

180'

Música contemporánea

Musique contemporaine

Posiciones actuales en España y Francia

Positions actuelles en Espagne et en France

Veinte años sin imagen Vingt ans sans image Jorge Fernández Guerra. Sonido y fractales en la música de Francisco Guerrero Le son et les fractals dans la musique de Francisco Guerrero Stefano Russomanno. José Ramón Encinar, su música de los años 90 José Ramón Encinar, sa musique des années 90 José Luis García del Busto. El espíritu del tiempo L'esprit du temps Eduardo Pérez Maseda. Estructura y expresión Structure et expression José Luis Turina. Conversación con Philippe Manoury Entretien avec Philippe Manoury Marisa Marchado. Notes sur la musique française récente Notas sobre la música francesa reciente Makis Solomos. Mélanges et impuretés Mezclas e impurezas Mihai Iliescu. De la música concreta... De la música concreta... Carmen Pardo. Générations spectrales... devenir... Generaciones espetrales... porvenir... Anne Sédès. L'avenir de la modernité El futuro de la modernidad Jean-Marc Chouvel. Comprendre notre société avec la musique de son temps Comprender nuestra sociedad con la música de su tiempo Anne-Marie Green. Derrière le spectre, la série et les guilis-guilis Tras el espectro, la serie y los cosquilleos François Paris. De la forme aux images sonores De la forma a las imágenes sonoras Jean-Luc Hervé. La perception vive La percepción viva Pascale Criton.



9 771138 39800

Un espacio musical sin precedentes se ha abierto en Madrid. Desde 1814, HAZEN invita a recorrer la belleza de la música a través de los instrumentos.



# HAZEN

Ahora en la calle Arrieta nº 8 descubrirá la esencia de la música. La armonía de lo mejor y lo más rentable se unen a la sabiduría de los profesionales que le ayudarán a encontrar lo que necesite, todo para el arte de hacer música.

Instrumentos, partituras, accesorios, regalos, libros...

HAZEN, LA NUEVA TIENDA DE MÚSICA, DE SIEMPRE.

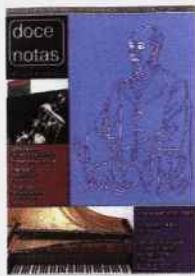
C/ Arrieta, 8 - 28013 Madrid - Tel. 559 45 54

**Música contemporánea**

**Musique contemporaine**

**Posiciones actuales en España y Francia**

**Positions actuelles en Espagne et en France**



Aniversarios Falla y Gerhard. Llorenç Caballero, director artístico de la JONDE/ Tomàs Marco, reposición de Selene./Dossier piano...



Enseñanza privada, la gran movida/Informática musical, el último instrumento/¿Hay esperanzas para la Música Contemporánea...



Verena Maschat/Alternativas pedagógicas. Nuevos centros, nuevas ideas/Las escuelas de música/El último tratado español de cifra para tecla...



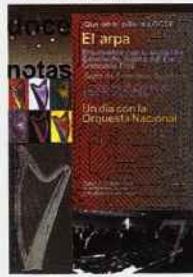
Horror en el hipermercado como construir un conflicto educativo/Para cambiar la pedagogía del violín/Claves del miedo escénico...



Entrevista con Mar Gutiérrez/ El grado superior de música/Musée de la musique de París/ ¿Por qué no hay un museo de instrumentos en Madrid?...



Las escuelas de música, La niña bonita de la LOGSE/Guitarra: El nombre de España/Polifonía medieval/Música en los monasterios femeninos medievales...



¡Que no te pille la LOGSE!/El arpa/La aventura de construir arpas antiguas/Zayín de Francisco Guerrero/Un día con la Orquesta Nacional...



Nuevo cambio en la Consejería de Música/Medicina musical/Percusión/Reapertura del Teatro Real/Música de cámara de Franz Schubert...



## Boletín de suscripción

Boletín de suscripción anual a DOCE NOTAS, 5 números y un número de PRELIMINARES; España: 3.500 pesetas. Unión Europea: 4.500 pesetas (180 FF). Otros países: 5.500 pesetas. Números atrasados Doce Notas: 500 pesetas. Preliminares 1.500 pesetas.

Solicitudes por correo (Plaza de las Salesas, 2 28004 Madrid) o fax ++34 (91) 308 00 49.

Nombre y apellidos.....

Empresa o institución..... NIF.....

Calle o plaza..... n°.....

Código postal..... Población .....

Provincia..... País.....

Teléfono..... Fax.....

Deseo suscribirme a partir del número..... por períodos automáticamente renovables de 5 números de DOCE NOTAS y 1 número de PRELIMINARES en la forma de pago siguiente:

Giro postal     Cheque     Domiciliación bancaria en Banco o Caja de Ahorros (relléñese boletín adjunto)

Sr. Director del Banco o Caja de Ahorros.....

Domicilio agencia.....

Población..... País.....

Titular de la cuenta.....

Entidad..... Oficina..... D.C..... n° cuenta.....

Ruego atiendan hasta nuevo aviso, con cargo a mi cuenta, los recibos que en mi nombre le sean presentados para su cobro por DOCE NOTAS S.C.

Fecha: \_\_\_\_\_ Firma: \_\_\_\_\_

Ayuda a la edición de Aide à l'édition de

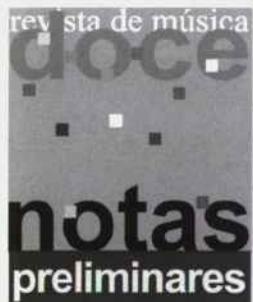
MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA  
INAEM

"Esta revista se beneficia del apoyo del Servicio Cultural de la Embajada de Francia en España"  
"Cette revue bénéficie de l'appui du Service Culturel de l'Ambassade de France en Espagne"

doce notas preliminares nº 1, 1997.

Monográfico música contemporánea monographique musique contemporaine

Precio prix: 1.500 ptas. 70FF



Revista de Información musical. Plaza de las Salesas, 2. 28004 Madrid  
Tel./fax ++34 (91) 308 00 49. Edita / éditeur: G. C. Guevara  
Director / directeur: Jorge Fernández Guerra. Coordinación en Francia / coordination en France: Makis Solomos. Traducciones / traductions: Michèle Philipot y / et Silvia Rodríguez (al francés / en français); Jorge F. Guerra (al español / en espagnol). Supervisión de textos / corrections de textes: Lucas Bolado y / et Celia Montolio. En portada / en couverture: dibujo / dessin José Manuel Broto.  
Imprime / imprimeur: Artes Gráficas Luis Pérez, S.A. C/ Algorta, 33. 28019 Madrid.  
Fotomecánica / photogravure: Textoláser.  
Depósito legal M-39.052-1997 ISSN 1138-3984.



# PIANO, PIANO... SI VA LONTANO.

*D*espacio, despacio... se llega más lejos. Sin prisas. Con todo el tiempo necesario para escuchar y entender lo que más te conviene. Lo que más se ajusta a tu técnica y presupuesto. Lo que más te gusta. Nuestro tiempo está a tu disposición, para aconsejarte mejor. Llámanos o ven a visitarnos y comprobarás cómo despacio llegaremos más lejos.



**polimúsica**  
Pianos y electrónica musical

# sumario sommaire

I

TOMÁS MARCO	9	<b>Presentación</b> Présentation
JORGE FERNÁNDEZ GUERRA	11-26	<b>Veinte años sin imagen</b> Vingt ans sans image
STEFANO RUSSOMANNO	27-43	<b>Sonido y fractales en la música de Francisco Guerrero</b> Le son et les fractals dans la musique de Francisco Guerrero
JOSE LUIS GARCÍA DEL BUSTO	44-54	<b>José Ramón Encinar, su música de los 90</b> José Ramón Encinar, sa musique des années 90
EDUARDO PÉREZ MASEDA	55-65	<b>El espíritu del tiempo</b> L'esprit du temps
JOSÉ LUIS TURINA	66-70	<b>Estructura y expresión</b> Structure et expression
MARISA MANCHADO	71-75	<b>La aventura de la ópera. Conversación con Philippe Manoury</b> L'aventure de l'opéra. Entretien avec Philippe Manoury
CONSUELO DÍEZ	76-78	<b>El Centro para la Difusión de la Música Contemporánea</b> Le Centre pour la diffusion de la Musique Contemporaine
MANUEL RODEIRO	79-82	<b>El Departamento de Música del Centro Galego de Arte Contemporánea</b> Le Département de Musique du Centre Galicien d'Art Contemporain
ALMUDENA DE MAEZTU	83-85	<b>El Ensemble Gerhard, una orquesta española para la música del siglo XX</b> L'Ensemble Gerhard, un orchestre espagnol pour la musique du XXème siècle
	86-87	<b>Repertorio de la Música Contemporánea en España</b>

II

MAKIS SOLOMOS	91-99	<b>Notes sur la musique française récente</b> Notas sobre la música francesa reciente
MIHU ILIESCU	100-110	<b>Mélanges et impuretés</b> Mezclas e impurezas
CARMEN PARDO	111-123	<b>De la musique concrète, l'art acousmatique et la pluridisciplinarité de l'art contemporain</b> De la música concreta, el arte acusmático y la pluridisciplinariedad del arte contemporáneo
ANNE SEDES	124-131	<b>Générations spectrales... devenir...</b> Generaciones espectrales... porvenir...
JEAN-MARC CHOUVEL	132-138	<b>L'avenir de la modernité</b> El futuro de la modernidad
ANNE-MARIE GREEN	139-150	<b>Comprendre notre société avec la musique de son temps</b> Comprender nuestra sociedad con la música de su tiempo
FRANÇOIS PARIS	151-159	<b>Derrière le spectre, la série et les guilis-guilis</b> Tras el espectro, la serie y los cosquilleos
JEAN-LUC HERVE	160-165	<b>De la forme aux images sonores</b> De la forma a las imágenes sonoras
PASCALE CRITON	166-170	<b>La perception vive</b> La percepción viva
	171-173	<b>Répertoire de la musique contemporaine en France</b>



Antonio Ayala "El Rampa". Foto/photo © Miguel Zavala

Presentación Présentation Tomás Marco. Veinte años sin imagen Vingt ans sans image Jorge Fernández Guerra. Sonido y fractales en la música de Francisco Guerrero le son et les fractals dans la musique de Francisco Guerrero Stefano Russomanno. José Ramón Encinar, su música de los años 90 José Ramón Encinar, sa musique des années 90 José Luis García del Busto. El espíritu del tiempo L'esprit du temps Eduardo Pérez Maseda. Estructura y expresión Structure et expression José Luis Turina. Conversación con Philippe Manoury Entretien avec Philippe Manoury Marisa Manchado. El Centro para la Difusión de la Música Contemporánea Le Centre pour la diffusion de la Musique Contemporaine Consuelo Díez. El Departamento de Música del Centro Galego de Arte Contemporánea Le Département de Musique du Centre Galicien d'Art Contemporain Manuel Rodeiro. El Ensemble Gerhard, una orquesta española para la música del siglo XX L'Ensemble Gerhard, un orchestre espagnol pour la musique du XXème siècle Almudena de Maeztu.



# Presentación

No es tan frecuente que una revista musical dedique la totalidad de uno de sus números a la música contemporánea. La situación es paradójica porque la música es algo vivo, que se desvanece en el tiempo y de él depende, y que debiera ser por ello de una contemporaneidad permanente. Pero no es menos cierto que el historicismo que ha invadido las artes afecta de una manera grave a la música y sospecho que no tanto por una cuestión de preservación del patrimonio por cuanto al establecimiento de esa lista casi cerrada -en todo caso escasamente permeable- que es el repertorio. A todo ello se añade el que la música sea un arte representativo o interpretativo y que precisamente la interpretación se haya convertido en valor absoluto sobre la creación.

Por un lado, se lucha legítimamente por una dignidad interpretativa de la música reciente y por conseguir (con un éxito que, cuando más, se puede calificar eufemísticamente de limitado) que los grandes intérpretes se interesen por ella; por otro, sorprende el interés demasiado de muchas corrientes contemporáneas por integrarse en esa lista del repertorio, o lo que es peor, por crear listas propias de repertorio contemporáneo que acaban creando una serie de círculos concéntricos, de ghettos cada vez más microscópicos. La visión tradicional y dantesca del infierno.

Todo ello se podría paliar si la música contemporánea se concentrara en su verdadero sentido: la creación en el aquí y en el ahora y para los públicos del aquí y del ahora. De esta manera, las preocupaciones históricas se dejarían para la Historia; y la permanencia o no sería el resultado de un futuro más o menos azaroso, pero hoy irrelevante, y no un objetivo per se. También permitiría una acción más liberada y conjunta que dejara de lado anatemas, ortodoxias, heterodoxias y detenciones de la verdad, las auténticas discusiones bizantinas que, mientras se decide quién es galgo y quién podenco, acaban con los pobres conejos residuales que hoy día somos los compositores. Bien es cierto que la creación es una actividad de responsabilidad solitaria, lo que no significa que tenga que ser aislada ni mucho menos insolidaria. Si la música y los músicos contemporáneos no se salvan a sí mismos, desde luego que pueden darse por perdidos. Y no pensemos que esto es pesimismo. El futuro no es pesimista ni optimista porque no existe por sí mismo. El futuro es lo que hacemos de él. Y ésa es la tarea de la música contemporánea: crear un presente para que sea posible el futuro.

# Présentation

Il n'est pas fréquent qu'une revue musicale consacre la totalité d'un de ses numéros à la musique contemporaine. La situation est paradoxale parce que la musique est quelque chose de vivant, qui se dissipe dans le temps et qui en dépend, et pour cette raison elle devrait appartenir à une contemporanéité permanente. Il n'en est pas moins vrai que l'historicisme qui a envahi les arts affecte gravement la musique et je présume que cela n'est pas tant une question de préservation du patrimoine étant donné l'établissement de cette liste presque fermée – en tout cas très peu perméable – qu'est le répertoire. À tout ceci vient s'ajouter le fait que la musique est un art représentatif ou interprétatif et que justement l'interprétation est devenue une valeur absolue qui a pris le dessus sur la création.

D'un côté, on lutte pour une dignité interprétative de la musique récente et pour parvenir (avec un succès que l'on peut, tout au plus, qualifier euphémiquement de limité) que les grands interprètes s'intéressent à elle ; et d'un autre ce qui surprend c'est l'intérêt démesuré de beaucoup de courants contemporains pour s'intégrer dans cette liste du répertoire, ou ce qui est pire, pour créer des listes propres de répertoire contemporain qui finissent par créer une série de cercles concentriques, de ghettos de plus en plus microscopiques. La vision traditionnelle et dantesque de l'enfer.

Tout cela pourrait être pallié si la musique se concentrerait dans son véritable sens : la création dans l'ici et dans le maintenant, pour les publics de l'ici et du maintenant. De cette façon, on laisserait à l'Histoire les préoccupations historiques, et la permanence ou non serait résultat d'un futur plus ou moins hasardeux mais sans importance aujourd'hui, et non pas un objectif *en soi*. Cela permettrait aussi une action plus libre et plus collective qui laisserait de côté anathèmes, orthodoxies, et prétentions à la vérité, autant d'authentiques discussions byzantines qui, pendant qu'on décide qui est le lévrier et qui est l'épagneul, en finissent avec les pauvres lapins résiduels qu'aujourd'hui nous sommes, nous les compositeurs. Il est certes vrai que la création est une activité de responsabilité solitaire, ce qui ne veut pas dire qu'elle doive être isolée et encore moins qu'elle ne doive pas être solidaire. Si la musique et les musiciens contemporains ne se sauvent pas eux-mêmes, ils peuvent, bien entendu, se considérer perdus. Et ne pensons pas que c'est du pessimisme. Le futur n'est ni pessimiste ni optimiste parce qu'il n'existe pas par lui-même. Le futur est ce que nous voulons en faire. Et ça, c'est la tâche de la musique contemporaine : créer un présent pour que le futur soit possible.



# Veinte años sin imagen

## Vingt ans sans image

“Todo acto inútil o ineficaz es libre. Todo acto que pueda tener una influencia sobre la marcha de las cosas está vigilado.” (Raymond Queneau, *Diarios*)

**L**a música contemporánea constituye uno de los conceptos más equivocos de la cultura actual. La extraordinaria longevidad de un término que, por definición, remite al presente de manera constante desvirtúa las referencias y la práctica que se realiza bajo su ámbito. Podríamos arriesgar una primera definición afirmando que el campo de acción del término música contemporánea se origina con la ruptura tonal, pero eso es algo que nos conduce hasta los años veinte y que prácticamente se anuncia a finales del siglo XIX. Decir que todo el siglo XX es el de la música contemporánea es un absurdo.

Una filiación más sensata del término nos lleva a la postguerra. La generación que se hizo cargo de las tareas de creación musical nada más terminar la segunda guerra mundial se planteó una postura intransigente en todos los ámbitos: ninguna conciliación con el pasado y renovación no sólo de la tonalidad sino también de la forma y la función de la música. A ello hay que añadir que se trata de una generación aún activa y que, en diversos grados, ha alcanzado las mayores cotas de reconocimiento, reputación y poder asignados a los creadores en nuestra esfera cultural. Todo esto favorece esa imagen de arco continuo proyectada por la vanguardia de mediados de siglo y, en consecuencia, dificulta la articulación de pulsos generacionales necesariamente transcurridos en esos cincuenta años que viene durando la ruptura estética más larga de la historia.

¿Cómo delinean, entonces, una imagen de las generaciones más jóvenes o, al menos, los acon-

«Est libre tout acte inutile ou inefficace. Est surveillé tout acte qui peut avoir une influence sur la marche des choses.» (R. Queneau, *Journaux*)

**L**a musique contemporaine constitue un des aspects les plus équivoques de la culture actuelle. L'extraordinaire longévité d'un terme qui, par définition, renvoie constamment au présent dénature les références et la pratique qui se réalise sous son emprise. Nous pourrions risquer une première définition en affirmant que le champ d'action du terme de musique contemporaine trouve son origine avec la rupture tonale, mais cela nous conduit jusqu'aux années vingt et à quelque chose qui, pratiquement s'annonce à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Il serait absurde de dire que le XX<sup>e</sup> siècle est le siècle de la musique contemporaine.

Une filiation plus sensée du terme nous conduit à l'après-guerre. La génération qui se chargea de la création musicale à la fin de la deuxième guerre mondiale a posé le problème d'une position intransigeante dans tous les domaines : aucune conciliation avec le passé, et le renouvellement non seulement de la tonalité, mais aussi de la forme et de la fonction de la musique. Il faut ajouter à cela le fait qu'il s'agit d'une génération encore active et qui à plusieurs degrés, a atteint les plus hauts niveaux de reconnaissance, de réputation, et de pouvoir assignés au créateurs dans notre sphère culturelle. Tout ceci favorise cette image d'arc continu projetée par l'avant-garde vers le milieu du siècle et, en conséquence rend difficile l'articulation des vagues successives de générations qui se sont écoulées nécessairement au cours de ces cinquante années que dure la rupture esthétique, la plus longue, déjà, de l'histoire.

Comment profiler, alors, une image des plus jeunes générations ou, du moins les événements les plus

tecimientos más señalados de los últimos veinte años? ¿Cómo asignar imágenes o señas de identidad claras a unos acontecimientos inmersos en una especie de placidez rupturista, en un presente exasperantemente largo y vacío de sacudidas históricas que señalen los cambios, cuando no los descarrilamientos? Incluso las etiquetas (siempre falsas, pero algunas más sugerentes que otras) que han desfilado por estas dos décadas parecían compradas de ocasión y con la fecha de caducidad marcada: postmodernidad, fin de la historia, pensamiento débil..., gangas, en suma, para consumir en una temporada. Y, pese a todo, el poco tiempo que duraron ofrecieron ese temblor característico con el que los jóvenes perciben que algo es suyo y no de papá y mamá.

Pero, por encima de la frustración que acompaña siempre al eterno pretendiente a la herencia, por encima de una imagen de decadencia biológica ligada a la senectud de la vanguardia que parece hoy el retrato de la creación musical, el mundo ha cambiado de manera tan vertiginosa que la primera obligación de cualquier análisis consiste en ajustar la imagen de los acontecimientos estéticos a la hora actual.

La primera imagen de ese cambio es la de la universalización. La música de tradición clásica posee inequívocas raíces europeas, incluso centroeuropeas. Frente a ello la conciencia del mundo ha explotado y el eurocentrismo vive horas bajas. Se puede añadir, además, el dato de un predominio norteamericano en los modos y valores sociales, económicos y, a la postre, culturales de esta segunda mitad del siglo que termina. Por último, la universalización ha mostrado a los espíritus sensibles que las culturas de la tierra (las grandes y las pequeñas) tienen en su escala la misma entidad y la misma capacidad de maravilla que la nuestra.

Una segunda imagen de ese cambio la constituye la desaparición, brusca y casi de opereta, del *otro* social y económico. La orfandad de balizas históricas que vive Europa ha llevado, quizás, a sobrevalorar la caída del muro de Berlín, al menos la fecha. Sin embargo, es un buen marco cronológico. El desmoronamiento del bloque soviético significa la desaparición de un teatro de sombras

marquants des dernières vingt années ? Comment assigner des images ou des signes d'identité clairs à des événements plongés dans une sorte de placidité rupturiste, dans un présent exaspérément long et vide de remous historiques qui signalent les changements, si ce n'est les déraillements ? Même les étiquettes (toujours fausses, mais quelques-unes plus suggestives que d'autres) qui ont défilé au long de ces deux décades avaient l'air d'être achetées d'occasion et d'avoir une date de péremption dépassée : postmodernité, fin de l'histoire, pensée faible..., des aubaines, en somme, à consommer dans un temps donné. Et, malgré leur courte durée, elles offrent ce frémissement caractéristique par lequel les jeunes perçoivent que quelque chose est à eux et non pas de papa et de maman.

Mais, par-dessus la frustration qui accompagne toujours l'éternel prétendant à l'héritage, par-dessus l'image de décadence biologique liée à la sénilité de l'avant-garde qui aujourd'hui ressemble au portrait de la création musicale, le monde a changé si vertigineusement que n'importe quelle analyse doit consister tout d'abord à ajuster l'image des événements esthétiques à l'actualité.

La première image de ce changement est celle de l'universalisation. La musique de tradition classique possède d'évidentes racines européennes, voire de l'Europe centrale. Face à cela la conscience du monde a explosé et l'eurocentrisme est au creux de la vague. On peut ajouter, d'ailleurs, comme donnée, la prédominance nord-américaine dans les mœurs et les valeurs sociales, économiques et, finalement culturelles dans cette seconde moitié du siècle qui s'achève. En dernier lieu, l'universalisation a montré aux esprits sensibles que les cultures du monde (les grandes et les petites) ont, à leur échelle, la même consistance que la nôtre et qu'elles sont capables d'émerveillement.

Une deuxième image de ce changement est celle que constitue la disparition, brusque et presque d'opérette de l'*autre* social et économique. Le manque de balises historiques que vit l'Europe, nous a, peut-être, amenés à survaloriser la chute du mur de Berlin, du moins la date. C'est, cependant, un bon cadre chronologique. L'écroulement du bloc soviétique signifie la disparition d'un théâtre d'ombres qui

que muestra que probablemente nunca existió eso que, bajo el nombre de socialismo, pretendía ser la alternativa a un sistema y que, como contramodelo, servía para delimitarlo.

La tercera imagen de ese cambio tiene lazos con las anteriores, pero se caracteriza por una enorme resistencia a mostrarse. Sin embargo, ella es la que, en realidad, podría proporcionarnos las claves profundas de unas transformaciones que, no por casualidad, se nos escapan; ella es la que ha modificado el sustrato mismo de lo cultural. Sólo un esfuerzo dedicado a dibujarla, siquiera sea un poco, podría decírnos qué ha pasado.

#### **El sistema invisible**

La estructura capitalista moderna se ha vuelto invisible. Lo que de ella se percibe es sólo un campo de proyecciones: desplazamientos de las actividades productivas hacia ámbitos ricos de promesas, inestabilidad funcional que sugiere que nadie se encuentra al margen de la carrera por el bienestar económico, neutralidad ante los símbolos fuertemente especiados (tradiciones locales, clases sociales de viejo cuño, ideas religiosas, residuos de patriarcalismo, etc), y, desde luego, desarrollo y progreso en alianza con la ciencia y la tecnología de las que se convierte en condición necesaria. Esa invisibilidad tiene efectos trascendentales sobre la actividad cultural.

Pero si la imagen global es invisible, el teatro del capitalismo es rico en figuras simbólicas. Lo infinito, por ejemplo, lo inextinguible que permite imaginar una conquista continua, yace en sus ilusiones. El desorden derivado de la lucha por la riqueza sólo se atenúa si esa riqueza forma parte de un territorio vasto, imaginariamente inagotable. No es un concepto metafísico ni una idea inefable, es algo concreto que se proyecta como una narración que enciende las esperanzas del acceso individual a un trozo de cielo. La marcha del capitalismo conduce incesantemente hacia nuevos espacios susceptibles de generar ilusiones de infinito. La modernidad se ha teñido del mismo símbolo, "...la idea de ser moderno cambió con la fe, inspirada por la ciencia moderna, en el progreso *infinito* del conocimiento y en el avance *infinito* hacia mejoras

montre que, ce que prétendait, sous le nom de socialisme, être l'alternative à un système qui, comme modèle opposé, servait à le délimiter, n'a probablement jamais existé.

La tercera imagen de este cambio es ligada a las precedentes, pero se caracteriza por una enorme resistencia a aparecerse al gran día. Sin embargo, es la que, en realidad, podría proporcionarnos las claves profundas de las transformaciones que, no por casualidad, se nos escapan; es la que ha modificado el sustrato mismo de lo cultural. Sólo un esfuerzo dedicado a dibujarla, siquiera sea un poco, podría decírnos qué ha pasado.

#### **Le système invisible**

La estructura capitalista moderna se ha vuelto invisible. On n'en perçoit qu'un champ de projections : déplacement des activités productives vers des domaines riches en promesses, instabilité fonctionnelle qui suggère que personne n'est hors de course pour ce qui est du confort économique, neutralité face aux symboles fortement épiciés (traditions locales, classes sociales anciennes, idées religieuses, résidus du patriarcat, etc) et, bien entendu, développement et progrès en collaboration avec la science et la technologie, qui devient une condition nécessaire. Cette invisibilité a des effets transcendantaux sur l'activité culturelle.

Mais si l'image globale est invisible, le théâtre du capitalisme est riche en figures symboliques. L'infini, par exemple, l'inextinguible qui permet d'imaginer une conquête continue, gît dans ses illusions. Le désordre dérivé de la lutte pour la richesse ne s'atténue que si cette richesse fait partie d'un territoire vaste, imaginairement inépuisable. Ce n'est ni un concept ni une idée ineffable, c'est quelque chose de concret qui se projette comme une narration qui ravive les espoirs d'accéder individuellement à un bout de ciel. La marche du capitalisme conduit sans cesse vers de nouveaux espaces susceptibles de produire des illusions d'infini. La modernité s'est teintée du même symbole, «...l'idée d'être moderne changea avec la foi, inspirée par la science moderne, en le progrès *infini* de la connaissance et en la progression *infinie* vers des améliorations sociales et morales» (Habermas. Les italiques ne sont pas de l'auteur).

Ce qui a rendu si résistant le tissu capitaliste c'est

sociales y morales" (Habermas. Las cursivas son nuestras).

Lo que ha hecho tan resistente el tejido capitalista es una especie de estructura fantasmal, capaz de camuflarse tras las categorías más inmatemariales de la realidad. Al modo del pensamiento cuántico, las estructuras capitalistas sólo se dejan codificar de un modo estadístico, pero se convierten en figuras inasibles si se busca su composición particular. Tras haber buscado su naturaleza última en objetos específicos (la mercancía), hoy se la supone emparentada con la familia de los signos y se ha liberado de elementos referenciales de la estructura visible del poder (la burguesía, por ejemplo). "En el esquema de simulación de la sociedad capitalista avanzada, el valor de uso y el valor de cambio se combinan en aspectos reflejos de un único proceso de reproducción semiológica abstracta o, lo que es lo mismo, los clásicos polos de significante y significado se extienden en una homología estructural única en el núcleo de la lógica del signo." (Arthur Kroker)

Una de las paradojas más notables del momento cultural actual es que sólo la abstracción al más alto nivel puede ofrecer una imagen coherente de la estructura en la que vivimos y convertirse en fuente de conocimiento de la realidad. Sin embargo, las condiciones de fragmentación social provocadas por ese mismo desarrollo capitalista han hecho muy problemática, cuando no indeseable, la abstracción generalizada.

La abstracción, no sólo como tendencia artística sino también como proceso intelectual, fue la fuerza dominante durante los veinticinco años posteriores a la guerra mundial. Presente en las artes plásticas, la arquitectura, la música, la literatura, el teatro, la danza, el diseño e incluso el cine, había ganado terreno en el jazz y en ciertas modalidades de la música juvenil de masas. El debilitamiento de esta fuerza está ligado tanto al alejamiento temporal del fortísimo traumatismo creado por la última guerra como a las condiciones de una cultura basada en una proyección del ilusionismo capitalista. También la cultura debía generar campos *infinitos* de explotación.

Resulta natural que la mayoría de esas con-

une espèce de structure fantasmatique, capable de se camoufler derrière les catégories les plus immatérielles de la réalité. Comme dans la théorie quantique, les structures capitalistes ne se laissent codifier que d'une façon statistique, mais deviennent des figures insaisissables si l'on en cherche la composition particulière. Après avoir cherché son ultime nature dans des objets spécifiques (la marchandise), on suppose aujourd'hui, qu'elle est proche de la famille des signes et libérée des éléments référentiels de la structure visible du pouvoir (la bourgeoisie, par exemple). «Dans le schéma de simulation de la société avancée, la valeur d'utilisation et la valeur de change se combinent dans des aspects reflets d'un unique procédé de reproduction sémiologique abstraite ou, ce qui est la même chose, les pôles classiques de signifiant et signifié s'étendent dans une homologie structurelle unique dans le noyau de la logique du signe.» (Arthur Kroker)

Un des paradoxes les plus remarquables du moment culturel actuel est que, seule l'abstraction au plus haut niveau peut offrir une image cohérente de la structure dans laquelle nous vivons et qu'elle seule peut devenir la source de connaissance de la réalité. Cependant les conditions de fragmentation sociale provoquées par ce même développement capitaliste ont rendu l'abstraction généralisée problématique voire même indésirable.

L'abstraction, non seulement comme tendance artistique, mais aussi, comme processus intellectuel, fut la force dominante des vingt-cinq années qui succédèrent à la guerre mondiale. Présente dans les arts plastiques, l'architecture, la musique, la littérature, le théâtre, la danse, le design et même dans le cinéma, elle avait gagné du terrain dans le jazz et dans certaines modalités de la musique de masse des jeunes. L'affaiblissement de ces forces est lié à la fois à l'éloignement dans le temps du très fort traumatisme engendré par la dernière guerre, et aux conditions d'une culture fondée sur l'illusionnisme capitaliste. La culture devrait aussi générer des champs *infinis* d'exploitation.

Il semble naturel que la plupart de ces conditions se soient d'abord présentées aux États-Unis. C'était le pays qui avait gagné la guerre sans la subir à l'intérieur de ses frontières. En Europe, l'activité ar-

diciones se presentaran primero en Estados Unidos. Era el país que había ganado la guerra sin sufrirla dentro de sus fronteras. En Europa, la actividad artística e intelectual había transitado por los raíles de la crítica antiburguesa sin, por ello, ser capaz de modificar de manera substancial los vicios que criticaba. En términos generales, era anticapitalista, no necesariamente por programa ideológico sino porque buscaba poner en tensión los resortes de una sociedad cuyas contradicciones en la estructura social aconsejaban todo lo contrario: la somnolencia.

No debe exagerarse demasiado esta función que, pese a todo, sobrevive en las pesadillas de los neoconservadores actuales que, al decir de Hal Foster, "sobreestiman exageradamente la efectividad de la cultura, ya que de acuerdo con ellos ha sido la modernidad en gran parte -sus transgresiones, escándalos, intensidades- lo que ha erosionado nuestros vínculos sociales tradicionales. Hoy tal erosión no puede negarse (no debería, por lo menos desde la izquierda, ya que es tan liberadora como destructora). Pero, ¿cuál es su causa real y decisiva? ¿El shock del urinario de Duchamp, ya suavizado desde hace tiempo, o los 'fluxos' inexplicables del capital? Ciertamente, es el capital el que desestructura las formas sociales. La vanguardia sólo se enfrentó a unas cuantas convenciones artísticas viejas".

#### **Una función para el arte de masas**

Estados Unidos encontró pronto una estrecha alianza entre las disciplinas artísticas capaces de vehicular una imagen social y una expansión económica de gran envergadura. El cine había heredado de la ópera y el teatro la función de establecer la imagen social por excelencia y, durante todo el siglo XX, este programa ha sido cumplido con eficacia: modos de vida, costumbres amorosas, educación sentimental y moral, materialización de numerosos fantasmas individuales y colectivos, análisis social, fantasías y vuelos simbólicos, reajustes históricos, etc., todo ha pasado por la pantalla mágica. A partir de la realidad del cine americano, quedaba prefigurado que cualquier actividad comunicativo-cultural no sería ya el

tístico y intelectuelle avait circulé par les rails de la critique antibourgeoise, sans pour autant, être capable de modifier en substance les vices qu'elle critiquait. Dans l'ensemble, elle était anticapitaliste, pas nécessairement par programme idéologique, elle cherchait plutôt à mettre en tension les ressorts d'une société dont les contradictions de structure sociale conseillaient le contraire : la somnolence.

On ne doit pas trop exagérer cette fonction qui, malgré tout, survit dans les cauchemars des néoconservateurs actuels qui, au dire de Hal Foster, «surestiment de façon exagérée l'effectivité de la culture, car en accord avec eux, c'est en grande partie la modernité – ses transgressions, ses scandales, ses intensités – qui a érodé nos liens sociaux traditionnels. On ne peut nier aujourd'hui une telle érosion (on ne devrait pas, au moins à gauche, puisqu'elle est aussi libératrice que destructrice). Mais quelle serait la cause réelle et décisive ? Le choc de l'urinoir de Duchamp, adouci depuis longtemps, ou les 'flux' inexplicables du capital ? Certes, c'est le capital qui prive de structure les formes sociales. L'avant-garde ne fit face qu'à de vieilles conventions artistiques».

#### **Une fonction pour l'art des masses**

Les États-Unis trouvèrent très vite une étroite alliance entre les disciplines artistiques capables de véhiculer une image sociale et une expansion économique de grande envergure. Le cinéma avait hérité du théâtre et de l'opéra la fonction d'établir l'image sociale par excellence, et pendant le XXème siècle ce programme a été accompli avec efficacité : modes de vie, coutumes amoureuses, éducation sentimentale et morale, matérialisation de nombreux fantasmes individuels et collectifs, analyse sociale, fantaisies et vols symboliques, rajustements historiques, etc., tout est passé par l'écran magique. À partir de la réalité du cinéma américain, on a préfiguré que toute activité communicative-culturelle ne s'efforcerait plus de définir une image de la société postindustrielle mais plutôt un mécanisme de son expansion.

La musique avait fait partie de ces arts de représentation de l'image sociale jusqu'au XXème siècle, en particulier, à travers l'opéra et les différentes formules de théâtre. L'exigence d'une autonomie absolue de la création musicale a coïncidé avec le transfert de

esfuerzo por definir una imagen de la sociedad postindustrial sino un mecanismo de su expansión.

La música había formado parte de esas artes de representación de la imagen social hasta el siglo XX, especialmente a través de la ópera y las diversas fórmulas de teatro. La exigencia de una autonomía absoluta de la creación musical coincidió con el traspaso de la música al cine de una función social de masas. Restituir a lo musical esa función era un asunto complejo en el que se mezclaba el disco (vehículo principal de la capitalización) con un conglomerado heterogéneo del que las fórmulas clave han sido encontradas dificultosamente y tras un proceso de tanteo. Las condiciones fundamentales se encontraban en el poder adquisitivo de una juventud cuyo acceso al rango de sujeto económico no se correspondía con una oferta adecuada de imagen. El fenómeno englobaba, además, otros aspectos de una producción ligada a la imagen: vestimenta, lugares de diversión, alimentación, etc.

No se trataba de suponerle a los jóvenes lo que les es consustancial: la necesidad de hacer *tabula rasa* con respecto a los problemas de sus mayores; la cuestión consistía en hacer de ellos un sector, aprovechar un incipiente nivel adquisitivo y promover comportamientos diferenciales que condujeran a hábitos de consumo propios derivados de la necesidad de una señas de identidad. Era el primer intento de dotar a un sector social nuevo de una identidad cultural ligada a pautas de consumo diferenciales. Algo que el cine comercial no había hecho, ya que seguía concibiéndose como un fenómeno universal o, al menos, intersectorial.

#### **El puzzle de la economía de sectores**

El éxito de esta iniciativa ha marcado la pauta para desarrollar una sociedad de sectores o un capitalismo de la identidad. A partir de los años sesenta, la existencia de una industria poderosa ligada a la música de masas era un hecho en el ámbito anglosajón y se extendía por el mundo, conduciendo al declive, además, al uso de otras lenguas que no fueran la inglesa en el ámbito de la música ligera.

A efectos de nuestro análisis, lo que interesa

la función social de masas, de la música au cinéma. Restituer cette fonction à la musique était une affaire complexe où se mêlait le disque (principal véhicule de la capitalisation) avec un conglomérat hétérogène dont les formules clés ont été trouvées difficilement et par tâtonnements. Les conditions fondamentales se trouvaient dans le pouvoir d'achat d'une jeunesse dont l'accès au rang de sujet économique ne correspondait pas à une offre d'image adéquate. Le phénomène englobait d'ailleurs d'autres aspects d'une production liée à l'image : vêtements, lieux de divertissement, alimentation, etc.

Il ne s'agissait pas de supposer chez les jeunes ce qui leur est consubstantiel : la nécessité de faire table rase sur les problèmes de leurs aînés ; la question consistait à faire d'eux un secteur, profiter d'un pouvoir d'achat naissant et promouvoir des comportements différenciels qui conduisent à des habitudes de consommation propres dérivées du besoin de signes d'identité. C'était la première fois qu'on tentait de doter un nouveau secteur social d'une identité culturelle liée à des règles de consommation différentielle. Quelque chose que le cinéma commercial n'avait pas fait, puisqu'on le concevait toujours comme un phénomène universel ou, du moins, intersectoriel.

#### **Le puzzle de l'économie de secteurs**

Le succès de cette initiative a donné le ton pour développer une économie de secteurs ou un capitalisme de l'identité. À partir des années soixante, l'existence d'une industrie puissante liée à la musique de masses était un fait dans le domaine anglo-saxon et s'étendait à travers le monde, conduisant au déclin, dans le cadre de la musique légère, des langues qui ne seraient pas anglaises.

Ce qui nous intéresse de retenir pour notre analyse c'est la parfaite symbiose entre l'accès de la musique au marché de masses et la création d'un secteur économique, culturel, et communicatif de possibilités d'expansion insoupçonnées, là où précédemment il n'y avait rien, ainsi que la nécessité de le garder et le fixer en termes d'image culturelle.

L'expérience a fait école et aujourd'hui la tendance à la sectorisation est l'acteur principal des conditions culturelles qui continuent à émaner des États-Unis : women-culture, gay-culture, black-culture (pour ne

retener es la perfecta simbiosis entre el acceso de la música al mercado de masas y la creación de un sector económico cultural y comunicativo con insospechadas posibilidades de expansión allí donde antes no había nada, así como la necesidad de mantenerlo acotado en términos de imagen cultural.

La experiencia ha creado escuela y hoy la tendencia a la sectorialización es la protagonista de las condiciones culturales que continúan emanando de Estados Unidos: women-culture, gay-culture, black-culture, latin-culture (por citar los principales sectores presentes en la escena americana actual), llevan a sus diferentes universos propios las disciplinas artísticas y de comunicación. En todos ellos, la condición necesaria es la constitución de una economía propia. Lo que los ha hecho resistentes es que la economía sectorizada les ha proporcionado en pocos años condiciones de liberación que una sociedad universalizante se ve incapaz de ofrecer aún hoy día. De una sociedad en la que, según Lyotard: "el conocimiento ha llegado a ser la fuerza principal de la producción", nos encaminamos hacia otra focalizada hacia las identidades de sectores como fuente de explotación económica y de actividad cultural.

#### **La difícil renovación de las herencias**

La influencia de estas condiciones sobre la música heredera de las tradiciones clásicas europeas está aún por debatir. Frente a una realidad en perpetua mutación, la tradición musical clásica de origen europeo continúa con una práctica cuyas instituciones nacen de la fractura del clasicismo. La creación musical ha cargado con todos estos problemas. De lo sublime romántico recibe la necesidad de hacer de la obra musical un todo coherente, un universo completo en el que las reglas y su realización agotan sus formulaciones. La música serial de la Escuela de Viena, aunque rompió con las leyes tonales, condujo los imperativos anteriores a su apoteosis, así como a las bases mismas del material. Ninguna obra será igual a otra. Cada una constituirá un universo definido que no admite repetición que no sea banal. Como expresaba

citer que les principaux secteurs présents sur la scène américaine actuelle), conduisent les disciplines artistiques et celles de la communication, vers les différents univers qui leur sont propres. Mais la constitution d'une économie propre est nécessaire, dans tous les cas. Ce qui les a rendus résistants c'est que la sectorisation de l'économie leur a fourni, en peu d'années, des conditions de libération qu'une société universalisante, aujourd'hui encore, n'est pas en disposition d'offrir. D'une société dans laquelle, selon Lyotard : «la connaissance en est arrivée à être la principale force de la production», nous nous dirigeons vers une autre, focalisée, cette fois, vers les identités de secteurs comme source d'exploitation économique et d'activité culturelle.

#### **Le difficile renouvellement des héritages**

L'influence de ces conditions sur la musique héritière des traditions classiques européennes reste encore à débattre. Face à une réalité en perpétuelle mutation, la tradition musicale classique d'origine européenne perpétue une pratique dont les institutions qui naissent de la fracture du classicisme. Tous ces problèmes sont retombés sur la création musicale. Du sublime romantique, elle reçoit le besoin de faire de l'œuvre musicale un tout cohérent, un univers complet dans lequel règles et réalisation épuisent leurs formulations. La musique sérielle de l'Ecole de Vienne, bien qu'elle ait rompu avec les lois tonales, a conduit les impératifs précédents à leur apothéose, ainsi qu'aux sources même du matériau. Aucune œuvre ne sera semblable à une autre. Chacune constituera un univers défini qui n'admet pas de répétition qui soit banale. Comme l'exprimait Adorno : «chaque œuvre d'art est l'ennemie mortelle d'une autre». De la pensée européenne. La création musicale a hérité sa vocation à l'universalité, qui conduit progressivement à de plus grands niveaux d'abstraction. L'avant-garde de l'après-guerre illustra cette optique en décrivant la nouvelle musique comme un univers, sans cesse en expansion ou en posant le problème de la relativisation de la forme dans les œuvres ouvertes.

L'aventure de l'avant-garde de l'après-guerre faisait face à d'incalculables forces. Pour être admise elle devait argumenter sa légitimité en termes de continuité et de renouvellement du legs historique : pour être

Adorno: "cada obra de arte es enemiga mortal de otra". Del pensamiento europeo, la creación musical heredó la vocación de universalidad que conduce progresivamente a mayores niveles de abstracción. La vanguardia de la postguerra ejemplificó estos enfoques cuando describió la nueva música como un universo en perpetua expansión o planteó la relativización de la forma en las obras abiertas.

La aventura de la vanguardia de la postguerra se enfrentaba a fuerzas incalculables. Para ser admitida tenía que argumentar su legitimidad en términos de continuidad y renovación del legado histórico; para ser asimilada tenía que hacerse habitual en el repertorio y había que contar con los intérpretes que, a su vez, eran refractarios a acercarse a una música que desorientaba a un público perfectamente domado para adorar al gran chamán romántico: el intérprete; para ser comprendida había que divulgarla, explicarla y, sobre todo, había que cambiar los parámetros de la formación musical, auténtico bastión de un edén romántico tonal sin ninguna conexión con la realidad musical. A todas estas fuerzas se enfrentó la vanguardia con notables éxitos locales mientras su reputación estuvo sostenida por una atmósfera favorable, es decir, mientras la necesidad de renovación de unas sociedades aún siniestradas eran perentorias. Pero todo esto se situaba al margen de la evolución general de las estructuras de mercado que comenzaba a desarrollar nuevas redes de expansión.

#### **La paraeconomía como destino**

Se habla poco de las condiciones de existencia de la creación musical actual en relación con las condiciones de mercado. Lo que está en juego es si un fenómeno cultural sólo adquiere validez referencial si participa de la estructura de un capitalismo generalizado, lo que hoy implica formar parte de un sector. Europa sigue aún siendo deudora del concepto de una cultura de validez general y aquí el fondo del problema parece haberse quedado reducido a discutir si la creación debe depender de instituciones públicas o de iniciativas privadas.

En este esquema simplista, los defensores de

assimilée elle devait se faire habituelle dans le répertoire, et on devait tenir compte des interprètes qui, à leur tour étaient réfractaires et refusaient de se rapprocher d'une musique qui désorientait un public parfaitement dressé pour adorer le grand chaman romantique : l'interprète : pour être comprise il fallait la divulguer, l'expliquer, et surtout, il fallait changer les paramètres de la formation musicale, authentique bastion d'un éden romantique tonal sans aucune connexion avec la réalité. L'avant-garde fit face à toutes ces forces avec de remarquables succès locaux, pendant que sa réputation fut soutenue par une atmosphère favorable, c'est-à-dire, pendant que les nécessités de renouvellement de sociétés, encore sinistrées, étaient péremptoires. Mais tout ceci se situait à l'écart de l'évolution générale des structures de marché que de nouveaux réseaux d'expansion commençaient à développer.

#### **La paraéconomie comme destin**

On parle peu des conditions d'existence de la création musicale actuelle en rapport avec les conditions de marché. Ce qui est en jeu c'est que si un phénomène culturel n'acquiert de validité que s'il participe à la structure d'un capitalisme généralisé, ce qui, aujourd'hui, implique de faire partie d'un secteur. L'Europe a toujours une dette envers le concept, d'une culture de validité générale et ici le fond du problème semble être réduit à débattre si la création doit dépendre des institutions publiques ou d'initiatives privées. Dans ce schéma simpliste, les défenseurs de la première idée se déclarent partisans du droit à la culture, tandis que les seconds jouent le rôle de libéraux à outrance, défenseurs des excellences de l'économie de marché. Pour les premiers, la création culturelle n'est pas un produit spontané et doit bénéficier d'un soutien financier (la quantité est après très nuancée par le mécanisme diabolique des priorités des dépenses publiques). Pour les seconds, ceci dénature le *naturel* de la création et accusent les premiers de bureaucratisme et de tous les maux associés à la gestion publique. Les premiers ont de moins en moins de réponses face à une tendance mondiale à l'amaigrissement des attributions des états nationaux, mais un pragmatisme résiduel leur fait voir que si les états nationaux de tradition européenne

lo primero se declaran partidarios del derecho a la cultura, mientras que los segundos juegan el papel de liberales a ultranza, defensores de las excelencias de la economía de mercado. Para los primeros, la creación cultural no es un producto espontáneo y debe ser ayudado económicamente (la cuantía queda luego muy matizada por el mecanismo diabólico de las prioridades del gasto público); para los segundos, esto distorsiona la *naturalidad* de la creación, acusan a los primeros de burocratismo y de todos los males asociados a la gestión pública. Los primeros tienen cada vez menos respuestas frente a una tendencia mundial al adelgazamiento de las atribuciones de los estados, pero un pragmatismo residual les hace ver que si los estados nacionales de tradición europea atienden económicamente a museos, bibliotecas, monumentos, orquestas, teatros... (y la evidencia diaria dice que si se los desatiende suelen desaparecer sin que ninguna iniciativa privada los restituya), otro tanto debe ocurrir si se quiere que exista una creación cultural.

Tanto si es sostenido de forma pública como si lo es de forma privada, todo trabajo de creación artística se apoya sobre unas perspectivas de identificación social, al margen de que la creación busque transformar esa misma identificación. Esa identificación social se diluye progresivamente en Europa; es decir, la sociedad en su conjunto ya no se considera vinculada a un esfuerzo creador universalizante, mientras que la cultura de sectores en Europa es un eco débil del modelo americano. Es decir, que en esa desvinculación progresiva influyen mutaciones del propio modelo de sociedad: se acepta tarde y de mala gana los modelos americanos (pero se aceptan), y se observa una nula capacidad para ofrecer modelos propios. Ésta es la tenaza que asfixia a la aventura creativa.

#### **El discreto encanto de la indigencia**

La creación musical de filiación clásica se ha visto afectada por el adelgazamiento de la rama materna en cuanto a identificación social; además, no ha podido participar en el pequeño pastel económico

soutiennent économiquement les musées, les bibliothèques, les monuments, les orchestres, les théâtres... (et l'évidence quotidienne montre que si on les néglige, ils disparaissent d'habitude, sans qu'aucune initiative privée ne les prenne en charge) il doit en être de même si l'on veut qu'une création culturelle existe.

Qu'il soit soutenu par le domaine public ou le privé, tout travail de création artistique s'appuie sur des perspectives d'identification sociale, indépendamment du fait que la création cherche à transformer cette même identification. Cette identification se dilue progressivement en Europe ; c'est-à-dire, la société dans l'ensemble n'est plus considérée comme étant liée à un effort créateur universalisant, alors que la culture de secteurs en Europe est un faible écho du modèle américain. C'est-à-dire que des mutations du propre modèle de société influent dans ce détachement progressif : on accepte tard et à contrecœur les modèles américains (mais on les accepte) et on observe que la capacité à offrir des modèles propres est nulle. Ce sont ces tenailles qui étouffent l'aventure créative.

#### **Le charme discret du dénuement**

La création musicale de filiation classique a été affectée par l'amaigrissement de la branche maternelle en ce qui concerne l'identification sociale ; d'ailleurs, elle n'a pas pu prendre part dans le petit gâteau économique auquel le répertoire classique était parvenu. Descendante légitime, mais déshéritée, de la tradition classique, la création musicale se trouve attrapée dans ce conflit. Elle hérite de cette tradition tous ses malentendus et toutes ses rigidités, si l'on en sort, ses options de légitimité disparaissent.

Si la création musicale qui pratique le renouvellement systématique ne s'identifie pas encore avec aucun secteur, la prostration qui l'attend est prévisible. Sa traversée contre l'orientation sociale actuelle est comparable à celle du désert. Que la création musicale participe à peine dans les structures économiques, n'est pas chose nouvelle dans son histoire. Ce qui est vraiment nouveau dans les deux dernières décades c'est qu'on en est venu à considérer l'éloignement de la composition envers toute source de moyens propres comme un exemple de son autisme social. Ceci établit un lien, bien entendu, avec

que ha logrado el repertorio clásico. Descendiente legítima, pero desheredada, de la tradición clásica, la creación musical se encuentra atrapada en este conflicto. De esta tradición recibe todos sus malentendidos y rigideces, fuera de ella desaparecen sus opciones de legitimidad.

Si la creación musical que practica la renovación sistemática no se identifica ya visiblemente con ningún sector, es previsible la postración que le espera. Contra la orientación social actual, su travesía es claramente la del desierto. Que la creación musical apenas participe de las estructuras económicas no es una gran novedad en su historia. Lo que sí resulta una novedad en las dos últimas décadas es que ese alejamiento de la composición de toda fuente de recursos propios ha pasado a considerarse como una muestra de su autismo social. Esto conecta, por supuesto, con su ausencia de los sectores nacidos de la fragmentación provocada por el capitalismo de la identidad.

Es este contexto el que explica la precaria fisionomía de su práctica, sus querellas de familia y su perenne estado de irritabilidad. Los enemigos de la creación musical hablan constantemente de su carácter endogámico, del espíritu de capilla que la caracteriza, del hecho de que sus citas sólo reúnen a participantes, parientes y amigos. Esta caricatura es más o menos real según el ámbito al que se refiera, pero lo que resulta chocante es que la creación musical tenga aún enemigos dado su grado de postración. ¿Será que molesta el único título que aún le queda: su legitimidad como continuadora de la tradición clásica? En realidad, la sustancia de esos ataques remite a su ruptura lingüística. Sin embargo, esa vieja escisión coincide en el tiempo con otras rupturas artísticas que fueron pronto asimiladas. ¿Por qué, entonces, la herida dura aún casi un siglo en la música? Hay dos respuestas posibles: la primera sería que la ruptura atonal separaba casi definitivamente a la música de un lenguaje consensuado entre creadores y público; de hecho, toda la música de consumo posterior ha practicado un regresivo lenguaje tonal, al menos hasta la llegada de la electrónica. La segunda respuesta es más significativa, con esa ruptura la creación musical perdía

l'absence des secteurs nés de la fragmentation provoquée par le capitalisme de l'identité.

C'est ce contexte qui explique la précaire physionomie de sa pratique, ses querelles de famille et son éternel état d'irritabilité. Les ennemis de la création musicale parlent constamment de son caractère endogamique, de l'esprit de chapelle qui la caractérise, du fait que ses actes ne réunissent que des participants, des parents et des amis. Cette caricature est plus ou moins réelle selon le domaine concerné, mais ce qui est frappant c'est que la création musicale ait encore des ennemis, étant donné son grade de prostration. Peut-être, l'unique titre qu'il lui reste, dérange-t-il : celui de sa légitimité comme agent continuateur de la tradition classique ? En réalité, la substance de ces attaques renvoie à sa rupture linguistique. Cependant, cette vieille scission coïncide dans le temps avec d'autres ruptures artistiques qui furent très vite assimilées. Alors pourquoi la blessure dure encore, dans la musique, depuis presque un siècle ? Deux réponses sont possibles : la première serait que la rupture atonale séparait presque définitivement la musique d'un langage consensuel entre les créateurs et le public ; en fait, toute la musique de consommation postérieure, a pratiqué un langage tonal regressif, au moins jusqu'à l'arrivée de l'électronique. La deuxième réponse est plus significative, avec cette rupture la création musicale perdait définitivement tout ancrage économique. Voici les véritables raisons pour lesquelles la création musicale a encore des ennemis : son existence même gêne d'autres tendances plus accommodantes lorsqu'il s'agit de se faire une place économique.

D'après ce schéma, la difficulté de langage serait le principal obstacle à un tel objectif. Toutefois, l'expérience des deux dernières décades paraît indiquer le contraire : les retours, néotonalismes, néoexpressionismes, néosymphonismes ou les simples nuances apportées aux tranches arrêtées des avant-gardes ont été constants pendant cette période et cela n'a pas rompu la tendance à l'isolement économique de la création musicale, cela a plutôt été le contraire. Les nouveaux conservateurs se trompent quand ils mettent en rapport la difficulté de langage avec l'isolement économique ; ce ne sont pas ces règles-là qui prévalent dans les disciplines

definitivamente todo anclaje económico. Aquí se encuentran las verdaderas razones de que la creación musical tenga aún enemigos: su simple existencia estorba a otras tendencias más acomodaticias de cara a hacerse un hueco económico.

Según este esquema, sería la dificultad de lenguaje el principal estorbo para tal objetivo. Sin embargo, la experiencia de las dos últimas décadas parece indicar lo contrario: los retornos, neotonalismos, neoexpresionismos, neosinfonismos o las simples matizaciones de las aristas vanguardistas han sido constantes en este periodo y ello no ha roto la tendencia al aislamiento económico de la creación musical, más bien al contrario. Los nuevos conservadores se equivocan al relacionar dificultad de lenguaje con aislamiento económico; no son éstas las pautas que se marcan en disciplinas artísticas afines. La experiencia de las artes plásticas es una prueba de ello: las mayores violencias formales del cubismo o la abstracción (por citar a los movimientos que rompieron con la figuración) pasaron enseguida a figurar en la mitología de las plusvalías económicas, y la tendencia se ha mantenido a lo largo de todo el siglo. Aunque nadie se atreva a formularlo tan cínicamente, la idea que subyace es que si la ruptura plástica ha dado dividendos es que debe de ser buena, y si la musical no los da es que se trata de un callejón sin salida.

#### Contradicciones europeas

Si se quiere encontrar una explicación al aislamiento actual de la creación musical hay que relacionarlo con la emergencia de economías de identidad de las que no participa. Durante casi todo el siglo, la indigencia económica se veía consustancial al ejercicio de la composición y, aunque a regañadientes, la creación musical tenía reservado un espacio en el apoyo público y en los rincones de la programación musical clásica. La degradación de tal estado de cosas ha sido precipitada por la fragmentación de las economías culturales, ya no hay excusa para seguir manteniendo al indigente si cada sector busca su música identificatoria. Los sectores emergentes ya citados (women-culture, gay-culture, black-culture, latin-culture), así como las experiencias

artistiques voisines. L'expérience des arts plastiques en est la preuve : les plus grandes violences formelles du cubisme ou de l'abstraction (pour ne citer que les mouvements qui ont rompu avec la figuration) en arrivèrent à figurer rapidement dans la mythologie des plus-values économiques, et la tendance s'est maintenue tout au long de ce siècle. Même si personne n'ose le formuler de façon aussi cynique, l'idée sous-jacente est que si la rupture plastique a produit des dividendes c'est qu'elle doit être bonne, si la musicale n'en produit pas c'est qu'il s'agit alors d'une voie sans issue.

#### Contradictions européennes

Si l'on veut trouver une explication à l'isolement de la création musicale il faut la mettre en rapport avec l'apparition des économies de l'identité, auxquelles elle ne participe pas. Pendant presque tout le siècle, l'indigence économique était considérée comme consubstantielle à l'exercice de la composition et, bien qu'à contrecœur, la création musicale avait un espace réservé dans le soutien public et les recoins de la programmation de la musique classique. La dégradation d'un tel état de choses a été précipitée par la fragmentation des économies culturelles, il n'y a plus d'excuse pour maintenir l'indigent si chaque secteur cherche sa musique identificatrice. Les secteurs naissants déjà cités (women-culture, gay-culture, black-culture, latin-culture), ainsi que les expériences multidisciplinaires de la performance à grand spectacle arrivées de la scène new-yorkaise (comme cela s'était passé avec les avant-gardes warholiennes des années 60 et 70), recourent à la musique pop et rock à un degré plus ou moins grand de sophistication, assaillonnées de plages répétitives et de climats sonores d'une étrangeté suggestive. Le laboratoire new-yorkais méprise tout mouvement artistique qui ne gène pas sa propre perspective de marché.

Reste à savoir quelles sont les réactions à ce phénomène dans les pratiques européennes. Que la création n'aie pas de poids social actuellement ne signifie pas qu'elle n'aie pas de valeur artistique. Ne représenter personne apparemment ne signifie pas manquer de qualité et d'immanence. En dehors du moment où elle se crée, cette valeur artistique se mêle dialectiquement avec sa valeur historique, ce qui déplace à

multidisciplinares de la *performance* gran espectáculo llegadas de la escena neoyorkina (como ya ocurriera con las vanguardias warholianas de los años sesenta y setenta), recurren a música pop y rock con mayor o menor grado de sofisticación, sazonada con playas repetitivas y climas sonoros de sugestiva extrañeza. El laboratorio neoyorkino desdeña cualquier movimiento artístico que no genere su propia expectativa de mercado.

Falta saber cuáles son las reacciones a este fenómeno en las prácticas europeas. Que la creación musical no tenga peso social actualmente, no significa que no tenga valor artístico. No representar aparentemente a nadie no significa que no posea calidad e inmanencia. Fuera del momento en que se crea, ese valor artístico se mezcla dialécticamente con su valor histórico, lo que desplaza a algún grado de posteridad sus hipotéticos valores. Este consuelo parece servir a muchos protagonistas de la creación actual. Se sobrevive económicamente de otra cosa y se confía en condiciones futuras para dar validez al trabajo.

A su vez, los escasos focos en los que algunas instituciones dedicadas a la creación musical se han asentado con solidez practican un historicismo forzado, las variables del futuro se convierten en certidumbres presentes a poco que las obras musicales generadas bajo su influencia reúnan las características requeridas por esa historia ficción: calidad técnica, renovación de formas y soportes sonoros, adscripción a las líneas planeadas previamente como las más avanzadas del pensamiento musical. Se trata de valores aceptables; pero, aun suponiendo la mejor fe, esto no significa que coincidan con las apreciaciones del futuro y, desde luego, no atacan los problemas de aislamiento del presente. Al contrario: los elementos constitutivos de la creación musical se realimentan en un conjunto de códigos cuya lógica es más académica y disciplinar que artística. Los neoconservadores y enemigos de la creación musical complican más las cosas al arrojar tendenciosas confusiones sobre el problema.

La creación musical debe afrontar sus problemas con mayor lucidez. Insertarse en un circuito económico no está en su mano. En nombre de sus

queque degré de postérité ses valeurs hypothétiques. Cette consolation paraît servir à beaucoup de protagonistes de la création actuelle. On survit économiquement par autre chose et on fait confiance aux futures conditions pour donner de la validité au travail.

En même temps, les rares points où se sont solidement établies quelques institutions consacrées à la création musicale pratiquent un historicisme forcé, les variables du futur deviennent les certitudes du présent pour peu que les œuvres engendrées sous leur influence réunissent les caractéristiques requises par cette histoire fiction : qualité technique, renouvellement des formes et des supports sonores adscription aux lignes préalablement planifiées comme les plus avancées de la pensée musicale. Il s'agit de valeurs acceptables ; mais même avec toute la meilleure foi du monde, cela ne signifie pas qu'elles coïncident avec les appréciations du futur et, bien entendu, n'attaquent pas les problèmes de l'isolement présent. Au contraire : les éléments constitutifs de la création musicale se réalisent dans un ensemble de codes dont la logique est plus académique et disciplinaire qu'artistique. Les néoconservateurs, ennemis de la création musicale compliquent encore plus les choses en lançant des confusions tendancieuses sur le problème.

La création musicale doit faire face à ses problèmes avec une plus grande lucidité. Son insertion dans un circuit économique n'est pas chose facile. Au nom de ses prétentions culturelles elle peut exiger des cultures nationales une place représentative ; mais il faut qu'elle sache que cette place est souvent proportionnelle à un niveau de prestige. Le cas français montre que ce prestige n'est pas toujours lié à l'autonomie de la création. Le parapluie protecteur représenté par Pierre Boulez est plutôt formé par sa réputation mondiale en tant que chef d'orchestre que par son travail de composition.

Dans les dix ou quinze dernières années, la création musicale, ses institutions représentatives, petites ou grandes et nombre de ses acteurs ont joué la défense. Les ramollissements de langage ont été peut-être des choix libres, mais ils ont offert, dans leur ensemble une image de démission ou de perte de tension. Pour leur part, les créateurs qui ont suivi les lignes de travail les plus rigoureuses n'ont pas pu se défaire d'un vernis d'académisme ou de défense de tendances

pretensiones culturales puede exigir a las culturas nacionales un hueco representativo; pero debe de saber que éste suele ser proporcional a alguna cuota de prestigio. El caso francés muestra que este prestigio no está siempre ligado a la autonomía de la creación. El paraguas protector representado por Boulez está formado por su reputación mundial como director de orquesta en mucho mayor medida que su obra compositiva.

En los últimos diez o quince años, la creación musical, sus instituciones representativas, grandes o pequeñas, y no pocos de sus actores han jugado a la defensiva. Los reblanamientos de lenguaje pueden haber sido elecciones libres, pero en su conjunto han ofrecido una imagen de dimisión o de pérdida de tensión. Por su parte, los creadores que han seguido líneas de trabajo más rigurosas no han podido librarse de un barniz de academicismo o seguidismo de tendencias ya prefiguradas desde veinte años hacia atrás.

### ¿Una nueva ruptura?

La creación musical es la única forma de pensamiento ligada al hecho sonoro como materia estética y es impensable que desaparezca. Si hoy la naturaleza de su práctica se sitúa contra las poderosas fuerzas del capital, esto obliga a conocer esas fuerzas como si de otra asignatura más se tratara. Componer hoy implica descubrir los rasgos de un radicalismo que, aunque actualizado, equivale al que siempre ha motivado a los creadores.

Todo apunta a que hoy este radicalismo no se sitúa sólo, ni siquiera preferentemente, en los ámbitos de la gramática musical. Las generaciones actuales comienzan a hablar de ética tanto más que de estética, de función en mayor medida que de forma, de expresión mucho más de lo que lo permitía hasta hace poco el puritanismo moderno, de autoorganización en lugar de confiar a ciegas en instituciones agotadas y dominadas por rivales erigidos en jueces. Cambiar el mundo a través de la música es, en primer lugar, cambiar la música y ésta se nos presenta hoy tan llena de trampas que difícilmente puede imaginarse una trayectoria sensata para un creador si previamente no toma una postura clara frente a la máquina de mistificación

déjà préfigurées depuis vingt ans en arrière.

### Une nouvelle rupture ?

La création musicale est l'unique forme de pensée liée au fait sonore comme matière esthétique et sa disparition est impensable. Si aujourd'hui la nature de sa pratique se situe contre les puissantes forces du capital, ceci oblige à connaître ces forces comme s'il s'agissait d'une autre matière. Aujourd'hui composer implique découvrir les traits d'un radicalisme qui, bien qu'actualisé, équivaut à celui qui a toujours motivé les créateurs.

Tout semble indiquer que ce radicalisme ne se situe pas seulement dans les domaines de la grammaire musicale, et ceci sans même aucune priorité. Les générations actuelles commencent à parler d'éthique autant que d'esthétique, de fonction plus que de forme, d'expression, beaucoup plus que ne le permettait, il n'y a pas si longtemps, le puritanisme moderne, d'autoorganisation, au lieu d'avoir une confiance aveugle en des institutions épousées et dominées par des rivaux érigés en juges. Changer le monde à travers la musique c'est, en premier lieu, changer la musique et celle-ci nous apparaît aujourd'hui tellement pleine de pièges qu'il est difficile d'imaginer une trajectoire sensée pour un créateur si, préalablement, il n'adopte pas une position claire face à la machine de mythification qu'est devenue la vie musicale et qui affaiblit la substance même de l'imagination créative. Exercer la composition aujourd'hui suppose qu'il faille à nouveau armer notre capacité de radicalisme, mais surtout savoir l'adapter à un échantillonnage ample et divers de situations.

La faiblesse de la situation dans laquelle se trouve la création musicale se manifeste en particulier dans le fait que les filtres intermédiaires qui se situent entre le créateur et le récepteur sont ceux qui focalisent la maigre attention que la société montre à l'égard de ce phénomène, spécialement l'interprète et les institutions organisatrices. Pour cette raison, l'autre victime de cette déformation, en plus du créateur, c'est le récepteur, c'est-à-dire le public. Etant donné que la musique nouvelle doit être constamment expliquée, légitimée et encadrée dans une ligne historique, les maillons de transmission accumulent toutes sortes d'attributions, et en dernier lieu, d'abus.

en que se ha convertido la vida musical y que desvirtúa la sustancia misma de la imaginación creadora. Ejercer hoy la composición implica rearmar nuestra capacidad de radicalismo, pero, sobre todo, saber adaptarlo a un muestuario amplio y diverso de situaciones.

La debilidad de la situación en que se encuentra la creación musical se manifiesta de manera especial en el hecho de que los filtros intermedios que se sitúan entre el creador y el receptor son los que focalizan la escasa atención que la sociedad muestra hacia el fenómeno, especialmente el intérprete y las instituciones organizadoras. Por ello, la otra víctima de esta deformación, además del creador, es el receptor, es decir, el público. Puesto que la música nueva debe ser constantemente explicada, legitimada y enmarcada en una línea histórica, los eslabones de transmisión acumulan toda clase de atribuciones y, en último término, abusos.

Intérpretes, organizadores y divulgadores absorben toda la inseguridad de su difícil situación y terminan encarnándola, con lo que el sector se hace todavía más frágil. Cuando alguna institución de producción y difusión de música actual dispone de medios importantes, en general ataca el problema ensanchando su poder (hay que ser muy ingenuo para no ver ya las aberraciones de tal sistema). Esto produce un debilitamiento aún mayor del origen y el destino de lo musical (de nuevo, creador y público). Al compositor se le terminan imponiendo las características que debe reunir su música para participar en tan importante órgano difusor; en cuanto al público, se le sustrae la capacidad de juicio puesto que este poderoso medio ya ha decidido por él lo que es homologable.

#### **La hora del talento**

No es posible seguir transigiendo con esta falsa solución. Es mucho más que un problema de difusión. Es un replanteamiento de toda la cadena que va desde la creación hasta el momento de la escucha. Al margen de que el hipotético público de la creación musical contemporánea se sitúe en un limbo social aún por definir, el compositor debe pensar en un oyente adulto, capaz de captar la

Interpretes, organisateurs et divulgateurs absorbent toute l'insécurité de leur difficile situation et finissent par l'incarner, ce qui rend plus fragile le secteur. Lorsqu'une institution de production et de diffusion de la musique actuelle dispose de moyens considérables, elle attaque, en général, le problème en élargissant son pouvoir (il faut être très ingénue pour ne pas voir déjà les aberrations d'un tel système). Ceci produit un affaiblissement encore plus grand de l'origine et de la destination du fait musical (à nouveau, créateur et public). Les caractéristiques que doit remplir la musique pour pouvoir s'introduire dans un organe diffuseur si important, finissent par être imposées au compositeur ; quant au public, on lui soustrait la capacité de jugement car ce puissant instrument a déjà décidé à sa place ce qui est homologable.

#### **L'heure du talent**

Il n'est pas possible de continuer à transiger avec cette fausse solution. C'est beaucoup plus qu'un problème de diffusion. C'est une remise en question de toute la chaîne qui va de la création jusqu'au moment de l'écoute. Indépendamment du fait que l'hypothétique public de la création musicale contemporaine se situe dans des limbes sociaux qui restent encore à définir, le compositeur doit penser à un auditeur adulte capable de capturer la totalité de sa proposition artistique, de juger et de refuser ou approuver son travail ; et le meilleur moyen pour qu'il s'approche de sa musique c'est de réduire les chainons intermédiaires à leur juste dimension.

Pour ce faire, le compositeur doit faire face à des mécanismes d'inertie très puissants. La facilité c'est de se laisser porter par ceux qui ont le pouvoir de disposer d'une voie de diffusion qui garantit au compositeur, au moins, le sentiment d'utilité. Mais ce mécanisme pernicieux commence à montrer ses limites et, de plus en plus ses vices. Y faire face ne doit pas signifier une nouvelle opération de conquête de ce pouvoir qui répéterait, *ad libitum*, les mêmes problèmes, peut-être après une brève période de rafraîchissement.

Renouveler ce tissu malade c'est quelque chose qui doit faire partie du projet esthétique et, en conséquence doit constituer une réflexion globale du

J. Fernández Guerra. *Regard perdu dans L*, 1995.

totalidad de su propuesta artística, juzgar y rechazar o aprobar su trabajo; y la mejor manera de que se acerque a su música es limitar los eslabones intermedios a su justa dimensión.

Para ello, el compositor debe hacer frente a mecanismos iniciales muy poderosos. Lo fácil es dejarse llevar por quienes tienen el poder de disponer de una vía de difusión que garantice al compositor al menos una sensación de utilidad. Pero este mecanismo pernicioso comienza a mostrar sus limitaciones y, cada vez más, sus vicios. Enfrentarse a esto no debe significar una nueva operación de conquista de ese poder que repetiría, *ad libitum*, los mismos problemas, quizás después de un breve período de refresco.

Renovar ese tejido enfermo es algo que debe formar parte del proyecto estético y, consecuentemente, debe constituir una reflexión global del

parcours d'une proposition musicale de sa naissance à la réception partant de sa logique même. Le véritable objectif consiste à parvenir à ce que la plus grande quantité du contenu arrive à son audition avec le minimum d'interférences. La pensée ingénue pense qu'on y parvient, simplement, à l'aide d'une bonne exécution musicale. Il est déjà temps de dépasser ce stade. Le compositeur doit inclure dans sa pensée musicale la critique et l'alternative au rôle de ces filtres qui conditionnent la valeur, le poids et, fréquemment la physionomie même de son œuvre musicale.

En réalité, cette attitude se profile déjà au cours de ces dernières années. Timidement et à l'état embryonnaire, surgit une résistance à cette soumission qui a conduit le jeune compositeur à accepter, si souvent, un paysage musical absurde. Il est peut-être temps de déclarer que la musique

recorrido de una propuesta musical desde su nacimiento hasta la recepción a partir de su lógica misma. El objetivo auténtico consiste en conseguir que la mayor cantidad posible del contenido llegue hasta su audición con el mínimo de interferencias. El pensamiento ingenuo piensa que esto se consigue, simplemente, con una buena ejecución musical. Hora es ya de sobrepasar ese estadio. El compositor debe incluir en su pensamiento musical la crítica y la alternativa al papel de esos filtros que condicionan el valor, el peso y, con frecuencia, la fisonomía misma de su obra musical.

En realidad, esta actitud se perfila ya en los últimos años. De forma tímida y embrionaria, surge una resistencia a esa sumisión que ha llevado al compositor joven a aceptar, tan a menudo, un paisaje musical absurdo. Quizás sea la hora de declarar que la música contemporánea ha exhalado su último suspiro. La creación musical puede renacer sin esa carga de rareza y esnobismo elitista que ha llevado a la composición a perder casi todo su sistema inmunitario frente a la agresión de una sociedad fundada en la ley exclusiva del beneficio. Puede que las condiciones históricas y sociales actuales dificulten la asignación de una fecha de nacimiento a esta situación que comienza a vislumbrarse, pero el creador musical está aprendiendo, con dureza, que no tiene nada que ganar en una situación caracterizada por el agotamiento y la insignificancia.

¿Cuál puede ser, en términos exclusivamente musicales, el resultado de ese cambio que se insinúa? Dejemos a los compositores manifestarse. Cuando se ha buscado algún dato positivo en el panorama estético y musical de los últimos años, se ha repetido hasta la náusea que vivíamos una época de libertad de tendencias y escuelas. Quédémonos en ello, pero no sin antes recordar que la libertad es el territorio natural del talento. A él pertenece la hora actual.

Jorge Fernández Guerra es compositor y director de Doce Notas.

contemporaine a exhalé son dernier soupir. La création musicale peut renaître sans cette charge d'extravagance et de snobisme élitaire qui a amené la composition à perdre presque tout son système immunitaire face à l'agression d'une société fondée sur la loi exclusive du bénéfice. Il se peut que les conditions historiques et sociales fassent obstacle à l'assignation d'une date de naissance à cette situation que l'on commence à entrevoir, mais le créateur musical est en train d'apprendre, durement, qu'il n'a rien à gagner dans une situation caractérisée par l'épuisement et l'insignifiance.

Quel peut être, en des termes exclusivement musicaux, le résultat de ce changement qui s'insinue ? Laissons les compositeurs se manifester. Quand on a cherché une donnée positive dans le panorama esthétique et musical de ces dernières années, on a répété jusqu'à satiété que nous vivions une époque de libertés de tendances et d'écoles. Restons-en là, mais rappelons, avant de finir, que la liberté est le territoire naturel du talent. L'heure actuelle lui appartient.

Jorge Fernández Guerra est compositeur et directeur de Doce Notas.

## In memoriam

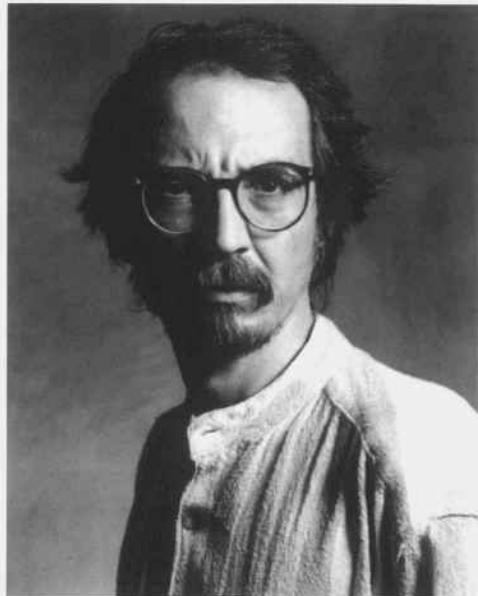
**E**l pasado dia 19 de octubre fallecía en Madrid el compositor Francisco Guerrero (1951-1997). Si la muerte coge siempre de improviso, la brusca desaparición de Guerrero ha caído con la violencia de un rayo sobre el proyecto de esta revista. El presente texto forma parte de un extenso trabajo que el musicólogo Stefano Russomanno preparaba sobre el compositor. El artículo había sido leído y aprobado por Guerrero y la noticia de su desaparición vino a añadir perplejidad al dolor. Tras una reflexión larga y penosa, el autor del artículo y quien esto escribe, director de la revista, hemos considerado que el trabajo debe salir publicado sin ninguna modificación, tal y como Guerrero lo había conocido, pese a que los presentes y los futuros de su contenido tengan ahora una significación amarga.

Con ello queremos rendir el más sentido homenaje a la figura de este compositor, uno de los más imaginativos creadores de su generación y uno de los talentos más puros de la composición europea de los últimos veinticinco años. Con él se va el más intransigente y riguroso de todos nosotros, el compositor imprescindible por su capacidad de resistencia a todo lo que debilita la posición del creador musical. Queda su formidable música y su recuerdo, pero los compositores españoles de su generación vamos a percibir un hueco inmenso en el flanco más sensible de nuestro frente de actividad.

Descanse en paz Francisco Guerrero.

**L**e 19 octobre dernier décédait, à Madrid, le compositeur Francisco Guerrero (1951-1997). Si la mort arrive toujours à l'improviste, la subite disparition de Guerrero est tombée avec la violence de la foudre sur le projet de cette revue. Le présent texte fait partie d'un vaste travail que le musicologue Stefano Russomanno préparait sur le compositeur. L'article avait été lu et approuvé par Guerrero et la nouvelle de sa disparition est venue ajouter à la douleur, la perplexité. Après une longue et pénible réflexion l'auteur de cet article et moi-même, directeur de la revue, avons considéré que le travail devait être publié sans aucune modification, tel que Guerrero l'avait connu, bien que les présents et les futurs de son contenu recourent maintenant une signification amère.

Nous voulons rendre, avec cela, le plus sincère hommage à la figure de ce compositeur, un des plus imaginatifs créateurs de sa génération et un des talents les plus purs parmi la composition européenne des vingt-cinq dernières années. C'est le plus intransigeant et le plus rigoureux de nous tous qui nous quitte, le compositeur indispensable par sa capacité de résistance à tout ce qui affaiblit la position du créateur musical. Il reste sa formidable musique et son souvenir, mais nous, les compositeurs espagnols de sa génération, allons sentir un vide immense dans le flanc le plus sensible de notre domaine d'activités.  
Repose en paix Francisco Guerrero.



F. Guerrero Foto/Photo © Ignacio Evangelista.

# Sonido y fractales en la música de Francisco Guerrero

a Maite, a su voz

“Quien conoce la ciencia siente que una pieza de música y un árbol tienen algo en común, que los dos son creados por leyes igualmente lógicas y sencillas.”

