campo de la alta gestión musical de ámbito público con dos destacadas compositoras: Consuelo Díez – actual Asesora de Música de la CAM y quien también desempeñó el cargo de directora del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC) y del Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante –y Marisa Manchado, actual Subdirectora General de Música y Danza del INAEM. Ambas creadoras son sobresalientes representantes de su generación y forman parte del histórico creciente número de compositoras españolas que encuentran en numerosas intérpretes – comprometidas con la investigación y difusión de la música de mujeres, incluso en parcelas tan tradicionalmente patriarcales como el de la dirección de orquesta⁷⁵- excelentes difusoras de su música.

⁷² <http://musicologia.usal.es/doctorado%20profesorado.htm> Consultada el 10-XI-2007. 22:00 h.

⁷³ <http://www.uniovi.es/DOC/ProgramasDoctorado/Musicologia/LineasDeInvestigacion.pdf> Consultada el 10-I-2008. 19:00 h.

⁷⁴ En la Universidad de Oviedo, por ejemplo, mencionar el DEA *Mujeres compositoras en España: estudio de dos generaciones* de M^a Aránzazu Hernández San José, bajo la dirección de Dra. Marta Cureses. Igualmente referirnos a la tesis doctoral *Las negociaciones de género y la música popular: el caso de Mónica Naranjo* de Laura Viñuela Suárez, bajo la dirección de la Dra. Celsa Alonso González. Por su parte, la Universidad de Granada desarrolla toda una línea de investigación “Música y estudios de género”, estando inscrita la tesis doctoral, *Música y mujer*, de Teresa López Castilla bajo la dirección de la Dra. Pilar Ramos. En la Universidad de Barcelona, y dentro del mismo programa interuniversitario “Música en la España contemporánea”, se encuentra por ejemplo, inscrita, bajo la dirección del Dr. Xose Aviñoa Pérez, la tesis doctoral *Cuestiones de género relacionadas con el mundo del Rock* de Víctor Adiego.

<http://www.uniovi.es/DOC/ProgramasDoctorado/Musicologia/LineasDeInvestigacion.pdf> Consultada el 10-I-2008. 19:00 h.

⁷⁵ Tal es el caso, por ejemplo, de Gloria Isabel Ramos. Respecto a la dirección orquesta comentar que en 2008 el *II Concurso internacional Jesús López Cobos para jóvenes directores de ópera* ha recaído en la directora coreana Eun Sun Kim, de 27 años de edad, quien obtiene así los 12.000 euros de que está dotado el premio y un contrato por dos temporadas como Director

Diez años después, concluimos esperanzad@s en que igualdad, equidad, visibilidad y tantas otras justas aspiraciones no pertenezcan sólo al imaginario de la reivindicación feminista, sino que formen parte de cualquier planteamiento de gestión y transformación social. Mientras, la música de las sirenas seguirá invadiendo nuestros cuerpos haciéndonos sentir, emocionad@s, que merece la pena seguir luchando por hacer una sociedad en la que las mujeres sonoras vibren plenamente, sin silencios impuestos por el patriarcado.

Asistente en el Teatro Real, circunstancia esta última que convertirá a Eun Sun Kim en la primera mujer en dirigir en el foso del Real.
<http://www.operaactual.com/noticias/index.php?id=431> Consultada el 1-VI-2008. 20:15 horas.

El Arte Sonoro

Miguel Molina Alarcón

Performer y Arte Sonoro

Facultad de Bellas Artes. Universidad Politécnica de Valencia

Resumen. En este artículo se desarrolla un estudio en el que, bajo la denominación de “Arte Sonoro”, se recogen diferentes prácticas llevadas a cabo por el arte contemporáneo en las últimas décadas, las cuáles tienen como elemento común el uso del lenguaje sonoro. Se exponen, en primer lugar, las primeras muestras relacionadas con esta práctica, y se contrastan las diferentes definiciones que se han realizado de este término, así como, aquellos autores que defienden una indefinición. Se mencionan, además, los diferentes tipos de prácticas que se sitúan dentro de este término. También se interroga si esta categoría puede encuadrarse solamente en las artes visuales o también en la música. Más adelante se abordan los antecedentes del Arte Sonoro en las vanguardias históricas, a través del uso del ruido por parte del futurista Luigi Russolo, el dadaísta Marcel Duchamp y del escritor español Ramón Gómez de la Serna, además de las aportaciones de otros artistas de la vanguardia dentro de la llamada “música visual”. Después se estudian dos líneas principales de la práctica del Arte Sonoro, materializadas primero en la llamada *escultura sonora*, que plantea un diálogo forma-sonido, a través del objeto y la ausencia del intérprete (en el sentido musical), a favor de potenciar al receptor como creador; y en un segundo lugar, la *instalación sonora* que desarrolla una interrelación entre sonido-espacio-tiempo-oyente, reflejada en distintas obras que van de la importancia del espacio al contexto, en un diálogo activo con el oyente. Por último, se exponen otras prolongaciones del Arte Sonoro en la actualidad, que abren nuevas posibilidades expresivas del lenguaje sonoro desde otros campos creativos.

Palabras clave. Arte – sonido – imagen – música – ruido – escucha – escultura – instalación – definición – indefinición

Abstract. This article is a study which under the name "Sonorous Art" gathers the different practices of contemporary art in the last decades. All have in common the use of sonorous language. Examples related to this practice are set out in contrast to the different definitions that have been made of the term, and those authors who defend a lack of definition are quoted also. The different types of practices that fall within this term are also mentioned. It also questions whether this category can only be framed in visual arts or in music too. The article later deals with the background of sonorous art in the historical vanguards through the use of noise by: the futurist Luigi Russolo, the dadaist Marcel Duchamp and the Spanish writer Ramon Gomez de la Serna, in addition to the contributions of other avant-garde artists of the so-called "visual music". Later, two main lines of sonorous art practice are studied, firstly materialized in the so-called *sound sculpture* that proposed a dialogue shape-sound, by means

of the object and the absence of the interpreter (in a musical sense) in order to have the receiver become creator. In second place, the *sound installation* that develops a connection between sound-space-time-listener, as appear in various works ranging from the importance of space to the context in an active dialogue with the listener. Finally, it presents other extensions of Sonorous Art, which now opens other expression possibilities for sonorous language in other fields of creativeness.

Keywords. Art - sound - image - music - noise - listen - sculpture - installation - definition – indecisiveness.

Un término entre la definición y la indefinición. ¿Una categoría dentro de las artes visuales o de la música?

El uso y conocimiento del vocablo “Arte Sonoro” (*Sound Art, Audio Art, Klangkunst o Art Sonore*), va siendo ya común en los últimos años, aunque la aparición de este término es relativamente reciente -poco más de veinte años-, lo que hace que su definición y amplitud todavía se encuentre abierta y aún genere ciertas ambivalencias. En primer lugar, hay que señalar que la aparición de un término nuevo en el campo del arte, no significa necesariamente que comience su desarrollo desde su denominación, ya que habitualmente la práctica antecede a su concepto (“el arte existe no sólo allí donde se encuentra su nombre, donde se ha desarrollado su concepto y donde ya existe una teoría establecida”¹) y en el caso del arte sonoro se ha producido así, ya que a partir del empleo de este término, se han englobado propuestas artísticas que se remontan a comienzos del siglo pasado, e incluso podríamos situarlas más atrás. Es por todo ello, que se hace necesario ubicar, primero, la aparición de este término y su conceptualización, para después, determinar sus antecedentes y amplitud posterior, ya que es una categoría evolutiva y, como tal, va adoptando nuevas dimensiones en su propio uso y teorización. Con la posmodernidad entra en crisis la necesidad de definir (ya no es un problema artístico preguntarse ¿qué es el arte?), dado que una definición genera un discurso universal dominante, siempre en crisis nada más que se formula, y rebasando sus límites por nuevas prácticas. Eso no ha evitado que la aparición de nuevos términos y su teorización signifiquen a la vez una forma de existencia, de toma de lugar propio y singular de una nueva práctica, aunque al final, cuando un término se hace común, deja de tomar importancia su definición, y pasa a incidir su interés en lo que queda por hacer a través de él, en su propia capacidad de hacer y decir.

Uno de los primeros empleos del término “Arte Sonoro”, que ha quedado documentado, es en la muestra realizada en 1983 denominándose, precisamente, *Sound/Art*, exhibida en The Sculpture Center de la ciudad de New York, comisariada por William Hellerman, y promovida por The Sound Art

¹ TATARKIEWICZ, Wladyslaw: *Historia de seis ideas*, Tecnos, Madrid, 1990, p. 78.

Foundation, que él mismo había fundado en 1982. En el ensayo que aparece en el catálogo se recogen algunos aspectos de identidad del término “Arte Sonoro”, y que son expuestos por el historiador Don Goddard: “Puede ser que el arte sonoro se adhiera a la opinión del comisario Hellermann, de que *la escucha es otra forma de ver*, donde este sonido tiene significación, únicamente, cuando su conexión con una imagen se entiende... La conjunción del sonido y de la imagen insiste en la implicación del espectador, forzando su participación en el espacio real y concreto, en lugar de responder a un espacio imaginado y pensado”². Esto último, nos hace recordar lo que sería el espacio imaginado y pensado en los lenguajes audiovisuales proyectados y en la música de concierto. En esta muestra participaban Vito Acconci, Terry Fox, William Hellermann, Pauline Oliveros, Richard Lerman, Les Levine y Carolee Schneeman, entre otros, la mayoría de ellos del campo artístico interdisciplinar de la performance, escultura sonora y de la experimentación musical.

Aunque aquí se expresa el propio término de Arte Sonoro que se utiliza actualmente, con anterioridad hubo otras muestras pioneras que ya proponían la relación entre lo sonoro y lo visual, como la exposición *For Eyes & Ears* (“Para los ojos y los oídos”), en la Cordier & Ekstrom Gallery de New York en 1964; con objetos sonoros dadaístas de Marcel Duchamp y Man Ray, audio-instalaciones de Klüver y Rauschenberg, obras cinéticas sonoras de Jean Tinguely y Takis, y otras obras en colaboración entre artistas y compositores o entre artistas e ingenieros. En el ámbito europeo, se realizaron dos muestras, que ya son históricas de este género, en 1980, con títulos similares, como *Für Augen und Ohren* (“Para Ojos y Oídos”), en la Akademie der Künste de Berlín, y *Écouter par les yeux* (“Escuchar por los ojos”), en el Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris. En ambas muestras se incluyeron objetos sonoros, instalaciones y performances, así como el concepto de *akustischen environment* (“entornos acústicos”) o *environnements sonores* (“ambientes sonoros”), como otro aspecto fundamental que será importante en el desarrollo posterior del Arte Sonoro.

Estas muestras vienen a significar varios aspectos importantes en la génesis del desarrollo del Arte Sonoro. Por un lado, que esta categoría nace en el contexto de las artes visuales (galerías, museos y centros de arte), y por otro, que los autores provienen no tanto de la música como de las artes plásticas. Aunque algunos de ellos son compositores de música experimental, éstos son incluidos porque muestran un acercamiento al aspecto visual en sus obras musicales, es decir, que aunque se utilice el sonido de forma experimental, como otras formas anteriores de experimentación musical (como la electroacústica o la improvisación libre), estos trabajos no se insertan, en un principio, en los espacios propios de la música, como las salas de concierto -donde se situaría como un género, dentro de la variedad de repertorios estilísticos musicales- sino en espacios propios del arte, donde la inclusión del sonido pasaría a ser una novedad (de ahí su adjetivo de “sonoro”) y en estrecha relación con la imagen.

² HELLERMAN, William and GODDARD, Don: *Sound/Art* (Catalogue), The Sculpture Center, New York City, May 1-30, 1983 and BACA/DCC Gallery June 1-30, 1983..

No obstante, esta relación de sonido-imagen no será tanto en su desarrollo propio del audiovisual (cine o vídeo que ya tienen, además, otros espacios proyectivos), sino en la inserción del sonido en la materialidad de lo visual, ya sea como objeto en la escultura, como cuerpo en la performance o de espacio/tiempo en la instalación.

Es por ello, que estas primeras muestras, que van de los años sesenta a los ochenta, pretenden abrir un nuevo género artístico, a través del uso del sonido como eje central y común en determinadas obras del ámbito artístico. Con ello se pretende legitimar no solamente la inclusión en el arte de un nuevo “material” (el sonido), sino también una nueva “materia” (el Arte Sonoro) como lenguaje artístico diferenciador y singular respecto a otros. Estas muestras, al aglutinar diferentes obras bajo un mismo término o relación entre lo visual y lo sonoro, crean una nueva identidad como tendencia o movimiento artístico, provocado por artistas y comisarios, que encuentran en este tipo de obras híbridas una nueva categoría artística diferenciadora y singular. La aparición de un término y su consolidación como vocablo, determina su pervivencia posterior como identidad y expansión como tendencia, y más en el propio contexto del mercado del arte, que busca nuevos productos diferenciadores y genuinos. Estas muestras generaron una teoría que las justificaba dentro de los catálogos y que terminaron proyectándose en los diccionarios de arte moderno, como un nuevo género artístico con su desarrollo e historia propia. Así, a partir de los años noventa del pasado siglo, empieza a aparecer el vocablo “Sound Art” en los diccionarios y a popularizarse este término a través de múltiples muestras en museos y centros de arte de todo el mundo³.

Es significativo que, de este vocablo, todavía no tenemos constancia de que aparezca en ningún diccionario de música en ediciones actuales⁴, aunque no dudamos que terminará apareciendo en ediciones que se realicen en la actualidad, hecho que enfatiza aún más su origen en las artes visuales. Por tanto, sólo encontramos su definición en los diccionarios especializados de arte moderno, en los que aparecerá, por primera vez, en la década de los años noventa, y se consolidará después, en los diccionarios generales de términos de arte de las ediciones publicadas durante la presente década. Como un primer

³ Algunas de estas muestras relevantes internacionales de Arte Sonoro desde los años noventa han sido: *Murs du Son* (Villa Arson, Francia, 1995), *Klangkunst* (Akademie der Künste, Berlin, 1996), *Ruido... primer festival de arte sonoro* (Ex Teresa Actual, México, 1999), *Sonic Boom. The Art Of Sound* (Hayward Gallery, London, 2000). En España hay que destacar: *AgrupArte* (Palacio de Congresos Europa, Vitoria, 1997), *Zeppelin. Festival d'Art Sonor* (CCCB, Barcelona, desde 1998), *El espacio del sonido, el tiempo de la mirada* (Koldo Mitxelena, San Sebastián, 1999), *Ruidos y Susurros de las Vanguardias* (UPV, Valencia, 2004), *MASE 1ª muestra de arte sonoro español* (Lucena-Córdoba, 2006), ((VIBRA)) *Cicle d'art sonor i música experimental* (OCCC, Valencia, desde 2006), y *La exposición invisible* (MARCO, Vigo, 2006-07).

⁴ De los diccionarios de música consultados ninguno incluye el vocablo “Arte Sonoro/Sound Art”, como el prestigioso SADIE, Stanley (ed.): *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, 2ª ed. 2001, en el que sólo aparece el vocablo “Sound Sculpture”. Otros diccionarios como RANDER, Don: *Diccionario Harvard de música*. Alianza Editorial, Madrid, 2001, y CASARES RODICIO, Emilio: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, SGAE, INAEM, ICCMU, 1999-2002, tampoco lo recoge. Posiblemente en ediciones posteriores que se realicen aparecerá este vocablo, ya que las ediciones consultadas son anteriores a 2003.

acercamiento a una posible definición de Arte Sonoro, veamos algunos descriptores que aparecen en dichos diccionarios:

- **Sound Art:** “The art of the term *sound art* announces that such works, composed primarily of sound, are made by visual artists (or by crossover performance artists). Sound art is usually presented in visual-art venues - galleries, museums, environments, and public art and performance sites- or on audio-cassette magazines”⁵.

- **El sound art:** “El *sound art* (o *audio art*, ‘arte del sonido’) alcanzó el reconocimiento como movimiento artístico a finales de los años setenta, y adquirió un gran éxito durante la década de 1990, cuando los artistas de todo el mundo se volcaron en la producción de obras en la que se utilizaban sonidos. Éstos podían ser naturales, creados por el hombre, musicales, tecnológicos o acústicos, y las obras se presentaban en forma de ensamblaje, instalación, vídeo, performance o arte cinético, aunque también se utilizaban medios como la pintura y la escultura”⁶.

- **Sound Art (or Audio Art):** “Artwork that uses, generates or plays back any kind of noise or sound, whether composed or found in the environment, man-made or natural, technological or acoustic, musical or random”⁷.

- **El Arte Sonoro:** “Es un concepto artificial que surge como una necesidad de definir todo lo que no cabe dentro del concepto música. De acuerdo a la definición de John Cage de la música (sonidos organizados en el tiempo), el Arte Sonoro sería música. El Arte Sonoro tiene que ver, en general, con obras artísticas que utilizan el sonido como vehículo principal de expresión, que lo convierten en su columna vertebral”⁸.

En todas estas definiciones hay algunos elementos en común: son artistas visuales los que realizan obras constituidas preferentemente de sonido, la naturaleza de estos sonidos los define como naturales o tecnológicos, y se desarrollan dentro de diferentes lenguajes propios del arte contemporáneo: performance, ensamblaje, escultura, instalación, etc., así como son presentadas en espacios propios del arte (galerías y museos) y en espacios públicos. En estas definiciones no se recoge al músico como creador de Arte Sonoro (aunque muchas veces lo haya sido), sino preferentemente artistas visuales, que no necesariamente tienen una formación musical y que trabajan el sonido como lenguaje sin principios musicales, aunque ello no impide que, en muchas de las obras de Arte Sonoro, pueda formar parte la música como lenguaje constituyente de las mismas. Con esto se viene a demostrar que el Arte Sonoro no se inserta como una evolución contemporánea del lenguaje musical, ni tampoco como una manifestación propia de las músicas experimentales, en

⁵ GRUBB, Nancy (ed.): *Art Speak*, Cross River Press. New York, 1990, p. 151.

⁶ DEMPSEY, Amy: *Estilos, Escuelas y Movimientos*, Blume. Barcelona, 2002, p. 284.

⁷ LUCIE-SMITH, Edward: *Dictionary of Art Terms*, Thames & Hudson, London, 2003, p. 202.

⁸ Definición de *Wikipedia*, la *enciclopedia libre*, en http://es.wikipedia.org/wiki/Arte_sonoro (última consulta 30-05-2008).

oposición a la música convencional: “anti-música” (Fluxus), “a-música” (Nam June Paik), “música abierta” (Juan Hidalgo) o “no-música” (Francisco López)..., donde estas diferentes negaciones de la convención musical vienen a significar, también, una afirmación de la música, otra forma de entenderla y valorarla. El caso del Arte Sonoro no surge a partir del referente de la música, por lo que no mantiene una actitud ni a favor ni en contra, sino que centra su atención en todas las posibles manifestaciones del fenómeno sonoro, que es recogido por el artista, y expresado con principios no necesariamente de la cultura musical. De hecho, el artista sonoro recoge a veces la propia música, como producto cultural sonoro hecho lenguaje, y lo presenta en su obra, no siendo a veces él el autor, otorgándole nuevas significaciones, con la misma presentación de una grabación o de un grupo instrumental interpretando en directo, pero como hecho sonoro conceptual descontextualizado.

