revista de arte y música
doce
notas
preliminares

7

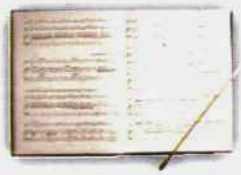
El maestro
caminos del conocimiento
Le maître
les chemins de la connaissance

La figura del maestro, conversación con Emilio Lledó La figure du maître, conversation avec Emilio Lledó Salvador Mas y Rosa Muñoz. *La revolución somos nosotros.* Joseph Beuys como maestro *La révolution c'est nous.* De Joseph Beuys comme maître Teresa Aizpun. Los maestros cantores del Zen Les maîtres chanteurs du Zen Stefano Russomanno. El intrincado mundo de la afinación, entrevista con Reinhard von Nagel L'inextricable monde de l'accord, entretien avec Reinhard von Nagel Inés Fernández Arias. Jasinski, maestro de pianistas Jasinski, maître de pianistes Almudena Cano. Encontrar el maestro, mi experiencia con Morton Feldman Trouver le maître, mon expérience avec Morton Feldman Tom Johnson. Mis maestros de composición Mes maîtres de composition Juan María Solare. Musterkarte 2001, modelos de pintura en Alemania Musterkarte 2001, modèles de peinture en Allemagne Javier Martín Jiménez. Relevos *Relevos* Javier Martín Jiménez.

9 771138 398000 00007

P.V.P.:
España: 9 euros (1.500 ptas.)
France: 10,67 euros (70FF)

Calidad,



prestigio,

fidelidad,

confianza...

...todo concertado

EQUIPO KAPTA

desde 1814 Casa HAZEN
Musicalidad

Arrieta, 8 (junto al Teatro Real) - 28013 Madrid - Tel. 915 594 554
Ctra. de La Coruña, Km. 17,200 - 28230 Las Rozas (Madrid) - Tel. 916 395 548

7

El maestro
caminos del conocimiento
Le maître
les chemins de la connaissance

MNCARS

¡Mira la música!

I Ciclo de conciertos en las salas del Museo

PROGRAMA

26 de julio:	Palacio de Velázquez. *Andreas Gursky* **José Iges**	J. Iges: *La ciudad resonante*
27 de sept.:	Salas 40/41. *El Minimal* **Tom Johnson**	T. Johnson: *Música para contar*
25 de octubre:	Palacio de Cristal. *Eva Lootz* **Wade Mathews**	*Música de improvisación*
29 de nov.:	Salas 38/39. *Arte pop y narración figurativa* **Carlos Cruz de Castro**	C. Cruz de Castro: *Menaje* G. Ligeti: *Poema sinfónico para metrónomos* Patterson: *Paper Music*
27 de dic.:	Sala 34. *Antoni Tàpies* **Grupo Cosmos.** Director, Carlos Galán	J. Cage: *Ryoanji* C. Galán: *Ryoan, op. 50 Música Matérica*

día: jueves
hora: 19:00

Información:
Servicio Pedagógico
Tel 91 467 50 62 ext. 441

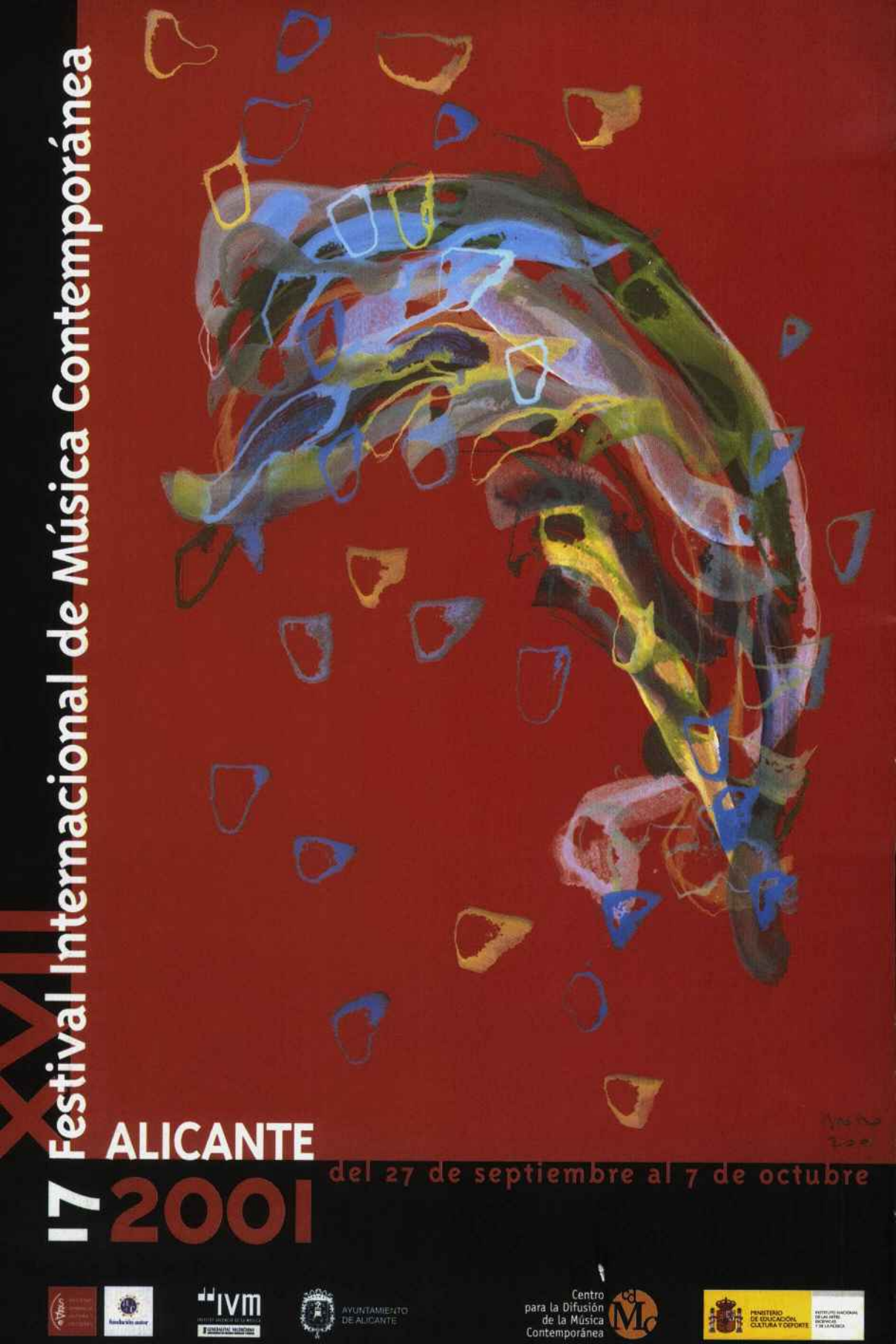
AFORO LIMITADO

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Patrocina:
BSCH Banco Santander Central Hispano

Colabora:
Centro para la Difusión de la Música Contemporánea

Santa Isabel, 52 - 28012 Madrid - Tel.: 91 467 50 62 / 91 468 30 02 - Fax: 91 467 31 63


XVII Festival Internacional de Música Contemporánea
ALICANTE
2001
del 27 de septiembre al 7 de octubre
IVM
AYUNTAMIENTO DE ALICANTE
Centro para la Difusión de la Música Contemporánea
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

Alicante Año Uno
el joven intérprete ante la música contemporánea

Día 27: 20,30 h
Joven Orquesta Nacional de España (JONDE)
"Jornada inaugural dedicada a la memoria de Óscar Esplá con motivo del 25 aniversario de su muerte"
Director: José Antonio Pascual Puy
María José Montiel: soprano
Óscar Esplá: *Canciones playeras*
"Presentación de la muestra sobre Óscar Esplá"
Teatro Principal

Día 28: 20,30 h
Joven Orquesta Nacional de España (JONDE)
Director: Patrick Davin
Igor Stravinsky: *Concertino*
Alejandro Civilotti: *The Scream* ***
Francisco Guerrero: *Coma Berenices*
Claude Debussy: *Prelude à l'apres-midi d'un faune* (versión para orquesta de cámara de H. Eisler)
Bela Bartók: *El Mandarín Maravilloso* (Suite)
Teatro Principal

Día 29: 21,30 h
Neopercusión (España)
Director: Juanjo Guillem
Iannis Xenakis: *Okko; Psappha; Persephasa.*
Plaza Nueva

Día 30: 20,30 h
Joven Orquesta Nacional de España (JONDE)
Director: Roberto Fabbriciani
Anton Webern: *Passacaglia Op.1*
Bruno Maderna: *Serenata nº 2*
Gabriel Erkoreka: *Kantak*
Arnold Schoenberg: *Sinfonía de cámara nº 2, Op. 38*
Luigi Nono: *A Carlo Scarpa architetto*
Teatro Principal

Día 1: 20,30 h
Jornada **ENSEMS** [Carta blanca al Festival ENSEMS de Valencia]
"En torno a las Músicas Ibéricas"
Grup Instrumental de València (España)
Director: Joan Cerveró
Solistas: Roberto Fabbriciani, flauta. Miguel Ángel Orero, percusión
José Antonio Orts: *Epoda*
Mauricio Sotelo: *Como el oscuro pez del fondo*
Emmanuel Nunes: *Duktus*
Sala Arniches

Día 2: 20,30 h
Jornada dedicada a **Pedro Espinosa**, piano
Arnold Schoenberg: *3 Piezas, Op. 11; 6 Piezas, Op. 19; 5 Piezas, Op. 23*
Pierre Boulez: *3º Movimiento de la Sonata II*
Karlheinz Stockhausen: Klavierstücke V, VII y VIII
Roberto Gerhard: *Dos apuntes*
José Antonio Donostia: *Vora'l ter*
Fernando Remacha: *Epitafio*
Federico Mompou: *Pieza 25 (Música Callada)*
Agustín González Acilu: *Presencias*
Isabel Urueña: *Distancias*
Gonzalo de Olavide: *Tres fragmentos imaginarios*
Carlos Cruz de Castro: *Los Elementos: nº 4 "El Fuego"*
Teatro Principal

Día 3: 20,30 h
Spanish Brass Luur Metalls (España)
Luciano Berio: *Call*
Georgy Mintchev: *Concerto Breve II "Contemporetro"*
Hans Werner Henze: *A Fragments From a Show*
Witold Lutoslawski: *Mini Overture*
Joan Guinjoan: *Vectoriel*
David Defries: *Espadas*
Tadeusz Kassatti: *Entre Deux Mondes*
Sala Arniches

Día 4: 20,30 h
Plural Ensemble (España)
Director: Fabián Panisello
Elliott Carter: *A Mirrow on which to dwell*
Luis de Pablo: *Metáforas*
Jesús Rueda: *Sinamai*
Fabián Panisello: *Moods II*
György Ligeti: *Kammerkonzert*
Sala Arniches

Día 5: 20,30 h
ArtResonanz (Austria)
Directora y pianista: Isabel Pérez Requeijo
Roman Haubenstock-Ramati: *Rounds II* (1965. Rev. 1992)
Michael Jarrell: *Assonance III*
José Luis Torá: *In der bruchlosen Ferne, dans la crevasse du temps* ***
Reinhard Fuchs: *Erstickt vom röcheln verschwindet*
Arnold Schoenberg: *Sinfonía de cámara, nº 1, op. 9* (Versión de A. Webern)
Sala Arniches

Día 6: 20,30 h
Octeto Ibérico de Violonchelos (Holanda)
Director: Elias Arizcuren
Pilar Jurado, soprano
Ramón Lazkano: *Cuatro canciones sobre poemas de Luis Cernuda* ***
Pilar Jurado: *"De todo lo infinito"* ***
José Luis Turina: *Paráfrasis sobre Don Giovanni* *
Franco Donatoni: *Lamn*
Iannis Xenakis: *Windungen*
Sala Arniches

Día 7: 20,30 h
Court-Circuit (Francia)
Director: Pierre-André Valade
Marc-André Dalbavie: *In advance of the broken time*
Philippe Leroux: *Continuo(ns)*
Gérard Grisey: *Vortex Temporum.*
Sala Arniches

* Estreno mundial
*** Estreno mundial, encargo de CDMC

RECUERDOS Y HOMENAJES

Xenakis (fallecido este año)
Donatoni (fallecido este año)
Óscar Esplá (25 años de su muerte)
Arnold Schoenberg (50 años de su muerte)
Carlos Cruz de Castro (60 años)
Joan Guinjoán (70 años)

CAMPUS DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE

- Días 1 y 3: Dos programas de creación radiofónica, en colaboración con Radio Clásica (RNE)
  Encargos a:
  Armando Pérez Mántaras *
  Gonzalo de Olavide ***
- Día 2: Concierto de música electroacústica LIEM-CDMC
  Programa:
  Martin Wesley-Smith: *For marimba & tape* (Cinta y marimba)
  Francisco Kröpfl: *El vuelo* (Cinta sola) *** [Realizada en el LEIM]
  Joaquín Medina: *Ritmias* (Siku, maceño y electrónica) *** [Realizada en el LIEM]
  Juan José García Escudero *Estudio del tiempo iluminado* (Cinta sola) [Realizada en el LIEM]
  Gregorio Giménez: *Mediterránea* * [Realizada en el LEA]
- Instalación: *"La pájara pinta"*, de **Óscar Esplá**

ACTIVIDADES PARALELAS

PROGRAMACIÓN PARA JÓVENES
(En colaboración con la Diputación)
Del 1 al 3:
La Forge (Francia) *Cartoune Music' Animées*

Curso de piano a cargo de Pedro Espinosa.

Debate: *"El joven intérprete ante la música contemporánea, problemas y expectativas".*

INFORMACIÓN:
MADRID: Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, CDMC. Centro de Arte Reina Sofía. Calle Santa Isabel, 52. 28012 Madrid. Tels.: 34 91 4682310 / 91 4682931. Fax: 34 91 5308321. http: //cdmc.mcu.es. correo-e: cdmc@inaem.mcu.es
ALICANTE: Área de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Alicante. Tels.: 34 96 5149214 / 96 5149234

Violín

Concert Select *(SV110K)*

Modelo Standard *(SV100K)*

Tesitura Viola *(SV110V)*

Cuando el arte se une con la tecnología

YAMAHA **Serie Silent**

Contrabajo

(SLB100)

Violonchelo

(SVC200)

(SVC100)

Violín (SV100K / SV110K / SV110V)

Colores	Negro, azul naútico, rojo manzana de caramelo, marrón antiguo (SV110K/SV110V)
Longitud cuerdas	328 mm. (SV100K/SV110K), 365 mm. (SV110V) -Escala 4/4-
Mástil	Arce duro
Cuerpo	Picea
Diapasón/Clavijero	Ébano
Puente	Arce duro
Cuerpo lateral	
Descanso de barbilla	Plástico moldeado
Cordal	
Sensor	Pastilla piezoeléctrica
Alimentación	2 pilas SUM-3 Adaptador CA (opción)

Violonchelo (SVC100 / SVC200)

Longitud cuerdas	695 mm. -Escala 4/4-
Mástil	Arce
Cuerpo	Picea
Diapasón	Ébano
Puente	Arce
Cuerpo lateral	Contrachapado (SVC100)
Soportes rodilla	Haya (SVC200)
Sensor	Pastilla piezoeléctrica
Alimentación	2 pilas SUM-3 Adaptador CA (opción)

Contrabajo (SLB100)

Longitud cuerdas	1.054 mm.
Mástil	Arce
Cuerpo	Picea + Caoba
Diapasón	Ébano
Puente	Arce (altura ajustable)
Cuerpo lateral	Haya + aluminio
Sensor	2 pastillas piezoeléctricas
Alimentación	1 pila 9V. Adaptador CA (opción)

YT-240 Afinador automático

Creado especialmente para instrumentos de cuerda, el YT-240 dispone de modos de afinación para violín, viola, violonchelo y contrabajo. Utiliza un micrófono interno para instrumentos acústicos y entrada jack para intrumentos eléctricos.