Anton Chejov

# Le son et les fractals dans la musique de Francisco Guerrero

À Maite, à sa voix,

«Celui qui connaît la science a l'intuition qu'il existe un dénominateur commun entre une œuvre musicale et un arbre : celui d'avoir été créés tous deux par des lois à la fois simples et logiques.»

Anton Tchekov

**E**l nexo entre los diversos sectores del conocimiento ha sido siempre un factor decisivo de progreso, incluso en el campo artístico. Basta pensar en la importancia que concedieron los pintores del Renacimiento a las matemáticas en el desarrollo de las leyes de la perspectiva. Dando por supuesto en el compositor el necesario dominio técnico, el contacto con otros campos del saber puede inducirle a considerar el hecho musical desde una óptica distinta, superando lugares comunes, costumbres tan arraigadas que pueden parecer imprescindibles y obligatorias. Varèse afirmaba: “Durante la mayor parte de mi vida me he sentido más atraído por pintores, poetas y arquitectos que por músicos”. No es éste el lugar donde subrayar el peso que para el autor de *Hyperprism* tuvieron las lecturas científicas a la hora de formular su innovador pensamiento musical.

A mediados de los años ochenta, Francisco Guerrero elaboró una técnica de composición basada en el desarrollo de los llamados “fractales”, esto es, principios tomados en préstamo de las recientes teorías del caos desarrolladas en el campo de la física. En la producción de Guerrero la incorporación de metodologías fractales pasa por una primera fase (1976-1984) dominada por el uso de técnicas combinatorias. Sin embargo, la transición de la combinatoria a la fractalidad llega como lógica evolución de un recorrido atento y cohe-

**L**e recouplement entre divers secteurs du savoir a toujours été un facteur décisif de progrès même dans le domaine artistique. Il suffit de penser à l'importance qu'ont eue les mathématiques lorsque les peintres de la Renaissance ont développé les lois de la perspective. Le compositeur, muni, bien entendu, d'un savoir technique nécessaire, mais qui prend contact avec d'autres branches du savoir, peut être conduit à considérer le champ musical sous un angle différent, dépassant ainsi des lieux communs et des habitudes si bien ancrées qu'elles peuvent paraître obligatoires et incontournables. «Toute ma vie ou presque, ce sont les peintres, les poètes et les architectes plutôt que les musiciens, qui m'ont attiré», disait Varèse. Mais notre propos n'est pas ici de souligner le poids qu'ont eu les lectures scientifiques dans la formulation de la pensée musicale novatrice de l'auteur de *Hyperprism*.

Au milieu des années 80, Francisco Guerrero a élaboré une technique de composition basée sur les «fractals», c'est-à-dire sur les principes empruntés aux récentes théories du chaos mise en avant par la physique. Lorsque Guerrero commence à incorporer des méthodes fractales, la première phase de sa recherche (1976-1984) est dominée par l'usage de techniques combinatoires. La transition entre technique combinatoire et technique fractale n'est que l'évolution logique d'un parcours attentif et cohérent. Les œuvres précédentes insinuaient déjà ce changement. Ainsi, dans *Ariadna* (1984), Guerrero avait

rente. Premoniciones del cambio ya se habían insinuado en las obras anteriores. Así, a posteriori, Guerrero descubrió en *Ariadna* (1984) los prolegómenos, formulados a una escala todavía intuitiva, de aquellos procedimientos que utilizaría de manera consciente sólo algún tiempo después.

La geometría fractal ha dado un revolucionario empuje a las nuevas teorías físicas sobre el caos, permitiendo construir modelos matemáticos que explican fenómenos que parecían dominados por un orden casual e imprevisible. No sólo fenómenos de turbulencia como, por ejemplo, la expansión de un gas en el aire, sino también todas las formas naturales caracterizadas por su aparente irregularidad: el perfil de una orilla, la forma de un árbol, los relieves terrestres, etc. En muy poco tiempo, la fractalidad se ha convertido en la llave fundamental para leer e interpretar el gran libro de la naturaleza. Antes, la geometría nivelaba el mundo en triángulos, rectas, círculos, rectángulos, etc.; ahora, la fractalidad nos restituye la complejidad de lo real. Un mundo completamente nuevo se abre ante nuestros ojos, más fascinante y misterioso. Como escribe Gleick, "Los agujeros y las formas enmarañadas son algo más que imperfecciones que alteran las formas clásicas de la geometría euclíadiana. Son, a menudo, la clave que permite descifrar la esencia de los fenómenos... El grado de irregularidad está ligado a la eficacia con la que un objeto ocupa el espacio". En último análisis, es posible decir que cada aspecto de la naturaleza revela un orden fractal. Hasta nosotros mismos, nuestros pulmones, nuestro sistema sanguíneo, somos expresión de esta fractalidad.

En la aplicación de la fractalidad a la música, lo que a Guerrero le interesa no es el aspecto gráfico sino las relaciones numéricas que subyacen. Y entre ellas, una en particular: la invariancia de escala. "Ante todo, fractal significa invariancia de escala. La invariancia de escala es una simetría de escala, una simetría que se encuentra en cualquier escala. Implica la recursividad, un motivo en el interior de otro motivo" (Gleick). La forma fractal es aquella en cuyo interior un elemento básico (Guerrero lo llama *semilla*) se reproduce a cual-

découvert, *a posteriori*, les symptômes formulés à un niveau intuitif, de ces procédés qu'il utiliserait de manière consciente quelque temps après.

La géométrie fractale a permis de formuler des modèles mathématiques capables d'expliquer des phénomènes qui semblaient être dominés par un ordre fortuit et imprévisible, donnant ainsi un élan révolutionnaire aux théories de la physique sur le chaos. Il ne s'agit pas seulement des phénomènes de turbulence comme par exemple, l'expansion d'un gaz dans l'air, mais aussi des formes naturelles caractérisées par une apparente irrégularité : le profil d'une côte, la forme d'un arbre, les reliefs terrestres, etc. Bref, en très peu de temps, la théorie fractale est devenue la clef fondamentale permettant de lire et d'interpréter le grand livre de la nature. Auparavant, la géométrie réduisait le monde en triangles, droites, cercles, rectangles, etc. Désormais, grâce aux méthodes fractales, la complexité du réel nous est rendue. Un monde totalement nouveau s'ouvre devant nous, encore plus fascinant et mystérieux. Comme l'écrit Gleick : «Les trous et les formes enchevêtrées sont plus que des imperfections qui altèrent les formes classiques de la géométrie euclidienne. Ce sont souvent des clefs qui nous permettent de déchiffrer l'essence des phénomènes... Le degré d'irregularité correspond à l'efficacité avec laquelle un objet trouve sa place dans l'espace». En dernière analyse, on pourrait dire que tout aspect de la nature révèle un ordre fractal. Nous-mêmes, nos poumons, notre système sanguin, sommes l'expression de ce mode fractal.

En ce qui concerne l'application du mode fractal à la musique, ce n'est pas l'aspect graphique qui intéresse Guerrero mais les relations numériques sous-jacentes, et en particulier l'invariance d'échelle. «Fractal signifie avant tout invariance d'échelle. L'invariance d'échelle est une symétrie d'échelle, symétrie qui se retrouve à n'importe quelle échelle. Elle implique la répétition infinie, un motif à l'intérieur d'un autre» (Gleick). La forme fractale est la forme à l'intérieur de laquelle un élément de base, Guerrero l'appelle (*semilla*) le *germe*) se reproduit à n'importe quel autre échelle de grandeur grâce aux lois de la transformation. «Le mode fractal est un système auto-générateur, dans lequel la formulation de base revient

quier otro nivel de tamaño por medio de reglas de transformación. "Fractal es un sistema autogenerador en el que la formulación básica retorna sobre sí misma, generando ulteriores informaciones" (Martínez).

En opinión de Guerrero, el pensamiento fractal existe en la música desde siempre, aunque en el pasado se aplicaba de manera intuitiva y sencilla. Emblemático es el caso de la fuga, en la que un elemento básico, el sujeto (*la semilla*), se replica según unas cuantas reglas de transformación: aumentación, disminución, movimiento contrario, etc. Otra forma de invariancia fractal en la música del pasado es el tema con variaciones, como en las *Variaciones Goldberg*, donde todas las variaciones se generan a partir del bajo del aria inicial. Obviamente, las limitaciones impuestas en el pasado en materia de modulación, construcción del periodo y conducción de voces no permitían extender tales relaciones a toda la partitura, y éstas se quedaban dentro del estrecho marco de algunos compases. Hoy en día podemos establecer relaciones más profundas y someter la obra completa, con todos sus parámetros, a este tipo de procedimiento, entendiendo esta totalidad en un sentido orgánico y globalizador.

La fractalidad responde a una exigencia siempre presente en los compositores: conseguir con el mínimo elemento la mayor cantidad de informaciones para obtener la máxima cohesión posible entre el todo y lo particular, de manera que el uno se refleje en el otro. En este sentido, el serialismo como método de construcción ha resultado inadecuado, ya que los procedimientos en que se basa no son inteligibles al oído. Caracterizándose por la expansión de una información básica (*la serie*) de la microestructura a la macroestructura, el serialismo subdivide la composición en segmentos que el oyente no logra relacionar, por lo que la posibilidad de percibir globalmente la obra resulta comprometida. La fractalidad, en cambio, permite abarcar el hecho musical desde un punto de vista distinto. Se parte del exterior hacia el interior, creando relaciones en una escala cada vez menor, es decir: se trabaja la composición de la macroes-

sur elle-même, générant des informations ultérieures» (Martínez).

Selon Guerrero, la pensée fractale en musique existe depuis toujours ; dans le passé, elle s'utilisait de façon intuitive et simple. La fugue en est un exemple parfait : un élément de base, le sujet (*le germe*) se répète selon certaines règles de transformation : augmentation, diminution, mouvement contraire, etc. Le thème avec variations, comme celui des *Variations Goldberg* où toutes les relations partent de la basse exposée dans l'aria initial, est une autre forme d'invariance fractale dans la musique du passé. Evidemment les limitations imposées autrefois en matière de modulation, de construction de la phrase, de conduite des voix, ne permettaient pas d'élargir ces variations à toute la partition, et elles se limitaient au cadre étroit de quelques mesures. Aujourd'hui, des relations plus profondes peuvent s'établir et l'œuvre entière peut être soumise à ce type de procédé avec tous ses paramètres, comprenant l'ensemble dans un sens organique et global.

La méthode fractale répond à une exigence toujours présente chez les compositeurs : obtenir une quantité maximum d'informations d'un élément minimum, pour obtenir la plus grande cohésion possible entre le tout et la partie afin que l'un se reflète dans l'autre. C'est pourquoi le sérialisme, en tant que méthode de construction, s'est révélé peu adéquat, le processus sur lequel il est fondé n'étant pas perceptible à l'oreille. Le sérialisme se caractérise par l'expansion d'une information de base (*la série*) allant de la microstructure à la macrostructure ; il divise la composition en segments que l'auditeur ne peut relier ; il est donc difficile de percevoir l'œuvre dans son ensemble. Le mode fractal, au contraire, permet d'appréhender le fait musical d'un point de vue différent. On part de l'extérieur vers l'intérieur, créant des relations dans une gamme de plus en plus restreinte, c'est-à-dire que la composition est construite de la macrostructure à la microstructure, du tout vers le détail et non à l'inverse. De cette façon, tout élément est soumis à un dessein global et les relations qui régissent l'ensemble de la composition peuvent aussi servir à régir un groupe déterminé de mesures ou même de notes : «un instant est l'œuvre

tructura a la microestructura, del todo al detalle, y no al revés. De esta manera, cualquier elemento está sometido a un diseño global, y las relaciones que regulan toda la composición pueden servir también para regular un grupo determinado de compases o incluso de notas: "un instante es toda la obra, y toda la obra cabe en infinitesimales, sucesivos e infinitos instantes".

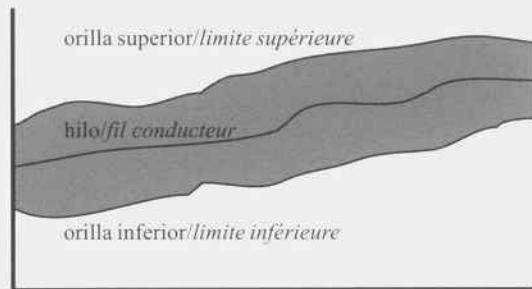
Se empieza estableciendo la duración total de la obra que se va a escribir, se fija una determinada sucesión numérica proporcional (por ejemplo: 1 - 1.3 - 1.6 - 1.9 - 2.2 ...); con una serie de operaciones, se deduce a partir de estos valores la duración de las distintas secuencias y luego la organización rítmica de cada una de ellas. A partir de ahí, los pasos siguientes se realizan con la ayuda del ordenador, gracias a un programa que Guerrero ha creado en colaboración con el ingeniero informático Miguel Ángel Guillén. Con el ordenador se genera una *semilla* (que normalmente es una curva browniana), asociándola a una variable que determina el grado de oscilación de la curva. Se crea así lo que llamaremos *orilla*. Bajo esta orilla se traza otra, en realidad la misma pero invertida, estirada o ampliada con las técnicas de la topología. Se obtiene así el sistema de relaciones que canalizará toda la obra.

Las dos *orillas* establecen las pautas de comportamiento que seguirán los instrumentos; es un espacio lleno de alturas entre las que el ordenador toma las notas por medio de una tercera semilla (*hilo*) comprendida entre las dos *orillas*. El *hilo* permite dar una dirección a la obra. A través de los cálculos del ordenador, se controlan todos y cada uno de los movimientos individuales de cada instrumento, estando relacionados todos entre sí y gobernados por la misma ley.

En general, la mayoría de los compositores que han aplicado la fractalidad a la música ha imitado el aspecto gráfico de las figuras fractales, intentando reproducir los perfiles irregulares por medio de alturas. De aquí se deriva, en pocas palabras, una información de tipo lineal. Guerrero, en cambio, utiliza la fractalidad como herramienta, aplicando los principios matemáticos subyacen-

miente, y toda l'œuvre tient en instants infinitésimaux, successifs et infinis.»

On définit d'abord la durée totale de l'œuvre que l'on va composer, on fixe une succession numérique déterminée et proportionnelle (exemple : 1 - 1.3 - 1.6 - 1.9 - 2.2 ...); grâce à une série d'opérations, on déduit de ces valeurs la durée des différentes séquences et l'organisation rythmique de chacune d'elles. A partir de là, c'est l'ordinateur qui réalise les étapes suivantes grâce à un programme que Guerrero a créé en collaboration avec l'informaticien Miguel Ángel Guillén : l'ordinateur engendre un germe, (en général une courbe brownienne) et l'associe à une variable qui détermine le degré d'oscillation de la courbe. On crée ainsi ce que nous appellerons une *limite* (*orilla*). On trace une autre *limite* sous la première ; en fait, il s'agit de la même, mais inversée, étirée et amplifiée avec les techniques de la topologie. On obtient ainsi le système des relations qui canaliseront toute l'œuvre.



Les deux *limites* établissent les modèles de comportement des instruments ; c'est un espace rempli de hauteurs parmi lesquelles l'ordinateur prend les notes grâce à un troisième *germe fil* (*hilo*) comprise entre les deux *limites*. Le *fil* permet de donner une direction à l'œuvre. Les calculs de l'ordinateur autorisent un contrôle de tous les mouvements et de chacun des mouvements individuels de chaque instrument, étant donné qu'ils sont tous reliés entre eux et régis par la même loi.

En général, la plupart des compositeurs qui ont appliqué le mode fractal à la musique ont imité l'aspect graphique des figures fractales, essayant de repro-

tes a densidades sonoras, pues el ordenador cumple la función de llenar el espacio entre las dos *orillas* por medio de los *hilos* (se obtienen, por tanto, tres informaciones diferentes), lo que permite trabajar con el concepto de masa.

La fractalidad permite considerar el hecho musical desde una óptica nueva. La obra ya no se compone “nota a nota”: Guerrero trabaja con las proporciones, la forma general, las amplitudes que deberán tener las curvas musicales. En cambio, es el ordenador, obviamente en virtud de los datos introducidos por el compositor, el que se ocupa de la realización práctica de las notas. “Me interesa principalmente la mecánica general, más que la morfología concreta de cada elemento”. La nota se subordina al conjunto; no existe como valor absoluto, sino como miembro de una cadena de relaciones.

El ordenador no es más que un medio: un instrumento que permite llevar a cabo con rapidez una serie de operaciones que de otro modo requerirían mucho tiempo. En otras palabras, las ventajas del uso del ordenador son exclusivamente de orden práctico y no perjudican a la primacía de las decisiones del compositor. Ante todo, el ordenador opera siempre dentro de las condiciones impuestas con anterioridad por el autor: es éste quien establece la semilla, las proporciones, las curvas, las distancias entre las orillas, la posición del hilo, etc.; incluso, según su gusto y necesidades, puede someter algunas secciones de las orillas a estiramientos, dilataciones, contracciones, inversiones. Las relaciones de tiempo se trabajan numéricamente, pero la búsqueda del equilibrio en el funcionamiento del desarrollo materia-tiempo es básicamente intuitivo. Los datos ofrecidos por el ordenador no se aceptan de modo pasivo, sino que cada resultado está sujeto a una selección, una criba y, en último análisis, a la intuición del compositor.

Por otra parte, el método es sólo una técnica para obtener la máxima unidad de la obra. Como tal medio, no garantiza un resultado estético positivo, de igual manera que tampoco la perfecta observancia de las reglas del contrapunto conlleva automáticamente la composición de una buena fuga.

duire les profils irréguliers au moyen de hauteurs ; il en découle ainsi une information de type linéaire. Au contraire, Guerrero utilise le mode fractal comme outil, appliquant les principes mathématiques sous-jacents aux densités sonores ; le rôle de l'ordinateur est de remplir l'espace entre les deux «rives» au moyen de «fils» (on obtient alors trois informations différentes), ce qui permet de travailler avec le concept de masse.

Grâce au mode fractal, le fait musical peut être considéré sous une optique nouvelle. L'œuvre ne se compose plus «note par note», Guerrero travaille sur les proportions, la forme générale, les amplitudes des courbes musicales. En revanche, c'est l'ordinateur qui, bien entendu sur la base des données introduites par le compositeur, s'occupe de la réalisation pratique des notes. «Ce qui m'intéresse surtout, c'est la mécanique générale plus que la morphologie concrète de chaque élément». La note est subordonnée à l'ensemble ; elle n'existe pas comme valeur absolue mais comme membre d'une chaîne de relations.

L'ordinateur n'est qu'un moyen : un instrument qui permet de mener à bien et rapidement toute une série d'opérations qui demanderaient autrement beaucoup de temps. En d'autres termes, les avantages de l'ordinateur sont exclusivement d'ordre pratique et ne portent nullement tort à la primauté des décisions du compositeur. L'ordinateur œuvre avant tout, et toujours, selon les conditions antérieures imposées par le compositeur : c'est lui qui décide du *germe*, des proportions, des courbes, des distances entre les *limites*, de la position du *fil* [conducteur], etc. ; il peut même, à son goût et selon les nécessités, soumettre certaines sections des rives à des étirements, dilatations, contractions, inversions. Les rapports de temps se travaillent numériquement mais la recherche de l'équilibre dans le fonctionnement du déroulement matière-temps est fondamentalement intuitif. L'intuition du compositeur n'accepte pas passivement les données de l'ordinateur ; au contraire, chaque résultat est sélectionné, passé au crible, et enfin, analysé.

D'autre part, cette méthode n'est qu'une technique pour obtenir l'unité maximale de l'œuvre. Ce moyen ne garantit, en aucune façon, un résultat esthétique positif, tout comme l'observance parfaite des règles du contrepoint ne mène pas automatiquement à la

La inspiración y el oficio siguen siendo importantes. Ciertamente, el peligro intrínseco a cualquier técnica es el de convertirse en un automatismo, en un atajo; pero éste es un problema que atañe directamente a la moralidad del compositor, no es algo que se pueda achacar al método en sí mismo.

El comienzo de *Rhea* (1988) para doce saxofones proporciona un iluminador ejemplo de subdivisión métrica según las técnicas fractales. Todos los instrumentos siguen la misma trayectoria, realizando una serie de *glissandi* ascendentes, pero los ataques de cada nota están desfasados milimétricamente. Esta disposición no es arbitraria, sino que responde a un preciso proyecto: el resultado es que las sonoridades se funden en un todo compacto e indisoluble, en una masa englobadora en la que las voces de cada instrumento son inseparables del conjunto y, sin embargo, la compleja subdivisión rítmica crea un extraordinario movimiento interno, pulsiones secretas e inextricables que animan desde dentro esta masa. Guerrero sabe explotar al máximo la ambigüedad insita en el timbre aterciopelado de los saxofones. Los sonidos multifónicos, los violentos trinos, las notas repetidas, los continuos *fortissimi* producen un frenesi salvaje, paroxístico. Pero basta con que por un instante el ritmo decrezca, y los *glissandi* se suavicen, para que en las sonoridades se insinúe un matiz de lánguida sensualidad, inmediatamente arrollada por el impetuoso suceder de los acontecimientos.

En *Zayin II* (1989) para trío de cuerda se pone de manifiesto la misma sensibilidad por el sonido englobador y estratificado que habíamos encontrado en *Rhea*. Los tres instrumentos tienden a fundirse en un magma sólido, en un empaste de voces variables, móviles pero inseparables. Los primeros compases tienen un insólito carácter hindemithiano: una uniforme sucesión de corcheas repetidas, aunque acentuadas de manera irregular, con un tresillo de semicorcheas que, después, cada instrumento imita sucesivamente. En la escucha, la subdivisión fractal se percibe con claridad a nivel auditivo. En muy breve tiempo las franjas rítmicas empiezan a estirarse cada una según una modalidad propia, creando la impresión

composition d'une bonne fugue. L'inspiration et l'artisanat restent importants. Le danger intrinsèque à toute technique est de se convertir en automatisme, en expédient. Mais il s'agit là d'un problème qui touche directement l'éthique du compositeur ; la méthode, en soi, n'est pas responsable.

Le début de *Rhea* (1988), pour douze saxophones, éclaire parfaitement la subdivision métrique selon les techniques fractales. Tous les instruments suivent la même trajectoire, interprétant une série de *glissandos* ascendants, mais les notes sont attaquées avec un déphasage millimétrique. Cette disposition n'est pas arbitraire mais répond à un projet bien précis : les sonorités se fondent ainsi en un tout compact et indissoluble ; elles sont englobées dans une même masse où les voix de chaque instrument sont indissociables du tout et où, cependant, la subdivision rythmique complexe crée un mouvement interne extraordinaire, pulsions secrètes et inextricables qui animent cette masse sonore de l'intérieur. Guerrero sait exploiter au maximum l'ambiguïté propre au timbre velouté des saxophones. Les sons multiphoniques, les trilles violents, les notes répétées, les *fortissimi* continus, donnent une impression de sauvagerie frénétique, paroxystique. Mais il suffit que le rythme décroisse un instant, que les *glissandos* s'adoucissent, pour que s'insinue, dans les sonorités, une nuance de sensualité languissante, immédiatement emportée par le flux impétueux qui renait.

*Zayin II* (1989), pour trio à cordes, met en évidence la même sensibilité pour le son enveloppant et en même temps stratifié déjà évoquée dans *Rhea*. Les trois instruments ont tendance à se fondre dans un magma solide, un empâtement de voix variables, mobiles mais inseparables. Les premières mesures ont un accent insolite proche de Hindemith : une succession répétitive et uniforme de croche, qui cependant sont accentuées de façon irrégulière avec un triplet de demi-croches que chaque instrument imitera postérieurement et successivement. En écoutant l'œuvre, on perçoit clairement la subdivision fractale. Très vite, les franges rythmiques commencent à s'étirer selon une modalité propre et individuelle, donnant l'impression que trois ondes de tension diverse s'entrelacent.

Dans *Sahara* (1991), pour grand orchestre, les

5 

Comienzo RHEA

$\text{d} = 60$



de que se funden tres tiras de distinta tensión.

En *Sahara* (1991) para gran orquesta, las técnicas fractales se ponen al servicio de un trabajo de amplias dimensiones y de concisa tensión expresiva. La interpretación de la primera mitad de la obra se confía a la cuerda sola. La composición se abre con un largo unísono de mi bemol (*¿un recuerdo inconsciente del Urton wagneriano?*): una pedal no uniforme, sino fragmentada desde el interior por los ataques desfasados de cada instrumento. Más tarde, el sonido se desborda en trinos y poco a poco conquista los intervalos circundantes, al principio con rapidísimas contracciones, quebrándose después en *glissandi*, cascadas de notas, armónicos, etc.; vuelve después a encerrarse en el unísono inicial, para finalmente volver a estallar con incansable energía.

En la segunda mitad de la obra se incorpora la masa compacta de los vientos, que alterna las texturas granuladas de sus propias agrupaciones de sonidos con oleadas de notas repetidas. Y la composición, que se había abierto con los instrumentos agrupados en un unísono, se acaba con la máxima dilatación posible entre los graves (contrabajos) y los agudos (piccolos).

Guerrero domina como nadie el arte de modular los grosores de la materia sonora; modela sus confines como si se tratara de una superficie arenosa. Los diseños filamentosos de la cuerda trepan los unos sobre los otros, se unen en haces que se trenzan y se disuelven con fragor. A ellos se añaden los metales produciendo nuevos choques y mezclas. Durante toda la obra se tiene la sensación de que el sonido ocupa el espacio, de que tiene un peso, de que tendiendo la mano podríamos tocarlo, atraparlo y ser atrapados a la vez en sus transformaciones vertiginosas.

*Sahara* deja surgir de manera inequívoca una vocación hasta entonces implícita en la música de Guerrero: el compositor nos pone en contacto directo con el dinamismo y la fuerza bruta de los fenómenos naturales, nos acerca a su aspecto menos tranquilizador. Y sin embargo, tras el impresionante impacto emotivo, liberado por el contacto inmediato y primario con la materia sonora, se despliega una lógica rigurosa, un orden apre-

techniques fractales se mettent au service d'une œuvre importante, d'une tension expressive concise. L'interprétation de la première moitié de l'œuvre repose sur les instruments à cordes. La composition débute par un long mi bémol à l'unisson (souvenir inconscient de l'*Urton* wagnérien ?) : une pédale sans uniformité mais fragmentée de l'intérieur par les attaques déphasées de chaque instrument. Plus loin, le son déborde en trilles, et peu à peu remplit les intervalles existants, d'abord de contractions très rapides, se brisant ensuite en *glissandos*, cascades de notes, harmoniques, etc..., puis il revient s'enfermer dans l'unisson du début pour enfin exploser en une énergie inépuisable.

Les instruments à vent, en masse compacte où alternent les textures granuleuses des groupements de sons qui leur sont propres, et les vagues de notes répétées, s'incorporent à la deuxième partie de l'œuvre. La composition, qui s'était ouverte sur cet unisson d'instruments groupés prend fin en se dilatant à l'extrême entre les graves des contrebasses et les aigus des petites flûtes.

Mieux que quiconque, Guerrero domine l'art de moduler les épaisseurs de la matière sonore ; il modèle ses confins comme s'il s'agissait d'une matière sablonneuse. Les arabesques des cordes se superposent, se joignent en faisceaux qui s'entrelacent et se dissolvent avec fracas. Les cuivres s'unissent à elles pour produire de nouveaux chocs et mélanges. Tout au long de l'œuvre, on dirait que le son occupe l'espace, qu'il a un poids, qu'on pourrait le toucher de la main, l'attraper et être attrapé dans ses transformations vertigineuses.

On voit clairement surgir, dans *Sahara* une vocation jusqu'alors implicite dans la musique de Guerrero : le compositeur nous met en contact direct avec le dynamisme et la force brute des phénomènes naturels, nous rapproche de leur aspect le plus angoissant. Et pourtant, au-delà du formidable impact émotionnel, libéré par le contact immédiat et primaire avec la matière sonore, une logique rigoureuse, un ordre contraint se déploient. À l'époque où règne le minimalisme et où les idéaux se rétrécissent, *Sahara* surgit comme un vent bénéfique : c'est la musique des grands espaces, des grands gestes, des grandes constructions et des grandes ambitions. L'adjectif

miante. En tiempos de imperante minimalismo y de angostos ideales, *Sahara* irrumpió como un viento benéfico: es la música de los grandes espacios y de los grandes gestos, de las grandes construcciones y de las grandes ambiciones. Y no dudaríamos en definir como romántica tal ansia de abarcar la totalidad, de participar en ella por medio de la música, si no fuera porque, hoy en día, el adjetivo romántico se ha convertido en sinónimo de falsa dulzura, de pálidos sentimentalismos, de frases pronunciadas a media voz. *Sahara* no es sólo una indiscutible obra maestra de su autor, sino también una de las cumbres de la música contemporánea de los últimos años.

*Oleada* (1993) para cuerdas prevé en su plantilla 50 partes reales distribuidas de la siguiente manera: veintiseis violines, diez violas, ocho violonchelos y seis contrabajos. Su polifonía es tan compleja que en la audición las notas se vuelven imperceptibles y el oído no distingue sino bandas sonoras. El parentesco con la micropolifonía de Ligeti no va más allá de una semejanza superficial: en *Oleada* no existe enlace imitativo entre las partes, si no un resbalar de una voz sobre la otra. Al estatismo creado por las "ramificaciones" ligetianas se contrapone aquí el lento pero inexorable dinamismo de un movimiento fluido; la transformación, orientada en el tiempo, de la masa sonora, cuyos confines se modifican en una continua ondulación. La forma musical está, en este caso, sensiblemente cercana a las estructuras de la morfología natural y de la biología molecular. Así lo explica Guerrero: "Por supuesto que existe una forma, pero no se ofrece de manera reconocible. La forma a la que me refiero entiende la obra casi como un organismo vivo. Frente a esta forma lo máximo que podemos hacer es intentar observar el desarrollo de un proceso orgánico desde un punto de vista externo, general [...] Me interesa más la mecánica general del desarrollo que la morfología concreta de cada elemento. [...] Lo interesante es cómo se produce una forma desde el punto de vista de las relaciones."

La complejidad de *Oleada* nos permite retomar el discurso sobre una de las características más particulares de la fractalidad. Está claro que la obra

«romantique» définirait bien ce désir ardent d'embrasser le Tout, d'y participer grâce à la musique, si ce terme ne s'était converti, de nos jours, en synonyme de fausse douceur, de pâle sentimentalisme, de phrases prononcées à mi-voix. *Sahara* n'est pas seulement un chef-d'œuvre indiscutable de son auteur, mais encore un des sommets de la musique contemporaine des dernières années.

*Oleada* (1993), pour cordes, prévoit cinquante voix réelles dans son orchestre, réparties de la façon suivante : 26 violons, 10 altos, 8 violoncelles et 6 contrebasses. La polyphonie est si complexe que les notes deviennent imperceptibles et qu'on ne distingue plus que des bandes sonores. La ressemblance avec la micropolyphonie de Ligeti n'est qu'une apparence superficielle : dans *Oleada*, l'enchaînement imitatif entre les parties se réduit au glissement d'une voix sur l'autre. Le dynamisme lent mais inexorable d'un mouvement fluide et la transformation, orientée dans le temps, de la masse sonore, dont les confins se modifient en une ondulation continue s'opposent ici à l'immobilité créée par les «ramifications» ligetiennes. Dans ce cas, la forme musicale se rapproche sensiblement des structures de la morphologie naturelle et de la biologie moléculaire. Comme l'explique Guerrero : «La forme, bien sûr, existe mais elle ne se présente pas d'une façon reconnaissable. Je me réfère à une forme qui comprend l'œuvre comme s'il s'agissait d'un organisme vivant. Confrontés à cette forme, nous pouvons au mieux, essayer d'observer le développement d'un processus organique d'un point de vue extérieur, général [...] Le mécanisme du développement m'intéresse plus que la morphologie concrète de chaque élément [...] Ce qui est intéressant, c'est de savoir comment se produit une forme en partant d'un concept de relations.»

La complexité d'*Oleada* nous permet de reprendre le discours sur l'une des caractéristiques les plus particulières du mode fractal. Il est clair que l'œuvre n'est pas construite «note par note» : elle ne se construit pas de l'intérieur mais de l'extérieur. Le compositeur porte toute son attention sur le mécanisme général de l'œuvre : proportions, macroforme, amplitude des courbes musicales, densité des événements sonores, etc. C'est l'ordinateur, en revanche, qui recherche les notes. Cependant, on ne peut parler de

no está compuesta "nota a nota": la obra no se construye desde el interior, sino desde el exterior. El compositor se concentra en la mecánica general de la obra: proporciones, macroforma, amplitud de las curvas musicales, densidad de los acontecimientos sonoros, etc. La búsqueda de las notas, en cambio, la realiza el ordenador. Sin embargo, no se puede hablar de aleatoriedad, que presupone un concepto de obra abierta que Guerrero rechaza. Más bien, el compositor determina un sistema de modalidades comportamentales de la materia sonora, por medio del cual controla las condiciones "ontológicas" de la misma, de modo que se presente de una determinada manera y no de otra.

Todo esto tiene una cierta afinidad con los principios de la teoría cuántica, según la cual cada masa contempla en su interior un grado de oscilación de sus propios elementos sin que su esencia resulte comprometida. Estando el movimiento del electrón en torno al núcleo regido por criterios probabilísticos, todos los objetos poseen un grado interno de indeterminación que, sin embargo, no altera su identidad macroscópica.

En cierto sentido, Guerrero utiliza muchas notas para que no se oiga ninguna. En el método fractal la nota no tiene valor en sí misma, sino sólo como elemento incluido en un sistema de relaciones más amplio del cual constituye simplemente el soporte; la dimensión del conjunto tiene preeminencia total sobre la del particular. No es tan importante escoger las notas como las relaciones que las unen.

Para él, cada problemática que sitúe el eje de las alturas como cuestión central es infructuosa, pues está fundada en un equívoco. La nota es un vehículo de información, pero no es la información. "El que ve sólo notas no ve música". La nota no es más que una simplificación: una aproximación al sonido, así como las formas de la geometría euclíadiana no son sino una aproximación a las formas naturales. El sonido es la nota, junto con su energía y su movimiento. Quizá la imagen arquetípica del universo sonoro guerreriano sea el *rasgueado*, el típico toque de los guitarristas flamencos, en cuyos rasgueos disonantes las notas pierden su individualidad, su fijeza, y se po-

hasard : celui-ci présuppose un concept d'œuvre ouverte que Guerrero refuse. Le compositeur détermine plutôt un système de modalités du comportement de la matière sonore grâce auquel il contrôle les conditions ontologiques de celle-ci : elle se présentera d'une certaine façon et non d'une autre.

Tout ce processus présente une certaine affinité avec les fondements de la théorie quantique selon laquelle toute masse contient un degré d'oscillation de ses propres éléments sans que son essence soit compromise pour autant. Le mouvement de l'électron autour du noyau étant régi par des critères de probabilité, tous les objets possèdent un degré interne d'indétermination qui, cependant, n'altère pas leur identité macroscopique.

D'une certaine façon, en utilisant autant de notes, Guerrero cherche à ce que l'on n'en entende aucune. Dans la méthode fractale, la note n'a aucune valeur en soi ; elle n'est qu'un élément inclus dans un système de relations plus ample dont elle ne constitue que le support ; la dimension de l'ensemble l'emporte totalement sur le particulier. Les relations entre les notes sont plus importantes que leur choix.

Pour Guerrero, toute problématique qui ferait de l'axe des hauteurs le problème central est infructueuse, car elle est basée sur une erreur. La note est un véhicule d'information, elle n'est pas l'information. «Qui ne voit que les notes, ne voit pas la musique». La note n'est qu'une simplification, une approximation au son, tout comme les formes de la géométrie euclidienne ne sont qu'une approximation aux formes naturelles. Le son est la note, comme il est son énergie et son mouvement. L'image archétype de l'univers sonore de Guerrero serait le *rasgueado*, jeu typique des guitaristes de flamenco, où les arpèges dissonants font perdre leur individualité aux notes ; elles perdent leur fixité, vibrent, s'entrechoquent pour se fondre en une seule entité sonore.

Dans *Zayin III* (1993), pour trio à cordes, l'univers d'*Oleada* atteint un paroxysme d'effervescence : de lents *glissandos* ascendants succèdent aux premières mesures qui gravitent autour du sol dièse. L'oscillation augmente avec le trille, et aboutit en mouvements ascendants et très rapides de triples croches. Cependant, les tensions demeurent souterraines : du début à la fin, la sourdine amortit les sonorités. Si,

nen en vibración, chocando entre sí y fundiéndose en una única entidad sonora.

En *Zayin III* (1993) para trío de cuerda, el universo de *Oleada* llega a un alto grado de ebullición: a los primeros compases, que gravitan alrededor de la nota sol sostenido, siguen lentos glisandos ascendentes. La oscilación se acentúa con la introducción del trino, hasta desembocar en rapidísimos movimientos ascendentes de fusas. A pesar de ello, las tensiones se mantienen soterradas: desde el principio hasta el final las sonoridades están amortiguadas por la sordina. Si en *Zayin III* se reprime esta agitación interna o, mejor dicho, se proyecta hacia el interior, por el contrario en *Zayin IV* (1994), para cuarteto de cuerda, explota con violencia. Los movimientos febriles de la obra precedente se convierten en inquietantes presencias: como atraída en tormentosas espirales ascendentes, la materia sonora se regenera siempre con mayor tensión.

Con *Zayin V* (1995) para trío de cuerda, Guerrero escribe una de sus obras más logradas y sin duda una de las más exquisitamente dulces. No una dulzura del sentimiento, que al contrario siempre corre el riesgo de perderse en inquietos trinos o engancharse en los pequeños remolinos de mordentes y grupetos, sino algo más profundo: una dulzura del movimiento, un inasible murmullo, regenerado cada vez en densidades mutables. Como en *Zayin III*, el compositor elige las sonoridades con sordina. La dinámica se ofrece después suavizada por el *flautado* de los tres instrumentos, los cuales están constantemente animados por una tensión que los impulsa hacia lo alto. Las pausas en las regiones graves no son sino el preludio a la conquista de las tesituras agudas, con resultados de extraordinaria ligereza. Aquí, caso excepcional en la música de Guerrero, el conjunto de instrumentos va perdiendo intensidad hasta romperse para dejar paso a algunos pasajes de violín solo.

En *Zayin VI* (1996) para violín solo, Guerrero cambia por completo la imagen tradicional del instrumento: lo precipita desde las tesituras agudas e immaculadas, donde normalmente canta sus me-

dias. En *Zayin III*, cette agitation interne est réprimée, ou plutôt se projette vers l'intérieur, au contraire, dans *Zayin IV* (1994), pour quatuor à cordes, elle explose avec violence. Les mouvements fébriles de l'œuvre précédente se convertissent en présences inquiétantes : la matière sonore, comme si elle était attirée en spirales ascendantes et orageuses, ne cesse d'augmenter en tension pour se régénérer.

En écrivant *Zayin V* (1995), pour trio à cordes, Guerrero a composé une de ses meilleures œuvres, sans doute la plus douce et exquise. Il ne s'agit pas d'une douceur du sentiment, qui risque toujours de se perdre en trilles agités ou de se raccrocher aux petits tourbillons de mordants et de gruppettos, sans plus : c'est une douceur de mouvement, un murmure insaisissable, chaque fois renouvelé en densités mutables. Comme dans *Zayin III*, le compositeur choisit les sonorités étouffées. Le « flûté » des trois instruments, toujours animés par une tension qui leur donne une impulsion vers le haut, adoucit ensuite la dynamique. Les pauses, dans les registres graves ne sont que le prélude à la conquête des tessitures aiguës, ce qui crée une extrême légèreté. Cas exceptionnel dans la musique de Guerrero, l'ensemble des instruments perd en intensité jusqu'à se rompre pour laisser place à quelques passages pour violon seul.

Dans *Zayin VI* (1996), pour violon seul, Guerrero change totalement l'image traditionnelle de l'instrument : il le précipite des tessitures aiguës et immaculées, où il fait en général résonner ses mélodies, jusqu'au registre grave, fouillant dans les profondeurs les plus sombres et primaires. L'archet décharge son énergie sur la plus grosse et la plus pesante des cordes, la quatrième, et en extrait un son obscur. Les doubles cordes, déphasées d'un quart de ton, augmentent ensuite l'aspérité ; même les harmoniques résonnent comme des éraflures, comme si le violon, fragile par excellence, cherchait la consistance suffisante pour compenser l'absence d'autres instruments. Justement, *Zayin VI* est cela même : un violon qui veut donner l'impression d'être un quatuor mais qui essaie d'imiter la masse physique du quatuor plutôt que sa trame polyphonique.

*Rigel* (1992), œuvre électro-acoustique, ajoute une note supplémentaire aux œuvres antérieures : l'ex-

lodias, hasta el registro grave, excavando en sus más oscuras y matéricas profundidades. El arco descarga su energía sobre la cuerda más gruesa y pesada, la cuarta, de la que extrae un sonido oscuro. Las dobles cuerdas, desfasadas en un cuarto de tono aumentan ulteriormente la aspereza; hasta los armónicos llegan a sonar como 'arañados'. Es como si el violín, frágil por excelencia, buscase la consistencia suficiente para compensar la ausencia de otros instrumentos. *Zayin VI* es precisamente esto: un violín que quiere sonar como un cuarteto, del que intenta imitar no tanto la trama polifónica como la masa física.

*Rigel* (1992) para electroacústica añade una nota nueva respecto al pasado: la exploración de un universo sonoro dilatado que evoluciona de manera lenta y gradual. La particularidad de la pieza consiste en que está construida con un solo sonido: se trata de una pequeñísima porción de un segundo de los piccolos en *Antar Atman* (1980). El compositor estaba interesado, sobre todo, en jugar con la timbrica de los piccolos, transportándola a las tesituras graves y alcanzando una densidad y una expansión extremas a partir de una toma de sonido muy breve. El resultado es un efecto de multidimensionalidad que, sin embargo, sólo se percibe con claridad si se escucha en espacios abiertos.

Con *Hyades* (1994) se completa, junto a *Sahara* y *Oleada*, una especie de trilogía sobre los estados de la materia: a la consistencia terrosa de una y al movimiento fluido de otra, *Hyades* contrapone sus atmósferas "siderales". La obra nace del propósito de combinar las investigaciones en laboratorio (*Rigel*) con el sonido directo de instrumentos tradicionales. La plantilla se reduce a pocos instrumentos de registro grave, que tocan siempre en una tesitura restringida: flauta bajo, trombón, contrabajo, además de la parte electrónica. El esquema formal es bipartito: una primera sección de electrónica sola, donde se incorporan los instrumentos en la segunda, que dura casi el doble. *Hyades* se desarrolla en un único movimiento lento, en el que los instrumentos realizan largas notas pedales sobre el tranquilo fluir de la parte electrónica.

Exploración d'un univers sonore dilaté qui évolue lentement et graduellement. Son originalité est d'être construite sur un son unique : il s'agit d'une portion infime (une seconde) des piccolos de *Antar Atman* (1980). L'auteur désirait surtout jouer avec le timbre des petites flûtes, le transporter aux tessitures graves en atteignant une densité et une expansion extrêmes en partant d'une prise de son d'une seconde. Le procédé donne un effet multidimensionnel, que l'on ne peut cependant percevoir clairement que dans des espaces ouverts.

*Hyades* (1994), complète, avec *Sahara* et *Oleada*, une sorte de trilogie sur les états de la matière : cette œuvre oppose ses atmosphères « sidérales » à la consistance terreuse de l'une et au mouvement fluide de l'autre. L'œuvre naît de l'intention d'unir les investigations de laboratoire (*Rigel*) au son direct des instruments traditionnels. L'ensemble se réduit à quelques instruments au registre grave : le trombone, la contrebasse, la flûte grave et la partie électronique. Le schéma formel se compose de deux parties : la première section n'utilise que l'électronique, les instruments intervenant seulement dans la deuxième partie qui dure deux fois plus longtemps. *Hyades* se déroule en un seul mouvement lent, dans lequel les instruments soutiennent de longues pédales sur le flux tranquille de la partie électronique, ce qui crée une composition atypique et insolite ; certains ont même cru y voir des influences de la pensée mystique orientale (!).

Après *Rigel* et *Hyades*, l'inspiration cosmologique de Guerrero atteint son point culminant dans la synthèse grandiose et éblouissante de *Coma Berenices*, (1996), pour grand orchestre. Tandis que les deux autres pièces se caractérisaient par un amalgame extrêmement homogène et par une évolution lente et graduelle du matériel sonore, *Coma Berenices* arbore une variété impressionnante de timbres et une versatilité formelle jamais conçues jusqu'alors par Guerrero.

À l'instar d'une nébuleuse, le tissu orchestral laisse émerger de la trame sonore des couleurs gigantesques, agrégats de densités variables. Les différentes familles d'instruments agissent selon un double principe d'intégration et de différenciation. Le rôle de

ca. Surge así una composición insólita y atípica; tanto es así que hay quien ha creído ver en ella influencias del pensamiento místico oriental (!!).

Tras *Rigel y Hyades*, la inspiración cosmológica de Guerrero culmina en la síntesis grandiosa y deslumbrante de *Coma Berenices* (1996) para gran orquesta. Mientras que las otras dos obras se caracterizaban por una amalgama extremadamente homogénea y por una evolución lenta y gradual del material sonoro, *Coma Berenices* ostenta una variedad tímbrica y una versatilidad formal entre las más impresionantes que Guerrero haya concebido.

Como en una nebulosa, el tejido orquestal deja emergir de la trama sonora colores mutables, agregados de variada densidad. Las diferentes familias instrumentales actúan según un doble principio de integración y diferenciación. La percusión tiene un papel importante y asume, en algunos momentos, una dimensión solista. Otro detalle de relieve son los violines, que de golpe se contraen en breves segmentos verticales, como lazos sonoros en los que la materia se agrupa y se concentra de improviso. Por su increíble complejidad y por la extrema variedad de las soluciones que se derivan, *Coma Berenices* representa la suma de cuanto Guerrero ha venido elaborando en el último decenio.

\*\*\*

Se encuentra en la cultura andaluza una concepción del sonido totalmente particular. Por ejemplo, refiriéndose a la célebre cantante gitana Pastora Pavón, la "Niña de los peines", García Lorca escribía que "jugaba con su voz de sombra, con su voz de estaño fundido, con su voz cubierta de musgo, y se la enredaba en la cabellera o la mojaba en la manzanilla o la perdía por unos jarales oscuros y lejanísimos" (*Juego y teoría del duende*). En las palabras del poeta el canto se traduce en una masa sólida y densa que envuelve el cuerpo, que se filtra y se extiende sobre las personas y los objetos, apropiándose de ellos: lejos de mecerse etéreo, se revela lleno de sustancia, tan empapado de materia que casi cae al suelo.

El andaluz entiende el sonido en estrecha relación con la materia, lo siente como algo tangible, sólido, que se puede plegar, trocear, recomponer,

la percusion est important et assume même, à certains moments, un rôle de soliste. Autre détail important : les violons se contractent parfois en brefs segments verticaux comme des liens sonores dans lesquels la matière devient grumeleuse et se concentre à l'improviste. *Coma Berenices*, grâce à son incroyable complexité et à l'extrême richesse des solutions qui en dérivent, représente la somme de tout ce que Guerrero a élaboré dans les dix dernières années.

\*\*\*

Il y a, dans la culture andalouse, une conception du son tout à fait particulière. Par exemple, parlant de la célèbre chanteuse gitane Pastora Pavón, la «Niña de los Peines», García Lorca disait qu'elle «jouait avec sa voix d'ombre, avec sa voix d'étain fondu, sa voix couverte de mousse, et qu'elle l'emmélait dans sa chevelure ou la trempait dans le vin de «manzanilla», ou la perdait dans les sombres buissons de cistes, là-bas... très loin». (*Jeu et théorie du duende*). Dans les paroles du poète, le chant devient une masse solide et dense qui enveloppe le corps, s'infiltre, se répand sur les êtres et les objets, s'appropriant chacun d'eux : loin d'être éthétré, il se révèle plein de substance, si imprégné de matière qu'il en tombe presque.

Pour l'Andalou, le son est en étroite communion avec la matière ; il le vit comme un élément tangible, solide, qui peut se plier, se couper, se recomposer, s'épaissir, se modeler. Un des genres du *cante jondo*, la *Saeta*, évoque, même dans son étymologie, l'image d'une flèche capable de blesser celui qui l'écoute. Visqueux comme le miel, solide comme la pierre, pointu comme une flèche, incandescent comme l'étain en fusion, humide comme la mousse, le son occupe un espace, a une épaisseur, une consistance, génère des ombres. Et de plus, il a un contour, un poids, une couleur, une saveur, une odeur. Peut-on s'étonner que Lorca ait remarqué «un je-ne-sais-quoi de mer sans lumière et d'orange pressée» dans la voix de Juan Breva ?

D'autres cultures, en particulier la culture orientale, octroient également une épaisseur et une profondeur au son. Mais, tandis que le son a une nature sphérique dans la conception orientale, (le cercle est justement symbole de son), il prend, dans la culture andalouse,

empastar, modelar. Uno de los géneros del cante jondo, la *saeta*, evoca, hasta en su etimología, la imagen de una flecha aguda, capaz de herir al oyente. Viscoso como miel, sólido como piedra, agudo como una flecha, incandescente como estano fundido, húmedo como musgo: el sonido ocupa un espacio, tiene un grosor, una consistencia, genera sombras. Y más: tiene un contorno, un peso, un color, un sabor, un olor. ¿Es de extrañarse que Lorca advirtiese en la voz de Juan Breva “algo de mar sin luz / y naranja exprimida”?

La idea de que el sonido posea un espesor y una profundidad se encuentra también en otras culturas, particularmente en la oriental. Pero, mientras que en la concepción oriental la naturaleza del sonido tiene una constitución esférica (simbolizada precisamente por la esfera), en la andaluz tiene una naturaleza rugosa, como bien se percibe en los rasgueados, en las voces roncas de los cantaores, en la insistida excavación melismática de las líneas melódicas. En vez de encerrarse en un estado de circularidad absoluta, el sonido vive en constante simbiosis con la materia, se lleva consigo algo de todo lo que atraviesa.

En la música de Guerrero, el estrecho lazo de unión que el compositor conserva con la concepción del sonido típica de su tierra desemboca de manera natural en la utilización de la metodología fractal. La capacidad de injertar, dentro de un lenguaje prodigiosamente innovador, la semilla de una sensibilidad milenaria, lo ha inmunizado de los riesgos de un experimentalismo gratuito y estéril.

La extensión de los principios fractales a la música se convierte en el medio para aprehender la conexión entre los distintos aspectos de la realidad, la manera de bucear en la *materia única* que une (ata) el sonido y la sustancia profunda del mundo. En este sentido, para Guerrero un río es música, una piedra es música, una montaña es música. Toda la música se define para él, en relación con el mundo y sus modelos, según un recorrido de mutuas llamadas. “Si miras al campo estás viendo música, las mismas leyes lo rigen todo”. Esta idea fascina a Guerrero: hacer respirar a la música la rugosidad propia de la materia viva, la complejidad de la pulsación orgánica. “Quiero

une nature rugueuse. On le perçoit bien dans les rasgueados, dans les voix rauques des chanteurs de flamenco, dans la recherche obstinée du mélisme des lignes mélodiques. Au lieu de s'enfermer dans un cercle parfait, le son vit en symbiose constante avec la matière et entraîne avec lui des particules de tout ce qu'il traverse.

Dans la musique de Guerrero, le lien étroit que le compositeur garde avec la conception des sonorités typiques de sa terre andalouse, débouche naturellement sur l'utilisation de la méthodologie fractale. La capacité qu'il a d'introduire le germe d'une sensibilité millénaire dans un langage prodigieusement novateur, l'a immunisé contre les risques d'un expérimentalisme gratuit et stérile.

L'extension des principes de la théorie fractale au domaine de la musique se convertit en moyen pour apprêhender le rapport entre les divers aspects de la réalité, en façon d'explorer la «matière unique» qui unit le son à la substance profonde du monde. C'est dans ce sens que, pour Guerrero, une rivière est musique, une pierre est musique, une montagne est musique. Pour lui, toute musique se définit selon un itinéraire d'appels en relation réciproque avec le monde et ses modèles. «Regarder la campagne, c'est voir la musique. Tout est régi par les mêmes lois». Cette idée fascine Guerrero: faire respirer à la musique la rugosité propre à la matière vivante, à la complexité de la pulsation organique. «Je veux construire la musique sur le modèle d'un arbre». Si le son est en symbiose étroite avec la matière, il doit manifester les mêmes caractéristiques que les formes naturelles, se soumettre au même dynamisme des lois : composer devient alors une forme de connaissance ; c'est appliquer au monde des sons les mêmes relations structurelles et énergétiques que celles qui gouvernent le développement de la Nature.

Guerrero peut s'inscrire de droit dans le sillage des compositeurs qui, depuis Debussy, ont élu la Nature comme conservatoire. Cependant, le colorisme des impressionnistes ou les arcs-en-ciel d'un Messiaen ne l'intéressent pas : ses groupes instrumentaux compacts sont *a priori* imperméables à la palette nuancée des couleurs de l'atmosphère ; chez lui, le son a une telle solidité qu'aucune évocation ne peut y adhérer. Pour Guerrero, Nature signifie puis-

construir la música como está construido un árbol". Si el sonido está en estrecha simbiosis con la materia, debe manifestar las mismas características de las formas naturales, someterse a las mismas leyes dinámicas: componer se vuelve entonces una forma de conocimiento, significa aplicar al mundo de los sonidos aquellas mismas relaciones estructurales y energéticas que gobiernan el desarrollo de la Naturaleza.

Por derecho propio, Guerrero puede inscribir su nombre en la estela de los compositores que, a partir de Debussy, han elegido la naturaleza como su conservatorio. Sin embargo, el colorismo de los impresionistas o los Arco iris de un Messiaen no le interesan: sus compactas plantillas instrumentales son, a priori, impermeables a la matizada paleta de las tintas atmosféricas; su sonido es tan sólido que, sobre él, la evocación resbala. Para Guerrero, Naturaleza significa potencia, energía: precisamente ir más allá de las imágenes bonitas, de los adornos poéticos, y en cambio concentrarse en las fuerzas subterráneas que la animan, en las tensiones internas que la organizan y la transforman.

Un sonido que esté en constante contacto con la vida. Si el materialismo de un Lachenmann, por ejemplo, pretendiendo reducir a cero los mecanismos de la comunicación, lo desestructura y lo deshilacha en miles de flecos, Guerrero hace exactamente lo contrario: lo recompacta, lo condensa, lo introduce en un circuito dinámico.

Cuando se le pide que explique sus obras, Guerrero se limita a hablar de números, o enseña los gráficos y las fórmulas que ha utilizado. Aun en aquellas obras en las que la evocación de los fenómenos naturales parece más cercana, él no habla de imágenes, sino de leyes, relaciones, principios. La referencia al número, la deliberada y casi provocadora ausencia de estructuras programáticas (sean visuales, literarias, ideológicas, sociales, políticas o filosóficas), no se resuelven en el ejercicio de un arte ascético, separado del mundo. Es más bien al contrario: desde el momento en que la música se pone al servicio de un mensaje cualquiera, renuncia a priori a un contacto total con la vida, ya que la vida se compone precisamente de una perpetua, inextricable y contradictoria mezcla de elementos.

sance, énergie : précisément, il lui faut aller au-delà des jolies images, des ornements poétiques, et se concentrer au contraire sur les forces souterraines qui animent la nature, sur les tensions internes qui l'organisent et la transforment.

Il lui faut trouver un son qui soit en contact permanent avec la vie : le «matérialisme» d'un Lachenmann, par exemple, en prétendant réduire à zéro les mécanismes de la communication, déstructure le son et l'effiloche en mille franges ; Guerrero lui, fait exactement le contraire : il le condense, lui donne de la compacité, l'introduit dans un circuit dynamique.

Quand on lui demande d'expliquer ses œuvres, Guerrero se limite à parler de chiffres, ou montre les graphiques et les formules qu'il a utilisés. Même dans les œuvres où l'évocation des phénomènes naturels semble la plus évidente, il ne parle pas d'images mais de lois, de relations, de principes. La référence aux chiffres, l'absence délibérée et quasi provocante de structures programmatrices, (qu'elles soient visuelles, littéraires, idéologiques, sociales, politiques ou philosophiques) ne se résolvent pas dans l'exercice d'un art ascétique, séparé du monde. Bien au contraire : à partir du moment où la musique se met au service d'un message, quel qu'il soit, elle renonce *a priori* à un contact total avec la vie, celle-ci étant précisément un mélange perpétuel, inextricable et contradictoire d'éléments.

Dans l'œuvre de Guerrero, le «matérialisme» signifie : communication intégrale, caractère inextricable du sens, somme d'énergies en contraste permanent. Sa musique ne cherche pas à décrire, conter, illustrer, mais à exister, occuper un espace avec la même force qu'un arbre, une rivière ou une montagne : sa beauté choquante et farouche vient peut-être de là. On ne peut y deviner un caractère bien défini. Si on la regarde de près, sa brillance se dilue en âpreté, l'âpreté en vigueur, la vigueur en douceur, la douceur en drame. Tout ce qui est naturel est également merveilleux et terrible, tout transvasement d'énergie peut créer de la vie mais aussi l'annihiler. Celui qui enfonce la main dans la substance des choses ne peut ignorer qu'elle est ambiguë et dérangeante.

Guerrero est ennemi de la «musique d'ameublement» [en français dans le texte], de tout type de musique dont la vie ne serait pas le centre. Pour lui, la musique n'existe que dans la mesure où elle se ramifie

Esto es el materialismo en la obra de Guerrero: comunicación integral, inextricabilidad de sentido, suma de energías contrastadas entre sí. Su música no quiere describir, narrar, ilustrar, sino estar, ocupar un espacio con la misma fuerza de un árbol, de un río o de una montaña. Quizás provenga de ahí la belleza chocante y arisca de esta música. En ella no es posible adivinar un carácter definido. Si se la mira desde cerca, la brillantez se esfuma en asperjeza, la asperjeza en vigor, el vigor en dulzura, la dulzura en dramatismo. Todo lo que es natural es también maravilloso y terrible, todo trasvase de energía puede dar vida y también aniquilarla. Quien hunde la mano en la sustancia de las cosas no puede ignorar su incómoda ambigüedad.

Guerrero es enemigo de la *musique d'ameublement*, de cualquier tipo de música que no tenga como centro la vida misma. Para él la música existe sólo en la medida en que se ramifica en la totalidad de la realidad. Para alcanzar su objetivo, este buscador de la quintaesencia se ha impuesto, como Bach, el recorrido más difícil: no ceder a la tentación de simplificar, sino atarlo todo en un espeso enlace de relaciones y correlaciones. La fractalidad le ofrece un modelo de organización del sonido que le permite hacer comulgar la música con el resto de la materia, revelar la conexión profunda entre las cosas.

¿No podría ser que la tarea del arte, su encargo más incómodo pero más decisivo, fuera exactamente la de demostrar que *todo* existe?

Stefano Russomanno es musicólogo.

#### BIBLIOGRAFÍA:

- Castillo, Ramón del, "Francisco Guerrero" [entrevista], *Pochiss Rall*, n° 4 1988, pp.19-21. Madrid.
- Gleick, James, *Caos*, Barcelona, Seix Barral, 1988.
- Mandelbrot, Benoit, *Los objetos fractales*, Barcelona, Tusquets, 1987.
- Martinez, Daniel, *Francisco Guerrero*, Madrid, 1993.
- Morales, Juan José y Guerrero, Francisco, "Música y topología", *Scherzo*, n° 43 marzo 1990, pp.102-103. Madrid.
- Russomanno, Stefano, "Siete por siete. Zayin de Francisco Guerrero", *Doce notas*, n° 7 junio-octubre 1997, pp. 34-35. Madrid.
- Szersnovicz, Patrick, "Francisco Guerrero: Sons et signes" [entrevista], *Le Monde de la Musique*, n° 120 marzo 1989.

dans l'intégralité du réel. Pour atteindre son objectif, ce chercheur de la quintessence s'est imposé, comme Bach, le chemin le plus difficile : ne pas céder à la tentation de simplifier, mais au contraire tout relier en une union dense de relations et de corrélations. Le mode fractal lui offre un type d'organisation sonore qui lui permet d'unir intimement la musique au reste de la matière, de révéler la relation profonde entre les choses.

La tâche de l'art, son dessein le moins facile mais le plus décisif ne serait-il pas, justement, de démontrer que *tout* existe ?

Stefano Russomanno est musicologue.

#### BIBLIOGRAPHIE :

- Castillo, Ramón del, «Francisco Guerrero» [entretien], *Pochiss Rall*, n° 4 1988, pp.19-21. Madrid.
- Gleick, James, *Caos*, Barcelona, Seix Barral, 1988.
- Mandelbrot, Benoit, *Los objetos fractales*, Barcelona, Tusquets, 1987.
- Martinez, Daniel, *Francisco Guerrero*, Madrid, 1993.
- Morales, Juan José y Guerrero, Francisco, «Musica y topología», *Scherzo*, n° 43 mars 1990, pp.102-103. Madrid.
- Russomanno, Stefano, «Siete por siete. Zayin de Francisco Guerrero», *Doce Notas*, n° 7 juin-octobre 1997, pp.34-35. Madrid.
- Szersnovicz, Patrick, «Francisco Guerrero : Sons et signes» [entretien], *Le Monde de la Musique*, n° 120 mars 1989.

# José Ramón Encinar: su música de los años 90

## José Ramón Encinar : sa musique des années 90

**E**l catálogo de José Ramón Encinar no es largo. Es hondo. Sus obras brotan poco a poco, espaciadas, despaciosas. Se podría decir que dirige mucho y que, en consecuencia, tiene muy poco tiempo para componer... No deja de ser cierto, pero creo que eso no lo explica todo, pues José Ramón Encinar no es "un director que compone" (como Lorin Maazel) ni "un compositor que dirige" (como Luciano Berio), sino un genuino compositor-director a la manera de Pierre Boulez, que, como intérprete, tiene cosas propias e interesantes que decir y, como creador, tiene el tiempo necesario -o se lo fabrica- para escribir aquello que necesita escribir. Sus obras no sólo están *in mente*, sino incluso muy maduras, cuando Encinar comienza a escribirlas. Así, el ejercicio concreto de la composición es en muchos casos rápido, como consecuencia de la larga maduración de la idea. Y las obras, cada una de ellas, en tanto que frutos espaciados de trabajo muy meditado, cobran rara individualidad. Siendo hermanas, parecen más un conjunto de "hijas únicas" que un conjunto de hermanas, y la imagen sirve también para entender la relación con ellas del padre de la criatura. Difícilmente las deja caminar a su albedrío: procura llevarlas de la mano durante tiempo y, puesto que amar es desear la perfección del objeto amado -Ortega *dixit*-, procede a cuantos retoques siente necesarios o convenientes, dejándolos reposar y sin dar nunca por definitivamente conclusa una composición.

A su grande autoexigencia de compositor, se une la exigencia del director-intérprete y, así, su música tiene que responder a lo ideado -lo ideal

**L**e catalogue de José Ramón Encinar n'est pas long. Il est profond. Ses œuvres surgissent peu à peu, espacées, et lentement. C'est-à-dire qu'il dirige beaucoup et que, par conséquent, il n'a pas beaucoup de temps pour composer. C'est en partie vrai, mais je crois que cela n'explique pas tout, car Ramón Encinar n'est pas «un directeur qui compose» (comme Lorin Maazel) ni «un compositeur qui dirige» (comme Luciano Berio), mais un authentique compositeur-directeur à la manière de Pierre Boulez qui, comme interprète, a des choses intéressantes à dire qui lui sont propres et qui, comme créateur, a le temps nécessaire - ou se le fabrique - pour écrire ce qu'il a besoin d'écrire. Ses œuvre ne sont pas seulement *in mente*, mais elles sont même très mûres, quand Encinar commence à les écrire. Ainsi l'exercice concret de la composition est dans la plupart des cas rapide, conséquence même du long mûrissement de l'idée. Et les œuvres, chacune d'elles, en tant que fruits espacés d'un travail médité, recouvrent une individualité rare. Comme elles sont sœurs, elles ressemblent davantage à un ensemble de «filles uniques» qu'à un ensemble de sœurs, et l'image sert aussi à comprendre le rapport qu'entretient le père de l'enfant avec elles. Il les laisse difficilement marcher à leur guise : il tâche de les tenir longtemps par la main et, puisqu'aimer c'est désirer la perfection de l'objet aimé - Ortega *dixit* -, il procède à toutes les retouches nécessaires ou opportunes, et les laisse reposer sans considérer une composition définitivement achevée.

À sa grande autoexigence de compositeur, vient s'ajouter l'exigence du directeur-interprète et, de cette façon, sa musique doit correspondre à ce qu'il avait



pensado- no sólo sobre el papel, al análisis, sino también en su despliegue sonoro durante el concierto. Encinar siente lógica inclinación a dirigir sus obras, es natural: pero entiendo que lo que más le mueve a ello es la necesidad de asegurarse de la perfecta adecuación entre lo escrito y el resultado, entre lo ideado y lo que suena. Cuando escucha una obra propia interpretada por otra batuta percibe diferencias que le inquietan y necesita imperiosamente comprobar si el problema es de entendimiento de lo escrito o directamente de lo escrito. Todo esto, naturalmente, se extrema en el caso de obras de gran envergadura, como la ópera *Figaro* o el macro-concierto *Mise en scène*. La ópera presentaba notables diferencias entre las versiones de la Sala Olimpia (estreno, febrero 1988) y Teatro de La Zarzuela (julio 1989); la obra sinfónica, cuando se presentó en la Bienal de Venecia de 1995 había variado algún pasaje con respecto a la versión del estreno (Las Palmas, enero del mismo año), y será, a su vez, distinta cuando la volvamos

imaginé – à l'idéal pensé – non seulement sur le papier, à l'analyse, mais aussi au déploiement sonore durant le concert. Encinar éprouve un penchant logique pour diriger ses œuvres, c'est naturel ; mais je pense que ce qui l'y pousse c'est le besoin de s'assurer de la parfaite adéquation entre ce qui est écrit et le résultat, entre ce qu'il a imaginé et le son. Lorsqu'il écoute une de ses œuvres interprétée sous une autre baguette il perçoit des différences qui l'inquiètent et il a besoin de vérifier impérativement s'il s'agit d'un problème de compréhension de ce qui est écrit ou directement d'un problème de l'écrit. Tout ceci, naturellement, prend des proportions plus grandes dans le cas d'œuvres de grande envergure, comme l'opéra *Figaro* ou le macroconcert *Mise en Scène*. L'opéra présente de considérables différences entre les versions de la Salle de l'Olympia (créée en février 1988) et du Théâtre de La Zarzuela (juillet 1989) ; quand on a présenté l'œuvre symphonique à la Biennale de Venise de 1995 quelques passages avaient changé par rapport à la version de la création (Las Palmas,

a escuchar, pues el maestro Encinar tiene previstos y pensados varios retoques notables.

Pero vayamos por partes. Cuando se me pidió este ensayo sobre la música “última” de Encinar, pensé inmediatamente poner al *Figaro* como linde. De la ópera escribi en su día y, por lo demás, cabía la posibilidad de que aquella composición, como tantas veces sucede en los trabajos arduos -obra larga y trabajada durante mucho tiempo-, fuera algo así como resumen de saberes, destilación de experiencias acumuladas y puerta abierta hacia una nueva vía. Pues no. No es esa la sensación que el compositor me transmitió a lo largo de una conversación, con audiciones y repaso de partituras, que me concedió con vistas a este trabajo. Abundando en la individualidad de cada obra que comentábamos más arriba, Encinar vivió su *Figaro* como la obra de su inmersión en el teatro, cosa que le atraía y que, desde entonces, le apasiona y, aunque, obviamente, ni quiso ni pudo sustraerse a su propia experiencia previa, nunca se planteó una composición como *summa* o resumen, sino que la relación de esta ópera con la música anterior es la misma tantas veces empleada por el compositor, antes y después de *Figaro*, y que consiste en tomar elementos de otras obras para incorporarlos en la nueva y seguir haciendo otra música que, a su vez, engarzará con alguna otra futura: la producción de José Ramón Encinar es concatenada, aspecto éste en el que abundaremos después. Pero tampoco ve nuestro músico que *Figaro* marcará ningún camino a seguir... Éste es honor que reserva para una obra orquestal puramente abstracta de cinco años después: *Proyecto*.

Así pues, *Fragmento* (1991), *Música nocturna (In memoriam Julio Cortázar)* (1992), *Proyecto* (1992), *Mise en scène* (1994), *Pieza* (1994) y *Fantasia* (1997) constituyen la parca (en número) aportación a la música del maestro Encinar en los años noventa, el período que vamos a repasar.

*Fragmento*, fechada en marzo del 91, es obra dedicada a la memoria de Federico Sopeña, quien había sido uno de los primeros y principales maestros de Encinar y que fallecía en Madrid por entonces. Se basa en una frase tan breve como jugosa de Maquiavelo: “Ognuno vede quello che tu pari,

janvier de la même année), et elle sera à son tour différente quand nous l'écouterons à nouveau, car le maestro Encinar a déjà pensé et prévu de faire quelques considérables retouches.

Mais procédons par étapes. Lorsque j'ai été chargé d'écrire cet essai sur la musique «ultime» d'Encinar, j'ai tout de suite pensé à prendre pour limite le *Figaro*. Il y a longtemps, j'ai écrit sur l'opéra, cela dit, il existait la possibilité que cette composition, comme il arrive souvent dans les travaux ardu -œuvre longue et travaillée pendant longtemps – soit une sorte de résumé de savoirs, de distillation d'expériences accumulées et une porte ouverte à une voie nouvelle. Eh bien, non. Ce n'est pas l'impression que m'a transmise le compositeur au cours d'une conversation, avec auditions et révisions de partitions ; cet entretien m'avait été accordé dans le but de ce travail. Abondant dans le sens de l'individualité de chaque œuvre dont nous parlions auparavant, Encinar a vécu son *Figaro* comme l'œuvre de son immersion dans le théâtre, chose qui l'attirait et qui, depuis, l'a passionné et, bien qu'il n'ait évidemment pas voulu, ni pu se soustraire à sa propre expérience préalable, il n'a jamais envisagé une composition comme une somme ou un résumé ; il a plutôt considéré que le rapport de cet opéra avec la musique antérieure est le même, autant de fois utilisé par le compositeur, avant et après le *Figaro* et qu'il consiste à prendre des éléments d'autres œuvres pour les incorporer dans la nouvelle et continuer à faire une autre musique qui, à son tour s'enchâssera dans une autre future : la production de José Ramón Encinar est enchaînée, aspect dans lequel nous aborderons plus tard. Mais notre musicien ne pense pas non plus que le *Figaro* ait marqué un chemin à suivre. Cet honneur sera réservé à une œuvre orchestrale purement abstraite créée cinq ans après : *Projet*.

Ainsi donc, *Fragment* (1991), *Musique Nocturne (In memoriam Julio Cortázar)* (1992), *Projet* (1992), *Mise en Scène* (1994) et *Fantaisie* (1997) constituent le faible (en nombre) apport à la musique faite par le maestro Encinar dans les années quatre-vingt-dix, période que nous allons examiner.

*Fragment*, datée de mars 1991, est une œuvre dédiée à la mémoire de Federico Sopeña, qui avait été un des premiers et principaux maîtres d'Encinar et qui décédait, alors qu'il résidait à Madrid. Il s'appuie

J.R. Encinar. *Mise en scène*, premier mouvement/first movement.

pochi sentono quello che tu se; e quelli pochi non ardiscono opporsi alla opinione di molti". El texto se utiliza y reutiliza para llegar a la duración que el compositor requiere para la pieza, y también

sur une phrase de Maquiavel aussi brève que savoureuse : «ognuno vede quello che tu pari, pochi sentono quello che tu se; e quelli pochi non ardiscono opporsi alla opinione di molti». Le texte est utilisé et

pasajes a boca cerrada o semicerrada. La plantilla es muy peculiar: coro mixto (12-6-12-12) y dos violas. En distintos momentos se destacan solos vocales. Las violas cumplen un atractivo papel de *color* y expresivo. El material, tratado al principio de manera muy estilizada, con líneas muy diferenciadas, se densifica y se torna masivo cerca del final. Fue compuesta para el Festival Internacional de Coros Europa Cantat que se convocó en Vitoria-Gasteiz, pero no llegó a ser interpretada: sigue pendiente de estreno. No ha de resultar fácil, ciertamente, dar con la afinación y con la sutileza métrica exigidas en la partitura, pero la estimo llamada a imponerse en el repertorio coral.

\*\*\*

La afición de Encinar a la prosa de Julio Cortázar es profunda y vieja, tanto que ya en 1971 -tenía el compositor 17 años- escribió un *Homenaje a Julio Cortázar* para voz y cuatro instrumentos de viento-madera. En 1985, y atendiendo un encargo de la Bienal de Venecia, José Ramón Encinar abordó la composición de una obra orquestal -su primera obra para orquesta completa- e inmediatamente pensó en dedicar un nuevo homenaje a su admirado escritor, esta vez póstumo, pues Cortázar acababa de fallecer. Surgió así *Música nocturna (In memoriam Julio Cortázar)*, compuesta entre mayo y agosto del mencionado año y que Marcello Panni, con la Orquesta de la RAI de Milán, estrenó en el Teatro de La Fenice en septiembre. Siete años después, atendiendo la petición del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, organizador del Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante, Encinar volvió a su *Música nocturna* para hacer los retoques que sentía necesarios desde que se produjo el estreno veneciano y ofrecer una nueva versión que José Serebrier, dirigiendo a la Orquesta Nacional de España, estrenó el 23 de septiembre de 1992, en el mencionado Festival alicantino. La obra, de gran originalidad en su planteamiento y consecuente novedad en cuanto al resultado sonoro, se estructura en abierto homenaje a Cortázar, lo que se traduce en la elección de cuatro grupos instrumentales que cobran individualidad notoria a lo largo de la ejecución y cuya formación se ha

réutilisé pour arriver à la durée que le compositeur requiert pour la pièce, et il existe aussi des passages à bouche fermée ou à demi-fermée. L'effectif est très particulier : un chœur mixte (12-6-12-12) et deux altos. À différents moments, des solos vocaliques sont mis en évidence. Les altos se chargent de donner une touche de couleur et d'expressivité. Le matériau, traité au début de façon très stylisée, avec des lignes très différencierées, devient dense et massif vers la fin. Elle fut composée pour le Festival International de Chœurs «Europa Cantat» qui fut convoqué à Vitoria-Gasteiz, mais ne put finalement pas être interprétée : elle attend encore de l'être. Il n'est certainement pas facile de trouver l'accord et la subtilité métrique exigés dans la partition, mais j'estime qu'elle doit être appelée à s'imposer dans le répertoire chorale.

\*\*\*

Le penchant d'Encinar pour la prose de Julio Cortázar est profond et ancien, tellement que déjà en 1971 – le compositeur avait 17 ans – il écrivit un *Hommage à Julio Cortázar* pour voix et quatre instruments à vent-bois. En 1985, et répondant à une commande de la Biennale de Venise, José Ramón Encinar aborda la composition d'une œuvre orchestrale – sa première œuvre pour orchestre complète – et il pensa immédiatement à dédier un nouvel hommage à son écrivain admiré, cette fois posthume, car Cortázar venait de décéder. C'est ainsi que surgit *Musique Nocturne (In memoriam Julio Cortázar)*, composée entre mai et août de l'année 1992 et que Marcello Panni, avec l'Orchestre de Milan, interpréta pour la première fois au Théâtre de La Fenice en Septembre. Sept ans après, en réponse à la demande du Centre pour la Diffusion de la Musique Contemporaine, organisateur du Festival International de Musique Contemporaine d'Alicante, Encinar revint sur sa *Musique Nocturne* pour effectuer les retouches qu'il sentait nécessaires depuis son interprétation à Venise et en offrir une nouvelle version que José Serebrier interpréta avec l'Orchestre National d'Espagne le 23 septembre 1992 au Festival d'Alicante déjà cité. L'œuvre de grande originalité dans sa proposition et donc de grande nouveauté en ce qui concerne le résultat sonore, se structure comme un hommage ouvert à Cortázar, ce qui est traduit par le choix de quatre groupes instrumentaux qui affichent une notable individualité au

inspirado en diferentes fuentes literarias que el propio Encinar hace explícitas: el primer grupo (A) lo integran tres flautas y se apoya en *El ídolo de las Cícladas*; el segundo grupo (B) son cuatro trompas, según *Reunión*; el tercero (C), flauta, oboe, corno inglés, fagot, órgano eléctrico, 2 violines, 2 violas y 2 violonchelos, no se refiere a ninguna narración precisa; y el cuarto (D), clarinete, fagot, piano, arpa, timbales, violonchelo y contrabajo, se inspira en pasajes varios de *Vida de artistos*. Estos cuatro grupos, tan bien diferenciados timbricamente, conviven con el *tutti* orquestal, pero su individualidad no solamente es timbrica: Encinar ensaya el ensamblaje de una obra en la que cada uno de esos grupos instrumentales está tratado con un tipo de discursividad musical netamente diferenciado. Así, el grupo A, de las flautas, lo define el compositor como un a modo de impromptu: es un material muy parco que mantiene una línea y un color constantes; muy al contrario, el grupo B, de las trompas, tiene a su cargo intervenciones concretas, esporádicas, muy dinámicas y variadas, a modo de puntuación en el general discurso; el grupo C procede por permutaciones "automáticas" de un material formado por siete series de alturas y valores; finalmente, el grupo D aporta una especie de *objet trouvé*: dos lecturas idénticas de un pasaje de 34 compases que, por lo demás, se nutre de notas que estaban en *Lo la mangio con le mani* y en *Almost on stage*, obras ambas de 1985, el mismo año de la primera versión de *Música nocturna*. Todas estas músicas, más la aportada por el *tutti* orquestal, coexisten, intervienen simultáneamente a lo largo de la partitura, pero en cada momento el balance es favorable al papel de uno de los cuatro grupos instrumentales definidos, el cual se destaca perceptiblemente. El curso resulta así lleno de una especial vida interna, prácticamente "móvil" y, sobre esto, hay que deducir claramente que la interpretación de esta obra se beneficiaría de una disposición espacial idónea: en amplio escenario y con separación "física" suficiente entre los cuatro grupos "cortazarianos".