Esta discusión entre Arte Sonoro/Arte Musical ya fue planteada por el artista sonoro y teórico Dan Lander en la introducción de *Sound by Artists* (1990), que es uno de los primeros libros que recoge varios textos de artistas sonoros, que reflexionan sobre la propia importancia del lenguaje del sonido. Dan Lander plantea la dificultad de entender un arte del sonido al margen de la música, dado que el lenguaje del sonido ha pertenecido siempre a este campo: “Los términos música experimental y arte sonoro son considerados por algunos como sinónimos e intercambiables. En realidad es difícil identificar un arte del sonido precisamente por su estrecha vinculación a la música. Aunque la música es sonido, la tendencia ha sido designar todo el ámbito de los fenómenos sonoros como pertenecientes al dominio de la música. Con la introducción del ruido –los sonidos de la vida- en el marco de la composición, y la tendencia hacia lo efímero y la elusión de lo referencial, los artistas y compositores han creado trabajos basados en la presunción de que todos los sonidos son música”⁹.

Esta identificación de que “todo sonido es música” lleva la problemática de que dos elementos iguales hace que sobre uno, y que el propio principio del lenguaje musical es la organización de esos sonidos en el tiempo y no el sonido en sí. El uso de obras sonoras que son presentadas como “objetos sonoros encontrados” (parafraseando el *objet trouvé* duchampiano), sin modificación u organización alguna en una especie de “música autónoma del ruido”, ha llevado a reflexionar a determinados músicos el sinsentido de estas equivalencias, como así lo ha expresado el músico Chris Cutler: “Si de pronto todo sonido es ‘música’, entonces por definición no puede existir un sonido que no sea música. La palabra música se vuelve entonces un sinsentido, a menos que signifique ‘sonido’, pero sonido ya significa eso mismo. Cuando la palabra ‘música’ ha sido acuñada cuidadosamente para designar una actividad particular respecto al sonido –principalmente su organización deliberada y consciente dentro de una

⁹ LANDER, Dan: “Introduction” en LANDER, Dan and LEXIER, Micah (ed.): *Sound by Artists*, Art Metropole and Phillips Gallery, Toronto, 1990, p. 10, traducido en: <http://www.tutuguri.org/suenatelosmoccos/suenate16.htm> (última consulta 11-05-2008).

tradición y estética definida- no alcanzo a ver un argumento convincente a estas alturas para arrojar esas limitaciones tan útiles al cubo de la basura”¹⁰.

Estas “útiles limitaciones”, que para Chris Cutler conforman y amplían el propio arte musical, para Dan Lander “restringen y limitan un arte del sonido”. Aunque estas “limitaciones” no tienen necesariamente por qué existir en el campo de la música -ya que músicos como John Cage han ampliado el propio concepto de la música, al afirmar: “creo que el término *música* debía estar abierto... a todo lo que podamos oír”¹¹-, esto significaría que sólo el acto de la “escucha” implica un acto consciente organizativo del lenguaje musical y que, aunque cuestionaran una determinada tradición y estética musical de “organizar” o “componer”, no entraría en contradicción con ella, porque ¿no ha sido acaso la música un cuestionamiento continuo de antiguas formas de escuchar?

Por ello, esta dicotomía Música/Arte Sonoro tiende a veces a fundirse en su propia paradoja definitoria, como cuando el artista y poeta sonoro canadiense Pierre-André Arcand afirma que “el audio arte es una música que no piensa ser música”, o por el contrario, cuando su otro compañero del colectivo de artistas sonoros AVATAR de Québec, Jocelyn Robert, se opone diciendo que es, el “sonido que no es música, arte sonoro que realmente no forma parte de la historia, tradición o técnicas de la música, (aunque parezca lo contrario, realmente no estoy interesado en ningún tipo de polémica sobre esto...)”¹². Es por ello, que los artistas sonoros no pretenden crear un enfrentamiento entre la música y el arte sonoro, sino permitir otras exploraciones del sonido desde otros campos fuera de la música, como son el de las artes visuales, la arquitectura, la poesía, la escultura, la performance..., donde el sonido es considerado “en su propia naturaleza, su textura, su morfología”, y transformado en su diálogo con estos medios.

En este sentido, aunque el Arte Sonoro haya surgido en el contexto de las artes visuales, y se desarrolle en los espacios destinados a él, no entraría en contradicción que, en un futuro, sea asimilado también el Arte Sonoro como una categoría o subgénero dentro de la música, en la medida que pueda entenderse como nuevas formas musicales de “poner” y “componer” los sonidos, así como de interrelación de la imagen y el sonido, de la misma manera que lo fueron también el ballet y la ópera, como sincretismo de distintos lenguajes a través de la música. Y, especialmente, si el Arte Sonoro pasa a programarse en espacios de la música, ya sea éste escénico o en el entorno arquitectónico, tendrá su propia coherencia en dicha programación, como un estilo propio dentro del amplio repertorio de la música. De la misma manera, por ejemplo, un violín, como

¹⁰ CUTLER, Chris: “Editorial Afterword,” R[e-] Records Quarterly , Vol.2, No.3, London, 1988, citado en LANDER, Dan and LEXIER, Micah (ed.): *Sound by Artists*, Art Metropole and Phillips Gallery, Toronto, 1990, p. 11.

¹¹ De una entrevista de John Cage en el programa de televisión *Metrópolis* nº 642, titulado “Arte sonoro & visual”, RTVE, Madrid, 1999.

¹² Las dos opiniones de Pierre-André Arcand y Jocelyn Robert forman parte de la entrevista “Avatar: Pierre-André Arcand, Jocelyn Robert y Christof Migone”, aparecida en: <http://www.uclm.es/ARTESONORO/oloboava.html> (última consulta 7-06-2008).

instrumento musical en un concierto, puede –a la inversa- convertirse en una escultura en una exposición de arte, ya sea modificado (como los violines y violonchelos destruidos del artista Arman) o expuesto en sí mismo (como un *ready-made* duchampiano).

Por ello, no es de extrañar que la propia extensión del Arte Sonoro, en los últimos años, haya sido asimilada por algunos músicos como identidad en su propio quehacer, como el músico Llorenç Barber en su obra “Conciertos de Ciudades”¹³, en la que interrelaciona el sonido de las campanas, los ruidos de la pólvora, bandas de música, el público y el propio entorno acústico del espacio urbano, concibiéndola como una manifestación de Arte Sonoro. Otro músico, José Antonio Orts, desarrolla su trabajo como artista sonoro, a través de sus instalaciones sonoras en espacios galerísticos, donde introduce principios armónicos en sus piezas, así como también, continúa paralelamente su trabajo como compositor de obras para conjuntos instrumentales en salas de concierto.

El Arte Sonoro ha ampliado su ámbito inicial, incluyéndose, bajo este concepto, prácticas artísticas anteriores y posteriores a sí mismo: poesía sonora, audio-performance, escultura sonora, instalación sonora, paisaje sonoro, radio-arte, arte sonoro interactivo y otras modalidades intermedia que, bajo la denominación de *arte sónico*, plantean una relación entre sonido-imagen-tecnología en los *new media*. Muchas de estas manifestaciones, como la poesía sonora o el radio-arte, ya existían a principios del siglo XX, pero éstas, aún usando el sonido, no eran incluidas en la música o en los géneros radiofónicos. Por ello, podemos decir que ha habido una inclusión, por exclusión, de estos lenguajes heterodoxos que se sirven del sonido en el amplio campo del Arte Sonoro.

Este sentido abierto, en las distintas manifestaciones en que puede presentarse el Arte Sonoro, ha hecho que, actualmente, se haya ampliado este término hasta determinadas obras que, aún no existiendo el elemento visual, existe un uso *aural* o conceptual del sonido, como la poesía sonora, el radio-arte, el paisaje sonoro y *proposal art* (“arte de la propuesta”), que han sido más fácilmente asimiladas como Arte Sonoro antes que como música. El artista mexicano Manuel Rocha defiende una indefinición del Arte Sonoro como una vía de su ampliación: “¿Qué es el arte sonoro? La definición y la existencia de este campo relativamente nuevo es vaga y cuestionable. (...) El arte sonoro es y seguirá siendo un campo amorfo, indefinido y propicio para acoger la creatividad que se genera en los campos alternativos a las bellas artes. La necesidad del sistema imperante, por definir y encasillar la actividad artística, seguirá produciendo desadaptados, *outsiders*, y creadores nómadas que tal vez nunca encuentren un hogar propio”¹⁴.

¹³ Véase LÓPEZ CANO, Rubén: *Música Plurifocal; Conciertos de Ciudades de Llorenç Barber*; México: JGH-Ciencia y Cultura Latinoamericana, Biblioteca Litterarum Humaniorum, Serie Euterpe, 1997.

¹⁴ ROCHA ITURBIDE, Manuel: «El Arte Sonoro: Hacia una nueva disciplina», en <http://www.tutuguri.org/suenatelosmocos/suenate16.htm> (última consulta 11-05-2008).

Aunque la propia práctica nos ha enseñado que tan importante es la propia definición que provoca un lugar, una discusión, una identidad propia en su existencia y que, aún siendo cambiante, es necesario tenerla, ya que de lo contrario difícilmente podemos analizar y hablar de aquello que convertimos en “lo innombrable, al mismo tiempo, la propia práctica también nos enseña que se hace necesaria una indefinición: aquella que aparece con las nuevas propuestas sonoras que nos hace interrogarnos y cuestionarnos, llevándonos a apreciar otras maneras de explorar y comprender nuestro entorno a través de la escucha.

Antecedentes del Arte Sonoro: Del “arte de los ruidos” al arte de la escucha visual

Todos los intentos de definición del Arte Sonoro, que hemos expuesto, coinciden en atribuir el origen de esta práctica a la vanguardia histórica artística de principios del siglo XX, y especialmente, a partir del manifiesto futurista *L'Arte dei rumori* (“El arte de los ruidos”, publicado en Milán, 11 de marzo de 1913) de Luigi Russolo. Este manifiesto plantea que la aparición de la variedad de ruidos de la vida moderna ha permitido recuperar “la vida misma”; el ruido pasa a ser símbolo del protagonismo y progreso humano, frente a la idea del sonido que, desde el mundo antiguo, había sido todo silencio, atribuido a los dioses y reservado a los sacerdotes. La música, como consecuencia de esa idea del sonido, había sido también “distinta e independiente de la vida”, como “un mundo fantástico por encima de la realidad, un mundo inviolable y sagrado”¹⁵. Aunque Russolo entiende que esta incorporación de “sonido-ruido”, que ha surgido paralelo a la multiplicación de las máquinas, es coherente con la propia evolución del arte musical en su historia, desde las modificaciones del sistema griego del *tetracordo* en el canto gregoriano, a las complicadas polifonías y las suaves armonías posteriores, así como a la aparición de la variedad de timbres y sonidos disonantes de la música contemporánea. Y es precisamente esta búsqueda de la variedad de timbres o coloridos instrumentales, la que condujo a la música a “complicadas sucesiones de acordes disonantes, preparando vagamente la creación del RUIDO MUSICAL”, por lo que Russolo proclama que “nuestro oído no está satisfecho, reclama emociones acústicas cada vez más amplias” y, por ello, “hay que romper ese círculo restringido de sonidos puros y conquistar la variedad infinita de los sonidos-ruidos”. Russolo y los futuristas creen inevitable esta evolución en la música: “Beethoven y Wagner nos han trastornado los nervios y el corazón durante muchos años. Ahora estamos saciados de ellos y disfrutamos mucho más combinando idealmente los ruidos de tren, de motores de explosión, de carrozas y de muchedumbres vociferantes, que volviendo a escuchar, por ejemplo, la *Heroica* o la *Pastoral*”¹⁶.

La incorporación de esta variedad de ruidos no significaba para Russolo “limitarse a la reproducción imitativa” de ellos, sino que pretendía entonarlos y regular armónica y rítmicamente esta variedad de ruidos, aunque pareciera

¹⁵ RUSSOLO, Luigi: *El arte de los ruidos*, Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla-La Mancha / Departamento de Cultura de la Diputación de Cuenca, Cuenca, 1998, p. 8.

¹⁶ RUSSOLO, Luigi, *op. cit.*, pp. 9 y 10.

contradictorio que el afinar el ruido generaría un sonido musical¹⁷. Russolo pretendía que cada ruido mantuviera su timbre y no un solo tono, sino una variedad de tonos, pudiendo aumentar y disminuir la velocidad del movimiento y generar una completa escala cromática ascendente o descendente. Para obtener esta manipulación del ruido, y teniendo en cuenta la limitación de medios tecnológicos de la época, en la que no existía microfonía y edición de sonido, él se aventura a construir entre 1913-14, junto a su colaborador, el pintor Ugo Piatti, un instrumento que denomina *intonarumori* (“entonarruidos”). Eran diferentes cajas acústicas de madera, pintadas de colores con diferentes resortes mecánicos, que producían ruidos y eran amplificadas por una especie de bocina. Cada una de estas cajas tenía un nombre que aludía a esa variedad de ruidos: “explotador”, “crepitador”, “zumbador”, “frotador”, “silbador”, “ululador”, “estrujador”, “estallador”, “gorgoteador”, entre otros. Por ejemplo, el primero que construyeron, el “explotador”, reproducía el ruido que recordaba al motor de explosión, y que podía modificar mediante una palanca que tensaba una serie de cuerdas en frotamiento. El tono de ese ruido se producía en los límites de dos octavas. Russolo compuso varias obras para este instrumento, de las que sólo se conservan dos páginas de la partitura *Risveglio di una città* (“El despertad de una ciudad”, 1914)¹⁸, y realizó una serie de conciertos donde la audiencia se escandalizó, lamentándose después Russolo diciendo, irónicamente, que “el público *no escuchó nada*, isimplemente porque los ruidos, no entonados, prefirió hacerlos él!”¹⁹. Aunque hubo excepciones, como la del músico Igor Stravinsky, que mostró interés por este instrumento, e incluso se acercó al propio laboratorio de Russolo en Milán, para estudiarlos más de cerca y comprobar su posible utilización en una orquesta convencional.

En realidad Russolo buscaba en el *entonarruidos*, lo que en la actualidad permite un *sampler* en la *música techno* de los años ochenta, o lo que anteriormente se desarrolló, con la modificación analógica magnetofónica de la *música concreta* y *electroacústica* de los años cincuenta, lo que viene a significar su importancia pionera, no solamente en la incorporación del ruido y su manipulación para ampliar nuevos timbres y sonoridades en la música, sino también –de ahí su entronque con el Arte Sonoro– al plantear, a través del ruido, una nueva reflexión sobre la relación del oyente en su entorno acústico, en la que, además de expresar un arte de los ruidos, muestra también un arte de la escucha, al concebir como lenguaje sonoro “el crepitar de las hojas”, “el tono cambiante de una calle a otra”, “la respiración amplia, solemne y blanca de una

¹⁷ En este punto es cuestionado por el poeta Manuel Maples Arce (fundador del *Estridentismo*, movimiento de vanguardia mexicano influido por el futurismo), cuando se pregunta “¿Pero es que los ‘ruidos’ sujetos a la aritmética de las valoraciones tonales, no son un sonido en realidad?”, lo dice también atendiendo a la crítica de M. Bidon de que la pretensión y aportación de Russolo no es tanto el uso del ruido en sí, como el de aportar nuevos timbres a los instrumentos orquestales. Cita de MAPLES ARCE, Manuel: “Jazz = XY” en *Universal Ilustrado*, México, septiembre 1924, p. 15.

¹⁸ Los *intonarumori* no sobrevivieron a la Segunda Guerra Mundial, por lo que esta obra no ha podido ser de nuevo interpretada hasta que se reconstruyeron los *intonarumori* por Mario Abate y Pietro Verardo para la ASAC Biennale di Venecia, en 1977. Esta obra se puede escuchar en el CD-Audio: *Música Futurista. The Art of Noises*, Salon LTMCD, England, 2004.

¹⁹ RUSSOLO, L.: *op. cit.*, p. 19.

ciudad nocturna”, y todos los ruidos, “que puede producir la boca del hombre sin hablar o cantar”²⁰. En su propia escucha, Russolo ya comienza a señalar el cambiante entorno acústico, que va modificándose e influyendo en el propio hábitat del ser humano -aspectos que actualmente estudia la ecología sonora-, e invita al oyente a escuchar y descubrir esos sonidos que le rodean, para convertirlos en un hecho sonoro y también musical. Aún siendo pintor y no un músico profesional (que él mismo reconoce no ser), sí que recibió una formación musical, perfil híbrido que le hizo relevante en los dos campos, por esa forma peculiar de abordar una plasticidad musical del ruido, sabiendo darle vida propia, como él deseaba.

Otro de los artistas muy influyentes en el Arte Sonoro y en las prácticas actuales ha sido el dadaísta Marcel Duchamp (1887-1968), quien en algunas de sus obras abordó aspectos del ruido y la música. Duchamp creó, a partir de 1913, una serie de obras que denominó *ready-mades*, que consistían en la mera presentación de objetos prefabricados, sin modificar, como obra de arte en sí. Este hecho de mostrarlos como obra de arte en una sala de exposiciones provocó un rechazo, al igual que su famoso urinario *Fontaine* (“Fuente”, 1917), que fue retirado de la exposición *Independents* en Nueva York. Entre los distintos *ready-mades* que realizó, algunos con pequeñas modificaciones, a los que denominaba *ready-made asistido*, se encuentra uno que aborda el ruido, el llamado *A Bruit secret* (“Un ruido secreto”, 1916), que en sus propias palabras era “hacer un *ready-made* con una lata que contenga alguna cosa irreconocible por su sonido y soldar la lata”, y del que decía, que “el ruido era un secreto para mí”²¹. Este objeto producía un ruido al moverlo, pero nadie conoce qué elemento lo produce, ni siquiera Duchamp el creador de la obra, salvo su representante Walter Arensberg que se lo regaló. Simplemente podemos observar y escuchar, generando, en esta doble percepción, múltiples imágenes sonoras según quién lo escuche. Su secreto sonoro genera una obra abierta visual (aunque hay que matizar además que este “secreto” se hace aún mayor en la actualidad, por las restricciones expositivas de no tocarla y que sólo permiten verla, pero no oírla).

Este *ready-made* sonoro se ha entendido, por algunos teóricos de Duchamp, como una obra de “anti-música”, o por un replanteamiento del porvenir de la música, como la realizada por Sophie M. Stévance cuando se interroga: “¿sugiere una expansión de los valores, una música abierta al ruido, y ya no un compartimento en la sonosfera segregativa entre los sonidos puros (los doce sonidos de la escala cromática temperada dispuestos según el esquema romántico de la música) y los sonidos impuros o sucios (es decir, todo aquello que no está considerado por la tradición musical)?”²². No obstante, como ella misma señala, ya algunos músicos de esa tradición musical apuntaron esa

²⁰ RUSSOLO, L.: *op. cit.*, p. 10.

²¹ Cita de Duchamp por CABANNE, Pierre : *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Pierre Belfond, coll. Entretiens, París, 1967, p. 97

²² STÉVANCE, Sophie M.: «Duchamp, la música en la era de la modernidad», en: <http://marcelogutman.blogspot.com/2007/01/dossier-duchamp-por-marcelo-gutman.html> (última consulta 30-05-2008).

apertura precursora²³, en la que lo importante no es la naturaleza de ese sonido, sino la propia acción creadora del compositor, como cuando el músico Hector Berlioz (1803-1869) afirmó, en 1843, que: “Todo cuerpo sonoro puesto en obra por el compositor es un instrumento de música”²⁴. Quizá el problema venga cuando ese “cuerpo sonoro” sea puesto por el compositor en sí mismo, sin otra modificación que su escucha en un tiempo y contexto dados. Esto no llegará a la música sino a través de John Cage, mucho tiempo después, con su obra 4’33”, dedicada a la escucha pura, como si se tratara de un *ready-made* del propio entorno acústico del lugar, que no era sino un espacio y contexto dedicado a la música (Woodstock, Nueva York, el 29 de agosto de 1952), siendo “interpretada” la pieza al piano por David Tudor, sobre un escenario y no ya en un espacio del arte. De hecho Cage era amigo de Duchamp y reconoció su influencia, la cual encontramos cuando afirma que *música es todo lo que se escucha*, lo que viene a diferenciar las dos acciones de oír y escuchar: la primera es biofísica, mientras que la segunda es una acción mental consciente y convertida en lenguaje cultural, lo que evita la controvertida equivalencia de que todo sonido es música, ya que para que un sonido sea música, debe haber de antemano una intencionalidad o recepción previa que lo convierta en lenguaje, no importa su método, apropiacionista o *bien temperado*.