YAMAHA

Tel.: 902 52 52 00

sumario sommaire

SALVADOR MAS/ROSA MUÑOZ	9-21	**La figura del maestro, conversación con Emilio Lledó** La figure du maître, conversation avec Emilio Lledó
TERESA AIZPÚN	22-28	***La revolución somos nosotros.* Joseph Beuys como maestro** *La révolution c'est nous.* De Joseph Beuys comme maître
STEFANO RUSSOMANNO	29-34	**Los maestros cantores del Zen** Les maîtres chanteurs du Zen
INÉS FERNÁNDEZ ARIAS	35-65	**El intrincado mundo de la afinación, entrevista con Reinhard von Nagel** L'inextricable monde de l'accord, entretien avec Reinhard von Nagel
ALMUNDENA CANO	66-78	**Jasinski, maestro de pianistas** Jasinski, maître de pianistes
TOM JOHNSON	79-81	**Encontrar el maestro, mi experiencia con Morton Feldman** Trouver le maître, mon expérience avec Morton Feldman
JUAN MARÍA SOLARE	82-110	**Mis maestros de composición** Mes Maîtres de composition
JAVIER MARTÍN JIMÉNEZ	111-120	**Musterkarte 2001, modelos de pintura en Alemania** Musterkarte 2001, modèles de peinture en Allemagne
	121-126	**Relevos** *Relevos*

Los anunciantes Les annonceurs

Hazen, 2ª de cubierta/*2e de couverture*
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p. 3
Festival de Música Contemporánea de Alicante p. 4 y 5
Yamaha, p. 6
Polimúsica, pp. 8, 3ª de cubierta/*3e de couverture*
Fundación Caja de Madrid, p. 59
Bookstorming.com, p.61
Kawai, 4ª de cubierta/*4e de couverture*

Esta revista es miembro de ARCE (Asociación de Revistas Culturales de España) y de CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos)

nº 7 doce notas preliminares: educación education**, junio** juin **2001**
precio en España: 9 euros (1.500 ptas.) prix en France: 10,67 euros (70FF)

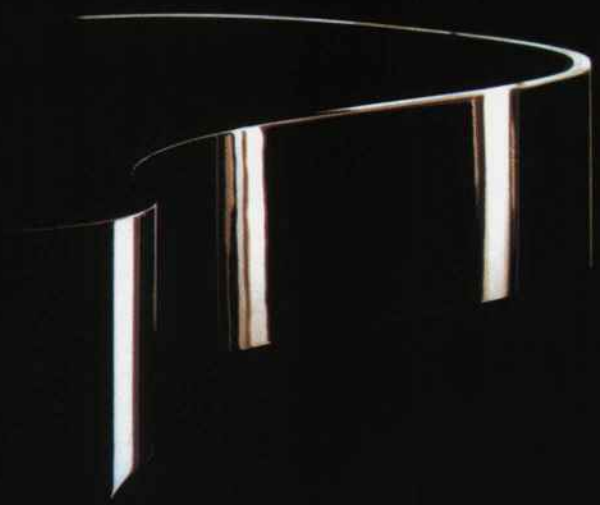
Edita/*éditeur*: DOCE NOTAS S.C. Plaza de las Salesas, 2. 28004 Madrid
Tels.: (+34) 91 308 09 98 et (+34) 91 308 00 49. Fax: (+34) 91 308 00 49 E-mail: docenotas@ecua.es

Consejo de redacción/*Conseil de rédaction*: Gloria Collado, Jean-Marc Chouvel, Gérard Denizeau, Esther Ferrer, Luis Gago, Mihu Iliescu, Philippe Mairesse, Ana Serrano, Makis Solomos.

revista de arte y música doce notas preliminares

Dirección/*Direction*: Gloria Collado. Redacción/*Rédaction*: Lucas Bolado, Grégory Escande, Javier Martín Jiménez. Suscripciones/*abonnements*: Marta García. Publicidad/*Publicité*: Victoria Rubio.
Traductores/*Traducteurs*: Pedro Elías (para/*pour*: Javier Martín Jiménez, Stefano Russomanno); Grégory Escande (para/*pour*: Teresa Aizpún, Salvador Mas/Rosa Muñoz); Esther Ferrer (para/*pour*: Tom Johnson); Nathalie Moulergues (para/*pour*: Almudena Cano, Inés Fernández Arias, Juan María Solare).
En portada/*En couverture*: Günther Förg, "Cenim III (Alejandro de la Sota)", 1999. Fotografía b/n/*photo n/b* 240 x 160 cm. Cortesía/*Courtoisie:* Galería Heinrich Ehrhardt, Madrid.
Impresión/*Imprimeur*: Gráficas Minaya S.A.
Fotomecánica/*Photogravure*: Ilustración 10, C/ Arriaza, 4. 28008 Madrid.
Depósito legal M-39.052-1997 ISSN 1138-3984. Distribuyen: Coedis S.L., Consejeros editoriales para la difusión. Avda Barcelona, 225. 08750 Molins de Rei (Barcelona). Teléfono: 93 680 03 60.

www.polimusica.es



polimusica

Caracas, 6 28010 Madrid
Tfno.: 91 319 48 57 • Fax: 91 308 09 45
madrid@polimusica.es

Guevara, 10 39001 Santander
Tfno.: 91 942 22 71 62 • Fax: 91 942 22 71 62
santander@polimusica.es

SALVADOR MAS / ROSA MUÑOZ

La figura del maestro, conversación con Emilio Lledó

Emilio Lledó Iñigo (Sevilla, 1927) estudió Filosofía y Filología Clásica en la Universidad de Madrid y preparó su tesis doctoral en Heidelberg gracias a una beca de la Fundación Alexander von Humboldt. Tras leer la tesis en Madrid en 1956 y conseguir el Premio Extraordinario de Doctorado, regresó a Heidelberg donde reanudó sus lazos con el *Philosophisches Seminar* dirigido por H.G. Gadamer y K. Löwith; prosiguió asimismo sus estudios de filología clásica con O. Regenbogen y F. Dirlmeier. En 1962 regresó a España para hacerse cargo de la cátedra del Instituto "Núñez de Arce" de Valladolid. En 1964 obtuvo una cátedra en la Facultad de Filosofía y Letras de La Laguna de la que fue Decano. En 1967 accedió a la cátedra de Historia de la Filosofía de la Universidad de Barcelona y en 1971 se trasladó a Madrid como catedrático de Historia de la Filosofía de la UNED, dónde es profesor emérito desde 1998. Entre tanto ha pertenecido al Wissenschaftskolleg de Berlín (1987-1989), ha sido galardonado con el premio "Alexander von Humboldt" en 1990 y con el Premio Nacional de Literatura (ensayo) en 1992. También en 1992 fue nombrado miembro del Institut International de Philosophie de París y desde 1994 es Académico de la Real Academia de la Lengua Española.

De sus publicaciones cabe destacar *La memoria del Logos* (Madrid, 1984) , *El silencio de la escritura* (Madrid, 1991), *El surco del tiempo* (Barcelona, 1992) y *Memoria de la ética,* (Madrid, 1994) .

–Emilio ¿con quién hiciste la tesis?
–Realmente la hice solo, pero me la firmó Palacios.
–¿Palacios? ¡No me lo puedo creer!
–Te estoy hablando de finales de los años 40, y

La figure du maître, conversation avec Emilio Lledó

Emilio Lledó Iñigo (Séville, 1927) a étudié la Philosophie et la Philologie Classique à l'Université de Madrid et prépara sa thèse doctorale à Heildeberg grâce à une bourse de la Fondation Alexander von Humboldt. Après avoir soutenu la thèse à Madrid en 1956 et réussi le Prix Extraordinaire pour le Doctorat, il retourna à Heildeberg pour suivre le *Philosophisches Seminar*, dirigé par H.G. Gadamer et K.Lowith; il continua de même ses études de philologie classique avec O. Regenbogen et F. Dirlmeier. En 1962, il retourne en Espagne pour prendre à sa charge la chaire de l'Institut "Núñez de Arce" de Valladolid. En 1964, il obtint une chaire à la Faculté de Philosophie et de Lettres de la Laguna, où il fut le Doyen. En 1967 il accède à la chaire d'Histoire de la Philosophie de l'Université de Barcelone et en 1971 il rentre à Madrid en tant que professeur d'Histoire de la Philosophie de l'UNED, où il est professeur émérite depuis 1998. Entre temps il a fait partie de la Wissenschaftskolleg de Berlin (1987-1989), il a été recompensé du prix "Alexander von Humboldt" en 1990 et du Prix National de Littérature (essai) en 1992. Cette même année il fut nommé membre de l'Institut International de Philosophie de Paris et depuis 1994 il est membre de l'Académie Royale de la Langue Espagnole.

On peut citer parmi ses publications *La mémoire du Logos* (Madrid, 1984), *Le silence de l'écriture* (Madrid, 1991), *Les traces du temps* (Barcelone, 1992) et *Mémoire de l'éthique* (Madrid, 1994).

– Emilio, avec qui as-tu fait la thèse ?
– En vérité je l'ai faite seul, mais Palacios me l'a signée.
– Palacios ? Je ne peux pas le croire !
– Je te parle de la fin des années 40, et à cette époque Palacios était une figure très particulière, il n'avait rien à voir avec les scolastiques qui pullulaient à la Faculté

en esos años Palacios era una figura muy peculiar, no se parecía en nada a los escolásticos que pululaban por la Facultad de Letras, era un hombre muy culto y de gran finura intelectual.

–¿Un maestro?

–No, un maestro no, pero podría haberlo sido en otras circunstancias. Era alguien que en alguna medida desentonaba en aquel ambiente totalmente gris. Palacios había recibido una educación esmerada, su padre era republicano, hablaba varios idiomas, y le hacía gracia que yo estuviera interesado por el griego. Sin embargo, había una vertiente muy radical en su personalidad; una vez se enfadó mucho conmigo porque le dije que no creía en la metafísica. Tenía, a pesar de su gran sensibilidad, el radicalismo del converso. Confieso, sin embargo, que le tuve mucho afecto; conmigo siempre mostró su lado más humano. Me parece que esa era su verdadera personalidad, estropeada por la época y por su apasionada conversión al catolicismo. Aunque lo atacó en algún libro suyo, creo que su modelo, no intelectual, pero sí humano, era Maritaine... Pero no, definitivamente no, en aquella época un estudiante con inquietudes y con ganas de aprender estaba totalmente desamparado y, este fue mi caso, tenía que buscarse la vida por su propia cuenta. Nos escapábamos, yo, Benet, Sánchez Ferlosio, Luis Martín Santos, Francisco Pérez Navarro, Victor Sánchez Zabala... y buscábamos nuestros propios maestros en el restaurante "Gambrinus"; allí conversábamos y podíamos leer a Sartre y a Heidegger en la traducción de Gaos. La Facultad de Letras estaba plagada de verdaderos "anti-maestros"... se podría decir que incentivaba el autodidactismo...

–Nosotros todavía llegamos a conocer a algunos de aquellos personajes y el contacto con ellos era verdaderamente desalentador.

–No os podéis hacer ni idea de lo que era aquello. No sabíamos que podía haber otra forma de aprendizaje; íbamos a la universidad porque no había otra cosa. Pero si tuviera que recapitular mi experiencia de lo que había entonces en la universidad quedaría reducido a asignaturas, clases y exámenes.

–¿Y tus compañeros?

–En general era gente muy maja. A Pepe Barrios,

de Lettres, c'était un homme très cultivé et d'une grande finesse intellectuelle.

– Un maître ?

– Non, pas un maître, mais il aurait pu l'être dans d'autres circonstances. C'était quelqu'un qui, dans une certaine mesure, était en disharmonie dans cet environnement aussi pauvre. Palacios avait reçu une éducation soignée, son père était republicain, il parlait plusieurs langues et mon intérêt pour le grec lui faisait plaisir. Cependant, il y avait une tendance très radicale dans sa personnalité ; une fois il se fâcha contre moi parce que je lui avais dit que je ne croyais pas en la métaphysique. Il avait, malgré sa grande sensibilité, le radicalisme du converti. J'avoue cependant l'affection que j'avais à son égard ; avec moi, il a toujours montré son côté le plus humain. Il me semble que c'était là sa véritable personnalité, gâchée par l'époque et par sa conversion passionnée au catholicisme. Bien qu'il l'ait attaqué dans un de ses livres, je crois que son modèle, pas intellectuel mais humain, était Maritaine...Mais, définitivament non, nous ne pouvons pas dire qu'à cette époque, un étudiant avec inquiétudes et avec l'envie d'apprendre n'était totalement désemparé, et tel était mon cas, on devait trouver son chemin par ses propres moyens. Nous nous sommes échappés, moi, Benet, Sánchez Ferlosio, Luis Martín Santos, Francisco Pérez Navarro, Victor Sánchez Zabala... et nous cherchions nos propres maîtres au restaurant "Gambrimus" ; là, nous conversions et pouvions lire Sartre et Heidegger dans la traduction de Gaos. La Faculté de Lettres était pleine de véritables "anti-maîtres"... on pourrait dire que cela incitait à être autodidacte...

– Nous avons aussi connu certains de ces personnages et le contact avec eux était véritablement décourageant.

– Vous ne pouvez pas vous imaginer ce que c'était alors. Nous ne savions pas qu'il pouvait y avoir une autre forme d'apprentissage ; nous allions à l'université parce qu'il n'y avait pas autre chose. Mais si je devais me remémorer mon expérience de ce qu'il y avait alors à l'université, ça serait : matières, leçons et examens.

– Et tes camarades ?

– C'étaient des gens en général très sympathiques. À Pepe Barrios, qui est décédé, je lui dois une partie

que ya murió, le debo parte de mi formación adolescente; también recuerdo a otro amigo entrañable, José Luis Blanco, extraordinario en inteligencia y bondad. Había también un cura muy siniestro que copiaba en los exámenes.

–¿Copiaba el cura?

–En un examen de premio extraordinario o de matrícula, ya no recuerdo, estábamos cinco o seis, y generosamente, al descubrir que las sacaba, nos dijo que sí queríamos "chuletillas".

–Sin embargo, antes de la guerra el panorama era muy diferente.

–Cierto, en aquella Facultad –la de Ortega, en la que García Morente fue decano– sí que había maestros, gente que amaba lo que hacía y que era capaz de trasmitir este entusiasmo a sus alumnos. Todo esto se perdió con el franquismo. A través de Julián Marías, sin embargo, nos pudo llegar algún eco de toda aquella experiencia.

–¿Marías? Hay que reconocer que Marías sí tuvo un maestro y se tomó muy en serio la tarea de transmitir lo que tuvo la suerte de recibir. Otra cosa son las muy discutibles opiniones políticas que ha mantenido en los últimos años...

–Sí, pero no hablamos de éstas, sino de la figura del maestro. Y, en este sentido, Julián Marías fue importante para nosotros porque nos abrió puertas e insinuó caminos en un medio cerrado y yerto. No podéis olvidar que su *Historia de la Filosofía* está publicada en el año 1941 (yo tengo la 4ª edición de 1968) y ya me gustaría saber a mí quién en aquellas fechas era capaz de escribir algo así. Su discurso no tenía nada que ver con el usual. Además, por aquel entonces, estaba totalmente marginado por la Institución: le habían suspendido la tesis doctoral, se decía que había estado en la cárcel... Unas conferencias que él daba para estudiantes preuniversitarios en "Aula Nueva", una academia de la calle Serrano, me decidieron a estudiar filosofía en un momento en el que dudaba entre dedicarme a ella o al derecho.

–Había entonces algo de fascinación: la fascinación que ejerce el maestro.

–Algo hay de eso.

–El caso es que acabaste decidiéndote por la filosofía...

de ma formation adolescente ; je me souviens également d'un autre ami très cher, José Luis Blanco, d'un intelligence et d'une bonté extraordinaires. Il y avait aussi un curé très sinistre qui trichait aux examens.

– Un curé qui trichait ?

– À un examen de prix extraordinaire ou un examen final, je ne m'en souviens plus, nous étions cinq ou six, et généreusement, en voyant que nous le regardions faire, il nous proposa ses antisèches.

– Cependant, avant la guerre, le panorama était très différent.

– Bien sûr, dans cette faculté – celle de Ortega, dont le doyen fut Garcia Morente – oui, il y avait des maîtres, des gens qui aimaient ce qu'ils faisaient, et qui étaient capables de transmettre cet enthousiasme à leurs élèves. Tout cela s'est perdu avec le franquisme. À travers Julián Marías, néanmoins, un écho de toute cette expérience a pu parvenir jusqu'à nous.

– Marías ? Il faut reconnaître que Marías eut un maître et qu'il prit très au sérieux cette tâche de transmettre ce qu'il eut la chance de recevoir. Une autre chose concerne les très discutables opinions politiques qu'il a maintenues dans les dernières années...

– Oui, mais on ne parle pas de cela, mais de la figure du maître. Et dans ce sens, Julián Marías était important pour nous parce qu'il nous a ouvert des portes et nous a suggéré des chemins dans un milieu fermé et rigide. Vous ne pouvez pas oublier que son *Histoire de la Philosophie* est publiée en 1941 (je possède la 4ème édition, de 1968), et j'aimerais savoir, moi, qui d'autre était capable à une telle époque d'écrire quelque chose comme ça. Son discours n'avait rien avoir avec le courant de l'époque. En plus à ce moment là, il était totalement marginalisé par l'Institution : ils lui avaient suspendu la thèse doctorale, on disait qu'il avait été en prison... Des conférences qu'il donna pour les étudiants pré-universitaires en "Aula Nueva", une académie de la rue Serrano, m'ont décidé à étudier la philosophie, à un moment où je doutais entre me consacrer à elle ou au droit.

– Il y avait alors une sorte de fascination : la fascination qu'exerce le maître.

– Quelque chose comme cela, oui.

– Le fait est que tu as fini par te décider pour la philosophie...

– Oui, et quand j'ai terminé mes études j'avais

–Sí, y cuando terminé la carrera tenía la intuición de que lo yo quería no podía encontrarlo aquí.
–¿Fue entonces cuando te marchaste a Heidelberg por primera vez?
–Llegué a Heidelberg con una maleta de cartón, de esas que tenían los cantos reforzados con esquineras de hojalata, atada con una cuerda, porque el cierre se me estropeó al abrirla en la aduana. Allí preparé toda mi tesis y regresé a leerla aquí. Luego me volví a marchar y, a la vez que proseguía mis estudios, pude empezar a trabajar como docente.
–¿Encontraste en Alemania verdaderos maestros?
–Encontré un país triste, en el que aún se veían las cicatrices de la guerra, pero sobre todo descubrí una Universidad que era totalmente diferente a la que yo conocía, una Universidad volcada por entero en el conocimiento y que permitía pensar libremente.
–Sin embargo, el ambiente post-bélico todavía tenía que estar muy presente y cabe suponer que muchos de aquellos profesores universitarios habían simpatizado con el nazismo o, al menos, habían convivido con él sin excesivos problemas.
–Sin duda, pero también había profesores y alumnos que habían tenido muchas dificultades. Pensad, por ejemplo, en Karl Löwith, que era judío y a cuyos seminarios sobre Hegel, Nietzsche y Marx tuve la suerte de asistir. Como estudiante de filología griega participé en los seminarios de Otto Regenbogen. Regenbogen era un ario de pura cepa y cada vez que en sus lecciones citaba a Wilamowitz, cuya cátedra ocupaba, se levantaba y saludaba respetuosamente con una leve inclinación de la cabeza en señal de reconocimiento y admiración por el príncipe de los filólogos; era un hombre de una competencia extraordinaria y estaba casado con una mujer judía. Tuvo que exiliarse, creo que a Londres, pues él admiraba enormemente la labor filológica de los ingleses. Muchos de los alumnos tenían mi edad, porque habían estado en la guerra y algunos incluso habían vivido la experiencia terrible de los campos de concentración
–¿Qué estudiaste en Heidelberg? ¿filología o filosofía?
–Las dos cosas y esto fue muy importante. Pero

l'intuition que ce que je cherchais n'était pas là.
– C'est alors que tu es allé à Heidelberg pour la première fois ?
– Je suis arrivé à Heidelberg avec une valise en carton, de celles qui avaient les bords renforcés avec des coins de fer-blanc, fermée avec une corde, parce que la fermeture m'a lâché en l'ouvrant à la douane. Là-bas j'ai préparé toute ma thèse et je suis revenu ici pour la lire. Puis je suis reparti et, en même temps que je continuais mes études, j'ai pu commencer à travailler comme enseignant.
– As-tu rencontré en Allemagne de véritables maîtres ?
– J'ai trouvé un pays triste, où se voyaient encore les cicatrices de la guerre, mais surtout j'ai découvert une Université qui était totalement différente de celle que je connaissais, une Université entièrement vouée à la connaissance et qui permettait de penser librement.
– Cependant l'ambiance après-guerre devait être encore bien présente et on peut supposer que beaucoup des professeurs d'université ont sympathisés avec le nazisme, ou du moins, avaient cohabités avec lui sans trop de problèmes.
– Sans doute, mais il y avait aussi des professeurs et étudiants qui avaient eu beaucoup de difficultés. Pensez par exemple à Karl Löwith, qui était juif et qui eut la chance d'assister à quelques séminaires sur Hegel, Nietzsche et Marx. En tant qu'étudiant de philologie grecque j'ai participé aux séminaires de Otto Regenbogen. Regenbogen était un aryen de souche et à chaque fois qu'il citait dans ses cours Wilamowitz, dont il occupait la chaire, il se levait et saluait respectueusement avec une légère inclinaison de la tête en signe de reconnaissance et d'admiration pour le prince des philologues ; c'était un homme d'une compétence extraordinaire et il était marié avec une femme juive. Il a dû s'exiler, je crois que c'était à Londres, vu qu'il aimait énormément le travail des philologues anglais. Beaucoup des étudiants avaient mon âge, parce qu'ils avaient connu la guerre et également certains ont vécu l'expérience terrible des camps de concentration.
– Tu as étudié quoi à Heildenberg ? La philologie ou la philosophie ?
– Les deux et cela fut très important. Mais avant d'en

antes de comentar este asunto dejadme que os cuente una cosa. Regenbogen era un maestro y había tenido un maestro: es muy importante esta continuidad y la vocación de transmitir el conocimiento recibido...