Del mismo año de 1992 es la fascinante obra orquestal *Proyecto*, encargo del Consorcio para

cours de l'exécution et dont la formation s'est inspirée de différentes sources littéraires que le propre Encinar rend explicites : le premier groupe (A) est constitué de trois flûtes et s'appuie sur *L'idole des Cyclades* ; le second groupe (B) comprend trois cors, selon *Réunion* ; le troisième (C) par une flûte, un hautbois, un cor anglais, un basson, un orgue électrique, deux violons, deux altos et deux violoncelles, ne fait allusion à aucune narration en particulier ; et le quatrième (D), une clarinette, un basson, un piano, une harpe, des timbales, un violoncelle et une contrebasse, s'inspire de divers passages de *Vida de artistos*. Ces quatre groupes, si bien différenciés timbriquement, cohabitent avec le *tutti* orchestral, mais leur individualité n'est pas seulement timbrique : Encinar répète l'assemblage d'une œuvre dans laquelle chacun de ces groupes instrumentaux est traité avec un type de discursivité musicale nettement différencié. Ainsi, le compositeur définit le groupe (A), des flûtes, comme une sorte d'impromptu : c'est un matériau très faible qui maintient une ligne et une couleur constantes ; tout à fait au contraire le groupe (B), des cors, intervient à des moments précis, sporadiques, très dynamiques et variés, à la manière d'une ponctuation dans le discours général ; le groupe (C) procède par permutations «automatiques» d'un matériau formé par sept séries de hauteurs et de valeurs ; finalement, le groupe (D) apporte une espèce d'*objet trouvé* : deux lectures identiques d'un passage de 34 mesures qui, par ailleurs, puise dans des notes qui étaient dans *Lo la mangio con le mani* et dans *Almost on stage*, toutes deux de 1985, l'année même de la première version de *Musique Nocturne*. Toutes ces musiques y compris celle apportée par le *tutti* orchestral, coexistent, interviennent simultanément tout au long de la partition, mais à chaque instant le bilan est favorable au rôle d'un des quatre groupes d'instruments définis, celui-ci se détachant perceptiblement. Son déroulement est ainsi plein d'une vie interne spéciale, pratiquement «mobile» et, sur ce point, il faut en déduire clairement que l'interprétation de cette œuvre aurait bénéficié d'une disposition spatiale idéale : une scène ample avec une séparation «physique» suffisante entre les quatre groupes inspirés de Cortázar.

La fascinante œuvre orchestrale *Projet* est de la même année, 1992 ; c'est une commande de l'Asso-

la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, y partitura sobre la que convergen opiniones de la más alta consideración. No es ajeno a esta valoración preferente el propio compositor, analista sincero y lúcido de sus propias obras: Encinar tiene a *Proyecto* no sólo como una de sus partituras más logradas -desde el punto de vista de la búsqueda de una casi utópica identificación entre ideal perseguido y realización (resultado real)-, sino también como una obra que significa una propuesta auténticamente nueva y sobre la cual siente deseos de ahondar. Comentábamos antes que las obras de Encinar se singularizan mucho, y así es. No es nuestro músico compositor fecundo o "fácil", entre otras cosas porque no le interesa explotar las ideas mucho más allá de lo que dan de sí en su primera formulación acertada. Al insinuar ahora que *Proyecto* es visto por el autor como comienzo de algo, no nos referimos a que las obras siguientes vienen o van a venir a extender aquella idea, amplificándola o variándola. No. Se trata de que Encinar ha dado con una manera de tratar el sonido como un todo complejo, como un magma indivisible que se desliga del parámetro "altura" -al cual se liga el sonido, tantas veces con exclusividad- para pasar a considerarlo como un conglomerado, "como un punto de partida plenamente conformado". Siendo otra, no está lejos esta idea de aquella de las "nubes" sonoras de Xenakis, o la de las masas sonoras de hondo latido interno del malogrado Francisco Guerrero. Y por esta vía continúa Encinar investigando, profundizando, pero siempre con músicas nuevas y distintas. Esta concepción del sonido, que -en mi opinión, seguramente no compartida por él- aproxima insensiblemente a José Ramón Encinar a la música electroacústica, lleva consigo los usos microtonales, con cuartos y hasta octavos de tono, y, para la organización del discurso, el compositor recurre a una secuencia numérica que declara estar formada por combinación de las fechas de nacimiento de dos colegas y amigos a quienes la obra está dedicada: Sandro Gorli y Alfredo Aracil. Por lo demás, la primera intención fue la de estrenar *Proyecto* en concierto dirigido por Heinz Holliger a la Joven Orquesta Europea, hecho que, aunque

ciation pour l'Organisation de Madrid Capitale Européenne de la Culture, et c'est aussi une partition sur laquelle convergent des opinions de la plus haute estime. Le compositeur lui-même n'est pas étranger à cette préférence de choix ; il est l'analyste sincère et lucide de ses propres œuvres : Encinar ne considère pas seulement *Projet* comme une de ses partitions les plus réussies – du point de vue de la recherche d'une identification presque utopique entre l'idéal poursuivi et la réalisation (résultat réel) – mais aussi comme une œuvre qui signifie une proposition véritablement nouvelle qu'il désirerait approfondir. Nous disions auparavant que les œuvres d'Encinar se singularisent beaucoup, et c'est vrai. Notre compositeur n'est pas un compositeur fécond ou «facile», entre autre, parce que cela ne l'intéresse pas d'exploiter les idées au-delà de ce qu'elles proposent dans leur première formulation réussie. En insinuant maintenant que *Projet* est vu par l'auteur comme le début de quelque chose, nous ne voulons pas dire que les œuvres suivantes viennent ou vont venir élargir cette idée, en l'approfondissant ou en la variant. Non. Ce dont il s'agit c'est le fait qu'Encinar a trouvé une façon de traiter le son comme un tout complexe, comme un magma indivisible qui se sépare du paramètre «hauteur» – auquel est lié le son, si souvent en exclusivité – pour le considérer comme un conglomerat, «comme un point de départ pleinement conformé». Tout en étant différente, l'idée des «nuages sonores» de Xenakis, n'est pas loin, ou bien celle des masses sonores d'un profond battement interne du regretté Francisco Guerrero. C'est dans cette voie qu'Encinar continue sa recherche et à approfondir, mais toujours avec des musiques nouvelles et différentes. Cette conception du son, qui – d'après moi, n'est sûrement pas partagée par lui-même – rapproche sensiblement José Ramón Encinar de la musique électroacoustique, porte en elle-même les utilisations microtonales, avec des quarts de ton et des huitièmes de ton, et, pour l'organisation du discours, le compositeur fait appel à une séquence numérique qu'il déclare être formée par la combinaison des dates de naissance de deux collègues et amis auxquels l'œuvre est dédiée : Sandro Gorli et Alfredo Aracil. Cela dit, la première intention fut celle de créer *Projet* pour un concert dirigé par

no se llevara a cabo, condicionó un aspecto de la partitura, a saber, el relevante papel atribuido al oboe y al arpa, las respectivas especialidades instrumentales del señor y la señora Holliger. Esta bipolaridad, como la de la doble dedicatoria y los números de dos fechas, sirven la "excusa" para procurar la sensación de espacialidad que tanto interesa a Encinar y, así, la gran orquesta se escinde en dos, actuando como engarce un "entremetido" percusionista al que se refiere el compositor como una "especie de virus informático que subrepticiamente va infiltrándose durante los últimos compases de la dilatada primera parte de la obra, para finalizar casi en papel protagonista durante el *Lento conclusivo*". La plantilla es de gran orquesta sin flautas, violines segundos, trombones ni tuba: 3 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas, 3 trompetas, arpa, piano, 3 percusiones, 18 violines, 6 violas, 4 violonchelos y 2 contrabajos. El estreno se produjo en el Auditorio Nacional de Madrid, el 23 de diciembre de 1992, por la Orquesta Sinfónica de la RTVE dirigida por el autor.

\*\*\*

Muchas, muchísimas son las sugerencias abarcadas por la gigantesca partitura de *Mise en scène*, obra escrita entre julio de 1992 y mayo de 1994 por encargo del Festival de Música de Canarias, en cuya undécima edición, el 25 de enero de 1995, la estrenaron el clarinetista Adolfo Garcés y la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria bajo la dirección de Adrian Leaper. Diversas ideas relacionadas más o menos vagamente con el mundo del teatro, al que tan unido aparece nuestro músico como director y, desde *Figaro*, también como compositor, convergieron en la elección del título: Encinar hace que los clarinetistas ocupen, durante la ejecución de la obra, diversos lugares en la escena o fuera de ella, con lo que esto supone de movimiento o seudo-representación; la obra está dedicada al director teatral y escenógrafo Simón Suárez, hoy tristemente desaparecido, quien fue gran amigo del compositor y colaborador en varios y muy señalados montajes musica-teatrales; por lo demás, Encinar había "tramado" -en consonancia con los juegos de luces que tan finamente manejaba Suárez- un modo de trabajar la

Heinz Holliger avec le Jeune Orchestre Européenne, chose qui, bien qu'elle n'ait pas pu se faire, conditionna un aspect de la partition, à savoir le rôle important attribué au hautbois et à la harpe, spécialités instrumentales respectives de Mr. et Mme. Holliger. Cette bipolarité, comme celle de la double dédicace et des deux dates, sont au service de «l'excuse» pour donner l'impression d'espace qui intéresse tant Encinar et, ainsi, le grand orchestre se scinde en deux, servant d'enchaînement un «entremetteur» percussioniste auquel le compositeur se réfère comme à «une espèce de virus informatique qui peu à peu s'infiltra subrepticement dans les dernières mesures de la première partie de l'œuvre, si étendue, pour terminer assumant presque le rôle principal durant le *Lento conclusif*. L'effectif est de grand orchestre sans flûtes, ni seconds violons, ni trombones, ni tuba : trois hautbois, deux clarinettes, deux bassons, deux cors, trois trompettes, une harpe, un piano, trois percussions, dix-huit violons, six altos, quatre violoncelles et deux contrebasses. Sa création eut lieu à l'Auditorium National de Madrid, le 23 décembre 1992, par l'Orchestre Symphonique de la RTVE \* dirigé par l'auteur.

\*\*\*

NOMBREUSES, très nombreuses, sont les suggestions que comprend la gigantesque partition de *Mise en scène*, œuvre écrite entre juillet 1992 et mai 1994 sur commande du Festival de Musique des Canaries ; sa création eut lieu lors de la onzième édition du festival et fut interprétée par le clarinettiste Adolfo Garcés et l'Orchestre Philharmonique de Gran Canaria sous la direction d'Adrian Leaper. Diverses idées liées plus ou moins vaguement au monde du théâtre, auquel notre musicien est lui-même lié comme chef d'orchestre et, depuis *Figaro*, comme compositeur, ont convergé dans le choix du titre : Encinar fait en sorte que, durant l'exécution de l'œuvre, les clarinettistes occupent plusieurs lieux dans ou en dehors de la scène, avec tout ce que cela suppose comme mouvement ou pseudo-représentation ; l'œuvre est dédiée au directeur théâtral et metteur en scène Simón Suárez, malheureusement disparu aujourd'hui, grand ami du compositeur et collaborateur dans plusieurs montages musica-théâtraux extraordinaires ; cela dit, Encinar avait «tramé» – en accord avec les jeux de

macroorquesta en pos de lograr capas de sonido que tamizaran o taparan la expansión sonora de otros acontecimientos, a la manera en que un haz de luz puede actuar interpuesto entre distintos objetos.

Una de las características de la manera compositiva de José Ramón Encinar consiste -ya lo hemos dicho- en que muchas de sus obras engarzan con otras anteriores mediante la absorción de algunas partes de éstas en la nueva, según procedimiento que no debe confundirse con la autocita, sino con el aprovechamiento *para otra cosa* de un material o una idea preexistente, a la manera en que un escritor puede poner en juego en una novela a un personaje secundario que aparecía en otra anterior, encubriendolo o no, pero, en todo caso, sin que el hecho tenga que trascender a los lectores. Encinar no “encubre” a sus personajes que reaparecen; antes al contrario, explica cómo, cuando trabaja sobre un aspecto determinado -un instrumento, por ejemplo-, suele acudir a anteriores trabajos sobre lo mismo. Así, en *Mise en scène*, obra para clarinete solista y con otros cuatro clarinetes de importante papel, el compositor recurre a *Tukuna* (1973) para cuatro clarinetes, obra que “suministra el material de base del comienzo de la nueva obra”; también al *Concert Movement* (1979) para clarinete y orquesta de cámara, obra que está íntegramente incorporada al primer movimiento de *Mise en scène*, por lo que ha sido retirada de catálogo como tal pieza independiente; y elementos de *Cadenza* (1980) para clarinete bajo solo y de *Almost on stage* (1985) funcionan como “casi imágenes lejanas a la hora de inventar el tipo de figura instrumental del cuarto movimiento”.

La plantilla orquestal requerida es enorme: clarinete solista, 3 tres flautas (la tercera también flauta en sol), 3 oboes (el tercero también corno inglés), 2 clarinetes, 2 trompas, 2 trompetas, 2 trombones, piano, arpa, vibráfono, guitarra, marimba, clave, Glockenspiel, campanas, celesta, cuerda en formación 14-12-10-8-7, un sexteto de metales “en eco” (formado por pares de trompas, trompetas y trombones) y otros 2 clarinetes que son los que se desplazan por el escenario y asumen el importante papel que Encinar plantea de

lumière que manipulait si soigneusement Suárez – une façon de travailler le macroorchestre dans le but d'obtenir des couches de son qui tamiseraient ou qui dissimuleraient l'expansion sonore d'autres événements, à la manière d'un rayon de lumière qui peut agir en s'interposant entre plusieurs objets.

Une des caractéristiques dans la composition de José Ramón Encinar consiste – nous l'avons déjà dit – à enchaîner de nombreuses œuvres avec les précédentes en absorbant quelques parties de ces dernières et les incluant dans la nouvelle, selon un procédé qu'on ne doit pas confondre avec l'autocitation, mais avec l'exploitation pour autre chose d'un matériau ou d'une idée préexistante, comme l'écrivain peut mettre en jeu dans un roman un personnage secondaire qui apparaît déjà dans un roman précédent, le cachant ou pas; mais, en tout cas, sans que ce fait touche les lecteurs. Encinar ne «dissimule» pas ses personnages qui réapparaissent; plutôt il explique, au contraire comment, lorsqu'il travaille sur un aspect déterminé – un instrument par exemple – il fait d'habitude appel à des travaux précédents qui traitent le même aspect: ainsi, dans *Mise en scène*, œuvre pour clarinette soliste et avec quatre autres clarinettes dont le rôle est important, le compositeur fait appel à *Tukuna* (1973) pour quatre clarinettes, œuvre qui «fournit le matériau de base du début de la nouvelle œuvre»; il a aussi recours au *Concert Movement* (1979) pour clarinette et orchestre de chambre, œuvre qui est complètement intégrée dans le premier mouvement de *Mise en scène*, pour cette raison elle a été retirée du catalogue comme pièce indépendante; et à des éléments de *Cadenza* (1980) pour solo de clarinette basse et de *Almost on stage* (1985), éléments qui fonctionnent comme «presque des images lointaines au moment d'inventer le type de figure instrumentale du quatrième mouvement».

L'effectif orchestral exigé est énorme: une clarinette soliste, trois flûtes (la troisième flûte est aussi en sol), trois hautbois (le troisième est aussi un cor anglais), deux clarinettes, deux cors, deux trompettes, deux trombones, un piano, une harpe, un vibraphone, une guitare, une marimba, un clavicin, Glockenspiel, des cloches, un célesta, corde en formation 14-12-10-8-7, un sextuor de métaux en «écho» (formé par des paires de cors, de trompettes et de trombones) et deux autres

“alteridad” para el solista. Probablemente no haya en todo el repertorio una composición a mayor gloria del clarinete que *Mise en scène*: el abrumador papel del solista, su desdoblamiento en los otros dos -a modo de *Doppelgänger*-, más otros dos en el *tutti* orquestal, más la sensación de “reproducción” instrumental que transmite la alternancia de clarinetes en si bemol y clarinetes bajos, constituye una entronización rotunda del timbre y de los recursos del instrumento.

Como es casi norma de la casa, tras la experiencia del estreno Encinar procedió a revisar alguna parte de la partitura y, en esta segunda redacción, la dio a conocer él mismo dirigiendo a la Orquesta Sinfónica Siciliana y con el propio Adolfo Garcés de solista: fue en La Fenice, muy poco antes de su penosa destrucción y dentro de la Bienal de Venecia 1995. El compositor declara -como más arriba habíamos apuntado- que tal versión no es tampoco definitiva y que tiene claro en la mente lo que va a modificar, sin que se haya dado plazo para ello.

\*\*\*

La Orquesta Sinfónica de Madrid celebró en 1994 su nonagésimo aniversario y, con tal motivo, planeó un concierto con el estreno de nueve breves obras encargadas expresamente a otros tantos maestros de la composición española actual. José Ramón Encinar, tan vinculado a la vieja “Orquesta Arbós” en los últimos lustros, fue destinatario de uno de los encargos y, desde luego, el director del concierto, el 9 de noviembre del mencionado año. Su aportación al evento consistió en una *Pieza para orquesta* que es consecuencia directa de la investigación sonoro-orquestal de *Proyecto* y sobre la cual habla Encinar como de un simple “esbozo” en el que “se pueden distinguir dos momentos diferentes, aunque en realidad sean las dos caras de una misma moneda”.

Llegamos por fin a la *Fantasia* para orquesta de arcos compuesta en el 1997 en curso y dedicada a su querido y admirado maestro Franco Donatoni, como regalo en su 70º cumpleaños. Para la obra, que el propio Encinar estrenó en el Festival de Alicante, dirigiendo a la Orquesta Reina Sofía, el 23 de septiembre de 1997, trabajó nuestro compo-

clarinettes qui sont celles qui se déplacent sur la scène et assument le rôle important «d'altérité» qu'Encinar attribue au soliste. Il ne doit certainement pas y avoir de composition dans tout le répertoire, qui fasse un aussi grand honneur à la clarinette, que celle de *Mise en scène* : le rôle accablant du soliste, qui se dédouble en deux autres – à la manière de *Doppelgänger* –, plus deux autres dans le *tutti* orchestral, plus l'impression de «reproduction» instrumentale que transmet l'alternance de clarinettes en si bémol et de clarinettes basses, constitue une intronisation catégorique du timbre et des ressources de l'instrument.

Comme d'habitude, après l'expérience de la création, Encinar procéda à la révision de certaines parties de la partition et, dans cette seconde rédaction, il la fit lui-même connaître en dirigeant l'Orchestre Symphonique Sicilien avec Adolfo Garcés lui-même comme soliste : cela eut lieu à La Fenice, peu de temps avant sa lamentable destruction et dans le cadre de la Biennale de Venise de 1995. Le compositeur déclare – comme nous l'avions signalé un peu plus haut – qu'une telle version n'est pas non plus définitive et qu'il a déjà une idée claire de ce qu'il va modifier, sans qu'il y ait de délai à cela.

\*\*\*

L'Orchestre Symphonique de Madrid célébra, en 1994, son quatre-vingt-dixième anniversaire et, à cette occasion il envisagea un concert qui compterait la création de neuf œuvres commandées à cet effet à de nombreux maestros de la composition espagnole actuelle. José Ramón Encinar, si lié au vieil «Orchestre Arbós» ces derniers lustres, fut le destinataire d'une de ces commandes et, bien sûr, le chef du concert, le 9 novembre de la même année. L'apport qu'il fit à cet cette cérémonie consista en une *Pièce pour orchestre* qui est la conséquence directe de l'investigation sonore et orchestrale de *Projet* et dont Encinar parle comme d'une simple «esquisse» dans laquelle «on peut distinguer deux moments différents, bien qu'en réalité cela soit les deux faces d'une même monnaie.»

Nous en arrivons finalement à la *Fantaisie* pour orchestre d'archets composée dans le courant de l'année 1997 et dédiée à son ami, à la fois cher et admiré, Franco Donatoni, comme cadeau pour ses soixante-dix ans. L'œuvre, qu'Encinar présenta lui-même à l'occasion du Festival d'Alicante, dirigeant l'Orchestre Reina

sitor en dos frentes principales: por un lado, la insistencia en el tratamiento del sonido como *nube*, como *complejo* que se estableció en *Proyecto* y, por otro, la intención de facilitar al oyente el seguimiento cabal, la captación de la forma en que se ordena el discurso musical. El procedimiento habilitado para esto último no ha podido resultar, a la postre, más clásico o, si se quiere, más convencional: es la aparición por tres veces de una misma sección, con muy ligeras variantes, lo cual marca los hitos del camino. En cuanto a lo primero, la realidad musical de *Proyecto* y de *Fantasia* son tan radicalmente distintas, pese a lo apuntado sobre su relación "técnica", que el hecho ilustra acerca de la rabiosa individualidad de cada trabajo de Encinar, aspecto notable de su producción que ya habíamos reflejado. Pero aún hemos de observar otro gesto característico de nuestro compositor, a saber, la reutilización de materiales propios previos. En efecto, así como *Mise en scène* tenía lazos hacia todas las composiciones anteriores con protagonismo clarinetístico, esta *Fantasia* para orquesta de arcos trae elementos destacados, a cargo de instrumentos de cuerda, de partituras como *Música nocturna* (un pasaje de los violonchelos), *Figaro* (solo de viola), *Música per a un amic* (1976) y *Almost on stage* (pasajes en *pizzicato*), *Pieza* (armónicos, *glissandi*, sonidos tenidos...), etc. Me permito suponer que los espléndidos pasajes a solo a cargo de los dos contrabajos de esta *Fantasia* reaparecerán en alguna obra futura. Como vemos, Encinar piensa y repiensa: los clásicos siempre lo han hecho. Es que es un "clásico".

José Luis García del Busto es musicólogo y crítico.

Sofia, le 23 septembre 1997, fut travaillée sur deux fronts : d'un côté, l'insistance sur le traitement du son comme *nube*, comme *complexe* qui s'est établi dans *Projet*; et, d'un autre, le fait que l'auditeur puisse à la fois suivre le déroulement exact et capter la façon par laquelle est ordonné le discours musical. Le procédé utilisé à cet effet, pu paraître, en fin de compte, on ne peut plus classique, voire même conventionnel : c'est l'apparition à trois reprises d'une même section, avec de très légères variantes qui marque les bornes du chemin. Quant au premier point, la réalité musicale de *Projet* et celle de *Fantaisie* sont si catégoriquement différentes, malgré ce que nous avons signalé de son approche «technique», que le fait illustre ce qui touche l'individualité de chaque travail d'Encinar, aspect remarquable de sa production que nous avions déjà mis en évidence. Mais il nous reste encore à observer un autre trait caractéristique de notre compositeur, à savoir, la réutilisation de matériaux propres préalables. En effet, de la même façon que *Mise en scène* établissait des liens avec toutes les compositions précédentes avec la clarinette comme protagoniste, cette *Fantaisie* pour orchestre d'archets, apporte d'importants éléments, assumés par les cordes, venant de partitions comme *Musique Nocturne* (un passage des violoncelles), *Figaro* (solo d'alto), *Musique pour un ami* (1976) et *Almost on stage* (passages en *pizzicato*), *Pièce* (harmoniques, *glissandi*, sons maintenus...), etc. Je me permets de supposer que les splendides passages des solos pris en charge par les deux contrebasses de cette *Fantaisie* réapparaîtront dans une prochaine œuvre. Comme nous le voyons, Encinar pense et repense : les classiques l'ont toujours fait. C'est que c'est un «classique».

José Luis García del Busto est musicologue et critique.

\* N.T. : ces sigles correspondent en espagnol à Radio Télévisión Española.

# El espíritu del tiempo

# L'esprit du temps

**L**a música es tiempo por transcurso de sí misma, de la misma forma que se inserta en otra realidad, una realidad omnicomprensiva. Hablamos de la música de “este” tiempo, de música de “su” tiempo o de música que no “está” en el tiempo, pero lo cierto es que la simple audición de una obra, por más descontextualizada o desinformada que pueda estar, aun sin conocer a su autor o su forma a priori, remite al oyente sensible y/o técnicamente cualificado a un tiempo social, histórico.

La música transmuta así lo esencial de su desarrollo ontológico en otra dimensión temporal que de este modo se convierte en la superposición de tiempos variados y de referencias múltiples. La música, pues, se configura como tiempo encapsulado en el tiempo; un tiempo de naturaleza bifronte que, en sus dos vertientes, afecta a muchas cosas. Entre otras, al contenido de lo que se me propone como “tema” de estas líneas: la problemática musical contemporánea de los últimos quince años. Un plazo en verdad sorprendentemente corto (¿a alguien se le hubiera ocurrido preguntar a un compositor en activo en, pongamos por caso, 1740 o 1840 sobre la problemática musical de sus últimos “quince años”?). Un lapso brevísimos en el que faltan tanto la perspectiva temporal como, en no menor medida, los ánimos para hacer una taxonomía del presente en el que uno mismo está inmerso en tanto compositor. La realidad es difícil porque el presente es complejo, y si bien todos los presentes han mostrado esa misma característica, el de ahora mismo, aun caracterizado de “débil” por algunos, nos sitúa en el ojo del huracán de una temporalidad rabiosa: nunca como en nuestra época ha estado tan determinada la estética musical por los factores de entorno sociológico,

**L**a musique est temps par son propre cours, tout comme elle s'insère dans une autre réalité, une réalité omnicompréhensive. Nous parlons de musique de «ce» temps, de musique de «son» temps ou de musique qui n'«est» pas dans le temps, mais il est vrai que la simple audition d'une œuvre, bien que hors contexte et sans informations, renvoie, même sans connaître son auteur ou sa forme à priori, l'auditeur sensible et/ou techniquement qualifié, à un temps social, historique.

La musique transmute ainsi l'essentiel de son développement ontologique dans une autre dimension temporelle qui se convertit alors en une superposition de temps variés et de références multiples. La Musique est donc configurée comme temps capsulé dans le temps ; un temps à deux faces qui, dans ses deux aspects affecte nombre de choses et entre autres, le contenu de ce qui comme «propos» de cet exposé nous occupera : la problématique musicale contemporaine de ces dernières 15 années. En vérité un espace de temps étonnamment court (cela serait-il venu à l'idée de quelqu'un de questionner un compositeur en activité par exemple, en 1740 ou en 1840, sur la problématique musicale de ses «quinze dernières années» ?). Un laps de temps très bref, dans lequel il manque aussi bien la perspective temporelle que, à un degré moindre, le courage de faire une taxonomie sur un présent dans lequel on est soi-même en tant que compositeur immergé. La réalité est difficile parce que le présent est complexe, et bien que tous les présents aient montré cette même caractéristique, celui de maintenant, encore «faible» pour certains, nous situe au centre du cyclone d'une temporalité déchaînée : à aucune époque au même degré que la présente, l'esthétique musicale n'a été autant déterminée, qu'à notre époque par les facteurs d'environnement sociologique, politique, admi-

político, administrativo, científico y tecnológico, hasta el punto de poderse afirmar que en música contemporánea el tiempo estético es tiempo social.

El *Zeitgeist*, ese concepto acuñado en Alemania para enmarcar el conjunto de valores, creencias, mitos y simbología que de forma tácita configuran lo que “está” en el espíritu del tiempo, lo que “puede darse” con más probabilidad que otras opciones, es algo que, referido a la música contemporánea, suscita reflexiones en voz alta de cierto interés: ¿Qué músicas están ciertamente instaladas en el espíritu de “este” tiempo? ¿Puede haber en virtud de estos criterios un principio de deslegitimación estética desde la perspectiva -pongamos por caso- del más puro anachronismo? ¿Todo vale? O bien, ¿todo puede valer? No hay mejor prueba de la dificultad de enfrentarse a la maraña de la rabiosa contemporaneidad que la inicial y no menos poderosa desgana que me provoca el intento de contestar a todas estas preguntas. Mucho es el esfuerzo de síntesis ante la enorme cantidad de estímulos y reflexiones, recibidas y producidas respectivamente, en un universo bombardeado por las técnicas mediáticas.

No deja de ser curioso que, dentro de la limitación de su marco, el temporal sea el único concepto unívoco de entre todo aquello que aquí se trata: el tiempo nos guía señalando el hilo de Ariadna por el que las músicas de este tiempo transurren, pero a la vez nos muestra su perversidad en los pliegues de su discurso, en su reversibilidad o irreversibilidad, en lo que queda y en lo que desaparece. Por esta razón, la toma del pulso de las estéticas existentes en períodos epocales cada vez menores es, en sí misma, otro de los signos, de los “espíritus” de este tiempo. De hecho, se habla ya en distintas disciplinas artísticas de la reevaluación de las propuestas de finales de los sesenta y setenta, de redefinir el pasado y reconsiderarlo en lo que son tramos ridículamente microscópicos de la temporalidad.

El tiempo es tanto el escenario de nuestro agobio como el drama, la elección de las vías por las que transurren “nuestras” propias músicas. Otros tiempos dirán sin duda cuál es la música de

nistratif, scientifique et technologique, au point de pouvoir affirmer qu'en musique contemporaine le temps esthétique est temps social.

Le *Zeitgeist*, ce concept diffusé en Allemagne, et qui englobe l'ensemble des valeurs, croyances, mythes et symbologie qui d'une façon tacitement admise configure ce qui «est» dans l'esprit du temps ce qui «peut arriver» avec plus de probabilité, est quelque chose qui se référant à la musique strictement contemporaine suscite des réflexions à haute voix qui s'avèrent d'intérêt: Quelles sont ces musiques qui sont vraiment installées dans l'esprit de «ce» temps ? Peut-il exister selon ces critères un principe privant le temps de toute légitimité esthétique depuis la perspective – par exemple – du plus pur anachronisme ? Est-ce que tout est valable ? ou est-ce que tout peut être valable ? La meilleure preuve de la difficulté à affronter l'enchevêtrement de cette contemporanéité n'est autre que celle, au départ, du non moins considérable manque de courage que me provoque toute tentative de réponse à ces questions. L'effort de synthèse n'est pas des moindres face à l'énorme quantité de stimulations et de réflexions reçues et produites respectivement, dans un univers bombardé par les techniques médiatiques.

Il n'en demeure pas moins curieux que, dans les limites de son cadre, le temporel soit l'unique concept univoque parmi tout ce dont il s'agit ici : le temps nous guide en signalant le fil d'Ariane par lequel les musiques de ce temps suivent leur cours, mais nous montre en même temps sa perversité dans les plis de son discours; dans sa réversibilité ou irréversibilité, dans ce qui reste et dans ce qui disparaît. Pour cette raison, l'analyse des esthétiques existantes dans des périodes d'époques de plus en plus réduites est en elle-même, un autre des signes des «esprits» de ce temps. En fait on parle déjà dans différentes disciplines artistiques de la réévaluation des propositions de la fin des années 60 et 70, de redéfinir le passé et de le reconsiderer en tranches ridiculement microscopiques de la temporalité.

Le temps est aussi bien la scène de notre angoisse que le drame, le choix des voies par lesquelles s'écoulent «nos» propres musiques. D'autres temps diront sans doute quelle est la musique de ce présent et raisonneront – si cela est possible – les arguments

este presente y razonarán -si ello es posible- los argumentos de deslegitimación de las que, en ocasiones, se ha denominado "adherencias" estéticas.

## II

Justamente la idea del tiempo como parámetro contenido de la vieja idea, ilustrada primero y burguesa después, del progreso, del avance, de la evolución, es uno de los referentes que en la música de creación de estos últimos quince años ha modificado su perfil de manera radical. Los años ochenta, o si se prefiere los "felices" ochenta en sus inicios, marcan en nuestro país un periodo en el que varios compositores de la generación que ahora se sitúa en torno a la cuarentena comienzan nuestra andadura en lo que yo denominaría un régimen de normalización sociológica y estética. Esto, en relación con lo antedicho sobre el plazo propuesto como marco temporal de este trabajo, casi plantea un espacio de tiempo perfecto para la autobiografía de esa generación hasta el presente; nexos comunes tanto en España como en el resto de Europa y en ese espacio geográfico que, sin suponer homología estética alguna, se denomina "mundo desarrollado". Esta estética de los ochenta como corriente de un tiempo que se comienza a atisbar en los años setenta y con total claridad en la segunda mitad de éstos, se manifiesta en un hecho incontrovertible y estéticamente generalizado que es un auténtico signo de los tiempos no sólo en la música, sino también en cualquier otra disciplina artística y en las principales corrientes de pensamiento: el giro, replanteamiento, cuestionamiento o derrota (cada cual asume su postura) del pensamiento de las vanguardias; la muerte de una "tradición" (otra tradición más) que es la "tradición de la ruptura", que había caracterizado a gran parte del siglo XX y que como movimiento, es decir, como vanguardismo, fue calificado inmisericordemente como enfermedad infantil de la modernidad.

Así pues, hablar de la música de los últimos quince años implica, necesariamente, referirse a ese término polisémico, controvertido y/o denostado que, a falta de otro, se acuñó como "postmo-

qui nient la légitimité de ce que parfois on a dénommé «adhérences» esthétiques.

## II

Justement l'idée du temps comme paramètre contenant la vieille idée, illustrée dans un premier temps puis bourgeoise, du progrès, de la progression, de l'évolution, est un des référents qui dans la musique de création de ces quinze dernières années a modifié son profil radicalement. Les années quatre-vingt, ou si l'on préfère les «heureuses» années quatre-vingt, à leur début, marquent une période dans laquelle, pour ne parler que de notre pays, plusieurs d'entre nous compositeurs qui aujourd'hui frissons la quarantaine, commençons notre marche vers ce que je dénommerais un régime de normalisation sociologique et esthétique, ce qui en rapport avec ce qui a été dit sur le délai proposé comme cadre temporel de ce travail, pose presque un espace de temps parfait pour l'autobiographie de cette génération jusqu'au temps présent ; des liens communs aussi bien en Espagne que dans le reste de l'Europe et dans cet espace géographique qui, sans supposer quelque homologie esthétique, on dénomme monde «développé». Cette esthétique des années quatre-vingt comme courant d'un temps que l'on commence à soupçonner dans les années soixante-dix et qui apparaît clairement dans la seconde moitié de cette décennie se manifeste par un fait irréfutable et esthétiquement généralisé qui est un authentique signe des temps, non seulement en musique, mais dans n'importe quelle autre discipline artistique et dans les principaux courants de la pensée : le tournant, la remise en cause, le questionnement ou défaite (chaque assument sa position) de la pensée des avant-gardes ; la mort d'une «tradition» (une tradition de plus) qui est la «tradition de la rupture», qui avait caractérisé une grande partie du XXème siècle et qui comme mouvement d'avant-garde fut qualifié sans miséricorde de maladie infantile de la modernité.

Par conséquent, parler de la musique de ces quinze dernières années implique nécessairement, que l'on s'en remette à ce terme polysémique controversé et/ou bafoué qui, faute d'un autre, fut diffusé sous le nom de «postmodernité» et que je ne l'utiliserais en aucun cas comme référent esthétique, en ce qui

dernidad". En lo que se refiere a la música contemporánea, no lo emplearé en absoluto como referente estético, sino como mero concepto contenedor -de alguna forma habría que llamarlo- de una sensibilidad distinta, que se muestra incluso en una productividad estética a veces radicalmente diversa, tan diversa como ese juego de homologías y de antítesis sintetizado por Italo Calvino en sus propuestas estéticas para el nuevo milenio: ligerza, rapidez, exactitud, visibilidad, multiplicidad y consistencia.

La desaparición del principio unitario y unificador en la música de los sistemas compositivos con pretensiones de universalidad, de un lenguaje característico, evolutivo y "moderno" para la música, cuyo seguimiento marcaba el del obligado discurso por un inequívoco hilo rojo de la historia, nos habla, se quiera o no, de la crisis referencial de aquellas categorías más amplias de arte, estética y modernidad que instituyó la razón del siglo XVIII. El resultado es un despliegue contemporáneo de esa modernidad que ha ido profundizando en rasgos fuertemente contrapuestos a la anterior pretensión de homogeneidad, como son la pluralidad, la discontinuidad o la fragmentación.

La música contemporánea de los últimos quince años se muestra así, de forma más aparente que real, como una fantástica y caleidoscópica manifestación del fragmento, un inmenso y muchas veces maravilloso "juke-box" en el que conviven, sin fricciones aparentes, acérrimos defensores del fundamentalismo vanguardista parapetados en un "adornismo" mal entendido; un atemperamiento de posiciones dogmáticas o radicales en la composición combinando elementos de experiencia y experimentación y redescubriendo elementos de discurso, retórica y sensorialidad; jóvenes generaciones de valiosos compositores, a veces clónicos, permanentemente cobijados estos últimos en el padre (o padres) protectores; constructivistas; combinatorios continuadores de la herencia serial entendida de formas diversas; cultores del eclecticismo; aquéllos a quienes ha sido fácil estar de vuelta de lo moderno porque nunca llegaron a ello; hábiles reconversores; per-

concerne la musique contemporaine, mais plutôt comme simple concept contenant – il faudrait parvenir à lui donner un nom – une sensibilité distincte, que l'on montre même dans une productivité esthétique qui peut être radicalement diverse, aussi diverse que le jeu des homologies et des antithèses qu'Italo Calvino synthétisait en des propositions esthétiques pour le nouveau millénaire : légèreté, rapidité, visibilité, multiplicité et consistance.

La disparition du principe unitaire et unificateur, en musique, des systèmes de composition à visée universelle, d'un langage caractéristique, évolutif et «moderne» pour la musique, dont le suivi marquait celui du discours obligé par l'inéquivoque fil rouge de l'histoire, nous parle, qu'on le veuille ou non, d'une crise référentielle de ces catégories plus amples d'Art, d'esthétique et de modernité que la Raison du XVIII<sup>e</sup> siècle institua ; le résultat fut un déploiement contemporain de cette modernité qui peu à peu a approfondi dans des traits fortement opposés à la visée d'homogénéité précédente, comme la pluralité, la discontinuité ou la fragmentation.

La musique contemporaine des quinze dernières années apparaît, ainsi, d'une façon plus apparente que réelle, comme une fantastique et kaleidoscopique manifestation du fragment, un immense et ô combien merveilleux «juke-box», dans lequel cohabitent, sans d'apparentes frictions, des défenseurs acharnés du fondamentalisme d'avant-garde retranchés dans un «adornisme\*» mal entendu ; une adéquation de positions dogmatiques ou radicales dans la composition en combinant des éléments d'expérience et d'expérimentation et redécouvrant des éléments de discours, de rhétorique et sensoriels ; de jeunes générations d'excellents compositeurs, parfois cloîtriques, ces derniers en permanence protégés par le/les pères protecteurs, constructivistes, continuateurs combinatoires de l'héritage sériel perçu de différentes façons ; culteurs de l'éclectisme ; ceux pour qui, être revenus de la modernité a été facile car il n'y sont en réalité jamais arrivés ; d'habiles convertisseurs ; marchands tenaces protégés par le badaudage sociologique et le nouveau «merchandising» de cette néobanalité que l'on dénomme «new age» (et assimilés) et qui constituent l'empire de la plus maladroite simulation... Si nous ajoutons à ceci la

tinaces mercaderes amparados por la papanatería sociológica y el nuevo *merchandising* de esa neobanalidad que se denomina *new age* (y asimilados) y que constituyen el imperio de la más torpe simulación... Si a esto unimos la desaparición de viejos referentes de la contemporaneidad como pueden ser Cage, Messiaen o Lutoslawski; el reconocimiento de compositores que yo denominaría de "geometría variable", es decir, coetáneos cronológicos de popes de la vanguardia, soterrados indirectamente por aquéllos, y cuya consideración estética comienza a ser reconocida en aras de una saludable visión plural y no dogmática de la modernidad; y además de todo lo dicho, un peso cada vez mayor de los principios tecnológicos y un "seguidorismo" fascinado por la tecnoescencia y la aplicación (a veces enternecedora) de modelos científico-matemáticos aplicados a la composición. Si interrelacionamos a su vez todo lo dicho y lo imbricamos en lo que al final cuenta: la personalidad creativa fuerte e independiente del compositor que sabe cómo proteizar el reino de lo disperso para constituirse en voz propia, el resultado es tan fascinante como desconcertante, pero, sin duda, vivo, fértil y, a la vez, difícil: mucho más difícil que la tranquilidad de conciencia que supone saberse instalado en "un" único espíritu del tiempo, en el único lenguaje, la única técnica posible y la confortabilidad tribal.

En alguna ocasión me he referido al hecho de que en música contemporánea, como en el resto de las artes, no vamos a asistir ya a los grandes y bruscos saltos, sino a las evoluciones, las diferencias sutiles; lo nuevo, lo diferente, que es consustancial al arte del propio tiempo, ha de escucharse con otros oídos más delicados porque las grandes rupturas al estilo de los grandes "ismos" del siglo que se va ya no serán posibles. Es más, vivimos unos momentos de imperio de lo virtual y lo accesorio, en los que el desarrollo o la aparatósidad mediática es desproporcionadamente mayor que el resultado musical producido. No existe muchas veces un paralelismo entre la radicalidad de los medios en uso y el consecuente estético, de la misma forma que pueden escucharse "nuevas" -pongamos por caso- "Fundiciones

disparition d'anciens référents de la contemporanéité tels que Cage, Messiaen ou Lutoslawski ; la reconnaissance de compositeurs que je dénommerais à «géométrie variable», c'est-à-dire, des contemporains chronologiques des popes de l'avant-garde, enfouis indirectement par ceux-ci, et dont la considération esthétique commence à être reconnue au nom d'une vision plurielle salutaire et non pas dogmatique de la modernité ; et de surcroît, le poids de plus en plus grand des principes technologiques et d'un mouvement de disciples fascinés par la tecnoescience et l'application (parfois attendrissante) de modèles scientifiques et mathématiques appliqués à la composition ; si nous rattachons tout ce que nous avons dit auparavant et nous l'imbrionons dans ce qui compte finalement : la personnalité créative forte et indépendante du compositeur qui sait comment changer le royaume de la dispersion pour se constituer par lui-même, le résultat est aussi fascinant que déconcertant, mais sans doute, vif, fertile et à la fois, difficile ; sans doute beaucoup plus difficile que la tranquillité de conscience que suppose se savoir installé dans «un» esprit unique du temps, dans l'unique langage, l'unique technique possible et le confort tribal.

J'ai parfois fait allusion au fait qu'en musique contemporaine, comme dans le reste des arts, nous n'allons plus assister aux grands sauts brusques, mais aux évolutions, les différences subtiles ; on devra prêter l'oreille plus attentivement à la nouveauté, la différence, qui sont consubstantielles à l'art du propre temps, parce que les grandes ruptures du style des grands «ismes» du siècle qui s'écoule, ne seront plus possibles. En outre, nous sommes en train de vivre des moments où le virtuel et l'accessoire règnent, où le développement ou la spectacularité médiatique est, en disproportion, plus grande que le résultat musical produit ; il n'existe pas souvent un parallélisme entre l'efficacité des moyens mis en œuvre et l'esthétique qui en découle, de la même façon que l'on peut écouter de «nouvelles» – prenons en exemple – «Aciéries», de Mossolov, quoique traitées par la technique fractale.

La pluralité implique liberté et la liberté risque et responsabilité, et de ce point de vue les dernières années n'ont pas fait de cadeau au compositeur qui

de Acero”, de Mossolov, aunque, eso sí, pasadas por la técnica fractal.

La pluralidad implica libertad y la libertad riesgo y responsabilidad, y desde este punto de vista los últimos años no han regalado nada al compositor que no se limita a buscar refugio o coartada estética en el relativismo postmoderno. La música sigue siendo buena o mala, supone o no un avance y una nueva conquista en el terreno estético; diríamos que ahora es más “fácil” que nunca equivocarse, hacer mala música, porque mayores son las opciones de elección. Por esta razón reivindico en lo personal el concepto de “tensión” como referente amplio que apela tanto a la sensibilidad como a la inteligencia, y que se opone tanto a la complacencia fácil como a cualquier forma de exoneración o extirpación de la libertad y el riesgo; forma de tensión entre el rigor y la invención que concibo como una suerte de filtro estético enormemente selectivo, afinado y aplicado a aquel objetivo que se pretende conseguir, al mismo tiempo que sentimos el peso de las músicas del próximo pasado y también la proximidad de las del presente. A la vez, busco, en lo posible, la liberación de todas ellas para expresar la propia voz. Sin duda otro de los rasgos claves de la contemporaneidad, a diferencia de lo que ocurría en la música de hace tres décadas, reside en experimentar necesidades expresivas y poder satisfacerlas de un modo diferente. De esta manera, una nueva forma de conquista de territorios expresivos es algo constitutivo como objetivo, dentro de la música actual; algo que posiblemente encuentra su antecedente en el famoso aserto de que el mundo es finito pero ilimitado, finito en el lenguaje de las formas, pero ilimitado en sus posibilidades de expresión. De esta forma, el presente disperso no facilita nada, sino que supone la aparición de nuevas dificultades y retos al compositor; la coyuntura postmoderna, desde este punto de vista, no regala otra cosa que la evidencia de lo visible: muestra, de forma implacable, el rostro del autor.

Ante todo ello, el procedimiento de escritura toma una posición supeditada; las derivaciones de la obra, sus propios procesos de desarrollo (de una definición imposible e imprevisible), son pun-

ne se limite pas à chercher refuge ou un alibi esthétique dans le relativisme postmoderne. La musique continue à être bonne ou mauvaise, elle suppose (ou pas) une progression et une nouvelle conquête dans le domaine esthétique ; nous pouvons dire qu'il est plus que jamais «facile» de se tromper, de faire de la mauvaise musique, puisque nous n'avons que l'embarras du choix. Pour cette raison même, je revendique, personnellement, le concept de «tension» comme référent large qui en appelle aussi bien à la sensibilité qu'à l'intelligence, et qui s'oppose tant à la complaisance facile qu'à n'importe quelle forme d'exonération ou d'extirpation de la liberté et du risque ; type de tension entre la rigueur et l'invention que je conçois comme une sorte de filtre esthétique énormément sélectif ajusté et appliqué à cet objectif que l'on prétend atteindre, en même temps que l'on sent le poids des musiques du passé proche, et aussi la proximité de celles du présent, cherchant en même temps, dans la mesure du possible, leur libération pour exprimer leur propre voix. Un autre des traits clés, sans doute de la contemporanéité, à différence de ce qui se passait dans la musique des trois dernières décades consiste à expérimenter des nécessités expressives et de pouvoir les satisfaire différemment, et ainsi, une nouvelle manière de conquête de territoires expressifs devient, en tant qu'objectif, quelque chose de constitutif, au sein de la musique actuelle ; quelque chose qui trouve probablement son origine dans la célèbre assertion : le monde est fini mais illimité, fini dans le langage des formes, mais illimité dans ses possibilités d'expression. De cette façon, le présent épars ne facilite rien, mais au contraire suppose l'apparition de nouvelles difficultés et de défis pour le compositeur ; la conjoncture postmoderne, de ce point de vue-là, n'offre rien d'autre que l'évidence du visible : elle montre implacablement, le visage de l'auteur.

Face à tout cela, le procédé d'écriture est subordonné ; les dérivations de l'œuvre, ses propres processus de développement (d'une définition impossible et imprévisible), sont à la fois points de départ et résultat de cette même tension et sont en rapport avec le moyen acoustique à utiliser, quelle que soit sa nature.

Personnellement, et dans quelques-unes de mes

to de partida y resultado de esa misma tensión y se relacionan con el medio acústico a emplear sea cual fuere su naturaleza.

Personalmente y en algunas de mis obras (*Ojos eran fugitivos [Los imperios de lo efímero]*, *Alquitara, Taraz...*) he partido de determinados procedimientos formales que ponen estos principios de manifiesto. A la vez, hay cierta forma de entender musicalmente lo que más atrás he denominado idea del “fragmento” característica del marco ideológico de la llamada postmodernidad que, musicalmente, parte de ese contexto de lo fragmentario y, en este caso, de las distintas formas de recomponer y fragmentar un determinado discurso sonoro para crear formas distintas de significación. Este procedimiento, en mi obra orquestal *Regreso a la Luz* (1993), utiliza determinados materiales procedentes de una ópera anterior, *Luz de Oscura Llama* (1989-91), y llega a un verdadero vértigo de manipulaciones de todo orden cuyo sentido no es abstracto o numérico, sino que guarda siempre relación con la tensión existente entre el origen dramático-escénico de la obra y su entidad nueva e independiente. Se trata en este caso de una experimentación en torno a las tensiones entre música pura y música dramática, sus límites y sus permeabilidades, como algo que me ha interesado de forma muy especial y que en *Regreso a la Luz* sitúa para mí sobre el tapete aspectos tanto racionales y constructivos como intuitivos y sensoriales en el hecho de la composición; aspectos que, sin duda, permanecían en la sombra en la primitiva concepción operística.

Otra de las características que convergen en la contemporaneidad musical cargando a la propia música de connotaciones complejas y diversas es la que configura otra realidad temporal: el tiempo tecnológico. El tiempo tecnológico y, en relación con él, el incommensurable desarrollo de todo el universo multimedia que incide, tanto sociológica como estéticamente, en la música de hoy, generando consecuencias tan insospechadas como apasionantes, y que precisaría un marco de reflexión y análisis por el que personalmente siempre he tenido especial interés, pero que excede el propósito de estas líneas. En lo que se refiere a

œuvres (*Ojos eran fugitivos [Los imperios de lo efímero]* *Alquitara, Taraz...*) je suis parti de procédés formels déterminés qui mettent en relief ces principes, en même temps qu'une certaine façon de comprendre musicalement ce que précédemment j'ai dénommé idée du «fragment» caractéristique du cadre idéologique de cette dite postmodernité, et qui musicalement, part de ce contexte du fragmentaire et, dans ce cas, des différentes manières de recomposer et de fragmenter un discours sonore déterminé pour créer des formes distinctes de signification. Ce procédé, dans mon œuvre orchestrale *Regreso a la luz* (1993), utilise certains matériaux provenant d'un opéra antérieur : *Luz de oscura llama* (1989-91), et en arrive à un véritable vertige de manipulations de tout ordre dont le sens n'est ni abstrait ni numérique, mais garde toujours un rapport avec la tension existante entre l'origine à la fois dramatique et scénique de l'œuvre et sa nouvelle entité indépendante. Il s'agit dans ce cas d'expérimentation concernant les tensions entre musique pure et musique dramatique, ses limites et ses perméabilités, dans le sens de quelque chose qui m'a tout particulièrement intéressé et qui, dans *Regreso a la luz*, met sur le tapis, selon moi, des aspects aussi rationnels et constructifs que sensoriels et intuitifs dans la composition ; des aspects qui ne se manifestaient pas dans la conception primitive de l'œuvre.

Une autre des caractéristiques qui convergent dans la contemporanéité musicale chargeant la propre musique de connotations complexes et diverses est celle qui configure une autre réalité temporelle : le temps technologique. Le temps technologique et en rapport avec lui, l'incommensurable développement de tout l'univers multimédia qui pénètre, tant au niveau sociologique qu'esthétique dans la musique d'aujourd'hui, engendrant des conséquences aussi insoupçonnables que passionnantes, ce qui nécessiterait un cadre de réflexion et d'analyse pour lequel j'ai toujours montré un intérêt particulier mais qui dépasserait les limites de notre propos. En ce qui concerne ce point, bien que les critiques aient, envers ce que l'on a dénommé ces dernières années, la postmodernité, (Habermas, Finkielkraut, Bermann, etc...), mis l'accent sur la façon dont elle se dépouille, des traits distinctifs de la société

este punto, si bien los de la llamada postmodernidad (Habermas, Finkielkraut, Berman, etc.) han puesto de relieve cómo aquélla abandona los rasgos distintivos de la sociedad occidental, como el racionalismo o la creencia en la ciencia y en la técnica, en el caso de determinadas artes esto no ha sido así. Particularmente en el terreno de la música -a diferencia de la literatura, con una actitud más escéptica, más crítica o menos alborozada ante la novedad (menos ingenuamente optimista o "melancólica", diría Steiner)-, en la música el tiempo tecnológico es determinante. Actualmente, el neocapitalismo tiene su mitología propia, y dentro de esa nueva mitología, la tecnocracia ocupa un lugar preferencial. Esa misma tecnología que provoca arrobadas expresiones de beatería boba-licona ante una pantalla o seduce los sorprendidos ojos de mentalidades infantiles o de gran facilidad para la sorpresa, puede ser -y de hecho lo es- una poderosa arma creativa; un arma que se inserta en la ilusión fáustica del progreso ilimitado como visión última del desarrollismo y que, a la vez, designa al mercado como único y último lugar de la jerarquización y discernimiento de todo valor; valor que queda así anulado en el momento en que deja de ser mero valor de cambio o susceptible de inmediata rentabilidad.

Este tiempo tecnológico, en lo que a mí como compositor más me interesa -es decir, el trabajo creativo-, me ha permitido, como a muchos otros compositores de generaciones anteriores y de las siguientes, un enriquecedor contacto desde los primeros ochenta con la electroacústica en primer lugar y, posteriormente, con la informática aplicada a la composición y las técnicas mixtas instrumental-electroacústicas. En este sentido puedo afirmar, independientemente de valoraciones estéticas, lo positivo y enriquecedor de esta relación mediática, relativamente nueva y permanentemente renovada, a la hora de posibilitar no sólo nuevas evoluciones del lenguaje propio, sino el descubrimiento de territorios antes sólo intuidos y, desde ese momento, proyectados y asimilados en el propio universo expresivo. Pero éste es el mismo tiempo tecnológico que ha desarrollado por otra parte, y de una forma exponencial en los últi-

occidentale, comme le rationalisme et la croyance en la science et la technique, il n'en pas été de même dans tous les arts, et tout particulièrement dans le domaine de la musique, à différence de la littérature, avec une attitude plus sceptique, plus critique ou moins réjouissante face à la nouveauté (moins naïvement optimiste, «mélancolique», dirait Steiner), en musique le temps technologique est déterminant. Actuellement, le néocapitalisme possède sa propre mythologie, et à l'intérieur de cette nouvelle mythologie, la technocratie occupe un lieu privilégié. Cette même technologie qui provoque des expressions de ravissement et de bonté naïve devant un écran ou qui séduit et surprend facilement le regard infantile, peut être -et, en fait elle l'est - une arme créative puissante ; une arme qui s'insère dans l'illusion heureuse du progrès illimité comme vision ultime du développement et qui désigne à la fois le marché, comme marché unique et le dernier lieu de la hiérarchisation, du discernement des valeurs ; valeur qui se trouve ainsi annulée au moment où elle cesse d'être une simple valeur de change ou susceptible de rentabilité immédiate.

Ce temps technologique, en ce qui me concerne le plus comme compositeur, c'est-à-dire, le travail créatif, m'a permis, ainsi qu'à d'autres compositeurs des générations précédentes et des suivantes, un contact enrichissant avec l'électroacoustique dans un premier temps, et plus tard, avec l'informatique appliquée à la composition et les techniques mixtes instrumentales électroacoustiques. En ce sens je peux affirmer, indépendamment de toute évaluation d'ordre esthétique, l'apport positif et enrichissant de cette relation médiatique, relativement nouvelle et sans cesse renouvelée qui rend possible, non seulement les évolutions du langage propre, mais aussi la découverte de territoires que l'on soupçonnait simplement auparavant et qui, dès lors, sont projetés et assimilés dans le propre univers expressif. Mais c'est le même temps technologique qui a développé d'autre part, et de façon exponentielle, ces dernières vingt années, une telle quantité d'outils dans le terrain de l'électronique et de l'informatique appliquée à la musique et à la composition, qui rend nécessaire chez le créateur, l'application d'une rigueur extrême, de préciser ses affinités quant à ses choix, qui lui

**4** Pitenato  
**4** = 69

PIANOFORTE  
 FORTE MIELE

**4** (L=69)

**2** Largo de 56

**4**

**575**

**576**

**577**

**578**

**579**

**580**

**581**

**582**

**583**

**584**

**585**

**586**

**587**

**588**

**589**

**590**

**591**

**592**

**593**

**594**

**595**

**596**

**597**

**598**

**599**

**600**

**601**

**602**

**603**

**604**

**605**

**606**

**607**

**608**

**609**

**610**

**611**

**612**

**613**

**614**

**615**

**616**

**617**

**618**

**619**

**620**

**621**

**622**

**623**

**624**

**625**

**626**

**627**

**628**

**629**

**630**

**631**

**632**

**633**

**634**

**635**

**636**

**637**

**638**

**639**

**640**

**641**

**642**

**643**

**644**

**645**

**646**

**647**

**648**

**649**

**650**

**651**

**652**

**653**

**654**

**655**

**656**

**657**

**658**

**659**

**660**

**661**

**662**

**663**

**664**

**665**

**666**

**667**

**668**

**669**

**670**

**671**

**672**

**673**

**674**

**675**

**676**

**677**

**678**

**679**

**680**

**681**

**682**

**683**

**684**

**685**

**686**

**687**

**688**

**689**

**690**

**691**

**692**

**693**

**694**

**695**

**696**

**697**

**698**

**699**

**700**

**701**

**702**

**703**

**704**

**705**

**706**

**707**

**708**

**709**

**710**

**711**

**712**

**713**

**714**

**715**

**716**

**717**

**718**

**719**

**720**

**721**

**722**

**723**

**724**

**725**

**726**

**727**

**728**

**729**

**730**

**731**

**732**

**733**

**734**

**735**

**736**

**737**

**738**

**739**

**740**

**741**

**742**

**743**

**744**

**745**

**746**

**747**

**748**

**749**

**750**

**751**

**752**

**753**

**754**

**755**

**756**

**757**

**758**

**759**

**760**

**761**

**762**

**763**

**764**

**765**

**766**

**767**

**768**

**769**

**770**

**771**

**772**

**773**

**774**

**775**

**776**

**777**

**778**

**779**

**780**

**781**

**782**

**783**

**784**

**785**

**786**

**787**

**788**

**789**

**790**

**791**

**792**

**793**

**794**

**795**

**796**

**797**

**798**

**799**

**800**

**801**

**802**

**803**

**804**

**805**

**806**

**807**

**808**

**809**

**810**

**811**

**812**

**813**

**814**

**815**

**816**

**817**

**818**

**819**

**820**

**821**

**822**

**823**

**824**

**825**

**826**

**827**

**828**

**829**

**830**

**831**

**832**

**833**

**834**

**835**

**836**

**837**

**838**

**839**

**840**

**841**

**842**

**843**

**844**

**845**

**846**

**847**

**848**

**849**

**850**

**851**

**852**

**853**

**854**

**855**

**856**

**857**

**858**

**859**

**860**

**861**

**862**

**863**

**864**

**865**

**866**

**867**

**868**

**869**

**870**

**871**

**872**

**873**

**874**

**875**

**876**

**877**

**878**

**879**

**880**

**881**

**882**

**883**

**884**

**885**

**886**

**887**

**888**

**889**

**890**

**891**

**892**

**893**

**894**

**895**

**896**

**897**

**898**

**899**

**900**

**901**

**902**

**903**

**904**

**905**

**906**

**907**

**908**

**909**

**910**

**911**

**912**

**913**

**914**

**915**

**916**

**917**

**918**

**919**

**920**

**921**

**922**

**923**

**924**

**925**

**926**

**927**

**928**

**929**

**930**

**931**

**932**

**933**

**934**

**935**

**936**

**937**

**938**

**939**

**940**

**941**

**942**

**943**

**944**

**945**

**946**

**947**

**948**

**949**

**950**

**951**

**952**

**953**

**954**

**955**

**956**

**957**

**958**

**959**

**960**

**961**

**962**

**963**

**964**

**965**

**966**

**967**

**968**

**969**

**970**

**971**

**972**

**973**

**974**

**975**

**976**

**977**

**978**

**979**

**980**

**981**

**982**

**983**

**984**

**985**

**986**

**987**

**988**

**989**

**990**

**991**

**992**

**993**

**994**

**995**

**996**

**997**

**998**

**999**

**1000**

mos veinte años, tal cantidad de utilería en el terreno de la electrónica y la informática aplicada a la música y la composición, que hace precisa en el creador la aplicación de un rigor extremo, un “afilamiento” de sus afinidades electivas, que le evite caer en el papel subalterno de dócil representante de los muestrarios de tal o cual multinacional, e indirecto agente de ventas de los últimos *gadgets* de importación. La vida es demasiado corta para no cansarse de ver la perpetuación en el tiempo de una pseudo-modernidad basada en la música para grandes superficies que se anuncia en conciertos como “fiesta tecnológica” (?), o de encontrarse reclamos publicitarios -auténticas perlas cultivadas- como el que proclama que “el secuenciador ‘X’ te permite componer mejor música que la que ‘sabes’ componer” (!?) (sic).

El problema, la cuestión clave, sigue siendo un asunto de estética y de técnica aplicada a la composición, y el desplazamiento de la problemática estético-compositiva al aspecto meramente tecnológico puede permitir una determinada “circulación” de obras durante algún tiempo -cada vez menor, por cierto- pero, como ocurre con las malas actrices en fase de decadencia, estas obras envejecen mal, y su valor queda pronto por debajo incluso de su propio soporte. Una vez más sigue siendo cierta la gran verdad de que el valor de la obra no existe sin un posicionamiento estético que legitime el procedimiento; y, en una sociedad caracterizada por la simulación de la utopía a través del poder omnímodo de la tecnología en todos sus órdenes y la metainformación, se producen hechos sintomáticos de situaciones no normalizadas musical y culturalmente.

En alguna ocasión me he referido a cómo, por ejemplo, en determinadas áreas no suficientemente desarrolladas, las vías electroacústicas y multimedia tienen una preponderancia considerable que no es sino un reflejo de importantes carencias de infraestructura y falta de una vida musical convencional (entiéndase, referido a la música contemporánea orquestal o instrumental): el compositor pretende producirse y la electrónica e informática musical le posibilitan una dosis importante de autosuficiencia e inmediatez. Nada que

éviteront de tomber dans un rôle subalterne de représentant docile des produits de telle ou telle autre multinationale, et celui d'agent de vente indirect des derniers «gadgets» d'importation. La vie est trop courte pour ne pas se lasser de voir la perpétuation dans le temps d'une pseudo-modernité basée sur la musique de grandes surfaces que l'on annonce en concert sous le nom de «fête technologique» (?), ou de trouver des slogans publicitaires – d'authentiques perles de culture – proclamant que le «sequençeur 'X' te permet de mieux composer la musique que ce que tu ne 'sais' le faire» (!?) (sic).

Le problème, la question clé, demeure une affaire d'esthétique et de technique appliquée à la composition, et le déplacement de la problématique mixte esthétique-compositive au simple aspect technologique peut permettre une certaine «circulation» des œuvres durant un temps – en l'occurrence de plus en plus réduit – comme dans le cas des mauvaises actrices en phase de décadence, ces œuvres vieillissent mal, et leur valeur se situe même au-dessous de leur propre support. Une fois de plus une grande vérité se confirme à savoir : la valeur de l'œuvre n'existe pas sans une prise de position esthétique qui légitime le procédé, et dans une société caractérisée par la simulation de l'utopie à travers le pouvoir universel de la technologie dans tous ses ordres et de la méta-information, il se produit des faits symptomatiques de situations, musicalement et culturellement, non normalisées.

J'ai déjà fait allusion à la considérable prépondérance, par exemple dans certaines aires pas assez développées, des voix électroacoustiques et multimédia, qui n'est autre qu'un reflet de l'absence importante d'infrastructure et d'une vie musicale conventionnelle (je me réfère à la musique contemporaine orchestrale ou instrumentale) : le compositeur prétend se produire et l'électronique, l'informatique musicale lui donne la possibilité, en grande dose de se suffire et lui procure l'immédiateté. Aucune objection à faire si, par ailleurs il existe une pluralité de choix, mais cela peut être questionné par une pensée critique qui s'affronte à une société où il existe toujours une vérité très simple selon laquelle : être informé ne signifie pas penser, et que la musique (je pense à la musique actuelle qui n'est pas créée dans le but de

objetar si existe además una pluralidad de opciones, pero cuestionable para un pensamiento crítico que se enfrenta con una sociedad en la que continúa siendo cierto algo muy simple: que estar informado no significa pensar, y que la música (y me estoy refiriendo a la música actual cuyo fin no es convertirse en mercancía ni someterse a la especulación económica) se ve aquejada de un complejo proceso de aculturación con el riesgo de devenir incluso en la negación de su sustantividad como hecho estético: una forma de cultura de la información y no del conocimiento en un tiempo caracterizado por el consumo banal, en el que la cacareada libertad de opciones no es otra cosa que el muestrario reiterado de mercancías gastadas que, eso sí, han probado su rentabilidad social o económica a largo plazo.

Pero esto nos llevaría ya a otro lugar, entraríamos de lleno en el tiempo social, que ha sido voluntaria y gustosamente orillado en estas páginas, y que vendría a poner de manifiesto que en música contemporánea habría que situar otra -digamos que discutible- categoría estética: la estética de la resistencia.

Eduardo Pérez Maseda es compositor.

devenir une marchandise, ou bien d'être un objet subordonné à la spéculation économique), se trouve atteinte par un procédé complexe d'aculturation avec le risque de devenir, même, dans la négation de sa substantivité comme fait esthétique : une forme de culture de l'information, non pas de la connaissance dans un temps caractérisé par la consommation banale, dans lequel la fameuse liberté de choix n'est autre que l'échantillonnage de marchandises usées qui, certes, ont prouvé à long terme leur rentabilité sociale ou économique.

Mais ceci nous amènerait à entrer en plein dans le temps social, que j'ai volontiers et volontairement contourné dans ces pages, et qui mettrait en évidence la nécessité de situer, en musique contemporaine, une autre – disons discutable – catégorie esthétique : l'esthétique de la résistance.

Eduardo Pérez Maseda est compositeur.

\*Cf. Theodor Adorno (N. T.)

# Estructura y expresión

# Structure et expression

**S**in duda alguna, lo primero que el lector de un artículo como éste querría saber de su autor estaría relacionado con las influencias, implícitas y explícitas, que pueda haber en su obra y que determinen su posición estética actual, y que, en suma, puedan haber contribuido en la configuración de los que llamamos “su estilo”. En ese sentido, sería una petulancia por mi parte pretender que mi estilo de composición está configurado. Si ello fuera así, seguramente habría dejado ya de componer en su momento, pero comoquiera que tengo la sensación de que la configuración de un estilo es algo del todo inalcanzable -por cuanto el objetivo estético se renueva continuamente-, sigo componiendo y, con ello, buscando ese utópico estado ideal que es el motor obligado de toda creación artística.

Por otra parte, creo que la mayor parte de las influencias que uno recibe son de índole subjetiva y, por tanto, escapan a todo control intelectual. De cualquier modo, puedo apuntar algunas de las que soy consciente y que determinan en parte el estado actual de mi pensamiento musical, así como mi actitud a la hora de valorar las obras de otros compositores. Como no puedo evitar sentirme heredero de toda la tradición cultural de la sociedad de la que formo parte, reconozco que me han influido de forma muy especial, desde un punto de vista de *actitud* exclusivamente estética, los compositores que, aun a riesgo de ser tachados de reaccionarios por sus contemporáneos, no han dudado en asumir la tradición que ellos heredaron para intentar una síntesis entre ésta y la música de su tiempo. En ese sentido, siento especial devoción por las figuras de Palestrina y de J. S. Bach -por citar sólo dos nombres bien ilustres del pasado- y, en el siglo XX, por las de

**S**ans aucun doute, la première chose que le lecteur d'un article comme celui-ci voudrait savoir de son auteur, serait en rapport avec les présentes influences implicites ou explicites dans son œuvre, qui déterminent sa position dans l'esthétique actuelle, et qui, en somme, pourraient avoir contribué à configurer ce que l'on dénomme «son style». En ce sens, il serait arrogant de ma part de prétendre que mon style de composition est configuré. S'il en était ainsi, j'aurais sûrement déjà abandonné la composition, mais comme j'ai l'impression que la configuration d'un style est quelque chose de tout à fait inaccessible – car l'objectif esthétique se renouvelle en permanence – je continue à composer et en même temps à chercher cet état idéal utopique qui est le moteur obligé de toute création artistique.

D'autre part, je pense que toutes les influences qu'on reçoit sont subjectives et, par conséquent, échappent à tout contrôle intellectuel. Quoiqu'il en soit, parmi les quelquesunes dont j'ai conscience je peux noter celles qui déterminent en partie l'état actuel de ma pensée musicale, ainsi que mon attitude au moment d'examiner les œuvres d'autres compositeurs. Comme je ne peux pas éviter de me sentir l'héritier de toute la tradition culturelle de la société dont je fais partie, j'avoue avoir été influencé, tout particulièrement, d'un point de vue d'*exactitude* exclusivement esthétique, par les compositeurs qui, même au risque d'être traités de réactionnaires par leurs contemporains, n'ont pas hésité à assumer la tradition dont ils ont hérité pour tenter une synthèse entre celle-ci et la musique de leur temps. En ce sens, j'éprouve une particulière admiration pour des personnages tels que Palestrina et J. S. Bach – pour ne citer que ces deux noms illustres du passé – et, pour

Stravinsky o, ya en nuestros días, Luciano Berio.

En cuanto a aspectos más técnicos, influyeron de forma muy determinante en mi formación inicial los compositores de la escuela polaca (Penderecki y, especialmente, Lutoslawski), y el conocimiento, en mi etapa de estudiante en Roma, de la música de Salvatore Sciarrino, que dirigió mi interés hacia una organización timbrica y atomizada del material sonoro en la que todavía hoy sigo moviéndome, tras haber extraído de ella consecuencias radicalmente distintas a las del italiano.

Como muy lúcidamente apuntara Ortega, el estilo no es otra cosa que un determinado sistema de tendencias referentes a lo que debe ser una obra. En mi caso concreto, dichas tendencias son de índole muy diversa, lo que es fácilmente apreciable tanto en mi producción global - reconozco que me gusta abordar estéticas muy diferentes de una obra a otra- como en una misma obra (ejemplo de ello podría ser mi *Concierto para violín y orquesta*, en el que la música recorre un viaje, estilístico que empieza en la atonalidad libre, sigue por el dodecafonismo y desemboca en la tonalidad). En todo caso, no encuentro a priori nada negativo en que en el transcurso de una misma obra se perciban rasgos estilísticos diferenciados, en lugar de obedecer toda ella a una supuesta coherencia interna derivada del uso exclusivo de un único material. Es este, a mi modo de ver, un criterio radical según el cual las *Variaciones, op. 30*, de Webern, basadas en una única serie que, a su vez, deriva toda ella de cuatro únicas notas -dos semitonos, separados por una tercera menor-, habrían de ser necesariamente superiores al *Concierto para Orquesta* de Béla Bartók, donde el característico discurso de su autor cede voluntariamente el paso a sonoridades brahmsianas o a ecos de música popular, por citar dos obras escritas al filo de 1940. Muy al contrario, el hecho de que una misma obra deje traslucir las distintas tendencias que se dan cita a la misma escala en el pensamiento musical de su autor es la consecuencia lógica de una pluralidad que, cuando es fruto de un criterio selectivo inteligente y sensible, es la base de la riqueza artística e

Stravinsky ou pour Luciano Berio, à notre époque.

Quant aux aspects plus techniques, ont été d'une influence déterminante dans ma formation initiale, les compositeurs de l'école polonaise (Penderecki et, spécialement, Lutoslawski) et la découverte, du temps où j'étais étudiant à Rome, de la musique de Salvatore Sciarrino, qui attira mon intérêt vers une organisation timbrique atomisée du matériau sonore dans laquelle je continue à me mouvoir, après en avoir tiré des conséquences radicalement distinctes.

Comme l'avait noté très lucidement Ortega, le style n'est autre qu'un système déterminé de tendances en rapport avec ce qui doit être une œuvre. Dans mon cas concret, les dites tendances sont de nature diverse, ce qui peut être facilement apprécié à la fois dans ma production globale – je reconnais que j'aime aborder des esthétiques différentes d'une œuvre à une autre – et dans une même œuvre (un exemple de cela pourrait être mon *Concerto pour violon et orchestre*, dans lequel la musique entreprend un voyage stylistique qui commence dans l'atonalité libre, passe par le dodécaphonisme et débouche sur la tonalité). En tout cas, à priori, je ne trouve pas du tout négatif qu'au cours d'une même œuvre on perçoive des traits stylistiques différenciés, au lieu d'obéir en son entier à une soit-disant cohérence interne dérivée de l'usage exclusif d'un unique matériau. Voici, à mon avis, un critère radical selon lequel les *Variations, op. 30*, de Webern, basées sur une série unique qui, à son tour, dérive toute entière de quatre notes uniques – deux demi-tons, séparés par une tierce mineure – devraient être nécessairement supérieures au *Concert pour Orchestre* de Béla Bartók, où le discours caractéristique de l'auteur cède volontairement la place à des sonorités Brahmsiennes ou à des échos de musique populaire, pour citer deux œuvres écrites vers la fin de l'année 1940. Très au contraire, le fait qu'une même œuvre laisse entrevoir les différentes tendances qui se retrouvent au même degré dans la pensée musicale de son auteur, est la conséquence logique d'une pluralité qui, lorsqu'elle est le fruit d'un critère sélectif intelligent et sensible, est la base de la richesse artistique et intellectuelle

intelectual del hombre de cada época presente, cuyo equilibrio radica -como en todos los órdenes de la vida- en saber tener un pie en el pasado y otro en el futuro. En último extremo, la mayor o menor pericia y habilidad del compositor es determinante para que el resultado musical de una obra de esas características esté más cerca de la obra maestra que del pastiche, pero, repito, no me parece que a priori haya nada vergonzoso en el planteamiento.

En idéntico orden de cosas, las actitudes estéticas radicales me producen una desoladora sensación de tristeza, por cuanto me recuerdan la actitud decimonónica, hoy todavía frecuente, del compositor que sólo entiende -o peor: que sólo quiere entender- de música. Si soy compositor es porque en un momento determinado -bastante tardío, para lo que suele ser habitual- tomé esa decisión, pero aún hoy sigo preguntándome si fue la correcta: cada vez que me lamento de no haber podido adquirir otras técnicas y otros conocimientos que me hubieran permitido abordar una serie de actividades que me tientan por igual. Y como es lógico, todas esas frustraciones suelen acabar por encontrar acomodo en mi música. Por poner un ejemplo, en los últimos diez años han influido decididamente en ésta determinados aspectos relacionados con la lingüística -una de mis grandes pasiones-, tanto en lo que se refiere a las conclusiones extraídas del estudio de todos aquellos parámetros musicales de la lengua hablada que se pierden en la escritura (intensidad, acento, ritmo, entonación), como en lo relativo a determinados aspectos estructurales y sintácticos, o la traslación musical de ciertos procedimientos poéticos que, al modo de los exagerados hipérbatos de Góngora, inciden en la organización del material musical, cuya sintaxis es sometida a un proceso de reelaboración y distorsión expresivas.

En relación con mi posición estética con respecto a las diferentes tendencias imperantes en la actualidad (si es que en la actualidad puede hablarse de tendencias imperantes: más bien habría que referirse a una dispersión estética generalizada, consecuencia en parte previsible -de puro y simple conflicto generacional- del

de l'homme de tout temps présent, dont l'équilibre réside – comme dans tous les ordres de la vie – dans le fait de savoir garder un pied dans le passé et l'autre dans le futur. En dernier recours, la plus grande ou la moindre périple, habileté du compositeur est déterminante pour que le résultat musical d'une œuvre de telles caractéristiques soit plus proche du chef-d'œuvre que du pastiche, mais, je répète, il ne me semble pas qu'à priori il n'y ait rien de honteux dans l'exposé du problème.

Dans le même ordre des choses, les attitudes esthétiques radicales me produisent une désolante sensation de tristesse, parce qu'elles me rappellent l'attitude du XIX<sup>e</sup> siècle, encore fréquente aujourd'hui, c'est-à-dire celle d'un compositeur qui s'y entend seulement en musique – ou pire : ne veut s'y entendre qu'en musique –. Si je suis compositeur c'est parce qu'à un moment donné – assez tardif par rapport à ce qui est habituel – j'ai pris cette décision, mais aujourd'hui encore je me demande si elle a été la bonne : chaque fois que je regrette de n'avoir pas pu acquérir d'autres techniques et d'autres connaissances qui m'auraient permis d'aborder une série d'activités qui me tentent au même titre. Et comme il est normal, toutes ces frustrations finissent d'habitude par trouver une place dans ma musique. Pour ne prendre qu'un exemple, dans le courant de ces dix dernières années, certains aspects en rapport avec la linguistique – une de mes grandes passions –, l'ont décidément influencée, tant dans tout ce qui a trait aux conclusions tirées de l'étude de tous les paramètres musicaux de la langue parlée qui se perdent dans l'écriture (intensité, accent, rythme, intonation) que dans ce qui est relatif à certains aspects structuraux et syntaxiques, ou dans la traduction musicale de certains procédés poétiques, qui à la façon des hyperbates exagérées de Gongora, choquent dans l'organisation du matériau musical, dont la syntaxe est soumise à un procédé de réélaboration et de distorsion expressives.

En ce qui concerne mon attitude esthétique en rapport avec les différentes tendances dominantes dans l'actualité (si réellement on peut parler de tendances dominantes : il faudrait plutôt se référer à une dispersion esthétique généralisée, consé-

J. L. Turina. *Lama sabacthani?*, 1980.

radicalismo imperante -ése, sí- en los años sesenta-ochenta), creo que, después de todo lo antedicho, lo correcto sería calificarla de “independiente”, o, cuanto menos, estimar que apunta en esa dirección. Creo que esto es el resultado de un mecanismo de defensa que está en relación directa con mi vocación tardía (empecé a estudiar música a los 17 años), hecho que impidió que me afectaran directamente los acontecimientos que marcaron de forma decidida a la generación que, por edad, me corresponde (la de Guerrero, Encinar, Aracil y Riviere, entre otros). Cuando yo empecé a componer (mi primera obra digna de consideración data de 1978, cuando contaba con 26 años de edad) mis coetáneos llevaban al menos diez años escribiendo y habían vivido muy intensamente el final de los sesenta y toda la década de los setenta, cuyas consecuencias estéticas me llegan bastante deglutidas y con su vigor aminorado. No es de extrañar, por tanto, mi sensación de “marginado” generacional, ya que si bien por lo dicho estoy quizás más cerca de la generación siguiente, la edad y el talento me impiden encajar en ella.

quence en partie prévisible – de pur et simple conflit de génération – du véritable radicalisme dominant dans les années 60-80), je crois que, après tout ce qui a été dit, on devrait la qualifier d’«indépendante», ou d’autant moins estimer qu’elle se situe dans cette direction. Je pense que ceci est le résultat d’un mécanisme de défense qui est en rapport direct avec ma vocation tardive (j’ai commencé mes études de musique à l’âge de 17 ans), de ce fait, les événements qui ont fortement marqué ma génération (celle de Guerrero, Aracil et Riviere entre autres) ne m’ont pas affecté directement. J’ai commencé à composer (ma première œuvre digne de considération date de 1978, j’avais alors 26 ans) quand cela faisait au moins dix ans que mes contemporains écrivaient et qu’ils avaient vécu très intensément la fin des années 60 et toute la décennie des 70, dont les conséquences esthétiques me parviennent assez dégluties, leur force amoindrie. Il n’est donc pas étonnant que je me sente comme un «marginal» générational, puisque, malgré tout ce qui a été dit je suis peut-être plus proche de la génération suivante, mais

Por último, mi valoración sobre mi propia música coincide básicamente con la adoptada por gran parte de los críticos que se han pronunciado sobre mis obras a lo largo de todos estos años, que han visto en ella un intento de síntesis entre dos conceptos, estructuralismo y expresividad, antinómicos sólo en apariencia, por cuanto carecer de un significado concreto del hecho musical hace que su sentido se sitúe siempre más allá de la intencionalidad del autor, que nunca puede prever plenamente las relaciones y asociaciones que su música -sobre todo, si está trazada de acuerdo con códigos no habituales- provocará de forma inevitable en el oyente. En ese sentido, cualquier ordenación del material musical llevará siempre una expresividad implícita que, si bien en principio es necesariamente subjetiva y distinta para cada oyente, puede ser canalizada por el compositor en una determinada dirección, de acuerdo con una cuidadosa estructuración, articulación y elaboración de dicho material.