Además de estos autores, en el ámbito español, podemos encontrar un antecedente cercano al uso del ruido en el Arte Sonoro, y lo encontramos no tanto en un músico o artista visual, sino en el escritor Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), que ha sido el introductor de la vanguardia en España, ya que apenas dos meses después de publicarse el *Manifiesto del Futurismo* (1909) de Marinetti, él ya lo tradujo y publicó en su revista *Prometeo*. Este autor crea diferentes asociaciones de ideas sobre determinados ruidos cotidianos, generando una nueva dimensión sonora en su propia escucha, provocando un carácter “insólito” de lo supuestamente “banal” de dichos ruidos. Esto lo expresó a través de un género literario inventado por él, que denominó *grequería*, una especie de aforismo o texto breve, que el propio Don Ramón definió con la fórmula: *Humorismo + Metáfora = Grequería*. A través de estas

²³ La inclusión de ruidos o sonidos no provenientes de instrumentos musicales ha sido muchas veces utilizado en la música clásica antes de llegar a la contemporánea, especialmente en la llamada “música descriptiva” (donde se imita y a veces se incluyen los mismos sonidos cotidianos y naturales), encontrándose varios ejemplos en Leopold Mozart, quien en muchas de sus partituras ha incluido sonidos reales, como el de los perros, los disparos y gritos de los cazadores (*Concerti da Caccia*, h. 1750), de un caballo y un látigo (*Musikalische Schlittenfahrt*, 1756) o de juguetes (*Kindersinfonie*, h. 1770). Un ejemplo de ello en un compositor clásico español se encuentra Vicent Martin i Soler, el «Mozart valencià», que en su *Concerto dei cannoni* (“Concierto de los cañones”, 1778), se sirvió de 20 cañones, para ser disparados en distintas cadencias rítmicas, un recurso que antecede al realizado después por Tchaikovsky (*1812 Festival Overture*,) y por Beethoven (*Wellington Victory*, 1815). Como oposición a la “música descriptiva” o “programática”, se encuentra la llamada “música absoluta”, que nace como idea en los *Conciertos de Brandenburg* (1721) de Bach, ya que no tenían ninguna referencia a una historia, poesía, danza, ceremonia o a ninguna otra cosa que no fueran sus elementos esenciales compositivos: armonías, ritmos, melodías, contrapuntos, etc., es decir, la música por sí misma, desde su propio lenguaje.

²⁴ BERLIOZ, Hector : *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Henri Lemoine, París, 1843, p. 2.

greguerías, invita al lector a escuchar creativamente numerosos ruidos de nuestra cotidianidad, como el ruido de los cierres metálicos al producirse en la noche, o el descorrerse de la primera cortina metálica por la mañana, que le recuerda las señales teatrales de bajada o subida del telón, o el murmullo de las fábricas en la noche silenciosa que le suenan al mar (como si de un paisaje sonoro se tratara). Además, recoge otros sonidos más sutiles, como el latido de nuestro corazón en la almohada, que le es más desolador que el tic-tac del reloj, sobre el que se pregunta si se pierde o “¿dónde se va yendo?”, o en la greguería que expresa el ruido más “terrible” de todos, que no está determinado por su presión sonora, sino por su presión psicológica: “¡El ruido más terrible del mundo es el que produce un sombrero de copa al caerse!”²⁵.

Su trabajo en el medio radiofónico le llevó a crear nuevas greguerías que denominó *greguerías onduladas*, de las que una de ellas, escrita en 1927, viene a ser casi una radio-performance de Arte Sonoro: “Muchas veces, en horas sin posibilidad, dejo abierto mi aparato para saber cómo respira electrónicamente el aire, cómo bulle su sistema nervioso”²⁶. Con este tipo de propuestas, Ramón Gómez de la Serna realiza una obra en la propia escucha de esos sonidos cotidianos, que nos envuelven y que pasan desapercibidos a veces; por ello mismo, podemos considerarlo un antecedente del Arte Sonoro, en la medida en que crea nuevas imágenes sonoras de esa escucha y convierte el sonido en una nueva idea, no por su manipulación, sino mediante su imaginación. Esta idea conecta con otro artista español actual como es Isidoro Valcárcel Medina, que asocia el uso del ruido con el Arte Sonoro: “Una de las formas de considerar el sonido es recordar que las cosas hacen ruido... Y que, a su vez, podemos hacer cosas por el ruido que hacen. A esta última intencionalidad podría llamarse Arte Sonoro”²⁷.

Además de la toma de conciencia de la importancia del ruido y su entorno acústico en la vanguardia histórica, como uno de los antecedentes del Arte Sonoro, habría que destacar también el acercamiento de muchos artistas visuales al lenguaje musical desde su propio lenguaje plástico, creando correspondencias de sonido y color, tiempo y espacio, a través de afinidades perceptivas y equivalencias sensoriales, creando una “música visual”, pero sin sonidos. Tendencias, entre otras, como el *Orfismo* (1913) de Robert y Sonia Delaunay, quienes realizan un dinamismo rítmico del movimiento de los colores; el *Musicalismo* (1932) de Henri Valensi, que pretendía traducir plásticamente una música; o el *arte sintético* de Kandinsky, en su intento de buscar un vocabulario común entre música y arte, y que a través de su amistad

²⁵ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Obras completas IV: Ramonismo II. Greguerías. Muestrario* (1917-1919). Edición de Ioana Zlotescu. Ed. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores. Barcelona, 1997, p. 556.

²⁶ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: «Radio Humor: Greguerías onduladas», en *Ondas*, 1927, p. 8. Existe una versión para radio de esta greguería realizada por Leopoldo Amigo y Miguel Molina, y que puede escucharse en <http://mase.es> (última consulta 30-12-2008).

²⁷ VALCÁRCCEL MEDINA, Isidoro: «A propósito del Arte Sonoro», recogido en: <http://www.tutuguri.org/suenatelosmoccos/suenate16.htm> (última consulta 11-05-2008).

con Arnold Schoenberg²⁸, creó una asociación entre lo que podrían ser las aportaciones de la disonancia de la música con la disonancia en la pintura, como si fueran una consonancia del futuro. Esta asociación de lenguajes vendrá a ser más una relación transdisciplinar²⁹ (que interdisciplinar o multidisciplinar) entre música y arte visual, basada no tanto en la incorporación material de sonido o música en la obra de arte, sino en su relación de todo aquello que les une estructuralmente (color-timbre, ritmo, armonía, contraste-disonancia...), para reflejar tanto la plasticidad del fenómeno musical, el ritmo sonoro-visual de la vida o la armonía universal donde todo está vinculado. Estas obras vendrían a ser un arte de la escucha visual y permitieron descubrir lo que después, a través del Arte Sonoro, sería la posibilidad de crear una “música que no es sólo como sonido”, que se suma a la otra definición invertida, que anteriormente se ha señalado, de “sonidos que no son sólo música”.

El objeto sonoro-visual y la ausencia del intérprete: La escultura sonora

Uno de los primeros aspectos internos del trabajo del Arte Sonoro se da cuando el artista visual incorpora e interrelaciona el propio sonido físico, generando un objeto con los valores expresivos de la forma visual de dicho objeto. Esto se realizó, excepcionalmente, en la vanguardia histórica con *A Bruit secret* (1916) de Marcel Duchamp, o la conocida obra del ojo en el péndulo del metrónomo de *Objet à détruire* (1923) de Man Ray. Pero será a partir de la segunda mitad del siglo XX, cuando se desarrollará en mayor medida esta relación de objeto y sonido, que pasaría a denominarse *escultura sonora*. Habitualmente, este término designa a las obras que contienen o emiten sonido y que están basadas en una concepción objetual de la escultura, es decir, obras transportables y de emplazamiento independiente del lugar. Como práctica, empezó a llamarse así a partir de la década de los cincuenta del siglo pasado, en el seno del arte cinético, cuando se empezó a utilizar el movimiento real como elemento expresivo, además de la incorporación de otros factores de la percepción sensorial. Por otro lado, desde la música, se asignó este nombre también a nuevos instrumentos musicales, en los que su cualidad sonora era tan importante como la visual y que no respetaban, necesariamente, los principios convencionales de un instrumento musical, aunque no podemos establecer una equivalencia entre instrumento musical inventado y escultura sonora, ya que ante la acción común de “tocar” -un instrumento o la escultura- vendrían a tener valores distintos. Mientras que en un instrumento queda reducida al especialista la acción de tocar, en la que su apreciación táctil viene dada por la ejecución de un resultado musical concreto que transmite a la audiencia, en lo escultórico, esta acción de tocar no viene mediada por el escultor o supuesto intérprete, sino que es el

²⁸ Véase SCHOENBERG, Arnold & KANDINSKY, Wassily: *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*. Alianza Música. Madrid, 1993.

²⁹ Entendiendo por *transdisciplinar* (al margen de cualquier disciplina) el uso de elementos del lenguaje que es común a varias disciplinas y no atribuible a una sola, también cuando existe la transferencia de un lenguaje a través de otro; por *interdisciplinar* (entre varias disciplinas) un híbrido como resultado de la integración de varias disciplinas donde quedan diluidos sus límites y, por último, *multidisciplinar* (suma de varias disciplinas) que sería reunir varios medios en un mismo soporte pero sin entrecruzamientos, sino yuxtapuestos.

propio espectador quien experimenta directamente con la escultura sin unos códigos predeterminados. Por ello, con la escultura sonora se generan nuevas relaciones desde el punto de vista del hecho musical: la ausencia del intérprete, no hay partitura como tampoco necesariamente una escucha sonora igual, el instrumento pasa a ser fin y auto-referente, el lenguaje sonoro amplía lo entendible como música, surge la indisolubilidad de lo sonoro con lo visual, y el oyente (además de vidente) se convierte en creador en su mismo tocar y escuchar. Resulta cuando menos curioso, y también digno de atención, el hecho de que esa supresión del intérprete, y su igualación con la categoría del espectador, sean coincidentes con la llamada “muerte del sujeto” en el estructuralismo.

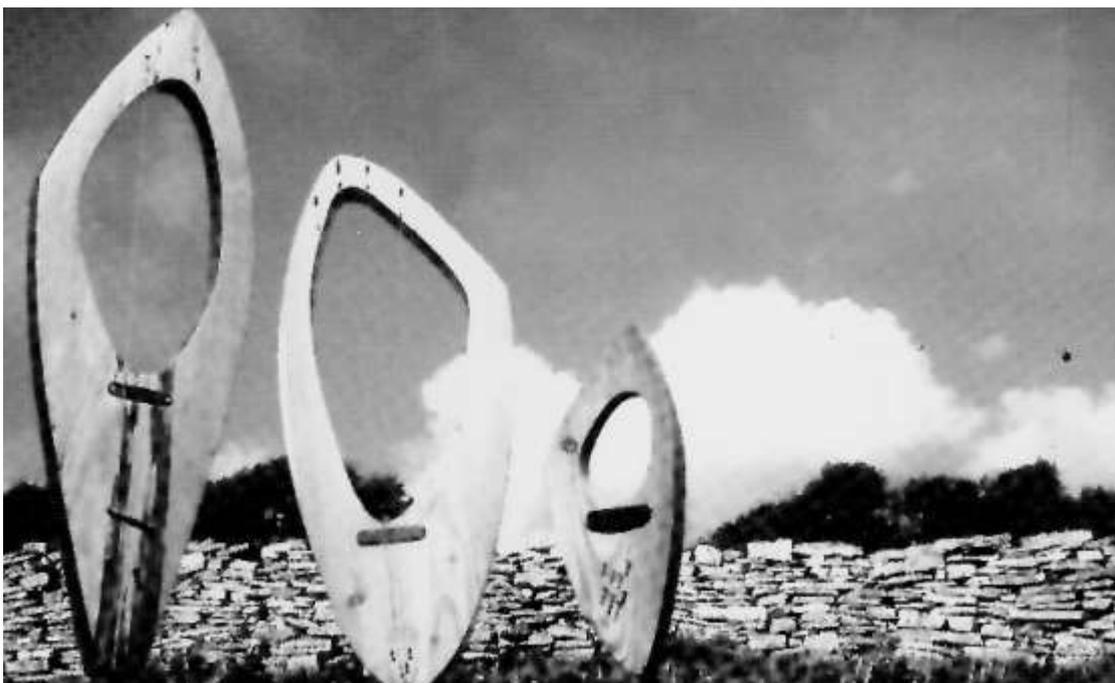
Las pioneras de esta concepción de la escultura sonora, dirigida al receptor como creador, son las “estructuras sonoras Baschet”³⁰, de los hermanos Bernard y François Baschet, quienes comenzaron a construir estas piezas desde 1952, en paralelo a los experimentos de la música concreta de Pierre Schaeffer y Pierre Henry, y de la música electrónica de Karlheinz Stockhausen que, al igual que ellos, pretendía crear nuevas sonoridades, pero empleando medios exclusivamente acústicos. Estas esculturas se encuentran realizadas a base de hileras de varas de metal, que son tocadas de forma percutida, además de filas de estilizados tubos de cristal, frotados con los dedos húmedos, para producir así sonidos resonantes sostenidos. Además, a diferencia de los instrumentos musicales convencionales y de los nuevos medios electrónicos, ellos han trabajado también la parte visual de los mismos, tanto por su disposición espacial como por su tratamiento del color. Todo ello hace que sean muy atractivos, tanto para el espectador-oyente, que los puede tocar y descubrir sus sonoridades, como para el músico profesional, que puede componer a partir de las posibilidades que éstos le ofrecen.

Este enfoque didáctico de activador de la creatividad, y no excluyente, ya que va dirigido especialmente para todo el mundo (especialista o no), ha permitido crear ese diálogo directo con la escultura, tocando y escuchando a la vez, sin unos condicionantes lingüísticos previos. Hay que resaltar, que de todos los discos que han editado los hermanos Baschet, apenas encontramos una composición propia de ellos. Es como si estas esculturas formaran parte de quienes las tocan. Su afán de incentivar la creatividad, les ha llevado también a realizar diversos talleres de creación libre de este tipo de estructuras sonoras por escuelas y suburbios, como una terapia que invita a la comunicación y el descubrimiento.

Además de estas obras que requieren la participación del espectador, existen otras esculturas sonoras, en las que el sonido es generado externamente, no por la intervención humana, sino por elementos naturales como el viento, el agua o el fuego. Así, la escultura sonora ha recogido los principios de antiguos instrumentos eólicos, como las arpas eólicas (en referencia a Eolo, dios del

³⁰ Estas esculturas sonoras se encuentran ampliamente estudiadas por uno de sus inventores en el libro-cd BASCHET, François: *Les Sculptures Sonores. The Sound Sculptures of Bernard and François Baschet*, Soundworld Publishers, Chelmsford, 1999.

viento), para hacer un diálogo visual y sonoro con la naturaleza, en sus diferentes dimensiones simbólica, mágica o abierta, que actúan sobre el espectador como un diálogo entre el hombre (la cultura) y el viento (la naturaleza). Este aspecto se ha desarrollado por algunos escultores como Roger Winfield, quien realiza unas esculturas abstractas eólicas, en las que el propio vacío de sus formas sitúa las cuerdas que generarán el sonido por la acción del viento, como si fueran las tripas del buey que sacrificó Hermes para su lira (el mito creador de la música), con objeto de que sirvieran para dialogar con el cielo. Para Winfield es un medio para poder escuchar las “voces del viento”³¹, como así llama al sonido que genera sus esculturas eólicas.



“Voices of the wind” (“Voces del viento”, 1998), esculturas/arpas eólicas de Roger Winfield

Estas obras aprovechan el azar, esos sonidos del viento que escuchamos y no podemos ver; por ello, muchos artistas disponen objetos ocultos en árboles que son golpeados por el viento. También se encuentran esos sonidos que, por sorpresa, uno encuentra en el propio caminar por el campo, como el artista Alan Lamb, que descubrió la sonoridad producida por los cables de los postes telefónicos abandonados en el este de Australia. Lamb ha trabajado con esta arpa eólica gigante entre 1981 y 1988, modificando su tensión para generar diferentes armónicos, dependiendo de la intensidad del viento, como si de un “objeto encontrado asistido” de Duchamp se tratara, creando un nuevo diálogo telefónico con las fuerzas naturales y la mitología, como él mismo dice: “explorando las estructuras emocionales del continente australiano y su mitología”³², a través de su obra *Journeys on the Winds of Time I* (1987-88).

³¹ CD-Audio: *Voices of the Wind. Roger Winfield's Aeolian Harps*, Saydisc, England, 1998.

³² Comentario de Alan Lamb de su obra “*Journeys on the Winds of Time I*” en el CD *Australian Voices*. New Albion Records. San Francisco, 1990.

Además de la utilización del viento, se ha empleado el uso del agua, como la lluvia que se estrella contra las superficies resonantes de Luis Frangolla, o las ondulaciones del agua producidas por las propias vibraciones de las ondas sonoras en **Wav*, del artista vasco Mikel Arce. En suma, todos estos experimentos (unas veces llamados instrumentos inventados y otras esculturas sonoras) ofrecen nuevas formas de entender esa relación entre forma-espacio, cultura-naturaleza, tierra-cielo, hombre-cosmos..., que desde la escisión de los opuestos, abre un diálogo que pretende unirlos, mediante una doble sonoridad que conduce a una tercera, por quién la provoca y de quien la produce.

Frente a las esculturas movidas por la naturaleza (viento, agua y fuego) el hombre industrial las sustituye por la máquina, y ese corazón que palpita se convierte en el motor eléctrico que le confiere vida. Apenas hace más de 150 años que se inventó el motor eléctrico, por ello, muchas de las primeras manifestaciones quedaron en proyecto por los futuristas italianos y rusos. Será en los años cincuenta, con el arte cinético y los Nuevos Realistas, cuando se retomará esta iniciativa y se realizarán varias obras de movimiento autónomo y generador de sonido. Uno de los primeros es el artista cinético Nicolas Schöffer con sus *Torres Cibernéticas* (1948-57), activadas a partir de estímulos exteriores de luz, sonido, temperatura, etc., buscando un nuevo equilibrio “homeostático” entre lo estático (entropía) y la perturbación (entropía negativa) del hombre contemporáneo, reflejado en estas torres con “cerebro electrónico”, en su propia reacción entre el orden y el caos. En España se encuentra el artista cinético Luis Lugán, que a partir de los años sesenta, crea esculturas plástico-electrónicas, en las que interrelaciona sonido-forma-luz-tacto-olor, con la propia participación activa del espectador, que las modifica y les da sentido.

Este diálogo milenario con el exterior, del hombre con el cosmos, se retroalimentará con las nuevas tecnologías, como así se manifiesta en las esculturas electromagnéticas del artista griego Takis, quien dialoga en los límites de lo imperceptible e inaudible y que declara en su autobiografía: «*Ah! Si seulement je pouvais avec un radar capter la musique des sphères. Cette idée me fait oublier toutes les lois de l'art. Si cet objet pouvait capter et transmettre les sons en tournant, mon imagination serait couronnée*»³³. Esto le lleva a experimentar en sus primeras esculturas electromagnéticas (1962-65), creando un denso campo de vibración sin sonido, una resonancia profunda, que más que oírse se siente. Su trabajo va del cuasi-silencio hasta el extremo de la vibración “cataclísmica”.