–Esto fue lo que echabas de menos en España y conseguiste encontrar en Alemania. Por cierto, cuando hablas de tu experiencia allí siempre te refieres a "seminarios" y nunca a "asignaturas".

–Exacto. La universidad alemana de la postguerra seguía siendo la de siempre, la fundada por Humboldt en 1810. Cada uno escogía sus profesores y sus materias principales y secundarias. Aquellos profesores, mejores o peores, tenían conciencia de su magisterio y transmitían una forma de ver la filosofía, el derecho civil, la química orgánica, la historia..., que era la suya; aunque aceptasen, claro está, los cánones establecidos por un saber que tenía una tradición.

–¿Conjugaban, entonces, su propia individualidad con la transmisión de la tradición?

–Sí, eso se notaba también en la libertad que tenían para decidir cada semestre los seminarios que iban a impartir, esos cursos tan creativos, que no eran nunca "asignaturescos", no repetían asignaturas, no tenían que dar un programa... al menos en la Universidad con la que yo tropecé entonces, a comienzos de los años cincuenta. Eso se sigue manteniendo ahora, aunque hayan cambiado algunas cosas. Pero mirad, aquí tengo los libros de cursos de aquellos años de Heidelberg y si lo comparamos con este de hace dos años de la Universidad de Berlín, el planteamiento sigue siendo el mismo: un grupo de profesores se reúnen, deciden qué va a impartir cada uno, si los cursos son adecuados para alumnos principiantes, medios o avanzados, qué requisitos son necesarios para participar en ellos... y los alumnos se matriculan en los cursos que deciden que les interesan.

–¿Y los exámenes? Porque de alguna manera habrá que controlar el rendimiento de los alumnos...

–Los profesores imponen un ritmo de trabajo para cada seminario. Hay un examen intermedio y otro final a lo largo de los estudios, pero no existe este martirio de nuestro país, que obliga al alumno a

venir à cette question, permettez-moi de vous raconter quelque chose. Regenbogen était un maître et il avait eu un maître : c'est très important cette continuité et la vocation de transmettre l'enseignement reçu...

– C'était ça qui te manquait en Espagne et que tu as réussi à trouver en Allemagne. Bien sûr quand tu parles de ton expérience là-bas tu te réfères à des "séminaires" et jamais à des "matières".

– Exact. L'université allemande d'après-guerre continuait à être celle de toujours, fondée par Humboldt en 1810. Chacun choisissait ses professeurs et ses matières principales et secondaires. Ces professeurs, les meilleurs comme les pires, avaient conscience de leur profession et transmettaient une manière de voir la philosophie, le droit civil, la chimie organique, l'histoire... qui leur était propre ; bien qu'ils acceptaient, c'est sûr, les canons établis par un savoir traditionnel.

– Ils conjugaient donc leur propre individualité avec la transmission de la tradition ?

– Oui, cela se notait aussi dans la liberté qu'ils prenaient pour décider chaque semestre les séminaires qu'ils allaient impartir, ces cours si créatifs, qui n'étaient jamais des cours mécaniques, ils ne répétaient pas des matières, ils n'avaient pas à donner un programme... au moins à l'université où je me suis retrouvé alors, au début des années cinquante. Ça se maintient encore à l'heure actuelle, bien que certaines choses aient pu changer. Mais voyez, j'ai ici les livres des cours de ces années à Heidelberg, et si on les compare avec celui-ci d'il y a deux ans à l'Université de Berlin, la façon de faire reste la même : un groupe de professeurs se réunissent, se repartissent les tâches, décident des cours pour les débutants, moyens ou avancés, des conditions d'admission... et les étudiants s'inscrivent aux cours qu' ils considèrent les plus intérressants pour eux.

– Et les examens ? Parce que de toute façon il faudra contrôler le rendement des étudiants...

– Les professeurs imposent un rythme de travail pour chaque séminaire. Il y a un examen partiel et un examen final tout au long des études, mais il n'existe pas de martyre tel que dans notre pays, qui oblige l'élève à se soumettre à un examen continuel, sans lui laisser le temps ni la liberté de se former de manière

estar examinándose continuamente sin dejarle ni tiempo ni libertad para que se forme adecuadamente. Este planteamiento hace posible un ámbito de libertad que favorece la vinculación entre profesores y alumnos en una tarea común.

–Algunas veces se dice que es un sistema muy elitista...

–Todo depende de lo que se entienda por elitismo... el sistema garantiza mediante becas que nadie quede excluido por motivos económicos, pero también deja muy claras cuáles son las exigencias y la dedicación requerida. En cualquier caso, la existencia de una institución que hace posible el desarrollo de esa tarea común de la que hablaba antes en un espacio de libertad adecuado, es fundamental para que exista ese consenso social que valora y protege tanto al conocimiento como a aquellos que se dedican a su transmisión.

–Por lo que estás comentando parece que la figura del maestro exige unas condiciones, un sistema que esté pensado para hacer posible la transmisión del conocimiento y que no sólo se preocupe por la expedición de unos títulos de valor más que dudoso.

–Yo pude vivir allí un afán por el conocimiento, un interés por los problemas, una originalidad y una creatividad que era lo más opuesto a esta cosa formal, cuadriculada y examinadora de nuestro país. En los seminarios el alumno intentaba aportar ideas originales, puntos de vista interesantes, haciendo exposiciones que tuviesen sustancia, y el profesor corregía, dialogaba, introducía temas.

–Es un modelo que requiere un alto grado de implicación tanto por la parte del alumno como por la del profesor.

–Claro, y quizá esto tenga que ver con esa idea del maestro a la que venimos dando vueltas: tú no concebías que el maestro se ganase la vida de otra manera, que un gran jurista o un cirujano tuviese una gran consulta particular y luego fuera catedrático en sus ratos libres. Ya al final de mi época como docente en Heidelberg, la Universidad me proporcionó un pequeño apartamento en el mismo edificio donde vivía un catedrático de cirugía –no me acuerdo ahora de su nombre– y su

adéquate. La première manière rend possible un espace de liberté qui favorise le lien entre professeurs et élèves dans une tâche commune.

– On dit parfois que c'est un système très élitiste...

– Tout dépend de ce qui s'entend par élitisme... le système garantit avec des bourses le fait que personne ne reste exclu pour des motifs économiques, mais aussi est très clair quant à ce qui est exigé et au temps qui devra être consacré. Dans tous les cas, l'existence d'une institution qui rende possible le déroulement d'un tel travail commun dont je parlais précédemment dans un espace de liberté adéquat est fondamental pour qu'existe ce consensus social qui évalue et protège autant la connaissance que ceux qui se dédient à sa transmission.

– Il semblerait, d'après ce que tu dis, que la figure du maître exige des conditions, un système qui soit pensé pour rendre possible la transmission du savoir et qui ne se préoccupe pas seulement d'une expédition aux titres de valeur plus que douteux.

– Moi j'ai pu vivre là-bas une soif de connaissance, un intérêt pour les problèmes, une originalité et une créativité qui était la plus opposée à cette chose formelle, quadrillée et examinatrice de notre pays. Aux séminaires, l'étudiant essayait d'apporter des idées originales, des points de vues intérressants, des exposés ayant une substance, et le professeur corrigeait, dialoguait, introduisait des thèmes.

– C'est un modèle qui demande un haut niveau d'implication tant de la part de l'élève que de celle du professeur.

– C'est sûr, et peut-être cela a-t-il quelque chose à voir avec cette idée du maître autour de laquelle nous tournons : toi tu ne concevais pas que le maître puisse gagner sa vie d'une autre manière, qu'un grand juriste ou un chirurgien ait un grand cabinet et qu'ensuite il enseigne à l'université à ses moments libres. À la fin de ma période de professeur à Heildenberg, l'Université me procura un petit appartement dans le même immeuble où vivait un professeur de chirurgie – je ne me rappelle plus de son nom – et son unique vocation, son unique passion était l'enseignement : sa vie était toute entière vouée à l'Université. Je suppose que quand il faisait une intervention dans la clinique universitaire il prenait un pourcentage. Je me souviens que la presse a publié quelque chose sur un cheik

única vocación, su única pasión era la docencia: su vida era una entrega total a la Universidad. Supongo que cuando hacía alguna intervención en la clínica universitaria se llevaría algún porcentaje. Recuerdo que la prensa publicó algo sobre un jeque Saudí que acudió a aquella clínica para ser operado por él y cabe imaginar que la Universidad le sacaría algún dinero y que tal vez algo refluiría en sus manos; pero se trataba de gente totalmente entregada a su *Hauptberuf*, a su profesión principal, que era la universidad, y no a ganar dinero, porque contra lo que opine la globalizadora economía de mercado no todo en el mundo es la ganancia. Al menos, a los que hemos escogido la enseñanza nos basta con un "buen pasar", que, por supuesto, desearíamos para todos.

–Pero el sistema también debe favorecer y fomentar de alguna manera esta entrega...

–Es verdad que los profesores están mucho mejor retribuidos económicamente que nosotros, pero lo decisivo es que un profesor, supongo, se debe sentir muy cómodo y al mismo tiempo muy exigido teniendo que cambiar cada año el programa de sus cursos, porque...

–...También hay que tener en cuenta el reconocimiento y la importancia social que en este sistema se concede a la enseñanza y que permite que la libertad a la que antes te referías no implique, como temeríamos en nuestro país, disminuir las exigencias sobre los niveles de conocimiento. Da la sensación de que aquí queremos conseguir mediante controles formales y burocráticos un consenso social sobre el valor del conocimiento y de la educación.

–Estoy de acuerdo, y esto tiene que ver con algo que comentábamos al principio, me refiero al valor y la función de las tradiciones, que en España empezaban a nacer y se rompieron con el franquismo. La tradición de la Universidad alemana moderna comienza con Humboldt y a pesar de los muchos avatares que ha vivido ese país se ha mantenido vigente. Eso es lo que da fuerza y vigor a un determinado modelo de enseñanza; una tradición, en definitiva, que permita estructurar la libertad.

saoudien qui se rendit dans cette clinique pour être opéré par ce professeur, et on peut imaginer que l'Université en a tiré profit ainsi que le professeur lui-même ; mais il s'agissait de gens qui se consacraient totalement à leur *Hauptberuf*, à leur profession principale, qui était l'université, et non pas à gagner de l'argent, parce que malgré ce que pense l'économie de marché globalisatrice, tout dans ce monde n'est pas la recherche du gain. En tous cas, une vie tranquille nous suffit, à nous qui nous tournons vers l'enseignement, et c'est ce que l'on peut souhaiter pour tous.

– Mais le système aussi doit favoriser et encourager d'une manière ou d'une autre ce dévouement...

– C'est vrai que les professeurs sont beaucoup mieux rémunérés que nous autres, mais ce qui est décisif, je suppose, c'est qu'un professeur puisse se sentir très à l'aise et en même temps plus exigeant en étant tenu de changer tous les ans le programme de ses cours, parce que...

– ...mais il faut prendre en compte aussi la reconnaissance et l'importance sociale donnée à l'enseignement par ce système, qui permet que la liberté à laquelle tu te référais plus haut n'implique pas, comme nous le craignions dans notre pays, la diminution des exigences sur les niveaux de la connaissance. On a le sentiment qu'ici nous voulons, à travers les contrôles formalistes et bureaucratiques, un consensus social sur la valeur de la connaissance et de l'éducation.

– Je suis d'accord, et ça rejoint ce que nous disions au début, je veux dire la valeur et la fonction des traditions, qui en Espagne ont commencé à naître et se sont brisées avec le franquisme. La tradition de l'Université allemande moderne a commencé avec Humboldt, et malgré les nombreux avatars qu'a connus ce pays, elle est restée en vigueur. C'est ce qui donne force et vigueur à un modèle déterminé d'enseignement ; une tradition, en définitive, qui permette de structurer la liberté.

– De la part de l'élève aussi ? Je veux dire la façon dont l'élève doit aussi structurer cette liberté accordée.

– Les élèves vivent également immergés dans cette tradition et sont conscient qu'on exige aussi d'eux de remplir certaines conditions. Leurs études sont comme un travail, un devoir face à la société. Par exemple,

–¿También por parte del alumno? Me refiero a cómo el alumno debe también estructurar esa libertad que se le concede.

–Los alumnos viven también inmersos en esa tradición y son conscientes de que a ellos también se les exige cumplir unas condiciones. Su estudio es como un trabajo, un deber frente a la sociedad. Por ejemplo, a nadie se le ocurre matricularse en un curso de filología pindárica, que es muy difícil, sin antes haber estudiado gramática griega. Eso va estructurando los estudios y supone al mismo tiempo un aprendizaje.

–Los maestros, pues, nacen en un terreno abonado, en el seno de una tradición que los avala y les permite dedicarse enteramente a la enseñanza, como tu has dicho, como *Hauptberuf*. Pero hay maestros y meros enseñantes...

–Sí, no era lo mismo acudir a los seminarios de Löwith o de Gadamer que a los de otros...Ellos daban algo más, no sabías muy bien qué, añadían una perspectiva, una visión...Con independencia de que con Gadamer teníamos una relación muy amistosa, porque él es una persona entrañable..., tomábamos cerveza con él los alumnos de su seminario... ¿Entra esto también dentro del magisterio?... Pues no lo sé, a lo mejor sólo forma parte de las cualidades personales del individuo. Pero lo importante de su magisterio es que allí latía algo especial, como en el de Regenbogen, Dirlmeier y Löwith que fueron los que yo traté más. Y ahora me preguntaréis qué era ese "algo más" que latía... Pues era una voz singular que surgía de un conocimiento muy amplio y muy hondo, pero no tanto en los detalles concretos eruditos, sino de haber amasado todo ese saber de la tradición, haberlo hecho suyo y quererlo transmitir, hacerte partícipe a ti como individuo de su aventura y de su experiencia intelectual...

–¿Es necesario entonces que el maestro tenga una relación personal con sus alumnos, como cuando tomábais cervezas con Gadamer?

–No, no es imprescindible. A veces incluso en la transmisión técnica y seca podía haber..., como en Regenbogen, que era un filólogo extraordinario, más bien duro de carácter y de actitudes..., por otra parte maravilloso..., aunque muy riguro-

personne ne va s'inscrire à un cours de philologie pindérique, qui est très difficile, sans avoir au préalable étudié la grammaire grecque. Ceci suppose une structuration des études et suppose en même temps un apprentissage.

– Bon, les maîtres naissent dans un terrain certifié, au sein d'une tradition qui les cautionne et qui leur permet de se consacrer entièrement à l'enseignement, comme tu l'as dit, comme *Hauptberuf*. Mais il y a maître et simple professeur...

– Oui, ce n'était pas la même chose que d'assister aux séminaires de Löwith ou de Gadamer et à ceux d'autres professeurs... il y avait quelque chose en plus, on ne savait pas exactement quoi, ils y ajoutaient une perspective, une vision... Sans compter sur le fait que nous entretenions avec Gadamer une relation très amicale, car il était quelqu'un de très proche..., on prenait des bières avec lui, nous les élèves de son séminaire... Ça fait partie aussi de l'enseignement ? Je ne sais pas, peut-être, ça dépend des qualités personnelles de l'individu. Mais l'important dans son enseignement, c'est que là se passait quelque chose de spécial, comme chez Regenbogen, Dirlmeier et Löwith qui furent ceux que je fréquentais le plus. Et vous allez me demander ce que c'est que ce "quelque chose en plus" qui se dégageait... C'était une voix singulière qui surgissait d'un savoir très vaste et très profond, pas tant dans les détails d'érudition concrète, mais plutôt dans le fait d'avoir amassé toute cette connaissance de la tradition, l'avoir faite sienne et vouloir la transmettre, te faire participer, toi, en tant que personne, à son aventure et à son expérience intellectuelle...

– Il est nécessaire alors que le maître ait une relation personnelle avec ses élèves, comme lorsque vous buviez des coups avec Gadamer ?