Todo ello sitúa al artista, en general, y al compositor en particular, ante el dilema continuo e irresoluble de la transustanciación del hecho físico -llámese sonido, óleo o piedra- en el hecho psicológico que denominamos obra de arte, dilema frente al cual sólo podemos llegar a una componenda entre las tendencias generadas por el material utilizado, que siempre se dirigen hacia lo más fácil y simple, y las que el propio autor pone en juego para contrarrestarlas. Y como es lógico, el resultado de todo ello sólo puede ser la frustración permanente ante el objetivo no alcanzado, situación paranoica que obliga al artista a convivir consigo mismo a perpetuidad, condenado a un trabajo que en cada obra se proponga acercarse un poco más que en la anterior al ideal intuido. Por esa razón, si tuviera que contestar en este momento a la temible pregunta del célebre cuestionario acerca del estado actual de mi espíritu, no dudaría ni un momento en la respuesta: insatisfecho. Y por eso, como decía al principio, sigo componiendo.

José Luis Turina es compositor.

ni l'âge ni l'humeur ne permettent de m'y ajuster.

Pour finir, l'examen de ma propre musique coïncide fondamentalement avec celui qui a été adopté par la plupart des critiques qui se sont prononcés sur mes œuvres au cours de ces dernières années ; ils y ont vu une tentative de synthèse entre deux concepts, structuralisme et expressivité, antinomiques seulement en apparence, parce que l'absence d'une signification concrète du fait musical fait que son sens se situe toujours au-delà de l'intentionnalité de l'auteur, et que ce dernier ne peut jamais prévoir pleinement les relations et associations que sa musique – surtout si elle est tracée suivant des codes inhabituels – provoquera inévitablement chez l'auditeur. En ce sens, n'importe quelle disposition du matériau musical sera porteuse de subjectivité qui, bien qu'elle soit au début nécessairement subjective et différente pour chaque auditeur, pourra être canalisée par le compositeur dans une certaine direction, conformément à une soigneuse structuration, articulation et élaboration de ce matériau.

Tout ceci place l'artiste, en général, et le compositeur, en particulier, face au dilemme permanent et toujours irrésolu de la transsubstantiation du fait physique – appelons-le, son, huile ou pierre –, dans le fait psychologique que nous dénommons œuvre d'art, dilemme face auquel nous pouvons simplement parvenir à un compromis entre les tendances générées par le matériau utilisé, qui se tournent toujours vers le plus facile, le plus simple, et celles que l'auteur même, met en jeu pour les contrecarrer. Et comme de raison, le résultat de tout ceci ne peut aboutir qu'à une frustration permanente face à l'objectif irréalisé, paranoïa qui oblige l'artiste à cohabiter à perpétuité avec lui-même, condamné à un travail qui se proposera, dans chacune de ses œuvres, de s'approcher, un peu plus que la précédente, de l'idéal pressenti. C'est pourquoi, si j'avais à répondre, en ce moment, à la redoutable interrogation du célèbre questionnaire concernant l'état actuel de mon esprit, je n'hésiterais pas une seconde à répondre : insatisfait. Et c'est la raison pour laquelle, comme je disais au début, je continue à composer.

José Luis Turina est compositeur.

# La aventura de la ópera conversación con Philippe Manoury

## L'aventure de l'opéra entretien avec Philippe Manoury

“Si estoy seguro de los resultados que voy a obtener, no me interesa componer. Me atrae como un acto de riesgo. Sólo me siento motivado si no estoy seguro de saber si voy a llegar a conseguir el resultado que me he imaginado”.

**E**n el 10 de marzo de 1997 se estrenó mundialmente la ópera *60ème Parallèle*, en el Théâtre du Châtelet de París. La música era del compositor Philippe Manoury (1952), el libreto de Michel Deutsch, la puesta en escena de Pierre Strosser y la dirección musical de David Robertson, que dirigía a la Orquesta de París. La obra era un encargo del Théâtre du Châtelet y del IRCAM. Philippe Manoury es uno de los compositores más conocidos de Europa de su generación, y es, además, uno de los más fieles colaboradores del IRCAM y uno de los pioneros en el campo de la interacción entre ordenador e instrumentos acústicos. Con el telón de fondo de su ópera, que había pasado por numerosas vicisitudes en su fase de proyecto, nos reunimos en el Estudio 5 del IRCAM, Plaza de Stravinsky de París para charlar. Era un sábado que amenazaba lluvia, oscuro y frío, de febrero de 1995.

P. ¿Qué ha sucedido con su ópera, que se iba a estrenar en el año 1994, luego en 1995 y finalmente en 1997, además, cambió de tema? Al principio iba a ser sobre Orson Welles...

R. La influencia de los directores de escena es enorme y por lo tanto conviene ponerse de acuerdo con ellos antes de iniciar algún proyecto de estas características. Yo llegué a tener escritos noventa minutos de música, llevaba trabajando en

«Si je suis sûr des résultats que je vais obtenir, cela ne m'intéresse pas de composer. Cela m'attire comme acte à risque. Je ne me sens motivé que si je ne suis pas sûr de savoir si je vais réussir à obtenir le résultat que j'ai imaginé».

**L**e 10 mars 1997, a eu lieu la création mondiale de l'opéra *60ème Parallèle* au Théâtre du Châtelet de Paris. La musique était du compositeur Philippe Manoury (1952), le livret de Michel Deutsh, la mise en scène de Pierre Strosser et la direction musicale de David Robertson qui dirigeait l'Orchestre de Paris. L'œuvre était une commande du Théâtre du Châtelet et de l'IRCAM. Philippe Manoury est un des compositeurs parmi ceux de sa génération, les plus connus d'Europe, il est un des plus fidèles collaborateurs de l'IRCAM et un des pionniers dans le domaine de l'interaction entre ordinateur et instruments acoustiques. Nous nous sommes réunis dans le Studio 5 de l'IRCAM, Place Stravinsky à Paris, pour discuter avec, pour toile de fond, celle de son opéra qui était passé par de nombreuses vicissitudes dans sa phase de projet; c'était un samedi sombre et froid du mois de février 1995 et la pluie menaçait.

P. Qu'est-il arrivé à votre opéra, il devait être créé en 1994, puis en 1995 et finalement en 1997, d'ailleurs il a changé de thème, au tout début il devait porter sur Orson Welles ?

R. L'influence des metteurs en scène est énorme et par conséquent il convient de se mettre d'accord avec eux avant de commencer un quelconque projet de ces caractéristiques-là. J'en étais arrivé à écrire

ella seis años, era algo muy estructurado, pero no tanto. Cada vez que intentaba poner en pie el proyecto, escénicamente hablando, y había que realizar modificaciones, resultaba muy difícil. Era demasiado compacto y me cuestionaba prácticamente todo el proyecto, de manera que terminé por abandonarlo y partir de cero. Desde septiembre de este año (1995), y durante dos años, estaré como compositor residente en el Teatro de Châtelet, con la Orquesta de París. Dispondré de este tiempo para realizar el proyecto en estricta colaboración con el libretista y el director de escena. Ya está firmado el contrato y la ópera se estrenará en marzo de 1997, con libreto de Michel Deutsch y puesta en escena de Pierre Strosser, que puso en escena la *Tétralogía* el pasado año en la Bastilla.

P. Cuando se va a componer una ópera, la pregunta es casi obligatoria: ¿Cómo va a tratar el texto, es decir, la voz?

R. Comprender el texto es fundamental y lo que pretendo es que las propias palabras se conviertan en música. Voy a trabajar sobre la propia acentuación de la lengua francesa, las mismas palabras varían su acentuación según la expresión que se les otorga; así, si se interroga, o se niega, o hay enfado o miedo o ironía. Con todos estos acentos voy a jugar, pero repito, entender el texto es básico para mí. Además, desde el punto de vista teatral, los personajes también tienen que ser



P. Manoury. Photo/photo © Guy Vivien

quatre-vingt-dix minutes de musique, cela faisait six ans que je travaillais dessus, c'était quelque chose de structuré, mais pas tant que ça. Chaque fois que j'essayais de mettre sur pied le projet, scéniquement parlant, et qu'il fallait faire des modifications, c'était très difficile, car trop compact et il m'arrivait même de remettre en question le projet, de telle façon que j'ai fini par l'abandonner et décider de repartir à zéro. Dès septembre de cette année (1995) et pendant deux ans, je serai compositeur en résidence au Théâtre du Châtelet, avec l'Or-

chestre de Paris. Je disposerai de ce temps pour réaliser le projet en stricte collaboration avec le librettiste et le metteur en scène. Le contrat est déjà signé l'opéra sera créé en Mars 1997 avec un livret de Michel Deutsch et une mise en scène de Pierre Strosser, qui l'année dernière, mit en scène à la Bastille la *Tétralogie*.

P. Quand on va composer un opéra, une question s'impose : comment allez-vous traiter le texte, c'est-à-dire la voix ?

R. Il est fondamental de comprendre le texte et ce que je prétends, c'est que les mots eux-mêmes deviennent musique. Je vais travailler sur l'accentuation particulière de la langue française, les mêmes paroles varient selon l'expression qu'on leur octroie, ainsi si l'on interroge, ou l'on nie ou s'il y a de la colère, ou de la peur, ou bien de l'ironie. C'est avec tous ces accents que je vais jouer, mais, j'insiste, il est essentiel pour moi de comprendre le texte. D'ailleurs, du point de

comprendibles. Tiene que existir una historia que cuente algo y unos personajes con una dimensión psicológica. Encontrar la acentuación exacta y constituir un todo: música y texto, ése es el reto. Creo que especialmente Debussy y Strauss lo han conseguido.

P. Usted conoce el peligro de caer en un melodismo modal o tonal. ¿Cómo piensa articular esta idea con una afinación no temperada, microtonal, por ejemplo?

R. No creo que sea lo mismo escribir música para voz e instrumentos y/o electroacústica en concierto que en una representación teatral como es una ópera. Independientemente de la dificultad que supone una entonación microtonal, pero por supuesto realizable, no creo que el ámbito de la ópera, donde los cantantes interpretan unos personajes y tienen que estar pendientes de actuar además de cantar, sea el tratamiento más apropiado para la voz. Además, se puede intentar llegar a la simbiosis de la que antes hablaba con una afinación temperada y no caer en la modalidad o la tonalidad.

P. Luego, la concepción musical de su ópera arranca y respeta la tradición: texto que se entiende, teatro que cuenta una historia, personajes psicológicos aunque actuales y que hablan de los problemas contemporáneos y una disposición "a la italiana", ya que la representación va a tener lugar en el Théâtre du Châtelet.

R. Sí, sí, claro. Orquesta en el foso, cantantes actuando sobre el escenario y el dispositivo electroacústico. A mí no me interesa volver sobre los intentos de ruptura de lenguaje y creación de otro nuevo, como sucedió en los sesenta y setenta. Me parece interesante lo que ha hecho Berio, pero no es lo que yo voy a hacer. Además, el teatro para mí tiene que contar algo, con problemas que existen en el mundo contemporáneo, eso sí, contar.

P. ¿Qué opina de la nueva moda del monodrama?

R. No creo que sea ópera, es texto con música y a pesar de los valores instrumentales. Pienso ahora mismo en el monodrama que Michael Jarrell estre-

vue théâtral, les personnages doivent être compréhensibles aussi. Il doit exister une histoire qui raconte quelque chose et des personnages avec une dimension psychologique. Trouver l'accentuation exacte et constituer un tout : musique et texte, c'est le défi. Je crois que, en particulier, Debussy et Strauss y sont parvenus.

P. Vous connaissez le danger de tomber dans un mélodisme modal ou tonal. Comment pensez-vous en sortant du tempérament régulier, articuler cette idée, dans la microtonalité, par exemple ?

R. Jepense qu'il existe une différence, entre le fait d'écrire de la musique pour voix et instruments et/ou électroacoustique destiné au concert, et le fait d'écrire pour une représentation théâtrale comme c'est le cas de l'opéra. Indépendamment de la difficulté que suppose une intonation microtonale, même si c'est bien entendu réalisable, je pense que dans le domaine de l'opéra, où les chanteurs interprètent des personnages et doivent à la fois se soucier de jouer leur rôle et de chanter, ce traitement n'est pas, pour la voix, le plus approprié. D'ailleurs, on peut essayer d'arriver à la symbiose dont je parlais avant, avec un accord tempéré et de ne pas tomber dans la modalité ou la tonalité.

P. Donc, la conception musicale de votre opéra se détache de la tradition et la respecte : texte que l'on comprend, théâtre qui raconte une histoire, des personnages psychologiques bien qu'actuels et qui parlent des problèmes contemporains et une disposition à l'italienne, étant donné que la représentation va avoir lieu au Théâtre du Châtelet.

R. Oui, oui, bien sûr. Orchestre dans la fosse, des chanteurs jouant sur la scène et le dispositif électroacoustique. Je n'ai pas d'intérêt à revenir sur les tentatives de rupture et de création d'un nouveau langage, comme ce qui s'est passé dans les années soixante et soixante-dix. Ce qu'a fait Béria me paraît intéressant, mais ce n'est pas ce que moi je vais faire. De plus, le théâtre, selon moi, doit raconter quelque chose, avec des problèmes qui existent dans le monde contemporain, mais raconter, ça oui.

P. Que pensez-vous de la nouvelle mode du monodrame ?

nó el año pasado; efectivamente, no se plantea el problema del texto cantado. A mí, en el caso de la obra de Jarrell me faltó un espacio exclusivamente musical, era un texto demasiado duro (*Cassandra* de Christa Wolf) y se desarrollaba sin descanso.

P. Ha hablado de las experiencias de los años setenta y setenta. ¿Tanto ha cambiado el pensamiento musical de hoy respecto a aquellos años de "ruptura"?

R. Aquellos años fueron el resultado de la postguerra. Hubo efectivamente una ruptura y se intentó hacer *tabula rasa*, sin referencias históricas. Fue un momento de cambio y de intento de creación de un nuevo lenguaje. Se realizaron obras difícilmente ejecutables y hubo un exceso de actitud prospectiva, se evitaba la periodicidad, la memoria se eliminaba. Hoy, creo que estamos en un momento de repensar los elementos del lenguaje de una manera flexible. Pero la modernidad es lo interesante; repensar no es volver a lenguajes del pasado, para nada me interesan ni la modalidad ni la tonalidad, pero sí aspectos como la periodicidad o la memoria que antes he mencionado.

P. Usted es profesor de composición en Lyon. ¿Cómo combina el academicismo desgraciadamente intrínseco a los centros de enseñanza, por lo menos en Europa, y el riesgo, ese principio inherente al oficio de compositor?

R. Para empezar, no quiero imponer un estilo. A los alumnos les enseño exclusivamente la técnica que para mí no es sino lo que llamo cultura musical, en su más amplio sentido: instrumentación, qué es un cuarteto, qué es un coral, qué son los instrumentos, qué pueden y no pueden interpretar..., desgraciadamente, la cultura musical en Francia es muy deficiente, me encuentro con alumnos que no saben qué es un cuarteto, por ejemplo. Quizá es que vienen del mundo electroacústico y su formación es muy parcial, porque no hay que olvidar que la música electroacústica es una y la instrumental es otra; no es lo mismo pensar y realizar una obra para cinta que para instrumentos. En otro orden de factores, está la necesidad de expresarse mediante ideas musicales. Yo empecé

R. Je ne pense pas que cela soit de l'opéra, c'est du texte avec de la musique et cela malgré la valeur instrumentale. Je pense en ce moment-même au monodrame que Michael Jarrel a créé l'an passé, et qui ne pose effectivement pas le problème du texte chanté. Il m'a manqué, dans le cas de l'œuvre de Jarrell, un espace exclusivement musical, c'était un texte trop dur (*Cassandra* de Christa Wolf) et qui se déroulait sans aucune pause.

P. Vous avez parlé des expériences des années soixante et soixante-dix. La pensée musicale d'aujourd'hui a-t-elle tant changé par rapport à celle de ces années de «rupture»?

R. Ces années-là furent le résultat de l'après-guerre. Il y eut effectivement une rupture et on essaya de faire table rase, sans références historiques. Ce fut un moment de changement et de tentative de création d'un nouveau langage. On réalisa des œuvres difficilement exécutables et il y eut un excès d'attitude prospective, on évitait la périodicité, on éliminait la mémoire. Mais ce qui est intéressant c'est la modernité, repenser n'est pas revenir à des langages du passé, je ne suis pas du tout intéressé par la modalité ni par la tonalité, mais plutôt, par des aspects comme la périodicité ou la mémoire que j'ai mentionnées avant.

P. Vous êtes professeur de composition à Lyon. Comment combinez-vous l'académisme, malheureusement intrinsèque aux centres d'enseignement, du moins en Europe, et le risque ce principe inhérent au métier de compositeur?

R. Pour commencer, je ne veux pas imposer de style. J'enseigne exclusivement aux élèves la technique qui pour moi n'est autre que ce que je dénomme culture musicale, dans son sens le plus large : instrumentation, qu'est-ce qu'un quatuor, qu'est-ce qu'un chœur, que sont les instruments, que peuvent-ils ou ne peuvent-ils pas interpréter, malheu-reusement, la culture musicale en France est très déficiente, je me trouve face à des élèves qui ne savent pas ce qu'est un quatuor, par exemple. C'est parce qu'ils viennent peut-être du monde de l'électroacoustique et que leur formation est très partielle, car il ne faut pas oublier que la musique électroacoustique est une chose et l'instrumentale en est une autre ; c'est différent de penser

componiendo muy joven, antes de tener ninguna formación técnica; lo importante y básico es tener esa necesidad de expresión mediante ideas musicales.

P. La electroacústica y los nuevos medios tecnológicos pasan por la informática musical y por los propios técnicos, los ingenieros. ¿Cómo cree que son las relaciones actuales entre estos dos mundos aparentemente tan dispares: la investigación tecnológica, tan a menudo ligada a las leyes del mercado, y la creación actual?

R. Antes usted sugería que podía haber relaciones difíciles entre ingenieros y compositores. No lo creo, o al menos mi experiencia, que siempre ha sido con Miller Puckett en el IRCAM, no ha sido así. Miller es una persona fantástica, para empezar; además considero que la nueva música electroacústica es como el cine, un trabajo en equipo de un grupo de especialistas, aunque quien firme la película sea siempre el director, ya que es el responsable último. Es lo mismo en el campo musical: hay un equipo de técnicos y el último responsable, el que firma el producto, es el compositor.

Marisa Manchado es compositora.

ou de réaliser une œuvre pour bande magnétique que de le faire pour instruments. À un autre degré, il existe le besoin de s'exprimer au moyen d'idées musicales. J'ai commencé à composer très jeune, sans avoir aucune formation technique ; ce qui importe c'est d'avoir cette nécessité d'expression au moyen d'idées musicales.

P. L'électroacoustique et les nouveaux moyens technologiques passent par l'informatique musicale et par les techniciens, les ingénieurs. Comment sont, d'après vous, les relations actuelles entre ces deux mondes apparemment si opposés : la recherche technologique, très souvent liée aux lois du marché, et la création actuelle ?

R. Vous avez suggéré avant qu'il pouvait y avoir des relations difficiles entre ingénieurs et compositeurs. Je ne le crois pas, ou du moins mon expérience, qui a toujours été avec Miller Puckett à l'IRCAM, n'en a pas été ainsi. Miller est, d'emblée quelqu'un de fantastique, d'ailleurs je considère que la nouvelle musique acoustique c'est comme le cinéma, un travail en équipe d'un groupe de spécialistes, bien que celui qui signe le film soit toujours le réalisateur, puisqu'il est le responsable ultime. C'est la même chose dans le domaine musical : il y a une équipe de techniciens et un responsable ultime, celui qui signe le produit : le compositeur.

Marisa Manchado est compositrice.

# El centro para la difusión de la música contemporánea

**E**l Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC) fue creado en 1985 con la finalidad de cubrir, por una parte, el vacío que se venía produciendo en la difusión de la música actual y, por otra, propiciar un ambiente más favorable en torno a la música de nuestros días, que facilite su mejor comprensión, disfrute y estudio.

El CDMC es una unidad de producción del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), del Ministerio de Educación y Cultura de España. Programa y realiza espectáculos musicales y goza para el desarrollo de estas actividades de plena autonomía artística y creativa.

Tiene como misión el estudio, investigación y experimentación de las nuevas tendencias y formas musicales, con especial atención a los compositores españoles. Para ello, realiza conciertos, espectáculos musicales y coproducciones con entidades musicales de titularidad pública, giras por España y el extranjero y encargos de obras a nuevos autores españoles, que son estrenadas por el propio Centro.

El CDMC programa y realiza todas las actividades de carácter complementario necesarias para el cumplimiento de la misión que tiene encomendada: promoción, publicidad, edición de textos, partituras y grabaciones, y aquéllas que se deriven de la necesaria coordinación con las restantes unidades de producción dependientes del INAEM.

El CDMC cuenta con dos instrumentos de actividad privilegiados: el Laboratorio de Informática y Electrónica Musical y el Festival de Música Contemporánea de Alicante.

# Le centre pour la diffusion de la musique contemporaine

**L**e Centre pour la Diffusion de la Musique Contemporaine (CDMC) fut créé en 1985 dans le but de combler, d'une part, le grand vide qui se produisait dans le domaine de la diffusion de la musique actuelle et, d'autre part, de rendre propice un cadre plus favorable à la musique d'aujourd'hui, qui en faciliterait une meilleure compréhension, utilisation et étude.

Le CDMC est une Unité de Production de l' Institut National des Arts Scéniques et de la Musique (INAEM), du Ministère de l'Éducation Nationale et de la Culture Espagnol. Il programme et réalise des spectacles musicaux et jouit d'une pleine autonomie artistique et créative pour le déroulement de ces activités.

Il a pour mission spécifique l'étude, la recherche, l'expérimentation des nouvelles tendances et des nouvelles formes musicales en accordant plus d'attention aux compositeurs espagnols. Pour cela, il réalise des concerts et des spectacles musicaux, des coproductions avec des entités musicales publiques, des tournées en Espagne et à l'étranger, et des commandes périodiques d'oeuvres à de nouveaux auteurs espagnols, qui sont créées dans le Centre même.

Le CDMC programme et réalise toutes les activités complémentaires qui s'avèrent nécessaires pour accomplir la mission dont il est chargé, telles que la promotion, la publicité, l'édition de textes, de partitions et d'enregistrements, et toutes celles qui dérivent de la coordination nécessaire avec les autres unités de production dépendantes de l'INAEM.

Le CDMC compte deux instruments d'activité privilégiés : le Laboratoire d'Informatique et d'Électronique Musicale ainsi que le Festival de Musique Contemporaine d'Alicante.



**El laboratorio de informática y electrónica musical del CDMC.** Foto/photo © Elena Martin, 1995.

### El laboratorio de informática y electrónica musical

Los fines y actividades del Laboratorio de Informática y Electrónica Musical del CDMC (LIEM-CDMC) son los siguientes:

1º Composición: el LIEM-CDMC es un instrumento para los compositores, por lo que se da prioridad a los trabajos de composición pura. Los compositores reciben el asesoramiento y ayuda necesarios para la realización de sus proyectos.

2º Desarrollo de software para la composición: el objetivo es contar con programas de ordenador especialmente destinados a la composición, síntesis o proceso de sonido que sean utilizables en el LIEM-CDMC. Se lleva a cabo con la ayuda de colaboradores externos.

3º Difusión y formación: El LIEM-CDMC mantiene un intercambio constante de información con el resto de laboratorios del mundo y la difunde entre sus usuarios y público en general. A ello contribuyen los conciertos del CDMC, los cursillos monográficos y las visitas-demostraciones al LIEM-CDMC.

### Le laboratoire d'informatique et d'électronique musicale

Les finalités et activités du Laboratoire d'Informatique et d'Électronique Musicale de CDMC (LIEM-CDMC) sont les suivantes :

1º Composition : le LIEM-CDMC est principalement un instrument pour les compositeurs, d'où la priorité donnée aux travaux de composition pure. Les compositeurs reçoivent, de plus, l'assistance et l'aide nécessaires pour la réalisation de leurs projets.

2º Développement du software pour la composition : le but est de disposer de logiciels destinés à la composition, synthèse ou traitement de son qui soient utilisables dans le LIEM-CDMC. Nous y parvenons grâce à l'aide de collaborateurs externes (des universités ou des personnes individuelles).

3º Diffusion et formation : le LIEM-CDMC entretient, en permanence, un échange d'information avec le reste des laboratoires du monde entier et la diffuse parmi ses utilisateurs et le public en général. Les concerts du CDMC contribuent à cette tâche, ainsi que les stages monographiques et les visites-démonstrations au LIEM-CDMC.

4º Producción de conciertos y otras actividades: realización de los montajes electroacústicos requeridos en los conciertos del CDMC y mantenimiento de su archivo sonoro.

#### Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante

Tiene en su haber trece años de historia. En todos estos años, la labor ininterrumpida de difusión de la música y los músicos españoles se puede constatar con la cantidad de estrenos absolutos y de primeras audiciones en España.

El Festival pretende ser un escaparate para la creación sonora española de hoy, así como un foro de información e intercambio con lo que se hace en otras latitudes.

Nació en 1985 para conmemorar el Año Europeo de la Música, como uno de los proyectos españoles asumidos por el Consejo de Europa y que, después, se ha institucionalizado para convertirse en el principal festival español de su género y acreditarse internacionalmente como una cita obligada.

Los patrocinadores principales son el INAEM del Ministerio de Educación y Cultura, el CDMC, el Ayuntamiento de Alicante, la Sociedad General de Autores y Editores y la Caja de Ahorros del Mediterráneo.

En algunas ocasiones se ha dedicado el Festival a un tema monográfico, como en 1992 con la música de América, y en otras se han ofrecido óperas. Esta última edición ha visto la presentación mundial de un espectáculo de danza.

Cada año se realizan diversas exposiciones como actividades complementarias, tanto de libros como de discos, partituras, fotografías, etc. Además, se imparte un curso de Composición y Análisis durante una semana.

Consuelo Díez es compositora y directora del CDMC.

4º Production de concerts et d'autres activités : réalisation des montages électroacoustiques requis dans les concerts du CDMC et conservation de ses archives sonores.

#### Festival international de musique contemporaine d'Alicante

Le Festival International de Musique Contemporaine d'Alicante compte, à son actif, treize ans d'histoire. Pendant toutes ces années, on peut constater le travail sans relâche de diffusion de la musique et des musiciens espagnols par la quantité de créations mondiales et de premières auditions en Espagne.

Le Festival prétend être une grande vitrine pour la création sonore espagnole d'aujourd'hui, ainsi qu'un forum d'information et d'échange avec ce qui se fait sous d'autres latitudes.

Ce festival surgit en 1985 pour commémorer l'Année Européenne de la Musique, comme un des projets mené par le Conseil de l'Europe et qui, par la suite s'est institutionnalisé pour devenir le principal festival espagnol de son genre, réputé internationalement, et un rendez-vous obligé.

Ce festival a été réalisé sous le patronage de l'INAEM du Ministère de l'Éducation et de la Culture, du CDMC, de la Mairie d'Alicante, de la Société Générale des Auteurs et Éditeurs et de la Caisse d'Épargne de la Méditerranée.

Il nous est arrivé parfois de consacrer le Festival à un thème monographique, comme cela a été le cas de la musique d'Amérique en 1992, ou d'offrir des productions d'opéra. Un spectacle de danse de création mondiale a eu lieu lors de la dernière édition.

Chaque année, comme activités complémentaires, on réalise diverses expositions, de livres, de disques, de partitions, de photographies etc... D'ailleurs, un compositeur de grand prestige y donne un cours de Composition et d'Analyse pendant une semaine.

Consuelo Díez est compositrice et directeur du CDMC.

# El departamento de música del centro galego de arte contemporánea

**E**l Centro Galego de Arte Contemporánea fue una institución pionera en España en su voluntad de dar cabida a un Departamento de Música en su organigrama general. Si bien otros centros de arte nacionales albergan distintos ciclos musicales, el CGAC es hoy el único ejemplo en nuestro país de una estructura musical plenamente integrada en un centro de arte. Esto nos convierte en referente obligatorio para quienes se están planteando la prioridad de experiencias paralelas.

Desde el punto de vista de sus prioridades y objetivos, el Departamento de Música del CGAC comenzó su andadura con la principal tarea de difundir en Galicia una manifestación artística que hasta ese momento –con la excepción de las *Xornadas de Música Contemporánea* que venía organizando la Universidad de Santiago de Compostela, que pronto fueron acogidas en su dirección artística por el propio Departamento– tan sólo había contado con manifestaciones esporádicas, que en todo caso no habían contribuido a ofrecer una perspectiva clara y rigurosa de la música contemporánea.

Las primeras manifestaciones se encaminaron a ofrecer una serie de autores y tendencias históricas de referencia para comprender de la música actual. Así, se celebraron en 1995 el ciclo *Poética Electrónica, Panorama das músicas electroacústicas 1950-1995* en colaboración con el Ina-GRM (Institut National de l'Audiovisuel-Groupe de Recherches Musicales) de París, una amplia retrospectiva en torno a la música realizada con medios tecnológicos, fue quizás la más im-

# Le département de musique du centre galicien d'art contemporain

**L**e Centre Galicien d'Art Contemporain fut une institution pionnière en Espagne en manifestant le désir d'accorder une place à un Département de Musique dans son organigramme général. Bien que d'autres centres nationaux d'art accueillent différents cycles musicaux, le CGAC est aujourd'hui le seul exemple dans notre pays d'une structure musicale. Ceci nous convertit en référent obligatoire pour ceux qui envisage la priorité d'expériences parallèles.

Du point de vue des priorités et des objectifs, le Département de Musique du CGAC initia sa démarche avec pour principale tâche de diffuser en Galice une manifestation artistique qui jusqu'alors – à l'exception des *Xornadas de Música Contemporánea* que l'Université de Saint Jacques de Compostelle organisait, et qui furent très vite accueillies dans leur direction artistique par le Département lui-même – n'avait compté que des manifestations sporadiques, qui n'avaient en tout cas pas contribué à offrir une perspective claire et rigoureuse de la musique contemporaine.

Les premières manifestations visèrent à offrir une série d'auteurs et de tendances historiques de référence pour comprendre la musique actuelle. Ainsi, on célébra en 1995 le cycle *Poétique Electronique, Panorama des musiques Electroacoustiques 1950-1995* en collaboration avec l'INA-GRM (Institut National de l'Audiovisuel-Groupe de Recherches Musicales) de Paris, une large rétrospective sur la musique réalisée avec des moyens technologiques, fut, sans doute la plus importante opération qui s'est tenue en Espagne autour de cette tendance. De même, un festival monographique eut lieu, consacré à Anton Weber à



Concierto en colaboración con el/Concert en collaboration avec l'IRCAM, San Domingos de Bonaval, 1996.

portante muestra realizada en España en torno a esta tendencia. Asimismo, tuvo lugar el festival monográfico en torno a Anton Webern con motivo del cincuenta aniversario de su muerte, que inauguró además la coproducción con la Universidad de Santiago en las *Xornadas de Música Contemporánea*. Esto sirvió además para presentar el Taller Instrumental del *Centro Galego de Arte Contemporánea*, un proyecto pedagógico para desarrollar la actividad interpretativa de la música contemporánea destinada a los músicos de Galicia. Hoy, sin olvidar su cometido pedagógico, pretende consolidarse como uno de los grupos de referencia internacional bajo la dirección musical de Pierre-André Valade, uno de los más prestigiosos jóvenes directores europeos especializados en el repertorio contemporáneo.

El año 1996 se inició con el ciclo *Retrospectiva de siglo XX*, gran piedra angular de la programación de ese año que sirvió para mostrar, y en muchos casos estrenar en Galicia y en España, algunas de las obras más significativas de la segunda mitad de este siglo, tratando de mantener un equilibrio entre los autores más representativos del siglo XX y las últimas tendencias internacionales.

l'occasion du cinquantième anniversaire de sa mort, festival qui inaugure, d'ailleurs, la coproduction avec l'Université de Saint Jacques lors des *Xornadas de Música Contemporánea*. Cela servit aussi à présenter l'Atelier Instrumental du Centre Galicien d'Art Contemporain, un projet pédagogique pour développer l'activité interprétative de la musique contemporaine destinée aux musiciens de la Galice. Aujourd'hui, sans oublier son rôle pédagogique, il prétend se consolider comme un des groupes de référence internationale sous la direction musicale de Pierre-André Valade, un des plus prestigieux parmi les jeunes directeurs européens spécialisés dans le répertoire contemporain.

L'année 1996 débute avec le cycle *Rétrospective du XXème siècle*, grande pierre angulaire du programme de cette année qui servit à montrer, et dans de nombreux cas à représenter en Galice et en Espagne des œuvres parmi les plus significatives de la deuxième moitié de ce siècle, tout en essayant de maintenir un équilibre entre les auteurs les plus représentatifs du XXème siècle et les dernières tendances internationales.

*Les Xornadas de Música Contemporánea* arrivèrent à leur Xème édition avec, comme centre d'attention la

*Las Xornadas de Música Contemporánea* llegaron a su X edición teniendo como principal foco de atención la música gallega, de la que se ofreció un amplio panorama que propició el lanzamiento a la escena musical profesional de una serie de nuevos autores y obras, además de homenajear a los compositores recientemente desaparecidos Xan Viaño y Enrique X. Macías. Dentro del programa de coproducciones con instituciones internacionales emprendido el año anterior, se eligió al IRCAM (Institut de la Recherche et Coordination Acoustique-Musique) del Centre Georges Pompidou de París, por su carácter emblemático y trascendental en el desarrollo de la música occidental de los últimos veinticinco años. A estos encuentros, que sirvieron para presentar en España los programas informáticos de ayuda a la creación musical desarrollados en esta institución, asistieron los más importantes compositores españoles de las últimas generaciones. Esto supuso un empuje importante para la proyección del departamento en el ámbito nacional e internacional.

Es necesario destacar también la celebración del Festival *A Luigi Nono ai suoi infiniti possibili*. Este evento, en torno a la obra de este influyente compositor italiano, contó además con la exhibición de una exposición documental, la edición de una publicación con importantes contribuciones teóricas y textos del compositor, así como la celebración de los Encuentros Pedagógicos del Taller Instrumental del CGAC, que en este caso llegaban a su tercera edición con una importante participación de alumnado tras unas ediciones dedicadas a aspectos esenciales para la comprensión de aspectos técnicos y estéticos de la música de este siglo. Los contenidos comprendían tanto clases para instrumentistas como lecciones estéticas dirigidas a estudiantes y público interesado.

Como elemento complementario del ciclo *Retrospectiva do século XX* tuvieron lugar conciertos monográficos en torno a una serie de autores destacables, entre los que cabe mencionar el dedicado al compositor francés Tristan Murail. De éste se interpretó, como estreno mundial, la obra *Huit regards sur l'horizon*, encargada por el Centro Galego de Arte Contemporánea para la ocasión.

musique galicienne dont on offrit un ample panorama qui favorisa le lancement, sur la scène musicale professionnelle, d'une série de nouveaux auteurs et de nouvelles œuvres, sans omettre de rendre hommage aux compositeurs récemment disparus Xan Viaño et Enrique X. Macías. À l'intérieur du programme de coproductions avec des institutions internationales, entrepris l'année précédente, l'IRCAM (Institut de la Recherche et Coordination Acoustique-Musique) du Centre Georges Pompidou, fut choisi, pour son caractère emblématique et fondamental dans le développement de la musique occidentale des vingt-cinq dernières années. Les plus importants compositeurs espagnols de ces dernières générations assistèrent à ces rencontres, qui servirent à présenter en Espagne les programmes informatiques d'aide à la création musicale développés au sein de cette institution. Cela repréSENTA un coup de pouce important pour l'implication du département dans le cadre national et international.

Il faut aussi mettre l'accent sur la célébration du Festival *A Luigi Nono ai suoi infiniti possibili*. Cet événement important, consacré à l'œuvre de l'influent compositeur italien, donna lieu également à une exposition documentaire et à l'édition d'une publication avec d'importantes contributions théoriques et des textes du compositeur ; à noter, de plus, la célébration des Rencontres Pédagogiques de l'Atelier Instrumental du CGAC, qui dans ce cas en étaient à leur troisième édition avec une participation importante d'élèves après quelques éditions consacrées aux aspects essentiels pour la compréhension des aspects techniques et esthétiques de la musique de ce siècle. Les contenus englobaient aussi bien des cours pour instrumentistes que des leçons d'esthétique adressées à des étudiants ou à un public intéressé.

Comme complément au cycle *Rétrospective du XXème siècle*, des concerts monographiques touchant à une série de brillants auteurs, parmi lesquels il faut citer celui qui fut dédié au compositeur français Tristan Murail. De ce dernier on interpréta, comme création mondiale, l'œuvre *Huit regards sur l'horizon*, commandée pour l'occasion par le Centre Galicien d'Art Contemporain.

Durant le programme de 1997 on se concentra

Durante el programa de 1997 se incidió en los conceptos y objetivos marcados al inicio con la única diferencia de disponer al público de una manera progresiva hacia la creación más reciente. Así surgió el ciclo *Perfil de un Compositor*, dedicado a importantes figuras de las últimas generaciones como Gérard Grisey, Salvatore Sciarrino o Magnus Lindberg, sin olvidar tampoco los conciertos monográficos de Olivier Messiaen y Morton Feldman.

Las XI *Xornadas de Música Contemporánea*, bajo el epígrafe de *La Ley Natural*, trataron de hacer un recorrido histórico entre las relaciones arte/naturaleza/música como reflexión en torno a un elemento esencial en el ámbito del pensamiento artístico. El programa ofrecía un panorama de autores reunidos en cada caso a propósito de una temática intimamente relacionada entre el propio programa del concierto y el seminario de estética que se desarrolló de modo paralelo. Las conferencias versaron sobre filosofía, ciencia, arte y la propia música.

Los objetivos actuales del Departamento se centran ante todo en la difusión de la música más reciente, en especial la de autores más jóvenes, en un intento de potenciar la joven música española en el marco internacional. Se acogerán distintos proyectos de investigación relacionados con la aplicación tecnológica en la creación musical, al tiempo que se inaugurará una colección de publicaciones y discos compactos que ayude a difundir el trabajo de investigación emprendido tiempo atrás.

Manuel Rodeiro, es director del Departamento de Música del *Centro Galego de Arte Contemporánea*.

sur les concepts et objectifs qui avaient marqué les débuts du centre, avec un seule différence : tourner progressivement le public vers la création plus récente. C'est ainsi que surgit le cycle *Profil d'un compositeur* consacré à d'importants personnages des dernières générations comme Gérard Grisey, Salvatore Sciarrino ou Magnus Lindberg, sans toutefois oublier les concerts monographiques d'Olivier Messiaen et Morton Feldman.

Les XIèmes *Xornadas de Música Contemporánea*, regroupées sous l'épigraphe de *La loi naturelle*, essaient de faire un parcours historique entre les rapports art/nature/musique comme réflexion sur un élément essentiel du domaine de la pensée artistique. Le programme offrait un panorama d'auteurs réunis dans chaque cas autour d'une thématique en rapport étroit entre le programme même du concert et le séminaire d'esthétique qui se déroula en parallèle. Les conférences portèrent sur la philosophie, la science, l'art et la musique même.

Les objectifs actuels du Département sont surtout axés sur la diffusion de la musique plus récente, en particulier celle des auteurs les plus jeunes, dans une tentative de renforcer la jeune musique espagnole dans un cadre international. On accueillera différents projets de recherche en rapport avec l'application technologique dans la création musicale, en même temps que sera inaugurée une collection de publications et de disques compacts qui favorise la diffusion du travail de recherche entrepris auparavant.

Manuel Rodeiro est le directeur du Département de Musique du Centre Galicien d'Art Contemporain.

# El Ensemble Gerhard una orquesta española para la música del siglo XX

**U**n día de primavera de 1996, Xavier Güell y José Luis Pérez de Arteaga, Director Artístico del Proyecto Gerhard, charlaban en una cafetería madrileña sobre la manera de dar forma a un grupo instrumental dedicado a interpretar sólo música contemporánea. Planteamientos que entonces podían ser considerados algo ambiciosos y que, poco más de un año después, parecen ingenuos: promocionar y divulgar las obras de los compositores del siglo XX, estar presentes en los principales foros de música contemporánea y potenciar a los instrumentistas como intérpretes solistas. Todo esto sin tener dinero.

Bajo estas frases se escondía una idea muy simple, la de formar un grupo instrumental estable -como ya habían hecho Pierre Boulez o Luciano Berio- que consiguiera el amor del público hacia la música tradicionalmente más incomprendida: aquella que había nacido con Schoenberg y que todavía no termina de encontrar hueco ni público en las salas de conciertos. Pronto aparecieron nombres de intérpretes como la arpista Susana Cermeño, el guitarrista Ignacio Rodes, el percusionista José Vicente, el flautista Jaime Martín, el trompetista José María Ortí y otros. Finalmente Mara Mendialdúa y yo, nos encargariamos de conseguir que todos tocaran juntos en el escenario. ¿Y cómo se llamaría la orquesta? Era el centenario de Roberto Gerhard, el alumno español de Schoenberg, el orquestador de *La Peste*. ¿Gerhard Ensemble? Pudiera ser...

Unos meses más tarde contactamos con algunos de aquellos músicos, pero otros estaban

# L'Ensemble Gerhard un orchestre espagnol pour la musique du XXème siècle

**U**n jour de printemps de 1996, Xavier Güell et José Luis Pérez de Arteaga, Directeur Artistique du Projet Gerhard, discutaient dans un café de Madrid de la façon dont on pouvait former un groupe instrumental destiné à n'interpréter que de la musique contemporaine. Projets qui pouvaient alors être considérés quelque peu ambitieux et qui, moins d'un an plus tard paraissent ingénus : promouvoir et divulguer les œuvres des compositeurs du XXème, être présents dans les principaux forums de musique contemporaine et encourager les instrumentistes comme interprètes solistes. Tout ceci sans argent.

Sous ces phrases se cachait une idée beaucoup plus simple, former un groupe instrumental stable – comme l'avaient déjà fait Pierre Boulez ou Luciano Berio – qui attire l'amour du public vers la musique traditionnellement la plus incomprise : celle qui était née avec Schoenberg et qui n'a toujours pas trouvé de place ni de public dans les salles de concerts. Mais bientôt voilà que sont apparus des noms d'interprètes comme celui de la harpiste Susana Cermeño, du guitariste Ignacio Rodes, du percussionniste José Vicente, du flûtiste Jaime Martín, du trompettiste José María Ortí et d'autres encore, puis finalement celui de Mara Mendialdúa et le mien, chargées de les faire, tous, jouer ensemble sur la scène.

Et quel nom donnerait-on à l'orchestre ? C'était le centenaire de Roberto Gerhard, l'élève espagnol de Schoenberg, qui avait orchestré *La Peste*. Gerhard Ensemble ? Cela pourrait en être un. Quelques mois plus tard nous avions contacté quelques-uns de ces musiciens, mais d'autres n'étaient pas à notre portée. Jaime Martín jouait dans la Royal Philharmonic, Igna-

lejos de nuestro alcance -Jaime Martín tocaba en la Royal Philharmonic, Ignacio Rodes vivía en Nueva York, José Vicente tenía contrato con el Concertgebouw- o inmersos en un sinfín de contrariedades que la falta de dinero no nos permitía solventar. Mara tuvo la idea de convocar audiciones. Formamos un comité de selección con los críticos Arturo Reverter, de la revista Scherzo; Álvaro Guibert, del diario ABC Cultural, y los compositores Jacobo Durán-Loriga y Cristóbal Halffter, a quién nombramos Principal Director Invitado. Comenzamos la tarde de los viernes escuchando músicos, algunos horribles y otros sorprendentes. Y por fin, después de casi doscientas escuchas, tuvimos la orquesta. Los niveles eran desiguales, pero aquello sonaba. Y con mucho trabajo las cacofonías del primer ensayo se convirtieron, bajo la batuta de Xavier Güell y el esfuerzo de los músicos, en la *Primera Sinfonía de Cámara* de Schoenberg o el brillante *Concierto para Ocho* de Gerhard. Con trabajo, constancia y -siempre- sin un duro, conseguimos tocar obras de Webern, Gerhard, Varèse y algunos más hasta que el Proyecto Gerhard fue algo tan firme y real que decidimos anunciar definitivamente la orquesta.

¿Cuál es el balance de todo este trabajo? Además de saber que contamos con el mejor equipo humano, un par de constataciones cuya veracidad todos sospechábamos: que la música actual gusta y que existen aquellos que son capaces de transmitirla con pasión en salas dispuestas a acogerlos y ante un público que les escucha. La idea es continuar interpretando a Boulez, Nono, Malderna... para hacerlo cada vez mejor, ser capaces de transmitir nuestro entusiasmo a un nuevo público e ir asumiendo cada día programas más sofisticados. Conseguir que el Proyecto Gerhard se convierta en la orquesta que todos los que amamos la música de hoy soñamos alguna vez.

#### **El Ensemble Gerhard en algunos datos**

El Ensemble se presentó oficialmente con un ciclo de tres conciertos celebrados en el Auditorio de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, que tuvieron lugar los días 10 de abril,

cio Rodes vivait à New York, José Vicente avait un contrat avec le Concertgebouw) ou plongés dans d'infinites contrariétés que le manque d'argent ne nous permettait pas d'affronter. Mara a eu l'idée de convoquer des auditions. Nous avons formé un comité de sélection avec les critiques Arturo Reverter, de la revue Scherzo, Álvaro Guibert, du journal ABC Culturel, et les compositeurs Jacobo Durán-Loriga et Cristóbal Halffter, que nous avons nommé Directeur Principal Invité. Nous avons commencé les vendredis après-midi par écouter des musiciens, quelques-uns horribles et d'autres surprenants. Et finalement, après presque deux cents écoutes, nous avons eu l'orchestre. Il y avait des différences de niveau, mais cela rendait. Et avec beaucoup de peine les cacophonies de la première répétition sont devenues, sous la baguette de Xavier Güell et l'effort des musiciens, la *Première Symphonie de Chambre* de Schoenberg ou le brillant *Concert pour Huit* de Gerhard. Avec du travail, de la constance et – toujours – sans un rond, nous sommes parvenus à jouer des œuvres de Webern, Gerhard, Varèse et d'autres encore jusqu'à ce que le Projet Gerhard soit devenu quelque chose de solide et de réel et que nous ayons décidé d'annoncer définitivement la création de l'orchestre.

Quel est le bilan de tout ce travail ? En plus de savoir que nous disposons de la meilleure équipe humaine, quelques constatations dont nous supposons tous la véracité, c'est-à-dire, que la musique actuelle plaît et qu'il existe des gens capables de la transmettre avec passion dans des salles disposées à les accueillir, devant un public qui les écoute. L'idée c'est de continuer à interpréter Boulez, Nono, Malderna... pour le faire chaque fois mieux, d'être capables de transmettre notre enthousiasme à un nouveau public et d'assumer peu à peu des programmes plus sophistiqués. Parvenir à faire du Projet Gerhard l'orchestre, dont tous ceux qui aimons la musique d'aujourd'hui, avons toujours rêvé.

#### **Quelques informations sur l'Ensemble Gerhard**

L'Ensemble Gerhard a été présenté officiellement avec un cycle de trois concerts célébrés dans l'Auditorium de l'Académie Royale des Beaux Arts de San Fernando de Madrid, qui ont eu lieu le dix avril, les huit et vingt-deux mai 1997. Dans ce cycle, on a

8 y 22 de mayo de 1997. Se programaron en ese ciclo obras de Roberto Gerhard (tres en total), Schoenberg, Varèse, Tomás Marco, Stravinsky, Anton Webern, Cristóbal Halffter y Luis de Pablo. Los directores que se hicieron cargo de este ciclo inaugural fueron su titular, Xavier Güell, Jan Latham-Koenig y Cristóbal Halffter. A continuación, se han hecho cargo (o lo harán próximamente) de la dirección de los conciertos Santiago de la Riva, José Ramón Encinar, Pedro Halffter y Mark FitzGerald. El repertorio que cubre, hasta el presente, incluye a los compositores citados y los nombres de Alban Berg, Béla Bartók, Ernesto y Rodolfo Halffter, Bruno Maderna, Claudio Ambrosini, Salvatore Sciarrino y Pierre Boulez.

El Proyecto Gerhard se inscribe en una de las líneas de actuación de la Asociación Promúsica y es el eje de su temporada de actividades y conciertos de música contemporánea. En esta segunda temporada de existencia, el Ensemble Gerhard reparte sus actuaciones entre la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Residencia de Estudiantes de Madrid, y también ha participado en el Verano Musical de Segovia. El Ensemble se autofinancia y estudia propuestas de grabación, así como fórmulas de financiación, para estar presente en este ámbito en el que esperan prestar atención prioritaria a las obras de Roberto Gerhard quién, pese a su enorme importancia, se encuentra mal representado en los catálogos discográficos. Cuenta, también, con un compositor residente que, en su primera temporada, ha sido Jacobo Durán-Loriga.

El Ensemble Gerhard es un grupo de geometría variable que cuenta con un máximo de cincuenta miembros formados por seis flautas, seis clarinetes, dos oboes, un corno inglés, cuatro fagotes, cinco trompas, dos trompetas, tres trombones, dos tubas, arpa, dos guitarras, cuatro violines, dos violas, tres violonchelos, dos contrabajos, dos pianos, dos percusionistas, dos acordeones y mandolina.

Almudena Maeztu es gerente del Proyecto Gerhard.

programmé des œuvres de Roberto Gerhard (trois au total) Shoenberg, Varèse, Tomás Marco, Stravinsky, Anton Webern, Cristóbal Halffter et de Luis de Pablo. Les chefs d'orchestre qui se sont chargés de ce cycle inaugural ont été, Xavier Guell, son titulaire, Jan Latham-Koenig et Mark FitzGerald. Le répertoire qu'il couvre à nos jours, inclut les auteurs cités et les noms de Alban Berg, Béla Bartòk, Ernesto et Rodolfo Halffter, Bruno Maderna, Claudio Ambrosini, Salvatore Sciarrino et Pierre Boulez.

Le Projet Gerhard s'inscrit dans une des lignes d'action de l'Association Promúsica, qui est l'axe de sa saison d'activités et de concerts de musique contemporaine. À sa deuxième saison, l'Ensemble Gerhard répartit ses concerts entre l'Académie Royale des Beaux Arts de San Fernando et la Résidence d'Étudiants de Madrid, et ont également participé à l'Été Musical de Ségovia. L'Ensemble s'autofinance et étudie des propositions d'enregistrement, ainsi que des formules de financement, pour commencer à exister dans ce domaine où l'on espère prêter une attention prioritaire aux œuvres de Roberto Gerhard, qui malgré son énorme importance, est très mal représenté dans les catalogues discographiques. À sa première saison, il compte, aussi, avec la présence d'un compositeur en résidence : Jacobo Durán-Loriga.

L'Ensemble Gerhard est un groupe à géométrie variable qui compte au maximum cinquante membres parmi lesquels, six flûtes, six clarinettes, deux hautbois, un cor anglais, quatre bassons, cinq cors, deux trompettes, trois trombones, deux tubas, une harpe, deux guitares, quatre violons, deux altos, trois violoncelles, deux contrebasses, deux pianos, deux percussionnistes, deux accordéons et une mandoline.

Almudena de Maeztu est la gérante du Projet Gerhard.

# Centros y laboratorios de investigación

CENTRE DE DOCUMENTACIÓ I  
DIFUSIÓ DE LA MÚSICA  
CONTEMPORÀNIA  
Dir. Joan Guinjoan  
Av. Diagonal, 373, 4º  
08008 BARCELONA  
Tels. ++34 (9) 3 217 11 06/218 66 00  
Fax ++34 (9) 3 317 49 86

CENTRO PARA LA DIFUSIÓN DE  
LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA  
(Museo Centro de Arte Reina Sofía)  
Dir. Consuelo Diaz  
c/ Santa Isabel 52 28012 MADRID  
Tels. ++34 (9) 1 468 23 10/468 29 31

L.E.A.  
CONSERVATORIO SUPERIOR DE  
MÚSICA JOAQUÍN RODRIGO  
Camino de la Vera, 29  
46022 VALENCIA

CONSERVATORIO DE LA  
COMUNIDAD DE MADRID  
c/ Ferraz, 62  
28008 MADRID  
Tel. ++34 (9) 1 541 49 25

ESCUELA DE MÚSICA JESÚS  
GURIDI  
Plaza de la Constitución, 9  
01012 VITORIA. ALAVA

GABINETE DE MÚSICA  
ELECTROACÚSTICA DE  
CUENCA  
c/Palafox 1 16001 CUENCA  
Tel. ++34 (9) 69 22 69 11/12  
Fax ++34 (9) 69 23 07 71

L.I.E.M.  
CENTRO PARA LA DIFUSIÓN DE  
LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA  
(Museo Centro de Arte Reina Sofía)  
Dir. Adolfo Núñez  
c/ Santa Isabel, 52 28012 MADRID  
Tel. ++34 (9) 1 468 30 02 ext. 253  
Fax ++34 (9) 1 530 83 21

LABORATORIO DE MÚSICA  
ELECTROACÚSTICA  
Real Conservatorio  
Superior de Música  
Dir. Zulema de la Cruz Castillejo  
c/ Doctor Mata, 2  
28012 MADRID  
Fax ++34 (9) 1 530 83 21

El laboratorio de informática y electrónica musical del CDMC. Foto/photo © Elena Martín, 1995.



# Festivales de música contemporánea

**CICLE INTERNACIONAL DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA A BARCELONA**  
 Conservatorio Municipal de Música  
 c/ Bruch, 110-112  
 08009 BARCELONA  
 Tel. ++34 (9)3 258 43 02  
 ABRIL/MAYO

**CICLE DE MÚSICA DEL SEGLE XX: MÚSICA AL NICK HAVANNA**  
 Associació Catalana de Compositors  
 c/ Mestre Nicolau, 19, 5º  
 08021 BARCELONA  
 Tel. ++34 (9)3 201 40 95  
 ABRIL/JUNIO

**CICLO DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA**  
 Colectivo Coken.  
 Universidad de Valladolid  
 Dir. Art. Antonia Virgili  
 Plaza de la Universidad, s/n  
 47002 VALLADOLID  
 Tel. ++34 (9)83 26 40 00 ext. 2592  
 MARZO

**CICLO DE MÚSICA DEL SIGLO XX**  
 Quincena Musical, S.A.  
 Dir. Art. José Antonio Echenique  
 c/ República Argentina, s/n  
 20003 San Sebastián, GUIPÚZCOA  
 Tel. ++34 (9)43 48 12 38  
 Fax ++34 (9)43 43 07 02

**ENCUENTRO DE COMPOSITORES**  
 Asociación de Compositores  
 Sinfónicos Valencianos  
 c/ J.J. Dómine, 6, 2º  
 46001 VALENCIA  
 Tel. ++34 (9)6 367 25 95  
 Fax ++34 (9)6 330 91 25

**ENCONTRE DE COMPOSITORS**  
 Fundación A.C.A. Área de Creación Acústica  
 Carrer de Sant Roc, 4  
 07001 Palma de Mallorca  
 BALEARES  
 Tel. ++34 (9)71 72 37 29  
 Fax ++34 (9)71 72 01 77

**ENSEMS**  
 Festival Internacional de Coros  
 Dir. Art. Joan Cervero  
 Av. Campanar, 32 46013 VALENCIA  
 Tel. ++34 (9)6 386 65 00  
 Fax ++34 (9)6 386 64 74

**FESTIVAL INTERNACIONAL DE LAS ARTES SIBILA**  
 Música Contemporánea del Sur  
 Sibilina, S.L.  
 Dir. Art. Joan Carlos Marset  
 c/ Jamerdiana, 3 41004 SEVILLA  
 Tel. ++34 (9)5 422 67 20  
 Fax ++34 (9)5 422 66 61

**FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA DE ALICANTE**  
 Dir. Art. Consuelo Díez  
 c/ Jorge Juan, 1 03002 ALICANTE  
 Tel. ++34 (9)6 520 51 00  
 exts. 213/214/215  
 SEPTIEMBRE

**FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA DE VEREULA**  
 Diputación de Zaragoza.  
 Dir. Art. Teresa Catalán  
 Pza. de España, 2  
 50071 ZARAGOZA  
 Tels. ++34 (9)76 28 88 80/81  
 Fax ++34 (9)76 28 88 83  
 AGOSTO/SEPT.

**FESTIVAL DE MÚSICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX**  
 Conservatorio Profesional de Música  
 c/Santa Nonia, 11  
 23003 LEÓN  
 Tel. ++34 (9)87 25 02 07

**FESTIVAL "MÚSICA DEL SIGLO XX" DE BILBAO**  
 Museo de Bellas Artes.  
 Sala de la BBK  
 Dir. Art. Jesus Villa-Rojo  
 c/ Seco, 12 28007 MADRID  
 Tel. ++34 (9)1 552 96 58  
 NOV.

**JORNADAS INTERNACIONALES DE NUEVA MÚSICA**  
 Musika Berriaren N Grupo de  
 Pamplona- Iruñeaiko Taldea  
 c/ Tudela, 14, 2º  
 31001 Pamplona NAVARRA  
 Tel. ++34 (9)48 24 30 21  
 PRIMAVERA

**JORNADAS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA DE GRANADA**  
 Fundación Caja de Ahorros de  
 Granada, Actividades Musicales.  
 Plaza Villamena, 1  
 18001 GRANADA  
 Tel. ++34 (9)58 22 54 58

**MUESTRA DE MÚSICA ELECTROACÚSTICA**  
 Gabinete de Música electroacústica,  
 Conservatorio de Cuenca  
 Dir. Art. Fernando J. Cabañas  
 c/ Palafox 16001 CUENCA  
 Tels. ++34 (9)69 22 69 11/12  
 Fax ++34 (9)69 23 07 71  
 JUNIO

**MÚSICA 13. FESTIVAL DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA**  
 Galería, 13  
 17413 Ventalló GERONA  
 Tel. ++34 (9)72 79 45 87

**XORNADAS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA DE SANTIAGO DE COMPOSTELA**  
 Casa Balconada, Rua Nova, 6  
 15705 Santiago de Compostela  
 LA CORUÑA  
 Tel. ++34 (9)81 57 25 44  
 Fax. ++34 (9)81 57 13 10



*Fontaine Wallace, París, 1990. © doce notas.*

II

Notes sur la musique française récente *Notas sobre la música francesa reciente* Makis Solomos.  
Mélanges et impuretés *Mezclas e impurezas* Mihu Iliescu. De la musique concrète... *De la música concreta...* Carmen Pardo. Générations spectrales... devenir... *Generaciones espectrales...* porvenires... Anne Sédès. L'avenir de la modernité *El futuro de la modernidad* Jean-Marc Chouvel. Comprendre notre société avec la musique de son temps *Comprender nuestra sociedad con la música de su tiempo* Anne-Marie Green. Derrière le spectre, la série et les guilis-guilis *Tras el espectro, la serie y los cosquilleos* François Paris. De la forme aux images sonores *De la forma a las imágenes sonoras* Jean-Luc Hervé. La perception vive *La percepción viva* Pascale Criton.



# Notes sur la musique française récente

**L**a France est l'un des rares pays qui possède une solide tradition de *musique contemporaine* (*contemporary music* en anglais, *Moderne Musik* en allemand, une musique qui s'inscrit dans la modernité telle qu'elle se parachève au XXème siècle). Certes, celle-ci ne s'est pas imposée sans livrer de combats – pensons seulement au néoclassicisme de l'entre-deux-guerres (dont la France fut le héritage) qui instaure un «trou» entre les innovations de Claude Debussy (1862-1918) et la génération des féroces modernes nés dans les années 20. Cependant, depuis environ 1950, la musique contemporaine, plus que dans tout autre pays, y a vécu des jours glorieux, sinon paisibles, ce qui explique peut-être pourquoi on en est venu aujourd'hui à parler d'«académisme moderniste» – les combats des ancêtres ayant fini par donner naissance à des «privilégiés». Quiconque voudrait comprendre la situation actuelle devrait donc commencer par établir une liste de ces ancêtres, une tâche qu'on ne peut que schématiser à l'extrême ici sous la forme de quatre tendances elles-mêmes simplifiées :

- 1) Musiques centrées sur le son, sur la présence et la plénitude sonores, où la composition du son s'est progressivement substituée à la composition avec des sons. Cette tendance, de loin la plus importante, fut inaugurée par Debussy, l'initiateur français de la modernité. Elle s'est radicalisée avec Edgar Varèse (1883-1965), puis Iannis Xenakis (né en 1922), le Groupe de Recherches Musicales (GRM) – autour de Pierre Schaeffer (1910-96) et de François Bayle (1932) – ou François-Bernard Mâche (1935). Elle prit un nouvel élan avec les recherches sur la synthèse du son menées par Jean-Claude Risset (1938), qui aboutirent, à la fin des années 1970, à l'école dite «spectrale» comprenant

# Notas sobre la música francesa reciente

**F**rancia es uno de los pocos países que poseen una sólida tradición de "música contemporánea" (*contemporary music* en inglés, *Moderne Musik* en alemán: una música que se inscribe en la modernidad tal y como se consuma en el siglo XX). Ciertamente es que no se ha impuesto sin librarse de combates – baste pensar en el neoclasicismo de entreguerras (del que Francia fue paladín), que instauró un "agujero" entre las innovaciones de Claude Debussy (1862-1918) y la generación de los feroz modernos nacidos en los años veinte. Sin embargo, aproximadamente desde 1950 la música contemporánea en Francia, más que en ningún otro país, ha vivido días felices, incluso apacibles. Es posible que esto explique por qué se ha llegado a hablar hoy de "academicismo modernista" y que los combates de los ancestros hayan terminado por dar nacimiento a "privilegios". Todo el que quiera comprender la situación actual deberá, pues, comenzar estableciendo una lista de esos ancestros, tarea que no hay más remedio que esquematizar al extremo aquí bajo la forma de cinco tendencias, a su vez simplificadas:

- 1) Músicas centradas en el sonido, en la presencia y plenitud sonoras, donde la composición del sonido ha sustituido progresivamente a la composición con sonidos: esta tendencia, con mucho la más importante, fue inaugurada por Debussy, el iniciador francés de la modernidad; se radicalizó con Edgar Varèse (1883-1965) y luego con Iannis Xenakis (1922), así como con el Groupe de Recherches Musicales en torno a Pierre Schaeffer (1910-1996), François Bayle (1932) y François-Bernard Mâche (1935); alcanzó un nuevo impulso con las investigaciones sobre la síntesis del sonido llevadas a cabo por Jean-Claude Risset (1938), que desembocaron, a finales de los años setenta, en la escuela llamada espectral

Gérard Grisey (1942), Hugues Dufourt (1943) et Tristan Murail (1947). Notons qu'elle a bénéficié des apports extrêmes-orientaux d'un Jean-Claude Eloy (1938) ou d'un Yoshihisa Taira (1938).

2) Musiques centrées au contraire sur la décomposition du son en «paramètres» et sur la recherche de «structures», sur l'absence, sur la «négativité créatrice»<sup>1</sup>. Il s'agit du sérialisme et du postsérialisme, incarnés en France par René Leibowitz (1913-72), Pierre Boulez (1925), Jean Barraqué (1928-73), Gilbert Amy (1936) et, plus récemment, Emmanuel Nunes (1941).

3) Tendances libertaires de la fin des années 60 et du début des années 70, convergeant vers l'«œuvre ouverte» ou l'improvisation. La restauration qui suivit ayant été impitoyable, peu de noms ont survécu. Mentionnons cependant André Boucourechliev (1925-1997) ou Vinko Globokar (1934). A ce courant pourrait être rattaché le théâtre musical de Georges Aperghis (1945).

4) Courants visant à une conciliation avec la tradition et se manifestant de manières multiples à travers les œuvres d'Olivier Messiaen (1908-1992), Maurice Ohana (1914-1992), Henri Dutilleux (1916) ou Claude Ballif (1924).

Il faut insister sur l'existence, en France, de cette tradition moderniste. Non seulement c'est le seul pays qui peut certifier sa solidité, mais, en outre, il y a comme un paradoxe à la juxtaposition de ces deux termes, «tradition» et «moderniste». Ce paradoxe disparaît en partie si l'on veut bien, momentanément, remplacer le mot «tradition» par l'expression *politique culturelle*. En effet, une spécificité française, à tous les niveaux, est le rôle extraordinaire qu'y joue l'Etat. La musique, véritable vitrine d'un Etat très centralisé aujourd'hui encore (malgré les récentes velléités de décentralisation), bénéficie tout particulièrement de la bienveillance / surveillance étatique. Il en est ainsi depuis très longtemps – est-il besoin de rappeler ce détail cocasse : ce fut un italien, Lulli, devenu Lully, qui, par l'entremise de Louis XIV, exerça un monopole sur l'opéra français du XVII<sup>e</sup> siècle.

Une situation de quasi-monopole s'est aussi progressivement dessinée dans la musique de l'après 1945 : le monopole d'*institutions*. Certes,

que comprende a Gérard Grisey (1942), Hugues Dufourt (1943) y Tristan Murail (1947). Señalemos que se ha beneficiado de aportaciones extremo-orientales de un Jean-Claude Eloy (1938) o un Yoshihisa Taira (1938).

2) En el polo opuesto, músicas centradas en la descomposición del sonido en "parámetros" y la búsqueda de "estructuras", en la ausencia, en la "negatividad creadora"<sup>1</sup>. Se trata del serialismo y el post-serialismo, encarnados en Francia por René Leibowitz (1913-1972), Pierre Boulez (1925), Jean Barraqué (1928-1973), Gilbert Amy (1936) y, más recientemente, Emmanuel Nunes (1941).

3) Tendencias libertarias de finales de los años sesenta y comienzos de los setenta que convergieron en la "obra abierta" o la "improvisación": al haber sido feroz la restauración que siguió, pocos nombres han sobrevivido; mencionemos, no obstante, a André Boucourechliev (1925-1997) o Vinko Globokar (1934). A esta corriente podría estar asociado el teatro musical de Georges Aperghis (1945).

4) Corrientes que tienden a conciliarse con la tradición y que se manifiestan de múltiples maneras a través de las obras de Olivier Messiaen (1908-1992), Maurice Ohana (1914-1992), Henri Dutilleux (1916) o Claude Ballif (1924).

Hay que insistir en la existencia en Francia de esta tradición modernista: no solamente es el único país que puede alardear de la solidez de esta tradición, sino que, por añadidura, hay una especie de paradoja en la juxtaposición de estos dos términos, "tradición" y "modernidad". Esta paradoja desaparece en parte si se está dispuesto, por el momento, a reemplazar la palabra "tradición" por la expresión *política cultural*. En efecto, una particularidad francesa en todos los niveles es el papel extraordinario del Estado. La música, verdadero escaparate de un Estado muy centralizado aún hoy (pese a las recientes veleidades de descentralización), se beneficia muy particularmente de la benevolencia / vigilancia del Estado. Es así desde hace mucho tiempo. ¿Es preciso recordar este detalle divertido?: fue un italiano, Lulli, convertido en Lully, quien, por mediación de Luis XIV, ejerció un monopolio sobre la ópera francesa del siglo XVII.

Una situación de casi monopolio se ha diseñado



IRCAM. Expérience d'acoustique dans la chambre anéchoïque /Experimento acústico /En la cámara anecoica. Photo/foto © Myr Muratet

les compositeurs bénéficient de commandes à titre privé ; mais la vie musicale française a tendu de plus en plus vers un fonctionnement centré sur des institutions. Ici, une mention particulière devrait être faite au nom de Pierre Boulez, dont le rôle dans la vie musicale française mériterait d'être analysé en détail<sup>2</sup>. Contrairement aux apparences, il a formé peu de compositeurs – certes, de nombreux musiciens ont étudié ses partitions, mais de leur propre initiative ou poussés par d'autres. Par contre, il a formé en grande partie l'élite sociale qui constitue le gros du public français de la musique contemporaine et, surtout, l'élite de l'*administration musicale* française : il a contribué à l'institutionnalisation de la musique contemporaine. En effet, après une trajectoire tumultueuse, il parvint, dans les années 70 (sous Pompidou), à bénéficier de l'appui du pouvoir politique, qui créa pour lui l'IRCAM. L'Institut de Recherches et de Coordination Acoustique Musique possède la particularité suivante : depuis sa mise en route (1975) jusqu'à nos jours, il se présente comme le lieu universel de la musique contemporaine, même s'il n'en produit et n'en diffuse qu'une infime partie<sup>3</sup>. Il en va de même d'autres institutions, antérieures ou postérieures à l'IRCAM : le GRM déjà mentionné (il aurait fallu ici évoquer le rôle de Pierre Schaeffer), le CEMAMU, le GRAME... Si, dans le domaine intellectuel moderniste, la France est le pays des grands individus – il est bien connu que la réflexion philosophique, pour prendre un exemple, y est le fait de penseurs isolés, même si ceux-ci appartiennent à des institutions et, par ailleurs, forment légion –, en musique elle est le lieu des grandes institutions. C'est à ce titre, et seulement à ce titre, que l'on peut parler d'une «institutionnalisation» de la musique contemporaine.

Comment des initiatives à caractère «privé» (celles de Schaeffer, de Boulez, etc.) ont-elles pu donner naissance à des institutions ayant l'apparence d'un caractère général, se prévalant d'une «utilité publique» ? Le soutien occasionnel de leurs fondateurs par le pouvoir politique ne suffit pas pour expliquer cette transformation ; ni le rôle, pourtant important, de certains «mé-

progresivamente en la música desde 1945: el monopolio de las instituciones. Ciertamente, los compositores se benefician de encargos a nivel privado; pero la vida musical francesa ha tendido cada vez más hacia un funcionamiento centrado en las instituciones. Hay que hacer aquí particular mención al nombre de Pierre Boulez, cuyo papel en la vida musical francesa merecería ser analizado en detalle<sup>2</sup>. En contra de las apariencias, ha formado a pocos compositores; ciertamente, numerosos músicos han estudiado sus partituras, pero por su propia iniciativa o empujados por otros. Por el contrario, ha formado en gran parte a la élite social que constituye el grueso del público francés de música contemporánea y, sobre todo, a la élite de la *administración musical* francesa; ha contribuido a la institucionalización de la música contemporánea. En efecto, después de una trayectoria tumultuosa, en los años setenta (con Pompidou) llegó a beneficiarse del apoyo del poder político que creó para él el IRCAM (Institut de Recherches et de Coordination Acoustique Musique) que tiene la siguiente particularidad: desde su apertura (1975) hasta nuestros días, se presenta como el lugar universal de la música contemporánea, incluso si no la produce y no la difunde más que en una ínfima parte<sup>3</sup>. Otro tanto ocurre con otras instituciones, anteriores o posteriores al IRCAM: el GRM ya mencionado (habría que evocar aquí el papel de Pierre Schaeffer), el CEMAMU, el GRAME... Si en el ámbito intelectual modernista Francia es el país de las grandes individualidades -es bien sabido que la investigación filosófica, por poner un ejemplo, es cosa de pensadores aislados, incluso si éstos pertenecen a instituciones y, por otra parte, forman legión-, la música se ha convertido en territorio de las grandes instituciones. A este nivel, y solamente a este nivel, se puede hablar de una "institucionalización" de la música contemporánea.

¿Cómo es que iniciativas de carácter privado (las de Schaeffer, Boulez, etc.) han podido dar origen a instituciones con apariencia de carácter general, invocando una "utilidad pública"? El apoyo ocasional del poder político a sus fundadores no basta para explicar esta transformación; ni el papel, importante no obstante, de ciertos "mediadores" como Maurice Fleuret o Claude Samuel. Subvencionar músicas que,

diateurs» tels que Maurice Fleuret ou Claude Samuel. Subventionner des musiques qui, sans cette politique culturelle, n'existeraient pas sous cette forme, suppose que l'Etat y trouve sa raison. La légitimité publique de ces institutions découle de leur implication massive dans les *nouvelles technologies*. Là on touche du doigt une nouvelle particularité française : un certain retard dans l'industrialisation est allé de pair avec une recherche technologique de pointe. Plus généralement, l'Etat, prônant une «modernisation» – au sens économique du terme – volontariste de la société française, s'est approprié la modernité musicale ; celle-ci, véritable vitrine, légitime à son tour une politique économique catastrophique. D'autre part, en ce qui concerne la musique même, on soulignera une évolution qui n'est pas seulement d'ordre sémantique et qu'il faudrait analyser en détail : la création musicale est progressivement devenue «recherche» musicale<sup>4</sup>.

Dans les dernières années, des critiques à l'encontre de cette situation paradoxale de la musique contemporaine ont fusé de toutes parts – le débat est encore plus aigu pour les arts plastiques, celui sur la musique n'étant encore qu'à ses débuts. On a parlé de son «institutionnalisation», de sa transformation en «art officiel», voire même, d'un «art administré» – une expression allemande (*Verwaltete Kunst*) à laquelle, dans les années 60, Theodor W. Adorno assignait un sens plus général<sup>5</sup>. Il serait incongru de la part de ce petit texte de prendre position dans ce débat. Mais on notera que ces critiques vont de pair avec une évolution de la politique culturelle (une évolution trop récente pour qu'on puisse encore l'analyser) : sa disparition pure et simple. L'Etat se désengage de plus en plus de la vie culturelle, aussi bien à un niveau économique (diminution des «subventions») qu'à un niveau administratif (délégation des pouvoirs vers les «collectivités locales»), ce qui, assez souvent, peut tout simplement signifier, par rapport à la musique contemporaine, une indifférence totale).

Cette nouvelle donne constitue une condition nécessaire, bien que non suffisante, pour expliquer la situation la plus récente de la musique française

sin esta política cultural, no existirían en esta forma, supone que el Estado encuentra en ello su razón. La legitimidad pública de estas instituciones deriva de una implicación masiva en las nuevas tecnologías. Allí apuntamos con el dedo una nueva particularidad francesa: un cierto retraso en la industrialización ha ido paralelo a una investigación tecnológica punta. En general, el Estado, predicando -en el sentido económico del término- una "modernización voluntarista de la sociedad francesa, se ha apropiado de la modernidad musical, y ésta, verdadero escaparate, legitima a su vez una política económica catastrófica. Por otra parte, subrayaremos una evolución que no es sólo de orden semántico y que convendría analizar en detalle: la creación musical se ha convertido progresivamente en "investigación" musical<sup>4</sup>.

En los últimos años han llovido críticas de todos los sectores a esta paradójica situación de la música contemporánea. El debate es aún más agudo en las artes plásticas; en la música no se encuentra más que en sus orígenes. Se ha hablado de su "institucionalización", de su transformación en "arte oficial", incluso de un "arte administrado", expresión alemana (*Verwaltete Kunst*) a la que, en los años sesenta, Theodor W. Adorno asignaba un sentido más general<sup>5</sup>. Sería incongruente por parte de este sencillo texto tomar postura en este debate. Pero hay que subrayar que estas críticas corren parejas con un desarrollo de la política cultural (evolución que aún es demasiado reciente como para que se pueda analizar): su desaparición pura y simple. El estado se desentiende cada vez más de la vida cultural, tanto a escala económica (disminución de las "subvenciones") como a escala administrativa (delegación de poderes hacia las "colectividades locales"), lo que a menudo puede simplemente significar, respecto a la música contemporánea, una indiferencia total).

Estos nuevos elementos constituyen una condición necesaria, aunque no suficiente, para explicar la situación más reciente de la música francesa contemporánea, caracterizada a la vez por una especie de delicuencia y por un "sálvese quien pueda". Innumerables soluciones se han propuesto a la crisis de la modernidad, pero no tienen la fuerza de convicción de esta última. Nos arriesgamos a establecer una pequeña tipología de estas soluciones,

contemporaine, caractérisée à la fois par une sorte de déliquescence et par un «sauve qui peut». D'innombrables solutions sont proposées à la crise de la modernité, mais qui, précisément, n'ont pas la force de conviction de cette dernière. On se risquera à établir une petite typologie de ces solutions, en demandant une grande indulgence de la part du lecteur, car cette typologie sera toute provisoire, dans la mesure où les tendances en question sont récentes et, par conséquent, n'ont pas encore fait l'objet d'études détaillées – rappelons que la France n'a pas connu de déferlante postmoderne (années 70-80, Etats-Unis notamment) ou «néo...» (fin des années 70, Allemagne), pour citer seulement deux réactions à la modernité déjà très analysées. Pêle-mêle :

– Il y a d'abord les prémodernes qui, jeunes ou moins jeunes, refont surface et qui sont caractérisés par une volonté de revanche à l'égard de la modernité. Le ressentiment ne faisant pas partie de l'*éthos* musical, on ne les évoquera pas ici.

– Il y a ensuite les grands modernes nés dans les années 20, actuellement au sommet de leur gloire, qui connaissent parfois comme un «retour du refoulé». A cet égard, l'évolution d'un Xenakis est très significative. Depuis environ le milieu des années 80, son œuvre s'oriente vers une sorte d'intériorisation, où les préoccupations sonores (dans le sens d'une musique centrée sur le son) cèdent le pas à des recherches encore difficilement qualifiables<sup>6</sup>, sinon par l'adjectif «expressives».

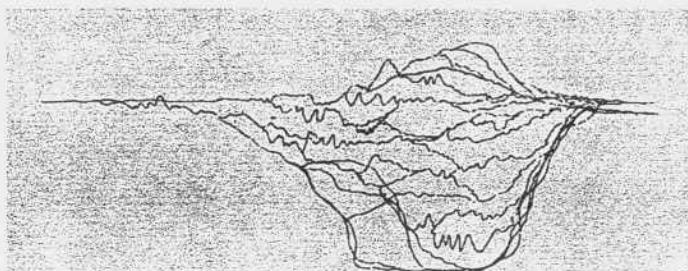
– Autre tendance : un certain penchant néoclassique, ou, plus généralement, un certain regard vers le passé, mais sans souci de revanche. D'abord apparue comme un jeu de déconstruction(s), cette tendance a fini par privilégier la reconstruction. Dans la mesure où elle est surtout le fait de compositeurs encore jeunes, de nouvelles évolutions sont susceptibles d'apparaître en son sein. On mentionnera ici Magnus Lindberg (1958), un Finlandais qui a bénéficié du soutien de l'IRCAM et qui, à ce titre, a sa place dans l'histoire

solicitando del lector una gran indulgencia ya que esta tipología será provisional en la medida en que estas actitudes son bastante recientes y, en consecuencia, no han sido aún objeto de estudios detallados. Recordemos que Francia no ha conocido la ruptura posmoderna (años setenta-ochenta, especialmente Estados Unidos) ni la "neo..." (finales de los años setenta, Alemania), por citar sólo dos reacciones a la modernidad ya muy analizadas. En desorden:

- Están, primero, los premodernos que, jóvenes o menos jóvenes, salen a la superficie y se caracterizan por una voluntad de revancha frente a la modernidad. El resentimiento no forma parte del *ethos* musical; no los evocaremos aquí.