La visión utópica, tanto de los futuristas, como de la cibernética de Schöffer o electromagnética de Takis, se manifiesta anárquica e irónica, y a veces autodestructiva, en las máquinas cinéticas de chatarra y de objetos industriales de desecho, del suizo Jean Tinguely. Sus excéntricos artefactos son movidos por sistemas de engranajes asincrónicos, lo que asegura patrones de sonido y movimiento que son inherentemente inestables y no repetidos, donde los elementos chirrían, golpean, zumban, murmuran ... El sonido es fundamental en el trabajo de Tinguely, incorporando todo tipo de elementos que producen

³³ TAKIS en *Monographies*. De Hélène et Nicolas Calas, Galilée. Paris, 1984, p. 211.

sonido: botellas, ollas, máquinas de escribir, maquinaria agrícola, huesos de animales, instrumentos musicales viejos, etc., generando a veces notas musicales de forma aleatoria, con cambios de sonido y de tonos, aún estando sometidos a los mismos parámetros (muchas veces no evidentes), llevándole a denominar a toda esta serie de grandes máquinas sonoras como *Méta-Harmonien*, de las que construyó varias, a partir de 1978. Otras de sus máquinas llegan a veces al paroxismo de su propia absurdidad y autodestrucción, como su trabajo *Tributo a Nueva York* (1960), un anti-monumento de cientos de elementos de desecho industrial, que acaba en su grandiosidad destruyéndose a sí mismo. Retrata al hombre en su propio deseo y exceso, proyectado en sus esculturas sonoras, en una especie de alegría apocalíptica del positivismo industrial.

El espacio que ocupa, el tiempo que pasa y el oyente que transcurre: La instalación sonora

El primer artista que usa el término de *instalación sonora* es Max Neuhaus, a finales de los años sesenta, para definir sus obras como “una percepción nueva del lugar gracias al sonido”³⁴, un concepto que será recogido y ampliado por José Iges, entendiéndolo que “toda instalación –también la sonora, como expansión de aquella- nace para dialogar en interferir/resonar con un espacio concreto que alberga”, añadiendo que “además de ser espacio que ocupa, es también tiempo que pasa” (recogiendo las palabras de Clara Garí)³⁵, y que nosotros lo ampliaremos también a la de un *oyente que transcurre*, en la medida en que su escucha en una instalación sonora no es fija, sino que es activa, y por ello, cambia su percepción según interviene en ese espacio y tiempo de la instalación.

Espacio y sonido han sido dos elementos que se han influenciado constantemente, de tal forma, que el espacio modifica el sonido y éste, a su vez, puede alterar la percepción espacial de un lugar. Esto ha sido un factor que, de una u otra forma, ha estado presente en todo hecho musical en su historia, como en los espacios reverberantes de las catedrales medievales, en las que, tanto en la situación como ubicación del órgano, se atendía a la especificidad de cada catedral, donde la propia acústica del lugar permitía una escucha que envolvía con su sonoridad a todos los creyentes, como si fuera la presencia imperceptible y omnipresente de Dios, que cubría el vacío del lugar, calando en todos los cuerpos y unificándolos metafóricamente en uno solo. Estos condicionantes acústicos de las iglesias obligaron a sustituir el culto hablado por el culto cantado para ser comprensible, pero además, en otras ocasiones, estos inconvenientes acústicos arquitectónicos fueron aprovechados creativamente, como a finales del Renacimiento y principios del Barroco (entre 1534 y el 1600), por la Escuela Veneciana en la Basílica San Marco di Venecia, donde desarrollaron un estilo policoral con la técnica de los *cori spezzati* (“coros

³⁴ Citado por IGES, José: «Territorios artísticos para oír y ver», en el catálogo *El espacio del sonido y el tiempo de la mirada*, Koldo Mitxelena, San Sebastián, 1999, p. 7.

³⁵ Citado por IGES, José: «Realidades artísticas resonante», en el catálogo *Resonancias*, Museo Municipal de Málaga, 2000, p. 13.

divididos”), en los que se situaban dos o más coros contrapuestos en las tribunas de la basílica, lo que permitía un diálogo y un entrecruzamiento de las voces con el espacio, provocando valores expresivos y plásticos en los oyentes. Esto se extenderá por toda Europa, llegando incluso a realizarse una misa con doce coros, divididos a cuarenta y ocho voces, por el maestro Orazio Benevoli, para la inauguración de la catedral de Salzburgo en 1628. También J. S. Bach lo aplicará en su *Pasión según San Mateo* (1729) para doble coro, orquesta y solistas, adaptándose a los condicionantes de la propia iglesia Santo Tomás de Leipzig, donde debía ser estrenada, aplicando a través de ese diálogo de los coros distanciados, no sólo un juego espacial del sonido, sino también, un juego expresivo de significación de los contrarios: la contraposición (como si de un contrapunto existencial se tratara) entre lo sagrado y lo humano. En la música contemporánea se continuará con Karlheinz Stockhausen en *Gruppen* (“Grupos”, 1956-57) para tres orquestas, las cuales dividía en el espacio para generar tres argumentos musicales a la vez, con la intención de producir no tanto un “contrapunto” sonoro de una identidad diferenciadora, como una “fusión” de texturas-tempo de los sonidos instrumentales mezclados por todo el espacio de la sala.

La instalación e intervención sonora, no ha hecho sino potenciar y hacer indisoluble la relación de sonido y lugar. Cualquier modificación o cambio de espacio alteraría su sentido. De hecho, esto siempre se produce en cualquier concierto de música realizado en espacios distintos. La diferencia estriba en que esa modificación, muchas veces, no es tenida en cuenta como valor expresivo y creativo.

Varios artistas sonoros han trabajado en este sentido, atendiendo a la acústica del lugar, como Paul Panhuysen, quien a través de su *Long Strings installations* realiza diferentes montajes desde 1974, instalando largas cuerdas metálicas que ubica en todo el espacio arquitectónico, acoplándose a su propia forma (fábricas, patios interiores, escuelas, carpa de circo, complejos comerciales...), convirtiéndolo -por un momento- en un gran instrumento sonoro, en esta gran caja de resonancia en la que entran los oyentes. Una vez instalado, hace vibrar las cuerdas metálicas de diferente manera: frotando, percutiéndolas, rasgando, etc., creando una nueva lectura visual y acústica del lugar.

Esta modificación del espacio arquitectónico a través del sonido, pero actuando no tanto en su propio espacio vacío, sino en la estructura que lo acoge, es la obra “Houlque” (1996), del artista francés Eric Cordier. En este trabajo, Cordier sitúa en la fábrica abandonada Grande Fabrique de Dieppe, multitud de conos de altavoces, fijados y dirigidos sobre todas las paredes y estructuras de este edificio. Con ello crea una “realidad resonante”, que se expande por el espacio arquitectónico, produciendo unos ambientes diferenciados según estos altavoces se hayan situado en una pared de madera, de hormigón, en el suelo o en las ventanas (provocando en este caso una máxima reverberación). El espacio abandonado de la fábrica adquiere un movimiento, vibrante y vivo, del que emana una energía hacia el propio espacio vacío, por el que el espectador

camina y recibe esa tensión contenida, como si escuchara –por un instante- su impulso vital escondido.

Hasta ahora, hemos hablado de instalaciones que atienden a la especificidad acústica del espacio arquitectónico y su posible transformación expresivo-poética. Aparte, la propia especificidad del espacio viene dada por el contexto de quienes lo habitan, la función del mismo, su uso, etc. En este sentido, hay una serie de obras que contemplan el espacio en relación al contexto, al tiempo que pasa (el histórico, el personal, el cotidiano...) y a la relación que mantiene con el oyente. Un ejemplo de este tipo de obras, que se acercan a un concepto de intervención sonora, más que a una instalación, es “23.3.1998 Mercat de Villafranca”, de Antoni Muntadas. La intervención consistió en pre-grabar los sonidos del Mercado ambulante de Villafranca (Tarragona) durante un sábado, día en el que ponen los puestos de venta. El resto de los días de la semana, en los que no había mercado, se ponía el sonido pre-grabado en el mismo lugar, enfrentándolo a los propios sonidos de la calle, y se dejaba de poner cuando había otra vez mercado. Sólo se distribuía el CD en una parada del mismo. Con esta intervención, Muntadas recuperaba sus “experiencias subsensoriales” que realizó en los años setenta, explorando los componentes del olfato y el tacto, que él volvía a considerar en estos mercados callejeros, mercados que concibe como lugares de intercambios sensoriales, a la vez que sociales y económicos. Con la ausencia y presencia del sonido, Muntadas consigue transformar la percepción del mismo lugar, permitiendo reflexionar sobre aquello que oímos sin escuchar.

Otro de los aspectos fundamentales, en que ha hecho hincapié el arte de la instalación, es la relación del espectador con la obra, tanto en su recorrido espacial como con el tiempo narrativo que mantiene en su trayecto. Este condicionante siempre está presente en la lectura de toda obra de arte, sea un cuadro, una escultura o una arquitectura, y de hecho, podríamos realizar una historia de la mirada y del recorrido del arte como transformador de la obra desde el espectador. Con el sonido ocurre algo similar, puesto que no es lo mismo una sala vacía que llena, ya que, acústicamente, se transforma con nuestra presencia: nuestro cuerpo interactúa con las ondas sonoras que recibe, absorbiendo o reverberando. Cuando se toma conciencia de este condicionante y se concibe una obra en relación a esta capacidad del espectador, de interaccionar y ser parte de la misma, se presentan otras posibilidades expresivas y comunicativas. Esta interacción nos lleva a valorar al oyente como parte activa y creadora, además de la importancia del concepto de tiempo de la obra, que se va transformando en cada instante que se percibe. A continuación, expondremos algunas obras en las que el espectador transforma el sonido en el espacio.

La obra *The Greenwich Foot Tunnel* (1996), de Greyworld, fue creada con una tecnología que traduce el contacto y el movimiento al interior de un generador de ambientes sonoros. Greyworld desarrolló esta técnica en un túnel subterráneo en Inglaterra, que realiza el trayecto de Greenwich a Islands Gardens, por donde pasa la gente andando todos los días. Los sonidos creados estaban presentes en todo el recorrido y, según los visitantes pasaban, activaban

un dispositivo denominado *layer* que lo traducía en sonido, generando un ambiente sonoro cambiante. De esta forma el espectador, en su propio proceso generador de la obra, concebida por el autor, pasa –sin saberlo- a formar parte de ella. El objetivo de Greyworld era resaltar estos espacios públicos asépticos y cambiar la percepción de la gente de su propio estar en él.

Esta interacción con el público se hace a veces evidente, cuando se les invita a crear su propia interacción y transformación sonora del espacio. Mirosław Rogala en su obra *Divided we SpeaK / Divided we Stand* (1997), realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago, creó en una de sus salas un espacio interactivo, concebido como un mapa sonoro en 3D en el cual el público, provisto de dispositivos que movían en el espacio tridimensional de la instalación, creaba sonido, texto e imágenes, a través de sus propios movimientos, convirtiéndose el público/participante en una especie de “orquesta virtual”.

En otras obras, esa interacción con el espectador es provocada por células fotoconductoras o sensores ultrasónicos que, a través de sus movimientos, modifica el sonido ya existente. La obra de José Antonio Orts, *Blanco Ostinato* (1997), combina elementos electrónicos simples (no ocultados, sino evidentes), conectados a diferentes conos de altavoces, y una serie de células fotoconductoras, que según la cantidad de luz recibida del lugar, o la propia interferencia del espectador que pasa (mediando en esa luz), hace que estos dispositivos electrónicos emitan a los altavoces una serie de impulsos eléctricos diferentes. El impulso que reciben los altavoces es el mismo, pero dependiendo de su tamaño, transmiten unas frecuencias u otras, ya sean altavoces para reproducir graves o agudos. Así, la obra interactúa tanto con el espacio arquitectónico como con el público. Cuando el espacio se encuentra vacío, el sonido se modifica según la luz que entra por el edificio, lo cual depende de la hora del día y de la orientación de las ventanas que tamizan la luz; cuando entran los visitantes, no identifican en una primera escucha esa variación del día, pero cuando se interpone la luz, toma conciencia de esa modificación y condiciona, incluso –después de conocer la causa y efecto-, su propio diálogo con la instalación, produciéndose un efecto inverso: de ser modificador a ser modificado su comportamiento por el sonido.

Otras prolongaciones del Arte Sonoro...

Hasta ahora, tan sólo hemos desarrollado algunas prácticas del Arte Sonoro, a través de la escultura e instalación sonora, pero su campo es mucho más amplio que lo que abarcan las exploraciones del objeto y del espacio: también se extiende a las del cuerpo como plena entidad sónica. Estas cuestiones han sido abordadas desde las posibilidades fonéticas de la voz en la poesía sonora, hasta aquellas de la acción y expresiones del cuerpo en la audio-performance, donde la totalidad física del artista se convierte en un generador de sonidos que no se limita al uso percutido y rítmico de las manos y los pies, propios de la música, sino donde todo el cuerpo suena y es convertido en lenguaje, incluso con la posibilidad de hacer escuchar los sonidos de sus órganos interiores.

El propio concepto de Arte Sonoro ha ido ampliándose desde sus orígenes, cuando se ubicaba exclusivamente en el ámbito de las artes visuales, en el uso del sonido por parte, exclusivamente, de los artistas plásticos. Su expansión le ha llevado a que, en la actualidad, ya no sea sólo el ámbito de la galería o el museo, sino que pueda situarse en espacios no destinados al arte, como determinados lugares públicos, destinados a otros fines, o entornos abandonados, e incluso, en salas de concierto. También el perfil del artista sonoro ya no es únicamente un artista plástico, sino que puede ser músico o tener otra formación previa no artística. Por último, otra cuestión importante es que la naturaleza de las obras de Arte Sonoro ha evolucionado y no tiene por qué plantear, exclusivamente, una relación de imagen visual y sonido, sino que puede haber obras de Arte Sonoro en las que, aún no existiendo la imagen, sí que exista un planteamiento de exploración del lenguaje sonoro, como la mencionada poesía sonora, también el radio-arte, y lo que se denomina el paisaje sonoro, el cual realiza una reflexión del entorno acústico basado, principalmente, en la grabación y en su mínima transformación. Así mismo, habría que añadir todas aquellas propuestas con un uso conceptual del sonido, lo que comenzó a desarrollarse en la década de los sesenta en el llamado *Audio Art*, un término anterior al de Arte Sonoro, y que coincidía con el desarrollo y una mayor accesibilidad de la tecnología audio, que facilitaba grabar sonidos en soportes fijos³⁶. La idea de Ramón Gómez de la Serna, de concebir el micrófono como la “oreja de todos”, pasaba a ser una realidad accesible décadas después, en manos de los artistas, lo cual les permitía capturar el sonido y que formara parte de sus obras, es decir, el equivalente a un instrumento musical para un músico.

Esta expansión del Arte Sonoro, en diferentes subgéneros, es para algunos teóricos un impedimento para identificarlo como categoría artística específica, equiparable a otros movimientos artísticos, como así lo expresa el teórico del *audio art* William Furlong: “El sonido nunca ha sido un área distintiva de la práctica artística, como otras manifestaciones y actividades que se convirtieron en campos nuevos en las décadas de 1960 y 1970. Aunque ha sido utilizado consistentemente por artistas a lo largo del siglo, nunca ha existido un grupo identificable que haya trabajado exclusivamente con sonido, de manera que uno no está confrontado con un área de práctica artística etiquetada como 'arte sonoro', de la misma forma en que se pueda estar identificado con categorías

³⁶ La aparición de la cinta de cassette doméstica, lanzada al mercado por la marca Phillips en 1963, permitió ser un soporte accesible de poco coste y fácil copiado para la difusión de trabajos de artistas sonoros, mediante publicaciones llamadas *cassette-magazines*, y también para poder grabar sonidos e incluirlos en sus obras, como en la performance *The Singing Sculpture* (“La escultura cantante”, 1968), de Gilbert & George, donde ellos evidencian incluso el propio objeto de la reproductora de cassette como elemento visual y sonoro. Lo activan durante la performance, para luego cantar y rotar mientras suena la música. En la actualidad, con las grabadoras digitales de sonido y su edición digital, no ha hecho sino extender el uso del sonido por parte de los artistas.

como las de arte Pop, arte Mínimal, arte del cuerpo (Body art), arte de la tierra, videoarte, y así sucesivamente”³⁷.

Esto lo dijo Furlong en los años noventa, pero una década después, se ha demostrado que el uso del término “Arte Sonoro” se ha expandido, no reduciéndose exclusivamente al campo específico del arte y de los artistas, sino que ha sido apropiado también al campo expresivo de muchos músicos y de otros creativos de formación divergente, lo que hace que su amplitud diversa no lo ponga en crisis, sino que, muy al contrario, su naturaleza diversa de expresar nuevas maneras de preguntarse y entender a través del sonido, sea su razón de ser. En realidad, el Arte Sonoro no es sino el reflejo de esa capacidad continua, de no dejarnos sorprender por los nuevos interrogantes que nos plantea cada sonido invisible de la vida, un mundo sin significados al que respondemos con nuestra propia resonancia.



Koncert Morski (Concierto del mar, happening panorámico, 1967) de Tadeusz Kantor

³⁷ FURLONG, William: «Sound in recent art», en FURLONG, William (ed.): *Audio Arts. Discourse and practice in contemporary art*, Academy Editions, London, 1994, p. 128, traducido en http://es.wikipedia.org/wiki/Arte_sonoro (última consulta 3-06-2008).

« Ce que pensent nos yeux »
Cezanne, explorateur de la perception

Jacques Mandelbrojt
Peintre et physicien théoricien
MIM (Laboratoire Musique et Informatique de Marseille)

Résumé. Nous présentons un article qui montre le rapport entre Cézanne, précurseur des sciences cognitives, Piaget et le musicien contemporain Schaeffer.

Mots clef. Accommodation, assimilation, Cézanne, Monet, écoute réduite, épistémologie génétique, perception, Piaget, psychologie cognitive, Sartre, Schaeffer, Henry Moore.

Abstract. We present an article that shows the relationship between Cezanne, a precursor of cognitive science, Piaget and the contemporary musician Schaeffer.

Keywords. Accommodation, assimilation, Cezanne, Monet, reduced listening, genetic epistemology, perception, Piaget, cognitive psychology, Sartre, Schaeffer, Henry Moore.

Cézanne, qui évoquait « *Ce que pensent nos yeux* » et reprochait à Monet « *de n'être qu'un œil* » (mais « *quel œil !* » ajoutait-il), anticipait dans son œuvre et dans ses propos certains aspects de la psychologie cognitive et en particulier de la pensée de Piaget, créateur de *l'Épistémologie génétique*, selon qui « *Il existe des analogies telles que l'on aurait peine à dire où s'arrête l'activité perceptive et où commence l'intelligence* ».

Commençons par quelques similitudes frappantes :

Lorsque Cézanne dit vouloir « *unir les courbes des femmes aux épaules des collines* » et réalise ceci dans de nombreuses peintures, en particulier dans la *Montagne Sainte Victoire* ou dans de nombreuses *Baigneuses*, on ne peut s'empêcher de penser à cette propriété de la perception décrite par Piaget : « *L'activité perceptive se prolonge sous forme de transports dans l'espace comme si la vision de l'un des objets était appliquée à l'autre* ».

De même les courbes d'une coupe de fruits déformées de telle sorte que les bords ne se rejoignent pas, évoquent cette propriété de la perception

également décrite par Piaget : « *La règle dans le domaine de l'organisation perceptive, c'est la déformation des parties en fonction de la totalité* ».