– Non, ce n'est pas indispensable. Des fois aussi dans cette transmission technique et sèche, il pouvait y avoir... comme avec Regenbogen, qui était un philologue extraordinaire, très tranché dans son caractère et ses positions..., d'un autre côté merveilleux... bien que rigoureux, énormément rigoureux et exigeant, mais tu te rendais compte que dans cette rigueur et cette exigence il y avait comme une tendresse... Je me souviens d'une intervention que j'avais faite, et ça, je ne l'ai jamais raconté..., c'était

so, enormemente riguroso y exigente, pero te dabas cuenta de que en ese rigor y exigencia había como una ternura... Yo recuerdo una intervención mía, y esto no lo he contando nunca..., fue una corrección, me dio un corte el bueno de Regenbogen. Preguntó en un seminario sobre el *Cármides* de Platón si alguien conocía un libro de Burnett, el famoso filólogo inglés, sobre los primeros filósofos griegos; yo lo había leído en francés con el título *L'aurore de la philosophe grecque* e ingenuamente empecé a traducir textualmente al alemán: "*Morgenrot...*". Y entonces él me cortó: "No, señor Lledó, nada de *Morgenrot*, sino *Early Greek Philosophy*; eso sólo se puede decir en inglés, esa lengua tan precisa y concisa". Pues bien, este hombre que era tan técnico transmitía la pasión por los griegos que había sido todo en su vida. No tenía las características de un hombre con garra, ni era un comunicador habilidoso y simpático... Lo digo para redondear esto que decimos sobre la idea de maestro, pues puede haber un comunicador muy bueno, con don de alumnos, que no tenga nada que transmitir, que no despierte nada.

–Aunque tenga mucha capacidad teatral...

–Exacto, puede tener mucha capacidad teatral y no tener nada. No te da ni una idea, ni una intuición, ni un poco de pasión, nada. No querría mitificar a esos personajes, pero ¡qué pasión tenían por lo que hacían! ¡qué discusiones filosóficas, literarias, culturales! ¡cómo les interesaba, por ejemplo, la música! Yo recuerdo que en el año 90, con motivo del aniversario de Gadamer, la Universidad le hizo un homenaje, con discursos de políticos, de autoridades académicas, intervenciones de ex-alumnos..., y además, en un momento dado, llegó un señor muy elegante vestido de frac y tocó maravillosamente una de las Suites para violonchelo de Bach. Pregunté a un amigo que estaba a mi lado que si se trataba de un profesor del conservatorio. "No, no" me contestó "es el catedrático de ginecología". Nada de esto es anecdótico, a pesar de lo que dice mi buen amigo Tugendhat cuando critica a la universidad alemana y ensalza a la americana, de la que yo no puedo hablar porque no la conozco lo suficiente. Lo que

lors d'une correction, et il m'a bien eu ce sacré Regenbogen. Il demanda dans un séminaire consacré au *Carmides* de Platon, si quelqu'un connaissait un ouvrage de Burnett, le fameux philologue anglais, sur les premiers philosophes grecs ; je l'avais lu en français sous le titre *L'aurore de la philosophie grecque* et naïvement, j'ai commencé à traduire textuellement en allemand : "*Morgenrot...*". C'est alors qu'il me coupe : "Non, monsieur Lledó, pas de *Morgenrot,* mais *Early Greek Philosophy ; ça* ne peut se dire qu'en anglais, cette langue si précise et concise". Bon, alors, cet homme qui était si technicien transmettait la passion pour les grecs qui avait été toute sa vie. Il n'avait pas les caractéristiques d'un homme avec un magnétisme ni de quelqu'un qui communique avec habileté et sympathie... je dis ça pour nuancer ce que nous disions à propos de l'idée du maître, tu peux avoir quelqu'un qui à un don pour communiquer, un savoir-faire face aux élèves, qui n'a rien à transmettre, qui ne réveille rien.

– Bien qu'il ait une grande capacité théâtrale...

– Exactement, il peut avoir une grande capacité théâtrale et n'avoir rien. Il ne te donne ni une idée, ni une intuition, ni un peu de passion, rien. Je ne voulais pas mythifier ces personnages, mais quelle passion ils avaient pour ce qu'ils faisaient ! Quelles discussions philosophiques, littéraires, culturelles ! Quel intérêt pour la musique, par exemple ! Je me souviens que dans l'année 90, à l'occasion de l'anniversaire de Gadamer, l'Université lui fit un hommage, avec des discours de politiques, des autorités académiques, l'intervention d'anciens élèves..., et en plus, à un moment donné, est venu un monsieur très élégant vêtu de frac qui nous joua merveilleusement une des Suites pour violoncelle de Bach. J'ai demandé à un ami à côté de moi si c'était un professeur du Conservatoire. "Non, non" il me répond "c'est le professeur de gynécologie". Tout ceci n'est pas anecdotique, malgré ce que dit mon bon ami Tugendhat lorsqu'il critique l'université allemande et encense l'américaine, dont je ne peux parler, ne la connaissant pas suffisament. Ce qui est sûr, c'est que cette université ne ressemble en rien à celle que nous avons aujourd'hui ici et à celle que j'avais il y a cinquante ans. Le problème c'est qu'il ne semble pas y avoir d'amélioration dans ce domaine. Ce que j'ai enduré

sí es cierto es que esa universidad no se parece en nada a la que hoy tenemos aquí y a la que tuve yo hace cincuenta años. Lo malo es que no parece que vaya a haber ninguna mejora en este aspecto. Lo deteriorante que yo padecí en mi época de estudiante sigue igual de deteriorado ahora. Puede haber profesores excelentes, todas las excepciones que queramos, pero el sistema chirría.

–A lo largo de nuestra conversación a veces haces hincapié en las cualidades del maestro, su capacidad de transmisión, su dedicación, su pasión por lo que hace, pero también has insistido mucho en la necesidad de un sistema que favorezca un tipo de enseñanza...

–Sí, pero podríamos ir precisando...

–Es como si no acabáramos de saber qué es exactamente un maestro...

–Pues yo sacaría una conclusión de eso que estáis diciendo. Se parte de un principio: que la ciencia, el saber, es un proceso de creación, que requiere por supuesto un aprendizaje, un dominio de determinadas técnicas, pero el conocimiento es algo vivo, y ese proceso de aprendizaje, la reflexión de un individuo sobre esas técnicas que sin lugar a dudas debe conocer, es un proceso individual de originalidad. Y la maestría de un profesor consiste en ponerte a ti en situación de darte cuenta de que el conocimiento no es algo de lo que te tienes que examinar para sacar un título, sino algo mucho más modesto, inmediato y a la vez más apasionante. El maestro te permite desembarazarte de todas esas cáscaras que una pseudo-tradición ha ido poniendo en el aprendizaje y llegar a la pulpa de ese conocimiento...

–...El maestro es entonces el que ayuda a quitar cáscaras...

–Aunque suene a música celestial, no lo es; esas cosas, ese afán de saber, existe; aunque se trata de asuntos difíciles de tematizar... aunque no sepas muy bien lo qué es ni puedas definirlo con precisión, puedes acceder a ello por una especie de vía negativa.

–Y alguna caracterización positiva...

–Podríamos intentarlo. Punto primero: que te interese lo que haces por sí mismo, que te apasione, que luego ya vendrá la vida a frenar un poco, sólo

dans ma période d'étudiant continue encore aujourd'hui à se détériorer. On peut renconter d'excellents professeurs, toutes les exceptions que'on veut, mais le système grincait.

– Tout au long de notre conversation tu mets l'accent sur les qualités d'un maître, sa capacité de transmission, son dévouement, sa passion pour ce qu'il fait, mais tu as aussi beaucoup insisté sur cette nécessité d'un système qui favorise un type d'enseignement...

– Oui, mais on pourrait préciser...

– C'est comme si on ne saura jamais ce qu'est exactement un maître...

– Bon, moi je donnerai une conclusion de ce que vous dites. Ça part d'un principe : que la science, le savoir, est un processus de création, qui suppose un apprentissage, une maîtrise de techniques déterminées, mais la connaissance c'est du vivant, et ce processus d'apprentissage, la reflexion d'un individu sur ces techniques qu'il doit connaître nécessairement, c'est un processus individuel original. Et le savoir-faire du professeur consiste à te mettre dans la situation où tu puisse te rendre compte que la connaissance n'est pas quelque chose que tu dois travailler pour les examens et pour avoir un diplôme, sinon quelque chose de plus modeste, immédiat et en même temps très passionant. Le maître te permet de te débarrasser de toutes ces carapaces qu'une pseudo-tradition est allée mettre dans l'apprentissage, et te faire venir à la pulpe de cette connaissance...

–...le maître est donc celui qui t'aide à enlever les carapaces...

–...bien que ça fasse musique céleste, ça ne l'est pas ; ces choses, cette soif de savoir existe ; bien qu'il s'agisse de questions difficiles à thématiser... bien que tu ne saches pas très bien ce que c'est et que tu ne puisses le définir, tu peux y accéder par une sorte de voie négative.

– Et une caractérisation positive...

– On pourrait essayer. Premier point : ce que tu fais t'intéresse pour ce que c'est, te passionne, et ensuite la vie viendra freiner un peu, seulement un peu, tes rêves... se mettre dans la tête tous ces idéaux bourgeois de bien gagner sa vie, de se trouver une place..., en pleine adolescence, en pleine jeunesse,

un poco, tus sueños..., meter los ideales burgueses de ganarse la vida, de colocarse, en plena adolescencia, en plena juventud, es, como decía Walter Benjamin, una traición, un principio de corrupción. A mi me escandaliza cuando veo algunas propagandas de universidades privadas que dicen que si estudias aquí te colocas de inmediato. Punto segundo: sacarse todas las cáscaras que al saber se le van acumulando con el tiempo... pero estamos divagando mucho, la verdad es que nunca me había planteado qué es un maestro... quizá la condición principal del maestro sea que le guste mucho lo que hace... no me considero maestro, aunque he tenido maestros... pero sí se que a mi me ha gustado mucho lo que he hecho y lo que sigo haciendo. He sido muy feliz con mi profesión.

–Pero hay muchas personas que sí te consideran un maestro...

–Recuerdo que cuando saqué la cátedra de La Laguna llegué allí entusiasmado. Al principio me pareció que era irme muy lejos y así se lo comenté a Miguel Delibes y él me contestó: "¿lejos de qué?". Desde luego habría sido un error garrafal no haber ido. En los primeros años apenas si escribí nada, me dedicaba por entero a preparar mis clases y además no me importaba. Me parecía que se podía transformar el país.

–¿De verdad?

–Bueno, tan paranoico no era. Eso lo veo ahora, retrospectivamente. Se había cumplido un ideal. Era una satisfacción enorme, la sensación de que yo había caído en una Universidad donde tenía una función social, que podía transmitir algo de lo que mis maestros me habían enseñado en Alemania y construir con mis alumnos, que para mi eran compañeros y amigos, un ámbito de libertad parecido, con todas mis limitaciones y todas las dificultades que nos rodeaban.

–¿Tuviste que demostrar que eras un maestro para sacar la cátedra?

–Acepto la ironía. En aquella época para sacar una cátedra era necesario preparar un temario que comprendiera absolutamente toda la historia de la filosofía, desde Grecia hasta nuestros días. Se suponía que había que ser un experto en todos los

c'est, comme le disait Walter Benjamin, une trahison, un principe de corruption. Je suis scandalisé quand je vois des propagandes d'universités privées qui disent que si tu étudies chez eux tu trouves immédiatement une place. Deuxième point : quitter toutes les carapaces qui s'accumulent avec le temps dans le savoir ... mais on divague, la vérité c'est que je ne me suis jamais demandé ce que c'est qu'un maître... mais peut-être que la condition principale du maître est que ce qu'il fait lui plaise beaucoup... je ne me considère pas comme un maître, bien que j'aie eu des maîtres... mais ce que j'ai fait et ce que je continue de faire me plaît beaucoup. Ma profession m'a rendu très heureux.

– Mais il y a beaucoup de personnes qui te considèrent comme un maître...

– Je me souviens que quand j'obtins l'agrégation de La Lagune, j'y arrivai très enthousiaste. Au début j'avais l'impression que c'était là aller très loin et c'est ainsi que je le commentais à Miguel Delibes qui m'a répondu : "loin de quoi ?". Biensûr cela aurait été une grossière erreur de ne pas y être allé. C'est à peine que j'écrivais dans les premières années, je me consacrais entièrement a préparer mes cours et de plus ça ne m'importait pas. J'avais l'impression qu'on pouvait transformer le pays.

– Sérieusement ?

– Bon, je n'étais pas aussi paranoïaque. Je le vois aujourd'hui, retrospectivement. On avait atteint un idéal. C'était une satisfaction immense, la sensation d'être tombé dans une Université où j'avais une fonction sociale, où je pouvais transmettre quelque chose de ce que mes maîtres m'avaient enseigné en Allemagne et à construire avec mes élèves, qui pour moi étaient des compagnons et amis, un même espace de liberté, avec toutes mes limitations et toutes les difficultés qui nous entourent.

– Il te fallait démontrer que tu étais un maître pour obtenir l'agrégation ?

– J'accepte l'ironie. À cette époque, pour avoir l'agrégation, c'était nécessaire de préparer un programme qui prenne en compte absolument toute l'histoire de la philosophie, depuis la Grèce jusqu'à nos jours. On était supposé être un expert de tous les auteurs. Comme si on peut être maître en tout.

– Cependant, un maître ne peut être un simple

autores. Como si uno pudiera ser maestro en todo.
–Sin embargo, un maestro no puede ser un mero especialista cerrado a todo lo que no sea el ámbito estricto de su disciplina.
–No claro, es lo que decíamos antes cuando os contaba la anécdota del ginecólogo violonchelista. Yo creo que al maestro lo define sobre todo una actitud de apertura hacia el conocimiento como algo vivo, de apertura y de entrega. Puede haber alguien muy erudito, muy sabio, y no ser sin embargo maestro porque le falta capacidad de comunicación... y no me refiero a las técnicas teatrales de comunicación, como decíamos antes, sino a la pasión por lo que se sabe o se quiere llegar a saber, y a la necesidad de compartir y de transmitir esa pasión. El maestro busca hacer cómplices a sus alumnos de esa pasión y así se da cuenta de que asume una función social, que es al mismo tiempo casi una entrega amorosa, un afán por convertir el conocimiento en experiencia hablada, mirada, diálogo...
–Lo que dices recuerda a Platón, cuando en el *Fedro* critica a la escritura porque es muda, porque no puede defenderse ni ayudarse a sí misma...
–Los libros no son maestros, porque carecen del calor de la comunicación directa, del gesto de la mirada. Yo creo en la enseñanza hacia los otros y eso no se puede perder a pesar del desarrollo de los nuevos medios de comunicación tan sofisticados que tenemos a nuestra disposición en la actualidad. Porque el calor de la vida es el respirar, la voz, la palabra encarnada... Claro que, en los libros, a pesar de Platón, sí hay vida. La vida del lenguaje que revive y alienta en los ojos del lector. El lector, el tiempo del lector, recobra y hace latir el tiempo dormido en el libro. Por eso los libros son nuestros interlocutores, nuestros compañeros de diálogo...
–...La *paideía* griega.
–Por supuesto.
–Pero una *paideía* idealizada y mitificada...
–Por supuesto, por supuesto. Yo me critico a mi mismo mucho por mis manías, mis ideas fijas y mis obsesiones. El mundo es el mundo y hay que adecuarse, la vida es dureza y es decepción. Pero

spécialiste fermé à tout ce qui n'est pas le strict domaine de sa discipline.
– Non, bien sûr, c'est ce que nous disions avant, quand je vous racontais l'anecdote du gynécologue violoncelliste. Moi je crois que le maître se définit surtout par une attitude d'ouverture vers la connaissance, conçue comme quelque chose de vivant, une ouverture et un dévouement. Il peut y avoir quelqu'un de très érudit, très savant, qui n'est pas un maître parce qu'il lui manque la capacité de communication... et je ne me réfère pas à des techniques théâtrales de communication, comme on le disait avant, mais à la passion pour ce qui se sait ou ce qui veut être su, et à la nécessité de partager et de transmettre cette passion. Le maître cherche à faire de ses élèves des complices de cette passion et comme ça il se rend compte qu'il assume sa fonction sociale, que c'est en même temps quasiment un dévouement amoureux, un travail pour convertir la connaissance en une expérience orale, visuelle, en un dialogue...
– Ce que tu dis rappelle Platon, quand dans *Le Fedro* il critique l'écriture parce qu'elle est muette, parce qu'elle ne peut se défendre ni s'aider elle-même...
– Les livres ne sont pas des maîtres parce qu'ils sont dépourvus de cette chaleur de la communication directe, du geste, du regard. Moi je crois à l'enseignement vers les autres et cela ne peut pas se perdre malgré le développement des nouveaux moyens de communication si sophistiqués que nous avons aujourd'hui à notre disposition. Parce que la chaleur de la vie c'est respirer, la voix, la parole incarnée... C'est sûr que dans les livres, malgré Platon, il y a une vie. La vie du langage qui revit et s'anime à travers les yeux du lecteur. Le lecteur, le temps du lecteur, retrouve et fait ressurgir le temps du livre. Pour cela les livres sont nos interlocuteurs, nos compagnons du dialogue...
– ...la *paideia* grecque.
– Assurément.
– Mais une *paideia* idéalisée et mythifiée...
– Oui, oui, biensûr. Je me critique souvent moi-même pour mes manies, mes idées fixes et mes obsessions. Le monde est le monde et il faut s'en accomoder... la vie est rudesse et déception. Mais si elle fonctionnait cette idéalisation ? Et si nous étions en train de tuer un élément fondamental ? Et si c'était nécessaire,

¿y si funcionase esa idealización? ¿Y si estamos matando un elemento fundamental? ¿Y si fuera necesaria la utopía para poner en marcha las cosas? Estamos atados a miserias y a contradicciones. Mi experiencia de lector largo, larguísimo, que he sido es que muchas de las obras que admiramos –literarias, filosóficas...– son lo que son por la pasión que las inspira. La obra de arte es *La montaña mágica*, pero si uno lee los diarios de Thomas Mann de esa época –aunque en ellos hay cosas que me decepcionan bastante en relación con otros temas– se da cuenta del entusiasmo, la dedicación y la entrega con que fue escrita esa maravillosa novela; y lo mismo sucede en ciencia, en filosofía, en música.