- Se encuentran, a continuación, los grandes modernos nacidos en los años veinte, actualmente en la cima de su gloria, que conocen a veces una especie de "regreso del rechazo". Desde este punto de vista, la evolución de un Xenakis es muy significativa. Aproximadamente desde la mitad de los años ochenta su obra se orienta hacia una especie de interiorización en la que las preocupaciones sonoras (en el sentido de una música centrada en el sonido) ceden paso a búsquedas aún difícilmente calificables<sup>6</sup> por otro adjetivo que no sea el de "expresivas".

- Otra tendencia: cierta inclinación neoclásica o, generalizando más, cierta mirada hacia el pasado, pero sin deseos de revancha. Aparecida primero como un juego de deconstrucción(es), esta tendencia ha terminado por privilegiar la reconstrucción. En la medida en que esta tendencia pertenece, sobre todo, a compositores aún jóvenes, son susceptibles de aparecer nuevas evoluciones. Mencionaremos aquí a Magnus Lindberg (1958), finlandés que se ha beneficiado mucho del apoyo del IRCAM y, en este sentido, tiene su



Iannis Xenakis. Extrait / Fragmento de *Mycenae-Alpha*. © UPIC

récente de la musique française. Sa pièce *Kraft* (1985) annonçait déjà une relecture très libre du passé, que confirment ses pièces plus récentes comme *Feria* (1997). L'évolution de Philippe Manoury (1952) va aussi dans ce sens : son opéra *60ème parallèle* (1996) confirme un tournant vers le passé. Tel est aussi le cas de Philippe Fénélon (1952), avec notamment son *Concerto pour piano* (1996) ou, dans une moindre mesure, de Gérard Pesson (1958). L'intérêt des trois derniers compositeurs cités pour l'opéra n'est sans doute pas fortuit.

On pourrait ensuite évoquer une ouverture vers les musiques dites «non sérieuses». Un colloque consacré en partie aux métissages<sup>7</sup> s'est tenu récemment ; bien que se déroulant dans une «banlieue» respectable, on a pu constater qu'il fut un peu boudé : apparemment, tout le monde n'est pas encore prêt à aborder le sujet. C'est sans doute pourquoi les métissages, emprunts ou simples références à ces musiques, sont encore timides, à moins que l'on ne quitte la sphère de la musique contemporaine au sens strict. Pour se limiter à celle-ci, mentionnons les tentatives courageuses de l'Italien installé à Paris Fausto Romitelli (1963) avec, par exemple, son *Cupio Dissolvi* (1995), ainsi que les pièces de Frédéric Martin (1958), ou Martin Matalón (1958).

Contrairement à ce que l'on a pu dire, le modernisme musical des années 50-60 n'est pas un art formaliste. Certes, il y a en lui une violente critique de l'expression, du sujet. Cependant, pour les modernes, évacuer le sujet ne signifiait pas sombrer dans une musique sans âme – ce fut là l'idéologie du néoclassicisme de l'entre-deux-guerres, et, heureusement, pas nécessairement sa pratique –, mais tempérer les ambitions du sujet qui, au XXème siècle, avait flirté avec le totalitarisme. Les mots et les contenus sémantiques des sons étant devenus impuissants pour exprimer les horreurs de la seconde guerre mondiale, c'est la qualité de l'*inoui* de *Pithoprakta* (Xenakis) qui devenait véhicule d'expression. En d'autres termes, au blocage des sentiments, il fallait opposer la violence des sensations. Ou encore, il fallait, à la manière du *Marteau sans maître* (Boulez),

lugar en la historia reciente de la música francesa. Su obra *Kraft* (1985) anuncia ya una relectura muy libre del pasado confirmada por sus obras más recientes, como *Feria* (1997). La evolución de Philippe Manoury (1952) también apunta en esa dirección: su reciente ópera *60ème parallèle* (1996) confirma un giro hacia el pasado. Éste es, también, el caso de Philippe Fénélon (1952), especialmente con su *Concierto para piano* (1996), o en menor medida de Gérard Pesson (1958). Sin duda, el interés de los tres últimos compositores citados por la ópera no es fortuito.

- A continuación, podríamos intentar una apertura hacia las músicas llamadas "no serias". Recientemente ha tenido lugar un coloquio consagrado en parte a los mestizajes<sup>7</sup>; y aunque se ha desarrollado en un "suburbio" respetable, se ha podido constatar un cierto recelo: en apariencia, no todo el mundo estaba preparado aún para abordar el tema. Sin duda, porque los mestizajes, préstamos o simples referencias a esas músicas son aún tímidos, a menos que abandonemos la esfera de la música contemporánea en sentido estricto. Limitándonos a ésta, mencionemos las valientes tentativas del italiano instalado en París Fausto Romitelli (1963) con, por ejemplo, su *Cupio Dissolvi* (1995), así como las obras de Frédéric Martin (1958), o Martin Matalón (1958).

En contra de lo que ha podido decirse, el modernismo musical de los años 50-60 no es un arte formalista. Hay en él una violencia crítica de la expresión, del sujeto. Sin embargo, para los modernos obviar el sujeto no significaba caer en una música sin alma – ésa fue la ideología del neoclasicismo de entreguerras y, por fortuna, no necesariamente su práctica –, sino templar las ambiciones del sujeto que en el siglo XX había flirteado con el totalitarismo. Al haberse vuelto importantes las palabras y los contenidos semánticos de los sonidos para expresar los horrores de la segunda guerra mundial, es la cualidad de lo inaudito de *Pithoprakta* (Xenakis) lo que se convierte en vehículo de expresión. En otros términos, al bloqueo de los sentimientos había que oponer la violencia de las sensaciones. O incluso, a la manera del *Marteau sans maître* (Boulez), había que rebatir las pretensiones del sujeto con las investigaciones sobre la "estructura", un espacio de descentramiento donde éste se había hecho más modesto.

rabattre les prétentions du sujet grâce à des recherches sur la «structure», un lieu de décentrement où celui-ci était relativisé.

Néanmoins, ces «structures» ont malheureusement fini par coïncider avec d'autres structures, moins innocentes : les structures sociales. On sait que le décentrement philosophique et musical du sujet a fini par s'identifier à sa neutralisation dans une société dominée par l'économie libérale. Quant à l'inouï des recherches sur le son : il risque actuellement d'être utilisé par la musicothérapie à des fins de consensus social. C'est pourquoi une des caractéristiques les plus générales de toute tendance actuelle non-conformiste passe par la réintroduction – la revendication – d'une nouvelle expressivité. Cette réintroduction concerne les quelques tendances qui viennent d'être schématisées, mais aussi d'autres.

Ainsi, chez les compositeurs issus de la mouvance spectrale, caractérisée à ses débuts par un organicisme synonyme souvent d'impersonnel, on a pu constater une réintroduction du geste volontaire. C'est le cas de Philippe Hurel (1955) avec *...à mesure* (1996) ou de Jean-Luc Hervé (1960) avec *Esprit métallique* (1996). C'est aussi le cas, mais avec un zeste de néoclassicisme, de Kaija Saariaho (1952), dont *Amers* (1992) contient précisément une quantité d'indications «expressives» pour le soliste. L'évolution des quelques compositeurs clairement issus du post-sérialisme va dans le même sens. Avec ses dernières œuvres – notamment celles regroupées sous le nom de *Terre Habitable* (1991-97) – Antoine Bonnet (1958) tend vers une nouvelle expressivité. Citons aussi pour illustrer la même idée les évolutions de François Nicolas (1947) ou de Frédéric Durieux (1959).

«La génération de nos pères s'est arrêtée là, au seuil d'une nouvelle idée de syntaxe [...]. A présent nous devons repenser en profondeur, filtrer avec résolution le riche potentiel élaboré avant nous ; et l'utiliser à des fins expressives»<sup>8</sup>, notait récemment un compositeur italien, Luca Francesconi (1956), qui est passé par Paris. Beaucoup de jeunes ou moins jeunes compositeurs, dont le nom n'a pas encore été mentionné et qui forment

Sin embargo, por desgracia estas "estructuras" han terminado coincidiendo con otras estructuras menos inocentes: las estructuras sociales. Se sabe que el descentramiento filosófico y musical del sujeto ha terminado por identificarse con su neutralización en una sociedad dominada por la economía liberal. En cuanto a lo inaudito de las investigaciones sobre el sonido, valga decir que hoy se arriesgan a ser designadas como musicoterapia con finalidades de consenso social. Por ello, una de las características más generales de toda tendencia actual no conformista pasa por la reintroducción -la reivindicación- de una nueva expresividad. Esta reintroducción concierne a algunas tendencias que acabamos de esquematizar, pero también a otras.

Así, en los compositores salidos de la tendencia espectral, caracterizada en sus orígenes por un organicismo sinónimo, a menudo, de impersonalidad, se ha podido constatar una introducción del gesto voluntario. Es el caso de Philippe Hurel (1955) con *...à mesure* (1996), o de Jean-Luc Hervé (1960) con *Esprit métallique* (1996). Es también el caso de Kaija Saariaho (1952), pero con una pátina de neoclasicismo; su *Amers* (1992) contiene precisamente indicaciones "expresivas" para el solista. La evolución de los compositores claramente salidos del post-sérialismo va por el mismo camino. Con sus últimas obras, sobre todo las reagrupadas bajo el nombre de *Terre Habitable* (1991-97), Antoine Bonnet (1958) tiende hacia una nueva expresividad. Citemos también para ilustrar esta idea las evoluciones de François Nicolas (1947) o de Frédéric Durieux (1959).

“La generación de nuestros padres se ha parado en el umbral de una nueva idea de sintaxis (...). En el presente, debemos repensar en profundidad, filtrar con resolución el rico potencial elaborado antes de nosotros; y utilizarlo con fines expresivos”<sup>8</sup>, señalaba recientemente un compositor italiano, Luca Francesconi (1956), que ha pasado por París. Muchos jóvenes o menos jóvenes compositores, cuyo nombre no ha sido aún mencionado y que forman el paisaje musical francés reciente, podrían dar testimonio de esta tendencia general hacia una nueva expresividad. Cito mezclados algunos nombres -“conocidos”, “poco conocidos” o “desconocidos”- de compositores cuyas obras van, me

le paysage musical français récent, pourraient témoigner de cette tendance générale vers une nouvelle expressivité. Je cite péle-mêle quelques noms – «connus», «peu connus» ou «inconnus» – de compositeurs dont les œuvres vont, me semble-t-il, dans cette direction : Marco Stroppa (1959), Francis Bayer (1934), Pascal Dusapin (1955), Bruno Giner (1961), Philippe Schöller (1957), Suzanne Giraud (1958), Denis Dufour (1953), Marc-André Dalbavie (1961), Annette Mengel (1961), Alain Gaussin (1943), François Paris (1961), Michaël Lévinas (1949), Jean-Marc Chouvel (1965), Christian Zanési (1952), Brice Pauset (1965), Michel Chion (1947)...

Makis Solomos est musicologue.

parece, en esta dirección: Marco Stroppa (1959), Francis Bayer (1934), Pascal Dusapin (1955), Bruno Giner (1961), Philippe Schöller (1957), Suzanne Giraud (1958), Denis Dufour (1953), Marc-André Dalbavie (1961), Annette Mengel (1961), Alain Gaussin (1943), François Paris (1961), Michaël Lévinas (1949), Jean-Marc Chouvel (1965), Christian Zanési (1952), Brice Pauset (1965), Michel Chion (1947)...

Makis Solomos es musicólogo.

<sup>1</sup> Expression employée par Hugues Dufourt (*Musique, pouvoir, écriture*, París, Christian Bourgois, 1991, p.158) à propos de Pierre Boulez.

<sup>2</sup> A l'exception du livre de Jésus Aguila, *Le Domaine musical. Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine*, París, Fayard, 1992, on ne dispose pas actuellement d'une étude objective de ce rôle.

<sup>3</sup> Cf. Born, Georgina, *Rationalizing Culture. IRCAM, Boulez and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1995.

<sup>4</sup> Cf. Menger, Pierre-Michel, *Le paradoxe du musicien*, París, Flammarion, 1983 et Anne Veitl, *Politiques de la musique contemporaine. Le compositeur, la Recherche musicale et l'Etat en France de 1958 à 1991*, París, l'Harmattan, 1997.

<sup>5</sup> «Avec l'organisation progressive de tous les secteurs de la culture, s'accroît l'envie d'assigner à l'art, théoriquement et même pratiquement, sa place à l'intérieur de la société» (Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970, p.371).

<sup>6</sup> Cf. Solomos, Makis, *Iannis Xenakis*, Mercuès, P.O. Editions, 1996, chap. 3.

<sup>7</sup> Organisé à Royaumont, en septembre 1997, par Marc Texier.

<sup>8</sup> Francesconi, Luca, «Les esprits libres», dans *La loi musicale*, Cahiers de Philosophie n° 20, 1996, p.19. C'est moi qui souligne.

<sup>1</sup> Expresión empleada por Hugues Dufourt (*Musique, pouvoir, écriture*, París, Christian Bourgois, 1991, p. 158) a propósito de Boulez.

<sup>2</sup> Con la excepción del libro de Jésus Aguila *Le Domaine musical. Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine*, París, Fayard, 1992, no se dispone actualmente de un estudio objetivo sobre este papel.

<sup>3</sup> Born, Georgina, *Rationalizing Culture. IRCAM, Boulez and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1995.

<sup>4</sup> Menger, Pierre-Michel, *Le paradoxe du musicien*, París, Flammarion, 1983 y Anne Veitl, *Politiques de la musique contemporaine. Le compositeur, la Recherche musicale et l'Etat en France de 1958 à 1991*, París, l'Harmattan, 1997.

<sup>5</sup> «Con la progresiva organización de todos los sectores de la cultura, aumentan las ganas de asignar al arte, teórica e incluso prácticamente, su lugar en el interior de la sociedad.» (Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970, p. 371).

<sup>6</sup> Solomos, Makis, *Iannis Xenakis*, Mercuès, P.O. Editions, 1996.

<sup>7</sup> Organizado en Royaumont en septiembre de 1997 por Marc Texier.

<sup>8</sup> Francesconi, Luca, "Les esprits libres", en *La loi musicale*, Cahiers de Philosophie n° 20, 1996, p. 19. Las cursivas son mías.

# Mélanges et impuretés

## Mezclas e impurezas

Une des caractéristiques les plus frappantes du paysage musical des années 80-90, en France comme ailleurs, est la prolifération des *mélanges*. Le phénomène se manifeste dans une diversité de formes et transcende tout clivage stylistique ou doctrinaire, toute querelle des anciens et des modernes. Selon le contexte, la notion de mélange peut d'ailleurs se décliner différemment : métissage, hybridation, coexistence, (con)fusion, etc., aussi peut-elle fonctionner à plusieurs niveaux d'analyse. Elle est cependant généralement liée à une perte de pureté que l'on interprète souvent comme un compromis ou une trahison. D'où la pertinence d'une catégorie esthétique, l'*impur*, qui apparaît particulièrement opératoire à l'égard de l'art contemporain<sup>1</sup>.

L'engouement actuel, toutes écoles et toutes générations confondues, pour les mélanges et les métissages artistiques s'inscrit sans doute dans une évolution globale des idées et du climat social. Perçue, selon l'angle que l'on choisit, comme un signe de crise ou au contraire comme une sorte d'accomplissement, cette évolution fait depuis les années 80 l'objet d'un passionnant débat autour de la notion de post-modernité<sup>2</sup> et de la (vraie ou fausse) confrontation entre celle-ci et la modernité. Les commentateurs du phénomène musical, entrés relativement tard dans l'arène, évoquent quant à eux une «modernité en mutation», une «modernité revisitée» mais aussi, d'une manière plus tranchante, des «adieux à la modernité»<sup>3</sup>. Lorsqu'ils assument l'existence d'un tournant «post-moderne», celui-ci trouve en général peu de grâce à leurs yeux – sauf pour les défenseurs d'une «nouvelle musique»<sup>4</sup> qui ne porte que trop mal son nom de fortune.

De toute manière, que l'on se situe dans une

Una de las características más chocantes del paisaje musical de los años ochenta y noventa, tanto en Francia como en el exterior, se encuentra en la proliferación de *mezclas*. El fenómeno se manifiesta de diversas formas y trasciende toda discrepancia estilística o doctrinal, toda "disputa de los antiguos y los modernos". Además, según el contexto, la noción de mezcla se puede declinar de muchas maneras: mestizaje, hibridación, coexistencia, (con) fusión, etc.; también puede funcionar en varios niveles de análisis. Aun así, se suele ligar a la idea de una pérdida de pureza que se interpreta, a menudo, como un compromiso o una traición. De ahí la pertinencia de una categoría estética, lo impuro, que parece especialmente operativa respecto al arte contemporáneo<sup>1</sup>.

Haciendo abstracción de escuelas y generaciones, el entusiasmo actual hacia las mezclas y los mestizajes artísticos se inscribe sin duda en una evolución global de las ideas y del clima social. Percibida, según sea el ángulo elegido, como un signo de crisis o, al contrario, como una especie de realización, esta evolución es objeto desde los años ochenta de un apasionado debate en torno a la noción de postmodernidad<sup>2</sup> y la (verdadera o falsa) confrontación entre ésta y la modernidad. Los comentaristas del fenómeno musical, que han entrado relativamente tarde en la arena, evocan a su vez una "modernidad en mutación", una "modernidad revisada" pero, también y de una manera más tajante, los "adioses a la modernidad"<sup>3</sup>. Cuando asumen la existencia de un giro "postmoderno", le suelen encontrar muy poca gracia -excepto para los defensores de una "nueva música"<sup>4</sup> que lleva mal su nombre de fortuna.

De todos modos, tanto si nos situamos en una perspectiva "postmoderna" como en una "neomoderna", no sabríamos abordar el fenómeno de las mezclas artísticas fuera de su contexto sociocultural.

perspective «post-moderne» ou «(néo)moderne», on ne saurait pas aborder le phénomène des mélanges artistiques en dehors de son contexte socio-culturel. Un premier aspect qui devrait alors être évoqué est peut-être l'*hedonisme* que certains philosophes et sociologues désignent comme une principale caractéristique de notre époque. Ils constatent comment les changements liés au progrès technique – l'accroissement de l'offre et de la consommation, l'accès des masses aux biens culturels grâce au développement des moyens de communication – favorisent l'essor d'une culture centrée sur la *jouissance*. A cette évolution semble correspondre, de la part des artistes, une recherche plus ou moins délibérée de la joliesse et du plaisir. Si les plasticiens inventent des objets désirables – l'alliance de l'art et de la publicité n'y étant pas pour rien – les compositeurs cherchent quant à eux – ou ne se refusent plus – les sonorités agréables, caressantes. D'une manière générale, ils arrondissent les angles, atténuent les contrastes dynamiques, réduisent l'utilisation des registres extrêmes parallèlement à l'exploitation plus nuancée qu'ils font du registre médium. Concrètement, cela ouvre souvent la voie à des mélanges, pour autant que les sonorités rugueuses, les clusters et les dissonances en tout genre qui faisaient la marque des années 50-60 restent présentes, voire se diversifient.

Un autre phénomène significatif concerne les multiples éclatements – économique, social, politique, moral, religieux – qui caractérisent une société qui apparaît comme fondamentalement *plurielle*. Dans le domaine esthétique on constate une évolution analogue, la légitimation d'une «multiplicité des beaux»<sup>5</sup> encourageant notamment l'individualisme des créateurs. L'attitude autonome de la plupart des jeunes compositeurs d'aujourd'hui semble correspondre à cette «exigence impérieuse de l'épanouissement individuel et du droit à la différence»<sup>6</sup>, ou plus radicalement à cette «personnalisation narcisique»<sup>7</sup> que les philosophes détectent dans les sociétés occidentales d'aujourd'hui. Ces compositeurs refusent toute affiliation à une école ou à un courant prédominant – qu'ils ressentent

Un primer aspecto que debería, pues, tratarse posiblemente sea el *hedonismo* que ciertos filósofos y sociólogos señalan como principal característica de nuestra época. Constanan cómo los cambios ligados al progreso técnico (el crecimiento de la oferta y del consumo, el acceso de las masas a los bienes culturales gracias al desarrollo de los medios de comunicación), favorecen el desarrollo de una cultura centrada en el goce. A esta evolución parece corresponder, por parte de los artistas, una búsqueda más o menos deliberada del preciosismo y del placer. Si los artistas plásticos inventan objetos deseables -la alianza del arte y la publicidad tiene mucho que ver con esto-, los compositores, a su vez, buscan -o ya no se prohíben- las sonoridades agradables, acariciantes. De una manera general, liman los ángulos, atenúan los contrastes dinámicos, reducen el uso de los registros extremos, paralelamente a la explotación más matizada que hacen del registro medio. En concreto, esto abre a menudo la vía a mezclas, al margen de que las sonoridades rugosas, los *clusters* y las disonancias de todo tipo que constituyan la marca de los años cincuenta y sesenta, sigan presentes e incluso se diversifiquen.

Otro fenómeno significativo concierne a los múltiples estallidos -económico, social, político, moral, religioso...- que caracterizan a una sociedad que se presenta como fundamentalmente *plural*. En el ámbito estético se constata una evolución análoga, la legitimación de una "multiplicidad de lo bello"<sup>5</sup> que estimula sobre todo el individualismo de los creadores. De hecho, la actitud autónoma de la mayoría de los jóvenes compositores de hoy parece corresponder a esta "exigencia imperiosa del desarrollo individual y del derecho a la diferencia"<sup>6</sup>, o más radicalmente a esa "personalización narcisista"<sup>7</sup> que los filósofos detectan en las sociedades occidentales de hoy. Estos compositores rechazan toda filiación a una escuela o corriente predominante -que perciben como "terrorismo" estético-, igual que toda prohibición o tabú. Así, el postserialismo, el espectralismo o incluso el minimalismo no son para ellos referencias constrictivas, sino simples referencias que les ayudan a definir su propio camino.

Esta liberación corresponde, por otro lado, a un "predominio de lo permisivo sobre lo coercitivo"<sup>8</sup>,

désormais comme un «terrorisme» esthétique – de même que tout interdit ou tabou. Ainsi le post-sérialisme, le spectralisme voire le minimalisme ne sont plus pour eux des références contraignantes, mais des simples repères qui les aident à définir leur propre chemin.

Cet affranchissement correspond, d'un autre côté, à une «prédominance du permissif sur le coercitif»,<sup>8</sup> liée à une évolution plus générale dans le sens d'une *disparition des limites*. Si «la référence à l'idée même de limite semble s'estomper»<sup>9</sup>, cela se traduit entre autres par une tendance à faire se confondre – se mélanger – la sphère artistique et celle du quotidien. Cela conduit également à l'effacement des frontières entre les genres artistiques, mais aussi à des échanges ou contaminations entre les musiques «savantes» et celles «populaires». A la *coexistence pacifique* des valeurs et des modes de vie qu'évoque Gilles Lipovetsky correspond ainsi l'éclectisme très œcuménique des compositeurs, de plus en plus nombreux, qui incorporent dans leurs musiques des ingrédients étonnamment divers. Certes, un certain éclectisme était déjà observable chez Debussy, Stravinsky ou Messiaen. Mais ce que l'on constate dans les musiques récentes diffère fondamentalement, en cela que le recours à des éléments hétérogènes n'est plus subordonné à un quelconque «projet» à vocation universelle. Pour reprendre les termes de Jean-François Lyotard<sup>10</sup>, les compositeurs, devenus sceptiques ou incrédules, cessent de se rapporter à un «grand récit» – ou «métarécit» – auquel ils accorderaient une fonction unificatrice et légitimante.

Les lignes qui suivent se veulent être un bref tour d'horizon, forcément incomplet et subjectif, des nombreuses manifestations qui, dans la musique française des années 80 et 90, apparaissent comme l'expression d'un mélange, que ce soit au niveau des styles, des genres, des matériaux, des techniques ou des catégories esthétiques impliquées. Si en évoquant en 1985 une «époque de l'impureté généralisée» Ivanka Stoianova<sup>11</sup> citait surtout des compositeurs allemands et américains, la création hexagonale la plus récente offre en ce sens une profusion d'exemples.

ligado a una evolución más general que tiende a la *desaparición de los límites*. Si la "referencia a la idea misma del límite parece frenarse"<sup>9</sup>, esto se traduce en una tendencia, entre otras, a confundir -mezclar- la esfera artística y lo cotidiano. Esto conduce asimismo a borrar las fronteras entre los géneros artísticos, pero también a intercambios o contaminaciones entre las músicas "cultas" y las "populares". A la coexistencia pacífica de los valores y los modos de vida que trata Gilles Lipovetsky le corresponde el eclecticismo muy ecuménico de los compositores, cada vez más numerosos, que incorporan a su música ingredientes extrañamente diversos. A decir verdad, se trata de cierto eclecticismo ya observable en Debussy, Stravinsky o Messiaen. Pero lo que se constata en las músicas recientes difiere de éstos fundamentalmente en que el recurso a los elementos heterogéneos ya no se subordina a un "proyecto" cualquiera de vocación universal. Para retomar los términos de Jean-François Lyotard<sup>10</sup>, los compositores, que se han hecho escépticos o incrédulos, cesan de remitirse a un "gran relato" -o "metarelato"- al que acordarían una función unificadora y legitimadora.

Las líneas que siguen quieren ser un breve horizonte, forzosamente incompleto y subjetivo, de las numerosas manifestaciones que en la música francesa de los años ochenta y noventa aparecen como expresión de una mezcla, ya sea a escala de estilos, de géneros, de materiales, de técnicas o de categorías estéticas. Si, al evocar en 1985 una "époque de impureza generalizada", Ivanka Stoianova<sup>11</sup> citaba sobre todo a compositores alemanes o americanos, la creación francesa más reciente ofrece en este sentido una profusión de ejemplos.

### El mayor y el menor

"Nuestra cultura cotidiana -observa Guy Scarpetta<sup>12</sup>- es fundamentalmente heterogénea: el mayor y el menor se mezclan, se cortocircuitan, se encabalgan, se confrontan casi inextricablemente". El ejemplo quizás más chocante de una heterogeneidad musical de este tipo afecta a los géneros que se llaman música contemporánea y música popular. Por esto se entiende, de un lado, las músicas "cultas" que se sitúan

### Le majeur et le mineur

«Notre culture quotidienne, observe Guy Scarpetta<sup>12</sup>, est fondamentalement hétérogène : le majeur et le mineur s'y mêlent, s'y courcircuitent, s'y enchevêtrent, s'y confrontent, quasi inexorablement». L'exemple peut-être le plus frappant d'une hétérogénéité musicale de ce type concerne les deux genres qu'on appelle musique contemporaine et musique populaire. On entend par cela, d'une part, les musiques «savantes» qui se situent dans une tradition et dans une continuité historique (que ce soit celle des post-sériels ou celle des recherches sur le son) et, d'autre part, un conglomérat qui inclut des musiques (souvent métissées déjà) comme le jazz, le rock, la variété ou le folklore. Au-delà d'une conception anti-élitiste – que l'on peut suspecter parfois de populisme – les mélanges qu'impliquent ces deux catégories expriment peut-être aussi une crainte, plus ou moins refoulée : comme si, en reconciliant des éléments aussi hétérogènes, les artistes voulaient conjurer les dangers qui, dans la réalité de la vie quotidienne, menacent de faire exploser la mosaïque sociale inter-communautaire.

De nombreuses partitions récentes pourraient illustrer les différents *modes de passage* entre le majeur et le mineur que distingue Guy Scarpetta. Ainsi lorsque Jean-Yves Bosseur, dans *Mémoires d'oubli* (1991), fait appel à une voix de jazz qu'il utilise dans ce qu'elle a de singulier par rapport à la voix d'une cantatrice classique, il semble situer sa démarche sous une catégorie générique que Scarpetta appelle «l'intégration du *feeling* d'un code mineur dans un art majeur»<sup>13</sup>. A divers degrés d'intégration ou de transfiguration, le même filon du jazz est exploité par des compositeurs aussi différents que Pascal Dusapin (1953) dans *So full* (1990), Joëlle Léandre dans le cycle *Urban Bass*, ou Martin Matalon (1958) dans sa musique pour le film *Metropolis* (1994). Dans une autre musique de film – genre qui, au même titre que l'opéra, favorise les mélanges – en guise de contrepoids à l'abstraction et au surréalisme qui font la marque du *Chien andalou* de Luis Buñuel, le même compositeur

en una tradición y en la continuidad histórica (ya sea la de los postseriales o la de las investigaciones sobre el sonido) y, de otro, un conglomerado que incluye músicas (a menudo ya sometidas a mestizaje) como el jazz, el rock, las variedades o el folklore. Más allá de una concepción antielitista -sobre la que puede recaer a veces la sospecha de populismo-, las mezclas que implican estas dos categorías quizás también expresen un temor más o menos rechazado, como si al reconciliar elementos tan heterogéneos los artistas quisieran conjurar los peligros que, en la realidad de la vida cotidiana, amenazan con hacer explotar el mosaico intercomunitario.

Numerosas partituras recientes podrían ilustrar los diferentes *modos de paso* entre el mayor y el menor que distingue Guy Scarpetta. Así, cuando Jean-Yves Bosseur, en *Mémoires d'oubli* (1991), recurre a una voz de jazz por su singularidad respecto a la voz de una cantante clásica, parece situar su trayectoria bajo una categoría estética que Scarpetta denomina: "la integración del *feeling* de un código menor en un arte mayor"<sup>13</sup>. En diversos grados de integración o de transfiguración, el mismo filón del jazz es explotado por compositores tan diferentes como Pascal Dusapin (1953) en *So full* (1990), Joëlle Léandre en el ciclo *Urban Bass* o Martin Matalón (1958) en su música para la película *Metropolis* (1994). En otra música de cine (género que al igual que la ópera favorece las mezclas), a modo de contrapeso a la abstracción y el surrealismo que constituyen la marca del *Chien andalou* de Luis Buñuel, el compositor introduce movimientos "concretos", como una marcha, un tango, un vals.

Siguiendo una dirección que se remonta hasta Pierre Henry y su *Messe pour le temps présent* (1967) -con menos provocación, de todos modos-, otros compositores integran las músicas derivadas de nuevas culturas populares afirmadas desde 1960, del rock hasta la tecno. Esta trayectoria, que se reduce a veces a la utilización más o menos simbólica de un instrumento emblemático como la guitarra eléctrica -Hugues Dufourt (1943) habría sido el primero en hacerlo en *Saturne* (1979)-, podría ejemplificar otro modo de dar el paso sugerido por Scarpetta: "la utilización de un material menor en un

introduit des mouvements populaires «concrets» : une marche, un tango, une valse.

Suivant une direction qui remonte à Pierre Henry et à sa *Messe pour le temps présent* (1967) – avec moins de provocation toutefois – d’autres compositeurs intègrent les musiques issues des nouvelles cultures populaires affirmées depuis 1960, du rock jusqu’à la techno. Cette démarche, qui se réduit parfois à l’utilisation plus ou moins symbolique d’un instrument emblématique comme la guitare électrique – Hugues Dufourt étant parmi les premiers à le faire, dans *Saturne* (1979) – pourrait exemplifier un autre mode de passage évoqué par Scarpetta : «l’utilisation d’un matériau mineur dans un montage majeur». Le résultat sera évidemment hybride, ainsi Tristan Murail (1947), en parlant d’un projet de rock-messe, prend le soin de prévenir l’auditeur qu’il se sentira loin du «vrai rock comme il faut»<sup>14</sup>. L’approche et les ingrédients seront différents chez Guillaume Connesson (1970), jeune néo-tonal visiblement séduit par la culture du *melting pot* et par les techniques répétitives des minimalistes américains. En témoignent *Disco-Toccata* (1993), *Double Quatuor* (1994) ou *Night Club* (1996) – composition qui se propose de traduire une certaine «angoisse techno», sans toutefois recourir à des instruments électriques.

Les mélanges font également appel aux ressources inépuisables du folklore ou des «musiques du monde», dans une optique qui diffère cependant fondamentalement de celle d’un Bartók. Fuyant tout système préconçu, la musique suit désormais le fil imprévisible d’une inspiration souvent ludique, ainsi la citation avoisine la suggestion et le collage n’exclut pas les structures plus élaborées. Dans *Kammerkonzert* (1985), Costin Miereanu (1943) juxtapose une construction de type serial et une section entière basée sur un rythme (aksak) spécifique à la région des Balkans. Pascal Dusapin admet s’être donné, dans *Ipsō* (1994), «des airs outrageusement populaires voire folkloriques», sa musique se maintenant pourtant en dehors de tout exotisme facile. Dans une pièce significativement intitulée *Gipsy Blues*, Ionel Petroï (1958) concocte une mixture de «contemporain», «ethnique» et «populaire». Toutes les juxtaposi-

montaje mayor». El resultado será, evidentemente, híbrido. Así, Tristan Murail (1947), hablando de un proyecto de misa-rock, tiene la precaución de advertir al oyente de que se sentirá lejos del “verdadero rock como debe ser”<sup>14</sup>. El enfoque y los elementos serán diferentes en Guillaume Connesson (1979), joven neotonal visiblemente seducido por la cultura del *melting pot* y por las técnicas repetitivas de los minimalistas americanos. Dan testimonio *Disco-Toccata* (1993), *Double Quator* (1994) o *Night Club* (1996), composición que se propone traducir una cierta “angustia tecno”, sin recurrir, sin embargo, a instrumentos eléctricos.

Las mezclas recurren asimismo a los recursos inagotables del folklore o de las “músicas del mundo”, en una óptica que, no obstante, difiere fundamentalmente de la de un Bartók. Huyendo de todo sistema preconcebido, la música sigue en lo sucesivo el hilo imprevisible de una inspiración a menudo lúdica; así, la cita bordea la sugerencia y el collage no excluye las estructuras más elaboradas. En su *Kammerkonzert* (1985), Costin Miereanu (1943) yuxtapone una construcción de tipo serial y una sección entera basada en un ritmo (aksak) específico de la región de los Balcanes. Pascal Dusapin admite haberse dado, en *Ipsō* (1994), “aires ultrajantemente populares, incluso folklóricos”, manteniendo, sin embargo, su música al margen de todo exotismo fácil. En una obra cuyo significativo subtítulo es *Gipsy Blues*, Ionel Petroï (1958) reúne una aleación de “contemporáneo”, “étnico” y “popular”. Al estar permitidas todas las yuxtaposiciones y los mestizajes, varios compositores “rehabilitan” -o “mayorizan”- instrumentos como el acordeón o el bandoneón, habitualmente asociados a una cultura popular “menor”.

### Los continentes y las épocas

A las mezclas de lo “mayor” y lo “menor” se añaden las que hacen referencia, de manera más o menos explícita, a culturas alejadas (a menudo mucho) histórica y geográficamente. Estas referencias pueden ser directas, incluso poco ilustrativas, como en Jean-Louis Florentz (1947), etnomusicólogo discípulo de Olivier Messiaen. De la herencia legada por su maestro retiene tres aspectos: el universo modal (pero no el lado experimental de *Modes de valeurs et d'intensité*

tions et tous les métissages étant permis, les compositeurs «réhabilitent» – ou «majorisent» – des instruments comme l'accordéon ou le bandonéon, habituellement associés à une culture populaire «mineure».

#### Les continents et les époques

Aux mélanges du «majeur» et du «mineur» s'ajoutent ceux qui font référence, d'une manière plus ou moins explicite, à des cultures (parfois très) éloignées historiquement et géographiquement. Ces références peuvent être assez directes, voire quelque peu illustratives, comme chez Jean-Louis Florentz (1947), ethnomusicologue, disciple de Messiaen. De l'héritage légué par son maître, il retient trois aspects : l'univers modal (mais non le côté expérimental des *Modes de valeurs et d'intensité*), la dimension spirituelle et l'intérêt pour les musiques extra-européennes. Dans *Magnificat* (1980) *Requiem de la Vierge* (1988), où il réunit des textes sacrés des trois religions monothéistes et des musiques aussi différentes que celles provenant des chrétiens d'Arménie et des Juifs éthiopiens, il avoue avoir une «dimension supra-confessionnelle». Jean-Claude Eloy partage avec J.-L. Florentz – dans un registre stylistique et timbral bien différent, et allant plus loin dans son effort d'appropriation et d'intériorisation – la même passion pour les musiques extra-européennes. Son œuvre *Anahata* (1984), fruit d'un long apprentissage effectué auprès des moines bouddhistes et des musiciens du Gagaku, accomplit «une authentique fusion entre des mondes musicaux [...] qui parviennent à se rejoindre sans jamais se neutraliser»<sup>15</sup>.

Le dosage des mélanges, mais surtout leur fonction et le type de relation entre leurs composants diffèrent sensiblement chez Gérard Grisey (1946) qui, tout en restant fidèle à l'esthétique spectrale, insère dans *Les Chants d'Amour* (1984) des allusions aux polyphonies Pygmées et à la musique indienne, mais aussi à Ockeghem et Dufay. Après des années dédiées à des recherches spectrales «pures», dans *L'esprit des dunes* (1993-1994) Tristan Murail utilise lui aussi un matériau sonore extrait des musiques traditionnelles de

de Messiaen), la dimension espiritual y el interés por las músicas no europeas. En *Magnificat* (1980) o *Requiem de la Vierge* (1988), donde reúne textos sagrados de las tres religiones monoteístas y de músicas tan diversas como las que provienen de los cristianos de Armenia y los judíos étiopes, reconoce haber apuntado hacia una "dimensión supra-confesional". Jean-Claude Eloy (1938) comparte con J.-L. Florentz -en un registro estilístico y timbrico muy distinto y yendo más lejos en su esfuerzo de apropiación e interiorización- la pasión por las músicas no europeas. Su obra *Anahata* (1984), fruto de un largo aprendizaje con los monjes budistas y con músicos de Gagaku, realiza "una auténtica fusión entre mundos musicales (...) que llegan a fundirse sin neutralizarse nunca"<sup>15</sup>.

La dosis de la mezcla, pero sobre todo su función y el tipo de relación entre sus componentes, difiere sensiblemente en Gérard Grisey (1946) que, permaneciendo fiel a la estética espectral, inserta en *Les Chants d'Amour* (1984) alusiones a las polifonías pigmeas y a la música india, pero también a Ockeghem y Dufay. Tras los años dedicados a las búsquedas espirituales "puras", también Tristan Murail utiliza en *L'esprit des dunes* (1993-1994) un material sonoro extraído de las músicas tradicionales de Mongolia y del Tíbet. Thierry Pécou (1965) propone, a su vez, una asociación particularmente insólita, recordando "el Gagaku, a la luz de la Misa de Guillermo de Machaut", mientras que Denis Lavaillant (1953) reivindica, en *Nerone Blues*, una improbable vena "neo-pre-barroca", que imagina "una mezcla de ciertos ritornelos armónicos de la época pre-barroca y del fraseo del blues (que) acercan tiempos aparentemente opuestos". De una manera general, el presente se convierte así en un lugar donde cohabitan todas las épocas y las culturas del pasado, en una sincronía que excluye toda preocupación de pureza. Los compositores se hacen eco de una tesis muy difundida a partir de los años ochenta: la del "fin de la historia". Así, el mismo Denis Lavaillant, autor de una composición titulada *No Progress in Arts*, no duda en reconocer su visión de una música que "escapa a la noción de un progreso histórico rectilíneo, siempre hacia más verdad y razón".

No obstante, cabe distinguir varias maneras de

Mongolie et du Tibet. Thierry Pécou (1965) propose quant à lui une association particulièrement insolite, évoquant «le Gagaku, à la lumière de la *Messe de Guillaume de Machaut*», tandis que Denis Levaillant revendique, dans *Nerone Blues*, une improbable veine «néoprébaroque», imaginant «un mélange de certaines ritournelles harmoniques de l'âge prébaroque et du phrasé du blues, [qui] rapproche des temps apparemment opposés». D'une manière générale, le présent devient ainsi un lieu où cohabitent toutes les époques et les cultures du passé, dans une synchronicité qui exclut tout souci de pureté. Les compositeurs se font alors l'écho d'une thèse largement diffusée à partir des années 80 : celle de la «fin de l'histoire». Ainsi le même Denis Levaillant, auteur d'une composition intitulée *No Progress in Arts*, n'hésite pas à avouer sa vision d'une musique qui «échappe à la notion d'un progrès historique rectiligne vers toujours plus de vérité et de raison».

On peut distinguer plusieurs manières d'approcher les musiques du passé. Il y a en la matière le meilleur : intégrer ces musiques dans une vision originale cohérente qui transcende les décalages stylistiques pour créer finalement quelque chose de puissant et d'inouï. Mais il y a aussi le pire : le recours épigonal à des clichés et stéréotypes – souvent en l'absence même de ce fameux alibi qui est le second degré – démarche qui débouche inévitablement dans le banal ou le kitsch. Accordons la priorité à des exemples qui pourraient illustrer la première catégorie. Ainsi dans *For O*. (1989), *Canto* et *Two walking* (1994), Pascal Dusapin réussit, principalement au moyen d'une écriture vocale très efficace, à évoquer l'*esprit* du style madrigalesque élisabethain. En parfaite harmonie avec les poèmes qui l'inspirent, cette musique, que l'on sent totalement désinhibée, extrait une *quintessence* de la Renaissance, qu'elle nous restitue dans ce qu'elle a d'éternel – ou d'éternellement moderne. A ce point-là de distillation, les barrières dans l'espace et dans le temps tombent, le «post» rejoint sans problème le moderne, l'impur se mue dans une nouvelle pureté.

D'autres compositeurs cultivent une relation moins sophistiquée avec le passé, dont ils em-

acerca las músicas del pasado. Puede encontrarse lo mejor: la integración de estas músicas en una visión original y coherente que trasciende las diferencias estilísticas para crear algo potente e inaudito. Pero también puede encontrarse lo peor: el recurso epigonal a clichés y estereotipos -a menudo con la ausencia misma de esa famosa coartada que es el segundo grado-, trayectoria que desemboca inevitablemente en lo banal o en lo kitsch. Demos prioridad a ejemplos que podrían ilustrar la primera categoría. Así, en *For O* (1989), *Canto* y *Two Walking* (1994), Pascal Dusapin consigue, fundamentalmente por medio de una escritura vocal muy eficaz, evocar el *espíritu* del estilo madrigalesco isabelino. En perfecta armonía como los poemas que la inspiran, esta música que sentimos como totalmente desinhibida extrae una quintaesencia del Renacimiento que nos restituye lo que tiene de eterno, o de eternamente moderno. En ese punto de destilación, caen las barreras entre espacio y tiempo y el "post" se une sin problemas a "moderno", lo impuro se transforma en una nueva pureza.

Otros compositores cultivan una relación menos sofisticada con el pasado, del que toman en préstamo las formas, el lenguaje y a veces incluso los tics. Así, Nicolas Bacri (1961) en su reciente *Trio* nº 2 op. 47, Thierry Escaiche (1965) en sus *Esquisses* para órgano o Philippe Hersant (1948) en su *Cuarteto* nº 2 (1988) -por no citar otros títulos suyos- no evitan los lugares comunes de un lenguaje tonal romántico y postromántico apenas revisado y que asocian sin complejos a sonoridades más de "vanguardia". En este contexto retro, una obra interesante desde el punto de vista de los cruces de todo tipo es la ópera *Le Château del Carpates* (1989) de Philippe Hersant, a partir de la novela de Jules Verne. Al principio se escucha la vocalización de una soprano, objeto sonoro simbólico que anuncia el tema de la ópera como parábola de sí misma. Despues se observan mezclas -o ambigüedades- en el nivel del estilo (ni neoclásico, ni neorromántico ni "contemporáneo", o en todo caso los tres a la vez), pero también en el nivel de las tradiciones operísticas nacionales expresamente mencionado por el autor. La confrontación, incluso la síntesis de estas tradiciones, se expresa entre otras manera con el uso que hacen los

pruntent les formes, le langage et parfois même les tics. Ainsi Nicolas Bacri (1961) dans son récent *Trio n° 2, op. 47*, Thierry Escaïche (1965) dans ses *Esquisses pour orgue*, ou Philippe Hersant (1948) dans son *Quatuor n° 2* (1988) – pour ne pas citer d’autres titres de leur création – n’évitent pas les lieux communs d’un langage tonal romantique et post-romantique à peine revisité, qu’ils associent sans complexe à des sonorités plus «avant-garde». Dans ce contexte rétro, une œuvre intéressante du point de vue des croisements en tout genre est l’opéra *Le Château des Carpates* (1989), de Philippe Hersant, d’après le roman de Jules Verne. Au début, on entend la vocalise d’une soprano, objet sonore symbolique qui annonce le thème de l’opéra parabole sur elle-même. Des mélanges – ou des ambiguïtés – sont observables par la suite au niveau du style (ni néo-classique, ni néo-romantique ni «contemporain», ou alors les trois à la fois), mais aussi à celui, expressément mentionné par l’auteur, des traditions opératiques nationales. La confrontation, voire la synthèse de ces traditions s’exprime entre autres dans l’utilisation par les personnages principaux de trois langues (français, italien, allemand), parfois simultanément. Babélation symbolique, qui ne fait que s’ajouter aux autres mélanges.

D’ailleurs, une possible explication de l’intérêt manifesté, depuis les années 80, pour l’opéra réside, du moins en partie, dans le caractère éminemment composite de ce genre. Ainsi, si l’opéra tente de nouveau les compositeurs, c’est peut-être aussi parce qu’il offre un bon prétexte, voire un alibi pour gouter au fruit, pour certains défendu, de la citation et donc du mélange : l’accordéoniste jouant une valse de Tchaïkovski désarticulée, ou le pianiste improvisant sur scène à partir d’un impromptu de Schubert, dans *GO-gol* (1996), de Michaël Lévinas ; la valse, pastiche de celle de Ravel (qui est elle-même un pastiche), ou le rock de «l’homme au transistor», relayé par l’orchestre, dans *60° parallèle*, de Philippe Manoury (1952) ; les bribes d’une chanson irlandaise (*It’s a long way to Tipperary*) dans *Roméo & Juliette*, de Pascal Dusapin. Au-delà du simple clin d’œil justifié ou non par l’action scénique, ces insertions

personajes principales de tres lenguas (francés, italiano y alemán), a veces simultáneamente. Babelización simbólica que viene a añadirse a las otras mezclas.

Por otra parte, una posible explicación del interés manifestado desde los años ochenta por la ópera quizás resida, al menos en parte, en el carácter eminentemente compuesto de este género. Así pues, si la ópera tenta de nuevo a los compositores probablemente sea porque también ofrece un buen pretexto, incluso una coartada, para degustar el fruto (prohibido por algunos) de la cita y de la mezcla: en *GO-gol* (1996) de Michaël Lévinas (1947) el acordeonista toca un vals de Chaikovsky desarticulado y el pianista improvisa sobre la escena a partir de un impromptu de Schubert; en *60° parallèle*, Philippe Manoury (1952) incluye un vals, pastiche del de Ravel (que es, a su vez, un pastiche) y el rock del «hombre del transistor», sustituido por la orquesta; asimismo, Pascal Dusapin incluye las briznas de una canción irlandesa (*It's a long way to Tipperary*) en *Romeo & Juliette*. Más allá del simple guiño justificado o no por la acción escénica, estas inserciones no pueden dejar de ponerse en relación con la tendencia “postmoderna” del reciclaje, de la reutilización de los “residuos” y también con una estética de la impureza.

### Sincretismos e híbridos

La difuminación de las fronteras entre las modalidades de expresión artística y más generalmente entre el arte y lo cotidiano encuentra en Georges Aperghis (1945) su representante más importante en Francia. Autor prolífico de una obra inclasificable que combina con virtuosismo el gesto y la imagen, el sonido y la palabra, reivindica una estética del *bricolage*. En sus últimos espectáculos de teatro musical, como *Conversations* (1985), *Enumérations* (1988), *H, Itinerario musical et égalitaire* (1990), *Sextuor* (1993) y *Tourbillons* (1996), avanza en la exploración de los estados intermedios entre la onomatopeya, la palabra hablada y la palabra cantada. Aperghis extrae a menudo su inspiración de lo cotidiano más prosaico; su capacidad de transfigurarlo parece ilimitada: «haría música con las salas del Dow Jones, una sesión del Parlamento, las tablas de multiplicar, la Crítica de la razón pura o incluso con la muerte si fuera preciso».

ne peuvent pas ne pas être mises en rapport avec la tendance «post-moderne» de recyclage, de réutilisation de «débris» – et ainsi avec une esthétique de l'impureté.

### Syncrétismes et hybrides

L'effacement des frontières entre les différentes modalités d'expression artistique, et plus généralement de celles entre l'art et le quotidien, trouve en Georges Aperghis (1945) un de ses représentants les plus importants en France. Auteur prolifique d'une œuvre inclassable qui combine avec virtuosité le geste et l'image, le son et la parole, il revendique une esthétique du bricolage. Dans ses derniers spectacles de théâtre musical, dont *Conversations* (1985), *Enumérations* (1988), *H, litanie musicale et égalitaire* (1990), *Sextuor* (1993), *Tourbillons* (1996), il poursuit son exploration des états intermédiaires entre l'onomatopée, la parole parlée et la parole chantée. Aperghis puise parfois son inspiration dans le quotidien le plus prosaïque, sa capacité de le transfigurer paraissant illimitée : il «ferait de la musique avec les cours du Dow-Jones, une séance du Parlement, des tables de multiplication, la *Critique de la raison pure*, et même la mort quand il le faut», observe Catherine Clément, sa collaboratrice. Cependant – chose qui mérite d'être remarquée à l'époque d'une indifférence généralisée (cette «ère du vide» qu'évoque Lipovetsky) – ses créations restent l'expression d'un engagement personnel.

Force est de constater, lorsqu'on regarde les tentatives syncrétiques des quinze dernières années – qui continuent, avec de nouveaux moyens, des expériences initiées au cours des décennies précédentes – que cette qualité se fait rare. Comparées aux polytopes de Xenakis – pour ne pas évoquer ses projets jamais réalisés – les productions récentes apparaissent en fait sages et mesurées : il est vrai, et on peut parfois le regretter, les utopies ne sont plus au goût du jour. La musique s'intègre désormais, modestement, dans l'environnement plutôt que de vouloir le changer. Elle accompagne les visiteurs dans les parcs (à La Villette) et dans les expositions (à Beaubourg), plutôt que de les secouer. L'idée de

observa Catherine Clément, su colaboradora. Sin embargo, sus creaciones permanecen como la expresión de un compromiso personal, cosa que merece señalarse en una época de indiferencia generalizada (esa "era del vacío" que evoca Lipovetsky).

Cuando se observan las tentativas sincréticas de los últimos quince años -que continúan, con nuevos medios, experiencias iniciadas en las décadas precedentes-, es forzoso constatar que esta cualidad se hace rara. Comparadas con los polytopes de Xenakis -por no mencionar proyectos que nunca llegó a realizar- las producciones recientes aparecen de hecho como modosas y medidas: es cierto, y puede a veces lamentarse, que las utopías ya no son del gusto de los tiempos. Desde ahora, la música se integra modestamente en el entorno sin buscar cambiarlo. Acompaña a los visitantes de los parques (en la Villette) y en las exposiciones (en Beaubourg), más que sacudirlos. La idea de guiar al espectador -visitante- por un recorrido señalizado por objetos visuales y sonoros remonta, sin embargo, a Stockhausen -lo que parece sostener la tesis de una continuidad entre los modernos y los "postmodernos"- y a su forma de concierto-museo. Estaba presente en la exposición *Les Immatériaux*, concebida en 1985 por Jean-François Lyotard y Thierry Chaput en el Centro Georges Pompidou, donde la finalidad del dispositivo concebido por el compositor Rolf Gehlhaar (1943) era "deducir" una música a partir del recorrido mismo del visitante.

El mismo espacio acogía en 1987 el "recorrido-exposición" *Valis* de Tod Machover (1953) y de la artista plástica Catherine Ikam; en 1992, el "recorrido musical" imaginado por Martín Matalón a partir de un fragmento borgiano titulado *La rosa profunda*, y en 1997 la instalación móvil y sonora *Opera Bianca*, fruto de la colaboración entre el artista plástico Gilles Touyard, el compositor Brice Pauset (1965) y el escritor Michel Houellebecq. La exposición-instalación aparece como un concepto representativo de esta corriente que incluye la música como "diseño sonoro" que forma parte de una puesta en escena. Era el caso de la exposición *Design, miroir du siècle*, (Grand Palais, 1993) "amueblada" por Louis Dandrel (1939) con "objetos sonorizados" que proponían al público un recorrido cronológico. Hay en este concepto,

guider le spectateur-visiteur sur un parcours balisé par des objets visuels et sonores remonte néanmoins à Stockhausen – ce qui semble étayer la thèse d'une continuité entre les modernes et les «post-modernes» – et à sa forme du *concert-musée*. Elle était à l'œuvre dans l'exposition *Les Immatériaux*, conçue en 1985 par Jean-François Lyotard et Thierry Chaput au Centre Georges Pompidou, où le dispositif conçu par le compositeur Rolf Gehlhaar avait néanmoins pour but de «déduire» une musique à partir de la déambulation même du visiteur.

Le même espace accueillait en 1987 le «parcours-exposition» *Valis*, de Tod Machover et Catherine Ikam, en 1992 le «parcours musical» imaginé par Martin Matalon à partir d'un fragment borgesien intitulé *La rosa profunda*, ou encore, en 1997, l'«installation mobile et sonore» *Opera Bianca*, fruit d'une collaboration entre le plasticien Gilles Touyard, le compositeur Brice Pauzet (1965) et l'écrivain Michel Houellebecq. L'*exposition-installation* apparaît comme un concept représentatif de ce courant qui inclut la musique en tant que «design sonore» faisant partie d'une mise en scène. C'était le cas de l'exposition *Design, miroir du siècle*, organisée en 1993 au Grand Palais, «meublée» par Louis Dandrel avec des «objets sonorisés» qui proposaient au public un parcours chronologique. Il y a dans ce concept, observe Peter Szendy – et c'est là, peut-être, son intérêt – une tension inhérente, due au fait qu'au «principe de la série (en droit) infinie», propre à l'exposition-collection, s'oppose un «principe de clôture», propre à l'installation. Ce serait alors «à la faveur d'une narrativisation que se rapprocheraient l'une de l'autre l'exposition et l'installation»<sup>16</sup>.

Certes, cet exposé est loin d'épuiser le sujet. On aurait pu évoquer ainsi les interférences possibles entre deux catégories, le linéaire (narratif) et le non-linéaire, telles qu'elles se rejoignent dans la métaphore du *labyrinthe* (thème récurrent, abordé par des compositeurs aussi différents que Alain Banquart, Costin Miereanu, Philippe Fénelon ou Denis Cohen) ; ou le thème des *immatériaux*, qui trouve une illustration dans l'épatante

observa Peter Szendy -y posiblemente ahí se encuentra su interés- una tensión inherente, debida a que al "principio de la serie (en rigor) infinita", propia de una exposición-colección, se le opone un "principio de clausura" propio de la instalación. Esto se produciría, entonces, "gracias a un proceso narrativo que acercaría la exposición y la instalación<sup>16</sup> entre sí".

Estas reflexiones están lejos de agotar el tema. Habríamos podido tratar las interferencias posibles entre dos categorías, la *lineal* (narrativa) y la *no-lineal*, tal y como se encuentran, por ejemplo, en la metáfora del laberinto, tema recurrente que ha sido abordado por compositores tan diversos como Alain Banquart, Costin Miereanu, Philippe Fénelon o Denis Cohen; o el tema de los *inmateriales* que encuentra una ilustración en la sorprendente diversidad de las interacciones entre *loreal* y *lovirtual*, desde el *Dialogue de l'ombre double* (1982-85) de Boulez, hasta las últimas experiencias de los aprendices-cursillistas del IRCAM; o también, por seguir en el ámbito de las nuevas tecnologías del sonido, el universo de los *sonidos híbridos*, desde los cruces entre el contrabajo y el tam-tam en *Hybris* (1988) de Jean-Baptiste Barrière (1958) hasta los que se encuentran entre una risa y la caída giratoria de platos en *GO-gol* de Michaël Lévinas. Esta reflexión habría sido demasiado... mezclada.

Mihu Iliescu es musicólogo.

diversité – depuis le *Dialogue de l'ombre double* de Boulez (1982-85), jusqu’aux dernières expériences des apprentis stagiaires de l’IRCAM – des interactions entre le *réel* et le *virtuel* ; ou encore, pour rester dans le domaine des nouvelles technologies du son, l’univers des *sons hybrides*, depuis les croisements entre la contrebasse et le tam-tam, dans *Hybris* (1988) de Jean-Baptiste Barrière (1958), jusqu’à ceux entre un rire et la chute de cymbales tournoyantes, dans *GO-gol* de Michaël Lévinas. L’exposé n’aurait été que trop...mélangé.

Mihu Iliescu est musicologue.

<sup>1</sup> Cf. Scarpetta, Guy, *L'impureté*, Paris, Grasset, 1985.

<sup>2</sup> Du préfixe *post*, qui se trouve au centre de ce débat, on retiendra au moins la valeur d’usage que lui concèdent même ses opposants.

<sup>3</sup> Cf. *Les Cahiers du CIREM*, N° 30-31, 1994 («Musique et modernités»), contributions de Célestin Deliege, François Decarsin, Geneviève Mathon, etc.

<sup>4</sup> A ce sujet, il est instructif de lire les propos de plusieurs compositeurs, recueillis par Stéphane Lelong dans *Les nouvelles musiques*, Paris, Balland, 1996.

<sup>5</sup> Vattimo, Gianni, *La fin de la modernité*, Paris, Seuil, 1987, p. 60.

<sup>6</sup> Ferry, Luc, *Homo aestheticus*, Paris, Gallimard, Bibliothèque Essais, 1991, p. 343.

<sup>7</sup> Lipovetsky, Gilles, *L'ère du vide*, Paris, Gallimard, Folio/Essais, 1989, p. 125.

<sup>8</sup> *Idem*, p. 129.

<sup>9</sup> Ferry, op. cit., p. 343.

<sup>10</sup> Lyotard, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979.

<sup>11</sup> Stoianova, Ivanka, «Les années 80 : sans utopie», *Silences I*, 1985, p. 29.

<sup>12</sup> Op. cit., p. 76.

<sup>13</sup> Ibid, p. 81

<sup>14</sup> Cité par Dominique et Jean-Yves Bosseur, *Révolutions musicales*, Paris, Minerve, 1993, p. 219.

<sup>15</sup> Cité par ibid, p. 233.

<sup>16</sup> Szendy, Peter, «Installations sonores ?», *Résonances* n° 12, 1997, p. 12.

<sup>1</sup> Scarpetta, Guy, *L'impureté*, Paris, Grasset, 1985.

<sup>2</sup> Del prefijo *post*, que se encuentra en el centro del debate, retendremos al menos el valor de uso que le conceden incluso sus oponentes.

<sup>3</sup> *Les Cahiers du CIREM*, N° 30-31, 1994 ("Musique et modernités"), contribuciones de Célestin Deliege, François Decarsin, Geneviève Mathon, etc.

<sup>4</sup> En este sentido, es instructivo leer los propósitos de varios compositores recogidos por Stéphane Lelong en *Les nouvelles musiques*, Paris, Balland, 1996.

<sup>5</sup> Vattimo, Gianni, *La fin de la modernité*, Paris, Seuil, 1987, p. 60.

<sup>6</sup> Ferry, Luc, *Homo aestheticus*, Paris, Gallimard, Bibliothèque Essais, 1991, p. 343.

<sup>7</sup> Lipovetsky, Gilles, *L'ère du vide*, Paris, Gallimard, Folio/Essais, 1989, p. 125.

<sup>8</sup> Ibid, p. 129.

<sup>9</sup> Ferry, op. Cit. p. 343.

<sup>10</sup> Lyotard, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979.

<sup>11</sup> Stoianova, Ivanka, "Les années 80 : sans utopie", *Silences n° 1*, 1985, p. 29.

<sup>12</sup> Op. Cit. p. 76.

<sup>13</sup> Citado por Dominique y Jean-Yves Bosseur, *Révolutions musicales*, Paris, Minerve, 1993, p. 219.

<sup>14</sup> Citado por ibid, p. 233.

<sup>15</sup> Citado por ibid, p. 233.

<sup>16</sup> Szendy, Peter, "Installations sonores ?", *Resonances n° 12*, 1997, p. 12.

# De la musique concrète, l'art acousmatique et la pluridisciplinarité de l'art contemporain

De la musique concrète

**L**a deuxième moitié du XXème siècle a été très riche en bouleversements pour ce qui concerne le milieu musical. Parmi ces bouleversements, il faut souligner l'influence d'un développement sans précédent de la technologie, et surtout l'usage, de la part des musiciens, d'outils qu'a priori on pouvait penser en dehors du domaine musical. C'est ainsi que la musique subit une transformation qui va dès sources sonores employées (bruits, sons électroniques, etc.) et de la méthode de composition, jusqu'à leur diffusion par haut-parleurs (ce qui mènera à une mise en œuvre de leurs caractères spatiaux). L'usage de la technologie, les nouveaux intérêts des musiciens conduisent, en même temps, à la création de Studios comme celui de Cologne (1950) par Robert Bayer et Herbert Eimert, et aux groupes de recherche musicale. On éprouve donc la nécessité de travailler en équipe, ce qui à son tour transforme les procédés et la réflexion sur le faire musical.

Dans ce domaine de la nouvelle technologie se produit l'invention – la découverte – de la musique concrète par Pierre Schaeffer (1910-1995). Cette musique sortie du Studio d'Essai radiophonique voit le jour en 1948, l'année du premier *Concert de Bruits* de Schaeffer au «Club d'essai» de la radio de Paris. C'est ainsi que, dans le domaine de la technologie, la musique deviendra «concrète».

Mais qu'est-ce-que la musique concrète ? Ce

# La música concreta, el arte acusmático y la pluridisciplinariedad del arte contemporáneo

La música concreta

**L**a segunda mitad del siglo XX ha resultado especialmente fecunda en acontecimientos en el ámbito musical. Entre ellos, debe destacarse la influencia de un desarrollo sin precedentes de la tecnología y, sobre todo, el uso por parte de los músicos de instrumentos que, a priori, podrían resultar extraños al medio musical. En consecuencia, se produce una gran transformación que se extiende desde las fuentes sonoras empleadas (ruidos, sonidos electrónicos, etc.) y el método de composición hasta su difusión a través de altavoces (lo que contribuirá también a resaltar su carácter espacial). El uso de la tecnología, junto con los nuevos intereses de los músicos, conduce a la creación de estudios como el de Colonia en el año 1950 por Robert Bayer y Herbert Eimert, así como el nacimiento de grupos de investigación musical. La nueva situación hace necesario el trabajo en equipo, lo que a su vez también modificará los procedimientos y la reflexión sobre el quehacer musical.

En este ámbito de la nueva tecnología se produce la invención, o el descubrimiento, de la música concreta por parte de Pierre Schaeffer (1910-1995). Esta música, realizada en el Estudio de Ensayo radiofónico, inicia su andadura en 1948, año del primer *Concert de Bruits* de Schaeffer en el «Club d'essai» de la radio de París. De este modo, en el ámbito de la tecnología la música se volverá concreta.

Pero ¿qué es la música concreta? Este término,

terme, utilisé pour la première fois le 15 mai 1949, a une longue gestation.

Bien que la théorie soit élaborée de façon principale entre les années 1960 et 1966 – année de parution du *Traité des Objets Musicaux* –, et avec la collaboration des membres du Groupe de Recherches Musicales (GRM)<sup>1</sup>, la réflexion sur la notion de musique concrète se trouve déjà dans deux écrits antérieurs de Schaeffer. Ceux-ci font allusion aux notions d'abstrait et de concret par rapport à la radio et au cinéma muet. La réflexion sur ces moyens paraît mener Schaeffer à une remise en cause de la notion de musique, qui aboutit à la distinction entre musique abstraite et musique concrète. L'adjectif «concrète» est attribué, dans ces articles, à la perception et aux sens, alors que celui «abstrait» est considéré comme le propre de l'intellection et du sens. La radio et le cinéma muet offrent du «concret» en plaçant au premier rang des expériences qui échappent à l'attention généralisée, tout en permettant le contact avec les événements qui, avant, restaient cachés<sup>2</sup>. Ainsi, la fumée d'une cigarette ou une porte qui grince opèrent une ouverture perceptive qui n'est pas de l'ordre de l'abstraction.

Quant à la musique, il est intéressant de remarquer que l'expérience insolite d'entendre sa propre voix enregistrée, autrement dit, la fixation du son, donne le pas à une transformation de l'écoute, et fait que cette occupe la place centrale de la recherche de cette musique. Il s'agit d'une fixation qui, à la différence de celle que l'on veut accorder à l'abstrait avec la partition, éveille les sens plutôt que le sens.

La musique concrète peut alors se considérer comme un bouleversement de la perception et comme un nouveau moyen pour la connaissance du sonore. Cette transformation est présente dans la définition que Schaeffer offre en 1949 : «Nous appliquons, nous l'avons dit, le qualificatif d'abstrait à la musique habituelle, du fait qu'elle est d'abord conçue par l'esprit, puis notée théoriquement, enfin réalisée dans une exécution instrumentale. Nous avons appelé notre musique 'concrète' parce qu'elle est constituée à partir d'éléments préexistants, empruntés à n'importe

utilizado por primera vez el 15 de mayo de 1949, cuenta con una larga gestación.

A pesar de que la teoría se elabora predominantemente entre los años 1960 y 1966 -año en que se publica el *Traité des Objets Musicaux*-, y con la colaboración de los integrantes del Groupe de Recherche Musical (GRM)<sup>1</sup>, la reflexión acerca del significado de la música concreta aparece en dos escritos anteriores. En ellos se alude a las nociones de abstracto y concreto en relación con la radio y el cine mudo. Reflexionar sobre estos medios parece llevar a Schaeffer a cuestionarse la noción de música, que culminará en la distinción entre música abstracta y música concreta. Lo "concreto" se atribuye aquí a la percepción y a los sentidos, mientras que lo "abstracto" se juzga como lo propio de la intelección y del sentido. La radio y el cine mudo ofrecen lo concreto al situar en un primer plano experiencias que suelen escapar a la atención, permitiendo así el contacto con los acontecimientos que antes quedaban ocultos<sup>2</sup>. El humo de un cigarrillo o una puerta que chirría son ejemplos de una apertura perceptiva que no se considera del orden de la abstracción.

En cuanto al ámbito musical, se debe destacar que es la experiencia insólita de escuchar la propia voz grabada, es decir, la fijación del sonido, lo que constituye el primer paso de una transformación de la escucha que ocupará el lugar central en la investigación de esta música. Se trata de una fijación sonora que, a diferencia de la que se realiza a través de la partitura por la música denominada abstracta, desperta los sentidos antes que el sentido.

La música concreta puede considerarse entonces como un nuevo medio de conocimiento de lo sonoro, que provoca a su vez una alteración perceptiva. Una transformación que se halla presente en la definición que Schaeffer ofrece en 1949: "Aplicamos, lo hemos dicho, el calificativo de abstracta a la música habitual, porque ésta es primero concebida por el espíritu, después notada teóricamente, y finalmente realizada a través de una ejecución instrumental. Hemos denominado a nuestra música 'concreta' porque se constituye a partir de elementos preexistentes, extraídos de cualquier tipo de material sonoro, sea ruido o sonido musical; después se compone de modo experimental mediante una construcción directa, llegando así a la

quel matériau sonore, qu'il soit bruit ou son musical, puis composée expérimentalement par une construction directe, aboutissant à réaliser une volonté de composition sans le secours, devenu impossible, d'une notation musicale ordinaire<sup>3</sup>.

L'opposition que l'on fait entre la «musique habituelle» et la «musique concrète» touche tous les niveaux, depuis son origine jusqu'à sa procédure et exécution. D'ailleurs, cette position la distingue aussi de la musique électronique. Dès leur origine les deux démarches prennent le soin d'établir leurs différences. La musique concrète se sert – comme l'écrit Eimert – d'enregistrements réalisés à l'aide de microphones, tandis que la musique électronique *fait exclusivement usage des sons d'origine électroacoustique*<sup>4</sup>. Pour Schaeffer la différence est plus importante puisqu'il ne s'agit pas de faire l'usage de ce qu'il nomme la *magie électronique*, mais de découvrir la configuration propre à chaque son enregistré, sa *tendance* afin que le musicien puisse le manipuler. Malgré le fait de se retrouver dans un milieu commun et avec des préoccupations partagées – l'attention de préférence au son et à l'espace, et l'absence d'interprète –, le traitement du matériau sera autre.

La différence avec la musique électronique réside alors dans la notion même de musique, car pour Schaeffer la musique électronique – qui va de l'a priori à l'expérimentation – reste dans l'abstraction.

A la différence de la musique dite abstraite, la musique concrète part de l'a posteriori, puisqu'elle utilise des bruits ou d'autres sons que l'on trouve<sup>5</sup>, pour les composer expérimentalement après. Mais cette manipulation qui est le résultat de ce que l'on entend est, en même temps, une composition du son. Ainsi, le compositeur s'engage dans le son même, dans un «faire» instrumental qui construit la composition de manière expérimentale tout en ayant comme guide l'écoute du son. De ce fait, Schaeffer veut opérer un renouvellement de l'abstraction par le concret. Mais ce désir de renouvellement touche l'auditeur qui, placé face aux haut-parleurs, éprouve la perte de la vision des instruments, de la cause du son. En quelque sorte, il s'agit de la disparition de ce qui constituait la partition instrumentale.

consecución de una voluntad de composición sin la ayuda, ahora imposible, de una notación musical ordinaria.<sup>3</sup>

La oposición entre "música habitual" y "música concreta" afecta a todos los niveles: origen, método e interpretación. Pero, por su proceder, la música concreta se distancia también de la música electrónica. Desde sus inicios ambas establecen sus diferencias. La música concreta se sirve -como escribe Eimert- de grabaciones realizadas con la ayuda de micrófonos, mientras que la música electrónica *hace uso exclusivamente de sonidos de origen electroacústico*<sup>4</sup>. Para Schaeffer la diferencia es mayor, ya que no se trata de hacer uso de lo que él llama la *magia electrónica*, sino de descubrir la configuración propia de cada sonido grabado, su *tendencia*, para que el músico pueda manipularlo. A pesar de encontrarse en un medio común, y compartiendo las mismas preocupaciones -la atención preferente al sonido y al espacio, y la ausencia de intérprete-, el tratamiento del material será distinto.

La diferencia con la música electrónica reside en la noción misma de música, ya que para Schaeffer la música electrónica -que va desde lo a priori hasta la experimentación- permanece en la abstracción.

A diferencia de la música llamada abstracta, la música concreta se realiza a posteriori, ya que utiliza ruidos u otros sonidos que encuentra<sup>5</sup> para componerlos después de modo experimental. Esta manipulación, resultado de una escucha atenta, constituye al mismo tiempo una composición del sonido. El compositor se compromete entonces con el sonido mismo, en un quehacer instrumental que construye la composición de forma experimental y que tiene como guía su propia escucha. De esta manera, Schaeffer pretende llevar a cabo una renovación de lo abstracto por lo concreto. Este deseo de renovación se extiende también al oyente que, situado frente a los altavoces, siente la pérdida de la visualidad instrumental, de la causa del sonido, es decir, siente cómo desaparece lo que constituía, en cierto modo, su partitura instrumental.

En este sentido, el *Concert de bruits* y la *Symphonie pour un homme seul* -realizada en colaboración con Pierre Henry (1927) y presentada en sala de conciertos en julio de 1951- son ejemplos de composiciones

En ce sens, le *Concert de bruits* et la *Symphonie pour un homme seul* – réalisée en collaboration avec Pierre Henry (1927) et présentée en concert en juillet 1951 –, sont des exemples de compositions qui partent des données sonores et qui dépassent l'ancien cadre de la musicalité. La *Symphonie pour un homme seul*, qualifiée par Schaeffer d'«opéra pour aveugles», est aussi la musique de cet homme qui va devenir seul dans une écoute nouvelle.

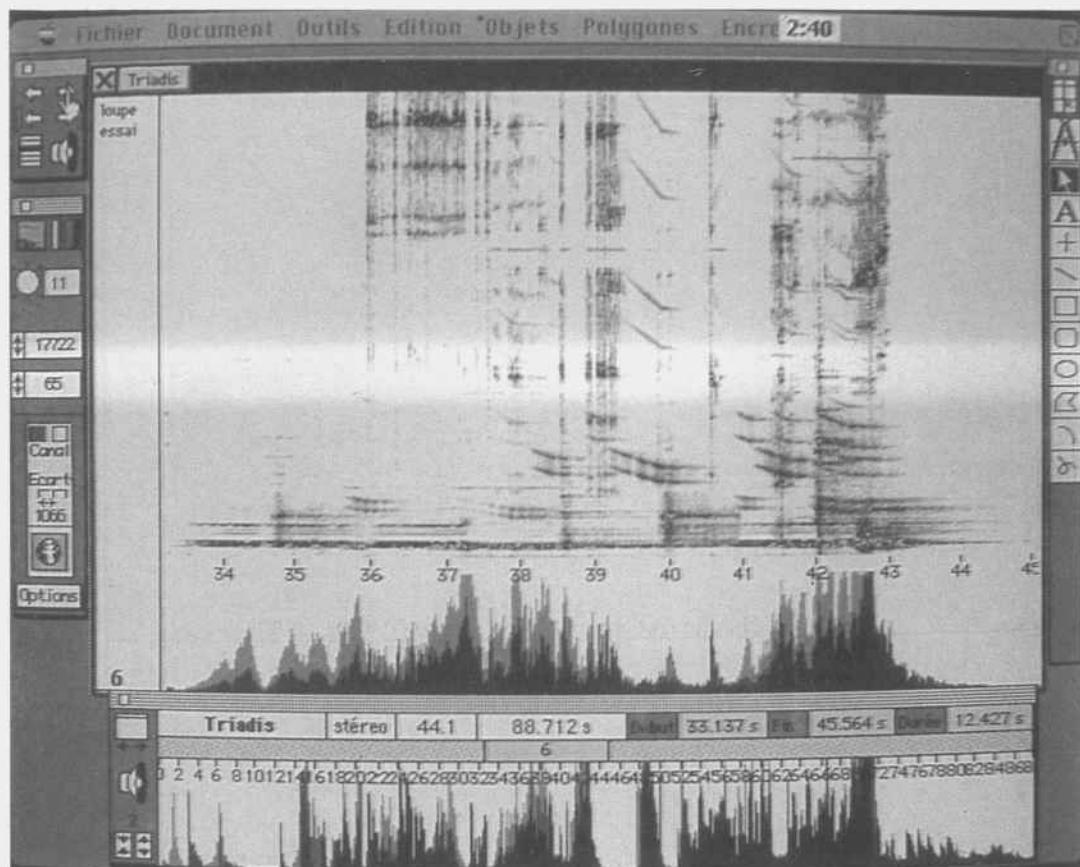
Le trouble perceptif que cette écoute provoque trouve dans la phénoménologie son support théorique<sup>6</sup>. De ce fait, on assiste à la création de la notion d'objet sonore et d'objet musical. Ces notions, qui peuvent se dégager d'une musique sur support, fixée, ne se réfèrent pas seulement à l'événement, à l'*«apparaître»* dans la terminologie de Husserl, mais aussi à ce qui est donné à la conscience<sup>7</sup>. Cette différence du phénomène (*apparaître* et se donner en tant qu'objet) cède le pas dans la philosophie de Husserl à la réduction et à la suspension, c'est-à-dire à l'*«epoché»* des savoirs constitués. Schaeffer, qui a besoin de cette suspension de la musique antérieure afin de pouvoir écouter la nouvelle musique, propose, tout en suivant Husserl, une «écoute réduite». Pour illustrer ce type d'écoute, prenons l'exemple que nous offre le musicien : la musique concrète nous donne à écouter, au tourne-disque, une porte qui grince. Au moment de l'écoute l'objet que je vise est la porte, ainsi c'est par rapport à elle que j'entends le son comme *indice*, ici il n'y a pas d'objet sonore. Pour avoir l'objet sonore on doit faire la réduction phénoménologique et s'en tenir aux renseignements fournis par mon oreille, c'est-à-dire le son même, le grincement<sup>8</sup>. La primauté de l'oreille implique, en conséquence, une écoute en dehors de la causalité. Cette remarque renvoie à la nécessité d'un apprentissage, ce que Schaeffer nomme un nouveau solfège qui permet de comprendre le langage d'une musique qui est, en ce sens, inouïe.

La démarche de Schaeffer, malgré sa nouveauté, maintient la notion de «musical», quoique élargi, et la notion de langage. De même la diffusion de l'objet musical dans l'espace est encore considéré comme une architecture sonore<sup>9</sup>. Mais cela ne doit

que partir de éléments sonores que desbordan el antiguo ámbito de la musicalidad. La *Symphonie pour un homme seul*, que Schaeffer califica de ópera para ciegos, es también la música de este hombre que se encontrará solo ante una nueva escucha.

La alteración perceptiva que esta escucha provoca encontrará en la fenomenología un soporte teórico<sup>6</sup>. A raíz de ello, se asiste a la elaboración de la noción de objeto sonoro y de objeto musical. Unas nociiones que, aunque pueden derivarse de una música realizada sobre soporte, fijada, no hacen ahora referencia sólo al acontecimiento, al aparecer en la terminología de Husserl, sino también a lo que es dado a la conciencia<sup>7</sup>. Esta diferencia del fenómeno (el aparecer y el darse en tanto objeto) permite el paso, en la filosofía de Husserl, a la reducción y a la suspensión, es decir, a la *epoché* de los saberes constituidos. Schaeffer, que necesita esta suspensión de la música anterior con el fin de escuchar la nueva música, propone, siguiendo a Husserl, una escucha reducida. Para ilustrar este tipo de escucha acudiremos a un ejemplo que procura el propio compositor: la música concrta ofrece al oyente la grabación de una puerta que chirria. En el momento de la escucha el objeto al que se presta atención es la puerta, en relación con ella se escucha el sonido como *índice*; aquí no tenemos aún el objeto sonoro. Para obtenerlo es preciso realizar la reducción fenomenológica y atenerse solamente a las referencias ofrecidas por el oído, es decir, al sonido mismo, en este caso el chirriar<sup>8</sup>. La primacía del oído implica, en consecuencia, una escucha que se encuentra fuera de la causalidad. Esta observación nos conduce a la necesidad de un aprendizaje, lo que Schaeffer llama un nuevo solfeo que permita comprender el lenguaje de una música que es, en este sentido, inaudita.