Enfin les dernières aquarelles de Cézanne où quelques touches suffisent à évoquer l'espace et les formes, correspondent au fait que selon Piaget « *Tout se passe comme si le regard constituait une sorte de tirage au sort et comme s'il fixait seulement certains points de la figure perçue en négligeant les autres* ».

Cézanne écrit d'ailleurs à Emile Bernard : « *Or, vieux, soixante dix ans environ, les sensations colorées qui donnent la lumière sont chez moi cause d'abstractions qui ne me permettent pas de couvrir ma toile, ni de poursuivre la délimitation des objets quand les points de contact sont ténus, délicats ; d'où il ressort que mon image ou tableau est incomplète* ».

En ce qui concerne non plus la perception mais les images mentales correspondant au souvenir ou à l'imagination, Sartre écrit : « *Le caractère de Pierre en image, c'est d'être clairsemé* ». Ainsi le caractère discontinu existe aussi dans les images mentales et Cézanne ne peignait pas uniquement sur le motif mais aussi de mémoire ou d'imagination : Selon Ambroise Vollard, il faisait notamment appel à ses souvenirs de musées pour ses compositions de nus.

« *Tout mode de connaissance, écrit Piaget, suppose une structuration à titre de condition préalable et nécessaire.* ». Si la perception est semblable à l'intelligence, c'est que, comme la connaissance, elle est structuration du réel, elle ramène le réel aux structures dont nous disposons, et inversement ces structures évoluent sous la pression du réel.

« *Nous ne voyons que ce à quoi nous sommes préparés* », disait Isamu Noguchi. De même la compréhension du réel consiste, selon Kant (et Cézanne lisait Kant !) à le ramener aux structures a priori telles que celles de la géométrie. Sans doute peut-on voir l'influence de Kant dans le célèbre précepte de Cézanne « *Il faut traiter la nature par le cône le cylindre et la sphère* ».

Mais les structures auxquelles nous ramenons le réel peuvent évoluer sous l'action du réel, comme l'a montré Piaget, assouplissant ainsi la pensée de Kant, ou plus exactement mettant en évidence, dans son *épistémologie génétique* l'évolution des structures auxquelles nous rapportons le réel.

Cette évolution est régie par ce que Piaget appelle les mécanismes d'*assimilation* et d'*accommodation*: ramener le réel aux structures dont nous disposons, c'est l'*assimiler* à ces structures, l'évolution des structures sous la pression du réel c'est l'*accommodation* de ces structures au réel.

Pierre Monod et moi-même avons montré comment ces concepts, qui selon Piaget régissent l'évolution des espèces ainsi que celle de la science, s'appliquent également à l'art visuel :

Ce double mécanisme d'*assimilation* et d'*accommodation* jette une lumière particulièrement vive sur cette citation du sculpteur Henry Moore "*Parfois je suis allé plusieurs années de suite à la même plage. Mais chaque année une nouvelle forme de galets attirait mon attention, forme que je n'avais guère vu auparavant quoiqu'elle fut présente par centaines. Parmi les milliers de galets que je rencontre sur la plage, mes yeux choisissent de ne voir que ceux dont la forme correspond à mes intérêts formels du moment. Il se passe tout autre chose si j'en examine une poignée un à un. Alors je peux étendre mon expérience formelle, en donnant à mon esprit de devenir sensible à une autre forme*". La première partie de cette citation : « *mes yeux choisissent [...] de ne voir que ceux dont la forme correspond à mes intérêts formels du moment* », décrit l'*assimilation* des galets aux intérêts formels du moment de Henry Moore, la seconde partie, « *Alors je peux étendre mon expérience formelle* », correspond à l'*accommodation* de ces intérêts formels à une nouvelle forme de galets.

L'*accommodation* s'accompagne d'un sentiment de complexité « *Je procède très lentement, la nature s'offrant à moi très complexe : et les progrès à faire sont incessants* », écrit Cézanne.

Si l'*assimilation* et l'*accommodation* régit l'élaboration de chacune des œuvres de Cézanne, elle régit aussi leur succession, de la même façon que l'on peut faire un parallélisme entre l'évolution de l'intelligence d'un individu (ontogenèse) et celle de la science (phylogenèse).

On peut tenter de suivre l'évolution des structures auxquelles Cézanne rapporte le réel dans la succession de ses œuvres.

Il est utile à cet égard de distinguer trois phases de l'œuvre de Cézanne :

- La période « *couillarde* », selon l'expression de Cézanne, période où domine la matière et le geste, matière manifestement tactile et qui correspond au « *temppérammennte* ». Il est intéressant à propos de cette période de rappeler que, selon Piaget les structures de la pensée naissent par les mécanismes d'*assimilation* et d'*accommodation* à partir de nos tous premiers réflexes qui sont essentiellement tactiles.

- La période que l'on pourrait qualifier de « *Kantienne* » où Cézanne traite le réel par le cône le cylindre et la sphère.

- La période des dernières aquarelles, où Cézanne dépasse cette structuration rigide et se rapproche de plus en plus finement à la sensation, de la même façon que par les mécanismes d'*assimilation* et d'*accommodation* la connaissance scientifique évolue et s'adapte de mieux en mieux au réel.

Cézanne a aussi curieusement anticipé dans son œuvre « l'écoute réduite » base de la musique concrète de Pierre Schaeffer : Lorsque Cézanne prolonge les touches qui génèrent les formes et les couleurs d'un arbre pour enchaîner

dans les formes des montagnes, des baigneuses, du ciel...autrement dit lorsque ces touches deviennent indépendantes du concept d'arbre, de montagne ou de ciel...c'est anticiper cette écoute réduite de Schaeffer qui consiste à écouter les son indépendamment de leur origine physique...et c'est aussi évidemment ouvrir la voie à l'art abstrait.

Sans doute pourrait-on indiquer encore de nombreuses découvertes anticipées dans l'œuvre de Cézanne...mais restons bref, fidèle en cela à Cézanne pour qui « *les causeries sur l'art sont presque inutiles.* »

Bibliographie

- BERNARD, Emil ; GASQUET, Joachim ; etc.: *Conversations avec Cézanne*, Macula, Paris 1978.
- MANDELBROJT, Jacques : *Les Cheveux de la Réalité*, Alliage, Nice, 1991.
- MANDELBROJT, Jacques et MOUNOUD Pierre: « On the relevance of Piaget's theory to the visual arts" *Leonardo* 4,155, 1971
- PIAGET, Jean. et INHELDER, Bärbel: *L'image mentale chez l'enfant*, PUF, Paris, 1966.
- PIAGET, Jean: *Biologie et connaissance*, NRF, Paris, 1967.
- READ, Herbert : *A Concise history of modern sculpture*, Thames and Hudson, Londres, 1964.
- SARTRE, Jean-Paul: *L'Imaginaire*, NRF, Paris, 1940.
- SCHAEFFER, Pierre : *Traité des objets musicaux*, Seuil, Paris, 1966.
- VOLLARD, Ambroise : *Paul Cézanne*, Editions Georges Crès et Cie, Paris, 1919.

Del fragmento, la repetición, el ritmo, la permutación, la aleatoriedad y la indeterminación en la poesía fonética y sonora

Bartolomé Ferrando Colom
Performer y Poeta Visual
Facultad de Bellas Artes. Universidad Politécnica de Valencia

Resumen. El presente artículo quiere abarcar los diversos factores o elementos que a mi juicio han sido utilizados en la creación histórica de la poesía fonética y sonora, y de los que yo hago uso en mi práctica personal. Y así, la relación entre fragmentación, repetición y discontinuidad, presentes en muchas composiciones históricas, las he hecho mías también al aplicarlas a mis propias piezas. En el texto integro, además, la defensa de los conceptos de ritmo y de permutación. El primero lo expongo relacionado con la respiración y a su vez con la naturaleza. Subrayo, de la permutación, la posibilidad que contiene de conexión con el absurdo. Ya al final del artículo hablo de la diferencia entre aleatoriedad e indeterminación, defendidas por Boulez y Cage, las cuales utilizo conjuntamente en alguna de mis composiciones recientes.

Palabras clave. Fragmento, repetición, ritmo, permutación, aleatoriedad, indeterminación.

Abstract. This article aims to cover the various factors or elements that, under my opinion, have been used in the historic creation of phonetic and sonorous poetry, and those I use in my personal practice. Thus, I have made mine the relationship between fragmentation, repetition and discontinuity, present in many historical compositions, applying them to my own pieces. In addition, the complete text offers a defence of the concepts of rhythm and permutation. The first are related at the same time with breathing and nature. With regards to permutation, I stress its possible connection with the absurd. The end of the article deals with the difference between randomness and indeterminacy, as defended by Boulez and Cage. I have used them together in some of my latest compositions.

Keywords. Fragment, repetition, rhythm, permutation, randomness, indeterminacy

Empecé a hacer poesía sonora hace ya tiempo, cuando descubrí la riqueza de lo fragmentario. Cuando me di cuenta de que un trozo de imagen, un residuo de escritura o un sonido cualquiera aislado y separado del resto, era tan intenso

como la totalidad de la que se había desprendido. Lo intuí cuando, siendo estudiante, tuve ocasión de leer *Pez soluble*, aquel escrito surrealista de André Breton publicado en París en 1924. Pero lo descubrí en 1973 en una exposición de poesía concreta y visual, que había organizado el Goethe Institut de Barcelona. Fue entonces cuando pude apreciar el potencial creativo del fragmento, del residuo matérico, de la astilla del lenguaje. La poesía concreta, como se sabe, expone y muestra fragmentos de discurso, condensando la frase en un bloque de sílabas, en unas letras o en fragmentos de éstas. Y fue a partir del descubrimiento de la poesía concreta, de esa arquitectura plástica del lenguaje escrito, cuando dirigí la mirada hacia atrás, a ciertas composiciones también fragmentarias que tenían mucha más edad, que habían sido destinadas a ser recitadas y declamadas, y a las que se había convenido a posteriori, en darles el nombre de poesía fonética. Me refiero con ello a las construcciones de Marinetti, Balla, Depero, Hausmann, Schwitters, Ball, Van Doesburg y tantos otros, que crearon la base sobre la que se construirían otros modos de hacer, sobre todo en Europa y América. En mi caso, de entre estos autores mencionados, destacaría tanto la influencia de Ball y de Schwitters, como de Paul Scheerbarth, de quien recitaré un fragmento de la composición *Ich liebe dich*, publicada ya en 1897.

Kikakoku!
Ekoralaps!
Wiso kollipanda opolösa
Ipasatta îh fûo
Kikakoku proklinthe petêh
Nikifili mopa léxio intipaschi benakaffro-propsa
pî! Propsa pî!
Jasollu nosaréssa flipsei
Aukaratto passakrussar kikakoku
Nupsa pusch?
Kikakoku burulu?
Futupukke - propsa pî
Jassollu.....

Probablemente lo fragmentario sea más real que aquello otro que llamamos continuo. *El fragmento es un discontinuo*¹ que habita en el cuerpo ilusorio de lo que denominamos continuidad. Y cabe afirmar que nuestra propia vida no es más que un collage ininterrumpido de fragmentos, de fallas, de cambios de dirección, de inversiones, de giros, de partículas deshilachadas y a la deriva, que tienen su inicio y su fin en su propio territorio.

El fragmento, más que afirmar, promete decir algo que va más allá de su propia afirmación, pero no lo dice: lo articula, lo esboza y lo mantiene abierto e inacabado, *mostrando sus aristas cortantes*². Pero todo fragmento brilla por sí mismo y mantiene su propia realidad independiente al dominio del todo;

¹ BARTHES, Roland: *Le grain de la voix*, Éditions du Senil, Paris, 1981, p. 198.

² BLANCHOT, Maurice: *El diálogo Inconcluso*, Monte Ávila Ediciones, Caracas, Venezuela, 1970, p. 482.

enarbola una realidad que creo más intensa y más viva que aquella otra, articulada y construida con hilvanes y engarces, que probablemente consideramos más cercana o más próxima a nuestra propia experiencia. Sin embargo, habitualmente, dejamos de lado lo fragmentario, tal vez por considerarlo inconsistente o inacabado, cuando es precisamente ese corte, ese abismo sobre el que descansa, ese hueco en el que se mantiene envuelto, lo que le confiere mayor intensidad. *La grandeza –dice Barthes- de la obra fragmentaria, no es la de la ruina o de la promesa, sino la del silencio que sigue a toda terminación*³. Por eso, se podría decir que el fragmento vive su propia vida corpuscular, rodeada y desligada del resto de partículas, sin estar sometido a ninguna de ellas ni a ningún punto de anclaje. Cada cual muestra su propia diferencia a los ojos de otro, y se resiste a ser asimilado a la totalidad del conjunto. La obra fragmentaria, pues, está construida desde la dispersión y emite su habla desde una pluralidad de voces independientes, organizadas en base a una unidad irregular y asimétrica que se dilata y contrae ininterrumpidamente. Y esos residuos o trozos de escritura y de habla dicen más allá del significado habitual. Suenan de otro modo, nunca oído, organizados en grumos de voz no clasificables ni catalogables, y provistos cada cual de su propia intensidad y de su propio ritmo.

Uno de los poetas de época más reciente, influenciado por el Dadaísmo, y por el que siempre he tenido gran aprecio y admiración fue Ernst Jandl. Nacido en Viena en 1925, y gran conocedor de la poesía concreta, Jandl construyó sus poemas fonéticos con unidades mínimas de lenguaje, alternando e intermezclando partículas con sentido y sin él. Sus poemas flotan en ese límite, en ese horizonte de residuos, hundiendo las raíces de la palabra en el magma sonoro del lenguaje no codificado, tal y como se advierte en su pieza *tohuwabohu*, publicada en los años sesenta en su libro *Laut und Luise*, de la que muestro una parte:

tohuwabohu

hu

-

bo

-

hu

-

bo

-

hhu

-

bo

-

otto

-

bo

³ BARTHES, Roland: *El susurro del lenguaje*, Ediciones Paidós, Barcelona y Buenos Aires, 1987, p. 271.

-
ottto
-
bo
-
ohoo
-
-bo
-
o

babba
babba
toobaba
toobaba
tohuubaba
tohuubaba
tohuwaababa
tohuwaababa
tohuwaboobaba
tohuwaboobaba
tohuwabohuubaba
tohuwabohuubaba
tohuwaboobaba
tohuwaababa
tohuubaba
toobaba
babba

Y si hablo de mi propia práctica, haré mención de un poema fonético que construí a mediados de los ochenta, con motivo de la inauguración de una exposición de la pintora segoviana Fuencisla Francés. El poema está basado en la descomposición fragmentaria del nombre de la pintora, así como en alteraciones y cambios de posición de las letras contenidas en cada fragmento. A todo ello le añadí ejercicios diversos de repetición, alterados y transformados mediante añadidos fonéticos parciales.

La repetición de un fragmento hace hincapié de nuevo en el mismo trecho, en el mismo instante. Toda repetición es una invitación a recorrer una vez más el camino andado para acumularlo a la memoria de lo acontecido. La repetición de una palabra, además, desajusta el sentido de ésta, lo disuelve y lo deshace. Se produce de este modo un corte, una parada, una interrupción en el discurrir de la pieza, lo que genera a su vez, un aumento de la densidad de la misma. El tiempo ha roto sus eslabones y ha adoptado una forma circular ausente de centro, allí donde la continuidad ha desaparecido. *Lo que es repetido* –nos dice

Barthes- *es necesariamente discontinuo*⁴. Discontinuidad que está presente y construye, como decía antes, nuestra propia experiencia y nuestra propia vida. La discontinuidad y la repetición invaden nuestros actos, nuestros gestos, y también, como apuntaba Michaux, nuestro propio pensamiento. *La repetición – nos dice- es uno de los principios que rigen los movimientos de la mente*⁵.

Y así, en base a la fragmentación y a la repetición hice esta pieza cuyo comienzo suena del modo siguiente...

**nacn cecn
nacn cecn fic fec**

**nacn cecn
nacn cecn fic fec**

**nacn cecn
nacn cecn fic fec liiiiii**

**nacn cecn
nacn cecn fic fec liiiiii laaaaaa lac**

**nacn cecn
nacn cecn rrrrrrra fic fec liiiiii laaaaaa lac**

**nacn cecn
nacn cecn rrrrrrra fic fec liiiiii laaaaaa luuuuuu lac**

**nacn cecn
nacn cecn rrrrrrra reeee fic fec liiiiii lulliiiii laaaaaa luuuuuu
lac**

**nacn cecn
nacn cecn nien cecn nac**

**nacn cecn
nacn cecn nien cecn nac rannnnnnnn!**

Para el poema fonético que acabo de declamar, así como para cualquier otro poema fonético o sonoro, importa mucho la pulsión rítmica. Todo ritmo, formado por una serie sucesiva de acentos e intensidades, de compresiones y liberaciones, se basa y se apoya en la pausa, en el silencio, en el intervalo, en el vacío relativo de palabras o sonidos en el que, como si tratara de un islote, está sumergido cualquier fragmento de la pieza. Tal vez sea por ello, por la abundancia de espacios silenciosos que contiene un poema fonético o sonoro,

⁴ BARTHES, Roland: *L'obvie et l'obtus*, Éditions du Seuil, Paris, 1982, p. 199.

⁵ MICHAUX, Henri: *Escritos sobre pintura*, Ed. del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Murcia, Murcia, 2000, p. 31.

por lo que es esencial la riqueza del ritmo en todos ellos. Pero a más de esto, a pesar de esta afirmación, quisiera recordar y añadir aquí algo que decía Barthes en uno de sus libros más notables: que *sin el ritmo* -comentaba-, *ningún lenguaje sería posible*⁶.

Aquí, además, en la pieza fonética, los grumos de palabra bailan al ritmo de la respiración del poeta. La poesía oral mantiene una relación estrecha con el ritmo interno del recitante. En ocasiones incluso, todo el cuerpo de éste secunda la danza, mediante movimientos múltiples de las manos, de los brazos, del cuerpo o de la cabeza. Danza rítmica de sonidos que es pues, en ocasiones, una danza de gestos, basada en estructuras de repetición y variación. Estructuras que, abiertas en unos casos y cerradas en otros, serán consideradas más dinámicas y excitantes, en la medida en que el número de variaciones contenidas se acrecienta, pudiendo abandonar de este modo la inmovilidad y la imposición de la repetición rítmica idéntica.

En opinión de Dewey *el ritmo de la naturaleza indujo al hombre a poner ritmo en los cambios en los que no aparecía*⁷. El ritmo fonético-gestual que tratamos estaría presumiblemente anclado en el ritmo real natural, e incluso moldeado por éste. El cuerpo del poeta debería tal vez sentirse un continuador del acontecer rítmico de la naturaleza y del animal. La respiración y el gesto de éste quedarían así hilvanados y emparentados con ese otro ritmo, presente en cualquier duración o período de tiempo. Los grumos de voz no vivirían y respirarían alejados del orden aleatorio de lo natural, repleto de asimetrías, aceleraciones y arritmias. De esta manera, el poema sonoro se mostraría vivo.

Junto a la defensa de lo fragmentario, de la repetición y del ritmo, presentes en la poesía fonética y sonora que he compuesto, quisiera añadir el apoyo de la permutación, a menudo aplicada en mis piezas. La permutación como elemento de creación artístico, estuvo presente tanto en algunas composiciones Merz de Kurt Schwitters como en la poesía concreta de Noigandres, de Ferdinand Kriwet y de Franz Mon, o en la poesía sonora de Gerhard Rühm y de Brion Gysin, entre otros. Personalmente, escribí una pieza a finales de los ochenta, bajo la muy probable influencia del *I am that i am* de Brion Gysin. Para ello escogí tres frases hechas, distantes entre sí, e hice una composición basada en la separación y reagrupación de las palabras de cada una de las frases, dando lugar a otras nuevas que cruzaban y bifurcaban el sentido de las iniciales, conduciéndolas al terreno del absurdo. Las palabras empleadas conservaban en todo momento el sentido lingüístico, y sólo en algunos instantes se descomponían y daban lugar a rizados y volutas fonético-sonoras. De esta manera, y con suficientes dosis de humor, he escogido una parte de mi *Poema permutacional* que enunciaré así:

**con el rabo entre las piernas
con las piernas entre el rabo
la cabra siempre tira al monte
entre con las piernas, el rabo**

⁶ BARTHES, Roland: *L'obvie et l'obtusé*, obra citada, p. 220.