–Se trata entonces de transmitir esa pasión...

–Muchas veces pienso que uno vive en la memoria de sus amigos casi más que en la propia, y en ese sentido hay en el maestro un deseo y una vocación de compartir la pasión por la memoria del saber que ha recibido, ramificarla, dejarla escapar hacia otros...

Salvador Mas es profesor de Historia de la Filosofía en la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Rosa Muñoz es profesora de Historia de la Filosofía en el I.E.S.

cette utopie pour mettre en marche les choses ? Nous sommes attachés à des misères et à des contradictions. Mon expérience de lecteur assidu, très longue, m'a montré que les œuvres que nous admirons – littéraires, philosophiques... – sont ce qu'elles sont par la passion qui les inspire. L'œuvre d'art c'est *La montagne magique*, mais si on lit les journaux de Thomas Mann de cette époque – bien qu'il y ait dedans des choses qui m'ont deçues, en comparaison avec d'autres thèmes – on se rend compte de l'enthousiasme, du dévouement et de l'attachement avec lesquels furent écrits ce merveilleux roman ; et on retrouve la même chose en science, en philosophie, en musique.

– Il s'agissait alors de transmettre cette passion...

– Je pense souvent que la vie se vit dans la mémoire de ses amis presque plus que dans la vraie, et en ce sens qu'il y a chez le maître un désir et une vocation de partager la passion pour la mémoire du savoir qu'il a reçu, la ramifier, la laisser s'échapper jusqu'à d'autres...

Salvador Mas est professeur d'Histoire de la Philosophie à l'Université Nationale d'Éducation à Distance (UNED). Rosa Muñoz est professeur d'Histoire de la Philosophie au Lycée.

Joseph Beuys. Madrid, 1985.

Foto/*Photo*: © Gloria Collado.

TERESA AIZPÚN

La revolución somos nosotros[1]. Joseph Beuys como maestro

"Ya siendo un joven artista, Beuys tuvo el valor de proyectar el mapa del mundo que no conocía todavía el arte. Más allá de su formalización, más allá de todos los *ismos* y de todas las escuelas, situó una aventura en la que la reflexión, como síntesis de toda creación, fue la medida de su acción"[2].

Hablar de Beuys como maestro, significa prácticamente lo mismo que hablar de Beuys como artista. Para él, el arte sólo tiene sentido si va más allá de sí mismo, convertido en instrumento y camino para la vida. Todas las preguntas sobre el hombre se reducen al preguntar sobre el arte y preguntarse sobre éste y sus caminos, es hacerlo sobre el hombre y su esencia. Así, el arte no es otra cosa que un "sistema abierto para solucionar problemas fundamentales"[3], lo cual exige en primer lugar, reconocer esos problemas.

A partir de aquí, es fácilmente comprensible que para Joseph Beuys crear tuviera un carácter esencialmente pedagógico, puesto que era una actividad cuyo sentido consistía en cambiar al hombre y, desde él, el mundo. Heredero de la Ilustración alemana, pensaba que la única manera de cambiar el exterior –el mundo– era cambiar el interior –al hombre–, pues toda transformación real acontece desde dentro hacia fuera. Hizo así de la ética la base de cualquier acción, el arte por excelencia.

Pero tal vez debiéramos preguntarnos en primer lugar qué es realmente un maestro y en qué se diferencia de un profesor. Un maestro no es aquel que enseña cosas, sino aquel que capacita al alumno para algo, que despierta en él una posibilidad, que le abre alguna puerta. Un maestro, ayuda a establecer con claridad las coordenadas desde

La révolution c'est nous [1]. De Joseph Beuys comme maître

"Jeune artiste, Beuys eut le mérite de projeter la carte du monde qui ne connaissait pas encore l'art. Au-delà de sa formalisation, au-delà de tous les *ismes* et de toutes les écoles, il situa une aventure dans laquelle la réflexion, comme synthèse de toute création, était la mesure de son action" [2]

Parler de Beuys en tant que maître est pratiquement la même chose que de parler de Beuys en tant qu'artiste. Pour lui, l'art n'a de sens que s'il va au-delà de lui-même, converti en un instrument et en un chemin pour la vie. S'interroger sur l'homme revient à poser la question de l'art, et s'interroger sur l'art et sur ses chemins, c'est s'interroger sur l'homme et son essence. L'art n'est ainsi pas autre chose qu'"un système ouvert pour solutionner les problèmes fondamentaux" [3], ce qui exige d'abord de reconnaître ces problèmes.

Dès lors, il est facilement compréhensible que pour Joseph Beuys créer prenait un caractère essentiellement pédagogique, en admettant qu'il s'agissait là d'une activité dont le sens consistait à changer l'homme, et, à partir de lui, le monde. Heredero de l'Illustration allemande pensait que l'unique manière de changer l'extérieur – le monde – c'est de changer l'intérieur – l'homme –, toute véritable transformation se faisant de l'intérieur vers l'exterieur. Il fit ainsi de l'éthique la base de toute action, l'art par exellence.

Mais nous devrions peut-être nous demander d'abord ce qu'est réellement un maître et en quoi il se différencie du professeur. Un maître n'est pas celui qui enseigne des choses, mais celui qui prépare l'élève à quelque chose, qui réveille en lui une possibilité, qui lui ouvre une porte. Un maître aide à établir avec clarté les coordonnées vers lesquelles s'orienter, à définir les priorités. C'est pourquoi il contribue à l'élection d'une direction ainsi que d'un monde dans

las cuales orientarse, a definir prioridades. Contribuye por tanto a la elección de un rumbo y también del mundo en el que se quiere vivir. Un maestro será entonces aquel que nos ayuda a pintar el mapa de ese mundo, pero además es también aquel que nos enseña, con su propia coherencia, que merece la pena mantener el rumbo elegido. Un maestro es por tanto, ciertamente, un punto de referencia, casi podríamos decir espacial, y es fundamentalmente además una actitud, una manera de vivir y construir porque en la creación del hombre, y como parte misma y esencial de la intencionalidad (dirección) entra el "cómo". Y todo esto era Joseph Beuys.

Este artista hizo, como ya hemos mencionado, de la ética el arte por excelencia. La ética, entendámoslo bien, no es otra cosa que el arte de construirse a sí mismo, como el producto más importante de la libertad: a esto le llamaba él "creación" en el sentido más propio. El talón de Aquiles de este arte ha sido siempre el dolor. Beuys supo crear en un mundo reducido a cenizas. Esta fue su gran maestría. No habló para niños, sino para personas adultas, con una terrible historia a sus espaldas. Habló en un país destrozado por la guerra, que como él tuvo que construirse un futuro, y ni siquiera de la nada, eso hubiera sido más fácil, sino a partir de un pasado lleno de dolorosas experiencias y graves culpas. Por eso el arte de Beuys surge de la herida y busca continuamente la infancia, se entiende como una forma de volver a empezar y como camino hacia la curación.

Tal vez podamos pensar que todo esto sólo concierne a la Alemania de posguerra, y que Beuys con obras como *Mamut* (1960), *Trineo* (1969) o *Parada de tranvía* (1976) nada más nos está contando historias, o incluso su propia historia. Pero aunque contar historias es una maravillosa ocupación, no es esa la intención de Beuys, él intenta revivirlas, recrearlas, que esa historia se haga real en cada uno de los que observan su obra. Llegado un momento todo hombre tiene que recomenzar, desaprender para poder seguir adelante. Todo el mundo ha vivido su guerra y todos necesitan sanar. La herida está

lequel vivre. Un maître est donc celui qui nous aide à peindre la carte de ce monde, mais il est en plus celui qui nous enseigne, dans sa cohérence propre, qu'il vaut la peine de maintenir la direction choisie. Un maître est ainsi, certainement, un point de référence, on pourrait presque dire spatial, et il est de plus, fondamentalement, une attitude, une manière de vivre et de construire, car dans la création humaine, et en tant que partie même et essentielle de l'intentionnalité (direction), se pose le "comment". Beuys était tout cela.

Comme nous l'avons dit, cet artiste a fait de l'éthique l'art par excellence. L'éthique, soyons clair, n'est pas autre chose que l'art de se construire soi-même, comme le produit le plus important de la liberté : à ceci il lui avait donné le nom de "création", au sens propre. Le talon d'Achille de cet art a toujours été la souffrance. Beuys a su créer dans un monde réduit en cendres, et cela fut son mérite. Il ne s'adressait pas à des enfants, mais à des adultes, avec une histoire terrible pesant sur ses épaules. Il parlait dans un pays détruit par la guerre, qui devait comme lui se construire un futur, et non pas à partir du néant, cela aurait été plus facile, mais à partir d'une période pleine de douloureuses expériences et de fautes graves. Pour cela l'art de Beuys surgit de la blessure et cherche continuellement l'enfance, pour trouver un moyen de recommencer et pour retrouver le chemin de la guérison.

Mais nous pouvons voir cela comme concernant simplement l'Allemagne d'après guerre, et les œuvres de Beuys, *Mammouth* (1960), *Traîneau* (1969) ou *Arrêt de Tramway* (1976) peuvent être vues comme des histoires qu'il nous raconte, ou sa propre histoire, et rien de plus. Mais bien que raconter des histoires est une fabuleuse occupation, ce n'était pas l'intention de Beuys, il tentait lui de les revivre, de les recréer, que cette histoire devienne réelle aux yeux de ceux qui observent son œuvre. Tout homme, à un moment donné, doit recommencer, désapprendre pour pouvoir avancer. Tout le monde a vécu sa guerre et tout le monde doit pouvoir guérir. La plaie est ouverte et peut se refermer seulement si la conscience claire de son existence nous apporte la volonté de guérison, et cela relève d'une attitude. C'est la recherche et la reformulation du sens, qui passe nécessairement par

abierta y sólo puede cerrarse si la clara conciencia de su existencia nos lleva a la voluntad de sanación, y esto es una actitud. Es la búsqueda y reformulación del sentido, que pasa necesariamente por la conciencia de su ausencia, del sinsentido. No hay resurrección sin muerte, conocimiento sin previa oscuridad. Quien no ha perdido la fe, dirá Beuys, no puede creer realmente, porque creer, es creer "con exactitud". Esa exactitud se entiende aquí en sentido kierkegaardiano como apropiación real de una idea, como su particularización[4]: "el hombre ha de revivir la experiencia de la crucifixión desde su propia materialidad" para alcanzar "la unión con la fuente de energía o con la estación principal"[5]. En proponer caminos para llegar a esto, en encontrar el cómo, consiste la verdadera creatividad que Beuys intenta despertar y de la que habla, cuando dice que "todo hombre es un artista". Esta afirmación contiene un maravilloso optimismo acerca del hombre (un optimismo que como hemos dicho, no tiene nada que ver con la candidez de alguien que no ha vivido), significa que todos tienen la capacidad de llegar a ser lo que son, yendo siempre más allá de sí mismos.

Para alejarse de la "cultura de la muerte" el hombre tiene que recuperar la fe en la vida y en sí mismo. Pero la fe es una fuerza interna, un motor que necesita de la existencia previa de algo así como una capacidad receptora. Por eso Beuys se propone revitalizar esta capacidad con todos los medios a su alcance. Al hombre hay que despertarle y al mismo tiempo "reblandecerle" por dentro, éste es el sentido de su trabajo en torno a los materiales: la grasa, el fieltro, los metales etc. Beuys cree firmemente que todo es "dinamizable" y "curable", pero para ello hay que recrear las condiciones de posibilidad. El hombre está frío y duro por dentro, anclado en el pasado, en lo ya hecho, paralizado por sus propias obras y sus conceptos, que también son obras. Ahora el arte tiene como misión reorientar todos los sentidos del hombre en la buena dirección: hacia la vida. Y los sentidos son muchos: el sentido mismo de la vida, el sentido del tiempo, del dolor, del tacto, del oído, de la esperanza...[6]. Hay que rescatar el

la conscience de son absence, du non-sens. Il n'y a pas résurrection sans mort, connaissance sans obscurité préalable. Qui n'a pas perdu la foi, dira Beuys, ne peut véritablement créer, parce que créer, c'est créer "avec exactitude". Il faut entendre cette exactitude dans son sens kierkegaardien, comme appropriation réelle d'une idée, comme sa particularisation [4] : "l'homme doit revivre l'expérience de la crucifixion depuis sa propre matérialité" pour atteindre "l'union avec la source de l'énergie ou avec le temps primordial" [5]. La proposition de chemins pour arriver à cela, pour trouver le comment, est ce en quoi consiste la véritable créativité que Beuys, ce qu'il tenta de réveiller et celle dont il parlait lorsqu'il disait que "tout homme est un artiste". Cette affirmation contient un merveilleux optimisme pour l'homme (un optimisme qui, comme nous l'avons dit, n'a rien a voir avec la naïveté de quelqu'un qui n'a pas vécu), signifie que tous possèdent la capacité d'arriver à être ce qu'ils sont, allant toujours au-delà d'eux-mêmes.

Pour s'écarter de la "culture de la mort", l'homme doit récupérer la foi en la vie et en lui-même. Mais la foi est une force interne, un moteur qui a besoin de l'existence préalable de quelque chose comme une capacité réceptive. Pour cela Beuys se propose de revitaliser cette capacité avec tous les moyens qui sont à sa portée. Il s'agit de réveiller l'homme et en même temps le "ramollir" de l'intérieur, tel est le sens de son travail autour de matériaux : la graisse, le feutre, les métaux, etc. Beuys croit fermement que tout est "dynamisable" et "guérissable", mais il faut pour cela recréer les conditions pour que ce soit possible. L'homme est froid et dur à l'intérieur, ancré dans le passé, dans le déjà fait, paralysé par ses propres œuvres et ses propres concepts, qui sont aussi des créations. L'art doit à présent avoir comme mission de réorienter tous les sens de l'homme dans la bonne direction : vers la vie. Et les sens sont nombreux : le sens même de la vie, le sens du temps, de la douleur, du toucher, de l'ouïe, de l'espérance...[6] Il faut délivrer le passé depuis le futur. L'art, comme activité humaine *stricto sensu* se définit comme création, en ce qu'il consiste en la recherche d'un sens pour l'homme, en commencant par le plus concret, concevoir la matière comme ensemble de

pasado desde el futuro. El arte, como actividad humana *stricto sensu* se define como creación, porque consiste en la búsqueda de un sentido para el hombre, empezando por lo más concreto, rescatando la materia como conjunto de fuerzas vitales interrelacionadas y que se necesitan mutuamente para reconducir el todo. El sentido está siempre en el futuro, es dirección, voluntad firme de algo.

Todo lo dicho, nos explica tal vez por qué Beuys abandonó la idea de la medicina y se decidió por la escultura, comprendió que "todo es escultura", cuando comprendió que vivir no era otra cosa que dar forma y por tanto la plástica (tal y como él entiende la escultura) es la definición más propia de lo humano, del actuar. Beuys quiere reconducir el arte a la vida y el arte tiene que ser una manera de reaprender a vivir.

Esta búsqueda de la "rehumanización" de lo humano nos lleva necesariamente más allá de nosotros mismos, al modelado política-social. El arte es un lenguaje y como tal tiene un carácter social ineludible, siempre se dirige a alguien.

"Arte" es por tanto para Beuys sinónimo de "plástica social".¿Qué significa entender el arte como "plástica"? Si hablamos de escultura, hacemos referencia a una actividad exterior al objeto modelado, hablamos de tallar, labrar esculpir, pero la plástica es otra cosa, significa "modelación orgánica desde dentro"[7], es la autocreación a través de la creación de posibilidades, la creación de espacios de libertad[8]. Es la humanización del hombre y su mundo basado en la fuerza conformadora de su actuar, haciendo posible el desarrollo humano de lo humano, casi podríamos decir: la creación de lo humano en sentido propio.

Teniendo en cuenta que actuar es también pensar y hablar, para Beuys sólo la acción de crear define propiamente al hombre. Un ser que se define como artista y que por tanto solamente desde la libertad es comprensible, resulta un curioso "dios temporal", inacabado y frágil, un dios que se hace o se destruye a sí mismo. "...Los hombres no son sólo seres temporales, son también dioses. Esto se debe a que su parte más importante está totalmente oculta. Esto es el espíritu del hom-

forces vitales reliées entre elles et qui ont besoin les unes des autres pour reconduire au tout. Le sens est toujours dans le futur, il est direction, volonté ferme de quelque chose.

On peut alors peut-être comprendre pourquoi Beuys abandonna l'idée de se consacrer à la médecine et se décida pour la sculpture, il comprit que "tout est sculpture" lorsqu'il comprit que vivre n'était pas autre chose que donner forme et la plastique (c'est ainsi qu'il faut entendre sculpture) est la définition la plus propre de l'humain, de l'agir. Beuys veut ramener l'art à la vie et l'art doit être une manière de réapprendre à vivre.

Cette recherche de la "réhumanisation" de l'humain nous amène au-delà de nous-mêmes, au modelage politico-social. L'art est un langage et en tant que tel il contient un caractère social inéluctable, se dirigeant toujours vers quelqu'un.

C'est pourquoi "Art" est pour Beuys synonyme de "plastique sociale". Qu'est-ce que considérer l'art comme "plastique" ? Si nous parlons de sculpture, nous faisons référence à une activité extérieure à l'objet modelé, nous parlons de tailler, de graver, de sculpter, mais la plastique est autre chose, signifie "modelage organique de l'intérieur" [7], c'est l'autocréation à travers la création de possibilités, la création d'espaces de liberté [8]. C'est l'humanisation de l'homme et de son monde fondée dans la force conformatrice de son action, en rendant possible le développement humain de l'humain, on pourrait presque dire : la création de l'humain au sens propre.

En tenant compte qu'agir est aussi penser et parler, pour Beuys, seule l'action de créer définit proprement l'homme. Un être qui se définit comme artiste et qui pour cette raison est compréhensible seulement depuis la liberté, devient un curieux "dieu temporel", inachevé et fragile, un dieu qui se fait et se détruit lui-même. "... Les hommes ne sont pas seulement des êtres temporels, ils sont aussi des dieux. Cela vient du fait que sa part la plus importante est totalement occultée. C'est l'esprit de l'homme, qui est aussi grand que le monde, et même plus grand que le monde" [9].