A pesar de su novedad, la trayectoria de Schaeffer mantiene las nociiones de "musicalidad" (aunque ampliada) y de lenguaje. Del mismo modo, la difusión del objeto musical en el espacio todavía se considera una arquitectura sonora<sup>9</sup>. Pero esto no debe hacernos olvidar que esta música constituye un cuestionamiento de los medios de expresión tradicionales. Una actitud crítica que hace que en el Groupe de Recherche Musical (GRM) aparezcan nuevas tendencias. El mismo Schaeffer, con la creación del Servicio de Investigati-



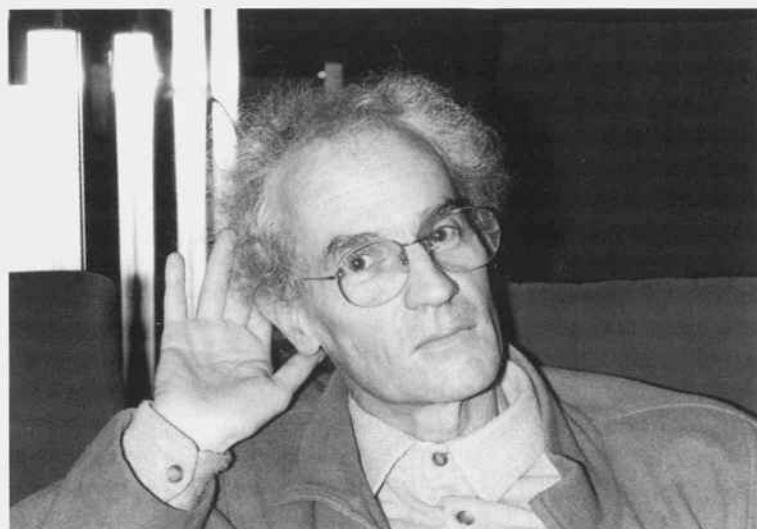
Acousmographe / acusmógrafo. © INA.

pas faire oublier que cette musique constitue une remise en cause des moyens d'expression traditionnels. C'est une attitude critique qui explique aussi pourquoi au Groupe de Recherches Musicales (GRM) des nouvelles tendances s'ouvrent. Le même Schaeffer, à partir de 1960, avec la création du Service de la Recherche de la radio-télévision française (l'ORTF), se sent plus attiré par le domaine audiovisuel, et c'est ainsi qu'en 1966 il délègue à François Bayle (1932) la responsabilité du GRM qui, en 1975, sera intégré à l'Institut National de l'Audiovisuel (INA) et dont il restera le directeur jusqu'en 1997.

Le GRM, actuellement dirigé par Daniel Teruggi (1952), a pour buts la recherche et la réalisation musicale et radiophonique<sup>10</sup>. Le premier objectif se concentre sur les outils de création qui permettent

ción de la ORTF en 1960, se siente más atraído por el ámbito audiovisual, y en 1966 delega en François Bayle (1932) la responsabilidad del GRM que, en 1975, se integra en el Instituto Nacional del Audiovisual (INA-GRM), del que éste será director hasta 1997.

El GRM, actualmente dirigido por Daniel Teruggi (1952), tiene como objetivos la investigación y la realización musical y radiofónica<sup>10</sup>. El primer objetivo se concentra sobre los instrumentos que permiten la experimentación y la creación, es decir, el desarrollo de las tecnologías audionuméricas que dan lugar a nuevos útiles como el SYSTER (sistema de tratamiento audionumérico en tiempo real), el GRMTools, los Midiformers, el Acusmógrafo, etc. Estas investigaciones se aplican también a las emisiones radiofónicas y a los encargos comerciales para cine, televisión y otros espectáculos. Pero la investigación es también teóri-



Concert GRM, François Bayle, 1986. Photo/foto: L. Ruszka. © INA - GRM.

l'expérimentation et la création. Ainsi, le développement des technologies audionumériques a donné lieu à des nouveaux outils comme SYTER (Système de Traitement Audionumérique en Temps Réel), le GRMTools, les Midiformers, l'Acousmographe, etc. Ces recherches débouchent également sur des émissions radiophoniques, et sur des commandes commerciales pour le cinéma, la télévision, le spectacle. Mais la recherche est aussi théorique et concerne l'analyse et l'application à la pédagogie. Le GRM organise aussi des stages de formation, des séminaires, des classes de musique électroacoustique au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris depuis 1969, et des ateliers de nouvelles technologies pour un public non professionnel.

Ces travaux – musicaux et théoriques – ont besoin d'une conservation de la musique et des émissions faites : c'est la fonction de l'Acousmathèque, créée en 1985. La diffusion est garantie à partir de l'édition d'une collection discographique, et de la publication, à partir de 1976 des *Cahiers Recherche/Musique*, puis de la Bibliothèque de Recherche Musicale, et, à partir de 1979, de la Saison Musicale du Cycle Acousmatique Son-Mu.

#### ...L'art acousmatique

Des sons sur support, fixés, constituant des objets

ca y concerne al análisis y a la pedagogía. Por ello, el GRM organiza cursos de formación, seminarios y clases de música electroacústica en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París (desde 1969), así como talleres de nuevas tecnologías para un público no especializado (ADAC).

Estos trabajos -musicales y teóricos- se conservan en la Acusmateca, creada en 1985. Respecto a su difusión, ésta queda garantizada a partir de una colección discográfica, de la publicación a partir de 1976

de los *Cahiers Recherche/Musique*, de la *Bibliothèque de Recherche Musicale*, y a partir de 1979 de la Saison Musicale del Ciclo Acusmático Son-Mu.

#### ...El arte acusmático

Sonidos fijados en un soporte que constituyen objetos musicales, y un modo de escucha que pretende reducirse para escuchar mejor y que toma conciencia tanto del espacio en el que los sonidos transcurren como del que ellos mismos engendran: se mantiene en el GRM una voluntad de hacer música que siempre tiene presente el análisis de la percepción. De este modo, surgen diversas tendencias: sea la redefinición de la acústica por parte de Michel Chion (1947)<sup>11</sup>, o el paso a un primer plano de la acusmática a cargo de François Bayle.

El término "acusmática", ya utilizado por Schaeffer en el *Traité des objets musicaux*, tiene su origen en el siglo VI a.J.C. Se atribuye a Pitágoras, que distribuía a sus discípulos en dos clases separadas por un velo. Los alumnos que se iniciaban escuchaban al maestro a través del velo, pero no le veían; solamente tenían una percepción auditiva. Este término alcanza con Bayle una dimensión más amplia que será comprendida en una poética de la imagen sonora.

La acusmática es un arte de sonidos proyectados, según la define el músico. En este sentido, se emparenta con el medio cinematográfico y con las artes

musicaux, et un mode d'écoute qui veut se réduire pour mieux entendre et qui prend conscience de l'espace où les sons se déploient ainsi que de l'espace que les sons engendrent : on maintient au GRM une volonté de faire la musique qui a toujours pris en compte l'analyse de la perception. Ainsi naissent plusieurs démarches telles que la redéfinissons de l'«acoulogie» par Michel Chion (1947)<sup>11</sup>, ou la mise en premier rang de l'acoustique par François Bayle.

Le terme «acoustique», déjà utilisé par Schaeffer dans le *Traité des objets musicaux*, trouve son origine au VIème siècle avant J.C. Il est attribué à Pythagore, qui distribuait ses disciples en deux classes séparées par un voile. Les élèves qui commençaient leur initiation écoutaient le maître à travers le voile, mais ne le voyaient pas. Ils avaient seulement une perception auditive. Ce terme atteint avec Bayle une dimension plus large qui sera comprise dans une poétique de l'image sonore.

L'acoustique est l'*art des sons projetés*, selon la définition du musicien, et dans ce sens elle se rapproche du domaine du cinéma et des arts audiovisuels. De même que le cinéma a transformé l'œil, l'art des sons projetés – ce cinéma pour l'oreille comme on aime dire – transforme l'oreille. En suivant Bayle, trois idées peuvent apparaître à la base de la création acoustique<sup>12</sup> :

1. Ecouter sans voir
2. Le son mobile dans l'espace
3. La mutation du son en image

Toutes trois résultent d'un approfondissement de la démarche entamée par Schaeffer, mais donnent naissance à des différences importantes. D'abord, l'écoute est prédominante, mais il s'agit d'une écoute de l'image sonore, d'une mutation du son en image. La notion d'image sonore libère la notion propre d'image en la faisant sortir du milieu visuel et en la retournant à la faculté de créer des images, à l'imagination. Cette démarche devient possible d'une part, pour l'attribution de l'image aux sons (un art non visuel) et, d'autre part, parce que ces sons dessinent pour notre perception des images que l'on ne voit pas.

Les images-sons bougent, créent une perception auditive et spatiale qui ne peut pas rentrer

audiovisuales. Al igual que el cine ha transformado el ojo, el arte de los sonidos proyectados, este cine para el oído, como gusta llamarlo, transforma también el oído. Siguiendo a Bayle, podemos situar tres ideas que conforman la base de la creación acusmática:<sup>12</sup>

1. Escuchar sin ver
2. El sonido, móvil en el espacio
3. La metamorfosis del sonido en imagen

Las tres son el resultado de un ahondamiento en la tarea iniciada por Schaeffer, pero dan origen a diferencias notables. En primer lugar, la escucha es preponderante, pero se trata de una escucha de la imagen sonora, de esa transformación del sonido en imagen. Con la noción de imagen sonora nos vamos a alejar del ámbito visual, para volver a prestar atención a la facultad de crear imágenes, a la imaginación. Esto se consigue, por un lado, atribuyendo la imagen a los sonidos en un arte no visual y, por otro, haciendo que los sonidos describan imágenes invisibles para nuestra percepción.

Las imágenes-sonidos están en movimiento, creando una percepción auditiva y espacial que no se puede encerrar en la antigua percepción del sonido o de la imagen. El desconcierto es en cierto modo doble, ya que afecta a la distribución perceptiva al implicar al oído y al ojo a un mismo tiempo y remitirlos a una nueva percepción que, para Bayle, se forma también en la imaginación. Se trata de un proceso composicional, ligado al proceso de escucha del compositor y del oyente, y que va a encontrar su consumación en la difusión espacializada.

El arte acusmático cuenta, por consiguiente, con un instrumento propio de difusión: el acusmonium. Este instrumento permite organizar el espacio acústico en función de la imagen sonora que se quiere difundir<sup>13</sup>.

En *L'Odyssée de l'espace* Bayle describe los estudios de esta experiencia espacial, estudios que son, al mismo tiempo, niveles de escucha y que constituyen lo que él denomina "especies de espacios"<sup>14</sup>. El punto de partida es el sonido móvil en el espacio. Este movimiento se encuentra presente tanto a escala de la composición como de la interpretación y de la escucha. Se trata de una dinámica que recorre la totalidad del proceso musical.

dans l'ancienne perception des sons ou des images. L'étonnement est, d'une certaine façon, double, puisqu'il touche la répartition des sens en faisant appel à l'ouïe et aux yeux, et les renvoie à une perception nouvelle qui, pour Bayle, se forme aussi dans l'imagination. Emerge alors le processus compositionnel, qui est lié au processus d'écoute du compositeur et de l'auditeur, et qui trouve dans sa diffusion son accomplissement parfait.

L'art acousmatique a un instrument de diffusion propre : l'«acousmonium». Cet instrument permet l'organisation de l'espace acoustique en fonction de l'image sonore que l'on veut diffuser<sup>13</sup>.

Dans *L'Odyssée de l'espace*, Bayle décrit les stades de cette expérience spatiale, stades qui constituent aussi des niveaux d'écoute et qui prolongent, en même temps, ce qu'il appelle «espèces d'espaces»<sup>14</sup>. Le point de départ est le son mobile dans l'espace. Ce mouvement est aussi présent tant au niveau de la composition que de l'interprétation et de celui de l'écoute. Il s'agit d'une dynamique qui parcourt la totalité du processus musical.

Les stades de l'expérience spatiale peuvent s'envisager comme l'essai d'une analyse qui expose le processus perceptif de son commencement dans l'intuition jusqu'à son accomplissement dans la formation du sens.

Au premier stade, se trouve l'espace de diffusion, celui que procurent les haut-parleurs et qui ouvre l'audition sensori-motrice, l'attention aux mouvements et aux qualités. Il s'agit pour Bayle d'une audition intuitive, celle qui correspondrait à l'oreille biologique. Dans un second moment on a l'espace-objet, c'est-à-dire celui de la composition de l'objet qui, d'autre part, permet à l'auditeur d'identifier les sculptures spatio-temporelles qui se déroulent. L'auditeur a besoin ici d'établir des liens causaux internes aux sons, il est question donc d'un niveau de cognition.

Enfin, le troisième stade correspond à l'interprétation. Ici, la responsabilité appartient à l'interprète qui doit créer une mise en scène du discours musical. Il constitue l'espace – pour l'auditeur – de la représentation, de la musicalisation et de la création du sens. Une création de sens qui

Los estadios de la experiencia espacial pueden ser entendidos como un análisis que pretende exponer el proceso perceptivo desde su inicio en la intuición hasta su fin en la formación de sentido.

En el primer estadio se encuentra el espacio de difusión que procuran los altavoces y que, en este momento, inaugura la audición sensomotriz, es decir, la atención a los movimientos y a las cualidades. Se trata, para Bayle, de una audición intuitiva que corresponde a un oído puramente biológico. En el segundo estadio tenemos el espacio-objeto, es decir, la composición del objeto sonoro por parte del compositor y la identificación del desarrollo de estas esculturas espacio-temporales por parte del oyente, que debe establecer los lazos causales internos a los sonidos. Nos encontramos en el nivel cognitivo.

Finalmente, el tercer estadio corresponde a la interpretación. La responsabilidad es aquí del intérprete que debe crear la puesta en escena del discurso musical. Para el oyente se trata del espacio de la representación, de la musicalización y de la creación de sentido. Una creación de sentido que solicita la memoria auditiva, que ahora emerge para volver al espacio de la intuición primera.

Se consideran, pues, tres clases de espacios: el espacio de difusión, el espacio de identificación y el espacio de interpretación. Hay, asimismo, tres niveles de escucha: la audición intuitiva, que atiende a las cualidades; la escucha cognitiva, que precede a la identificación de los objetos y la musicalización, que incluye la formación de sentido. De este modo, la escucha será concebida como lenguaje.

Sin embargo, estos tres estadios no son lineales, ya que, como escribe el músico, los seres acusmáticos se encuentran por un lado en la intersección de los diferentes espacios y, por otro -añadimos-, los niveles de escucha se hallan también en la transversalidad. Esta imposible explicación, desarrollo verbal de imágenes sonoras, apunta al espacio propio de la acusmática, un espacio que Bayle califica de "espacio de utopías"<sup>15</sup>. Para una mejor comprensión debemos "simplemente" escuchar. Las obras de Bayle, así como tantas otras del arte acusmático, ofrecen esta experiencia de escucha. Así, *Son vitesse-lumière* (1983), que el compositor propone como el "viaje de un 'objeto' a través de la



Le studio 116 A de l'INA. GRM. Photo/foto: Michel Lioret. © INA.

solicite la mémoire auditive, qui émerge pour retrouver l'espace de l'intuition première.

Voici donc trois espèces d'espace : l'espace de diffusion ; l'espace de l'identification, et l'espace de l'interprétation. L'auditeur a affaire à trois niveaux d'écoute : l'audition intuitive, celle des qualités ; l'écoute cognitive où se produit l'identification des objets ; la musicalisation, où se forme le sens. C'est ainsi que l'écoute même peut être considérée comme langage.

Ces trois stades ici démembrés, ne sont pas du tout linéaires : comme l'écrit le musicien, les êtres acousmatiques se situent à l'intersection des différents espaces ; d'autre part – ajoutons nous –, les niveaux d'écoute se trouvent aussi dans la transversalité. Cette impossible explication – déroulement verbal des images-sonores – vise l'espace propre de l'acousmatique, un espace que Bayle qualifie d'«espace des utopies»<sup>15</sup>. Sans doute, pour essayer de comprendre il faut «simplement» écouter. Les œuvres de Bayle, ainsi que de nombreuses autres pièces de l'art acousmatique, four-

representación de espacios eléctricos», o las formas fugitivas de *Aéroformes* (1983).

El GRM ha dado cobijo también a otros espacios musicales más cercanos o alejados de la acusmática. De hecho, parece que su dinámica parte de una voluntad de apertura y de una firme decisión de no anclarse. De las clases del GRM han salido un gran número de compositores que, después, han seguido otros caminos, ya sea fundando nuevos grupos o decantándose por la composición instrumental o mixta.

Entre los grupos creados en Francia es preciso citar el Groupe de Musique Expérimentale de Bourges (GMEB) fundado en 1970 por Françoise Barrière (1944), Christian Clozier (1945), Pierre Boeswilwald (1934), Alain Savouret (1942) y Roger Cochini (1946); el Centre National de Création Musicale (GRAME) de Lyon en 1981, a cargo de Pierre-Alain Jaffrenou (1939) y James Giroudon (1958); el Centre International de Recherche Musicale (CIRM) en Niza, fundado por Jean-Etienne Marie en 1978 y dirigido por Michel Redolfi (1951); el Groupe de Musique Vivante de Lyon (GMVL) creado por Marc Favre y Xavier Garcia (1959), así

nissent cette expérience d'écoute. Ainsi, *Son vitesse-lumière* (1983), proposé par le compositeur comme le «voyage d'un objet à travers la représentation d'espaces électriques» ou les formes fugitives d'*Aéroformes* (1983).

Le GRM a abrité aussi d'autres espaces musicaux plus proches ou éloignés de l'acousmatique. En fait, il semble que ce qui l'anime est l'ouverture ainsi qu'une ferme volonté de décloisonnement. Des classes du GRM sont sortis un grand nombre de compositeurs qui, par la suite, ont suivi d'autres chemins, en fondant de nouveaux groupes ou en adoptant une démarche allant vers la composition instrumentale ou mixte.

Parmi les groupes créés en France, il faut citer le Groupe de Musique Expérimentale de Bourges (GMEB), fondé en 1970 par Françoise Barrière (1944), Christian Clozier (1945), Pierre Boeswilwald (1934), Alain Savouret (1942) et Roger Cochini (1946) ; le Centre National de Création Musicale (GRAME) à Lyon, fondé par Pierre-Alain Jaffrenou (1939) et James Giroudon (1958) en 1981 ; le Centre International de Recherche Musicale (CIRM) de Nice fondé par Jean-Etienne Marie en 1978 et dirigé par Michel Redolfi (1951) ; le Groupe de Musique Vivante de Lyon (GMVL), fondé par Marc Favre et Xavier Garcia (1959) ; l'association Espace Musical créée par Serge de Laubier (1957) qui, avec Alain Erignoux, invente et développe le Processeur Spatial Multiphonique ; sans oublier la création du Festival International d'Art Acousmatique *Futura* par Denis Dufour, Robert Curtet et Jean-François Minjard et qui se déroule à Crest depuis 1993.

**...et la pluridisciplinarité de l'art contemporain**  
Le développement des nouvelles technologies et sa pleine intégration dans des domaines de la musique contemporaine – notamment dans ce qui s'appelle maintenant, en généralisant, «musique électroacoustique» – poursuivent une recherche du son et un bouleversement perceptif qui vient tant du son même que de sa diffusion.

La recherche et la création dans les nouveaux groupes se dirige aussi vers ce qu'on appelle une pluridisciplinarité – par manque d'un terme meil-

como la asociación Espace Musical fundada por Serge de Laubier (1957) quien, con Alain Erignoux, inventa y desarrolla el Procesador Espacial Multifónico. Sin olvidar, asimismo, la creación del Festival International d'Art Acousmatique *Futura* por Denis Dufour, Robert Curtet y Jean-François Minjard, y que desde 1993 viene celebrándose en Crest.

#### **...y la pluridisciplinariedad del arte contemporáneo**

El desarrollo de las nuevas tecnologías y su plena integración en amplios campos de la música contemporánea -especialmente en lo que ahora se denomina, de modo generalizado, "música electroacústica"- sigue prestando atención al sonido mismo y a la alteración perceptiva que se deriva tanto de este sonido como de su difusión.

La investigación y la creación en los nuevos grupos se dirige también hacia lo que se llama una pluridisciplinariedad -a falta de un término mejor-, aunque nos encontramos lejos de una clasificación de lo sensible, solidaria con la clásica división de las artes, y aunque no sepamos ya de qué árbol del conocimiento habrían germinado estas disciplinas o ramas artísticas. Tal vez, más cercanos al rizoma deleuziano, surjan diferentes modos expresivos que requieren una nueva presentación.

De este manera, la investigación, la creación y su difusión dan cuenta de las nuevas relaciones entre las artes y los medios creados por la tecnología. Un desarrollo que sobrepasa lo musical y que pide también una investigación teórica, como la realizada en los Encuentros Musicales Pluridisciplinares (GRAME), donde se reúnen músicos, investigadores y esos nuevos luthiers que son los industriales, o los seminarios organizados con los departamentos de musicología u otros, así como los coloquios en los festivales. En cuanto a la formación, ésta no se destina sólo al ámbito musical. Estos grupos ofrecen -como el GRAME- formación en las Escuelas de Bellas Artes y clases en las Escuelas de Arquitectura.

La investigación se convierte en un verdadero campo de lo inaudito que va, como por ejemplo en el CIRM, desde la creación de programas ciberneticos y la organización del primer Café Electrónico -donde músicos de Niza y Los Angeles interpretan a distancia en pianos comunes- hasta sistemas de difusión expe-

leur –, encore qu'on est loin d'une répartition du sensible solidaire de la division des arts classiques, et qu'on ne sait pas encore de quel arbre de la connaissance auraient fleuri ces disciplines ou branches artistiques. Peut-être sont-elles plus proches du rhizôme deleuzien surgissant de différents modes expressifs qui ont besoin d'une présentation nouvelle.

De cette manière, la recherche, la création et sa diffusion, rendent compte d'autres rapports entre les arts et les moyens créés par la technologie. Il s'agit d'un changement qui dépasse le musical et qui demande aussi une recherche théorique, comme par exemple celle développée aux Rencontres Musicales Pluridisciplinaires du GRAME, où se côtoient musiciens, chercheurs et les nouveaux luthiers que sont les industriels, ou les Séminaires co-organisés avec les départements de musicologie ou d'autres, tels que les colloques de divers festivals. De même, la formation n'est pas seulement destinée au milieu musical, car ces groupes offrent - comme le GRAME - une formation dans le cadre des écoles de Beaux Arts et des classes d'écoles d'architecture.

La recherche devient alors un véritable champ de l'inouï qui, par exemple au CIRM, va de la création de logiciels cybernétiques, l'organisation du premier Café Electronique – où des musiciens de Nice et de Los Angeles ont joué à distance des claviers communs –, jusqu'à la création de systèmes de diffusion expérimentaux, comme les premières lutheries subaquatiques ou les réseaux interactifs reliés par satellite.

La création musicale fréquente d'autres arts de support comme le cinéma et la vidéo, tout en questionnant l'articulation entre la musique et l'image avec des créations également pour le théâtre ou avec le cinéma auditif (acousmatique), où le public est immergé dans un son à 360° en salle totalement obscure (CIRM). C'est une création qui tient compte de l'interrelation du son avec l'espace et qui conduit les compositeurs du CIRM (Michel Redolfi, Luc Martinez et Michel Pascal) vers ce qu'ils appellent le design sonore : une pratique consistant à spatialiser le son avec une myriade de haut-parleurs différents afin de modifier

rimentales, como los primeros instrumentos subacuáticos o las redes interactivas unidas por satélite.

En estos grupos, la creación musical entra en relación también con otras artes de soporte como el cine y el video, cuestionando la articulación entre música e imagen, ya sea con creaciones para teatro o con la cinematografía acusmática, donde el público se sumerge en un sonido de 360° en una sala oscura (CIRM). Es una creación que tiene en cuenta el vínculo entre sonido y espacio, y que lleva a los compositores del CIRM (Michel Redolfi, Luc Martinez y Michel Pascal) a lo que denominan el diseño sonoro: una práctica que consiste en espacializar el sonido sobre una mirada de altavoces diferentes, a fin de modificar el entorno acústico y dotarlo de *profundidad cultural*. Un ejemplo lo constituyen los conciertos subacuáticos concebidos por Redolfi en 1981 y que consisten, según su definición, en una música difundida bajo el agua para un auditorio flotante; como por ejemplo, el recorrido submarino a través de galerías sonoras del pabellón-acuario de Mónaco (Exposición Universal de Sevilla, 1992), o *Crysalis*, ópera subacuática estrenada en Grenoble en 1992.

La creación musical expresa las nuevas relaciones entre espacio, tiempo, artista y observador, al tiempo que insiste en una creación del momento, como es el caso de las instalaciones sonoras. Unas instalaciones que exponen un modo especial de arraigarse en el espacio y el tiempo, creando trayectos espaciales que pueden ser guiados por el sonido. A ellas se suman las esculturas sonoras, que muestran las diferencias entre volúmenes espaciales o entre cualidades, así como las máquinas musicales o las performances. Todas ellas son manifestaciones surgidas de otro modo de hacer, sentir y pensar la música.

Estas actividades se difunden mediante la asociación con diversos grupos instrumentales, como es el caso del GRAME en colaboración con el Ensemble Orchestral Contemporain dirigido por Daniel Kawka, o a través de sus propios Estudios, como el Estudio Instrumental-CIRM dirigido por Michel Pascal, con solistas en síntesis live.

Hemos de añadir también las colecciones discográficas, algunas en colaboración con el INA-GRM, y sin duda la organización de festivales: el Festival

l'environnement acoustique, et de lui donner de la *profondeur culturelle*. Ainsi les concerts subaquatiques conçus par Redolfi en 1981 et qui consistent, selon sa définition, en une musique diffusée sous l'eau à l'attention d'un auditoire flottant comme par exemple le parcours sous-marin à travers des galeries sonores transparentes dans le pavillon-aquarium de Monaco (Exposition Universelle de Séville en 1992), ou *Crysalis* opéra subaquatique créé à Grenoble en 1992.

La création musicale manifeste alors de nouveaux rapports entre l'espace, le temps, l'artiste et l'observateur ; elle se manifeste aussi dans une création du moment comme c'est le cas des installations sonores. Ces installations expriment leur enracinement dans l'espace et dans le temps et créent des trajets spatiaux qui peuvent être indiqués par la musique. Il en va de même des sculptures sonores qui montrent les différences entre les volumes spatiaux ou entre les qualités, des machines musicales ou des performances, de toutes les manifestations issues d'une autre façon de faire, de sentir et de penser la musique.

Ces activités sont diffusées par divers ensembles : c'est le cas du GRAME associé à l'Ensemble Orchestral Contemporain dirigé par Daniel Kawka ; le Studio Instrumental du CIRM dirigé par Michel Pascal avec des solistes en synthèse *live*.

Il y a aussi les collections discographiques, quelqu'unes en collaboration avec l'INA-GRM, et sans doute avec l'organisation de Festivals : le Festival Musiques en Scène de Lyon et dans la Région Rhône-Alpes (GRAME), le Festival de Musiques Actuelles Nice-Côte d'Azur (MANCA) coproduit par le CIRM et la ville de Nice depuis 1978. Deux festivals où les concerts, l'art acousmatique, les installations sonores, le théâtre musical, les films, les ateliers, les forums, etc, trouvent leur propre espace et qui vont aussi à la recherche d'autres espaces artistiques. Bref, une invitation à vivre l'art contemporain.

Carmen Pardo est docteur en Philosophie. Chercheur de l'Université de Barcelone à l'unité mixte IRCAM/CNRS.

Musiques en Scène en Lyon y en Région Rhône-Alpes (GRAME), o el Festival de Musiques Actuelles de Nice-Côte d'Azur (MANCA) coproducido por el CIRM y la ciudad de Niza desde 1978. Dos festivales donde los conciertos, el arte acusmático, las instalaciones sonoras, el teatro musical, la filmografía, los talleres, los coloquios, etc. encuentran su propio espacio y van, al mismo tiempo, a la búsqueda de nuevos espacios artísticos. Dos festivales que constituyen una invitación a vivir el arte contemporáneo.

Carmen Pardo es doctora en Filosofía. Investigadora de la Universidad de Barcelona en la unidad mixta del IRCAM/CNRS.

<sup>1</sup> Fondé en 1958 à Paris et dont font partie, entre autres, Luc Ferrari (1929), Ivo Malec (1925), Guy Reibel (1936), Bernard Parmegiani (1927- 1993) et François Bayle (1932).

<sup>2</sup> Cf. Schaeffer, Pierre, *Le langage des choses* (1941) et *Notes sur l'expression radiophonique* (1947), dans *De la musique concrète à la musique même*, *La Revue Musicale* n° 303-304-305, Paris, Richard Masse, 1977.

<sup>3</sup> *La musique mécanisée*, Polyphonie, Paris, Richard Masse, 1950.

<sup>4</sup> Eimert, Herbert, *Musique électronique*, *La Revue Musicale* n°236, Paris, Richard Masse, 1957.

<sup>5</sup> À propos du malentendu qui porte sur les sources utilisées par la musique concrète et qui conduit certains à penser qu'il s'agissait tout simplement de bruits de casseroles ou autres, voir Michel Chion, *Une ontologie de la musique concrète*, *Recherche musicale au GRM*, *La Revue Musicale* n° 394-397, Paris, Richard Masse, 1986, pp.80-92.

<sup>6</sup> Notamment chez Husserl et Merleau-Ponty, encore que Schaeffer utilise aussi des éléments empruntés à la Gestalttheorie. Voir à ce propos Makis Solomos, *Schaeffer phénoménologue*, à paraître.

<sup>7</sup> Pour ce qui concerne les notions d'objet sonore et d'objet musical, voir par ex.: François Delalande, *Pertinence et analyse perceptive*, *Recherche Musicale au GRM*, op. cit., pp.158-173.

<sup>8</sup> Cf. *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966, pp.268-272.

<sup>9</sup> Cf. *À la recherche de la musique concrète*, Paris, Seuil, 1952, p.109.

<sup>10</sup> Parmi les compositeurs du GRM, on peut citer Christian Zanési (1952), Jacques Lejeune (1940), Jean Schwarz (1939) et François Donato (1963). La recherche et l'application pédagogique est dirigée par François Delalande.

<sup>11</sup> Le terme d'«acoulogie» apparaît de façon fugitive dans le *Traité des objets musicaux*, désignant une discipline qui devrait étudier les sons perçus et les structures de la perception sonore. Reprise par Chion, il devient la discipline qui se consacre à l'étude de la perception sonore en général, en incluant tous les niveaux : semantiques, esthétiques, figuratifs, etc.

<sup>12</sup> Cf. Bayle, François, ...documents, à propos de : *Son Vitesse-Lumière*, dans *Musique acousmatique. Propositions...positions*, Paris, INA-GRM éd. Buchet/Chastel, 1993, p.239.

<sup>13</sup> «Organisé en une série d'écrans multiphoniques, il aménage l'espace acoustique selon les données de la salle (...) le musicien au pupitre devient responsable d'une orchestration et d'une interprétation vivantes». François Bayle, *A propos de l'Acousmonium*, *Recherche musicale au GRM*, op. cit., p.145. Cet orchestre de haut-parleurs est présenté pour la première fois en 1974 à L'Espace Cardin de Paris avec l'œuvre de Bayle *L'expérience acoustique* conçue en cinq chapitres qui montrent la diversité des espaces.

<sup>14</sup> Cf. Bayle, F., op. cit. pp.101-109. Pour son exposé Bayle s'inspire de Ch.S. Peirce et de R. Thom, mais on se limitera ici à montrer ces stades sans ses références.

<sup>15</sup> Cf. Bayle, F., *L'Odyssée de l'espace*, op. cit., p. 106.

'Fundado en 1958 en París y del cual forman parte, entre otros, Luc Ferrari (1929), Ivo Malec (1925), Guy Reibel (1936) y Bernard Parmegiani (1927-1993).

<sup>2</sup> *Le langage des choses* (1941) y *Notes sur l'expression radiophonique* (1947), en *De la musique concrète à la musique même*, *La Revue Musicale*, nº 303-304-305, París, Richard Masse, 1977.

<sup>3</sup> Eimert, Herbert, *La musique mécanisée*, Polyphonie, París, Richard Masse, 1950.

<sup>4</sup> *Musique électronique*. *La Revue Musicale* nº 236, París, Richard Masse, 1957.

<sup>5</sup> A propósito del malentendido respecto a las fuentes utilizadas por la música concreta y que conduce a algunos a pensar que se trata sólo de sonidos de cacerolas, etc., ver Michel Chion, *Une ontologie de la musique concrète*, *Recherche musicale au GRM*, *La Revue Musicale*, nº 394-395-396-397, París, Richard Masse, 1986, pp. 80-92.

<sup>6</sup> Especialmente en Husserl y Merleau-Ponty, aunque Schaeffer utiliza también elementos extraídos de la teoría de la Gestalt. A este respecto, Makis Solomos, *Schaeffer phénoménologue*, pendiente de aparición.

<sup>7</sup> Para lo que concierne a la nociones de objeto sonoro y de objeto musical, ver por ej. François Delalande, *Pertinence et analyse perceptive*; *Recherche Musicale au GRM*, op. cit., pp. 158-173.

<sup>8</sup> *Traité des objets musicaux*, París, Seuil, 1966, pp.268-272. (Hay traducción al castellano del texto abreviado en Alianza Editorial, Madrid, 1988.)

<sup>9</sup> *À la recherche de la musique concrète*, París, Seuil, 1952, p. 109.

<sup>10</sup> Entre los compositores del GRM debe citarse a Christian Zanési (1952), Jacques Lejeune (1940), Jean Schwarz (1939) y François Donato (1963); François Delalande dirige la investigación y aplicación pedagógica.

<sup>11</sup> El término "aculogía" aparece de modo pasajero en el *Traité des objets musicaux* designando una disciplina que debería estudiar los sonidos percibidos y las estructuras de la percepción sonora. Retomado por Chion se convierte en la disciplina que se consagra al estudio de la percepción sonora en general, incluyendo todos los niveles: semánticos, estéticos, figurativos, etc.

<sup>12</sup> Bayle, François, ...documents, à propos de: *Son Vitesse-Lumière*, *Musique acousmatique. Propositions...positions*, París, INA-GRM éd. Buchet/Chastel, 1993, p. 239.

<sup>13</sup> "Organizado en una serie de pantallas multifónicas, ordena el espacio acústico según los datos de la sala (...) el músico delante del pupitre es el responsable de una orquestación y de una interpretación vivas". F. Bayle, *A propos de l'Acousmonium*, *Recherche Musicale au GRM*, op. cit., p. 145. Esta orquesta de altavoces fue presentada por primera vez en 1974 en el Espace Cardin de París con la obra de Bayle *L'expérience acoustique*, concebida en cinco capítulos que muestran la diversidad de espacios.

<sup>14</sup> Bayle, F., op. cit., pp. 101-109. Para su exposición Bayle se inspira en Ch. S. Peirce y en R. Thom, pero nos limitaremos a mostrar estos estadios sin aludir a estas referencias.

<sup>15</sup> Bayle, F., *L'Odyssée de l'espace*, op. cit., p. 106.

# Générations spectrales... devenirs...

## Generaciones espectrales... porvenir...

**E** laborée au fil des années 1970 la musique dite «spectrale»<sup>1</sup> a pour réputation dans l'univers musical contemporain d'être l'un des rares courants français qui ait su s'affirmer jusqu'à nos jours. Les filiations de la génération comprenant Murail, Grisey ainsi que d'autres figures marquantes des premières années de l'ensemble de *l'Itinéraire* apparaissent presque évidentes chez tel ou tel jeune compositeur français ou européen. Pourtant, quand il s'agit d'aligner quelques noms significatifs parmi ces jeunes talents, pour peu que l'on connaisse le contenu de leur projet esthétique et de leur musique, la perception se voile, et il s'avère difficile de démontrer l'existence de jeunes compositeurs dit «spectraux».

C'est que l'apport des compositeurs de la première génération spectrale ne consiste pas plus en la création d'un système compositionnel, grammatical, axiomatique ou autre, assez efficace pour en permettre une transmission directe aux générations futures, qu'en l'exposition d'un style esthétique alternatif d'un genre sagelement nouveau (impressionniste... donc français !... ont jugé certaines oreilles astigmates...). L'apport spectral relèverait plutôt d'une synthèse des connaissances encore sommaires dans les années 70, concernant les données acoustiques et leur relation à la musique, alimentées par ailleurs par l'expérience du studio électroacoustique puis de l'informatique musicale balbutiante, synthèse qui sera appliquée à l'écriture et à l'instrumentarium du moment, pour une approximation plus fine du donné sonore, dans l'écho de voies précédemment esquissées entre autres par Varèse, Ligeti, Xenakis (*Métastasis*), ou Stockhausen (*Stimmung*).

C'est sur les bases de ces connaissances que va s'élaborer ce que certains nomment déjà le *spectralisme*, bases transmises d'ailleurs en partie par

**E** laborada durante los años setenta, la llamada música "espectral"<sup>1</sup> tiene la reputación en el universo musical contemporáneo de ser una de las pocas corrientes francesas que ha sabido afirmarse hasta hoy. Las filiaciones de la generación que comprende a Murail, Grisey y otras figuras importantes de los primeros años del ensemble de *l'Itinéraire* resultan casi evidentes en uno u otro joven compositor francés o europeo. Sin embargo, cuando se trata de citar algunos nombres significativos entre estos jóvenes talentos, a poco que se conozca el contenido de su proyecto estético y de su música, la percepción se vela y se hace difícil demostrar la existencia de jóvenes compositores denominados "spectrales".

Esto obedece a que la aportación de los compositores de la primera generación espectral consiste menos en crear un sistema composicional, gramatical, axiomático u otro, lo bastante eficaz como para permitir una transmisión directa a las generaciones futuras, que en exponer un estilo estético alternativo de un género astutamente nuevo (impresionista... ¡luego francés!... han juzgado ciertos oídos astigmáticos...). La aportación espectral revelaría más bien una síntesis de los conocimientos todavía sumarios en los años setenta, relativos a los datos acústicos y su vinculación con la música, alimentados por otra parte por la experiencia del estudio electroacústico y por la informática balbucente. Esta síntesis será después aplicada a la escritura y al *instrumentarium* del momento, gracias a una aproximación más fina al dato sonoro, haciendo eco de las vías previamente esbozadas, entre otros, por Varèse, Ligeti, Xenakis (*Metastasis*) o Stockhausen (*Stimmung*).

Sobre la base de estos conocimientos se habrá de elaborar lo que algunos denominan ya "espectralismo", bases transmitidas en parte, ade-

l'activité pédagogique de Gérard Grisey ou de Tristan Murail, à titre privé, puis dans les murs du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, de l'IRCAM ou des universités américaines<sup>2</sup>, et au travers de multiples master-classes en Europe et dans le monde. S'insérant dans un ensemble de pratiques compositionnelles convergentes, la contribution des spectraux va faire évoluer, synthétiser certaines catégories de la pensée musicale quant au timbre, à l'harmonie, au processus, à l'intégration du bruit, à la spatialisation, sans pour autant former à proprement parler une école.

Il convient de mieux cerner la genèse de ce courant, principalement représenté par Tristan Murail et Gérard Grisey, rejoints par Hugues Dufourt et Michaël Lévinas au sein de l'*Itinéraire*, et de préciser en quoi sa contribution est essentielle pour le langage musical contemporain, à un moment où il réapparaît de bon ton que les notions d'harmonie, de consonance, d'un certain retour à une tonalité «rafraîchie», sécurisante en matière de forme et de goût, et bien évidemment dénuée de tout académisme, prévalent.

Les jeunes compositeurs de la génération spectrale font leurs académies à la fin des années 60, se croisant pour la plupart dans la classe d'Olivier Messiaen. Le livre de ce dernier *Modes de valeurs et intensités* sonne aussi désuet que les prospectives sérialistes qui l'avaient côtoyé au temps des cours de vacances à Darmstadt de la génération des Boulez, Berio, Nono et Stockhausen, au début des années 50. Le jeune Murail s'amuse à écrire «sériel» à l'oreille, pendant que d'autres de ses collègues goûtent, quand ils y ont accès, au plaisir frustrant du studio électroacoustique. Le GRM (Groupe de Recherches Musicales) règne en maître dans le monde de l'objet sonore et de la musique concrète de Pierre Schaeffer, en parallèle avec l'expérience électronique de la synthèse et du traitement du son par procédés analogiques dans la plupart des studios européens (Allemagne, Italie, Pays-Bas...), puis rapidement numériques, notamment en Amérique du Nord (les Laboratoires Bell accueillent Max Mathews, rejoint par Jean-Claude

más, por la actividad pedagógica de Gérard Grisey o de Tristan Murail, a título privado y después dentro de los muros del Conservatorio Nacional Superior de Música de París, del IRCAM o de las universidades americanas<sup>2</sup>, así como en múltiples clases magistrales por Europa y por todo el mundo. Insertándose en un conjunto de prácticas compositivas convergentes, la contribución de los espectrales hace evolucionar, sintetizar ciertas categorías del pensamiento musical en lo referente al timbre, la armonía, el proceso, la integración del ruido y la espacialización sin por ello formar una escuela propiamente dicha.

Conviene delimitar mejor la génesis de esta corriente, principalmente representada por Tristan Murail y Gérard Grisey, a quienes se unen Hugues Dufourt y Michaël Lévinas en el seno del *Itinéraire*, y precisar en qué medida es esencial su contribución al lenguaje musical contemporáneo en un momento en el que vuelve a parecer de buen tono que prevalezcan las nociones de armonía y consonancia y cierto regreso a una tonalidad "remozada", tranquilizadora en cuestión de forma y gusto, y evidentemente desprovista de todo academicismo.

Los jóvenes compositores de la generación espectral realizan su actividad académica a finales de los años sesenta. La mayoría se encuentra en la clase de Olivier Messiaen. El libro de este último *Modes de valeurs et intensités* suena tan anticuado como los futuros serialistas con los que se habían codeado a principios de los años cincuenta, en la época de los cursos de vacaciones de Darmstadt de la generación de los Boulez, Berio, Nono y Stockhausen. El joven Murail se divierte escribiendo "serialmente" de oído, mientras que otros colegas suyos disfrutan, cuando tienen acceso a ello, del placer frustrante del estudio electroacústico. El GRM (Groupe de Recherches Musicales) reina como dueño y señor en el mundo del objeto sonoro y de la música concreta de Pierre Schaeffer, en paralelo con la experiencia electrónica de la síntesis y del tratamiento del sonido por procedimientos analógicos en la mayoría de los estudios europeos (Alemania, Italia, Holanda...), que después se convertirían rápidamente en numéricos, sobre todo en América del Norte (los Laboratorios Bell acogen a Max Mathews,

Risset au milieu des années 60). En ces années vaguement psychédéliques, où la mode est à l'écoute des minimalistes américains et des musiques orientales, les notions de fusion et de temps dilaté sont dans l'air, quand l'improvisation et le *free jazz* côtoient l'œuvre ouverte ou la musique indéterminée, au gré de la prolifération formelle, ou de son manque de contrôle. Tandis que dans *Penser la musique aujourd'hui*, mémoire des cours donnés à Darmstadt au début des années 60 et paru en 1963, Pierre Boulez proposait comme principales catégories de l'écriture pour une dialectique de la composition, la hauteur et la durée, renvoyant l'intensité et le timbre au second ordre, et la notion d'espace à l'index, ceux qui ont autour de vingt ans dans le tumulte de mai 1968 pensent autrement mais tout aussi sérieusement la musique, en la rapprochant de ce que l'on sait de sa description comme phénomène sonore naturel.

Les données connues sur la question sont alors à peine plus avancées qu'au XIXème siècle de Helmholtz. Le laboratoire d'acoustique d'Emile Leipp, assisté de Michèle Castellengo, s'installe à Jussieu (Université de Paris-IV) en 1969. Le lieu sera vite fréquenté par des musiciens, tant interprètes, se prêtant au jeu de l'expérience (citations pour exemple le flûtiste Pierre-Yves Artaud ou le guitariste Rafael Andia), que compositeurs ; c'est essentiellement là que Gérard Grisey et d'autres auront accès aux «sonagrammes» électrothermiques illustrant le contenu harmonique d'un son vocal, musical ou bruité transformant dans le temps, ou à la description de la série harmonique de Fourier.

Les premières pièces de Gérard Grisey sont significatives de cette tentative de penser la musique à partir de l'expression scientifique des données naturelles du sonore. Ainsi naîtront les premières œuvres de son cycle *Espaces acoustiques* (1974-85, comprenant *Prologue, Périodes, Partiels, Modulations, Transitoires et Epilogue*, de l'alto solo à l'orchestre), dont les principes musicaux sont globalement les suivants : utilisation de sons fondamentaux et génération de leurs spectres, ou de champs harmoniques transformés par des processus temporels ; l'objet sonore compris

a quien se une Jean-Claude Risset a mediados de los años sesenta). En aquellos años vagamente psicodélicos, en los que la moda era escuchar a los minimalistas americanos y las músicas orientales, las nocições de fusión y de tiempo dilatado están en el aire. Son los años en que la improvisación y el *free jazz* cortejan a la obra abierta o a la música indeterminada, al capricho de la proliferación formal o de su falta de control. Mientras que en *Penser la musique aujourd'hui*, memoria de los cursos dados en Darmstadt a principios de los años sesenta y publicada en 1963, Pierre Boulez proponía la altura y la duración como categorías principales de la escritura para una dialéctica de la composición (remitiendo intensidad y timbre a un segundo orden y la noción de espacio al index), los que tienen alrededor de veinte años en el tumulto de mayo de 1968 piensan de otra forma, pero con igual seriedad, la música, acercándola a lo que se sabe de su descripción como fenómeno sonoro natural.

Los datos conocidos sobre la cuestión estaban entonces apenas más avanzados que en el siglo XIX de Helmholtz. El laboratorio de acústica de Emile Leipp, asistido por Michèle Castellengo, se instala en Jussieu (Universidad de París-IV) en 1969. El lugar pronto será frecuentado por músicos, tanto intérpretes que se prestaban al juego de la experiencia (citemos, por ejemplo, al flautista Pierre-Yves Artaud o al guitarrista Rafael Andia) como compositores; es fundamentalmente ahí donde Gérard Grisey y otros accedieron a los "sonogramas" electrotérmicos que ilustran el contenido armónico de un sonido vocal, musical o de ruido evolucionando en el tiempo, o a la descripción de la serie armónica de Fourier.

Las primeras obras de Gérard Grisey son significativas en este intento de pensar la música a partir de la expresión científica de los datos naturales de lo sonoro. Así nacieron las primeras obras de su ciclo *Espaces acoustiques* (1974-85), que comprende *Prologue, Périodes, Partiels, Modulations, Transitoires y Epilogue*, de la viola sola a la orquesta. Sus principios musicales son globalmente los siguientes: uso de sonidos fundamentales y generación de sus espectros o de sus campos armónicos transformados por procesos temporales; el objeto sonoro

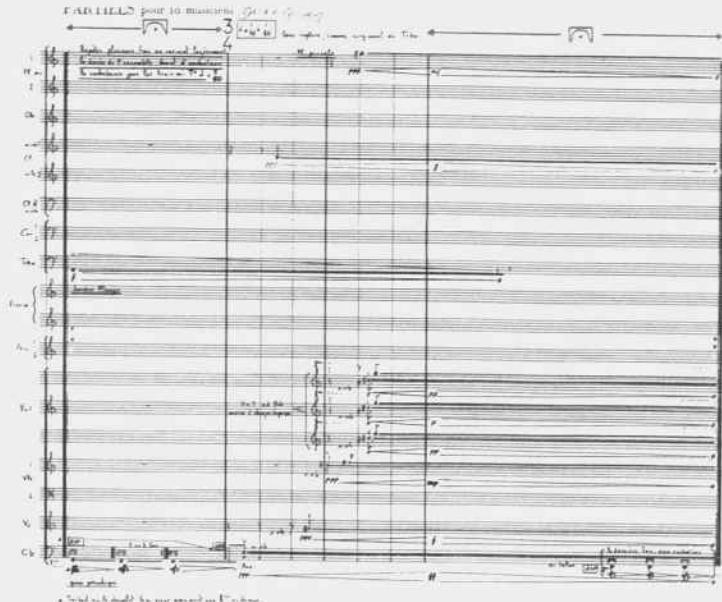
comme un processus contracté, et inversement, le processus comme un objet sonore dilaté ; exploitation de notions psychoacoustiques telle que la pulsation naturelle du corps humain, due à la respiration (tension/détente) et battements du cœur. Gérard Grisey définit alors sa musique comme relevant du différentiel (exemple : utilisation des pôles dissonances/consonances pour obtenir des phénomènes psychoacoustiques de tension/détente), du liminal (exemple : seuil de transition entre un son et un autre) et du transitoire (exemple : processus de transitions par interpolation entre deux états).<sup>3</sup>

Tristan Murail développe simultanément des procédés voisins, tirant plus particulièrement ses modèles des techniques de studio (exemple : *Mémoire-érosion* pour cor et 9 instruments, simulant le procédé d'enregistrement sur magnétophone à bandes par réinjection), des modèles de synthèse sonore analogique (exemple : *Treize couleurs du soleil couchant* pour petit ensemble et électronique *ad libitum*, 1978), puis numérique (*Gondwana* pour orchestre, 1981), ce qui le poussera vers une pensée algorithmique.

Se refusant à théoriser sa pratique sous forme d'un «système spectral», Tristan Murail définit de manière non limitative l'attitude spectrale : «Penser le continu, avant de penser le discret (savoir que tout est lié).

- Avoir une approche globale en non séquentielle (ou cellulaire).
- User de procédés d'organisation de type logarithmique/exponentiel, et non linéaire.
- Construire de façon fonctionnelle et non combinatoire.
- Se soucier de la relation entre la conception et la perception.»<sup>4</sup>

Pour reprendre les termes de Tristan Murail, qui maîtrise parfaitement l'énoncé de ses



Gérard Grisey, *Partiel*. Avec l'aimable autorisation du / con la gentileza de éd. Ricordi.

comprendido como un proceso contraído e, inversamente, el proceso como un objeto sonoro dilatado; explotación de nociones psicoacústicas como la pulsación natural del cuerpo humano debida a la respiración (tensión/dilatación) y latidos del corazón. Gérard Grisey definió entonces su música como manifestación de lo diferencial (ejemplo: uso de los polos disonancias/consonancias para obtener fenómenos psicoacústicos de tensión/relajación), lo liminal (ejemplo: umbral de transición entre un sonido y otro) y lo transitorio (ejemplo: procesos de transición por interpolación entre dos estados).<sup>3</sup>

Tristan Murail desarrolla simultáneamente procedimientos cercanos, sacando sus modelos de forma más particular de las técnicas de estudio (ejemplo: *Mémoire-érosion* para trompa y nueve instrumentos, que simula el procedimiento de grabación magnetofónica de cintas por reinyección), modelos de síntesis sonora analógica (ejemplo: *Treize couleurs du soleil couchant* para pequeño grupo y electrónica *ad libitum*, 1978) que más tarde será numérica (*Gondwana* para orquesta, 1981), lo que le conducirá hacia un pensamiento algorítmico.

Rechazando teorizar su práctica bajo la forma de un "sistema espectral", Tristan Murail define de ma-

procédés, nous rajouterons que le spectre, ou champ harmonique, ou fonction applicable aux diverses dimensions du musical, permettant à la fois des opérations d'écriture et faisant office de matériau, la distinction forme-matériau devient caduque, le contenu s'identifie au contenant. Fonctions et processus étant des notions très voisines, on peut les regrouper sous la notion d'algorithme. Le champ d'application est des plus vastes ; reste à le contrôler du point de vue compositionnel.

C'est à partir de ces éléments conceptuels que nombre de jeunes compositeurs se sont sentis des affinités avec l'attitude spectrale, à la fin des années 80, sans pour autant en être les émules. Citons Kaija Saariaho, Magnus Lindberg, voire George Benjamin et bien d'autres qui ont eu l'opportunité d'être en contact avec Murail ou Grisey, et dont les techniques de structuration de la pensée musicale convergeaient avec le désir de mieux contrôler le calcul du phénomène sonore et musical sur des bases psychoacoustiques, plus scientifiques, moins artificielles, c'est selon, que celles proposées par le courant postserial et boulezien alors établi à l'IRCAM. Parmi toutes ces personnalités, dont on a coutume d'associer le devenir à une deuxième génération de la pensée spectrale, nous retiendrons plus précisément Philippe Hurel et Marc-André Dalbavie.

Philippe Hurel intègre dans sa musique très axée sur le timbre des procédés transitoires d'origine spectrale. Très attiré par le contrepoint et la variation, par l'intégration de la mélodie, d'objets sonores hétérogènes ou encore du rythme, il a su transformer toutes ces notions en autant de fonctions et de processus pour un résultat musical tout à fait personnel et efficace. On écoutera *Pour l'image, Miniatures* ou encore *Leçons de choses*.

Marc-André Dalbavie, dont on dit parfois qu'il n'a plus rien d'un «spectral», a au contraire su pousser très loin toutes ces techniques, permettant par l'écriture la génération d'espaces virtuels, la simulation du son électriquement traité (réverbération, écho, etc.), l'intégration de citations de musiques et autres phénomènes d'hétérogénéité sonore. On entendra avec étonnement son *Offertoire* pour chœur d'hommes et orchestre, dont la

néra no limitativa la actitud espectral:

- Pensar el continuo antes que pensar lo discreto (saber que todo está ligado).
- Tener un acercamiento global y no secuencial (o celular).
- Utilizar procesos de organización de tipo logarítmico (exponencial, y no lineal).
- Construir de forma funcional y no combinatoria.
- Preocuparse de la relación entre la concepción y la percepción.<sup>14</sup>

Para retomar los términos de Tristan Murail, que domina perfectamente el enunciado de sus procedimientos, añadiremos que el espectro, o campo armónico, o función aplicable a las diversas dimensiones de lo musical, al permitir a la vez operaciones de escritura y funcionar como material, vuelve caduca la distinción forma-material; el contenido se identifica con el continente. Al ser función y proceso nociones muy próximas, se las puede reagrupar bajo la noción de algoritmo. El campo de aplicación es de los más vastos; no queda más que controlarlo desde el punto de vista composicional.

A partir de estos elementos conceptuales, a finales de los años ochenta numerosos jóvenes compositores se han sentido afines a la actitud espectral sin ser, por ello, los émulos. Citemos a Kaija Saariaho, Magnus Lindberg, incluso Georges Benjamin y muchos otros que han tenido la oportunidad de estar en contacto con Murail o Grisey y cuyas técnicas de estructuración del pensamiento musical convergían con el deseo de controlar mejor el cálculo del fenómeno sonoro y musical sobre bases psicoacústicas, más científicas y quizás menos artificiales que las propuestas por la corriente postserial y bouleziana establecida entonces en el IRCAM. Entre todas estas personalidades, cuyo devenir se suele asociar a una segunda generación del pensamiento espectral, recordaremos precisamente a Philippe Hurel y Marc-André Dalbavie.

Philippe Hurel integra en su música, muy centrada en el timbre, procedimientos transitorios de origen espectral. Muy atraído por el contrapunto y la variación, por la integración de la melodía, por objetos sonoros heterogéneos e incluso por el rit-

forme, on ne peut plus transparente à l'écoute, se résume à l'algorithme suivant : le chœur entonne à l'unisson un fragment d'un chant grégorien et passe de manière progressive, par le strict biais du texte musical développant sa polyphonie, d'une acoustique de salle d'orchestre à la simulation d'une acoustique d'église, jusqu'à ce qu'un énorme son de cloche, simulé quant à lui par l'orchestre (référence aux vieux maîtres spectraux ?), jette les voix d'hommes dans une sorte de chaos stéréophonique qui ne va se résorber de manière continue sur l'unisson du fragment grégorien qu'en fin de pièce, tandis qu'un effet de compression toujours plus puissant est de façon continue appliqué, toujours par le biais de l'écriture, à la cloche-orchestre au point de la faire disparaître juste avant la fin... Avec *Partiels* de Grisey, l'*Offertoire* de Dalbavie est à coup sûr un futur classique du répertoire pédagogique pour les apprentis musicologues du XXI<sup>e</sup> siècle !

Etant donnée la pratique pédagogique très technique de Gérard Grisey ou de Tristan Murail depuis les années 80 jusqu'à nos jours, tant du point de vue de l'orchestration, de la composition, de l'acoustique que des technologies, nombreux sont ceux qui ont pu, ou pourront être perçus comme des continuateurs de l'esthétique spectrale. La tentation serait donc grande d'imaginer une troisième génération de «musiciens spectraux» ; la liste en serait trop longue, et je laisse aux surnommés musicologues de demain le plaisir de dépasser les bons épigones, sorte de clones maîtrisant parfaitement une technique leur interdisant toute musique personnelle, des gentils opportunistes plus ou moins inspirés.

Peut-on aujourd'hui faire le bilan du courant spectral et tirer des perspectives sur l'avenir ? La continuité de l'*attitude spectrale* précédemment décrite se fondera sans aucun doute dans le devenir de la musique écrite, flirtant peut-être avec les nouvelles pratiques musicales suscitées par une future lutherie qui repenserait les fondements instrumentaux, depuis l'interface d'exécution (si l'instrumentiste existe encore), jusqu'au procédé de projection du son (à ce jour, le haut-parleur). Rien n'interdit de rêver l'utopie.

mo, ha sabido transformar todo esto en otras tantas funciones y procesos, con un resultado musical totalmente personal y eficaz. Valga citar *Pour l'image*, *Miniatures* o también *Leçons de choses*.

Marc-André Dalbavie, del que se dice a veces que ya no tiene nada de "espectral", ha sabido, por el contrario, dar un gran empuje a todas estas técnicas, permitiendo mediante la escritura generar espacios virtuales, simular el sonido tratado electrónicamente (reverberación, eco, etc.), integrar de citas de músicas y otros fenómenos de heterogeneidad sonora. Se escucha con sorpresa su *Offertoire* para coro de hombres y orquesta, cuya forma, que no puede ser más transparente a la escucha, se resume en el algoritmo siguiente: el coro entona al unísono un fragmento de un canto gregoriano y pasa de manera progresiva, por el estricto cauce del texto musical que desarrolla su polifonía, de una acústica de sala de conciertos a la simulación de una acústica de iglesia. Un enorme sonido de campana, simulado por la orquesta (referencia a los viejos maestros espectrales?), arroja las voces de hombres a una especie de caos estereofónico que no se reabsorbe de manera continua sobre el unísono del fragmento gregoriano más que al final de la obra, mientras que se produce un efecto de compresión cada vez más potente que se aplica de modo continuo (siempre mediante la escritura) a la campana-orquesta, hasta el punto de hacerla desaparecer justo antes del final... Junto a *Partiels* de Grisey, el *Offertoire* de Dalbavie es, con toda seguridad, un futuro clásico del repertorio pedagógico para los aprendices de musicólogos del siglo XXI.

Dada la práctica pedagógica, muy técnica, de Gérard Grisey o de Tristan Murail desde los años ochenta hasta nuestros días, tanto desde el punto de vista de la orquestación, de la composición y de la acústica como de las tecnologías, son muchos los que han podido o podrán ser percibidos como continuadores de la estética espectral. Se podría, pues, fácilmente caer en la tentación de imaginar una tercera generación de «músicos espetrales». La lista sería muy larga y dejo a los denominados musicólogos del mañana el placer de clasificar a los buenos epígonos, especie de

Cependant, la musique spectrale, tout autant que la musique postsérielle, avec laquelle elle partage plus d'affinités qu'avec le domaine électroacoustique (champs harmoniques, fonctions et processus, structures fractales, etc.), relève de la tradition de la musique savante, c'est-à-dire de la musique écrite, portant son fardeau occidental quasi millénaire. Le monde institutionnel s'accorde certes à penser qu'en ce domaine, le calcul informatique, le son numérique et les procédés interactifs promettent des lendemains qui chanteront un jour. En matière d'utilisation de modèles de pensée issus de l'acoustique et des nouvelles technologies de la musique, les spectraux peuvent se targuer d'avoir été avec un certain sérieux des chercheurs-trouveurs-innovateurs. Sans faire de concessions, ils ont su synthétiser les bribes éparses du donné sonore de leur époque pour obtenir un langage musical relativement cohérent, de nature algorithmique, comprenant simplement deux objets extrêmement généraux : la fonction et le processus, prêts à se démultiplier et à accueillir toutes les variables imaginables. Et qui d'autre qu'eux aura su si bien coordonner acoustique et musique ?

Quant aux jeunes personnalités évoquées plus haut, l'observation de leur évolution au cours de ces dernières années laisse à présager que leurs projets esthétiques s'intégreront au pragmatisme du réseau institutionnel ambiant tant au niveau local qu'international, ce qui n'a historiquement rien d'extraordinaire. Il ne s'agira pas pour le jeune compositeur d'adhérer à une «pensée musicale unique», ce concept heureusement finissant, mais plutôt de tenir au mieux son rang dans un milieu artistique à la pensée annihilée par le manque de réflexion esthétique, favorisant au-delà de la situation de concert (la seule qui puisse pourtant donner lieu à une écoute réelle du musical), la belle opération médiatique, la belle installation à visiter et à entendre. Est-ce pour l'œil ? Est-ce pour l'oreille ? Est-ce pour la tête ? Est-ce pour le corps ? On en parle dans les journaux, mais c'est sur abonnement, ou sur *Internet*, bien sûr... c'est intéressant... c'est du multimédia !

— Silence, traîtresse ! La pauvreté des moyens étant en musique contemporaine proportionnelle

clones que dominarián a la perfección una técnica que les impediría toda música personal, gentiles oportunistas más o menos inspirados.

¿Puede establecerse hoy el balance de la corriente espectral y trazar perspectivas para el porvenir? La continuidad de la *actitud espectral* antes descrita se fundirá, sin ninguna duda, con el futuro de la música escrita, flirteando posiblemente con las nuevas prácticas musicales suscitadas por una futura luthería que repensaría los fundamentos instrumentales, desde la interfaz de ejecución (si aún existe el instrumentista) hasta el procedimiento de proyección del sonido (hasta hoy, el altavoz). Nada nos impide soñar la utopía.

Sin embargo, la música espectral, tanto como la música postserial con la que comparte más afinidades que con el ámbito electroacústico (campos armónicos, funciones y procesos, estructuras fractales, etc.), depende de la tradición de la música culta; es decir, de la música escrita, cargando su fardo occidental casi milenario. El mundo institucional coincide, sin duda, en pensar que en este ámbito el cálculo informático, el sonido numérico y los procedimientos interactivos prometen futuros que cantarán un día. En materia de utilización de modelos de pensamiento derivados de la acústica y de las nuevas tecnologías de la música, los espectrales pueden vanagloriarse de haber sido, con cierta seriedad, investigadores-descubridores-innovadores. Sin hacer concesiones, han sabido sintetizar las briznas espaciadas del dato sonoro de su época para obtener un lenguaje musical relativamente coherente, de naturaleza algorítmica, que comprende simplemente dos objetos muy generales, la función y el proceso, dispuestos a desmultiplicarse y acoger todas las variables imaginables. ¿Y qué otros habrán sabido coordinar tan bien acústica y música?

En cuanto a las jóvenes personalidades mencionadas más arriba, la observación de su desarrollo en el curso de estos últimos años permite presagiar que sus proyectos estéticos se integrarán en el pragmatismo de la red institucional ambiente, tanto a escala local como internacional; históricamente, esto no tiene nada de extraordinario. No consistirá para el joven compositor en adherirse a un "pensamiento musical único"; este concepto, afortunadamente, ter-

à la rareté de son audience, ne tirs ni sur le pianiste, ni sur l'ambulance, merci !

Trêve de pessimisme ! Compositeurs spectraux, première génération, vous ne nous avez pas montré la voie (vos très rares épigones s'y sont engouffrés !), vous nous avez ouvert de nouveaux chemins de connaissance et d'exploration du musical, nous prenons acte !

Anne Sédès est compositrice.

minará. Más bien, se tratará de mantener mejor su rango en un medio artístico donde el pensamiento estará aniquilado por la falta de reflexión estética. De este modo, más allá de la situación de concierto (la única que puede, sin embargo, dar lugar a una escucha real de lo musical) se favorece a la bella operación mediática, la bella instalación que se puede visitar y escuchar. ¿Es para la vista? ¿Es para el oído? ¿Es para la cabeza? ¿Es para el cuerpo? Se habla de ello en los periódicos, pero es por suscripción, o por Internet, por supuesto... les interesante... es multimedia!

-¡Silencio, traidora! ¡Siendo la pobreza de medios de la música contemporánea proporcional a la escasez de su público, no disparemos sobre el pianista ni sobre la ambulancia, gracias!

¡Tregua de pesimismo! Compositores espetrales, primera generación: nos habéis mostrado la vía (vuestras épigones se han precipitado por ella), nos habéis abierto nuevos caminos de conocimiento y de exploración en lo musical. ¡Levantamos acta!

Anne Sédès es compositora.

<sup>1</sup> Nul ne sait trop qui a établi le terme de *musique spectrale*. Pour le moins, Hugues Dufourt théorise-t-il la pratique de sa génération dans son article «Musique spectrale», édité en 1979 par les soins de Radio-France, puis repris dans son ouvrage *Musique, pouvoir, écriture*, Paris, C. Bourgois, 1991.

<sup>2</sup> Gérard Grisey enseignera de 1982 à 1986 à Berkeley, Tristan Murail à l'Université de Colombia à partir de l'automne 1997.

<sup>3</sup> Cf. Grisey, Gérard, «La musique, le devenir des sons», *Darmstädter Beiträge*, Schott 1982, repris dans *Consequences* n° 8, 1985-86.

<sup>4</sup> Murail, Tristan, «Questions de cible», *Entretemps* n° 8, Paris, 1989.

<sup>1</sup> Nadie sabe bien quién ha establecido el término *música espectral*. Al menos, Hugues Dufourt teoriza la práctica de su generación en su artículo "Musique spectrale", editado en 1979 a cargo de Radio-France y luego retomado en su obra *Musique, pouvoir, écriture*, Paris, C. Bourgois, 1991.

<sup>2</sup> Gérard Grisey enseñará desde 1982 a 1986 en Berkeley, Tristan Murail en la Universidad de Columbia a partir de Otoño de 1997.

<sup>3</sup> Grisey, Gérard, "La musique, le devenir des sons", *Darmstädter Beiträge*, Schott 1982, retomado en *Consecuencias* n° 8, 1985-86.

<sup>4</sup> Murail, Tristan, "Questions de cible", *Entretemps* n° 8, Paris, 1989.

## L'avenir de la modernité

Dans ce que l'on a appelé la «crise de la modernité», il y a plusieurs facteurs qui méritent une analyse approfondie. Essayer d'y voir plus clair sur les chemins où un compositeur, aujourd'hui, pourrait être tenté d'avancer, c'est sans doute d'abord se dégager d'une pesanteur idéologique sans ménagement. L'exercice est d'autant plus périlleux que l'on a conscience des lumières que les générations qui nous suivent auront sur nous. Ce qui leur paraîtra le plus évident de notre présent nous est sans doute aujourd'hui parfaitement obscur. Pourtant, en art comme dans la vie, nous sommes amenés à projeter sur l'avenir nos rêves, nos envies et nos manques. Il est bien certain que ce n'est pas la valeur divinatoire effective qui importe, mais la vision sousjacente qui se révèle, dans cette prospective, des conditions du présent, et la qualité de l'être que nous mettons ainsi en avant.

Car la «crise» de la modernité est d'abord, peut-être, une crise de confiance. Au fond, la création n'a sans doute jamais été aussi riche, aussi diverse et aussi intéressante qu'à notre époque. Simplement, la surenchère permanente initiée par ce que l'on a appelé les avant-gardes a limité l'idée de modernité à ce qui en porte les stigmates les plus formels, dans un renouvellement de l'aspect qui est plus le propre de la mode que de l'investigation artistique. En ce sens, on a pu parler, comme l'annonçait le premier séminaire organisé par *l'instant donné*<sup>1</sup>, d'*«académisme contemporain»*. Ce dépassement perpétuel donnait l'impression de tourner en rond, consacrant la victoire d'une certaine forme de conformisme. Evidemment, tout un courant

<sup>1</sup> *L'Instant Donné* est une association française qui regroupe de jeunes compositeurs et collaborateurs. Jean-Marc Chouvel, Makis Solomos et Jorge Fernández Guerra, entre autres, sont intervenus dans le séminaire cité (qui s'est déroulé à Paris en 1995). (Note de l'Éditeur).

## El futuro de la modernidad

En lo que se ha llamado la "crisis de la modernidad" hay varios factores que merecen un análisis detallado. El intento de vislumbrar con más claridad los caminos que un compositor podría sentirse hoy tentado a recorrer equivale, sin duda, a despejar sin miramientos una losa ideológica. El ejercicio es más peligroso cuando se tiene conciencia de las luces que las generaciones venideras proyectarán sobre nosotros. Sin duda, lo que les resultará más obvio de nuestro presente nos es hoy totalmente oscuro. Sin embargo, tanto en el arte como en la vida, estamos forzados a proyectar sobre el porvenir nuestros sueños, nuestros deseos y nuestras carencias. Es cierto que no es el valor adivinatorio efectivo lo que importa, sino la visión subyacente que esta perspectiva revela respecto a las condiciones del presente y la cualidad del ser que hacemos avanzar.

Porque la "crisis" de la modernidad es, en primer lugar, una posible crisis de confianza. En el fondo, la creación no ha sido nunca tan rica, diversa e interesante como en nuestra época. Simplemente, la constante sobrevaloración iniciada por las llamadas vanguardias ha limitado la idea de modernidad a lo que lleva los estigmas más formales, a una renovación del aspecto que es más propio de la moda que de la investigación artística. En este sentido se ha podido hablar, como anunciaba el primer seminario organizado por *l'instant donné*<sup>1</sup>, de academicismo contemporáneo. Esta superación perpetua daba la impresión de girar en círculo, consagrando la victoria de una cierta forma de conformismo. Evidentemente, toda una corriente de neo-neo no se ha privado de fustigar este aspecto visible de las cosas, llegan-

<sup>1</sup> *L'Instant Donné* es una asociación francesa que agrupa a jóvenes compositores y colaboradores. En el seminario citado (celebrado en París en 1995), presentaron intervenciones Jean-Marc Chouvel, Makis Solomos y Jorge Fernández Guerra, entre otros (Nota del Editor).

de néo-néo n'a pas manqué de fustiger cet aspect visible des choses, allant même jusqu'à prétendre représenter une échappée bien plus riche d'avenir que la ringardise moderne. Le postmodernisme ne revendique-t-il pas l'abolition de l'histoire dans un imbroglio stylistique emprunt d'une nostalgie de tarte à la crème (à la recherche du temps perdu, Proust préférait les madeleines...)?

Parlons clairement, manquerions-nous tellement d'inspiration pour reproduire indéfiniment une sorte de combat des anciens et des modernes ? Irions-nous désespérément de système en système à la recherche de l'idée ? Enfin, serions-nous arrivés à un degré tel de connaissance que notre omniscience interdirait à toute forme d'imagination de remettre en cause nos représentations du réel ? Il y a toujours, dans la tentation de se réfugier dans le confort des valeurs du passé, une peur de l'avenir. Entre la peur qui nous préserve et la curiosité qui nous fait évoluer se construit toute notre intelligence, de la biologie à l'éthique. Il n'y a pas de raison pour que l'art échappe à cette dialectique. La modernité comme quête de la nouveauté est sans doute amenée à tourner en rond dans des impasses successives, impasses énoncées comme autant de mots d'ordre autorisant des classifications faciles. Nouvelle consonance (en Italie), nouvelle simplicité (en Allemagne), nouvelle complexité (un peu partout)... Ces proclamations n'ont jamais donné aucune garantie quant à la pertinence musicale des œuvres qui s'en réclament. Il y a, après tout, autant, voire plus, de complexité musicale dans certains standards de jazz que dans quelques soli instrumentaux de Brian Ferneyhough... Autrement dit, chaque issue proclamée à la crise s'enfonce dans une nouvelle aporie, et ceci principalement du fait de la condensation monomaniaque du slogan qui est revendiqué. Outre ce que l'on pourrait appeler l'hypertrophie de la surface, qui gangrène tant d'œuvres de son «nouveau maniérisme», il y a dans chacune de ces tentatives la marque d'une incapacité à vivre la cohérence au pluriel. Prenons un exemple : l'IRCAM publiait il n'y a pas si longtemps un livre intitulé *Le timbre, métaphore pour la composition*, dont l'objectif était de phagocytter le courant spectral

do incluso a pretender representar una etapa mucho más rica en porvenir que la baratija moderna. ¿Acaso no representaba el posmodernismo la abolición de la historia, en un embrollo estilístico procedente de una nostalgia de tarta a la crema (en busca del tiempo perdido, Proust prefería las magdalenas...)?

Hablemos claro: ¿Careceríamos realmente de inspiración si reproducísemos de manera indefinida una especie de combate de los antiguos y los modernos? ¿Iríamos desesperadamente de sistema en sistema en busca de la idea? En fin, ¿habríamos llegado a un grado tal de conocimiento que nuestra omnisciencia le prohibiría a toda forma de imaginación cuestionarse nuestras representaciones de lo real? Hay siempre un miedo al futuro en la tentación de refugiarse en el confort de los valores del pasado. Entre el miedo que nos preserva y la curiosidad que nos hace evolucionar se construye toda nuestra inteligencia, desde la biología hasta la ética. No hay razón para que el arte escape a esta dialéctica. La modernidad como búsqueda de la novedad está indudablemente condenada a girar en círculo en impases sucesivos, impases que se enuncian, como tantas palabras de orden, autorizando clasificaciones fáciles. Nueva consonancia (en Italia), nueva simplicidad (en Alemania), nueva complejidad (un poco en todas partes)... Estas proclamaciones no han dado nunca ninguna garantía en cuanto a la pertinencia musical de las obras que de ellas se reclaman. Después de todo, hay tanta complejidad musical, incluso más, en ciertos estándares de jazz como en algunos solos instrumentales de Brian Ferneyhough... Dicho de otro modo, cada salida proclamada a la crisis se sumerge en una nueva aporia, y esto se debe, ante todo, a la condensación monomaniaca del eslogan que se reivindica. Además de lo que se podría denominar la hipertrofia de la superficie, que gangrena tantas obras con su "nuevo manierismo", hay en cada una de estas tentativas la marca de una incapacidad de vivir la coherencia en plural. Tomemos un ejemplo: el IRCAM publicaba no hace mucho un libro titulado *Le Timbre, métaphore pour la composition* (*El timbre, metáfora para la composición*), cuyo objetivo era fagocitar la corriente espectral en el seno de la institución modernista. Así pues, he ahí cientos de páginas para proclamar la

au sein de l'institution moderniste. Donc, voilà quelques centaines de pages pour proclamer l'importance fondamentale du timbre dans l'écriture, et voilà un livre consacré à l'apologie de cette anecdote que me rapportait un ami au sujet de ces compositeurs qui arrivaient dans les studios de la place Stravinsky, passaient trois mois à composer le son du siècle, et bâclaient le reste en quelques jours.

Le raffinement a ses limites. Si nous pouvons aujourd'hui scruter l'objet musical dans ses moindres détails avec les outils des super-laboratoires, nous ne devons pas oublier que l'objet musical est conçu en fonction d'une psyché, et que c'est dans cette négociation avec les données de notre perception et de notre conscience que se définit l'œuvre possible. Or combien d'œuvres sont érites, depuis le sérialisme, sur la base de spéculations absolument incompatibles avec les données les plus optimistes de nos capacités cognitives ? Après tout, ce décalage n'est pas nouveau, et il n'est pas malsain en soi. Une des fonctions essentielles de l'art est bien sans doute de sonder les limites. L'attitude inverse, en nivelant les données du compréhensible musical à son niveau moyen, étoufferait à jamais toute velléité de dépassement, ce dont on ne voit que trop les effets dans la civilisation de masse qui nous entoure. Car si nos capacités ne sont pas infinies sur chacun des paramètres du musical pris séparément, nous avons une capacité d'adaptation globale dont on aurait tort de sous-estimer les possibilités. La redondance, c'est la sécurité, mais c'est aussi l'ennui. Si une station de radio, et cela s'est pratiqué, ne confie plus sa programmation qu'aux sondages d'opinion, elle se condamne à programmer tout le temps la même rengaine, et à la longue, ce qui flattait les auditeurs finira insensiblement par les lasser. Le système commercial est basé sur la satisfaction des attentes du consommateur. Mais il y a un fossé entre les idées que se font les décideurs, marchands, éditeurs, programmateurs... et la réalité mouvante du désir, en particulier l'appétit de nouveauté qui est en chacun de nous. La négociation qu'opère un artiste entre les capacités particulières que requiert la pertinence de son œuvre et

importancia fundamental del timbre en la escritura, y he ahí un libro consagrado a la apología de esta anécdota que me comentaba un amigo a propósito de los compositores que llegaban a los estudios de la plaza Stravinsky, pasaban tres meses componiendo el sonido del siglo y hacían el resto deprisa y corriendo en pocos días.

El refinamiento tiene sus límites. Si podemos escrutar hoy el objeto musical en sus mínimos detalles con las herramientas de los super-laboratorios, no debemos olvidar que el objeto musical está concebido en función de una psique y que es en esta negociación con los datos de nuestra percepción y de nuestra conciencia donde se define la obra posible. Ahora bien, ¿cuántas obras se han escrito, desde el serialismo, sobre la base de especulaciones absolutamente incompatibles con los datos más optimistas de nuestras capacidades cognitivas? Después de todo, este desfase no es nuevo y no es malsano en sí mismo. Una de las funciones esenciales del arte consiste, sin duda, en sondear los límites. La actitud inversa, nivelando los datos de lo comprensible musical en un punto medio, ahogaría para siempre toda veleidad de superación, sería aquello cuyos efectos se observan hasta la náusea en la civilización de masas que nos rodea. Porque si nuestras capacidades no son infinitas en cada parámetro de lo musical tomado por separado, tenemos una capacidad de adaptación global cuyas posibilidades sería un error subestimar. La redundancia es la seguridad, pero es también el aburrimiento. Si una emisora de radio, y esto se ha puesto en práctica, sólo confía ya su programación a los sondeos de opinión, se condena a programar siempre la misma cintilla y a la larga lo que halagase a los oyentes terminará insensiblemente por fastidiarlos. El sistema comercial se asienta en la satisfacción de las expectativas del consumidor. Pero hay un foso entre las ideas que se hacen los responsables, vendedores, editores y programadores... y la realidad móvil del deseo, en particular el apetito de novedad que reside en cada uno de nosotros. La negociación que opera un artista entre las capacidades particulares que requiere su obra y la aceptabilidad global de esta singularidad por el juicio colectivo no debe

l'acceptabilité globale de cette singularité par le jugement collectif, ne doit pas toujours se faire en faveur de ce dernier. Le pari de la modernité, c'est sans doute la création du style. Autrement dit, le style, qui était le résultat d'un long et laborieux consensus, est devenu l'effort urgent de quelques-uns. Et c'est un effort dont le public peut être reconnaissant. Il n'est pas rare de le voir s'enthousiasmer pour des pièces réputées «difficiles» de la musique «contemporaine» (cet attribut brandi comme un épouvantail). Pourquoi, si ce n'est par cette fraîcheur qui renouvelle le corpus devenu étroit de ses émotions ? Encore faut-il que cette verdeur soit assumée avec une certaine franchise, comme ce fut le cas avec des personnalités comme Ligeti ou Xenakis. Le public de Salzbourg, réputé comme un des plus conservateur du monde, est aussi capable de faire la fête au *Grand macabre*.