⁷ DEWEY, John: *El arte como experiencia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1949, p. 132.

**entre con las piernas, las piernas
dios los cría y ellos se juntan!
dios los cría, dios los cría
con el entre, las piernas, el rabo
con el rabo, el rabo, el entre
el monte siempre tira a la cabra!
tira, tira la cabra a la cabra**

.....

**la cabra tial monte ra!
la cabra raal siempre ca!
ti y casiempre al siempre!
ti y cacabra a cabra
y ellos crían dios y ellos
con el rabo entreentre
y ellos juntanellos y dios
con el rabo entrecon el rabo
abracamontemonte cabrael rabo entre el rabo
abracamonte tiracabrael rabo con el rabo con el rabo.....**

Y ya del 2002, destacaría una nueva composición, en la que la fragmentación, la repetición, el ritmo y la permutación convivían en el interior de una pieza, de título *Bushaznarblair*, de la que una de sus partes dice:

**La cata pila cata rá
La cata pila cata rá
La cata pi bléla cata rá
La cata pi bléla cata rá
La cata bu bléla cata rá
La cata blé la cata narrr
La cata bléla cata narrr
La cata pi bu bléla cata narrr
La cata pi bu bléla cata narrr**

**Raztomaritotablé
Raztomarijotablé
Raztotarijotató
Raztobleríjotató
Raztobleríjotatú
Brrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrag**

**Azrímana
Azrímana
Azrímanatatableka
Azrímanatatableka
Azrímanatatoazbleka
Azrímanatatoaztobleka
Azrímanatatoaztobubleka
Azrímanatatablekaaztoblekaaztobublekabuuuuuuuuuu
Azrímanatatablekaaztoblekaaztobublekabuuuuuuuuuuublé!**

Fue a partir de ese año, del 2002, cuando empecé a interesarme más por la creación de poemas sonoros aleatorios, a fin de ir más allá de la declamación de un texto escrito y predeterminado de forma precisa.

En el ejercicio de lo aleatorio se dispone siempre de ciertos elementos previos, conocidos, determinados de antemano que serán expuestos a una sintaxis abierta, no determinada. El término aleatorio lo acuñó Pierre Boulez, a fin de *describir las operaciones de azar más convenientes*⁸, algo que, en opinión de Cage cabría denominar *azar domesticado*. Lo aleatorio estaba ya presente en muchas obras dadaístas y surrealistas, así como en el lenguaje Zaum o transmental de Klebnikov o en las composiciones de pintura-escritura de Henri Michaux. Pero, además, la aleatoriedad está presente en nuestra percepción, en nuestro pensamiento y en nuestra consciencia. Nietzsche así lo escribió, diciendo que *tenemos una consciencia y una visión subordinada a factores aleatorios*⁹. De igual manera, diremos que al orden de lo natural no le extraña la noción de aleatoriedad. Por ello, podemos afirmar que lo aleatorio convive necesariamente con nuestra propia experiencia. Estamos inmersos en lo aleatorio, aunque habitualmente procuremos domesticarlo y dirigirlo lo más posible con el fin de no sentirnos afectados por aquello que pueda suceder de impredecible o casual. Frente a esto, la exposición y manifestación de un arte aleatorio, invita y emplaza al otro, al receptor a adoptar una posición más abierta perceptivamente, y también, en mi opinión, más creativa, dado que se enfrenta a algo parcialmente impredecible e inaudito, ante lo que dispone de menos códigos fijos de lectura e interpretación.

La última pieza que quiero exponer, que me abrió puertas a lo que actualmente estoy haciendo en el terreno de la poesía sonora, estaría emplazada más bien entre la aleatoriedad y la indeterminación. Si en la práctica de lo aleatorio se tiene presente y se conocen los elementos de los que se va a hacer uso, en la indeterminación no están previstos. Ante lo indeterminado, cualquier cosa puede surgir o se puede producir. La obra indeterminada es una forma abierta. La circulación de lo posible es mucho más general que en lo aleatorio, ya que la determinación previa de los elementos en el ejercicio aleatorio, limita las intersecciones y encrucijadas. La partitura de la pieza *Gritos*, que quiero presentar, está compuesta de trazos y dibujos de mi propio gesto, superpuesto hasta tres veces, lo que da lugar a diversas travesías y líneas de cruce, que si bien constituyen un elemento conocido, me invitan e incitan a hacer un recorrido por lo desconocido, próximo al ejercicio de lo indeterminado. En la indeterminación no hay orden, ni se dispone de un sentido previo. En mi pieza *Gritos*, sí que existe un cierto orden, pero es tan vago e impreciso, que no me obliga a realizar recorridos o trayectorias definidas. El sujeto está presente, pero se aleja y se escapa de sí mismo en dirección a espacios y lugares que no conoce ni ha tenido nunca en cuenta. Si en el punto de partida, ante la estructura abierta de la pieza, el poeta se enfrenta a lo indeterminado inminente, la declamación le conduce y le emplaza, acto seguido, en el interior de otras áreas en las que la

⁸ KOSTELANETZ, R.: *Conversations avec Cage*, Éditions des Syrtes, Paris, 2000, p. 25.

⁹ DORFLES, Gillo: *Fatti e fattoidi*, Neri Pozza editore, Vicenza, 1997, p. 81.

indeterminación está muy presente. Por eso podría afirmar que lo que se dice, roza o vislumbra al menos ese desconocido, situado más allá del sujeto. Y aquí retomaré las palabras de Joseph Beuys, quien afirmó, en uno de sus libros dialogados, que *es fundamental la forma abierta y la indeterminación de la acción*¹⁰.

Terminaré aquí con la acción-declamación de mi pieza sonora *Gritos*, que creo, ilustra lo que acabo de comentar.



¹⁰ BEUYS, Joseph: *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, L'Arche Éditeur, Paris, 1988.

PRIMERO EL ARTE Y LUEGO TOCAR EL PIANO (Cinco conciertos de Lidiana Cárdenas)

Pepe Romero
Performer y Artista Plástico
Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia
Universidad de Valencia

Cuando leí la *Recherche de la verité* (1674), quedé profundamente turbada. Malebranche concibe los senos maternos como proyectores, a través de los cuales se lanzan a la dulce matriz del alma infantil imágenes buenas o malas, como proto-prejuicios por así decirlo.

La curiosa idea, de que las imágenes horribles del alma materna se calcan en el cuerpo del niño, demuestra que la comunión íntima entre madre e hijo fue pensada, sobre todo, gráfica o eidéticamente. En su texto se representa la naturaleza creadora como una grafista que, a través de las madres, por mediación de activos espíritus vitales, consigue estampar en el plasma fetal escenas y bosquejos de objetos patológicos del mundo externo.

Aquello me hizo pensar que esta profunda comunión podía trasladarse al mundo sonoro, bueno más bien, que de esta profunda unidad sonora podía emerger una forma incipiente, una narración...

No hace todavía un año que una mujer, que durante la celebración pública de la canonización de San Pio había mirado con demasiada fijeza su imagen, dio a luz después un niño que se parecía del todo a ese santo (...).

Sus brazos estaban colocados en forma de cruz sobre su pecho, sus ojos dirigidos al cielo (...) Parecía incluso que había sobre sus hombros una especie de mitra caída hacia atrás; en el lugar en el que acostumbran tales tocas obispales ser guarnecidas con piedras preciosas, había manchas redondas (...)
Todo París y también yo mismo, nos convencimos de la verdad de ello. Pues uno lo conserva durante mucho tiempo en el espíritu

I

Primer concierto

Alteraciones del Útero Femenino. Concierto a la caída del cabello

(Para cuatro violines, cuatro sopranos, electrodomésticos y cosmética)

Primer Movimiento

Cuatro camas inclinadas en el escenario en donde duermen las sopranos. A intervalos irregulares, se escucha una nota de violín al toque de leño, que precede al despertar de una de las sopranos y a su posterior exclamación onomatopéyica de rabia; búsqueda del pelo caído y recogido en la mesita de noche. Vuelven a dormir.

Pepe Romero

Crescendo del piano al *forte* hasta llegar paulatinamente a las cuatro exclamaciones conjuntas.

Suenan cuatro despertadores amplificados.

Segundo Movimiento

Suenan cuatro despertadores. Las cuatro sopranos aparecen en escena; conectan cuatro lavadoras (centrifugado) y ponen a hervir cuatro cazuelas con agua.

Suena el centrifugado de cuatro lavadoras y cuando estas acaban, se escucha el sonido amplificado del hervor del agua; posteriormente, conectan cuatro aspiradoras.

Desconectan y se sientan frente a un espejo, en donde se ponen maquillaje en polvo y se pintan los labios. Se escucha el sonido de la brocha espolvoreando la cara y el roce de la barra sobre los labios. El movimiento acaba con el sonido de la ruptura de un cabello y la correspondiente exclamación de sorpresa y disgusto.

Tercer movimiento

Suenan en cuatro radios, cuatro frecuencias distintas, y nuevamente aparecen las sopranos, que realizan la misma acción que en el movimiento segundo; cuando están frente al espejo, y a intervalos regulares, se escucha una nota de violín al toque con leño como sonido de la caída de un pelo, seguido de una exclamación onomatopéyica de rabia, que precede al encuentro y contemplación del pelo recién caído. Las sopranos se espolvorean y se pintan los labios insistentemente aumentando la velocidad. Los sonidos de las tres acciones (maquillarse, pintarse y caer el pelo), más las exclamaciones onomatopéyicas, aumentan en intensidad y en ritmo, hasta llegar finalmente a un silencio dramático.

Segundo concierto: Lieder para bajo, coro y cortina de tiras metálicas (largo del escenario)

Primer Movimiento

Cinco bailarines/barítonos atravesarán la cortina 10 veces a intervalos de tiempo regulares. Salen de escena murmurando: *Hurrry up please it's time.*

Segundo movimiento

Cinco bailarines/barítonos atraviesan la cortina y (al unísono) se aperciben de un olvido. Salen de escena murmurando: *Hurrry up please it's time.*

Posteriormente, otros cinco bailarines/barítonos atraviesan la cortina y, caminando hacia el público, se les cae al escenario unas monedas al intentar cogerlas del bolsillo de la chaqueta; las recogen y salen de escena murmurando: *Hurrry up please it's time.*

Posteriormente otros cinco bailarines/barítonos atraviesan la cortina y esperan a un personaje que no aparece. Tras unos minutos de espera salen de escena murmurando: *Hurry up please it's time*.

El tintineo producido por el chocar de las piezas metálicas de la cortina se escucha amplificado y, mientras esto ocurre, un bajo recita la poesía fonética: ***La Cantinela del Chismorreo***. (Se estiran y reducen las vocales y consonantes en ritmos onomatopéyicos alternadamente sincopados y caóticos.

*Ay que mundo tan hediondo
Y tan limpio y reluciente
Ahora que se ha recompuesto
Y se extiende kilómetros y kilómetros
Y la abuelita
Que no para de dar saltitos
Horas y horas
¡A Dios gracias!
Lo mismo en Canadá
que en América
Arriba y abajo que va la abuelita
siempre con chismes
siempre enredando
saltitos arriba, saltitos abajo
siempre suyos los peores chismes
¿Pero como llegó al chisme?
¿Cómo hasta en América, la abuelita?
¿Cómo hasta en América, la abuelita?
Abuelita, abuelita.*

Hurry up please it's time

*Oh que paraguas tan fuerte
Tan pulcro y tan espigado,
Porque es de una buena marca
Y ya va por los cincuenta.
¿No han visto nunca antes
a la abuelita y su paraguas?
¿Años y años?
¡A Dios gracias!
Lo mismo en Canadá
que en América
allá que va la abuelita
siempre con chismes
siempre enredando
saltitos arriba, saltitos abajo
siempre suyos los peores chismes
¿Pero como llegó al chisme?
¿Cómo hasta en América, la abuelita?
¿Cómo hasta en América, la abuelita?
Abuelita, abuelita.*

Hurry up please it's time

Pepe Romero

*Pero un buen día se rompió
este paraguas tan firme,
y le picó la mano
pues ya tenía la carcoma.
Y por eso la abuelita
no para de saltar
horas y horas
¡A Dios gracias!
Lo mismo en Canadá
que en América
allá que va la abuelita
siempre con chismes
siempre enredando
saltitos arriba, saltitos abajo
siempre suyos los peores chismes
¿Ven ustedes como llegó al chisme?
¿Cómo hasta en América, la abuelita?
¿Cómo hasta en América, la abuelita?
Abuelita, abuelita.*

Hurry up please it's time

Tercer concierto: Máquinas Detríticas o la Victoria de las Amazonas
Primer Movimiento. *Revolución Industrial.*

Sonido de motores que hacen girar plumas sobre si mismas y a diversos elementos geométricos (líneas y planos), en una danza concéntrica que remarca su autonomía. Sonidos que son tímidos y austeros y se mezclan con otro más chirriante y molesto, que produce un temblequeo convulsivo en pieles de animales disecados y asustadizos.

Suenan entonces metálicos, impactantes y secos gongs, que hacen imposible la permanencia en la sala, pero tan sólo por unos segundos; tras ellos, el sonido de una docena de taladros, que llevan en su extremo una docena de plumeros fluorescentes, nos sumerge en una vistosa policromía debida al color de los mismos.

Segundo movimiento. *La victoria de la fertilidad*

Aparecen colgados por poleas tres pensadores metálicos (Bergson, Kropotkin y James Watt), cuyas ornamentadas cabezas giran lenta y concéntricamente. Tras ellos, una docena de maquinas oscilantes con base curva, y en cuyo extremo superior llevan un tronco de árbol, pendulean sísmicamente al ritmo de un sonido casi celestial.

Una lluvia suave inunda el escenario, creando el ruido/percusión de fondo que poco a poco se va amplificando, hasta impedir que se escuche el ruido celestial; tras ello enmudecen lentamente.

Cuarto concierto. Canción de la Madre Ciruelo
Concierto para endoscopias y ecografías Sonoras.
Primer movimiento

Al principio la escena es azul oscuro. Parece vacía, porque no se ven los personajes que están acostados en el suelo. En segundo plano, se perciben, primero con dificultad, luego con más precisión, mundos esféricos que giran en movimiento circular, iluminados en rojo, verde y azul; círculos luminosos, líneas parabólicas, líneas centelleantes, cuadrados que se estrechan y se ensanchan, amarillos o rojos; por delante de las formas matemáticas pasan, sin orden ni concierto, formas nebulosas, velos.

Un coro de treinta mujeres se retuerce lentamente por suelo y desaparece del escenario (en 15 minutos) mientras recita en voz baja, apenas audible:

Bimm
Bamm
Bumm
Bamm
Bimmbimm
Bammbamm
Bummbumm
Bammbamm
Bumm
Bumm
Bumm
Bumm

Se oye el sonido monótono de un caudal de bruma. También se oye el murmullo de agua. Una gran bola roja asciende y se va encendiendo hasta desaparecer. Se proyectan múltiples endoscopias de útero. Oscuridad y silencio.

Nuevamente la escena es azul oscuro. Treinta mujeres embarazadas desnudas atraviesan lentamente el escenario (en 15 minutos), en diagonal, como una unidad esférica, mientras cantan de muy bajo a media voz:

Bimm
Bamm
Bumm
Bamm
Bimmbimm
Bammbamm
Bummbumm
Bammbamm
Bumm
Bumm
Bumm
Bumm

En segundo plano se perciben, primero con dificultad, luego con más precisión, mundos esféricos que giran en movimiento circular, iluminados en rojo, verde y azul; círculos luminosos, líneas parabólicas, líneas centelleantes, cuadrados que

Pepe Romero

se estrechan y se ensanchan, amarillos o rojos; por delante de las formas matemáticas pasan, sin orden ni concierto, formas nebulosas, velos.

Se oye el sonido monótono de un caudal de bruma. También se oye el murmullo de agua. Una gran bola roja asciende y se va encendiendo hasta desaparecer. Se proyectan múltiples ecografías de mujeres embarazadas
Oscuridad y silencio.

Nuevamente la escena es azul oscuro. Las treinta mujeres embarazadas y desnudas se visualizan como una unidad esférica que, poco a poco, se descompone (en 15 minutos) a modo de una espuma, en burbujas aisladas y, finalmente, de pie y mirando al público, cantan con voz alta:

Bimm
Bamm
Bumm
Bamm
Bimmbimm
Bammbamm
Bummbumm
Bammbamm
Bumm
Bumm
Bumm
Bumm

En segundo plano se perciben, primero con dificultad, luego con más precisión, mundos esféricos que giran en movimiento circular, iluminados en rojo, verde y azul; círculos luminosos, líneas parabólicas, líneas centelleantes, cuadrados que se estrechan y se ensanchan, amarillos o rojos; por delante de las formas matemáticas pasan, sin orden ni concierto, formas nebulosas, velos.

Se oye el sonido monótono de un caudal de bruma. También se oye el murmullo de agua. Una gran bola roja asciende y se va encendiendo hasta desaparecer. Se proyectan múltiples ecografías de mujeres embarazadas y endoscopias de útero.
Oscuridad y silencio.

Segundo movimiento

Desde la oscuridad total emerge, muy lentamente (extremada lentitud), la figura fantasmagórica de un narrador, que comienza a susurrar la ***Canción de la Madre Ciruelo***. Al fondo, se va percibiendo, al mismo tiempo, al coro en dos filas ubicadas a cierta altura, como esculturas en la pared.

Canción de la Madre Ciruelo. Canto monódico para bajo y coro de mezzos.
Hay una mujer que pertenece al clan de los puros.
El Viejo Señor (Lao Tse antes de la concepción) no tenía entonces ningún nombre.

*Se puede decir que al principio sucedió una encarnación,
una encarnación en una casta mujer.
Ella no tenía marido, pero quedó embarazada
después de beber una gota de dulce tau.
Su vientre se puso gordo,
lo que quiere decir que estaba embarazada de día;
mientras que de noche no era ese el caso,
ya que durante ese tiempo
el Viejo Señor abandonaba su cuerpo para estudiar el Tao,
y mientras tanto no estaba allí.*

*¡El Viejo Señor no era cualquiera!
Aunque se había encarnado como embrión en el cuerpo de su madre,
quería esperar con su nacimiento hasta que llegara un día
en el que ya no hubiera en el mundo ni nacimiento ni muerte.
Así espero ochenta años, sin poder aparecer.*

*El Dios del infierno y el Dios del cielo conversaban entre ellos diciendo:
Se trata de la encarnación de la constelación del destino.
¡Como permitir que no venga al mundo!
Elijamos un día y procuremos que no haya en él nacimiento ni muerte,
entonces el podrá venir al mundo en ese día.*

*Ese día fue el décimo quinto de la segunda luna.
Ese día nació el Viejo Señor.
Vino al mundo a través del hombro de su madre.
Oh, en ese momento sus cabellos y su barba eran completamente blancos,
y como sabía andar, se marchó inmediatamente.*

*Su madre le decía: ¡Tú mi viejo hijo!
¿por qué te marchas sin permitir que te vea?
¿Por qué te vas apenas nacido?
¡Ni siquiera podría reconocerte más tarde!
Entonces él se volvió de repente,
con barba y cabellos ondeantes al viento.
Al verle, de su madre se apoderó el miedo,
perdió la conciencia y murió al instante.*

*Pero él siguió adelante, siempre en línea recta,
hasta llegar a una arboleda de ciruelos.
Allí se reclinó contra un tronco y dijo para sí:
“No conozco ni mi nombre ni mi familia.
Me reclino en esta árbol,
lo mejor será que lo tome como apellido.
¿Cómo me llamo?
Mi madre se dirigió a mí llamándome Viejo Niño,
Por tanto mi nombre es Lao Tse”*

Pepe Romero

*Viejo Señor es ciertamente un título de respeto;
su verdadero nombre es “Viejo Niño”*

Quinto concierto: Yo puedo, yo quiero, yo vengo. Una pantomima sonora de la felicidad

Primer movimiento

Sonido de líquidos, cuerpos blandos y límites de cueva: sonido de sangre placental, de líquido amniótico y sonidos que indiquen la experiencia de límites espaciales, a través de la resistencia del vientre como pared, y de la elasticidad por uno y otro lado de los tabiques.