La tendresse que Beuys avait de l'homme n'était pas uniquement théorique. Sa vocation plus profonde était réellement celle du maître et comme un bon pédagogue il écoutait patiemment et expliquait inlas-

bre, que es tan grande como el mundo, incluso más grande que el mundo"[9].

El cariño con que Beuys habló siempre del hombre no era sólo teórico. Su más profunda vocación era realmente la de maestro y como buen pedagogo escuchó pacientemente y explicó incansablemente, siempre estaba a disposición. Su labor pedagógica acabó siendo para él la definición propia del arte –*pour la présente je n'appartiens plus à l'art*[10]–. Vio claramente que el hombre es el sentido del mundo y todo lo que en él podamos encontrar, desde la naturaleza hasta la técnica, y por tanto es también la clave explicativa de todo, la única lógica posible de cualquier actividad, que debe entenderse como orientación o más bien reorientación hacia él. Esta actitud es muy clara por ejemplo durante toda su campaña ecologista, actividad de la que fue pionero con Petra Kelly[11]. Siempre dejó claro que el medio ambiente estaba en función de las personas y que no significaba para él ningún valor absoluto. Por eso la primera reorientación imprescindible es la del hombre mismo, su propia búsqueda. Y los caminos de esta búsqueda: el despertar, el vivificarse "entrando en calor", la recuperación del verdadero sentido de las palabras... esos son los caminos, las formas del arte nuevo que propone Beuys, la nueva pedagogía. La grandeza de la vida es por tanto la grandeza de un ser que buscando el sentido, el porqué y el para qué de su existencia, construye su propio camino. La grandeza del arte sólo puede ser el hacer al hombre consciente de ello, abriendo nuevas vias a la libertad.

"Joseph Beuys no era ni un romántico ni un antropósofo. Y desde luego no era el "Cristo de la Iglesia de hoy". Tampoco era el "alegre melancólico" que tantos creían ver en él. No era un existencialista porque no negaba el sentido de la existencia. Joseph Beuys era un hombre con conciencia moral. Era un gran maestro"[12].

Teresa Aizpún es profesora de filosofía en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid.

[1] Cfr. *Diese Nacht in die die Menschen*, REINER RAPPMANN Ed. FIU, Wangenallgäu, 1994, p.117

[2] Cfr. BASTIAN, HEINER, *Nada está escrito todavía*, sablement, il était toujours disponible. Son travail pédagogique finit par être pour lui la définition même de l'art – *pour la présente je n'appartiens plus à l'art* [10] –. Il vit clairement que l'homme était le sens du monde et tout ce que nous pouvons y trouver, de la nature jusqu'à la technique, il est la clé qui explique tout, la seule logique possible de n'importe quelle activité, qui doit être entendue comme orientation ou mieux, comme réorientation vers lui. Cette attitude est très claire par exemple durant toute sa campagne écologiste, activité où il fut pionnier, avec Petra Kelly [11]. Il a toujours été clair pour lui que l'environnement était en fonction des personnes et qu'il n'avait pour lui aucune valeur absolue. Pour cela la première réorientation indispensable est celle de l'homme même, sa propre recherche. Et les chemins de cette recherche : le réveil, la vivification "par la chaleur", la récupération du véritable sens des mots... tels sont les chemins, les formes de l'art nouveau proposé par Beuys, la nouvelle pédagogie. La grandeur de la vie est par conséquent la grandeur d'un être qui, à la quête du sens, du pourquoi de son existence, construit son propre chemin. Seule la grandeur de l'art peut rendre l'homme conscient de cela, lui ouvrant de nouvelles portes vers la liberté.

"Joseph Beuys n'était ni un romantique ni un "anthroposophe". Il n'était pas le "Christ de l'Église nouvelle". Il n'était pas non plus le "joyeux mélancolique" que beaucoup voulaient voir en lui. Il n'était pas un existentialiste parce qu'il ne niait pas le sens de l'existence. Joseph Beuys était un homme avec une conscience morale. Il était un grand maître" [12].

Teresa Aizpún est professeur de philosophie à l'Université Rey Juan Carlos de Madrid.

[1] Cfr. *Diese Nacht in die die Menschen*, REINER RAPPMANN Ed. FIU, Wangenallgäu, 1994, p.117

[2] Cfr. BASTIAN, HEINER, *Rien n'est encore écrit*, "Joseph Beuys", catalogue de l'exposition Szeemann, H., Musée National d'Art Reina Sofia, Madrid, du 15 mars au 6 juin, 1994, pp. 16-19.

[3] Cfr. *Beuys*, Kunst Heute nº1, p. 21, Kiepenheuer & Witsch Köln, 1989.

[4] Kierkegaard avancait l'idée que créer signifie faire que Dieu existe pour moi.

[5] Cité *in*: SZEEMANN, HARALD, *J. BEUYS. La machine thérmique du temps*, catalogue de l'exposition ►

"Joseph Beuys", catálogo de la exposición Szeemann, H., Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, 15 de marzo al 6 de junio, 1994, pp. 16-19.

[3] Cfr. *Beuys*, Kunst Heute nº1, p. 21, Kiepenheuer & Witsch Köln, 1989.

[4] Kierkegaard defendía que creer significa creer que Dios existe para mí.

[5] Citado en: SZEEMANN, HARALD, *J. BEUYS. La máquina del tiempo térmica,* catálogo de la exposición Szeemann, H, pp. 8-11.

[6] *Cfr. Ib., p. 9.*

[7] Cfr. Citado en: SZEEMANN, HARALD, *J. BEUYS. La máquina del tiempo térmica*, catálogo de la exposición Szeemann, H., pp. 8-11.

[8] "Die Freiheit des Menschen ist die elementare Frage der Kunst ... Die Zukunft selbst gestalten, eigenverantwortlch sein, sich neu zu formen, das war für ihn der Erweiterte Kunstbegriff" (cfr. *Diese Nacht in die die Menschen*, p. 105). *"La libertad de los hombres es la pregunta básica del arte... darle uno mismo forma al futuro, ser responsable, darse una forma nueva, eso era para él el concepto ampliado del arte".* (Traducción propia).

[9] "...Die Menschen sind ja nicht nur vergängliche wese, sondern sie sind auch götter. Das kommt dabei raus. D. h., das Wichtisgste an ihnen ist ein völlig unsichtbarer Teil. Das ist der Geist des Menschen, der so gross ist wie die Welt-oder grösser als die Welt". (Cfr. *Beuys*, Kunst Heute nº1, p. 42, Kiepenheuer & Witsch Köln, 1989). (Traducción propia).

[10] "A pesar de lo extraño que pueda parecer, mi camino ha evolucionado a través del lenguaje, no ha surgido de supuestos dones plásticos... Una forma de arte que me ha guiado hacia un concepto de lo plástico, un concepto que tiene su origen en la palabra y el pensamiento y que aprende 'hablando' a forjar conceptos que pueden dar forma, y que darán forma al sentir y al querer". (Cfr. BEUYS, J. "Discour sur mon pays" en, *Par la présente je n'appartiens plus à l'art*, Max Reithmann (ed.), L'Arche, Paris, 1988, p. 70).

[11] Joseph Beuys se presentó en 1979 a las elecciones al Parlamento Europeo como candidato de "Los Verdes", pero no salió elegido y eso provocó que el partido le fuera poco a poco arrinconando a pesar de la intensa labor que había realizado. Beuys no era un político tradicional.

[12] Cfr. BASTIAN, HEINER, *Nada está escrito todavía,* "Joseph Beuys", catálogo de la exposición, H. Szeemann, p. 19.

Szeemann, H, pp. 8-11.

[6] Cfr. Ib., p. 9.

[7] Cfr. Cité *in*: SZEEMANN, HARALD, *J. BEUYS. La machine thérmique du temps*, catalogue de l'exposition Szeemann, H., pp. 8-11.

[8] "Die Freiheit des Menschen ist die elementare Frage der Kunst ...Die Zukunft selbst gestalten, eigenverantwortlch sein, sich neu zu formen, das war für ihn der Erweiterte Kunstbegriff" (cfr. *Diese Nacht in die die Menschen*, p. 105). *"La liberté des hommes est la première question posée par l'art...donner chacun une forme au futur, être responsable, donner une forme nouvelle, le concept large de l'art".* (Traduction propre).

[9] "...Die Menschen sind ja nicht nur vergängliche wese, sondern sie sind auch götter. Das kommt dabei raus. D. h., das Wichtisgste an ihnen ist ein völlig unsichtbarer Teil. Das ist der Geist des Menschen, der so gross ist wie die Welt-oder grösser als die Welt". (Cfr. *Beuys*, Kunst Heute nº1, p. 42, Kiepenheuer & Witsch Köln, 1989). (Traducción propia).

[10] "Aussi étrange que cela puisse paraître, mon chemin a progressé à travers la langue, il n'est pas parti de soi-disants dons plastiques... Une forme d'art, en tout cas, qui m'a guidé vers un concept du plastique, un concept qui prend son origine dans la parole et la pensée et qui apprend en parlant à forger des concepts qui peuvent mettre en forme, et qui mettront en forme le sentir et le vouloir". (Cfr. BEUYS, J. "Discours sur mon pays" in, *Par la présente je n'appartiens plus à l'art*, Max Reithmann (ed.), L'Arche, Paris, 1988, p. 70).

[11] Joseph Beuys s'est présenté en 1979 aux éléctions du Parlement Européen comme candidat des Verts, mais n'a pas été élu et cela a conduit le parti à mettre peu à peu l'artiste à l'écart, malgré l'intense travail qu'il avait réalisé. Beuys n'était pas un politique traditionnel.

[12] Cfr. BASTIAN, HEINER, *Rien n'est encore écrit,* "Joseph Beuys", catalogue de l'exposition, H. Szeemann p. 19.

STEFANO RUSSOMANNO

Los maestros cantores del Zen

Gensha le dijo un día a uno de sus discípulos: "Supón que te encuentras con alguien que está sordo, mudo y ciego: él no podría ver tus gestos, oír tu predicación o, al mismo tiempo, hacer preguntas. Incapaz de salvarle, probarías que eres un inútil". Preocupado por estas palabras, el monje fue a consultar al Maestro Ummon. "Inclínate, por favor", dijo Ummon. El monje obedeció pero el Maestro, en vez de darle una respuesta, le lanzó un bastón. Él dio un salto hacia atrás. "Bueno", dijo Ummon, "no estás ciego. Ahora acércate". El monje hizo como se le había ordenado. "Bien", dijo el Maestro, "tampoco estás sordo. Bueno, ¿comprendes?". "¿Comprender qué, señor?", dijo el monje. "Ah, tampoco estás mudo", dijo el Maestro. Al oír estas palabras el monje despertó como de un profundo sueño.

En pocas disciplinas se valora tanto la figura y el papel del Maestro como en el Zen. No obstante, la importancia del Maestro cobra aspectos muy peculiares relacionados con algunas cualidades esenciales de la enseñanza. El Zen considera la realidad como algo que se escapa a cualquier posibilidad de racionalización y verbalización. Toda transmisión conceptual es comunicación de un saber muerto y ajeno. El verdadero saber es incomunicable y sólo se adquiere si el alumno, en lugar de aprenderlo, lo alcanza por sí mismo, lo experimenta en su interior. Como tampoco existe una verdad fuera de cada uno, la tarea del Maestro es estimular la espontaneidad del alumno con una postura que utiliza a menudo la paradoja y la sorpresa. Cuando utiliza palabras y conceptos, lo hace en gran medida para confundir al alumno y mostrarle los límites intrínsecos del pensamiento racional, para empujarle hacia una aprensión de la realidad que sólo puede ser intuitiva e individual. El alumno aprende en la medida que se convierte en maestro de sí mismo. Todo lo que reciba de fuera sólo es un préstamo

Les maîtres chanteurs du Zen

Gensha dit un jour à l'un de ses disciples : "Suppose que tu rencontres quelqu'un qui soit sourd, muet et aveugle : il ne pourra pas voir tes gestes, ni t'entendre prêcher, et ne pourra pas d'avantage te poser des questions. Incapable de le sauver, tu prouverais que tu es un inutile". Préoccupé par ces paroles, le moine alla consulter le Maître Ummon. "Incline-toi, s'il te plaît", dit Ummon. Le moine obéit mais le Maître, au lieu de lui fournir une réponse, lui lança un bâton. Le moine fit un saut en arrière. "Bien", dit Ummon, "tu n'es pas aveugle. Maintenant approche-toi". Le moine fit comme on le lui avait commandé. "Bien", dit le Maître, "tu n'es pas sourd non plus. Bon, as-tu compris?". "Compris quoi, maître ?", dit le moine. "Ah, tu n'es pas muet non plus", dit le Maître. En entendant ces paroles, le moine se réveilla de ce qui semblait être un profond sommeil.

Il existe peu de disciplines qui valorisent autant que le zen la figure et le rôle du maître. Cependant, l'importance du maître est dotée d'aspects très particuliers liés à quelques qualités essentielles de l'enseignement. Le zen considère la réalité comme quelque chose qui échappe à toute possibilité de rationnalisation et verbalisation. Toute transmission conceptuelle est communication d'un savoir mort et étranger. Le vrai savoir est incommunicable et s'acquiert seulement dans le cas où l'élève, au lieu de l'apprendre, l'atteint par soi-même, en fait l'expérience intérieure. Comme il n'existe pas non plus une vérité hors de chacun, la tâche du maître consiste à stimuler la spontanéité de l'élève en adoptant une posture à partir de laquelle il recourt souvent au paradoxe et à la surprise. Lorsqu'il utilise des paroles et des concepts, il le fait en grande mesure pour confondre l'élève et lui montrer les limites intrinsèques de la pensée rationnelle, pour le pousser vers une appréhension de la réalité qui peut uniquement être intuitive et individuelle. L'élève apprend dans la mesure où il se convertit en maître de lui-même. Tout ce qu'il reçoit de l'extérieur n'est qu'un prêt sans valeur. Aucune

sin valor. Ninguna verdad tiene valor si no es vivida, realizada dentro de uno mismo, si no implica a la totalidad del alumno y no sólo su mente.

Algunos Maestros afirman que el zen se enseña con los ojos y no con las palabras. Pero lo cierto es que no hay nada que enseñar, puesto que la única enseñanza posible consiste en despertar la conciencia del alumno, conseguir que por sí solo alcance la comprensión. Nadie puede comprender por otro y nadie puede prestar su comprensión a otro. De ahí, que la postura del Maestro no sea la de hablar sino de predisponer situaciones. Para ayudar al monje a comprender, Ummon lanza contra el monje su bastón. En lugar de perderse en explicaciones, enseña *actuando*. No utiliza un método ni tiene un contenido de doctrinas. Su enseñanza no es calculada ni preorganizada sino que obedece a la espontaneidad del momento. No está enfocada a la consecución de un objetivo concreto sino que se propone despertar en el alumno una postura de apertura y atención totales. Y cada alumno alcanzará una respuesta diferente, la que él mismo experimente.

Ahora, la actitud del Ummon constituye una curiosa y paradójica inversión de muchos postulados de la pedagogía actual. En nuestra cultura, el acento está puesto en los contenidos de la enseñanza, mientras que la figura concreta del maestro cae en un olvido –por no decir desprestigio– cada vez más profundo. La educación coincide en gran medida con conceptos tales como programación, proyecto y curriculum... hasta se pueden asistir a colegios y universidades por correspondencia e Internet. Conceptos abstractos que se proponen establecen pautas comunes para todos. En el Zen, ocurre lo contrario. La enseñanza en sí misma carece de contenido (siendo su esencia inefable e imposible de comunicar verbalmente) y sólo existe el Maestro, el que enseña. Para el zen, toda enseñanza es en realidad un espejismo. Sólo hay alguien que enseña y éste enseña en la medida que permite al alumno realizar, establecer y vivir por sí mismo los contenidos de la enseñanza. La originalidad del alumno no estriba en un determinado contenido, no tiene porque afirmarse en contra o a favor de algo. Original es simplemente

vérité n'a de valeur à moins qu'elle ne soit vécue, réalisée à l'intérieur, à moins que l'élève, et non seulement son esprit, ne s'y implique totalement.

Certains maîtres affirment que le zen s'enseigne avec les yeux et non avec les paroles. Mais ce qui est certain est qu'il n'y a rien à enseigner, puisque l'unique enseignement possible consiste à éveiller la conscience de l'élève, obtenir qu'il atteigne de lui-même la compréhension. Personne ne peut comprendre pour un autre et personne ne peut prêter sa compréhension à un autre. C'est donc à partir de là que la posture du maître consiste non pas à parler mais à prédisposer des situations. Pour aider le moine à comprendre, Ummon lui lance son bâton. Au lieu de se perdre en explications, il enseigne par l'acte. Il n'utilise pas une méthode, il n'a pas non plus un ensemble de doctrines. Son enseignement n'est pas calculé ni prévu d'avance mais obéit à la spontanéité du moment. Il n'est pas dirigé vers l'obtention d'un objectif concret mais se propose d'éveiller chez l'élève une prédisposition d'ouverture et d'attention totales. Et chaque élève obtiendra une réponse différente, celle que lui-même expérimente.

L 'attitude de Ummon constitue, aujourd'hui, une inversion curieuse et paradoxale de nombreux postulats de la pédagogie actuelle. Dans notre culture, l'accent est mis sur le contenu de l'enseignement, tandis que la figure concrète du Maître tombe dans un oubli – pour ne pas dire un mépris – de plus en plus profond. L'éducation coïncide en grande mesure avec des concepts tels que programmation, projet et curriculum... et on peut même suivre les cours des collèges et des universités par correspondance ou par Internet. Des concepts abstraits se proposent d'établir des normes communes pour tout un chacun. Dans le zen, c'est tout le contraire qui se passe. L'enseignement en soi manque de contenu (son essence étant ineffable et impossible à communiquer verbalement), il n'existe que le maître, celui qui enseigne. Pour le zen, tout enseignement est en réalité un mirage. Il y a seulement quelqu'un qui enseigne et ce quelqu'un enseigne dans la mesure où il permet à l'élève de réaliser, d'établir et de vivre par lui-même les contenus de l'enseignement. L'originalité de l'élève ne consiste pas en un contenu déterminé, il n'a pas à s'affirmer contre ou en faveur de quelque chose.

quien está de acuerdo consigo mismo.