Où donc trouver cette fraîcheur si l'exacerbation exaspère et si le raffinement s'étiole dans l'imperceptible ? Dans les deux cas, c'est la saturation du discours qui est en cause. Saturation par l'excès d'abondance, ou par l'excès de précision. D'une manière générale, nous vivons un temps saturé d'informations, de bruits, de contrastes violents, de beauté normalisée... Dans la musique elle-même, cela se traduit par une recherche permanente de la distorsion, par une inflation de suraigus et d'hyper graves, par une débauche d'effets instrumentaux et par une hypertrophie notationnelle... Il faut réfléchir à l'origine d'une telle tendance sans complaisance, car ce qu'elle révèle de notre désarroi n'est pas anodin. Cette musique de nerfs à vif, cette sensualité de peau arrachée, trahit à la fois une blessure profonde et un profond décalage entre le rêve d'une expansion infinie et le constat évident des limitations du réel. Vue sous cet angle, la crise de la modernité serait en quelque sorte une crise d'adolescence. Souhaitons qu'elle ne se résolve pas dans un surinvestissement autistique du travail compositionnel.

Si l'idée de modernité est liée à celle de progrès, l'épuisement ressenti aujourd'hui des champs d'investigation disponibles conforterait encore la réputation de décadence de la pensée moderne. Reste à savoir si l'idée de progrès a quelque intérêt

resolverse siempre a favor de este último. El desafío de la modernidad es, no cabe duda, la creación del estilo. Dicho de otro modo, el estilo que era resultado de un largo y laborioso consenso se ha convertido en el esfuerzo urgente de algunos. Y es un esfuerzo que el público puede agradecer. No es raro verlo entusiasmado por obras consideradas "difíciles" de la música "contemporánea" (ese atributo que se blande como un espantapájaros). ¿Por qué, si no es por ese frescor que renueva el corpus encogido de sus emociones? Es preciso aún que este verdor se asuma con cierta franqueza, como fue el caso de personalidades como Ligeti o Xenakis. El público de Salzburgo, considerado como uno de los más conservadores del mundo, también es capaz de festejar el *Gran Macabro*.

¿Dónde encontrar este frescor si la exacerbación exaspera y si el refinamiento se marchita en lo imperceptible? En ambos casos, es la saturación del discurso la que está en tela de juicio. Saturación por exceso de abundancia, o por exceso de precisión. De una manera general, vivimos un tiempo saturado: saturado de información, de ruidos, de contrastes violentos, de belleza normalizada... En la música misma, esto se traduce en una búsqueda permanente de la distorsión, una inflación de sobreagudos e hipergraves, un abuso de efectos instrumentales e hipertrofia notacional... Hay que reflexionar sobre el origen de tal tendencia sin concesiones, porque lo que revela de nuestro desasosiego no es anodino. Esta música de nervios al desnudo, esta sensualidad de piel arrancada desvela a la vez una herida profunda y un hondo desfase entre el sueño de una expansión infinita y la constatación evidente de las limitaciones de lo real: vista bajo este ángulo, la crisis de la modernidad sería, en alguna medida, una crisis de adolescencia. Esperemos que no se resuelva en un derroche autista del trabajo compositivo.

Si la idea de modernidad está ligada a la de progreso, el agotamiento que hoy se percibe en los campos de investigación disponibles reafirmaría la reputación de decadente del pensamiento moderno. Queda por saber si la idea de progreso tiene algún interés en el arte, lo que parecería apoyar el valor de posición que damos a tal autor o a tal obra

en art, ce que semblerait conforter la valeur de position que nous donnons à tel auteur ou à telle œuvre, parce que pour la première fois on constate l'utilisation de tel ou tel expédient, premier cluster, premier piano préparé, etc. Une époque a toujours la naïveté de penser qu'elle est indépassable.

como primera constatación del uso de un expediente concreto: primer cluster, primer piano preparado, etc. Una época cae siempre en la ingenuidad de pensar que es infranqueable. Ahora bien, quedan hoy muchas áreas en las que nuestra conciencia de los fenómenos no ha avanzado mucho. He intentado,

The musical score consists of five staves of handwritten musical notation. Staff 10 starts with a dynamic *f*, followed by *p*, *pp*, and *sff*. Staff 11 contains a dynamic *ff* and a performance instruction "au moins". Staff 12 includes dynamics *f*, *ff*, *p*, *pp*, and *sff*, along with a note about the orchestra sending several things. Staff 13 features dynamics *f*, *ff*, *p*, *pp*, and *fff*. Staff 14 includes dynamics *f*, *ff*, *p*, *pp*, and *fff*, with a note to the orchestra and audience. Staff 15 shows dynamics *f*, *ff*, *p*, *pp*, and *fff*. Staff 16 includes dynamics *f*, *ff*, *p*, *pp*, and *fff*, with a note to the orchestra and audience. Staff 17 shows dynamics *f*, *ff*, *p*, *pp*, and *fff*. Staff 18 includes dynamics *f*, *ff*, *p*, *pp*, and *fff*.

Or il reste aujourd'hui bien des domaines où notre conscience des phénomènes n'a pas beaucoup avancé. J'ai essayé pour ma part d'en approfondir deux : celui de l'harmonie, et celui du rapport entre la construction temporelle des événements et leur perception. Le fait d'éclaircir des données conceptuelles amène toujours une interrogation profonde sur le matériau et sur la structuration à laquelle on le soumet. Par exemple, il est clair que nous ne disposons pas, aujourd'hui, d'une harmonie fonctionnelle dans le cadre du microintervalisme, que nous n'avons qu'un rapport empirique à l'influence du timbre sur l'harmonie, etc. Ces questions, qui sont celles du théoricien, intéressent au plus haut point le compositeur. Comment dépasser en effet l'hétérophonie modale à laquelle aboutit dans ses dernières œuvres un musicien «sériel» comme Boulez ? Ou comment s'évader des fixations sur le spectre harmonique ou sur des accords arbitraires comme le fait Xenakis ? Ces conceptions très fermées du monde harmonique dénotent en fait une carence conceptuelle globale. Certes, les vieilles recettes peuvent encore faire de bons repas, mais n'ayons pas la prétention d'avoir goûté à tout.

L'apport de la théorie est sans doute déterminant dans l'économie moderne du renouvellement. L'exemple le plus flagrant est sans doute fourni par l'exploration sonographique, qui a renouvelé notre conception du timbre. La rêverie créatrice trouve à s'épancher dans les horizons ainsi dégagés. On peut toutefois se demander s'il n'y a pas là une inversion épistémo-créatrice majeure. Dans la conception traditionnelle de l'art, la forme venait après le sens. L'émotion trouvait le chemin de l'expression. Aujourd'hui, et l'emphase technologique convoquée à tout bout de champ par les créateurs de l'avant-garde ne démentira certes pas cet aspect du problème, le sens vient après la forme, voire parfois la forme se suffit à elle-même. C'est le syndrome du ruban de Moebius. Il n'y a pas d'envers ni d'endroit. C'est aussi le syndrome du Fractal. Le *même* construit l'Univers avec un principe récursif simple. La victoire de la cohérence est totale. L'objet affirme son autosuffisance. Dès lors, l'expression n'est peut-être celle d'aucune

por mi parte, profundizar en dos de ellos: la armonía y la relación entre la construcción temporal de los acontecimientos y su percepción. El hecho de aclarar datos conceptuales aboca siempre en una interrogación profunda sobre el material y la estructuración a la que se le somete. Por ejemplo, está claro que actualmente no disponemos de una armonía funcional en el marco del microintervalismo, que sólo tenemos una relación empírica con la influencia del timbre sobre la armonía, etc. Estas cuestiones, que son las del teórico, interesan en grado sumo al compositor. ¿Cómo sobrepasar, en efecto, la heterofonía modal a la que ha llegado en sus últimas obras un músico "serial" como Boulez? O ¿cómo evadirse de las fijaciones sobre el espectro armónico o sobre los acordes arbitrarios, como hace Xenakis? De hecho, estas concepciones muy cerradas del mundo armónico denotan una carencia conceptual global. Cierto, las viejas recetas pueden servir aún para hacer buenas comidas, pero no tengamos la pretensión de haberlo probado todo.

La aportación de la teoría es, sin duda, determinante en la economía moderna de la renovación. El ejemplo más flagrante lo aporta, sin duda, la exploración sonográfica que ha renovado nuestra concepción del timbre. El ensueño creador encuentra dónde expandirse en horizontes tan despejados. Se puede, no obstante, preguntarse si no se da ahí una inversión epistemológico-creativa mayor. En la concepción tradicional del arte, la forma venía después del sentido. La emoción encontraba el camino de la expresión. Hoy, el énfasis tecnológico pregonado a bombo y platillo por los creadores de vanguardia no desmentirá este aspecto del problema: el sentido viene después de la forma, incluso la forma no se basta a sí misma. Es el síndrome de la cinta de Moebius. No hay revés ni derecho. Es, también, el síndrome de la fractal. Lo *mismo* construye el Universo con un principio recursivo simple. La victoria de la coherencia es total. El objeto afirma su autosuficiencia. Por tanto, la expresión no puede ser la de ninguna emoción. El sujeto está "ausente". No hay por qué extrañarse entonces de la violencia con la que resurge. El contraste apolíneo-dionisiaco está en su apogeo.

El sistema es la fijeza. La comprensión es lo que

émotion. Le sujet s'est «absenté». Il ne faut peut-être pas s'étonner alors de la violence avec laquelle il ressurgit. Le contraste apollinien-dyonisiaque est alors à son comble.

Le système, c'est la fixité. Ce qui fait évoluer, c'est la compréhension. Le système, c'est de l'extérieur plaqué sur de la musique. La compréhension implique d'évoluer dans son rapport à l'autre, de gagner par apprivoisement une musicalité commune. Ce qui se négocie dans le rapport que l'artiste entretient avec son objet, c'est une métaphore du rapport de la personne au monde, de l'individu au collectif. En cela, il faut garder toujours présent à l'esprit qu'il n'y a pas d'art possible sans entretenir une pratique constante, un exercice quotidien de sa réalité. Dans la défense de la création, on a parfois tendance à ne considérer que l'élection du génie. Le travail essentiel réside cependant dans cette disponibilité souterraine, invisible souvent, qui favorise l'entretien amoureux du terrain. Et même la jachère, le repos devant l'exigence de la productivité, sont parfois plus favorables à l'éclosion que la rentabilité programmée. La vie artistique d'un pays est faite de cela, de cette possibilité donnée, et de l'inattendu. Il en va de même pour chaque compositeur, dans sa pratique de l'écriture et dans sa réceptivité à l'involontaire et à l'imprévu. La pensée dogmatique donne très vite des fruits déjà secs. La musique n'est pas qu'un art de la décoration du temps, un art de l'ornement ; c'est aussi un art de l'essence, mais d'une essence particulière, faite d'existence, un art de l'être-temps. Si l'objet musical est inépuisable, c'est par la sensation, l'émotion qu'il réactualise et qu'il vivifie. L'avenir de la modernité est sans doute dans cette compréhension des conditions, pour soi, de l'inouï.

hace evolucionar. El sistema es lo exterior que se sitúa sobre la música. La comprensión implica evolucionar en su relación con el otro, ganar mediante la domesticación una musicalidad común. Lo que se negocia en la relación que el artista mantiene con su objeto es una metáfora de la relación de la persona y el mundo, del individuo y lo colectivo. En esto hay que mantener siempre presente que no hay arte posible sin una práctica constante, sin un ejercicio cotidiano de su realidad. En la defensa de la creación, se tiende a veces a considerar sólo la elección del genio. El trabajo esencial reside, sin embargo, en esta disponibilidad subterránea, invisible a menudo, que favorece el mantenimiento del terreno. E incluso el barbecho, el reposo ante la exigencia de la productividad, es a veces más favorable para la eclosión que la rentabilidad programada. La vida artística de un país está hecha de esto, de esa posibilidad dada y de lo inesperado. Ocurre otro tanto con cada compositor, en su práctica de la escritura y en su receptividad a lo involuntario y lo imprevisto. El pensamiento dogmático da muy rápido frutos ya secos. La música no es sólo un arte de la decoración del tiempo, un arte del ornamento; es también un arte de la esencia, pero de una esencia particular, hecha de existencia, un arte de ser-tiempo. Si el objeto musical es inagotable es por la sensación, por la emoción que reactualiza y vivifica. El porvenir de la modernidad está, sin duda, en esta comprensión de las condiciones, en sí, de lo inaudito.

Jean-Marc Chouvel es compositor y musicólogo.

Jean-Marc Chouvel est compositeur et musicologue.

# Comprendre notre société avec la musique de son temps

Il est actuellement impossible de s'appuyer sur une tradition sociologique traitant des faits musicaux. En effet, la majorité des études sur les faits musicaux considèrent le plus souvent les œuvres en elles-mêmes, en dehors de tout contexte social et hors de tout contexte psychique. Toute destination sociale ou psychologique du fait musical est écartée ; seule l'œuvre musicale achevée, devenue objet autonome compte. Ce refus d'aborder la musique avec l'approche sociologique repose sur une tradition plus ancienne, donc très tenace et significative ; ils bénéficient d'une sorte de respect commun à tous les faits de pensée et de création en général parce qu'ils resteraient incompréhensibles dans leur genèse et imprévisibles dans leur destin. Ils sont donc entourés d'un certain «mystère». Par rapport au compositeur, au créateur, c'est le don qui surgirait, inattendu et inexplicable. On étudie donc, le plus souvent, la création musicale avec la théorie de l'inspiration et celle-ci s'impose d'autant plus facilement qu'elle ne peut être liée ni à une intention, ni à une destination ; ou bien si une signification ou une finalité sont perçues, elles n'ont plus rien de commun avec une création humaine réelle. Cette théorie du don rend a priori impossible toute tentative d'explication sociologique, car celle-ci pourrait être vécue, d'une certaine manière, comme un outrage au musicologue. Or rien n'interdit a priori que la musique échappe à une interrogation de cette nature et je pense qu'il faut chercher à s'affranchir du tabou et de l'impossibilité qui souligneraient que toute tentative d'explication scientifique entraînerait la destruction de la musique. Dans cette perspective la musique serait

# Comprender nuestra sociedad con la música de su tiempo

Es imposible actualmente apoyarse sobre una tradición sociológica al tratar de hechos musicales. En efecto, la mayoría de los estudios sobre los hechos musicales suelen considerar las obras en sí mismas, al margen de todo contexto social y fuera de todo contexto psíquico. Toda destinación social o psicológica del hecho musical se aparta; sólo la obra musical acabada, convertida en objeto autónomo, cuenta. Este rechazo a abordar la música desde la aproximación sociológica reposa sobre una tradición muy antigua y, por ello, muy tenaz y significativa; goza de una especie de respeto común a todos los hechos del pensamiento y de la creación en general porque así permanecerán incomprendibles en su génesis e imprevisibles en su destino. De este modo se rodean de un cierto "misterio". Con relación al compositor, al creador, es el don el que surgirá, inesperado e inexplicable. Se estudia, pues, frecuentemente la creación musical con la teoría de la inspiración y ésta se impone tanto más fácilmente cuanto que no puede estar ligada ni a una intención ni a un destino; o bien si se percibe una significación o una finalidad, no tienen nada en común con una creación humana real. Esta teoría del don hace imposible, a priori, toda tentativa de explicación sociológica, porque ésta podría ser vivida, en cierto modo, como un ultraje al musicólogo. Ahora bien, nada prohíbe que la música escape a una pregunta de esta naturaleza y pienso que hay que liberarse del tabú y de la imposibilidad de insistir en que toda tentativa de explicación científica entrañe la destrucción de la música. En esta perspectiva, la música sería un fenómeno intocable y todo acercamiento positivista sería reductor. Sin embargo, el sociólogo no puede contentarse con explica-

un phénomène intouchable et toute approche positiviste serait réductrice. Pourtant le sociologue, pas plus qu'il ne peut se satisfaire d'analyses réduisant la musique à des faits sociaux, ne peut se satisfaire d'explications du fait musical par le don qui ne prennent en compte ni le milieu, ni l'environnement social. Je pense, quant à moi, que les faits musicaux, peuvent aussi s'expliquer par les sollicitations, les modèles, les obstacles du milieu, de l'époque, de la société, de l'environnement, etc.

Si l'on peut être amené à constater, avec les anthropologues (Blacking 1980) que la musique est un fait social universel, ses implications sociales et culturelles sont si fortes que le sociologue ne peut situer ses analyses que dans le cadre de la société occidentale. C'est en procédant ainsi, dans un premier temps, qu'on se donne les moyens de comprendre les transformations des faits musicaux et de mieux appréhender le fait musical comme symptôme de la société globale à laquelle il appartient.

La difficulté réside cependant à la fois dans l'élaboration d'une définition du «champ musical» et dans la théorisation sociologique d'un objet spécifique en tant que fait culturel et artistique. En d'autres termes l'étude de la musique comme fait social, ne saurait être réduite à un système d'organisations de sons, ainsi que nous le proposent les définitions du dictionnaire : on doit y ajouter les comportements, les conduites des créateurs et des récepteurs, ainsi que le statut qui lui est accordé dans une société donnée. En effet, dans toutes les sociétés, la musique permet à ses membres de constater qu'ils appartiennent à la même communauté ; l'expérience musicale collective définit ou met en relief ses repères et ses valeurs.

Si l'on recherche les auteurs qui ont tenté de donner une dimension sociale aux faits musicaux on s'aperçoit que bien avant le XIXème siècle, des auteurs avaient déjà commencé à réfléchir sur les faits esthétiques dans leurs dimension sociale. C'est tout de même le XIXème siècle qui a été marqué par un courant d'opinions philosophiques ou sociologiques en faveur de «l'art social» (Comte, 1841, 1969; Guyau, 1884; Taine, 1893; Tarde, 1904, 1979; Lalo, 1908, 1921, 1933; Marx, 1936, 1965, 1968). Cependant ces théories sont restées abstraites,

ciones del hecho musical basadas en el don, que no tienen en cuenta ni el medio ni el entorno social, no más de lo que puede satisfacerse con explicaciones que reducen la música a hechos sociales. En lo que a mí respecta, creo que los hechos musicales pueden también explicarse por las exigencias, los modelos, los obstáculos del medio, de la época, de la sociedad, del entorno, etc.

Si se nos puede llevar a constatar, con los antropólogos (Blacking, 1980), que la música es un hecho social universal, sus implicaciones sociales y culturales son tan fuertes que el sociólogo no puede situar sus análisis más que en el marco de la sociedad occidental. Procediendo así, en un primer momento, adquirimos los medios para comprender las transformaciones de los hechos musicales y de comprender mejor el hecho musical como síntoma de la sociedad global a la que pertenece.

La dificultad reside en elaborar una definición del "campo musical" y en la teorización sociológica de un objeto específico en tanto que hecho cultural y artístico. En otros términos, el estudio de la música como hecho social no podría reducirse a un sistema de organizaciones de sonidos, como proponen las definiciones del diccionario: añádanse los comportamientos, las conductas de los creadores y receptores, así como el estatuto que se le concede en una sociedad determinada. En efecto, en todas las sociedades, la música permite a sus miembros constatar que pertenecen a la misma comunidad; la experiencia musical colectiva define o pone de relieve sus referencias y sus valores.

Si buscamos a los pensadores que han intentado dar una dimensión social a los hechos musicales, percibimos que mucho antes del siglo XIX habían comenzado ya a reflexionar sobre los hechos estéticos en su dimensión social. No obstante, es el siglo XIX el que ha sido marcado por una corriente de opiniones filosóficas o sociológicas en favor del "arte social" (Comte, 1841, 1969; Guyau, 1884; Taine, 1893; Tarde, 1904, 1979; Lalo, 1908, 1921, 1933; Marx, 1936, 1965, 1968). Pero estas teorías han pecado de abstractas, a veces de forma desmedida, e incluso de moralistas, aunque hayan tenido el mérito de mostrar que el arte y la música se insertaban por completo en la organización social.

parfois outrancières et morales même si elles ont eu le mérite de montrer que l'art et la musique s'inséraient complètement dans l'organisation sociale.

Il faudra attendre le XXème siècle (Weber, 1969, 1992; Silbermann, 1955, 1968; Supicic, 1971, 1988, 1992) et Adorno qui, au-delà de ses hésitations et de ses différentes contradictions, a élaboré une œuvre par rapport à la musique d'une extrême importance pour les sociologues. A elle seule, sa *Théorie esthétique* (1989) suffirait à être exploitée pour une tentative de définition des concepts d'une sociologie de la musique. En mettant en évidence les thèmes de la rationalisation et du déterminisme économique, Adorno a été incité à mettre en relief les fondements sociologiques de la musique. Il s'agit donc de réfléchir sur le statut de la musique dans le monde contemporain, statut lié à la «dialectique de la raison» (1989). La musique échapperait en partie à la raison ce qui implique de la définir comme le particulier, le non identique, la non *mimésis* et de la considérer comme un fait autonome tout en étant en même temps un fait social qui ne peut, en conséquence, échapper à certains aspects de la rationalisation. La musique a donc un caractère «ambigu» qui permet à Adorno d'abolir la barrière qui se trouve placée entre l'approche esthétique de l'œuvre d'art et l'approche strictement technique. Ces deux aspects lui paraissent inséparables et c'est pourquoi il faut aborder la musique par la rationalisation (les aspects techniques) avec ses conséquences esthétiques et inversement comprendre en quoi le créateur apporte sa subjectivité dans les obligations de la technique. C'est ainsi que le concept de «force productive» inclut la composition, l'interprétation et la reproduction mécanique (1979). En suivant cette démarche, il est logique qu'il considère que cette sociologie doit montrer que la musique «entretient une relation double avec son objet interne et externe» et qu'elle doit mettre en évidence «ce qui est inhérent à la musique en soi en tant que sens social, et les positions et la fonction qu'elle occupe dans la société» (1972). Nous devons donc considérer Adorno comme étant le véritable précurseur d'une sociologie de la musique en ce sens qu'il a affirmé qu'il faut considérer le fait musical en

Habrá que esperar al siglo XX (Weber, 1969, 1992; Silbermann, 1955, 1968; Supicic, 1971, 1988, 1992) y especialmente a Adorno que, más allá de sus dudas y de sus diferentes contradicciones, ha elaborado una obra con relación a la música de una importancia extrema para los sociólogos. Su *Teoría Estética* (1989); bastaría por sí misma para ser explotada como un intento de definición de los conceptos de una sociología de la música. Poniendo en evidencia los temas de la racionalización y del determinismo económico, Adorno incita a poner de relieve los fundamentos sociológicos de la música. Se trata de reflexionar sobre el estatuto de la música en el mundo contemporáneo, estatuto ligado a la "dialéctica de la razón" (1989). La música escaparía en parte a la razón, lo que implica definirla como lo particular, lo no idéntico, la no *mimesis*, y considerarla como un hecho autónomo siendo al mismo tiempo un hecho social que no puede, en consecuencia, escapar a ciertos aspectos de la racionalización. La música tiene, pues, un carácter "ambiguo" que permite a Adorno abolir la barrera situada entre la aproximación estética de la obra de arte y la aproximación estrictamente técnica. Estos dos aspectos le parecen inseparables y por ello hay que abordar la música por la racionalización (los aspectos técnicos) con sus consecuencias estéticas, e inversamente comprender en qué aporta el creador su subjetividad en las obligaciones de la técnica. Es así como el concepto de "fuerza productiva" incluye la composición, la interpretación y la reproducción mecánica (1979). Siguiendo este trayecto, es lógico que considere que esta sociología deba mostrar que la música "mantiene una relación doble con su objeto; interno y externo" y que debe poner en evidencia "lo que es inherente a la música en sí, en tanto que sentido social, y las posiciones y la función que ocupa en la sociedad" (1972). Debemos considerar a Adorno como el verdadero precursor de una sociología de la música en el sentido en que afirma que hay que considerar el hecho musical como tal en toda su trayectoria sociológica: "Sea cual sea su lugar, los aspectos sociológicos de la música son los más seguros, incluso si pueden ser a veces extraños a la música misma. Se sumergen, sin embargo, lo más profun-

tant que tel dans toute sa démarche sociologique «quelle que soit leur place, les aspects sociologiques de la musique sont les plus sûrs même s'ils peuvent être parfois étrangers à la musique elle-même. Ils s'imparent cependant le plus profondément possible dans les contextes spécifiquement musicaux pour éviter d'être menacés de devenir de médiocres faits abstraits qui n'auraient qu'une apparence sociologique» (1971).

En ce qui concerne les autres axes de pensée, on peut affirmer que les orientations théoriques qui ont dominé le terrain musical jusqu'au milieu du XXème siècle considéraient que la musique est une abstraction qui a une réalité, et qui serait isolée par nature ou bien tendaient à mettre en évidence le rapport dialectique qui s'établit entre certaines «formes de production musicale» et certains «rapports sociaux de production». L'ensemble de ces recherches n'a guère été au-delà de cette approche tant la difficulté à autonomiser cette branche de la sociologie apparaissait grande.

Le XXème siècle, du moins jusqu'à la guerre, nous a donc montré grâce à ces théoriciens, quel pouvait être le fondement d'une sociologie de la musique, la recherche par la suite a sans cesse progressé et s'est orientée selon plusieurs axes. L'un a mis l'accent sur les déterminants sociaux de la création musicale et ce sont les travaux d'Elias (éd. 1991) et de Pierre-Michel Menger (1983) qui, jusqu'à présent, ont été le plus loin dans la systématisation de cette approche. Un autre, essentiellement marqué par Alfred Willener (1990, 1997), a considéré l'interprétation musicale dans une relation d'interdépendance des forces de production et des rapports de production musicaux. La réception musicale, quant elle, a surtout été étudiée par Pierre Bourdieu (1966) qui a montré que la musique, en tant que fait culturel dans une société donnée, est influencée par les normes de celle-ci et que, par conséquent, toute œuvre musicale est une œuvre codée. Ceci implique que ne peut comprendre l'œuvre musicale, dans un rapport direct et immédiat, que celui qui détient le code. C'est ainsi que ses travaux mettent bien en évidence, avec des enquêtes empiriques, que les amateurs de musique cultivée importent les constituants des niveaux du

damente posible en los contextos específicos musicales para evitar la amenaza de convertirse en mediocres hechos abstractos que sólo tendrían una apariencia sociológica" (1971).

En lo que concierne a los otros ejes del pensamiento, se puede afirmar que las orientaciones teóricas que han dominado el terreno musical durante la primera mitad del siglo XX consideraban que la música es una abstracción que tiene una realidad y que estaría aislada por naturaleza o bien tendería a evidenciar la relación dialéctica que se establece entre ciertas "formas de producción musical" y ciertas "relaciones sociales de producción". El conjunto de estas búsquedas no ha ido mucho más lejos de este acercamiento ya que aumentaba la dificultad de dar autonomía a esta rama de la sociología.

El siglo XX, al menos hasta la guerra, nos ha mostrado gracias a estas teorías cuál podía ser el fundamento de una sociología de la música; posteriormente, la búsqueda no ha cesado de progresar y se ha orientado según varios ejes. Uno ha puesto el acento sobre los determinantes sociales de la creación musical, y los trabajos de Elias (ed. 1991) y de Pierre-Michel Menger (1983) son los que, hasta el presente, han ido más lejos en la sistematización de este acercamiento. Otro, esencialmente marcado por Alfred Willener (1990, 1997), ha considerado la interpretación musical como una relación de interdependencia de las fuerzas de producción y de las relaciones de producción musical. La recepción musical ha sido, sobre todo, estudiada por Pierre Bourdieu (1966), que ha mostrado que la música, como hecho cultural en una sociedad determinada, está influenciada por las normas de ésta y que, en consecuencia, toda obra musical, en tanto que hecho cultural, es una obra codificada. Esto implica que sólo puede comprender la obra musical como una relación directa e inmediata, aquél que posea el código. Estos trabajos muestran, con encuestas empíricas, que los aficionados a la música cultivada importan los constituyentes de los niveles del código en sus relaciones con las obras musicales y que su "código social, [está] tan profundamente inscrito en los hábitos y la memoria que funciona a nivel inconsciente (...)" (1969, p. 78). A fin de cuentas, la trayectoria sociológica de Pierre

code dans leurs rapports aux œuvres musicales et que leur «code social, [est] si profondément inscrit dans les habitudes et les mémoires qu'il fonctionne au niveau inconscient [...]» (1969, p.78). Au bout du compte, la démarche sociologique de Pierre Bourdieu (1979) appliquée à la musique, en particulier dans son ouvrage *La distinction*, montre à quel point la réception musicale et le goût musical sont socialement classants et comment inlassablement les conduites musicales des classes dominantes sont délaissées par celles-ci et reprises par des groupes sociaux dominés. On remarque, tout de même, que l'ensemble de son dispositif théorique de l'appropriation des œuvres d'art fonctionne mal à propos de la musique car il souligne de manière assez rapide que la culture musicale est autre chose qu'une simple somme de savoirs et d'expériences assortis à l'aptitude à discourir à leur propos, et qu'il est difficile de parler de musique autrement que par adjetifs ou par exclamatifs.

Enfin, c'est Becker (éd. 1988) qui a traité le fait musical comme une globalité en l'inscrivant dans une chaîne interactive de production, d'interprétation et de réception. Il nous montre que l'approche sociologique d'un monde de l'art ne peut se faire sur une construction préétablie des concepts d'art ou d'artiste et que c'est l'analyse de l'ensemble des interrelations des acteurs des mondes de l'art qui doit être étudiée et non l'un des aspects pris indépendamment.

J'ai, moi-même, tenté d'analyser la musique dans sa dimension de réception chez les adolescents contemporains (1986) ainsi que chez les personnes âgées (1993). La démarche n'ayant jamais été entreprise jusqu'à ce moment, nous avons, après avoir délimité une armature théorique s'inscrivant dans la perspective d'Adorno, procédé à une approche empirique des faits. C'est celle-ci qui nous a permis de comprendre que, si l'approche sociologique ne tente pas d'analyser cette réception en considérant la musique comme un fait ayant des caractéristiques spécifiques, il est impossible de comprendre la place que prend ce fait social dans l'imaginaire d'un groupe social spécifique.

Si l'ensemble de ces recherches ont été d'un bon apport pour la sociologie de la musique, ils

Bourdieu (1979) aplicada a la música, en particular en su obra *La distinción*, muestra hasta qué punto la recepción y el gusto musical están socialmente clasificados y cómo incesantemente las conductas musicales de las clases dominantes son abandonadas por éstas y retomadas por grupos sociales dominados. Notaremos, no obstante, que el conjunto de su dispositivo teórico de la apropiación de las obras de arte funciona mal en cuanto a la música porque subraya de manera apresurada que la cultura musical es algo distinto a una simple suma de saberes y de experiencias adecuadas a la aptitud de discurrir de sus propósitos, y que es difícil hablar de música de otro modo que adjetivos o exclamativos.

En fin, Becker (ed. 1988) ha tratado el hecho musical como una globalidad inscribiéndolo en una cadena interactiva de producción, interpretación y recepción. Nos muestra que el acercamiento sociológico de un mundo del arte no puede hacerse sobre una construcción pre establecida de los conceptos de arte o artista, y que es el análisis del conjunto de las interrelaciones de los actores de los mundos del arte los que deben ser estudiados, y no uno de los aspectos tomado independientemente.

Yo misma he intentado analizar la música en su dimensión de recepción en los adolescentes contemporáneos (1986), así como en las personas de avanzada edad (1993). Al no haber sido emprendida nunca esta trayectoria, hemos procedido a un acercamiento empírico de los hechos después de haber delimitado una armadura teórica que se inscribe en la perspectiva de Adorno. Esta es la que nos ha permitido comprender que, si el acercamiento sociológico no intenta analizar esta recepción considerando la música como un hecho que posee características específicas, es imposible comprender el lugar que tiene este hecho social en el imaginario de un grupo social concreto.

Si el conjunto de estas búsquedas ha constituido una buena aportación para la sociología de la música, no por ello ha permanecido menos limitado por el concepto de "determinantes sociales", y por el de las "condiciones sociales de la producción de productores o de receptores". En efecto,

n'en ont pas moins été limités par le concept des «détérminants sociaux», et celui des «conditions sociales de la production des producteurs ou des récepteurs». En effet, ils ne mettent pas assez en évidence qu'un fait artistique donné est nécessairement différent des autres ce qui revient à postuler que tous les faits culturels sont identiques d'un point sociologique et que la musique n'aurait pas ses caractéristiques propres (à l'exception d'Adorno et de Willener).

Nous voyons donc que le champ de la sociologie de la musique se développe depuis quelques décennies et que l'idée d'un rapprochement possible entre la musique et la société commence à germer tant chez les sociologues que dans les mondes de la musique. On assiste toutefois d'abord à l'émergence d'une théorie du reflet, qui prétend pouvoir analyser une société grâce à ses œuvres musicales, en raison d'une similitude de structures et d'évolution entre les deux. La musique serait le reflet de la société dans laquelle elle a été produite. Or la mise en place d'une sociologie de la musique est plus complexe, car c'est un domaine qui se réfère toujours aux émotions, aux sentiments, et renvoie à l'imaginaire.

En ce qui me concerne et à la lumière de mes différentes études empiriques, je pense que c'est à propos de l'objet même de la musique, de sa spécificité et des conséquences de cette singularité sur les différentes conduites musicales, que peut se forger une sociologie de la musique. C'est cependant cette spécificité qui crée une difficulté à élaborer une théorisation et une définition de concepts opératoires. C'est en m'appuyant sur la notion de «fait musical total» qu'il me paraît possible de progresser. Toutefois le choix de ce concept implique la collaboration d'autres sciences humaines (la sémiologie et les sciences psychologiques entre autres) car le «fait musical total» n'est pas la simple juxtaposition des différents aspects de la vie musicale dans une société donnée, c'est aussi leur incarnation dans une expérience individuelle.

S'il y a, comme nous l'avons déjà souligné, une relation forte entre musique et culture et entre musique et société, elle apparaît d'abord dans la

no ponen suficientemente en relieve que un hecho artístico determinado es por necesidad diferente a otros, lo que equivale a postular que todos los hechos culturales son idénticos desde un punto de vista sociológico y que la música no tendría características propias (con excepción de Adorno y de Willener).

Vemos, pues, que el campo de la sociología de la música se desarrolla desde hace algunos decenios y que la idea de un acercamiento posible entre la música y la sociedad comienza a germinar, tanto en los sociólogos como en el mundo de la música. Asistimos, sin embargo, a la emergencia de una teoría del reflejo que pretende analizar una sociedad gracias a sus obras musicales en razón de una similitud de estructuras y evolución entre ambas. La música sería el reflejo de la sociedad en la que ha sido producida. Ahora bien, establecer una sociología de la música es más complejo porque es un ámbito que se refiere siempre a las emociones y a los sentimientos, y remite a lo imaginario.

En lo que me concierne y a la luz de mis diversos estudios empíricos, creo que es a propósito del objeto musical mismo de la música, de su especificidad y de las consecuencias de esta singularidad sobre las diferentes conductas musicales, como puede forjarse una sociología de la música. Sin embargo, es esta especificidad la que crea una dificultad para elaborar una teorización y una definición de conceptos operatorios. Me parece posible progresar apoyándome en la noción de "hecho musical total". No obstante, la elección de ese concepto implica la colaboración de otras ciencias humanas (la semiología y las ciencias psicológicas, entre otras) porque el "hecho musical total" no es la simple juxtaposición de los diferentes aspectos de la vida musical en una sociedad dada, es también su encarnación en una experiencia individual.

Si hay, como ya hemos subrayado, una fuerte relación entre música y cultura y entre música y sociedad, aparece primero en la noción de lenguaje, lenguaje específico que, como lo hace notar Lévi-Strauss: "reúne los caracteres contradictorios de ser a la vez inteligible e intraducible", es decir, que (...) las lenguas poseen todos un vocabulario que remite a una experiencia universal (...) Esto es imposible en música donde la ausencia de palabras hace que exis-

notion de langage, langage spécifique qui, comme le souligne Lévi-Strauss, «réunit les caractères contradictoires d'être à la fois intelligible et intraduisible, c'est-à-dire que [...] les langues possèdent toutes un vocabulaire qui renvoie à une expérience universelle [...]. Cela est impossible en musique où l'absence de mots fait qu'existent autant de langages que de compositeurs [...]. Ces langages sont intraduisibles les uns dans les autres» (1971, p.91 ; 1993, p.578). La musique se distingue alors de la communication et du sens proprement linguistiques, mais reste toutefois une communication parce que tout comme le créateur ou l'interprète, l'auditeur «est lui aussi impliqué dans la production du sens de l'œuvre pas plus que l'interprète n'était objectif, il n'est pas passif. Par son écoute, l'auditeur, co-auteur dans le jeu de l'énoncé musical, (re)compose l'œuvre, la (re)constitue. Il lui donne un sens» (Escal, 1984, page 6) ; et «ne signifiant pas, elle relève tout entière de la sensation» (Lévi-Strauss, 1993, page 104).

Il n'est pas possible de développer dans le cadre de cet article les détails des analyses qui abordent la musique sous cet angle, car elles donnent lieu à un débat qui n'a pas abouti à un consensus. C'est la notion de double articulation spécifique du langage verbal qui est au cœur du débat, mais quelle que soit la position adoptée, les différents auteurs qui sont concernés apportent un élément de compréhension de la musique considérée comme langage (Francès, 1972, Lévi-Strauss, 1964, 1972, Escal, 1979, Nattiez, 1975, 1987, 1993).

En outre, c'est dans l'activité symbolique liée à la musique qu'émotions et sentiments se manifestent, ce qui nous impose d'aborder la musique dans son rapport au «psychique». En effet l'univers de la musique, en tant que fait social, doit être considéré comme un univers symbolique qui «est conçu comme la matrice de toutes les significations objectivées et subjectivement réelles» (Berger, Luckmann, 1986) ; ces processus ont donc un rôle clé, car ils renvoient à des significations qui, tout en s'inscrivant dans la réalité, ont une dimension de singularité. Aussi, si déroutante que puisse paraître cette dimension du symbolique en l'appliquant à la musique, elle concerne l'approche

tan tantas lenguas como compositores (...) Estos lenguajes son intraducibles los unos a los otros» (1971, p. 91; 1993, p. 578). La música se distingue entonces de la comunicación y del sentido propiamente lingüístico, pero sigue siendo, no obstante, una comunicación porque, al igual que el creador y el intérprete, el auditor -coautor en el juego del enunciado musical- (re)compone la obra, la (re)constituye. Le da un sentido" (Escal, 1984), p. 6); y "no significando, depende enteramente de la sensación" (Lévi-Strauss, 1993, p. 104).

No es posible desarrollar en el marco de este artículo los detalles de los análisis que abordan la música bajo este ángulo, ya que dan lugar a un debate que no ha alcanzado un consenso. Es la noción de doble articulación específica del lenguaje verbal lo que está en el centro del debate, pero sea la que sea la posición adoptada, los diferentes autores implicados aportan un elemento de comprensión de la música considerada como lenguaje (Francès, 1972, Lévi-Strauss, 1964, 1972, Escal, 1979, Nattiez, 1975, 1987, 1993).

Por añadidura, es en la actividad simbólica ligada a la música donde las emociones y sentimientos se manifiestan, lo que nos impone abordar la música en su relación con lo "psíquico". En efecto, el universo de la música, como hecho social, debe considerarse como un universo simbólico que "está concebido como la matriz de todas las significaciones objetivadas y subjetivamente reales" (Berger, Luckmann, 1986); estos procesos tienen un papel clave, ya que remiten a significaciones que, inscribiéndose en la realidad, tienen una dimensión de singularidad. También, por desalentadora que pueda parecer esta dimensión de lo simbólico aplicada a la música, ésta concierne al acercamiento sociológico del hecho musical porque "las categorías de lo simbólico, de lo imaginario y de la realidad nos parecen más fecundas y pertinentes para comprender tanto lo psicológico como lo social y articularlos. Lo simbólico, viga maestra de lo social, retoma lo imaginario de fuente individual para recomponerlo inscribiéndolo en las representaciones colectivas" (Barrus-Michel, 1987, p. 31). Se debe hacer, pues, un rodeo hacia lo singular, incluso si los objetivos del análisis atañen a lo social (Francès, 1972).

sociologique du fait musical car «les catégories du symbolique, de l'imaginaire et de la réalité nous paraissent plus fécondes et pertinentes pour comprendre autant le psychologique et le social, et les articuler. Le symbolique, clé de voûte du social, reprend l'imaginaire de source individuelle pour le recomposer en l'inscrivant dans des représentations collectives» (Barrus-Michel, 1987, p.31). On se doit donc de faire un détour vers le singulier, même si les objectifs de l'analyse concernent le social (Francès, 1972). Au total, le fait musical n'appartient exclusivement ni à l'ordre du réel ni à l'ordre de l'imaginaire.

De plus, rares sont les études qui montrent qu'on ne peut aborder avec pertinence le fait musical, comme langage symbolique s'inscrivant dans le registre des émotions, qu'en prenant en compte sa dimension temporelle. Ce sont les travaux de Michel Imberty (1981) qui, après Robert Francès, développent le plus cette dimension, Halbwachs (1939) ne prenant pas en considération les différents aspects perceptifs parce qu'il traite essentiellement le temps social. La dimension temporelle de la musique transcende la notion de temps social qui peut aussi circonscrire les faits musicaux. En effet, la forme musicale a une durée qui impose une fin, elle implique donc le temps et la mort et suscite en même temps au plus profond de l'inconscient un désir d'éternité. Il ne s'agit pas là d'une temporalité propre au social, elle ne représente pas davantage un temps subjectif du vécu ; il s'agit d'une dimension originale, propre à la musique qui, comme le langage, s'inscrit dans une dimension temporelle pour prendre place dans le social. C'est donc cette dimension du temps qui nous paraît tout à fait fondamentale, parce que la musique est une succession continue ou discontinue d'instants sonores reliés entre eux par des rapports de hauteur, de durée, d'intensité, et que dans la musique occidentale, il s'agit d'un temps mesuré qui renvoie au même moment à un temps abstrait (un temps vécu par la conscience de celui qui fait l'expérience du temps musical). Ce temps irréversible qui marque le fait musical impose quasiment une dimension métaphysique à l'expérience musicale, ce qui a été souligné par Lévi-

En suma, el hecho musical no pertenece exclusivamente ni al orden de lo real ni al orden de lo imaginario.

Además, raros son los estudios que muestran que no se puede abordar con pertinencia el hecho musical como lenguaje simbólico inscrito en el registro de las emociones antes que considerando su dimensión temporal. Son los trabajos de Michel Imberty (1981) los que, después de los de Robert Francès, más desarrollan esta dimensión, al no tomar Halbwachs (1939) en cuenta los diferentes aspectos perceptivos porque trata esencialmente el tiempo social. La dimensión temporal de la música trasciende la noción de tiempo social que puede, también, circunscribir los hechos musicales. En efecto, la forma musical tiene una duración que impone un fin, luego implica el tiempo y la muerte y suscita a la vez, en lo más profundo del inconsciente, un deseo de eternidad. No se trata de una temporalidad propia de lo social, no representa un tiempo subjetivo de lo vivido; se trata de una dimensión original, propia de la música que, como el lenguaje, se inscribe en una dimensión temporal para situarse en lo social. Es, pues, esta dimensión del tiempo la que nos parece fundamental porque la música es una sucesión continua o discontinua de instantes sonoros ligados entre sí por relaciones de altura, duración e intensidad, y en la música occidental se trata de un tiempo medido que remite en el mismo momento a un tiempo abstracto (un tiempo vivido por la conciencia de aquél que hace la experiencia del tiempo musical). Este tiempo irreversible que marca el hecho musical impone casi una dimensión metafísica a la experiencia musical, lo que ha sido subrayado por Lévi-Strauss (1964, p. 24): "Al escuchar música, y mientras la escuchamos, accedemos a una especie de inmortalidad". En el estado de los conocimientos actuales, la implicación de esta temporalidad en la no conceptualidad de la música escapa al análisis del sociólogo: ¿cómo abordar esta relación con el tiempo y con la muerte, este deseo de eternidad con las herramientas metodológicas que tenemos actualmente a nuestra disposición? Permanecemos convencidos, pese a ello, de que es uno de los parámetros del hecho musical total lo que puede permitirnos conocer me-

Strauss (1964, p. 24) «En écoutant la musique et pendant que nous l'écoutons, nous accédons à une sorte d'immortalité». L'implication de cette temporalité dans la non conceptualité de la musique échappe à l'analyse du sociologue, dans l'état des connaissances actuelles comment aborder cette relation au temps et à la mort, ce désir d'éternité avec les outils méthodologiques que nous avons actuellement à notre disposition ? Nous restons, pour autant, convaincu que c'est un des paramètres du fait musical total qui peut nous permettre de mieux circonscrire et définir une sociologie des faits musicaux.

Je pense, pour ma part, qu'une autre dimension est à prendre en considération. Elle concerne la «communication immédiate», que nous avons abordée lors de l'analyse musique/langage. Cette «communication immédiate», spécifique à la musique (libre de liens représentatifs) est à l'origine d'un plaisir qu'il faut interroger plus avant, car comme l'a souligné Vladimir Jankélévitch si «la musique ne signifie rien, donc elle signifie tout». Actuellement, les études sur l'art dans le champ de la psychanalyse mettent l'accent sur le fait que la musique crée un plaisir (Anzieu, 1976, 1981, 1985 ; Green 1970, 1993). De ces travaux, on peut admettre qu'on est renvoyé aux expériences auditives de la prime enfance la musique, parce qu'elle est du «son humainement organisé» permet d'en contrôler l'écoute et réconcilie avec le sonore en provocant le désir de renouveler l'expérience. Certaines de ces études insistent sur le fait que la musique s'inscrit dans une position mentale, non seulement par sa nature et ses spécificités, mais aussi par l'alternance d'une «charge» et «décharge» qui est à la disposition de chacun ; elle rassure plutôt (même s'il peut lui arriver de provoquer parfois de l'angoisse). On peut donc exercer un contrôle sur les effets de la musique et on décide quand et pourquoi on peut se laisser introjecter par elle, ce qui n'est pas le cas pour les sons inorganisés. La musique procure un plaisir ambivalent qui consiste à être en soi et hors de soi (en dehors de la réalité quotidienne). Ce premier plaisir musical repose donc sur une situation de dépendance et de détresse caractéristique de l'enfance, et toute

jor y definir una sociología de los hechos musicales.

Pienso, por mi parte, que se puede tener en cuenta otra dimensión. Remite a la "comunicación inmediata" que hemos abordado en nuestro análisis música/lenguaje. Esta "comunicación inmediata", específica de la música (libre de lazos representativos), está en el origen de un placer que hay que interrogar mucho antes, porque, como lo ha subrayado Vladimir Jankélévitch, si "la música no significa nada, entonces lo significa todo". Actualmente, los estudios sobre el arte en el campo del psicoanálisis ponen el acento sobre el hecho de que la música crea placer (Anzieu, 1976, 1981, 1985; Green 1979, 1993). De estos trabajos, podemos deducir que nos remiten a las experiencias auditivas de la primera infancia: la música; al ser "sonido humanamente organizado", permite controlar la escucha y reconcilia con lo sonoro provocando el deseo de renovar la experiencia. Algunos de estos estudios insisten en el hecho de que la música se instala en una posición mental, no solamente por su naturaleza y sus especificidades, sino también por la alternancia de "carga" y "descarga" que está a disposición de cada uno; tranquiliza mas bien (incluso aunque a veces provoque angustia). Se puede ejercer, pues, un control sobre los efectos de la música y decidir cuándo y por qué podemos dejarnos impregnar por ella, lo que no ocurre con los sonidos inorganizados. La música procura un placer ambivalente que consiste en ser en sí y fuera de sí (fuera de la realidad cotidiana). Este primer placer musical reposa sobre una situación de dependencia y desamparo característica de la infancia y toda relación con la música (en el nivel que sea) parece organizarse alrededor de la nostalgia de los primeros placeres musicales; es la reactivación de la angustia primitiva ligada a lo sonoro y atenuada por la música. Esta autonomía del Yo que ella favorece puede, pues, considerarse, en el análisis sociológico como una variable mediadora de la influencia social ejercida sobre las conductas musicales. Más aún, este placer tiene una relación evidente con la sociología del hecho musical, ya que "frente a la música, el hombre guarda este rasgo de carácter infantil: no deja nunca de escuchar ciertas músicas, sobre todo

relation à la musique (à quelque niveau que ce soit) semble s'organiser autour de la nostalgie des premiers plaisirs musicaux ; c'est la réactivation de l'angoisse primitive liée au sonore et atténuée par la musique. Cette autonomie du Moi qu'elle favorise peut donc être considérée, dans l'analyse sociologique, comme une variable médiatrice de l'influence sociale exercée sur les conduites musicales. Plus, ce plaisir a un lien évident avec la sociologie du fait musical, puisque «à l'égard de la musique, l'homme garde ce trait de caractère enfantin il ne se lasse jamais d'entendre certaines musiques, le plus souvent celles du groupe social auquel il appartient» (Attali, 1977, p.7).

De notre point de vue, c'est plutôt dans cette direction qu'il faut rechercher la dimension sociale de la musique. Le fait musical, du fait de sa fonction symbolique, et de la sublimation qui lui est inhérente, permet de lui donner des significations individuelles, et d'autres inscrites dans la réalité sociale et le collectif. En effet, ce plaisir qui est lié au rapport que l'on entretient avec les genres ou les styles musicaux privilégiés, n'est certainement pas indépendant des aspects sociaux du fait musical.

En résumé, on peut dire que la musique est une production qui fait sens mais qui ne peut être traduite, et qui est produite, interprétée, reçue ou perçue en fonction des sentiments ou de l'imaginaire, eux-mêmes en constante évolution ou modification, parce qu'ils sont déterminés à la fois par le singulier et par l'appartenance sociale. De plus, parce qu'il est inscrit dans une temporalité – ce qui n'est le cas d'aucun autre fait artistique – le langage musical crée un plaisir qui en fait une expérience singulière et individuelle – s'inscrivant dans le passé et l'expérience de chacun – et en même temps une expérience sociale. Nous voyons donc là que nous pouvons étudier le fait musical avec des critères autres qu'esthétiques.

Nous n'avons pas l'intention d'affirmer ici que seule l'analyse sociologique peut nous permettre de comprendre les enjeux de la musique contemporaine dans notre société car, comme nous venons de le voir, une telle analyse se dérobe continuellement à la pensée rationnelle du fait que la

las del grupo social al que pertenece" (Attali, 1977), p. 7).

Desde nuestro punto de vista, es más bien por esta dirección donde hay que buscar la dimensión social de la música. El hecho musical, a causa de su función simbólica y de la sublimación que le es inherente, permite darle significaciones individuales y otras inscritas en la realidad social y colectiva. En efecto, este placer que se vincula a la relación que mantenemos con los géneros o los estilos musicales privilegiados no es ciertamente independiente de los aspectos sociales del hecho musical.

En resumen, podemos decir que la música es una producción que crea sentido, pero un sentido que no puede ser traducido y que se produce, interpreta, recibe o percibe en función de los sentimientos o de lo imaginario, todo ello en constante evolución o modificación, porque están determinados a la vez por lo singular y por la pertenencia social. Además, porque está incluida en una temporalidad -lo que no ocurre en ningún otro hecho artístico-, el lenguaje musical crea un placer que de hecho es una experiencia singular e individual -inscribiéndose en el pasado y en la experiencia de cada uno- y al mismo tiempo una experiencia social. Vemos aquí, pues, que podemos estudiar el hecho musical con criterios distintos a los estéticos.

No tenemos la intención de afirmar que sólo el análisis sociológico puede permitirnos comprender los desafíos de la música contemporánea en nuestra sociedad porque, como acabamos de ver, tal análisis se sustrae continuamente al pensamiento racional por el hecho de que la música es continuamente portadora de dimensiones insospechables y apenas comprensibles con los medios que las ciencias humanas nos proponen actualmente. No obstante, tenemos la prueba de que la sociedad puede expresar sentimientos, gustos, conductas musicales que van mucho más allá de los determinantes sociales. En este espíritu, la música puede permitir el desarrollo de una reflexión sobre sus funciones sociales, como hemos mostrado precedentemente.

Así, vemos que, para que una sociología de los hechos musicales esté viva y tenga un valor heuristicista, debe tener en cuenta la forma en que son vividos por los diferentes actores sociales que tie-

musique est sans cesse porteuse de dimensions insoupçonnables et guère apprêhendables avec les outils que les sciences humaines nous proposent actuellement. Nous avons, toutefois, la preuve que la société peut exprimer des sentiments, des goûts, des conduites musicales qui vont bien au-delà des déterminants sociaux. C'est dans cet esprit que la musique, comme nous l'avons montré précédemment, peut permettre de développer une réflexion sur ses fonctions sociales.

Ainsi voyons-nous que pour qu'une sociologie des faits musicaux soit vivante et ait une valeur heuristique, elle doit prendre en compte la façon dont ils sont vécus par les différents acteurs sociaux qui ont des relations avec eux et comment ils font ou prennent sens pour et dans la société, ce qu'Adorno (1994) appelle «vie musicale». Nous avons pour hypothèse que des transformations profondes s'élaborent dans la société à partir de ses œuvres musicales.

nien relaciones con ellos y cómo hacen o toman sentido para y en la sociedad, lo que Adorno (1994) llama "vía musical". Mantenemos como hipótesis que en la sociedad se producen transformaciones profundas a partir de sus obras musicales.

Anne-Marie Green es socióloga.

Anne-Marie Green est sociologue.

#### BIBLIOGRAPHIE / BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor, (édition/edición 1969), *Introduction to the Sociology of Music*, New York, The Seabury Press.
- Adorno, Theodor, 1971, «Sociología de la música», *Musique en Jeu*, n° 2, mai/mayo.
- Adorno, Theodor, (éd./ed. 1972), «Réflexions en vue d'une Sociologie de la Musique», *Musique en Jeu* n° 7.
- Adorno, Theodor, (éd./ed. 1979), *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard.
- Adorno, Theodor, (éd./ed. 1989), *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, Paris.
- Adorno, Theodor, (éd./ed. 1994), *Introduction à la sociologie de la musique*, Genève , Contrechamps Éditions.
- Anzieu, Didier, 1976, «L'enveloppe sonore du soi», *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 13.
- Anzieu, D., (1981), *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard.
- Anzieu, D., (1985), *Le moi-peau*, Paris, Dunod.
- Attali, Jacques, (1977), *Bruits*, Paris, P.U.F.
- Barrus-Michel, Jacqueline, (1987), *Le sujet social*, Paris, Dunod.
- Becker, Howard, (1988), *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.
- Berger, Peter y Luckmann, Thomas, (éd.1986), *La construction sociale de la réalité*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- Blacking, John, (1980), *Le sens musical*, Paris, Éd.de Minuit.
- Bourdieu, Pierre, (1966), «Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique», *Revue internationale des sciences sociales*, n° XX-4.
- Bourdieu, P., (1969), *L'amour de l'art*, Paris, Éd. de Minuit.
- Bourdieu, P., (1979), *La distinction*, Paris - Éd. de Minuit.
- Bourdieu, P., (1992), *Les règles de l'art*, Paris, Le Seuil, Paris.
- Comte, Auguste, 1841, *Cours de Philosophie Positive*, Tome V, Paris, Éditions Anthropos.

- Comte, A., (éd. 1969), *Système de politique positive*, Tome 1, Bruxelles, Culture et Civilisation.
- Elias, Norbert, (1991), *Mozart, Sociologie d'un génie*, Paris, Le Seuil.
- Escal, Françoise, (1979), *Espaces sociaux, Espaces musicaux*, Paris, Payot.
- Escal, F., (1984), *Le compositeur et ses modèles*, Paris, P.U.F.
- Frances, Robert, (1972), *La perception de la musique*, Paris, Vrin.
- Green, André, (1970), «L'interprétation psychanalytique des productions culturelles et des œuvres d'art» dans *Critique sociologique et Critique Psychanalytique*, Bruxelles, Presses de l'Université Libre.
- Green, A., (1993), *Le travail du négatif*, Paris, Éd. de Minuit.
- Green, Anne-Marie, (1986), *Les adolescents et la musique*, Issy-les-Moulineaux, Éditions E.A.P.
- Green, A.-M., (1993), «Les personnes âgées et la musique», Issy-les-Moulineaux, Éditions E.A.P.
- Green, Anne-Marie, (1993), *De la musique en sociologie*, Issy-les-Moulineaux, EAP.
- Guyau, Jean-Marie, (1884), *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, Paris, Félix Alcan.
- Halbwachs, Maurice, (1939), «La mémoire collective chez les musiciens», *Revue Philosophique de la France et de l'étranger*, n° 3 et 4.
- Imberty, Michel, (1981), *Les écritures du temps*, Paris, Dunod.
- Lalo, Charles, (1908), *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*, Paris, Félix Alcan.
- Lalo, Charles, (1921), *L'art et la vie sociale*, Paris, Librairie Doin.
- Lalo, Charles, (1933), *L'expression de la vie dans l'art*, Paris, Félix Alcan.
- Lévi-Strauss, Claude, (1964), *Le cru et le Cuit*, Paris, Plon.
- Lévi-Strauss, C., (1972), *L'homme nu*, Paris, Plon.
- Lévi-Strauss, C., (1993), *Regarder, Écouter, Lire*, Paris, Plon.
- Marx, Karl, et Engels, Friedrich, (éd./ed.1936), *Sur la littérature et l'art*, Paris, Éditions sociales internationales.
- Marx, Karl, (éd./ed.1965), *Introduction générale à la critique de l'économie politique*, Oeuvres, Paris, Gallimard.
- Marx, Karl et Engels, Friedrich, (éd./ed.1968), *Idéologie allemande*, Paris, Éditions sociales.
- Menger, Pierre-Michel, (1983), *Le paradoxe du musicien*, Paris, Flammarion.
- Nattiez, Jean-Jacques, (1975), *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, UGE.
- Nattiez, Jean-Jacques, (1987), *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois.
- Nattiez, Jean-Jacques, (1993), «Analyse et sémiologie musicales», dans *Encyclopædia Universalis*.
- Silbermann, Alphons, (1955 ), *Introduction à une sociologie de la musique*, Paris, Puf.
- Silbermann, A., (1968), *Les principes de la sociologie de la musique*, Genève, Droz.
- Supicic, Ivo, (1971), *Musique et société, perspectives pour une sociologie de la musique*, Zagreb, Institut de musicologie.
- Supicic, I., (1988), «Les fonctions sociales de la musique», dans *Musique et Société, Hommage à Robert Wangermée*, Bruxelles, Éditions de l'Université.
- Supicic, I., (1992), «Situation socio-historique de la musique au 17ème siècle», «Situation socio-historique de la musique au 18ème siècle», «Situation socio-historique de la musique au 19ème siècle», dans Massin, Brigitte et Jean, *Histoire de la musique occidentale*, Paris, Fayard.
- Taine, Hippolyte, (1893), *Philosophie de l'art*, Paris, Hachette.
- Tarde, Gabriel de, (1904), *La logique sociale*, Paris, Félix Alcan.
- Tarde, G. de, (éd./ed.1979), *Les lois de l'imitation*, Genève, Slatkine.
- Weber,Max, (éd./ed.1958), *The rational and social foundations of music*, Southern Illinois University Press.
- Weber,Max, (éd. 1969), *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Plon.
- Weber, M., (éd./ed.1992) *Essai sur la théorie de la Science*, Paris.
- Willener, Alfred, (1990) Pour une sociologie de l'interprétation musicale : le cas du *concerto pour trompette* de Haydn, Lausanne, Payot.
- Willener, A., (1997), *Les instrumentistes d'orchestres symphoniques. Variations diaboliques*, Paris, L'harmattan.

# Derrière le spectre, la série et les guilis-guilis

**L**orsque, à la fin des années 70, Hugues Dufourt a inventé cette expression de «musique spectrale», pouvait-il se douter que, plusieurs années après, on s'ingénierait de tout côté en France à faire se positionner toute une génération de compositeurs comme «spectraux» ou «anti-spectraux» – les uns étant censés jeter l'anathème sur les autres et vice-versa. Seulement voilà, si de la même manière on a pu opposer les tonals et les non-tonals, les sériels et les non-sériels, les classiques et les progressistes, et que sais-je encore, il semble qu'aujourd'hui le problème soit plus complexe. S'il faut à tout prix formuler une opposition, je la situerais plus volontiers entre les tenants d'une orthodoxie – quelle qu'elle soit – et ceux d'une pensée non dogmatique. Pour le dire autrement, je verrais une certaine forme d'opposition entre les saisis de curiosité et les nantis de certitude, entre les chercheurs et ceux qui ont déjà trouvé.

## Opposition et résistance

«Aujourd'hui, seul compte l'avenir et la capacité d'innover, pour peu que l'artiste considère sa création comme un acte de résistance et non de complaisance»<sup>1</sup>.

Il y a, en France, depuis les années 50, une propension du milieu musical à la fascination des tiroirs : la musique peut être subversive à condition d'être bien rangée. Il y a cette obsession pour la construction de systèmes destinés à être isolés pour être enfin détruits en attendant les suivants. Cette attitude pourrait se résumer par le slogan suivant : «des tiroirs oui, des commodes non, merci».

Mais ce type de propension n'est pas limité au monde musical, au monde artistique, ni même à la

# Tras el espectro, la serie y los cosquilleos

**C**uando a finales de los años setenta Hugues Dufourt inventó la expresión "música espectral", ¿podía imaginarse que, varios años después, se las ingeniarían en todas partes de Francia para clasificar a una generación entera de compositores como "espectral" o "antiespectral"? Los unos arrojaban supuestamente el anatema sobre los otros, y viceversa. Pero si de la misma manera se ha podido oponer los tonales a los no tonales, los seriales a los no seriales, los clásicos a los progresistas, y qué se yo cuántos más, parece que hoy el problema es más complejo. Si hay que formular una oposición a cualquier precio, la situaría de buen grado entre los defensores de una ortodoxia -sea cual sea- y los que poseen un pensamiento no dogmático. Dicho de otra manera, vería cierta forma de oposición entre los que están picados por la curiosidad y los que están provistos de certidumbre, entre los que buscan y los que ya han encontrado.

## Oposición y resistencia

“Hoy, sólo cuenta el porvenir y la capacidad de innovar por poco que el artista considere su creación como un acto de resistencia y no de complacencia”<sup>1</sup>.

Existe en Francia, desde los años cincuenta, una tendencia del medio musical hacia la fascinación de los cajones: la música puede ser subversiva a condición de estar bien guardada. Hay una obsesión por construir sistemas cuyo destino es quedarse aislados para, finalmente, ser destruidos hasta que lleguen los siguientes. Esta actitud podría resumirse con el siguiente eslogan: “cajones sí, armarios no, gracias”.

Pero este tipo de inclinación no se limita al mundo musical ni al artístico; ni siquiera a Francia. Se trata,

France. Il s'agit là, à mon sens, d'une logique plus globalement politique et sociologique issue de la seconde guerre mondiale. Les vieux affrontements idéologiques étant remisés au placard, la pensée unique, la mondialisation, le libéralisme et que sais-je encore, étant supposés régner en maîtres absolus sur nos consciences, nous assistons à l'élaboration de ce fameux consensus mou destiné à promouvoir un monde raisonnable sûr de lui, un monde apaisé à quelques petits détails près sur lesquels il semblerait malséant de s'arrêter compte tenu d'un contexte, disons... «globalement positif».

Dans le monde des arts aussi, plus personne ne défend ni n'attaque qui que ce soit sur le fond ; la guerre des places (à prendre) a remplacé la lutte des classes (qui fondaient des écoles). Aujourd'hui, dans le monde musical, tout semble en apparence apaisé. Ligeti reprend une œuvre (*le Concerto pour violon*) afin de la retravailler après avoir avoué publiquement avoir raté ce qu'il avait tenté d'entreprendre. Xenakis a tellement intégré ses principes de composition dans son travail, que plus personne ne cherche à aller compter les gouttes d'eau un soir de pluie sur un toit de tôle pour vérifier les principes de la loi de Poisson et leur application musicale. Boulez écrit des trilles à longueur de page, comme il avait sans doute rêvé de le faire toute sa vie. Bref, tout semble apaisé ; l'agressivité a fait place à l'humilité et le terrain semble vierge pour qu'une nouvelle génération de compositeurs, respectueuse (et suivant les conseils des grands pères assagis), s'installe tranquillement dans les pas de la précédente et ce jusqu'à la fin de l'histoire. Plus d'école dominante, plus de contre-pied à prendre, plus de questions à se poser écrivons, écrivons, il en restera toujours quelque chose – un tiroir par exemple, vieille résurgence tenace des temps anciens.

Car, tel est le paradoxe, l'apaisement ne supprime pas les tiroirs ; il est en effet de bon ton, aujourd'hui, de concilier la «paix généralisée» avec l'expression d'un devoir démocratique d'opposition vis-à-vis du tiroir d'à côté, ne serait-ce que pour voir si, malgré tout, il n'y aurait pas quelque chose à y prendre pour l'exploiter de manière plus

en mi opinión, de una lógica política y sociológica global salida de la segunda guerra mundial. Al haber guardado en el armario los viejos enfrentamientos ideológicos y reinando como supuestos maestros absolutos sobre nuestras conciencias el pensamiento único, la mundialización, el liberalismo y tantos otros, asistimos a la elaboración de ese famoso consenso flácido destinado a promover un mundo razonable y seguro de sí, un mundo apaciguado, salvo algunos pequeños detalles en los que sería inoportuno detenerse si se tiene en cuenta un contexto, digamos... "globalmente positivo".

Otro tanto ocurre en el mundo de las artes. Nadie defiende ni ataca a otro en cuestiones de fondo; la guerra de plazas (a conseguir) ha reemplazado a la lucha de clases (que fundan las escuelas). Hoy, en el mundo musical, todo muestra una calma aparente. Ligeti retoma una obra (*el Concierto para violín*) a fin de trabajarla de nuevo después de confesar públicamente que ha fallado en el planteamiento inicial. Xenakis ha integrado sus principios de composición en su trabajo de tal forma que nadie se plantea contar las gotas de agua en una tarde de lluvia sobre un tejado para verificar los principios de la ley del Pez y su aplicación musical. Boulez escribe trinos de una página de largo como, sin duda, había soñado hacerlo toda su vida. En resumen, todo parece estar en calma; la agresividad ha dejado su lugar a la humildad y el terreno parece virgen para que una nueva generación de compositores, respetuosa (y siguiendo los consejos de los abuelos que se han hecho formales), se instale tranquilamente tras los pasos de la anterior y así hasta el fin de la historia. Nada de escuela dominante, nada de ir contracorriente, nada de hacer preguntas: escribamos, escribamos, que algo quedará siempre de todo ello: un cajón, por ejemplo, rancio y tenaz resurgir de los viejos tiempos.

Así es la paradoja: el apaciguamiento no suprime los cajones y, en efecto, hoy es de buen tono conciliar la "paz generalizada" con la expresión de un deber democrático de oposición frente al cajón de al lado, aunque no sea más que para ver si, pese a todo, hay algo extraíble para explotarlo de modo más conveniente. Aun así, el único problema generado por este maravilloso sistema es el de la creación.

convenable. Le seul problème généré par ce système merveilleux reste tout de même celui de la création. Comment penser en effet que deux demi-cercles égaux fassent, mis ensemble, autre chose qu'un cercle ? Comment imaginer que trois droites de mêmes longueurs, qui veulent rester indépendantes (non confondues) tout en se rejoignant, forment autre chose qu'un triangle ? Comment même imaginer que cinq droites de même longueur, voulant se rejoindre, forment autre chose qu'un pentagone ? Nous en sommes réduits à des figures fermées du sein desquelles ne peut naître autre chose que ce qui leur est propre, c'est-à-dire des «compilations».

Pour produire ces éléments, je m'inspire très directement de l'analyse du «sous-commandant» Marcos qui, parlant de l'état du monde, réduit quelques-uns de ses mécanismes «d'après mur de Berlin» à des figures fermées sur elles-mêmes. Le «sous-commandant» Marcos, refusant de prendre parti pour telle ou telle formation politique classique au Mexique, explique sa position en citant une phrase récente de Tomás Segovia Alegatorio.

«Pour commencer, je te prie de ne point confondre la résistance avec l'opposition politique. L'opposition ne s'oppose pas au pouvoir, et sa forme la plus aboutie est celle d'un parti d'opposition ; tandis que la résistance, par définition, ne peut être un parti elle n'est pas faite pour gouverner, mais pour résister»<sup>2</sup>.

«Musique engagée est un pléonasme», me disait Ivo Malec lorsque j'étais son étudiant en classe de composition au Conservatoire de Paris ; et on peut mesurer combien il avait raison. Aujourd'hui, en effet, plus personne ne songe à s'émouvoir devant les «passacailles de la rue du chantier» et autres «chansons pour le retour du travailleur»<sup>3</sup>. Plus personne ne trouvera un quelconque crédit à l'opéra de ce vieux compositeur institutionnel<sup>4</sup> transformé de manière pathétique en «groupie» d'une ex-élégie du comité central soviétique qui a gagné ses galons de dissident.

Si l'on ne peut plus parler de musique engagée, on peut et on doit selon moi en revanche, réfléchir à ce que serait un engagement des musiciens et des artistes en général vis-à-vis de la fonction de

¿Cómo pensar que dos semicírculos iguales formen, al unirlos, otra cosa que un círculo? ¿Cómo imaginar que tres rectas de igual longitud, que quieren permanecer independientes (no confundidas), pero uniéndose, formen otra cosa que un triángulo? ¿Cómo imaginar, incluso, que cinco rectas de la misma longitud, queriendo juntarse, formen otra cosa que un pentágono? Estamos limitados a figuras cerradas en cuyo seno no puede nacer algo distinto a lo que les es propio, es decir, "compilaciones".

Para producir estos elementos, me inspiro muy directamente en el análisis del "subcomandante" Marcos que, al hablar del estado del mundo, reduce algunos de sus mecanismos "postmuro de Berlín" a figuras cerradas sobre sí mismas. El "subcomandante" Marcos, al negarse a tomar partido por tal o cual formación política clásica de México, explica su postura citando una frase reciente de Tomás Segovia Alegatorio:

«Para empezar, te ruego que no confundas la resistencia con la oposición política. La oposición no se opone al poder y su forma más acabada es la de un partido de oposición. Mientras que la resistencia, por definición, no puede ser un partido, no está hecha para gobernar sino para resistir.»<sup>2</sup>

«Música comprometida es un pleonasmo», me decía Ivo Malec cuando era estudiante suyo en clase de composición del Conservatorio de París, y puede estimarse cuánta razón tenía. Hoy, en efecto, nadie piensa en emocionarse ante los "pasacalles de la calle en obras" y otras "canciones para el retorno del trabajador".<sup>3</sup> Nadie concederá el menor crédito a la ópera de ese viejo compositor institucional<sup>4</sup> patéticamente transformado en "groupie" de una ex-élégie del Comité Central soviético que ha ganado sus galones de dissidente.

Si bien ya no se puede hablar de música comprometida, sí se puede, y en mi opinión se debe, reflexionar sobre lo que sería un compromiso de los músicos y de los artistas en general frente a la función de su arte. Y por ahí creo que pasaría la verdadera línea de fractura que separa a los artistas de resistencia de los del compromiso y la oposición suave. Ya no es cuestión de hablar solamente de conflictos estéticos sino, más bien, de conflictos éticos. Es más importante hablar de la manera de

leur art. Et là passera, selon moi, la véritable ligne de fracture qui séparera les artistes de résistance de ceux du compromis ou de l'opposition molle. Il n'est dès lors plus question de parler seulement de conflits esthétiques, mais bien plutôt de conflits éthiques. Il est plus important de parler de la manière d'envisager que de la façon de faire, il est plus important de parler de l'idée que des outils. Il est plus important de parler de l'éthique que de l'esthétique.

Plus question de glosar sur des tiroirs permettant à l'ordre établi de gérer des commodes – fussent-elles virtuelles. Il s'agit plutôt d'envisager des *poches de résistance* qui tireront leurs légitimités de leurs diversités et non de leurs positionnements vis-à-vis d'un héritage socio-culturel devenu caduc et destiné à leur préserver un petit confort raisonnable, partie prenante du consensus mou.

Nous sommes aujourd'hui, dans l'histoire de la musique, à ce moment où, d'un point de vue technique, une esthétique en vaut une autre, où une œuvre renvoie à une autre, où la majeure partie des échanges ne se fait plus qu'à travers des cercles fermés sur eux-mêmes. Bref, on tourne en rond. Il faut donc penser autrement et renvoyer les clivages dogmatiques à ce qu'ils sont : des vestiges d'un autre temps et d'un autre monde. Le vrai défi est ailleurs : résister et non plus s'opposer :

«Il n'y a pas que dans les montagnes du sud-est mexicain que l'on résiste au néolibéralisme. Dans d'autres régions du Mexique, en Amérique latine, aux Etats-Unis et au Canada, dans l'Europe du traité de Maastricht, en Afrique, en Asie et en Océanie, les poches de résistance se multiplient. Chacune a sa propre histoire, ses spécificités, ses similitudes, ses revendications, ses luttes, ses succès... Les exemples sont aussi nombreux que les résistances et aussi divers que les mondes de ce monde. Dessinez donc l'exemple qui vous plaira. Dans cette affaire des poches, comme dans celle des résistances, la diversité est une richesse»<sup>5</sup>.

#### Faits et défait

«La violence de la création est telle, qu'il devient

plantear que de la manera de hacer; es más importante hablar de la idea que de las herramientas. Es más importante hablar de la ética que de la estética.

La cuestión ya no consiste en glosar sobre los cajones, permitiendo al orden establecido gestionar armarios, por más virtuales que sean. Se trata, más bien, de plantear *bolsas de resistencia* que extraigan su legitimidad de sus diversidades y no de su postura frente a una herencia sociocultural caduca y destinada a preservar un pequeño confort razonable, parte integrante del consenso flácido.

Nos encontramos hoy, en la historia de la música, en un momento en el que desde un punto de vista técnico una estética vale por otra, en el que una obra remite a otra, en el que la mayor parte de los intercambios se hacen sólo a través de círculos cerrados sobre sí mismos. En resumen, se gira en redondo. Hay que pensar de otra manera y situar las discrepancias estéticas en lo que son: vestigios de otro tiempo y de otro mundo. El verdadero desafío está en otra parte: resistir y no oponerse:

“No es sólo en las montañas del sudeste de México donde se resiste al neoliberalismo. En otras regiones de México, en América Latina, en EE UU y Canadá, en la Europa de Maastricht, en África, en Asia y Oceanía, las bolsas de resistencia se multiplican. Cada una tiene su propia historia, sus especificidades, sus similitudes, sus reivindicaciones, sus luchas, sus éxitos... Los ejemplos son tan numerosos como las resistencias y tan diversos como los mundos de este mundo. Defina el ejemplo que quiera. En este asunto de las bolsas, como en el de las resistencias, la diversidad es una riqueza.”<sup>6</sup>

#### Hacer y deshacer

“La violencia de la creación es tal que se hace evidente que destruir y construir son las dos caras de una misma energía. El hecho de elegir uno u otro de estos dos extremos, con el riesgo siempre presente de volcar, pende sólo de un hilo. Este hilo es tenue y su importancia es considerable. La suerte del mundo, creo, reposa sobre una fragilidad de este tipo.”<sup>7</sup>

La situación antes descrita, en la que se encuentran los compositores de mi generación, hunde sus raíces en todo lo sucedido en el mundo de la música

évident que détruire et construire sont les deux faces d'une même énergie. Le fait de choisir l'un ou l'autre de ces deux extrêmes, avec toujours présent le risque de basculer, ne tient qu'à un fil. Ce fil est tenu et son importance est considérable. Le sort du monde, me semble-t-il, repose sur une fragilité de ce type»<sup>6</sup>.

La situation décrite plus haut, dans laquelle se trouvent les compositeurs de ma génération, trouve ses racines dans ce qui s'est passé dans le monde de la musique depuis la fin de la deuxième guerre mondiale. Si j'oppose aujourd'hui la notion de résistance à celle d'opposition, nous verrons cependant que cette logique n'était pas opérante durant la (les) période(s) précédente(s).

En effet, après la guerre, on s'est mis à reconstruire la musique en même temps que les villes. Boulez, Xenakis, Stockhausen, Kagel, Nono, Berio, Cage ou Ligeti ont bénéficié d'un environnement qui, s'il était difficile, était néanmoins très favorable à l'expression de nouveaux enthousiasmes. L'opposition entre le monde ancien et le monde nouveau se traduisait dans le monde musical par une opposition entre le monde tonal ou néotonal (ancien) et le monde sériel ou non tonal (nouveau). L'expression «plus jamais ça» (qui peut résumer la philosophie générale de l'après guerre), si elle fait référence à des faits précis, renvoie aussi à un contexte général qui a permis que ces dits faits soient avérés. La révolution musicale a pu prendre corps sur une logique du

F. Paris, "Tic-tac parc", 1997.

Avec l'aimable autorisation du / con la gentileza de éd. Ricordi.

desde el final de la segunda guerra mundial. Si enfrento hoy la noción de resistencia a la de oposición, veremos, sin embargo, que esta lógica no operaba durante el (los) período(s) precedente(s).

En efecto, después de la guerra se pusieron a reconstruir la música al mismo tiempo que las ciudades. Boulez, Xenakis, Stockhausen, Nono, Berio, Cage o Ligeti se han beneficiado de un entorno que, aun siendo difícil, era no obstante muy favorable a la expresión de nuevos entusiasmos. La oposición entre el mundo antiguo y el nuevo se traducía en el ámbito musical por una oposición entre el mundo

même type, le système tonal était épuisé de la même manière que les mécanismes qui avaient régi l'ancien monde. Dès lors, une attitude agressive, constructive et une *opposition* résolue face aux tenants des vieux langages musicaux étaient encouragées par un contexte socio-politique très favorable. Cela ne veut pas dire cependant que tout s'est passé très facilement, on pourrait plutôt dire *a contrario* que cela aurait été tout simplement impossible dans un autre contexte. La dialectique utilisée par les «opposants compositeurs» à cette époque est tout à fait représentative de ce climat général.

Puis, «l'opposition» légitimée a pris le pouvoir, s'est progressivement institutionnalisée, et une nouvelle version de la musique officielle s'est installée et a entrepris le travail de fond nécessaire et indispensable à l'évolution de la création musicale. En France, l'affrontement des deux grandes personnalités musicales que sont Boulez et Xenakis nourrissait un débat esthétique tenant plus de la querelle – fascination / répulsion – entre gaullistes et communistes de l'époque que d'une réelle opposition de fond sur les grandes orientations progressistes. Ce débat – mais n'est-ce pas tout simplement le talent des protagonistes ? – a permis la création d'un certain nombre de chefs-d'œuvre, pierres angulaires de la nouvelle musique, fondements inébranlables sur lesquels, sans aucun doute, l'histoire devra s'asseoir.

Lorsqu'arrive mai 68 et, plus généralement, les années 70, si c'est la plage que l'on peut trouver sous les pavés, c'est le spectre que l'on trouvera sous la série. Ici, il fallait redonner du sens à la vie ; là, il fallait redonner du sens au son. La fameuse phrase de Grisey, prononcée à Darmstadt dans ces années, était «nous sommes des musiciens et notre modèle c'est le son, non la littérature...»