Segundo movimiento

Sonidos graves de dos corazones, el uno potente, el otro más apagado y un sonido agudo que alude a la incipiente transmisión neuronal. Estos sonidos dan paso a una percusión compulsiva, que indica los movimientos prenatales y que introduce unas presencias sonoras difusas que nos hablan del exterior; presencias sonoras amortiguadas y descodificadas en una audición opaca.

Posteriormente, se escucha lamentos de plañideras organizados en ola, voces melosas y estridentes y una música sobrearticulada mágicamente, taladradoramente pregnante y persistente hasta el agotamiento.

Tercer movimiento

Respiración y llanto, (coro de niños, que representan los sonidos del llanto del recién nacido, y una respiración intensa y rápida que, lentamente, se vuelve normal).

Crujir amplificado del papel de regalo, y sonidos de ciudad cuyo volumen aumenta y disminuye posteriormente, dando paso al sonido seco de un corazón endurecido.

II

Algunos de los conciertos compuestos por Lidiana Cárdenas se inspiraron en la praxis musical y performativa de los dadaístas de primera y segunda generación. Schwitters y Tinguely iluminaron la creación de esta compositora que compuso cinco piezas de teatro musical, en las que los sonidos onomatopéyicos, los de las máquinas (domésticas e industriales) y los sonidos de los órganos del cuerpo femenino embarazado, enuncian virtualidades irónicas, desde las que se desvelan reflexiones críticas de algunos aspectos del psicoanálisis freudiano, que han pasado a formar parte de los frecuentes estereotipos, con los que se enuncian y describen comportamientos femeninos.

Sus amigos Peter Sloterdijk y Wolfgang Rihm compartieron y participaron con ella en diversos foros, en los que se planteaba la importancia de lo visceral y la expresión intensa de los sentimientos en el ámbito de la composición, y se puede ver cómo, en algunos casos, existe un claro paralelismo entre estos dos compositores que ilustraron alguna de las teorías del citado filósofo.

La pieza de Lidiana Cárdenas “*Yo puedo, yo quiero, yo vengo. Una pantomima sonora de la felicidad*” muestra una clara unidad conceptual con la composición “en lo más íntimo” de Wolfgang Rihm, ya que en ambas se apela a los movimientos y flujos deslizantes y sotto voce de la criatura en el seno materno y a una reflexión acústica sobre nadar en interiores, con resonancias palpables y espasmos de atención insistente; pero mientras que para Rihm “estar en la percusión es adentrarse en el ombligo del mundo”, para Lidiana Cárdenas esta intimidad alude a la experiencia Cageana de imposibilidad del silencio y, su narración, acaba en un final irónico, relacionado ya con la celebración del nacimiento y con el paso de esa música fetal con acústica perfecta, al marasmo caótico, que todo el que viva en una gran ciudad no podrá negar.

Finalmente, suena en ella el endurecimiento del corazón como consecuencia de la pérdida de los sonos primordiales.

Lidiana Cárdenas se había formado (durante su estancia en Roma) con el círculo íntimo de asistentes e interpretes, con los que el compositor Giacinto Scelsi se reunía periódicamente y con los que colaboró estrechamente, y fue ella una de las defensoras más jóvenes y beligerantes en la defensa del autor, que fue acusado por sus detractores de apropiación ilegítima de autoría. Precisamente, en aquel momento que, en el ámbito plástico, la apropiación se constituía como una praxis hermenéutica habitual; en el contexto de los cenáculos musicales romanos, todavía se mantenían estos obsoletos criterios del pasado.

El poeta y compositor Scelsi fue su primer mentor y ejerció en ella gran influencia por su gran vitalidad y escepticismo, así como, el ímpetu en nadar contra corriente. De él, le maravilló la experiencia de su internamiento en una institución psiquiátrica, en la que no tocó al piano más que una única nota (un la bémol), de la que exploró todas las posibilidades sonoras con los armónicos provocados por las vibraciones por simpatía; y cuando el compositor se procuró uno de los primeros instrumentos electrónicos, la ondiola, que tenía la capacidad de hacer intervalos inferiores a un semitono, ella, debido a la incapacidad física y psicológica de Scelsi para transcribir sus improvisaciones, se prestó de inmediato a trabajar como asistente, grabando y copiando estas composiciones de valor histórico indiscutible.

Scelsi rechazaba de plano los conceptos de composición y de autor, ensalzando por el contrario la improvisación, y concibiendo la creación artística como una *canalización*, mediante la cual el oyente, es puesto en comunicación con una realidad superior de índole trascendente. Podemos percibir, pues, su influencia en las composiciones de Lidiana Cárdenas ya que, a través de sus breves indicaciones, se muestra la posibilidad de un espectáculo que debe ser concebido como una creación colectiva.

Por otro lado debemos citar a los escritores Ionesco y Thomas Bernhard, que también ejercieron gran influencia en Lidiana Cárdenas, en el momento en el que ésta comenzó a componer sus piezas de género. Estos autores inspiraron,

Pepe Romero

con algunos de los escritos acerca de la histeria y del absurdo, las acciones coreográficas y la composición musical de su primer espectáculo “*Alteraciones del Útero Femenino. Concierto a la caída del cabello*”, en el que se exploraba con sonidos onomatopéyicos y de electrodomésticos, y en el que el sonido de los despertadores constituyen un claro homenaje a la obra *Jonny spielt auf*, ópera de uno de sus autores más admirados: Ernst Krenek.

Este concierto fue compuesto y estuvo inspirado en el trabajo de su amiga Cathy Berberian (muerta en 1983), con la que colaboró poco antes de su fallecimiento. Ambas estuvieron trabajando sobre la reedición del himno comunista “La internacional cantada al estilo Marilyn Monroe”, que debía ser interpretado por la celebre mezzo en la TV italiana, con motivo del centenario de la muerte de Karl Marx, pero, esta representación, nunca llegó a realizarse debido al súbito fallecimiento de la cantante.

En la calle 8 (Manhattan) cerca de S. Marks Place, frente a la Cooper (escuela de arte y arquitectura), en un local, cuyo nombre no recuerdo y en el que se estrenaban obras experimentales (coreografías, teatro y performances), lo escuché por primera vez y fue éste, el primero de la serie de piezas que, anualmente, se le estrenarían en el mismo espacio.

Meses mas tarde asistí a la representación del “*Lieder para bajo, coro y cortina de tiras metálicas. (Largo del escenario)*” y en ella, tuve ocasión de disfrutar de su estrecha colaboración con el artista plástico y coreógrafo Scott Burton. Esta pieza comenzaba con el sonido amplificado de un elemento doméstico: el chocar de las piezas metálicas (que componen una cortina que discurre a lo largo del escenario), al ser atravesadas por los cantantes que, repitiendo la conocida frase de T.S. Elliot, enuncian una prisa relacionada con la neurosis de un transitar rápido y sin dirección determinada.

Posteriormente, los actos fallidos y los cotidianos protagonizan, en el segundo movimiento, las acciones que presentan un mismo impulso del veloz sinsentido, mientras que se nos narra una cómica historia, escrita por Schwitters, que refuerza los contenidos previamente enunciados.

Aquella divertida representación recordaba los momentos más amables de las composiciones contemporáneas y, desde ese ámbito intermedia, la compositora, el director de arte y el escénico propusieron un espectáculo colectivo, alejado y frontalmente opuesto al principio de autoría.

Su tercer trabajo volvió a presentarnos el protagonismo de la máquina, pero, esta vez, partiendo de un universo masculino, que acaba tambaleante frente al estallido del poder de la madre naturaleza. Lógica y progreso presentados con humor, estruendo e ironía, conforman la representación de una soberbia histórica y mayúscula, basada en el dominio del hombre sobre la naturaleza y que, también, deja un pequeño espacio (eso si, sólo cosmético) a lo femenino.

Mas tarde, tres pensadores ilustres se convierten en paradigmas de un perfecto y, al mismo tiempo, inútil movimiento; sus cabezas giran sin parar en un continuo en el que resuenan los ecos proféticos de Michaux y que da paso, posteriormente, a un sonido, en principio tímido, que va imponiéndose lentamente con una presencia auditiva dulce y constante; como dulce y constante es el sonido del agua, el sonido de la fértil lluvia, con el que se mezcla y con el que enmudece lentamente al final de la obra.

A partir de aquí, el trabajo de Lidiana Cárdenas centra su atención en otros aspectos. Su relación con Peter Sloterdijk y Wolfgang Rihm cambiaron el rumbo de sus composiciones, y como ella declaró, fueron las palabras y los escritos del primero lo que la llevaron a plantearse musicalidades en mundos de relación no explorados, musicalidades emotivas que presentan el cuerpo de la mujer y su fertilidad.

“Son las palabras, el lenguaje, lo que nos unió a la madre que se desvivió por nosotros; era ese calor el único consuelo, bastante después de la expulsión del Paraíso”.

Canción de la Madre Ciruelo. Concierto para endoscopias y ecografías Sonoras y Yo puedo, yo quiero, yo vengo. Una pantomima sonora de la felicidad son las dos últimas composiciones de esta autora y en ambas se presenta el cuerpo femenino gestante en relación al feto. En el primero es la “encarnación en la castidad” el tema que finalmente se aborda, a través de una canción que nos ofrece la versión del mito del nacimiento de Lao-tse, recogido por Kristofer Schipper en unas anotaciones que tomó en Taipei en 1979.

Previamente, en el primer movimiento, Lidiana Cárdenas combina unos fonemas primordiales, adeudados al libreto “Arriba y debajo” de Schwitters, en un espectáculo “nonatal”, en el que un coro compuesto por treinta mujeres reptantes constituye una amalgama esférica y embrionaria, que finalmente se descompone en una espuma cuyas burbujas se aíslan y desaparecen en la oscuridad.

El motivo central (el fonema onomatopéyico dadaísta) se refiere, conceptualmente, a las aportaciones de Thomas Macho, que había demostrado, concluyentemente, una errónea disposición fundamental de la concepción psicoanalítica en lo referente a las relaciones prenatales madre-hijo.

Según él, la conceptualidad psicoanalítica sobre las comunicaciones tempranas de la así llamada doctrina de las fases de desarrollo, están formuladas según el patrón de las relaciones de objeto y, frente a ella, opone una elaborada teoría de la mediación psicósomática, que supondría que a todos los niveles de la organización psíquica, los análisis de medios habrían de sustituir a las descripciones de relación de objeto que se han dado hasta ahora.

Sólo en las expresiones mediales puede verbalizarse, convenientemente, el modo de ser de las magnitudes de encuentro efectivas más tempranas con las que tiene que ver el niño. Además, antes de la fase oral, supuestamente

primaria, hay que suponer al menos tres estadios preóales, que hay que entender como regímenes de mediación radical

En primer lugar, una fase de cohabitación fetal en la que el niño experimenta en su gestación presencias sensoriales líquidas y límites espaciales. Para Lidiana Cárdenas, esta fase, iba a constituir un principio atmosférico “denso y bulboso”.

El segundo aspecto se refiere a la iniciación psicoacústica del feto en el universo de sonidos del seno materno. Lidiana Cárdenas estaba especialmente interesada en las presencias sonoras sin sustrato cósmico, en las experiencias acústicas fetales, como fenómenos mediales imposibles de representar en lenguajes de relación de objeto.

La tercera fase preoral citada por Macho es la respiratoria; ese aire que sustituye como elemento sucesor al líquido amniótico perdido, y al que se alude en el trabajo de nuestra compositora en su última obra.

Lidiana Cárdenas compuso teatro musical de género y, en estas dos últimas obras, trata el sonido del mundo femenino, partiendo no sólo de las teorías críticas al análisis psicoanalítico de Thomas Macho, sino también, de las investigaciones psicoacústicas del lingüista francés Alfred Tomatis, en cuya escuela se constató irrefutablemente la capacidad auditiva del feto en la segunda mitad del embarazo¹.

III

He intentado, a través de estas líneas, estructurar una ligera aproximación al universo sonoro de una compositora que cayó en el ostracismo voluntariamente. Su trabajo permanece en el anonimato y, por ello, he querido, desde aquí, reivindicar la obra de una artista con la que, además, estoy en deuda.

En el último encuentro que mantuvimos, hace relativamente poco tiempo, me hablo de su decisión de alejarse del “comercio musical”: *“Dejo de componer por que soy consciente del abotargamiento de mis sentidos. De repente, lo que me rodeaba, la esfera de mis relaciones antes porosa y en movimiento perpetuo, comienza a adquirir una patina sorda, en la que se reflejan los lugares comunes y lo ya sabido. Los prejuicios sustituyen las aproximaciones anteriormente originales y creativas, y las personas que me rodean han dejado de interesarme, pues ya no me asombraban a pesar de la intensidad que tengan sus experiencias; los caracteres de aquellos que tanto había admirado, se han convertido, poco a poco, en una superficie sin textura, un paisaje yermo e irrelevante del que no puedo extraer felicidad alguna, y ello no es más que el reflejo que no quiero aceptar ni asumir de mi misma. Ha habido un aislamiento y una claudicación. Mezquinos intereses, y frustraciones personales, marcaron mi actual indiferencia; no niego que*

¹ Según Tomatis, los sonidos del corazón y los de la digestión de la madre, escuchados desde la mayor proximidad, son equiparables a los de una obra en la que se trabaja día y noche o a los de un bar repleto de gente conversando, por lo que el niño en el seno materno discrimina y tamiza estos grandes ámbitos de ruido

ciertas dosis de escepticismo sean convenientes, pero un nihilismo existencial tan radical es la muestra más palpable de mi hastío, de mi incapacidad, y de un egoísmo inaceptable de los que quizá sea, tan sólo, parcialmente consciente”.

Estas son las palabras que recuerdo y que relatan las causas de su silencio, pero, a pesar de ellas, tengo mis dudas a cerca de su total inactividad, pues, al final de aquella conversación, me preguntó curiosa y divertida: ¿Y como crees que suena la salida del semen en la eyaculación?

A Lidiana Cárdenas la conocí personalmente, y le agradezco la sugerencia que me hizo, de trabajar con el sonido de los besos en los labios, a propósito de un concierto dedicado a las víctimas del sida. Me refiero al concierto *Besar no mata* que presentamos el compositor Leopoldo Amigo y yo en Bellas Artes hace ya algunos años.

Besar No Mata

Primer movimiento

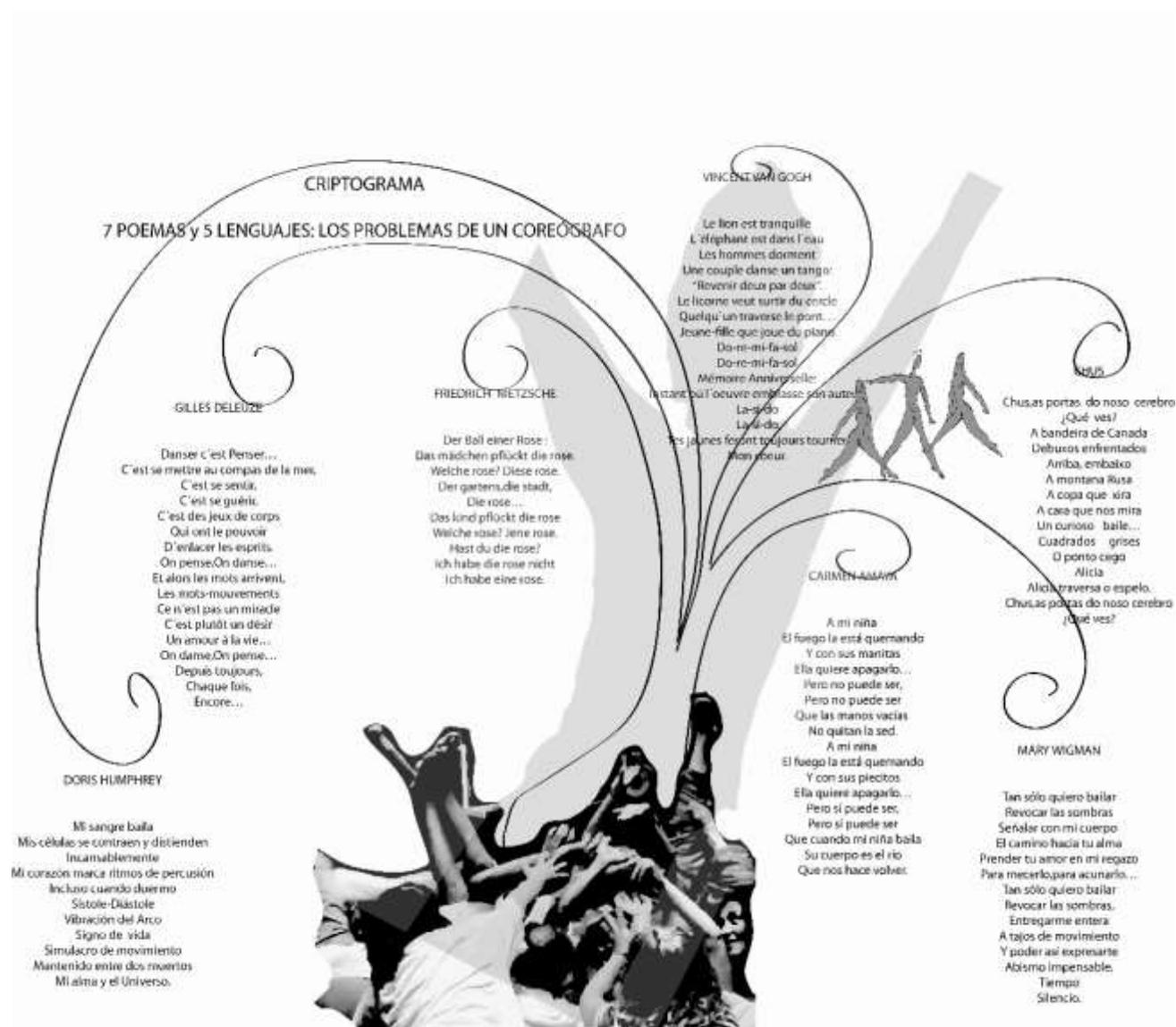
Oscuridad. Sonido de metrónomos (30) que son puestos en marcha, consecutivamente, hasta que el sonido de un despertador antiguo (no eléctrico) irrumpe silenciándolos. Este sonido precede al sonido de varios teléfonos móviles (30) que inundan el escenario con sus melodías y su luz.

El sonido de los teléfonos móviles se va silenciando y se vuelve a escuchar nítidamente el sonido de los metrónomos.