En los Maestros cantores wagnerianos, Hans Sachs proclama algo similar. Las modalidades de la enseñanza y los contenidos del aprendizaje no pueden ser determinados a priori sino que se tienen que ajustar a las reglas internas del alumno: "¡Si queréis medir con reglas / lo que no sigue las vuestras, / olvidad éstas / y buscad cuáles son las suyas!", exclama en el momento en que Beckmesser rechaza el canto de Walther por alejarse de las normas que rigen el estatuto poético de los maestros cantores. Y añade: "Yo he encontrado el poema / y la melodía / del caballero nuevos / pero no equivocados. / Se apartó de nuestras pautas, / pero avanzó con firmeza / y sin errores". Sachs está convencido de la importancia de las reglas poéticas ("Aprended a tiempo / las reglas de los maestros, / para que os guíen / fielmente") pero el alumno las tiene que conseguir sólo a través de una búsqueda personal, cuyo resultado no se puede imponer ni predeterminar. A Walther no le exige la imitación sino la asimilación nueva y espontánea: "quiero enseñaros las reglas, / para que vos / me las renovéis...". Y cuando Walther le pregunta, "¿Cómo he de empezar / según las reglas?", Sachs le contesta: "Fijadlas vos mismo / y después seguidlas."

Admirador de Wagner y maestro de algunos de los mayores compositores del siglo XX, Arnold Schoenberg habrá meditado sin duda las palabras de Sachs. En su *Manual de armonía* (editado en 1913), después de una pormenorizada y rigurosa exposición de la materia, advierte la necesidad de especificar: "Aunque el alumno haga todo lo que le recomiendo, su trabajo quizá no resulte por ello mejor que si no lo hiciera. No tiene por qué seguirme en tanto tienda sobre todo a la mera corrección de sus trabajos. Si experimenta, en cambio, estropeará algunas cosas, pero habrá penetrado donde más importa. Se pondrá más difícil la tarea. Pero equivocarse en este camino es más moral que tener éxito en el camino fácil: porque el éxito no significa nada, o significa, todo lo más, que las cosas se han simplificado demasiado."[1]

Al mismo tiempo que parece ofrecer un méto-

Celui qui est original est simplement quelqu'un qui est en accord avec lui-même.

Dans les Maîtres Chanteurs wagnériens, Hans Sachs proclame quelque chose de similaire. Les modalités de l'enseignement et les contenus de l'apprentissage ne peuvent être déterminés a priori mais doivent s'ajuster aux règles internes de l'élève : "Si vous voulez juger d'après des règles / ce qui ne se conforme pas à vos règles / oubliez votre propre voie / et commencez par chercher quelles sont ces règles-là !"s'exclame Sachs au moment où Beckmesser censure le chant de Walther parce qu'il s'éloigne des normes qui régissent le statut poétique des Maîtres Chanteurs. Et il ajoute : "Le poème et la mélodie du chevalier / m'ont semblé neufs mais non confus. / Il s'est écarté de nos voies / mais il avance d'un pas assuré et sans erreur". Sachs est convaincu de l'importance des règles poétiques ("Apprenez à temps les règles des maîtres, / pour qu'elles vous guident loyalement"), mais l'élève doit réussir à les apprendre seulement au moyen d'une recherche personnelle, dont le résultat ne peut ni s'imposer ni se déterminer à l'avance. Sachs n'exige pas à Walther qu'il imite mais qu'il assimile d'une façon neuve et spontanée : "Je voudrais vous apprendre ces lois, / pour que vous me les éclairiez d'un jour nouveau...". Et quand Walther lui demande : "Comment vais-je commencer selon la règle ?", Sachs lui répond : "Fixez-la vous-même, et ensuite, suivez-la."

Admirateur de Wagner et maître de quelques compositeurs majeurs du XXe siècle, Arnold Schoenberg devait certainement avoir médité les paroles de Sachs. Dans son Traité d'harmonie (publié en 1913), après avoir exposé le sujet d'une façon rigoureuse et détaillée, il exprime son besoin de préciser : "Bien que l'élève fasse tout ce que je lui recommande de faire, il se peut qu'il n'obtienne pas de meilleurs résultats que dans le cas où il ne m'aurait pas écouté. Il ne devrait pas me suivre avec une telle attention, surtout en ce qui concerne la simple correction de ses travaux. Par contre, s'il expérimente, il pourra gâcher certaines choses, mais il aura surtout franchi la limite la plus importante à franchir. La tâche sera d'autant plus difficile, mais se tromper dans cette voie est bien plus moral que réussir dans le chemin facile : car le succès ne signifie rien, ou signifie, tout

do riguroso, Schoenberg explica que la experimentación libre e individual por parte del alumno es lo más importante. También en su óptica, la verdadera enseñanza resulta ser un contenedor vacío. El objetivo del maestro carece de contenidos específicos y consiste más bien en ayudar al alumno a hacerse consciente de su mundo interior, encontrar sus propias reglas, alcanzar la expresión espontánea de su propio ser: "Propiamente al verdadero artista no se le puede enseñar... [El verdadero artista] se ha observado a sí mismo; [...] a través de esa autoobservación se ha desarrollado partiendo de sus condiciones previas, de sus modelos, que quizá al comienzo le sirvieron de apoyo, de muletas, para los primeros movimientos"[2]. El aprendizaje de los medios artísticos es el medio preliminar con el que el alumno obtiene y desarrolla un trabajo de auto-reflexión que es lo verdaderamente importante. Schoenberg lo define como la capacidad de enfocar a la persona real en lugar de conceptos abstractos: "Porque finalmente no escribe lo que está de acuerdo con el arte, sino lo que está de acuerdo con el artista"[3]. Tal como opinan los maestros zen, la originalidad no reside en un contenido determinado y específico sino que vive en el íntimo acuerdo que cada uno establece consigo mismo. Por lo tanto, no hay necesidad de estar a favor o en contra de la tradición. Al imitar la técnica de los modelos, el alumno aprende a mirar en su interior. En palabras de Hans Sachs, la labor del artista sería justamente la de "prestar atención a sus sueños e interpretarlos... el arte de la poética no es otra cosa que interpretación de la verdad oculta en el soñar".

De esta manera, todo se convierte en enseñanza y por lo tanto circunscribir sus límites (contenidos, modalidades, etc.) resulta un ejercicio ocioso, pues está en todas partes. Afirma Schoenberg que siempre estamos aprendiendo, que lo queramos o no, y en cualquier momento. La tarea del maestro es por lo tanto afín a la maieutica de Sócrates: sacar a la luz la sabiduría de la que el alumno es portador sin saberlo. "El artista aprende, quiera o no quiera; porque ha aprendido ya antes de estar en situación de ponerse a aprender. En su impulso profundo, en su inconsciente, hay

au plus, que les choses se sont trop simplifiées" [1].

Tout en offrant une méthode rigoureuse, Schoenberg explique en même temps que l'expérimentation libre et individuelle de la part de l'élève est ce qui importe le plus. Le vrai enseignement est donc, de son point de vue aussi, un conteneur vide. L'objectif du maître ne réside pas dans la transmission de contenus spécifiques mais consiste plutôt à aider l'élève à prendre conscience de son monde intérieur, à trouver les règles qui sont les siennes, à atteindre l'expression spontanée de son propre être : "On ne peut pas, à vrai dire, enseigner au vrai artiste ... [le véritable artiste] s'est observé lui-même ; [...] au moyen de cette auto-observation, il s'est développé en partant de ses conditions préalables, de ses modèles, qui, peut-être au début, lui servirent de base, de béquilles, pour ses premiers mouvements" [2]. L'apprentissage des moyens artistiques est la façon préliminaire par laquelle l'élève obtient et développe un travail d'auto-réflexion, et c'est ce qui importe vraiment. Schoenberg le définit comme la capacité d'envisager la personne réelle au lieu de considérer des concepts abstraits : "pour que, finalement, il n'écrive pas ce qui est en accord avec l'art, mais ce qui est en accord avec l'artiste" [3]. Suivant l'opinion des maîtres zen, l'originalité ne réside pas dans un contenu déterminé et spécifique mais vit dans l'accord intime que chacun établit avec soi-même. Il n'y a donc aucune raison d'être pour ou contre la tradition. En imitant la technique de ses modèles, l'élève apprend à regarder à l'intérieur de soi-même. Suivant Hans Sachs, le travail de l'artiste consisterait justement "à prêter attention à ses rêves et à les interpréter... L'art poétique n'est rien d'autre que l'interprétation de la vérité contenue dans les rêves".

De cette façon, tout se convertit en enseignement, et en définir ses limites (contenus, modalités, etc.) devient pour autant un exercice oiseux ; l'enseignement se trouve en effet partout. Schoenberg affirme que nous sommes toujours en train d'apprendre, que nous le voulions ou non, et ce, à tout moment. La tâche du maître est donc en affinité avec la maïeutique de Socrate : accoucher les élèves de la sagesse qu'ils contiennent sans le savoir. "L'artiste apprend, qu'il le veuille ou non ; parce qu'il a déjà appris avant de se trouver dans la situation de commencer à

un tesoro de vieja sabiduría que él pondrá de manifiesto aun sin quererlo"[4]. La verdadera enseñanza resulta ser entonces una toma de conciencia, un despertar y no (o no simplemente) una transmisión de conocimientos. No procede de alguien que sabe hacia alguien que no sabe todavía. Es la síntesis de algo más profundo y diferente. Como explica Schoenberg, "Cuando yo enseñaba, jamás me propuse decir al alumno sólo "lo que yo sabía". Más bien buscaba lo que el alumno no sabía. Sin embargo, no era esta la principal cuestión, a pesar de que yo, por esto mismo, estaba ya obligado a encontrar algo nuevo para cada alumno. Sino que me esforzaba en mostrarle la esencia de las cosas desde su raíz... el profesor debe tener el valor de equivocarse. No debe presentarse como un ser infalible que todo lo sabe y que nunca yerra, sino como una persona incansable que busca siempre y que, quizá a veces, encuentra algo... Si me hubiera limitado a decirles lo que yo sabía, ellos hubieran aprendido eso y nada más. Así quizá sepan incluso menos. Pero saben de dónde puede venir el conocimiento: ¡de la búsqueda! ¡Espero que mis alumnos busquen! Porque han llegado a saber que se busca por buscar"[5].

El maestro reconoce que la verdadera enseñanza carece de contenido. Y puesto que no hay contenido, sólo hay una simbiosis en la que cada alumno es también maestro y cada maestro es también alumno. "Este libro lo he aprendido de mis alumnos", escribe Schoenberg al comienzo de su *Manual de armonía*. Y el compositor tampoco se queda aquí. Por un momento, parece alumbrar algo incluso más rompedor. En las últimas páginas del libro, afirma: "Quizá el alumno no sea más que una proyección del profesor hacia fuera. Cuando el profesor se dirige al alumno, se habla a sí mismo: "Hablando contigo me hablo a mí mismo". Él se enseña a sí mismo, él es su propio maestro y su propio discípulo"[6]. Existe el que enseña pero ¿dónde está lo que enseña? ¿dónde está el alumno? Puesto que la verdadera enseñanza carece de contenido, que es una vivencia que no se puede transmitir con palabras sino que hay que experimentar individualmente, cada uno es en realidad maestro y discípulo de sí mismo. Y el maestro, que ha aprendido.

apprendre. Dans son élan profond, dans son inconscient, il y a un trésor de vieille sagesse qu'il manifestera même sans le vouloir"[4]. Le vrai enseignement finit donc par consister en une prise de conscience, un éveil et non (ou non seulement) une transmission de connaissances. Il ne procède pas de quelqu'un qui sait pour se diriger vers quelqu'un qui ne sait pas encore. C'est la synthèse de quelque chose de plus profond et différent. Schoenberg l'explique ainsi : "Lorsque j'enseignais, je ne me suis jamais proposé de dire uniquement à l'élève "ce que je savais" ; je recherchais plutôt ce que l'élève ne savait pas. Cependant, ce n'était pas là la question principale, bien que, pour cette raison, je m'obligeais à trouver quelque chose de nouveau pour chaque élève. Je m'efforçais de montrer à chacun l'essence des choses depuis leurs racines... Le professeur doit avoir le courage de se tromper. Il ne doit pas se présenter comme un être infaillible qui sait tout et qui ne se trompe jamais, mais comme une personne infatigable qui cherche toujours et qui, de temps en temps peut-être, trouve quelque chose... Si je m'étais limité à leur dire ce que je savais, les élèves auraient appris cela et rien de plus. Il est peut-être possible qu'ainsi ils savent moins de choses. Mais ils savent d'où peut venir la connaissance : du fait de chercher! J'attends de mes élèves qu'ils cherchent! Parce qu'ils sont arrivés à savoir qu'on cherche pour chercher"[5].

Le maître reconnaît que le vrai enseignement manque de contenu. Et puisqu'il n'y a pas de contenu, il ne peut y avoir qu'une symbiose où chaque élève est aussi maître et chaque maître est aussi élève. "J'ai appris ce livre de mes élèves", écrit Schoenberg au début de son *Traité d'harmonie* . Mais le compositeur n'en reste pas là. Durant un instant, il semble découvrir une rupture encore plus forte. Dans les dernières pages du livre, il affirme : "Peut-être que l'élève n'est rien d'autre qu'une projection de son professeur. Quand le professeur se dirige à l'élève, il se parle à lui-même : 'En parlant avec toi, je me parle à moi-même'. Il s'enseigne à soi-même, il est son propre maître et son propre disciple"[6]. Celui qui enseigne existe, mais où est ce qu'il enseigne ? Où est l'élève ? Puisque le vrai enseignement manque de contenu, puisqu'il s'agit d'un vécu qui ne peut pas se transmettre par des paroles mais dont on doit faire

canzado esta conciencia, enfoca su esfuerzo en hacer consciente de ello al alumno.

Le preguntó un monje curioso a un Maestro: "¿Cuál es el Camino?". "Está justo ante tus ojos", dijo el Maestro. "¿Por qué no lo veo por mí mismo?", preguntó el monje. "Porque estás pensando en ti mismo", dijo el Maestro. "¿Y usted?", dijo el monje, "¿usted lo ve?". El Maestro dijo: "Mientras sigas viendo doble, diciendo yo no y tú sí, y así sucesivamente, tus ojos estarán nublados". "Cuando no hay ni yo ni tú, ¿se puede ver?", dijo el monje. "Cuándo no hay ni yo ni tú, ¿quién es el que quiere verlo?", replicó el Maestro.

Stefano Russomanno es musicólogo.

l'expérience, chacun est en réalité maître et disciple de soi-même. Et le maître qui a atteint ce niveau de conscience tente d'en rendre conscient l'élève.

Un moine curieux demanda à un Maître : "Quel est la voie ?". "Tu l'as justement devant les yeux", dit le Maître. "Pourquoi ne la vois-je donc pas par moi-même ?", demanda le moine. "Parce que tu es en train de penser à toi-même", dit le Maître. "Et toi, maître ?", dit le moine, " la vois-tu ?". Le Maître dit : "Tant que tu continueras à voir double, en disant moi non et toi oui, et ainsi de suite, tes yeux seront couverts". "Quand il n'y a ni moi ni toi, peut-on la voir ?", dit le moine. "Quand il n'y a ni moi ni toi, quel est celui qui veut la voir ? répliqua le Maître.

Stefano Russomanno est musicologue.

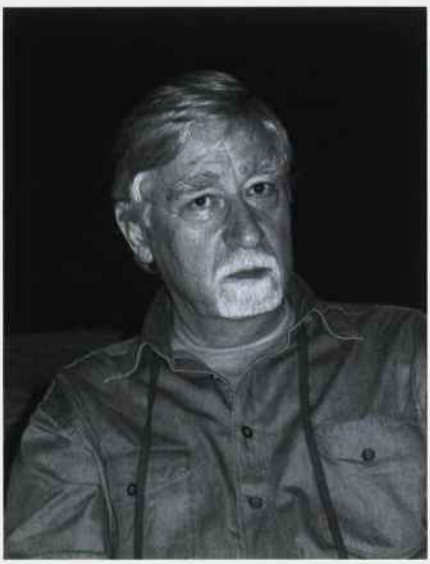
[1] A. Schoenberg, *Armonía*, Real Musical, Madrid, 1974, p.444.
[2] Ibid., p.489.
[3] Ibid., p.489.
[4] Ibid., p.495.
[5] Ibid., p.1-2.
[6] Ibid., p.496.

[1] A. Schoenberg, *Armonía*, Real Musical, Madrid, 1974, p.444.
[2] Ibid., p.489.
[3] Ibid., p.489.
[4] Ibid., p.495.
[5] Ibid., p.1-2.
[6] Ibid., p.496.

INÉS FERNÁNDEZ ARIAS

El intrincado mundo de la afinación, entrevista con Reinhard von Nagel

L'inextricable monde de l'accord, entretien avec Reinhard von Nagel



Foto/*Photo*: ©Gloria Collado.

Reinhard von Nagel. Becerril de la Sierra (Madrid), mayo/*mai*, 2001.

Pregunta.- Señor von Nagel, me gustaría saber cómo podría presentarle. Es usted constructor de claves, Profesor de afinación en el Conservatorio de París... En resumen, ¿quién es usted?
Respuesta.- Es verdad que soy constructor de claves desde hace treinta años, y he sido durante algunos años profesor de afinación en el Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París, institución que está situada en el nivel inmediatamente inferior al buen Dios... Y estoy muy orgulloso de ello. Estos cursos consistían en familiarizar a los alumnos con la teoría y práctica de la afinación y especialmente de los sistemas de afinación históricos.