La démarche «écologique» de Grisey et de Murail ne pouvait que créer un choc salutaire dans l'univers embrumé de la musique officielle. Si des personnalités éclectiques comme Xenakis, Malec et quelques autres, de par leur puissance créatrice, réussissaient à tirer leur épingle du jeu, d'autres ne pouvaient rester insensibles. Dans ce contexte, l'intelligentsia était amenée à tirer la sonnette d'alarme face à ces jeunes compositeurs qui

tonal o neontonal (antiguo) y el mundo serial o no tonal (nuevo). La expresión “nunca jamás” (que puede resumir la filosofía general de la postguerra), si bien hace referencia a hechos precisos, también remite a un hecho general que ha permitido que estos supuestos hechos sean probados. La revolución musical ha podido tomar cuerpo sobre una lógica del mismo tipo: el sistema tonal estaba agotado, de la misma manera que los mecanismos que habían regido el antiguo mundo. De ahí que una actitud agresiva y constructiva y una oposición resuelta ante los poseedores de los viejos lenguajes musicales era estimulada por un contexto sociopolítico muy favorable. Esto no quiere decir, desde luego, que todo haya pasado con facilidad; *al contrario*, más bien se podría decir que esto habría sido sencillamente imposible en otro contexto. La dialéctica utilizada por los “compositores opositores” en esa época es totalmente representativa de ese clima general.

Luego, “la oposición” legitimada ha tomado el poder, se ha institucionalizado paulatinamente y se ha instalado una nueva versión de la música oficial que ha emprendido los trabajos de fondo necesarios e indispensables para la evolución de la creación musical. En Francia, el enfrentamiento de dos grandes personalidades musicales como son Boulez y Xenakis alimentaba un debate estético que tenía más de disputa -fascinación / repulsión- entre gaullistas y comunistas de la época que de una auténtica oposición de fondo sobre las grandes orientaciones progresistas. Este debate -pero, ¿no es, simplemente, por el talento de los protagonistas?- ha permitido la creación de un cierto número de obras maestras, piedras angulares de la nueva música, fundamentos inquebrantables sobre los cuales, sin ninguna duda, la historia deberá asentarse.

Cuando llega Mayo del 68, de modo más general los años setenta, si es la playa lo que puede encontrarse bajo los adoquines<sup>7</sup>, lo que se encuentra bajo la serie es el espectro. En el primer caso había que dar sentido a la vida; en el segundo, había que dar sentido al sonido. La famosa frase de Grisey, pronunciada en Darmstadt en esos años, era: “somos músicos y nuestro modelo es el sonido, no la literatura...”

prétendaient non plus penser «la musique aujourd’hui»<sup>7</sup> (pas plus qu’hier ou demain), mais penser la musique autrement. Le terme *autrement* dans une dialectique d’opposition est toujours suspect, surtout s’il est – comme c’est le cas ici – employé de manière sincère. Nous sommes donc ici, à mon sens, devant un premier cas de résistance et non d’opposition.

Là encore, c’est le contexte politique qui va permettre à l’ordre établi de rattraper cette première tentative en la présentant comme une dissidence. Tout l’objet de l’intelligentsia musicale sera, comme dans le domaine politique, de formaliser toute proposition nouvelle comme émanant d’un camp ou de l’autre ; ce qui se traduit par la formule qui n’est pas avec nous est contre nous ; il faut se positionner. Dans ces années, il n’y avait pas la place pour être à côté, on était pour ou contre, Est ou Ouest, rouge ou Coca-Cola, capitaliste ou communiste, chasseur d’octave ou réactionnaire tonal.

De là à présenter la musique spectrale comme contre-révolutionnaire, il n’y avait qu’un pas qui fut franchi tranquillement par quelques crétins en mal de bons points idéologiques. Mais le mal était fait, la musique spectrale était cataloguée, rangée dans un tiroir ; une série d’épîgones plus ou moins zélés se sont engouffrés dans la brèche ouverte par des compositeurs qui n’avaient vraiment rien de dogmatique. Ils ont essayé comme la génération précédente de briller par leur adhésion à une manière de faire en oubliant ce qu’ils étaient, d’où ils venaient et où ils allaient, pour entrer à tout prix dans une culture non pas de résistance, mais d’opposition.

C’est à partir de ce moment que les figures se sont refermées sur elles-mêmes. C’est un peu plus tard encore, après la chute du mur de Berlin, que les querelles, les vraies, se sont tuées fautes de combattants ; c’est à ce moment que l’on a commencé à voir des compositeurs faire du Grisey mâtiné de Boulez ou du Boulez mâtiné de Grisey. Il en résulte une sorte de «compil» parfois adroite au niveau esthétique et technique, mais surtout empreinte d’opportunisme désespéré (parce que vidé de sens) au niveau politique... D’autres, pour

La trayectoria “ecológica” de Grisey y de Mural no podía crear más que un choque saludable en el universo brumoso de la música oficial. Si personalidades eclécticas como Xenakis, Malec y algunos más consiguieron sacar tajada, otros no podían permanecer insensibles. En ese contexto, la inteligencia se vio obligada a hacer sonar la señal de alarma frente a esos compositores que pretendían no ya “pensar la música hoy”<sup>17</sup> (no más que ayer o mañana), sino pensar la música de otro modo. El término de *otro modo* en una dialéctica de oposición es siempre sospechoso, sobre todo –como ocurre aquí– si se emplea de manera sincera. Así pues, se trata, a mi juicio, de un primer caso de resistencia y no de oposición.

De nuevo, aquí es el contexto político el que va a permitir al orden establecido recuperar esta primera tentativa presentándola como una disidencia. Todo el objeto de la inteligencia musical será, como en el ámbito político, formalizar toda proposición nueva como si emanase de un campo o de otro, lo cual se traduce por la fórmula “el que no está conmigo está contra mí”: hay que tomar partido. En esos años, no había sitio para estar a un lado: o se estaba a favor o en contra, Este u Oeste, rojo o Coca-Cola, capitalista o comunista, cazador de octavas o reaccionario tonal.

De ahí a presentar la música espectral como contrarrevolucionaria no había más que un paso que fue franqueado tranquilamente por algunos cretinos carentes de buenos puntos ideológicos. Pero el mal estaba hecho, la música espectral estaba catalogada, clasificada en un cajón; una serie de epígonos más o menos afanosos se precipitaron por la brecha abierta por compositores que no tenían, verdaderamente, nada de dogmáticos. Han intentado, como la generación precedente, brillar por su adhesión a una manera de hacer las cosas olvidando lo que eran, de dónde venían y adónde iban para entrar a cualquier precio en una cultura que no es de resistencia sino de oposición.

A partir de ese momento, las figuras se han cerrado sobre sí mismas. Ha sido un poco más tarde aún, tras la caída del muro de Berlín, cuando las disputas, las auténticas, han muerto por falta de combatientes. Es en ese momento cuando se ha comenzado a ver a

vidé de sens) au niveau politique... D'autres, pour qui la perte de l'idéologie était un naufrage, se sont raccrochés aux branches du vieux mythe du compositeur incompris parce que trop génial pour son époque et pour les pauvres instrumentistes qui n'arrivent pas à le jouer. Quand le soi-disant génie se confond avec la névrose et que le complexe de persécution s'allie avec le papier à musique, cela donne ce type de démarche qui n'intéresse que l'environnement immédiat touché par le même type de symptômes – une secte en somme. Et puis, il reste la vieille école néoclassique qui croit que le moment est venu de relever la tête comme d'autres pensent qu'un bon spectacle sons et lumières au Puy du Fou et le retour aux bonnes vieilles valeurs peuvent constituer un projet à défaut d'une idée. Tout ce monde s'oppose mollement, communique et de temps en temps écrit de la musique. Faire et refaire c'est toujours travailler.

#### Résister plutôt que s'opposer

«Défendre aujourd'hui une idée hédoniste de la musique dans un monde gangrené par l'atrophie des sens est plus qu'une éthique, c'est une nécessité politique»<sup>8</sup>.

Fort heureusement, le panorama de la création musicale ne se limite pas à ce qui précède. Il convient d'abord de remarquer que les compositeurs cités nommément au cours de cet article ont tous une culture de résistance plutôt que de complaisance. Ce qui est dénoncé plus haut, c'est bien plus volontiers le comportement de leurs émules (que certains ont utilisé politiquement) plutôt que le comportement des originaux. Un original résiste par définition, un épigone se fond ou s'oppose avec la meute, il adhère ou critique, toujours avec la meute selon qu'il est ou non au pouvoir.

Résister pour un créateur ne se limite donc pas à une adhésion dynamique à quelques principes de travail hérités de sa formation, de son éducation et de son expérience humaine propre. Résister, c'est écrire par passion plutôt que par défaut, c'est vouloir avant de chercher systématiquement à recevoir, c'est prendre pour «s'apprendre» et non pas s'approprier pour vendre, c'est casser l'étouffement des cercles fermés, c'est, c'est... une

compositores hacer Grisey cruzado con Boulez, o Boulez cruzado con Grisey. De ello ha resultado una especie de "compilación" a veces hábil a escala estética y técnica, pero sobre todo impregnada de un oportunismo desesperado (por vacío de sentido) a escala política... Otros, para los que la pérdida de la ideología era un naufragio, se han agarrado a las ramas del viejo mito del compositor que es un incomprendido por exceso de genialidad en su época y de los pobres instrumentistas que no alcanzan a tocarle. Cuando el supuesto genio se confunde con la neurosis y el complejo de persecución se junta con el papel de música, produce ese tipo de trayectoria que sólo interesa al círculo inmediato tocado por el mismo tipo de síntomas -una secta, en suma. Y después, queda la vieja escuela neoclásica que cree que ha llegado el momento de levantar cabeza, al igual que otros piensan que un buen espectáculo de luz y sonido en el Puy de Fou y el retorno a los buenos y viejos valores pueden constituir un proyecto, a falta de una idea. Todo este mundo se opone flacidamente, comunica y de vez en cuando escribe de música. Hacer y deshacer es siempre trabajar.

#### Resistir, más que oponerse

«Defender hoy una idea hedonista de la música en un mundo gangrenado por la atrofia de los sentidos es más que una ética, es una necesidad política.»<sup>8</sup>

Afortunadamente, el panorama de la creación musical no se limita a lo que precede. Conviene de entrada señalar que los compositores citados con su nombre a lo largo de este artículo tienen todos una cultura de resistencia más que de complacencia. Lo que se denuncia de muy buen grado es el comportamiento de sus émulos (que algunos han utilizado políticamente) más que el comportamiento de los originales. Un original resiste por definición, un epígono se funde o se opone con la manada, se adhiere o critica con la manada según esté o no en el poder.

Así pues, para un creador resistir no se limita a una adhesión dinámica a ciertos principios de trabajo heredados de su formación, de su educación y de su propia experiencia humana. Resistir es escribir por pasión más que por defecto, es querer -antes que buscar

esthétiques. Ne cherchons pas le chemin avant de savoir marcher.

Alors, une poche de résistance formée par un individu n'aura en commun dans un premier temps avec une autre poche de résistance que leur appartenance commune à cette éthique. Puis, nous pourrons communiquer, tracer des voies, imaginer la contagion des poches de résistance par leurs semblables, mais jamais nous ne devons laisser la culture de résistance pour la culture d'opposition ; si nous devons tracer des voies, il nous faut toujours garder en mémoire que «ce n'est pas le chemin de la fourmi qui est compliqué, c'est le chemin sur lequel elle progresse»<sup>9</sup>.

François Paris est compositeur.

sistemáticamente- recibir, es tomar para conocerse y no apropiarse para vender, es romper la asfixia de los círculos cerrados, es, es... una trayectoria ética portadora de numerosas estéticas. No busquemos el camino antes de saber andar.

De este modo, en un primer momento una bolsa de resistencia formada por un individuo sólo tendrá en común con otra bolsa su pertenencia común a esta ética. Luego, podremos comunicar, trazar vías, imaginar el contagio de las bolsas de resistencia por sus semejantes; pero nunca debemos dejar la cultura de resistencia por la cultura de oposición. Si debemos trazar vías, tenemos que guardar siempre en la memoria que "no es el camino de la hormiga lo que es complicado, es el camino por el que progresá"<sup>9</sup>.

François Paris es compositor.

<sup>1</sup> Marco, Jean-Dominique (directeur du festival «Musica» de Strasbourg), cité par *La lettre du musicien* n°196, septembre 1997, p.28.

<sup>2</sup> «Sous-commandant» Marcos, «La quatrième guerre Mondiale a commencé», *Le Monde Diplomatique*, août 1997.

<sup>3</sup> François Paris se réfère ici à des pratiques anciennes de compositeurs inféodés au Parti Communiste Français (note de l'éuteur).

<sup>4</sup> F. Paris se réfère ici à Marcel Landowski (note de l'éuteur).

<sup>5</sup> «Sous-commandant» Marcos, *op. cit.*

<sup>6</sup> Leroux, Philippe, «Brèves», article inédit, 1996.

<sup>7</sup> F. Paris se réfère ici à Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Denoël / Gonthier, 1963 (note de l'éuteur).

<sup>8</sup> Hervé, Jean-Luc, Note de programme pour l'œuvre de Thierry Blondeau *Linienflüge*, Festival «Musica», Strasbourg, septembre 1997.

<sup>9</sup> Zurcher, Pierre, «Le chemin de la fourmi», *ESCOM Newsletter* n° 7.

<sup>1</sup> Marco, Jean-Dominique (Director del Festival "Musica de Estrasburgo"), citado por *La Lettre du musicien*, nº 196, septiembre, 1997, p. 28.

<sup>2</sup> "Subcomandante" Marcos, "La Cuarta Guerra Mundial ha comenzado". *Le Monde Diplomatique*, agosto de 1997.

<sup>3</sup> François Paris se refiere aquí a antiguas prácticas de compositores afiliados al Partido Comunista de Francia (Nota del Editor).

<sup>4</sup> El autor se refiere a Marcel Landowski (N. del E.)

<sup>5</sup> "Subcomandante" Marcos, *Op. Cit.*

<sup>6</sup> Leroux, Philippe, "Brèves", artículo inédito, 1996.

<sup>7</sup> F. Paris hace referencia al libro de Pierre Boulez *Penser la musique aujourd'hui* París, Denoël / Gonthier, 1963 (N. del E.)

<sup>8</sup> Hervé, Jean-Luc, Notas al programa para la obra de Thierry Blondeau *Linienflüge*, Festival "Musica", Estrasburgo, septiembre de 1997.

<sup>9</sup> Zurcher, Pierre, "Le chemin de la fourmi", *ESCOM Newsletter* nº 7.

# De la forme aux images sonores

## De la forma a las imágenes sonoras

Projet musical de *Dans l'heure brève*

**L**orsque j'ai commencé à réfléchir sur ma pièce *Dans l'heure brève*, je me suis posé essentiellement des questions formelles : comment créer une forme musicale qui se modifie sans cesse au cours du déroulement de l'œuvre, qui se renouvelle au fur et à mesure que l'on avance dans l'écoute de l'œuvre, c'est-à-dire comment donner à chaque instant successif un poids suffisant pour faire basculer à chaque fois notre compréhension de ce qui s'est passé. Mais ceci en donnant en même temps l'impression que la musique va toujours dans une direction précise, qu'elle a un sens, qu'elle reste dynamique.

Car en effet, il ne s'agissait pas seulement d'aller de surprise en surprise dans une succession d'événements imprévisibles qui aurait plongé l'auditeur dans une sorte d'errance. Je voulais donner l'impression d'une musique directionnelle, mais dont la direction change sans cesse, donner l'impression à tous moments que ce qui s'était déroulé jusque là allait à chaque fois dans cette nouvelle direction, en quelque sorte garder toujours une continuité entre le passé et le futur.

Je voulais donner un effet de surprise à chaque nouvelle articulation formelle, créer une rupture et en même temps, après coup, une fois la surprise passée, donner l'impression qu'elle s'inscrivait dans la suite logique de ce qui s'était déroulé auparavant, qu'elle s'inscrivait dans un processus amorcé dès le départ de l'œuvre.

Pour parvenir à ce résultat il m'a paru nécessaire de travailler sur des aspects musicaux reliés le plus directement à la perception. En choisissant quelques uns de ces aspects les plus «efficaces» perceptivement, en les faisant évoluer d'un extrême à un autre, progressivement, puis en revenant au



J.-L. Hervé. © Veronique Verdier.

Proyecto musical de *Dans l'heure brève*

**C**uando comencé a reflexionar sobre mi obra *Dans l'heure brève*, me planteé esencialmente cuestiones formales: cómo crear una forma musical que se modifique sin cesar en el desarrollo de la obra, que se renueve a medida que se avanza en la escucha de la obra; es decir, cómo dar a cada instante sucesivo el suficiente peso para que bascule nuestra comprensión de lo que ha pasado. Y esto, dando al mismo tiempo la impresión de que la música va siempre en una dirección precisa, que tiene un sentido, que permanece dinámica.

Porque, en efecto, no se trataba tan sólo de ir de sorpresa en sorpresa en una sucesión de aconteci-

départ brutalement et à nouveau allant progressivement vers l'autre extrême en un processus cyclique en dent de scie, en décalant les aboutissements des processus pour chacun de ces aspects, il me semblait que je pouvais déplacer l'intérêt perceptif et arriver ainsi à l'effet recherché.

Restait à définir ces aspects musicaux, à choisir les plus pertinents du point de vue perceptif.

Il me semble que l'on peut distinguer deux niveaux d'appréhension de l'œuvre musicale, celui du *matériau* et celui des *images sonores*. Le matériel concernant les aspects internes de la construction de l'œuvre comme l'harmonie – les durées, paramétrisables et quantifiables –, les images sonores concernant les aspects plus globaux ou les contours de l'œuvre musicale, tels que la texture, les registres, l'orchestration, les nuances, de l'ordre du relatif et du qualitatif. Les images sonores sont des entités musicales signifiantes par elles-mêmes, alors que le matériel ne l'est pas. Les premières sont généralement ce que l'on perçoit immédiatement, alors que le second est plutôt sous-jacent.

J'ai élaboré le plan formel de la pièce en travaillant sur le niveau d'appréhension de l'œuvre musicale le plus immédiat, le plus signifiant perceptivement, donc celui des images sonores, en faisant évoluer de manière décalée quatre de ses aspects :

- les registres : de l'aigu au grave,
- l'instrumentation : du duo au tutti,
- les nuances : du pianissimo au fortissimo,
- la texture : d'un aspect gestuel, agité, heurté à celui de trame.

#### Vers la réappropriation du geste

Au cours de la composition de la pièce m'est apparu l'importance des images sonores et notamment du dernier aspect cité plus haut : la texture et plus particulièrement quand elle revêt un caractère gestuel.

Pour ma part, j'entends le geste non pas au sens du geste de l'interprète instrumentiste, romantique ou expressionniste, mais d'une manière qui s'attache plutôt au phénomène sonore qui est perçu, comme trajectoire énergétique, profil pneumatique et rythmique<sup>1</sup>.

mientos imprevisibles que sumergirían al oyente en una especie de errancia. Quería dar la impresión de una música direccional pero cuya dirección, no obstante, cambia sin cesar; la impresión, en todo momento, de que lo que se venía desplegando hasta ahí iba cada vez en una nueva dirección que guardaba siempre, en alguna medida, continuidad entre el pasado y el futuro.

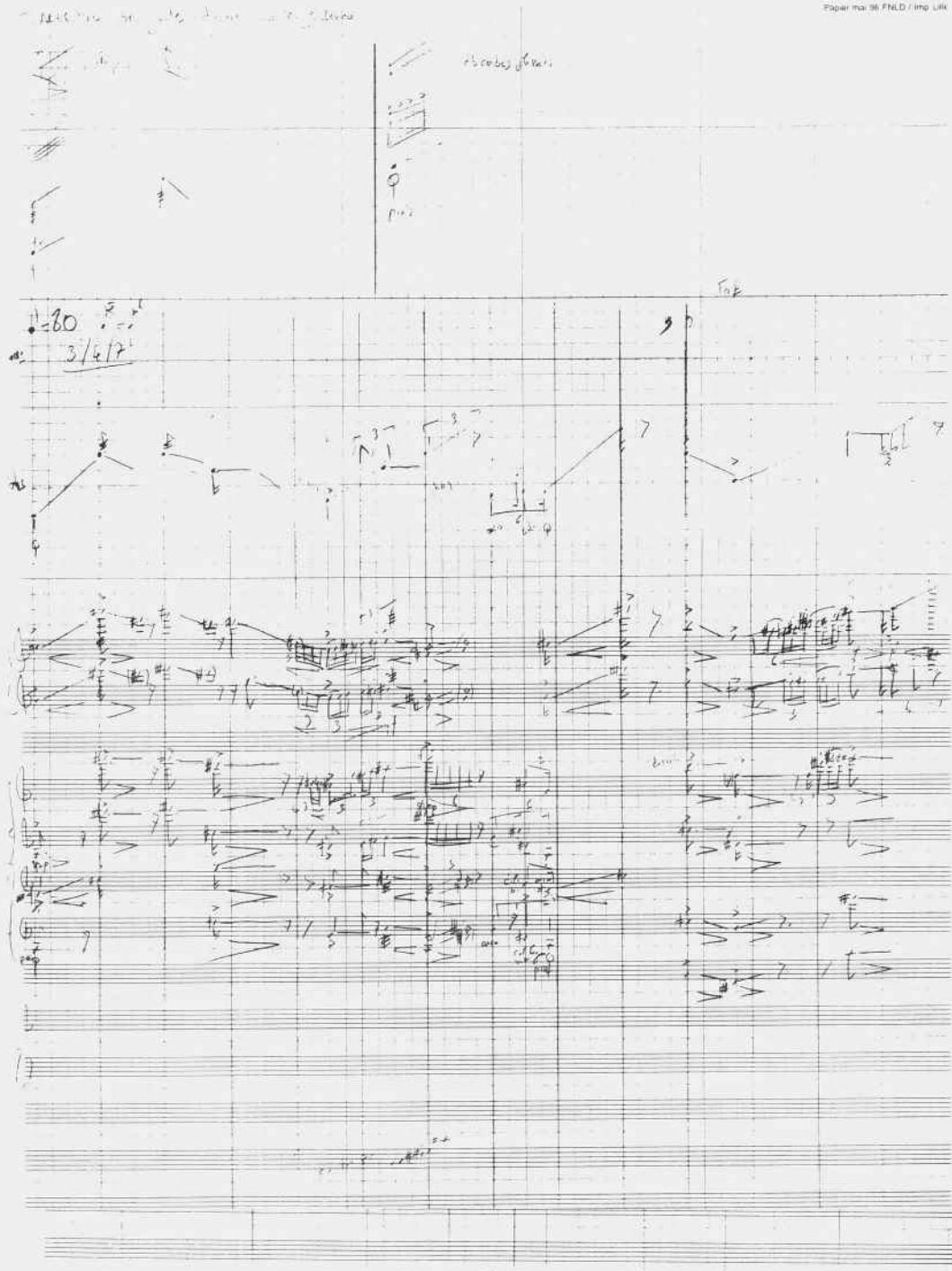
Quería dar un efecto sorpresa a cada nueva articulación formal, crear una ruptura y al mismo tiempo, una vez pasada la sorpresa, dar la impresión de que se inscribía en la lógica continuidad de lo que se había desarrollado antes, que se inscribía en un proceso iniciado desde el principio de la obra.

Para alcanzar este resultado, me ha parecido necesario trabajar aspectos musicales ligados de modo más directo a la percepción. Para ello, he escogido algunos de los aspectos más "eficaces" perceptivamente, haciéndolos evolucionar de un extremo a otro de manera progresiva, volviendo luego al principio brutalmente y de nuevo yendo progresivamente hacia el otro extremo en un proceso cíclico en diente de sierra, desfasando los desenlaces de los procesos para cada uno de estos aspectos. Me parecía que así podía desplazar el interés perceptivo y llegar al efecto buscado.

Quedaban por definir aspectos musicales, escojer los más pertinentes desde el punto de vista perceptivo.

Me parece que cabe distinguir dos niveles de aprehensión de la obra musical: el del material y el de las imágenes sonoras. El material concierne a los aspectos internos de la construcción de la obra, como la armonía, las duraciones parametrizables y cuantificables, las imágenes sonoras que afectan a los aspectos más globales o los contornos de la obra musical, tales como la textura, los registros, la orquestación, los matices, del orden de lo relativo y lo cualitativo. Las imágenes sonoras son entidades musicales signifiantes por sí mismas, mientras que el material no lo es. Las primeras son, generalmente, lo que se percibe de modo inmediato, mientras que lo segundo es más bien subyacente.

Elaboré el plan formal de la obra trabajando sobre el nivel más inmediato de aprehensión de la obra musical, el más significativo perceptivamente,



J.-L. Hervé, *Dans l'heure brève*, p. 41 du manuscrit / p. 41 del manucristo.

Je crois qu'il y a aujourd'hui une révolution à faire dans le domaine des images sonores. Il s'agit de prendre essentiellement en compte la réalité sonore du geste et de combler les hiatus qui existent aujourd'hui trop souvent entre des idées telles que celle de figure et la réalité musicale sonore de l'œuvre<sup>2</sup>.

Les œuvres majeures de ces dernières années ont toutes, à leur manière, inventé de nouvelles images sonores et ont ébloui notre oreille en nous faisant découvrir des territoires sonores inconnus, malgré un intérêt avant tout porté sur le matériau.

Si l'on osait faire une analogie avec la peinture, on pourrait dire que la musique française de ces dernières années a œuvré dans le sens d'un raffinement toujours plus poussé de la couleur alors que l'enjeu aujourd'hui serait centré sur le dessin. A cet égard certaines œuvres récentes me semblent annoncer ce renouveau comme notamment les *Six miniatures en trompe l'œil* de Philippe Hurel ou les dernières œuvres de Jean-Marc Singier.

Je crois qu'un des enjeux de la musique d'aujourd'hui est un renouvellement radical des images sonores. Il nécessite au moins deux choses :

- une réappropriation du rythme comme entité musicale significante et pas seulement comme architecture plus ou moins complexe de suite de durées, telle que la superposition de lignes de durées en un canevas complexes sur lequel prend appui l'écriture musicale. Dit d'une autre manière, la compléxification à outrance du matériau rythmique ne garantira en rien de l'invention d'images sonores nouvelles<sup>3</sup>.
- un ressourcement de l'imaginaire auditif, auprès de tous les «bruits de la nature» comme l'ont été de tout temps par exemple le chant des oiseaux ou aujourd'hui comme le sont les objets sonores révélés par le grossissement du microphone ou les transformations du son par les techniques de studio.

Mais la musicalisation de ces sons reste fondamentale si on ne veut pas tomber dans un figuralisme anecdotique tel qu'on le rencontre dans certaines œuvres de l'époque baroque.

«Génération 1960» : nouvelle «école de Paris»<sup>4</sup>? L'intérêt porté sur les images sonores, l'importance

el de las imágenes sonoras, haciendo evolucionar de manera desfasada cuatro de sus aspectos:

- los registros: del agudo al grave.
- la instrumentación: del dúo al tutti.
- los matices: del pianísimo al fortísimo.
- la textura de un aspecto gestual, agitado, enfrentado al de la trama.

### Hacia la reapropiación del gesto

En el curso de la composición surgió la importancia de las imágenes sonoras y especialmente del último aspecto antes citado, la textura, sobre todo cuando reviste un carácter gestual.

Por mi parte, entiendo el gesto no en el sentido del gesto del intérprete instrumentista, romántico o expresionista, sino de una manera que más bien se acerca al fenómeno sonoro que se percibe como trayectoria energética, perfil neumático y rítmico<sup>1</sup>.

Creo que aún queda una revolución por hacer en el ámbito de las imágenes sonoras. Se trata de tener en cuenta la realidad sonora del gesto y de llenar las lagunas que a menudo existen hoy entre ideas como las de figura y realidad musical sonora de la obra<sup>2</sup>.

A su manera, todas las obras mayores de estos últimos años han inventado nuevas imágenes sonoras y han deslumbrado nuestros oídos, haciéndonos descubrir territorios sonoros desconocidos, pese a que el interés se volvía sobre el material.

Si nos atreviésemos a hacer una analogía con la pintura, se podría decir que la música francesa de estos últimos años ha trabajado en el sentido de un refinamiento cada vez más trabajado del color, mientras que hoy el objetivo estaría centrado sobre el dibujo. Desde este punto de vista, ciertas obras recientes me parecen anunciar esta renovación; especialmente, las *Six miniatures en trompe l'œil* de Philippe Hurel, o también las últimas obras de Jean-Marc Singier.

Creo que uno de los objetivos de la música de hoy es renovar las imágenes sonoras. Al menos dos cosas son necesarias:

- la reapropiación del ritmo como entidad musical significante y no solamente como arquitectura más o menos compleja de series de duraciones, como superposición de líneas de duración en un boceto complejo sobre el que apoyar la escritura musi-

du geste sont-ils partagés au point de donner naissance à un nouveau groupe esthétique homogène, comme ce fut le cas dans les années 50 ou 70 ? Je ne pense pas. En revanche, si les réponses apportées par chacun sont différentes et singulières, je crois que les questions et la manière d'appréhender la situation esthétique actuelle est la même pour un certain nombre de compositeurs nés dans les années 60 :

- rejet de l'abstraction gratuite et recherche une efficacité perceptive ;
- recherche forcenée d'images sonores nouvelles, face à une tendance actuelle de plus en plus répandue de «retour à...»<sup>3</sup> ;
- intérêt porté sur le geste, le rythme ou la vivacité.

Je citerai pêle-mêle comme œuvres emblématiques de cet état d'esprit *Tic tac parc* de François Paris, *Continuo(ns)* de Philippe Leroux, *Plötzlich* de Thierry Blondeau ou encore les *Bagatelles* de Francis Courtot.

Tous ces compositeurs ont intégré de manière consciente ou intuitive un des enjeux de la création d'aujourd'hui : dépasser les systèmes d'organisation du matériau (sans pour autant les négliger totalement) pour s'attacher à inventer grâce à une judicieuse réappropriation du geste de nouvelles images sonores.

Jean-Luc Hervé est compositeur.

cal. Dicho de otra forma, la complejidad a ultranza del material rítmico no garantiza para nada la invención de nuevas imágenes sonoras<sup>3</sup>.

- la recuperación de recursos del imaginario auditivo, junto con todos los "ruidos de la naturaleza", como lo ha sido siempre el canto de los pájaros o como lo son hoy los objetos sonoros revelados por la amplificación del micrófono o las transformaciones del sonido mediante técnicas de estudio.

Pero la musicalización de estos sonidos sigue siendo fundamental si no se quiere caer en un figuralismo anecdótico tal y como se encuentra en ciertas obras de la época barroca.

#### **"Generación 1960": ¿nueva "escuela de París"?**

El interés por las imágenes sonoras, la importancia del gesto, ¿son compartidos hasta el punto de dar nacimiento a un nuevo grupo estético homogéneo, como fue el caso en los años cincuenta o setenta? No lo creo. Por el contrario, si las respuestas aportadas por cada uno son diferentes y singulares, creo que las cuestiones y la manera de aprehender la situación estética actual es la misma para ciertos compositores nacidos en los años sesenta:

- rechazo de la abstracción gratuita y búsqueda de una eficacia perceptiva;
- búsqueda enérgica de nuevas imágenes sonoras, frente a una tendencia actual cada vez más extendida de "retorno a..."<sup>5</sup>;
- interés por el gesto, el ritmo o la vivacidad.

Citaría, mezcladas, como obras emblemáticas de este estado de espíritu *Tic tac parc* de François Paris, *Continuo(ns)* de Philippe Leroux, *Plötzlich* de Thierry Blondeau y, también, las *Bagatelles* de Francis Courtot.

Todos estos compositores han integrado de manera consciente o intuitiva uno de los desafíos de la creación actual: sobreponer los sistemas de organización del material (sin, por ello, descuidarlo totalmente) para dedicarse a inventar a partir de una lúcida reappropriación del gesto de nuevas imágenes sonoras.

Jean-Luc Hervé es compositor.

<sup>1</sup> Brian Ferneyhough a réfléchi sur le geste qu'il intègre dans sa notion de figure. Il a touché là, à mon avis, un des enjeux de la musique d'aujourd'hui, mais quand il parle de geste c'est dans un sens expressionniste et sa notion de figure reste à mon sens une idée abstraite (cf. Brian Ferneyhough, «Le temps de la figure», *Entretemps* n° 3).

<sup>2</sup> S'il n'y avait qu'une seule idée à retenir de l'école dite spectrale (idée qui est aussi un des soucis de la musique concrète de Pierre Schaeffer), c'est celle de renouer avec la perception, de rompre avec la surenchère de la complexité formelle de la musique sérielle des années 60 qui avait rompu tout lien avec la réalité sonore de l'œuvre. Aujourd'hui encore, certains compositeurs s'enferment dans un discours où il semblerait que plus ce discours serait complexe, voire incompréhensible, plus il serait profond. En réalité cette attitude produit un discours qui s'alimente lui-même en une sorte d'herméneutique tautologique à l'image de ces intellectuels désabusés par le politique qui se cantonnent au discours abstrait et laissent sur le terrain de l'action la place aux extrémismes.

<sup>3</sup> A cet égard, *Vortex temporum* de Gérard Grisey me semble exemplaire. Le premier mouvement de cette pièce peut être compris comme la transformation d'une image sonore originelle par un enrichissement gestuel en trois étapes et cette transformation s'appuie sur une invention rythmique tout à fait originale qui n'est pas sans rapport avec la pensée rythmique des musiques traditionnelles indiennes ou africaines. Le rythme y est pensé comme un objet musical complexe où la durée, le timbre, l'articulation, les nuances et la couleur harmonique sont intégrés (cf. Jean-Luc Hervé, «*Vortex Temporum* de Gérard Grisey l'abolition du matériau au profit de la durée pure», *Musik & Ästhetik*, octobre 1997, Stuttgart, Klett-Cotta).

<sup>4</sup> Terme utilisé par Michaël Lévinas dans un article récent paru dans le journal *Liberation*.

<sup>5</sup> On rencontre aujourd'hui en effet en France un courant musical qui refait surface, revendiquant un retour à la tonalité en revêtant sa démarche sous une apparence nouveauté en se référant notamment aux répétitifs américains, mais proche en réalité de la descendance des compositeurs académiques des années 50-60 qui s'accrochaient à la tonalité dans une sorte de dandysme réactionnaire. Cette démarche refuse la nouveauté, cette peur quelque fois panique de l'inconnu s'apparente à une véritable xénophobie musicale. Xénophobie pris dans son sens littéral haine de l'étranger. L'absence de nouveauté, d'images sonores nouvelles entraîne progressivement vers un ronronnement sensoriel, vers l'anesthésie des sens, qu'accompagnera aussi la conscience, puis la réflexion. C'est la culture du Big Mac qui imbibe progressivement par capillarité la sphère de l'art.

<sup>1</sup> Brian Ferneyhough ha reflexionado sobre el gesto que integra en su notación de figura. En mi opinión, ha tocado con ello uno de los desafíos principales de la música de hoy, pero cuando habla de gesto lo hace en un sentido expresionista y su noción de figura permanece, en mi opinión, como una idea abstracta (cf. Brian Ferneyhough, "Le temps de la figure", *Entretemps* n° 3).

<sup>2</sup> Si no hubiera más que una sola idea a retener de la escuela llamada espectral (idea que es, también, una de las preocupaciones de la música concreta de Pierre Schaeffer), sería la de reanudar con la percepción, romper con la saturación de la complejidad formal de la música serial de los años sesenta que había anulado todo contacto con la realidad sonora de la obra. Aún hoy, ciertos compositores se encierran en un discurso que, cuanto más complejo e incomprensible, más profundo. En realidad, esta actitud produce un discurso que se alimenta a sí mismo en una especie de hermenéutica tautológica a imagen de esos intelectuales desengañados de la política que se encierran en un discurso abstracto y ceden su puesto a los extremistas en el terreno de la acción.

<sup>3</sup> En este sentido, *Vortex temporum* de Gérard Grisey me parece ejemplar. El primer movimiento de esta obra puede de ser comprendido como la transformación de una imagen sonora original por un enriquecimiento gestual en tres etapas, y esta transformación se apoya sobre una invención rítmica totalmente original que no deja de tener relación con el pensamiento rítmico de las músicas tradicionales indias o africanas. El ritmo está pensado como un objeto musical complejo donde la duración, el timbre, la articulación, los matices y el color armónico están integrados (cf. Jean-Luc Hervé, "Vortex Temporum de Gérard Grisey : l'abolition du materiau au profit de la durée pure", *Musik & Ästhetik*, octubre de 1997, Stuttgart, Klett-Cotta).

<sup>4</sup> Término utilizado por Michaël Lévinas en un artículo reciente aparecido en el diario *Liberation*.

<sup>5</sup> Se da hoy en Francia, en efecto, una corriente musical que emerge reivindicando un retorno a la tonalidad y cubriendo su trayectoria de una aparente novedad, remitiéndose especialmente a los repetitivos americanos, pero próxima, en realidad, a la descendencia de los compositores académicos de los años cincuenta y presenta que se agarran a la tonalidad con una especie de dandismo reaccionario. Esta vía rechaza la novedad, y su miedo, pánico algunas veces, recuerda a una verdadera xenofobia musical. Xenofobia en sentido literal: odio a lo extranjero. La ausencia de novedad, de imágenes sonoras nuevas, arrastra progresivamente hacia un ronroneo sensorial, hacia la anestesia de los sentidos que acompaña también a la conciencia y luego a la reflexión. Es la cultura del Big Mac, que empapa progresivamente por capilaridad la esfera del arte.

# La perception vive

*Il n'y a guère d'histoire que de la perception.*  
Gilles Deleuze, *Mille Plateaux*.

**E**ntraîner la perception de l'instant dans une constante mobilité m'attire et me captive. La perception est-elle donnée ou pouvons nous l'étendre, la projeter, l'expérimenter... ? Si percevoir peut être considéré comme un champ ouvert, qui se modifie lui-même au fil des dispositions et selon les points de vue, nous sommes à même de rendre audible une diversité quasi infinie de surfaces sensibles.

Etats du corps ou de l'humeur, nous intégrons et nous prenons peu à peu conscience de sensations d'énergies et de transformations sensibles, particulières au monde moderne monde de sensations complexes, d'événements simultanés, de vitesses qui coexistent et travaillent sans relations apparentes.

Habitons-nous réellement – pleinement – ce monde ou sommes-nous ballottés à sa marge, échoués quelque part dans les replis d'une périphérie infinie, aspirés, emportés sans que nous sachions bien nous dire les uns les autres ce que nous pouvons, ce que nous attendons. Cette remarque apparemment pessimiste provient tout au contraire d'une réflexion sur le désir et l'urgence de se réapproprier des territoires sensibles, du besoin de les matérialiser et de les projeter.

Face à cette sensation d'irréalité, il m'est devenu important de recentrer le contenu de la musique sur les affects et l'expérience du sensible et de rechercher son pôle révélateur : tenter de relier les aptitudes du corps et du cerveau à des sensations nouvelles, tenter d'aiguiser et d'étendre la perception, tenter de se réapproprier un corps et une écriture. Le primat de l'expression et de l'expérience exige une nouvelle attitude par rapport aux techniques et aux nouveaux outils technologiques. La technologie n'est plus une nouveauté pour l'écriture : c'est désormais une dimension acquise et

# La percepción viva

*No hay apenas historia fuera de la percepción.*  
Gilles Deleuze, *Mil mesetas*.

**A**rrebatar la percepción del instante en una constante movilidad me atrae y me cautiva. ¿La percepción está dada o podemos extenderla, proyectarla, experimentarla... ? Si percibir puede considerarse como un campo abierto que se modifica al hilo de las disposiciones y según los puntos de vista, estamos en condiciones de hacer audible una diversidad casi infinita de superficies sensibles.

Estado del cuerpo o del humor, integramos y tenemos poco a poco conciencia de sensaciones de energías y de transformaciones sensibles, particulares al mundo moderno: mundo de sensaciones complejas, de acontecimientos simultáneos, de velocidades que coexisten y trabajan sin relaciones aparentes.

Habitamos realmente -plenamente- este mundo o somos bamboleados en su margen, embarrancados en alguna parte, en el repliegue de una periferia infinita, aspirados, llevados sin que sepamos bien decirnos los unos a los otros lo que podemos, lo que esperamos. Esta observación aparentemente pesimista proviene, por el contrario, de una reflexión sobre el deseo y la urgencia de reapropiarse de territorios sensibles, de la necesidad de materializarlos y de proyectarlos.

Frente a esta sensación de irrealidad, se me ha hecho importante recentrar el contenido de la música sobre los afectos de la experiencia de lo sensible y buscar su polo revelador: intentar ligar las actitudes del cuerpo y del cerebro a sensaciones nuevas, intentar aguzar y extender la percepción, intentar reapropiarse de un cuerpo y una escritura. El primado de la expresión y de la experiencia exige una nueva actitud con relación a las técnicas y a las nuevas herramientas tecnológicas. La tecnología ya no es una novedad para la escritura: en adelante es una ineludible dimensión adquirida. Lo que nos corres-

incontournable. Ce qui nous revient maintenant est plus précisément d'en faire notre devenir, de dépasser en quelque sorte la technologie comme fin en soi ou comme démonstration.

L'univers des microintervalles et des instruments microtempérés lié à celui de l'électronique, me permet de pénétrer dans les variations infimes du temps et du mouvement, d'exprimer des sensations d'apesanteur, d'hyper-variabilité, d'instabilité. Je m'intéresse tout particulièrement aux possibilités de transformations par gradations imperceptibles. La recherche et l'expression de degrés de fluidité et d'énergie, de transformations moléculaires ne sont pas seulement destinées à établir une échelle microscopique pour elle-même, mais concourent à pouvoir faire jouer des degrés de puissance de variation *dans et entre* des corps sonores d'échelles diverses.

Composer, décomposer, recomposer des corps sonores, faire respirer les éléments eux-mêmes un son, un intervalle, une combinaison verticale ou horizontale, un seuil l'élément ou corps n'est plus donné, fixé une fois pour toutes, mais il est saisis comme multiplicité, comme potentialité sensible. Il rejoint la sensibilité propre aux êtres physiques, constamment en changement, hors de l'équilibre vivants. C'est aussi établir des plans mouvants qui ne répondent pas au seul équilibre de l'opposition du haut et du bas, du solide et du fluide, mais plutôt à un champ de cristallisation dans lequel se font et se défont des types d'évenements, se constituent des seuils et des degrés habités par des variables et des opérateurs. C'est encore agencer des zones de perception en introduisant le jeu du temps en devenir, le côtoitement d'espaces sensibles différents, jouer avec la potentialité du continuum sonore avec des degrés de vitesses et de densités.

Pour frayer le chemin de perceptions vives et réaliser des états de variabilité sensible, deux niveaux s'entremèlent indissociablement : un plan logique se noue à un plan de la sensation. Il faut la rencontre d'une stratégie d'organisation avec un plan plus existentiel dont la tension est la capture d'une sensation dans toute son exigence et sa portée. Sur le plan logique on développe un choix

ponde ahora es más exactamente hacer de ello nuestro porvenir, rebasar de algún modo la tecnología como fin en sí o como demostración.

El universo de los microintervalos y de los instrumentos microtemperados ligado al de la electrónica me permite penetrar en las variantes ínfimas del tiempo y del movimiento, expresar sensaciones de ingravidez, de hipervariabilidad, de inestabilidad. Me intereso particularmente por las posibilidades de transformación mediante gradaciones imperceptibles. La búsqueda y la expresión de grados de fluididad y de energía, de transformaciones moleculares, no están solamente destinadas a establecer una escala microscópica por sí misma, sino que concurren para poder hacer jugar grados de potencia de variación en y entre cuerpos sonoros de escalas diversas.

Componer, descomponer, recomponer cuerpos sonoros, hacer respirar los elementos mismos -un sonido, un intervalo, una combinación vertical u horizontal, un umbral: el elemento o cuerpo ya no está dado, fijado de una vez por todas, sino que está tomado como multiplicidad, como potencialidad sensible. Reúne la sensibilidad propia de los seres físicos, constantemente en cambio, fuera del equilibrio viviente. Es también establecer planes móviles que no responden al único equilibrio de la oposición dual de lo alto y lo bajo, de lo sólido y lo fluido, sino más bien a un campo de cristalización en el que se hacen y deshacen tipos de acontecimientos, se constituyen umbrales y grados habitados por variables y operadores. Es también disponer zonas de percepción introduciendo el juego del tiempo en devenir, bordar espacios sensibles diferentes, jugar con el potencial del continuo sonoro con grados de velocidad y de densidad.

Para abrir el camino de percepciones vivas y realizar estados de variabilidad sensible, dos niveles se entremezclan indisolublemente: un plan lógico se anuda a un plan de la sensación. Es preciso el encuentro de una estrategia de organización con un plan más existencial cuya tensión es la captura de una sensación en toda su exigencia y alcance. Sobre el plan lógico se desarrolla una elección de herramientas y de procedimientos que constituye el campo de acción sobre el que puede desarrollar-

d'outils et de procédés qui constitue le champs d'action sur lequel peut se dérouler l'événement. Constituer un espace sonore ne saurait être neutre ou dissocié de l'expression, mais conserve une autonomie propre. Il faut d'un côté établir une cartographie sonore avec un champ de développement de milieux, de fonctions, de variables et de l'autre dresser un réseau sensible dans lequel certains types d'intensités vont pouvoir prendre forme. Ces deux niveaux ne cessent d'interagir, de s'influencer et de se déterminer l'un l'autre ils ont chacun leur part de contenu et d'expression.

Pour chaque pièce, je cherche à mettre en place un réseau de relation logique-sensible qui détermine des types de perception-expression. Les espaces microtempérés, par exemple, ont à mon sens des qualités d'énergies spécifiques selon leurs densités<sup>1</sup>. En même temps, ils se matérialisent selon des instruments déterminant des tessitures et des ambitus particuliers. En 16èmes de ton, par exemple, une octave se développe sur 96 points d'accès. On entre nécessairement dans une écriture nouvelle avec de nouveaux modes de jeu et de nouveaux agencements perception-expression. Chaque pièce est aussi pour moi l'occasion d'expérimenter de nouvelles relations entre des tempéraments et des possibilités instrumentales.

Une de mes premières expériences décisives pour l'emploi de régimes microintervalliques fut *Mémoires* écrite en 1980<sup>2</sup>, pour piano Carrillo accordé en 1/16èmes de ton<sup>3</sup>. Le timbre du piano ainsi accordé s'est irrésistiblement associé à une qualité vocale, fil d'Ariane d'un registre sensible et intime. *Mémoires sans souvenirs* : au sens ou une matière elle-même proche du continuum sonore traverse une sensation immémoriale, quasi hors du temps. D'infimes degrés de contraction et de dilatation modifient les rapports d'intervalles et provoquent un effet de déviation imperceptible dans les hauteurs et les timbres. Cet apport de fluidité engendre une harmonie latente dans laquelle se forment des matières harmoniques fragiles et mobiles.

Dans *Thymes*, pour piano en système de quarts de ton et synthèse numérique (réalisé à l'IRCAM), j'ai cherché à créer un espace où le sentiment du

se el acontecimiento. Constituir un espacio sonoro no puede ser algo neutro o disociado de la expresión, pero conserva una autonomía propia. Por un lado, hay que establecer una cartografía sonora con un campo de desarrollo de medios, de funciones, de variables, y por otro elevar una red sensible en la que ciertos tipos de intensidades van a poder tomar forma. Estos dos niveles no cesan de interactuar, influirse y determinarse uno al otro: tienen cada uno su parte de contenido y de expresión.

Para cada obra, busco establecer una red de relaciones lógico-sensibles que determinan tipos de percepción-expresión. Por ejemplo, los espacios microtemperados tienen a mi juicio cualidades de energía específica según sus densidades<sup>1</sup>. Al mismo tiempo, se materializan según los instrumentos han determinado tesituras y ámbitos particulares. En dieciseisavos de tono, por ejemplo, una octava se desarrolla sobre 96 puntos de acceso. Se entra necesariamente en una escritura nueva, con nuevos modos de interpretación y nuevas disposiciones percepción-expresión. Cada obra es también para mí la ocasión de experimentar nuevas relaciones entre temperamentos y posibilidades instrumentales.

Una de mis primeras experiencias decisivas para el empleo de regímenes microinterválicos fue *Mémoires*, escrita en 1980<sup>2</sup> para piano Carrillo afinado en 1/16 de tono<sup>3</sup>. El timbre del piano afinado así se asocia irresistiblemente a una calidad vocal, hilo de Ariadna de un registro sensible e íntimo. *Memorias sin recuerdos*: en el sentido en que una materia, ella misma próxima al continuo sonoro, atraviesa una sensación inmemorial, casi fuera del tiempo. Ínfimos grados de contracción y dilatación modifican las relaciones de intervalos y provocan un efecto de desviación imperceptible en las alturas y los timbres. Este aporte de fluidez engendra una armonía latente en la que se forman materias armónicas frágiles y móviles.

En *Thymes*, para piano, en sistema de 1/4 de tono y síntesis numérica (realizada en el IRCAM), he buscado crear un espacio en el que el sentimiento de lo exterior y lo interior se interpenetren: la línea de división es móvil. En griego, el término *Thymos* designa el estado de variación continua de la sensación, ligada a nuestra perceptibilidad del mundo.

dehors et du dedans s'interpénètrent la ligne de partage est mouvante. En grec, le terme *thymos* désignait l'état de variation continue de la sensation, liée à notre perceptibilité du monde. Une sensation de hauteurs multiples est entretenue par le piano auquel se superposent les sonorités de synthèse conçues selon des tempéraments microvariables, en 1/16èmes, 1/8èmes et 1/4èmes de ton. Des variations de timbres se prolongent les unes dans les autres et transitent du timbre caractéristique du piano à une multiplicité spectrale en parenté avec des cloches et des cordes frappées, obtenues par synthèse numérique. Ces variations spectrales et micro-intervalliques s'entrecroisent dans les structurations d'accords, dans la fluctuation des résonances, créant une sensation de mouvement dans le timbre.

Una sensación de alturas múltiples es mantenida por el piano, al que se superponen las sonoridades de síntesis concebidas según temperamentos microvariables, en 1/16, 1/8 y 1/4 de tono. Variaciones de timbres se prolongan unas en otras y transitán del timbre característico del piano a una multiplicidad espectral emparentada con campanas y cuerdas golpeadas, obtenidas por síntesis numérica. Estas variaciones espectrales y microinterválicas se entrecruzan en las estructuraciones de acordes, en la fluctuación de las resonancias, creando una sensación de movimiento en el timbre.

En *Entre-deux, l'éternité*, para arpa céltica, guitarra y cinta, el instante es fugitivo, en mutación; las sensaciones son múltiples y fluctuantes. Para realizar este

P. Criton, *Territoire imperceptibles*, 1997.

Dans *Entre-deux, l'éternité*, pour harpe céltique, guitare et bande, l'instant est fugitif, en mutation, les sensations sont multiples et fluctuantes. Pour réaliser cet état de variabilité sonore, j'ai pensé les rapports harmoniques sur un plan mouvant en spirale. L'accord de la guitare est en variation continue et glisse imperceptiblement tout au long de l'œuvre l'harmonie, les arpèges se meuvent le long d'une *scordatura* mobile. De la bande projetée simultanément sur quatre pistes, surgissent insensiblement des directions «variables internes» en microintervalles qui s'opposent de l'intérieur à cette spirale, lui faisant traverser des zones d'indiscernabilité de timbres, de vitesses, de morphologies qui la dévient ou la précipitent. Son rôle est de créer une multiplicité de pôles

estado de variabilidad sonora, he pensado las relaciones armónicas sobre un plano móvil en espiral. El acorde de la guitarra está en variación continua y se desliza imperceptiblemente a lo largo de la obra: la armonía, los arpegios se mueven a lo largo de una *scordatura* móvil. De la cinta proyectada simultáneamente sobre cuatro pistas, surgen insensiblemente direcciones «variables internas» en microintervalos que se oponen desde el interior de esta espiral, haciéndole atravesar zonas indiferenciables tímbricamente, velocidades, morfologías que la desvían o la precipitan. Su rol es crear una multiplicidad de polos renovando sin cesar un «entre-dos» que actúa de forma imperceptible entre los componentes.

En *Territoires imperceptibles*, para flauta baja, gu-

renouvelant sans cesse un «entre-deux» qui agit imperceptiblement entre les composantes.

Dans *Territoires imperceptibles*, pour flûte basse, guitare microtonale (accordée en 1/16èmes de ton) et violoncelle, j'ai cherché à approcher des variations de matières et d'énergies au seuil de l'imperceptible. Les trois instruments solistes deviennent indiscernablement, emportés dans des transformations continues. Cette indiscernabilité est provoquée par la sensibilité très particulière de la guitare accordée en 1/16èmes de ton qui modifie la perception des sources dans les croisements de tessitures, de timbres et de tempéraments entraînant l'effet d'une *ligne de déterritorialisation*<sup>4</sup>.

Pascale Criton est compositrice.

tarra microtonal (afinada en dieciseisavos de tono) y violonchelo, he buscado acercar variaciones de materias y energías en el umbral de lo imperceptible. Los tres instrumentos solistas derivan de un modo indiscernible, llevados por transformaciones continuas. Esta indiscernibilidad está provocada por la sensibilidad muy particular de la guitarra afinada en dieciseisavos de tono que modifica la percepción de los orígenes en el cruce de tesituras, timbres y temperamentos, conllevando el efecto de una *línea de desterritorialización*<sup>4</sup>.

Pascale Criton es compositora.

<sup>1</sup> La densité indique le degré de divisibilité attribué à un intervalle modulable, base ou composante d'un espace microtempéré. Voir à ce propos les espaces ultrachromatiques de Wyschnegradsky dans Ivan Wyschnegradsky, *La loi de la pansonorité*, Genève, Contrechamps, 1996, préface de Pascale Criton.

<sup>2</sup> Première pièce pour cet instrument, elle constitue le début d'une suite d'œuvres pour claviers microintervalloques superposant des accords différents, de 1/4èmes, de 1/8èmes et 1/16èmes de ton *Déclinaisons...* (pour piano et bande, 1985), *La forme incontournée* (pour deux pianos en 1/2èmes et 1/16èmes de ton, 1986), ou encore associés en formation de chambre *L'étendue inclinée* (sexto, 1987), *Bifurcation* (trio, 1995), ainsi qu'à la synthèse numérique. *Clines* (1989), *Thymes* (1989), et introduisant de nouveaux instruments dans les dernières pièces *Entre-deux, l'éternité* (1993-1997), *Territoires imperceptibles* (1997).

<sup>3</sup> Julian Carrillo, compositeur mexicain, fit construire une série de quinze pianos *Métamorfosadores*, allant de l'octave par tons à sa division par trois, quatre, cinq... jusqu'au seizième de ton. Voir à ce sujet, Pascale Criton, «Les approches ultrachromatiques de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle Wyschnegradsky, Carrillo, Haba», communication au colloque *Tempéraments, échelles sonores, microintervalles, une nouvelle frontière de la musique*, Royaumont, 1996, actes à paraître.

<sup>4</sup> L'emploi de ce terme renvoie au concept de déterritorialisation développé par Gilles Deleuze, par exemple dans le chapitre «De la ritournelle» dans *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

<sup>1</sup> La densidad indica el grado de divisibilidad atribuido a un intervalo modulable, base o componente de un espacio microtemperado. Ver en este sentido los espacios ultracromáticos de Wyschnegradsky en Ivan Wyschnegradsky, *La loi de la pansonorité*, Genève, Contrechamps, 1996, prólogo de Pascale Criton.

<sup>2</sup> Primera obra para este instrumento, constituye el inicio de una serie de obras para teclados microintervalicos superponiendo acordes diferentes, de 1/4, de 1/8 y de 1/16 de tono: *Déclinaisons...* (para piano y cinta, 1985), *La forme incartournée* (para dos pianos en 1/2 y 1/16 de tono, 1986), o también asociados a formaciones de cámara: *L'éfendue inclinée* (sexto, 1987), *Bifurcation* (trío, 1995), así como la síntesis numérica, *Clines* (1989), *Thymes* (1989), e introduciendo nuevos instrumentos en las últimas obras. *Entre-deux, l'éternité* (1993-1997), *Territoires imperceptibles* (1997).

<sup>3</sup> Julián Carrillo, compositor mexicano, hizo construir una serie de quince pianos *Metamorfosadores*, que iban desde la octava por tonos a su división por tres, cuatro, cinco... hasta dieciseisavos de tono. Ver a este respecto, Pascale Criton, «Les approches ultrachromatiques de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle : Wyschnegradsky, Carrillo, Haba», comunicación en el coloquio *Tempéraments, échelles sonores, microintervalles : une nouvelle frontière de la musique*, Royaumont, 1996, actas pendientes de aparición.

<sup>4</sup> El empleo de este término remite al concepto de desterritorialización desarrollado por Gilles Deleuze, por ejemplo en el capítulo "Del ritornelo" en *Mil Mesetas*, Paris, Minuit, 1980.

# Centres de recherche et de création

## A.C.R.O.E.-L.I.F.I.A.

Claude Cadoz  
46, avenue Félix Viallet  
38000 GRENOBLE  
Tél. ++33 (0)4 76 57 47 78/46 69  
Fax ++33 (0)4 76 57 48 89

## ATELIER D'EXPLORATION HARMONIQUE

Jacques Dudon, Les Camails  
83340 LE THORONET  
Tél. ++33 (0)4 94 73 87 78

## ATELIERS ESPACES NOUVEAUX

Louis Dandrel  
56, Boulevard Davout  
75020 PARIS  
Tél. ++33 (0)1 43 56 30 99  
Fax ++33 (0)1 43 56 77 89

## ATELIERS UPIC

Gérard Pape  
16-18, rue Marcelin Berthelot  
94140 ALFORTVILLE  
Tél. ++33 (0)1 43 78 80 80  
Fax ++33 (0)1 43 68 25 52

## ATTENTAT

103, rue de Crimée 75019 PARIS  
Tél. ++33 (0)1 42 08 18 68  
Fax ++33 (0)1 42 08 90 43

## C.E.M.A.M.U.

Iannis Xenakis, C.N.E.T.  
3, Avenue de la République  
92131 ISSY LES MOULINEAUX  
Tél. ++33 (0)1 45 29 55 35

## C.I.D.

Hugues Dufourt, Centre G.  
Pompidou  
75191 PARIS CEDEX 4  
Tél. ++33 (0)1 42 77 12 33 P60,53

## C.I.R.M.

Michel Redolfi et Olivier Enguehard  
33, avenue Jean Médecin  
06000 NICE  
Tél. ++33 (0)4 93 88 74 68  
Fax ++33 (0)4 93 16 07 66

## C.M.E.N.

Francis Faber, La Grande Fabrique

## 63, rue de la Barre 76200 DIÉPPE

Tél. ++33 (0)2 32 90 06 90  
Fax ++33 (0)2 32 90 06 91

## C.N.M.C.

Georges Boeuf et Raphaël de Vivo  
Cité de la Musique  
4, rue Bernard Dubois  
13001 MARSEILLE  
Tél. ++33 (0)4 91 39 29 00  
Fax ++33 (0)4 91 39 29 09

## C.N.R.S. INFORMATIQUE

MUSICALE  
Jean-Claude Risset  
31, Chemin Joseph Aiguier  
13402 MARSEILLE  
Tél. ++33 (0)4 91 16 40 00  
Fax ++33 (0)4 91 22 08 75

## C.R.E.M.

Pierre-Albert Castanet  
81, rue Jean Ango 76000 ROUEN  
Tél. ++33 (0)2 35 71 62 25  
Fax ++33 (0)2 32 10 00 72

## C.R.I.M

Jean-Marc Kremer et Pascale Balian  
17, rue Curiol 13001 MARSEILLE  
Tél. ++33 (0)4 91 48 54 23

## C.R.I.M.E.

Claudy Malherbe  
48, rue de la Chine 75020 PARIS

## COLLECTIF & CIE

Philippe Moenne-Looceoz  
et Philippe Goix  
11, avenue des Vieux Moulins  
74000 ANNECY  
Tél. ++33 (0)4 50 45 09 76  
Fax ++33 (0)4 50 45 48 84

## E.N.M./STUDIO E.A

Jean Marie Morel  
5, place du Châtelet  
71000 CHALON S/SAONE

## ESPACE MUSICAL

Serge De Laubier et Rémy Dury  
3, rue Pivier 91260 JUVISY/S/ORGE  
Tél. ++33 (0)1 69 45 74 00  
Fax ++33 (0)1 69 45 39 00

## G.A.M.

Michèle Castellengo  
Université Paris VI - Tour 66  
4, place Jussieu  
75230 PARIS CEDEX 05  
Tél. ++33 (0)1 43 29 12 21 P5302

## G.M.E.A.

Thierry Besche et Roland Ossart  
4, rue Sainte-Claire 81000 ALBI  
Tél. ++33 (0)5 63 54 51 75  
Fax ++33 (0)5 63 38 24 72

## G.M.E.B.

Françoise Barrière et Christian Clozier  
Place André Malraux  
18000 BOURGES  
Tél. ++33 (0)2 48 20 41 87  
Fax ++33 (0)2 48 20 45 51

## G.M.E.M.

Raphaël de Vivo  
BP 8 13234 MARSEILLE CEDEX 4

## G.R.A.M.E.

Pierre Alain Jaffrenou  
6, quai Jean Moulin 69001 LYON  
Tél. ++33 (0)4 72 07 37 00  
Fax ++33 (0)4 72 07 37 01  
WEB <http://www.grame.fr>  
EMI : gram@rd.grame.fr

## G.M.V.L.

Bernard Fort et Xavier Garcia  
25, rue Chazière 69004 LYON  
Tél. ++33 (0)4 78 28 69 10  
Fax ++33 (0)4 78 39 54 95

## I.N.A./G.R.M

Bernard Bruges  
Maison de Radio France - pièce 3521  
116, avenue du Pdt Kennedy  
75220 PARIS CEDEX 16  
Tél. ++33 (0)1 42 30 29 88

## I.R.C.A.M.

Eric de Vischer  
1, place Igor Stravinsky  
75004 PARIS  
Tél. ++33 (0)1 44 78 48 16/34  
Fax ++33 (0)1 44 78 48 01

L.I.M.C.A.

Ph. Prevot et Jacqueline Magniez  
Château de Saint-Cricq  
Route de Toulouse 32000 AUCH  
Tél. ++33 (0)5 62 63 29 54  
Fax ++33 (0)5 62 63 44 23

LA MUSE EN CIRCUIT

Alain Foy  
16-18, rue Marcelin Berthelot  
94140 ALFORTVILLE  
Tél. ++33 (0)1 43 78 80 80  
Fax ++33 (0)1 43 68 25 52

LIGYS

Christine Groult et Nicolas Verin  
6, Cité Aubry 75020 PARIS  
Tél. ++33 (0)1 45 35 87 81  
Fax ++33 (0)1 45 35 87 81

M.I.M

Pascal Gobin. Cité de la Musique  
16, rue Bernard Du Bois  
BP8 13234 MARSEILLE CEDEX 04  
Tél. ++33 (0)4 91 39 28 60

PHONURGIA/NOVA

Marc Jacquin  
Jardin Alyscamp / Bât D 9, avenue  
Victor Hugo 13200 ARLES  
Tél. ++33 (0)4 90 93 79 79  
Fax ++33 (0)4 90 93 86 23

# Festivals de musique contemporaine

38èmes RUGISSANTS

Dr. Art. Benoît Thiebergien  
11, rue Jean-Jacques Rousseau  
38000 GRENOBLE  
Tél. ++33 (0)4 76 51 12 92  
Fax ++33 (0)4 76 51 28 27  
NOV./DEC.

ASPECTS DES MUSIQUES

D'AUJOURD'HUI C.N.R.  
Dr. Art. Fabrice Gregorutti  
1, rue du Carel 14027 CAEN CEDEX  
Tél. ++33 (0)2 31 86 42 00  
Fax ++33 (0)2 31 86 18 92  
MARS

AUJOURD'HUI MUSIQUES CAMPMLER

Dr. Art. Daniel Tosi  
1, rue des Joglars 66000 PERPIGNAN  
Tél. ++33 (0)4 68 66 34 35  
Fax ++33 (0)4 68 66 33 91  
NOV.

CONCERTS D'HIVER ET  
D'AUJOURD'HUI

Dr. Art. Philippe Moenne-Loccoz  
11, avenue des Vieux Moulins  
74000 ANNECY  
Tél. ++33 (0)4 50 45 09 76  
Fax ++33 (0)4 50 45 48 84  
NOV.

DENSITES.

FESTIVAL DE QUELQUES  
MUSIQUES D'AUJOURD'HUI  
Dr. Art. Xavier Charles  
Association Vu d'un Œuf  
Place Maginot  
MJC de l'agglomération verdunoise  
55430 BELLEVILLE

Tél. ++33 (0)3 29 84 43 47

Fax ++33 (0)3 29 84 52 47  
SEPT.

FESTIVAL ARTS D'AUJOURD'HUI

Opéra Théâtre Massy  
Dr. Art. Jack-Henri Soumere  
1, place de France BP 136  
91304 MASSY CEDEX  
Tél. ++33 (0)1 60 13 14 14  
Fax ++33 (0)1 60 13 14 05

FESTIVAL D'ART SACRE

Dr. Art. Jacques Taddei  
14, rue de Madrid 75008 PARIS  
Tél. ++33 (0)1 44 70 64 10  
Fax ++33 (0)1 43 87 82 01  
NOV./DEC.

FESTIVAL D'AUTOMNE A PARIS

Dr. Art. Joséphine Markovits  
156, rue de Rivoli 75001 PARIS  
Tél. ++33 (0)1 53 45 17 00  
Fax ++33 (0)1 53 45 17 01

FESTIVAL D'AVIGNON

Dr. Art. Bernard Faivre D'Arcier et  
Christiane Bourbonnaud  
8 bis, rue de Mons 84000 AVIGNON  
Tél. ++33 (0)4 90 82 67 08  
Fax ++33 (0)4 90 85 09 32  
ETE

FESTIVAL D'ILE DE FRANCE

Dr. Art. Charlotte Latigrat  
30, rue de Miromesnil  
75008 PARIS  
Tél. ++33 (0)1 44 94 28 88  
Fax ++33 (0)1 44 94 28 58  
SEPT./OCT.

FESTIVAL DE LILLE

Dr. Art. Brigitte Delannoy  
64, avenue Kennedy  
59800 LILLE  
Tél. ++33 (0)3 20 52 74 23  
Fax ++33 (0)3 20 85 91 75  
OCT.

FESTIVAL DE MUSIQUE

CONTEMPORAINE DE TOULON  
2CDM Dr. Art. Sylvain Cinquini  
1095, Chemin de Ste. Musse  
83130 LA GARDE  
Tél. ++33 (0)4 94 27 43 43  
OCT./NOV.

FESTIVAL DE MUSIQUE  
NOUVELLE

Dr. Art. Dominique Striet  
1038, route de Dunkerque  
59670 CASSEL  
Tél. ++33 (0)3 28 48 49 29  
Fax ++33 (0)3 28 48 49 29  
NOV./DEC.

FESTIVAL DE SAINT-DENIS

Dr. Art. Jean-Pierre Le Pavec  
6, place de la Légion d'Honneur  
93200 SAINT-DENIS  
Tél. ++33 (0)1 48 13 12 10  
JUIN/JUILLET

FESTIVAL INTERNATIONAL DE  
BESANÇON - FRANCHE-COMTE

Dr. Art. Michel Des Borderies  
2d, rue Isenbart 25000 BESANÇON  
Tél. ++33 (0)3 81 80 73 26  
Fax ++33 (0)3 81 80 46 36  
SEP.

FESTIVAL INTERNATIONAL DE MUSIQUE DE CERET Dr. Art. Joanna Bruzdowicz Rencontres Internationales Musicales en Catalogne - Mas Terrats 66400 TAILLET Tél. ++33 (0)4 68 39 44 94 Fax ++33 (0)4 68 39 44 94 JUILLET/AOÛT	Fax ++33 (0)3 83 53 21 85 MAI	Tél. ++33 (0)3 87 85 12 31 Fax ++33 (0)3 87 85 12 31 NOV.
FESTIVAL LUCERO Dr. Art. Horatio Radulescu 3, avenue Jean Jaurès 78000 VERSAILLES Tél. ++33 (0)1 39 54 58 04 Fax ++33 (0)1 39 54 58 04 JUILLET	MUSIQUES ACTUELLES NICE COTE D'AZUR/MANCA C.I.R.M. Dr. Art. Michel Redolfi 33, av. Jean Médecin 06000 NICE Tél. ++33 (0)4 93 88 74 68 Fax ++33 (0)4 93 16 07 66 NOV.	SAISON MUSIQUE NOUVELLE & «REBONDS» (Danse et Musique) G.M.E.A. Dr. Art. Thierry Besche 4, rue Ste Claire 81000 ALBI Tél. ++33 (0)5 63 54 51 75 Fax ++33 (0)5 63 38 24 74
FUTURA Dr. Art. Denis Dufour Les Taillas 26400 CREST Tél. ++33 (0)4 75 76 79 74 Fax ++33 (0)4 75 76 79 19 SEPT.	MUSIQUES EN SCÈNE G.R.A.M.E. Dr. Art. James Giroudon 9, rue du Garet BP 1185 69202 LYON CEDEX 01 Tél. ++33 (0)4 72 07 37 00 Fax ++33 (0)4 72 07 37 01 MARS	SEMAINES MUSICALES INTERNATIONALES D'ORLEANS Dr. Art. Francis Miroglio 5, rue du Vieux Marché 45000 ORLÉANS Tél. ++33 (0)2 38 62 51 04 Fax ++33 (0)1 43 36 22 63 OCT./NOV./DEC.
LES MUSIQUES G.M.E.M. Cité de la Musique Dr. Art. Raphaël de Vivo 4, rue Bernard Dubois 13001 MARSEILLE Tél. ++33 (0)4 91 39 29 00 Fax ++33 (0)4 91 39 29 09 AVRIL/MAI	MUSIQUE NOUVELLE EN LIBERTÉ Dr. Art. Benoît duteurtre 15, rue Jean Lantier 75001 PARIS Tél. ++33 (0)1 40 39 94 26 Fax ++33 (0)1 42 21 46 16 NOV.	SONS D'HIVER Domaine Aldolphe Chérioux Dr. Art. Fabien Barontini 4, Route de Fontainebleau 94407 VITRY SUR SEINE CEDEX Tél. ++33 (0)1 41 73 11 65 Fax ++33 (0)1 46 87 41 11 JANV./FEV.
MUSICA. Dr. Art. Jean-Dominique Marco 2, rue d'Ingwiller 67000 STRASBOURG Tél. ++33 (0)3 88 21 02 21 Fax ++33 (0)3 88 21 02 88 SEPT./OCT.	OCTOBRE EN NORMANDIE Dr. Art. M. Laurent Langlois 3, rue Chéruel 76000 ROUEN Tél. ++33 (0)2 35 15 87 87 Fax ++33 (0)2 35 15 27 04	SYNTHESE. FESTIVAL INTERNATIONAL DE MUSIQUE ELECTROACOUSTIQUE Dr. Art. Christian Clozier et Françoise Barrière Place André Malraux - Bp 39 18001 BOURGES CEDEX Tél. ++33 (0)2 48 20 41 87 Fax ++33 (0)2 48 20 45 51 JUIN
MUSICAVOIX Dr. Art. Madeleine Roy B.P. 186 27001 EVREUX CEDEX Tél. ++33 (0)2 32 28 91 41 Fax ++33 (0)2 32 35 14 51 OCT.	PRESENCE. Radio France Dr. Art. Yves Prin 116, avenue du Président Kennedy 75116 PARIS Tél. ++33 (0)1 42 30 19 01 Fax ++33 (0)1 42 30 49 01 FEV.	TRAMWAY. FESTIVAL DE MUSIQUE ETONNANTE La Grande Fabrique Dr. Art. Francis Faber 63, rue de la Barre 76200 DIEPPE Tél. ++33 (0)2 32 90 06 90 Fax ++33 (0)2 35 89 26 06 NOV.
MUSIQUE ACTION INTERNATIONALE Centre Culturel André Malraux Dr. Art. Dominique Repécaud 1, Place de l'Hôtel de Ville BP 126 54504 VANDOEUVRE LES NANCY CX Tél. ++33 (0)3 83 56 15 00	RENCONTRES AVEC LES MUSIQUES D'AUJOURD'HUI Résonance Contemporaine Dr. Art. Alain Goudard 14, rue des Casernes 01000 BOURG EN BRESSE Tél. ++33 (0)4 74 45 23 04 Fax ++33 (0)4 74 23 44 71 AVRIL	WHY NOTE Cumulus Dr. Art. Jean-Michel Lejeune BP 1441 21052 DIJON CEDEX Tél. ++33 (0)3 80 50 11 51 Fax ++33 (0)3 80 50 18 08 DEC.
RENDEZ-VOUS MUSIQUE NOUVELLE Dr. Art. Claude Lefebvre Centre culturel, avenue St Rémy 57600 FORBACH		



**EN EL SIGLO XXI  
LA MUSICA TRATADA EN ESTE LIBRO  
SERÁ YA CLASICA**



JUAN VIDA  
Torre de los Picos

**Y TAMBIEN SERÁ CLASICA  
LA PINTURA ACTUAL DE NUESTRAS GALERIAS.**

**¿ QUIEN PUEDE ASEGURAR QUE  
ENTRE NUESTROS PINTORES NO SE ENCUENTRA  
EL NUEVO VAN GOGH DEL SIGLO XXI ?**



**AFINSA**

EL ARTE DE INVERTIR EN CULTURA  
[www.afinsa.com](http://www.afinsa.com) e-mail:[afinsa@afinsa.es](mailto:afinsa@afinsa.es)

  
**METTA**  
GALERIA

  
**ALMIRANTE**  
GALERIA DE ARTE

  
**TRINDADE**  
SALA DE EXPOSICOES

  
**MERCART**

PALAU DE LA MÚSICA  
I CONGRESSOS DE VALENCIA

PROYECTO  
**LIGETI**  
VALENCIA

LONDRES · PARÍS · SALZBURGO · VIENA

1996

- G. Ligeti: "San Francisco Polyphony"  
"Concierto para violonchelo y orquesta"  
David Geringas, violonchelo  
Philharmonia Orchestra  
Esa-Pekka Salonen, director

1997

- G. Ligeti: "Concierto para violín y orquesta"  
Frank-Peter Zimmermann, violin  
Orquesta de Valencia  
Jan Lathan Koenig, director

- G. Ligeti: "Lontano"  
"Apariciones"  
Philharmonia Orchestra  
Esa-Pekka Salonen, director

1998

- G. Ligeti: "Relojes y nubes"  
"Atmósferas"  
Philharmonia Orchestra  
Esa-Pekka Salonen, director

El Palau de la Música de Valencia es el único auditorio español dentro del proyecto para difundir la obra de uno de los más prestigiosos compositores de vanguardia: György Ligeti.

Durante tres años (1996-1998) el sello SONY, editará su obra completa, mientras cinco ciudades europeas - entre ellas Valencia - programarán su obra orquestal en directo.

fundació  
**BANCAIXA**

GENERALITAT VALENCIANA  
CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I CIÈNCIES

**AJUNTAMENT DE VALENCIA**

**PALAU DE LA MÚSICA**



# LA MÚSICA DE NUESTRO TIEMPO II

## "Las Máscaras del Silencio"

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

28 ENERO DE 1998 • 19:30

### Música Espectral

OBRAS ELECTROACÚSTICAS

**BRUNO MADERNA** MUSICA SU DUE DIMENSIONE, PARA FLAUTA Y CINTA

**SAVATORE SCIARRINO** HERMES, PARA FLAUTA Y AMPLIFICACIÓN

**BRIAN FERNEYHOUGH** MNEMOSYNE, PARA FLAUTA Y CINTA,

**LUIGI NONO** RICORDA COSA TI HANNO FATTO IN AUSWITCH, PARA CINTA

**BRUNO MADERNA** CADENZA, EN 3 DIMENSIONES, PARA FLAUTA

**LUCIANO BERIO** SEQUENZA I, PARA FLAUTA

**LUIGI NONO** FRAMMENTI AUS DAS ATMENDE KLARSEIN, PARA FLAUTA, AMPLIFICACIÓN Y CINTA,

**ROBERTO FABRICIANI**, FLAUTA

**ANDRÉ RICHARD**, CONTROL DE SONIDO

12 DE MARZO DE 1998 • 19:30

### Las Máscaras del Silencio I

**BRUNO MADERNA**, IN MEMORIAM EN EL 25 ANIVERSARIO DE SU MUERTE

**BERIO / MADERNA** DIVERTIMENTO STOCKHAUSEN PARA EL DR.K

**NONO** CANTI PER 13

**SCIARRINO** DA UN DIVERTIMENTO

**MADERNA** SERENATA PARA 11 INSTRUMENTOS

**MADERNA** JULLIARD SERENADE

**PROYECTO GERHARD**

**PEDRO HALFFTER**, DIRECTOR

CON EL PATROCINIO DE:



**Comunidad de Madrid**

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA  
Centro de Estudios y Actividades Culturales

21 DE ABRIL DE 1998 • 19:30

### Las Máscaras del Silencio II

**BRUNO MADERNA**, IN MEMORIAM

**MADERNA** SERENATA III

(MONTAJE ELECTRÓNICO)

**MADERNA** 4 LETTERE  
(SOPRANO, BARÍTONO)

**MADERNA** VENETIAN JOURNAL  
(TENOR Y MONTAJE ELECTRÓNICO)

**AMBROSINI** II SATELLITE SERENO  
(ENSEMBLE Y MONTAJE ELECTRÓNICO)

**MADERNA** CONCIERTO PARA OBOE  
Y CONJUNTO DE CÁMARA

**PROYECTO GERHARD**

**JOSÉ RAMÓN ENCINAR**, DIRECTOR

**PIRAR JURADO**, SOPRANO

**ÍÑAKI FRESÁN**, BARÍTONO

**FRANCESC GARRIGOSA**, TENOR

14 DE MAYO DE 1998 • 19:30

### Las Máscaras del Silencio III

**BRUNO MADERNA**, IN MEMORIAM

**BERIO** MUSICA LEGGERA, PARA FLAUTA,  
VIOLA Y VIOLONCHELO

**BERIO** AUTRE FOIS, PARA FLAUTA,  
CLARINETE Y ARPA

**MADERNA** GIARDINO RELIGIOSO  
**BOULEZ** DOMAINES,  
PARA CLARINETE Y 21 INSTRUMENTOS

**PROYECTO GERHARD**

**XAVIER GÜELL**, DIRECTOR

Y LA COLABORACIÓN DE:



ASOCIACIÓN CULTURAL PROMUSICÀ DE MADRID

C/ Capitán Haya, 22 • 7º D • 28020 Madrid • Tel.: (91) 597 15 54 • Fax: (91) 556 98 87

Nueva serie de pianos de cola "RX"  
El resultado de 70 años de compromiso y pasión por la música

# Virtuoso!



**KAWAI**  
*El Piano*