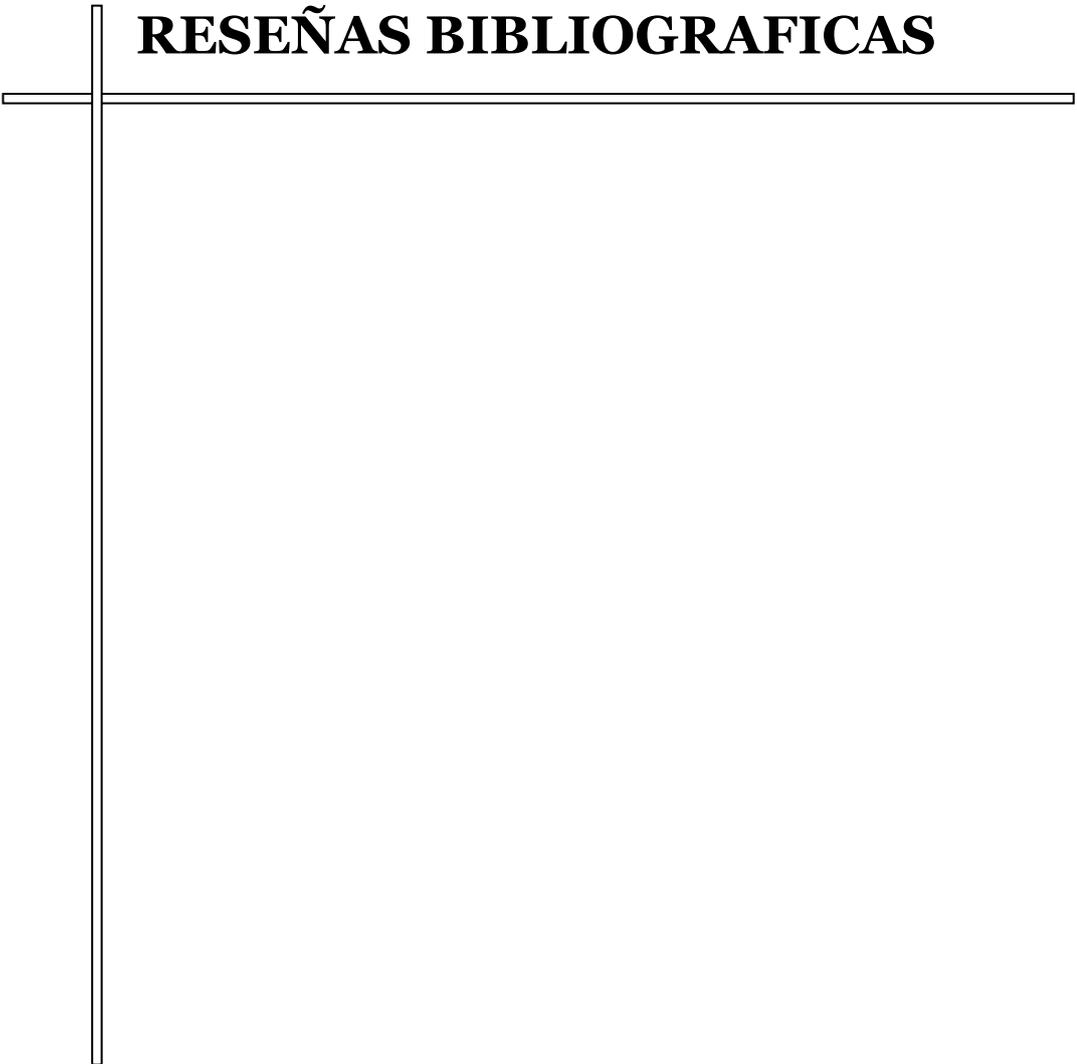
Segundo movimiento

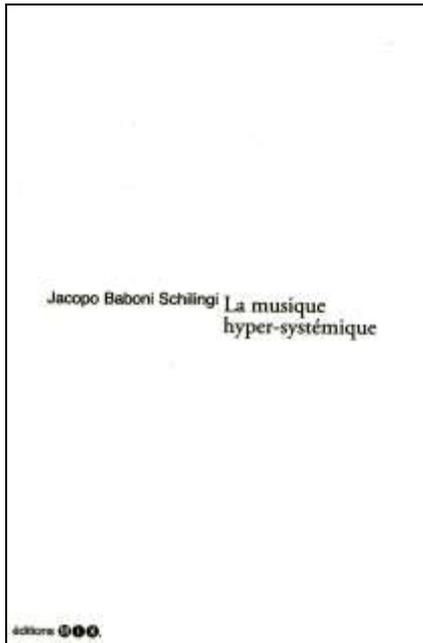
Se ilumina la escena lentamente, mientras deja de escucharse a los metrónomos y comienza la cadencia de besos labiales entre los componentes del coro (120), dispuestos en cuatro filas paralelas de 30 personas cada una y frente al público. Los besos establecen un ritmo visual y sonoro, que comienza suavemente (piano) y alterna diversas velocidades. El coro comienza ritmos de uno, dos o tres besos, que se extienden, según ritmos previamente fijados, tanto a lo largo de las filas como de las columnas, y su sonido, finalmente, se mezcla con el de los metrónomos que vuelven a ser puestos en marcha. Suena una percusión suave y corta que enfatiza el sonido, el ritmo de los metrónomos, y se apaga, lentamente, al mismo tiempo que la luz y el sonido de los besos y el de los metrónomos.

Este concierto se ha representado en diversos auditorios y cada año, el día 1 de diciembre intento que se vuelva a realizar en la Facultad en la que trabajo, es un concierto/acción emotivo que tiene gran aceptación entre aquellos que llevan consigo el virus y el resto del público en general. La idea me la proporcionó Lidiana Cárdenas y aunque hace tiempo que no se nada de ella, todavía recuerdo la pregunta que probablemente plantearé a mi amigo y colaborador L. Amigo: ¿Cómo crees que suena la salida del semen en la eyaculación?



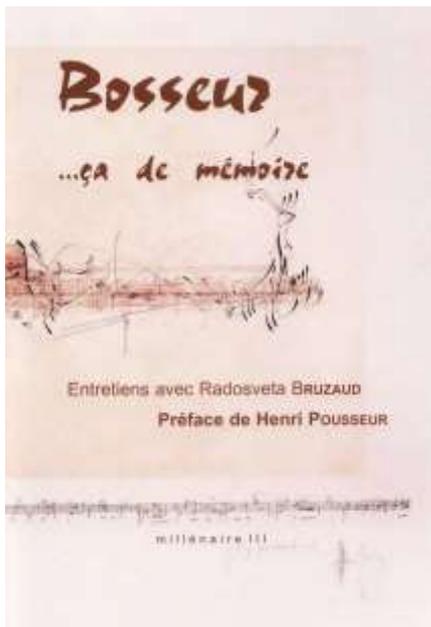
RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS





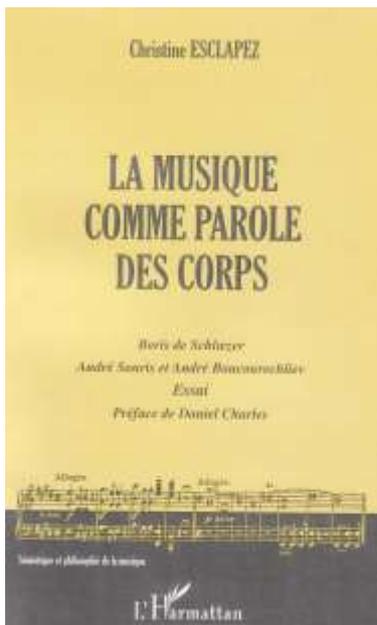
BABONI SCHILINGI, Jacopo : *La musique hyper-systémique*, Paris, éditions MIX, 2007, 312 pp. ISBN 978-2-914722-65-0, 15 €

Celui qui cherche à connaître ce compositeur italien né en 1971 résidant à Paris, spécialiste de l'interactivité musique / image / architecture, auteur d'installations sonores, de musiques de film... trouvera ici une « théorie de mon langage musical » comme il en fleurit aujourd'hui. Mais quel titre trompeur ! Car on ne lira rien venant éclairer la théorie de systèmes ! Une centaine de pages fait le bilan de la musique en crise d'identité face aux technologies (sa musique utilise des logiciels comme Open Music). Suit un catalogue de petits fragments de pensée numérotés où sont avancées, comme dans un méta-Décatalogue, des éléments précis en forme de grammaire personnelle. Disons pour simplifier qu'est hyper-systémique une composition à partir de modèles musicaux capables d'interagir en fonction de règles prédéfinies. Rien de nouveau. Il s'ensuit des assertions du type : « 01 – La musique est un jugement. » « 05 – Un son est un phénomène. » Au lecteur de comprendre, d'unifier, vaille que vaille. Ce petit traité, original et technique, constitue une sorte de *Schilingi Code* qui reste à déchiffrer, un météorite peuplé de particules assertives en quête de sens.



BOSSEUR, Jean-Yves : ...ça de mémoire, entretiens avec Radosveta Bruzau, préface de Henri Pousseur, Notre-Dame de Bliquetuit, Millénaire III Editions, coll. « Musique de notre temps », série, « Ecrits, entretiens et documents », 2008, 258 pp.- ISBN 978-2-911906-18-3, 22 €

Dans le paysage éditorial, rares sont les musicologues, universitaires, scientifiques... qui accèdent au rang de compositeur. Etrange, non ? Millénaire III ouvre une collection qui veut aider à changer ce phénomène socio-esthétique en faisant la promotion d'artistes singuliers comme Jean-Yves Bosseur. Connu pour ses essais sur John Cage, Morton Feldman, sur les rapports entre la musique et les arts visuels, Bosseur est un compositeur au catalogue gigantesque, qui cultive un territoire tout à fait marginalisé en France : la forme « ouverte », la musique expérimentale, le pluralisme des styles et des motivations. Le principe de la collection consiste à tisser entretien, documents, écrits, photos, partitions, images. C'est ainsi que l'on peut découvrir un homme qu'Henri Pousseur décrit comme fin et passionné, « autant que possible à contre-courant des opinions et des diktats dominants ». Au-delà de l'école française de l'écriture, de la belle harmonie ou des combinatoires, ce livre montre que la poétique de l'ouverture et de la complexité se prolonge chez Bosseur dans une forme postmoderne d'incertitude et de découverte.



ESCLAPEZ, Christine : *La musique comme parole des corps*. Boris de Schloezer, André Souris et André Boucourechliev (Essai), Préface de Daniel Charles, Paris, L'Harmattan, coll. Sémiotique et philosophie de la musique, 2007, 260 pp. - ISBN 978-2-296-04037-3, 22 €

Voici un ouvrage clef. Pour ceux qui partent, isolés, incertains, en quête d'une *autre musicologie*, insatisfaits du paradigme traditionnel, ceux qui s'interrogent, loin des approches structuralistes et linéaires, sur l'œuvre, l'interprétation. Il n'est plus possible d'aborder la musique sans réfléchir à la méthode... herméneutique, sémiotique, sociologique, comment la nommer ? Le tour de force est d'unifier ces regards dans un style magnifiquement limpide. La phénoménologie selon Ch. Esclapez devient un acte littéraire, une méditation inventive, une parole. L'idée est de partir de trois musicologues peu conventionnels, décalés, comme on les aime (Boucourechliev, De Schloezer, Souris) pour trouver un faisceau de connivences. Le sujet est, si l'on veut, la forme musicale... elle-même considérée comme un organisme vivant, tendu, divers, plastique, temporel, et donc insaisissable. Ch. Esclapez tente de sortir des autoroutes disciplinaires pour revenir à la matérialité même de la musique, à sa corporéité signifiante, autrement dit à la parole. Et le musicologue ne se met pas en retrait de ce travail complexe. Le compositeur nous parle, expliquait Boucourechliev, « et demande que nous lui parlions en retour ».



MATASSI, Elio: *L'idea di musica assoluta. Nietzsche-Benjamin*. Rapallo, Il Ramo, 2007

Dopo *Bloch e la musica* (Salerno 2001) ed il volume *Musica* (Napoli 2004) Elio Matassi torna ad occuparsi di estetica musicale nel saggio *L'idea di musica assoluta. Nietzsche-Benjamin*, pubblicato nel 2007 presso l'editore Il Ramo di Rapallo. Con questo ultimo testo viene offerta al lettore una vivace e brillante riflessione critica sull'opera *Die Idee der absoluten Musik* di Carl Dahlhaus. Lasciandosi ispirare dalle tesi più suggestive fino a considerare criticamente i lati più deboli e le lacune presenti nell'opera dello studioso tedesco, Matassi intende valutare a circa trenta anni di distanza dalla pubblicazione luci ed ombre del lavoro di Dahlhaus, spingendosi ben oltre il pensiero del celebre musicologo tedesco, in una considerazione ampia ed accurata, che si allarga ad abbracciare autori trascurati o persino dimenticati nella sapiente analisi dahlhausiana.

Condivisibile appare certamente l'individuazione da parte di Dahlhaus di due modelli di musica assoluta riconducibili rispettivamente a E. Th. A. Hoffmann ed a R. Wagner. Tale tesi viene tuttavia arricchita di nuove prospettive e riferimenti, tesi a valorizzare innanzitutto quello che Matassi considera a ragione "l'antesignano" (p. 15) della concezione della musica assoluta, ossia J. W. Ritter, che nello *Anhang ai Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Ein Taschenbuch für Freunde der Natur* celebra il primato della musica pura e la supremazia del suono rispetto a qualsivoglia parola. Con E. Th. A. Hoffmann, Ritter rappresenta dunque un esponente assolutamente irrinunciabile – purtroppo dimenticato nell'analisi dahlhausiana - di quel rilevante modello di musica assoluta elaborato dall'estetica romantica, che

condurrà fino al frammento nietzscheano *Musica e parola* del 1871 ed all'ipotesi adorniana della superiorità della musica sul linguaggio. Tanto Ritter che Hoffmann, sono del resto convinti sostenitori della dicotomia tra plastico e musicale, come risulta chiaramente nella recensione scritta nel 1810 da E. Th. A. Hoffmann alla Quinta sinfonia di Beethoven, in cui si profila una netta distinzione tra musica assoluta e *Instrumentalmusik*.

Matassi riconosce dunque con Dahlhaus che a tale modello di *absolute Musik* di matrice romantica, se ne contrapponga un altro - ripreso poi dallo stesso Nietzsche nei paragrafi XIX e XXI della *Nascita della tragedia*, - che sorge all'interno dell'universo wagneriano, ossia di colui che per primo (senza tuttavia dimenticare Stefano Arteaga, Raimondo Boucheron e E. Th. A. Hoffmann) usò consapevolmente l'espressione "musica assoluta". Tale formula compare infatti in senso specifico per la prima volta nel programma di sala curato da Wagner in occasione dell'esecuzione della IX Sinfonia di Beethoven nella domenica delle palme dell'Aprile 1846. Con musica assoluta Wagner intende una musica svincolata dalla danza e dal riferimento al testo poetico, egli usa tuttavia questa espressione in senso negativo per indicare i limiti infranti da Beethoven nel IV movimento della nona sinfonia quando introduce il coro, abbandonando così il carattere della pura musica strumentale per divenire "più parlante". In un passo della *Nascita della tragedia*, lì dove viene ritenuto impensabile poter ascoltare il terzo atto di *Tristano e Isotta* senza alcun soccorso delle immagini e delle parole, Nietzsche conviene con questo secondo modello di musica assoluta, lasciando da parte l'affinità con il paradigma romantico per accostarsi al paradigma interpretativo wagneriano.

Tale duplicità presente nel pensiero estetico di Nietzsche scaturisce secondo Matassi dalla rovinosa disgiunzione della prassi compositiva nietzscheana dalla riflessione teorica sulla musica. Del resto è certamente la poca considerazione dell'intimo e fecondo intreccio tra filosofia della musica e composizione musicale in Nietzsche, in particolare nel decennio che va dal 1861 al 1871, ad apparire ad Elio Matassi, una seria lacuna all'interno della indubbiamente ricca ricerca dahlhausiana. E' dunque questa istanza che motiva il nostro autore a contestualizzare opportunamente l'estetica musicale di Nietzsche, individuando in particolare nell'anno 1871 un momento estremamente significativo sia per la riflessione estetica, che per la prassi compositiva nietzscheana. E' in questo anno infatti che il filosofo compone un brano pianistico estremamente raffinato come *Das Fragment an sich* e che viene elaborata la *Nascita della tragedia*, così come i frammenti raccolti sotto il titolo *Musik und Sprache*. In quest'ultimi si impone un'esaltazione dell'ispirazione musicale su quella liederistica, quale posteriore espressione simbolica, che si formula esemplarmente in quella ben riuscita metafora del guerriero coraggioso che sta ad indicare la musica, nei confronti del geroglifico egizio del coraggio, che simboleggia invece il *Lied*. Il rapporto tra testo, immagine e musica così come viene concepito in questi frammenti non è dunque "necessario". Il compositore di un *Lied* è innanzitutto mosso dall'ispirazione musicale e soltanto in seguito dispone un testo quale conveniente espressione simbolica.

Tale interpretazione del rapporto tra musica e parola nei frammenti del 1871 apparentemente inconciliabile con l'esaltazione della parola presente nella *Nascita della tragedia* pubblicata un anno dopo (1872), risulta tuttavia compatibile con essa, se si comprende, come suggerisce acutamente Matassi che in verità, il *Tristan und Isolde* viene letto da Nietzsche in chiave romantica. Ricordando le interpretazioni della musica strumentale di Wackenroder, Tieck, E. Th. A. Hoffmann, Schopenhauer, l'*opus metaphysicum* per eccellenza è inteso innanzitutto come sinfonia e dunque la necessità di un testo poetico viene accolta da Nietzsche in quanto nessun ascoltatore potrebbe resistere psichicamente alla forza assoluta del *Tristan* wagneriano.

Un ulteriore limite della ricostruzione dahlhausiana del paradigma estetologico della musica assoluta evidenziato nel saggio di Matassi va poi rintracciato nello scarso approfondimento per la filosofia della musica di Adorno e Benjamin. In particolare quest'ultimo nella *Ursprung des deutschen Trauerspiels* si ricongiunge con l'estetica romantica (in particolare di J. W. Ritter), che decantava il primato del suono considerandolo organismo vivente. Su tale sfondo interpretativo il melodramma viene interpretato come frutto della decadenza e della corruzione che subentra al *Trauerspiel* barocco, in conseguenza della perdita del lutto che ogni creatura fa risuonare nel lamento come suono originario.

Per nulla condivisibile appare infine a Matassi la comparazione dahlhausiana, derivante dall'equivoca volgarizzazione della filosofia hegeliana operata da Feuerbach, tra *Geist* assoluto della filosofia hegeliana e musica "assoluta", intesa sia nel senso letterale per cui essa è sciolta dal canto, che nel senso spirituale - come suggerisce E. Kurth nella sua monografia del 1925 su Bruckner - per cui essa è staccata dall'uomo. Cogliendo lo spunto offerto dallo stimolante saggio *Opera d'arte totale e sistema dell'identità. Riflessioni a partire dalla critica di Hegel a Schelling* di Odo Marquard, in cui quest'ultimo intravede nella critica hegeliana a Schelling un'anticipazione della critica all'idea di opera d'arte totale, Matassi scorge dunque in un luogo celebre della riflessione hegeliana, ossia nella *Vorrede* alla *Fenomenologia dello spirito* una critica *ante litteram* al programma wagneriano del *Gesamtkunstwerk*, distaccandosi così radicalmente dalla tesi di Dahlhaus.

Molte sono dunque le suggestioni e gli spunti di riflessione proposti da questo agile volume con il quale Matassi offre intuizioni profonde, lasciando il lettore desideroso di seguirlo in ulteriori indagini lasciate prevedere sul finir del volume, dove Matassi guarda a Schelling, e non ad Hegel, come referente filosofico dell'affascinante paradigma della musica assoluta finora abilmente indagato.

Francesca Iannelli (Roma)