Hoy ya no enseño en el Conservatorio Nacio-

Question.- Monsieur von Nagel : j'aimerais savoir comment je pourrais vous présenter. Vous êtes facteur de clavecin, vous êtes chargé de cours d'accord au conservatoire de Paris... en fait qui êtes-vous ?
Réponse.- Il est vrai que je suis facteur de clavecins depuis trente ans et que j'ai été pendant quelques années en charge des cours d'accord au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse à Paris, donc, une institution qui est placée tout de suite après le bon Dieu. J'en suis extrêmement fier. Ces cours consistaient à familiariser les élèves avec la théorie et la pratique de l'accord et notamment des systèmes d'accord historiques.

Aujourd'hui je n'enseigne plus au CNSMD de Paris, mais dans des cours ponctuels par-ci par-là. Les derniers cours ont eu lieu dans l'Est de l'Allemagne, à Varsovie et à Moscou.

Mon métier de facteur de clavecins est évidemment mon activité principale et l'occupation avec les systèmes d'accord est venue du fait qu'il y a trente ans, rares étaient les gens, les musiciens, les clavecinistes sachant accorder leur instrument selon les pratiques du passé. Il a fallu que nous apprenions, nous, les facteurs de clavecins à accorder nos instruments, et il a fallu que nous apprenions ou que nous réinventions toute la terminologie qui a trait aussi bien à la facture de clavecins qu'à l'art d'accorder. Je crois qu'on peut dire "l'art d'accorder". C'est ainsi qu'il y a 25 ans nous avons commencé à faire des études dans ce domaine-là, moi en compagnie de mon grand mentor américain William Dowd. Il est intéressant de souligner que les connaissances qui ont mené au renouveau de la facture de clavecins et celles qui ont mené à la redécouverte des systèmes d'accord anciens nous sont venues essentiellement

nal Superior de Música y Danza de París, pero doy clases en cursos puntuales por aquí y por allá. Los últimos cursos que he dado han tenido lugar en el Este de Alemania, en Varsovia y en Moscú.

Mi trabajo de constructor de claves es, evidentemente, mi actividad principal. La preocupación por los sistema de afinación viene del hecho de que hace treinta años, era raro, incluso rarísimo, que los músicos, los clavecinistas, llegaran a saber afinar sus instrumentos según se hacía en la época. Ha hecho falta que aprendiéramos nosotros –los constructores de clave– a afinar nuestros instrumentos y ha hecho falta que aprendiéramos o reinventáramos toda la terminología que rodea tanto la construcción de claves como al arte de afinar... Creo que se le puede llamar "el arte de afinar". Así pues, hace veinticinco años comencé a hacer estudios en ese campo, en compañía de mi gran mentor William Dowd. Es importante señalar que los conocimientos que han llevado a la renovación de la construcción del clave y al redescubrimiento de los sistemas de afinación antiguos han venido esencialmente de América, concretamente de la Universidad de Harvard, de Québec, por hombres como William Dowd y Franck Hubbard, en lo que concierne a la construcción del clave. En lo que concierne a la afinación estaba –está aún– un investigador extraordinariamente fértil: Pierre-Ives Asselin un quebequés al que debemos muchos de nuestros conocimientos.

P. ¿Fue Asselin su maestro?

R.- En efecto, le debo mucho. Hace 25 años le pedí que diera clases de afinación en mi taller de París. De estos cursos nacieron una tesis doctoral muy señalada y una obra publicada y muy consultada en la actualidad (*Música y temperamento*).

Nuestro planteamiento es distinto al del siglo XIX. Hoy día decimos: "Estos conocimientos no son solamente conocimientos históricos, sino conocimientos prácticos que podemos trasladar a las salas de conciertos".

Era un paso audaz, hace 30 años. Hoy hay un gran número de conjuntos de música barroca, tocando con instrumentos antiguos, que se afinan d'Amérique, c'est-à-dire, de l'Université de Harvard et du Québec par des hommes comme William Dowd et Franck Hubbard en ce qui concerne la facture du clavecin. Quant aux systèmes d'accord c'est à Pierre-Yves Asselin, un québécois que nous devons beaucoup de nos connaissances.

Q.- Asselin est-il votre professeur ?

R.- Certes, je lui dois beaucoup. Il y a 25 ans je l'ai prié de donner des cours d'accord dans mon atelier parisien. De ces cours sont nés une thèse de doctorat tout à fait remarquable et un ouvrage publié largement répandu aujourd'hui : *Musique et Tempérament*.

Notre démarche se distingue de celle du XIXe siècle. nous disons aujourd'hui : "Ces connaissances-là ne sont pas seulement des connaissances historiques, mais des connaissances pratiques que nous pouvons transposer en salle de concert".

C'était un pas audacieux, il y a trente ans. Aujourd'hui, il y a un grand nombre d'ensembles de musique baroque jouant avec des instruments anciens, qui s'accordent tout naturellement selon différents systèmes anciens.

Tout comme lors d'une conférence concert donné à Madrid il y quelques années, je me permets d'attirer l'attention sur le fait qu'il y a deux termes de base dans l'art d'accorder qu'il faut bien distinguer : "Diapason" et "tempérament".

Q.- J'aimerais que vous parliez du diapason et du thème "diapason et politique".

R.- Oui, le diapason a effectivement intéressé les hommes politiques. Par exemple sous Louis XIV, Louvois – donc à la fin du 17ème siècle – essaie d'unifier le diapason en France. Ceci dans un souci centralisateur qui caractérise justement la politique française depuis bien avant Louis XIV. Lorsqu'il m'est arrivé de prétendre que le diapason avait une dimension politique, je pense là au fait que dans différentes villes d'Europe – je pense à Vienne, par exemple, et à Paris – il y a eu de véritables luttes entre des factions musicales, mais aussi politiques, pour savoir qui avait le diapason non pas le plus juste, le meilleur, le plus intelligent, mais le diapason le plus haut, et pour des raisons psychologiques assez faciles à comprendre : il y a eu une surenchère, puisque celui qui avait le diapason le plus haut était aussi le plus fort. Cela relève de la psychologie du petit

con naturalidad según los diferentes sistemas antiguos.

Como en el transcurso de una conferencia concierto dada en Madrid hace algunos años, me permití llamar la atención sobre el hecho de que hay dos términos básicos en el arte de afinar que es necesario distinguir: "diapasón" y "temperamento".

P.- Al mencionar el diapasón, recuerdo una observación muy interesante que hizo Ud sobre "diapasón y política".

R.- Sí, el diapasón de hecho ha interesado a los políticos. Por ejemplo, bajo el reinado de Luis XIV, Louvois –estamos hablando de finales del XVII– intenta unificar el diapasón en Francia. Esto no era exactamente por razones políticas sino por esa preocupación centralizadora que caracteriza a la política francesa, incluso desde mucho antes de Luis XIV. He llegado a pensar en la dimensión política del diapasón al observar lo que pasaba en diferentes ciudades de Europa –por ejemplo en Viena o en París–. Ha habido verdaderas luchas entre facciones musicales y políticas para saber quien tenía el diapasón –no el más adecuado para los instrumentos o el más inteligente– sino el más agudo, el más alto. Por razones psicológicas fáciles de comprender se ha producido un afán de emulación, puesto que aquel que tuviera el diapasón más alto era también el más fuerte. Dado que esta actitud responde a la psicología de un niño, me abstengo de aclarar esta comparación.

Pero el hecho es que, por ejemplo, el señor Karajan en Viena subió el La hasta 448 Herzios, lo que es evidentemente peligroso para los instrumentos musicales, y para los cantantes algo increíble, una hazaña. Sé bien que me aparto de la cuestión política, aunque aún puedo añadir que el ejército italiano a finales del XIX afinó el La a 450 Hz. y pienso que fue por eso por lo que Italia ganó todas las guerras... Vuelvo a Karajan y al diapasón extremadamente alto que escogió en comparación al diapasón habitual actual que estaba fijado en un máximo de 440 Hz. y eso desde 1947 ó 1948. Ya he mencionado el hecho de que modificar el diapasón representa un peligro mortal para los cantantes. Veamos, en el pasado los garçon. Je m'abstiens de clarifier cette comparaison.

C'est ainsi que Karajan, par exemple, à Vienne, est monté jusqu'à 448 Hz pour le la, ce qui est évidemment dangereux pour les instruments de musique, et une véritable gageure pour les chanteurs. Je sais bien que je quitte la question du politique. Si, on peut encore ajouter que l'armée italienne, par exemple, à la fin du XIXe siècle, accorde même à 450 Hz. Je pense que c'est pour cela que l'Italie a gagné toutes ses guerres. Je reviens à Karajan et au diapason extrêmement haut qu'il a choisi par rapport au diapason normal, qui est défini avec 440 Hz, et ceci depuis 1947 ou 1948. Le fait de modifier le diapason représente un danger mortel pour les chanteurs. Pourquoi ? Parce que dans le passé, on a utilisé – "on" : les compositeurs, les musiciens, les facteurs d'orgues surtout, ont utilisé des diapasons très différents. Nous sommes au XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles. Il n'y a pas de normalisation. La normalisation est une notion du XIXe siècle, nécessité imposée par l'industrialisation et de nos jours elle répond évidemment à un besoin né de la mondialisation ou de la globalisation : Il faut unifier les systèmes de mesure.

Mais aux XVIIe, XVIIIee siècles, il n'y avait pas cette contrainte. On avait donc d'une ville à l'autre des diapasons très différents, et cette différence pouvait aller jusqu'à une tierce mineure. Je donne un exemple : Lorsque Jean Sébastien Bach est maître de chapelle à Cöthen, entre 1717 et 1723, il utilise un orgue avec un diapason de 392 Hz, diapason qui se situe deux demi-tons ou une seconde majeure en dessous du la moderne. Les musiciens modernes diraient : Il n'a pas accordé à la, il a accordé à sol. Mais pour lui, il ne s'agit pas d'un sol, mais d'un la plus bas. Il appelait cela le 'Kammerton'. Autre détail intéressant : à Cöthen, le diapason était le même à l'église et à la cour. Alors qu'ailleurs, il y avait le 'Kammerton' (bas en général) et le 'Chorton' plus haut à l'église.

Ce diapason très bas à Cöthen s'explique, sans doute, par des événements politiques. En 1685, l'année de la naissance de Bach, Louis XIV décide de révoquer l'édit de Nantes, édit qui jusque là avait protégé les protestants. Cette révocation provoque le départ de beaucoup de protestants de France.

compositores, los músicos, los constructores de órgano, sobre todo, habían utilizado diapasones muy diferentes en los siglos XVI, XVII, XVIII. En esos siglos no había "normalización" –la normalización es una noción del siglo XIX que viene de la industrialización, y la normalización del siglo XX es consecuencia de la globalización o de la mundialización: hay que unificar los sistemas de medida–. Pero en los siglos XVII y XVIII no había esas obligaciones y, por lo tanto, de una ciudad a otra, había diapasones muy diferentes; y esta diferencia podía llegar hasta incluso una tercera menor entre ellos. Doy un ejemplo: cuando Johann Sebastian Bach es maestro de capilla en Cöthen, entre 1717 y 1723, utiliza un órgano con un diapasón de 392 Hz. que se sitúa dos medios tonos, es decir, una segunda mayor, por debajo del La actual. Los músicos modernos dirán que no ha afinado en La, sino en sol. Pero él no diría que había afinado en sol, sino en un La que era más bajo, ha llamado a esto "Kammerton".

Otro detalle interesante, en Cöthen, el diapasón era el mismo en la iglesia y en la Corte, mientras que en todas partes funcionaba el "Kammerton" (en general bajo) y el "Chorton" (más alto en la iglesia).

Este diapasón tan bajo de Cöthen se explica, en el fondo, por acontecimientos políticos. En 1685, año del nacimiento de Bach y de la revocación del Edicto de Nantes. Este Edicto protegía a los protestantes. Luis XIV –por razones puramente políticas– ordena su revocación y hace huir de nuevo a los protestantes de Francia. Los protestantes eran un grupo social más bien acomodado, cultivado y rico que se instaló entonces en los países de los alrededores, especialmente en los países protestantes, es decir, Inglaterra, Holanda y Alemania. Bach tiene en Cöthen varios músicos que vienen de Francia y que llevan allí ese diapasón bajo, que es el de Lully. Es muy interesante ver cómo Lully tenía para su orquesta este diapasón muy bajo y cómo los músicos que huyen de Francia a causa de la persecución política y religiosa extienden ese diapasón muy bajo en la Alemania de entonces. Así que por eso encontramos a Bach en Cöthen trabajando con un diapasón

Or, les protestants français constituent un groupe social plutôt aisé, cultivé et riche. Ses membres se réfugient dans les pays environnants, notamment les pays protestants, l'Angleterre, la Hollande et l'Allemagne. Bach, à Cöthen, emploie plusieurs musiciens originaires de France. C'est sans doute eux qui amènent ce diapason bas qui était celui de Lulli. Il est très intéressant de voir que Lulli avait pour son orchestre ce diapason très bas, et que les musiciens qui fuient la France à cause de la persécution politique ou religieuse amènent ce diapason très bas en Allemagne. Bach à Cöthen travaille donc avec ce diapason extrêmement bas. Il en tient compte évidemment, tout comme Lully, pour les chanteurs. Il peut donc faire monter les voix de ses chanteurs très haut. Si vous prenez ces partitions aujourd'hui, les cantates écrites à Cöthen, par exemple ou les œuvres de Lully, et vous les donnez à un Karajan qui va les jouer à une seconde majeure plus haut, les chanteurs vont se trouver dans des situations extrêmement périlleuse. Un autre exemple : on pense que le diapason moyen de Mozart se situait aux alentours 421 Hz alors qu'à l'Opéra de Vienne, aujourd'hui, on accorde à 446 Hz. Dans le tempérament égal, c'est exactement un demi-ton plus haut que le la à 421 Hz. Donc tous les opéras de Mozart joués aujourd'hui dans cette prestigieuse maison, l'Opéra de Vienne, sont chantés un demi-ton plus haut que ce que Mozart avait en tête. Or, si vous imaginez que vous chantez le rôle de "la reine de la nuit" qui culmine au fa5 qui déjà, en temps normal, est une gageure pour les chanteuses, et bien un demi-ton plus haut, c'est la différence entre la vie et la mort. Je pense que cette ignorance du diapason a créé un style de chant que nous trouvons encore aujourd'hui, qui est, à mon sens, criard, brutal, vulgaire, angoissé et angoissant. Est-ce pour cela qu'il y a en Suisse, par exemple, et en Allemagne, des cliniques spécialisées dans l'opération des nodules des cordes vocales. Certains chanteurs sont obligés de malmener leur cordes vocales parce que le diapason est mal adapté à la partition. C'est terrifiant.

Une autre réflexion que je me fais : Une jeune chanteuse qui travaille le rôle de "la reine de la nuit" et qui, à cause d'un diapason très haut, n'y parvient qu'à grande peine – la différence d'un demi-ton dans les extrêmes peut être infranchissable – quelles

extremadamente bajo. Bach tiene en cuenta, como Lully, a los cantantes. Así que puede escribir partituras para los cantantes en los que éstos alcancen sin problemas zonas muy agudas. Si cogemos esas partituras hoy, las cantatas escritas en Cöthen, por ejemplo, o las obras de Lully y se las damos al señor Karajan, que las va a interpretar una segunda mayor más alta, los cantantes encuentran dificultades casi insuperables para interpretar esas obras. Otro ejemplo: pensemos que el diapasón medio de Mozart era aproximadamente de 421 Hz. y que hoy, en la ópera de Viena, se afina a 446 Hz., exactamente medio tono más alto. Encontramos entonces que todas las óperas de Mozart que se tocan hoy en esa prestigiosa casa que es la Ópera de Viena se están cantando exactamente medio tono más alto de lo que Mozart quería. Si imaginamos el aria de "La Reina de la Noche", que utiliza un fa sobre agudo –y que ya en el tono en el que fue escrito es una proeza para la cantante– nos encontramos con que ese medio tono más alto representa la diferencia entre la vida y la muerte. Pienso que esta ignorancia del diapasón ha creado un estilo de canto, que encontramos aún hoy, que es, en mi opinión, brutal, vulgar, angustiado y angustiante. No sé si usted sabe que en Suiza, por ejemplo, o en Alemania, hay clínicas especializadas en operaciones de nódulos de las cuerdas vocales, porque los cantantes están tan obligados a forzar las cuerdas vocales que muchos de ellos después tienen que sufrir operaciones. Es tan terrorífico como absurdo.

Otra reflexión que me hago es la de una joven cantante que quiere cantar "La Reina de la Noche", y que con ese diapasón tan alto no puede conseguirlo –porque una diferencia de medio tono en los extremos es enorme–. Y yo me pregunto ¿cuál puede ser la incidencia psicológica de este hecho sobre esta cantante? Ella dirá: "todas las generaciones desde Mozart han llegado a cantar ese fa sobre agudo y yo no llego", y no se da cuenta de que le han elevado la barra un 20% aproximadamente. Esto es extremadamente grave. He dicho un 20% porque cuando cogemos una cuerda de un piano, un clave o un violín, si subimos el diapasón medio tono, la tensión aumenta

peuvent être les incidences psychologiques sur cette jeune chanteuse ? Ignorant le glissement du diapason, elle va se dire : "Toutes les générations depuis Mozart sont arrivées à chanter ce fa5, et moi, je n'y arrive pas". Elle ne se rend pas compte qu'on a élevé la barre de 20% à peu de choses près. Et ça, c'est extrêmement grave. Je dis 20% parce que, lorsque vous montez une corde de piano, de violon ou d'un clavecin d'un demi-ton, vous augmentez la tension d'environ 20%. Je pense qu'on peut supposer qu'avec les cordes vocales, c'est à peu près la même chose. J'imagine – pardonnez-moi, ce n'est pas très artistique comme comparaison – j'imagine un concours d'athlétisme, disons à Zürich. Et on vous dit : "Vous êtes le détenteur du record du monde du saut en hauteur avec, admettons, 2,36 m. Si vous battez ce record du monde, vous aurez une prime de 50 000 dollars". Mais, il y a un petit détail : A Zürich, le centimètre n'a pas 10 millimètres, il en a 12. Conséquence : Jamais vous ne battrez le record du monde dans ces conditions. C'est ce que l'on fait aux chanteuses et aux chanteurs : on leur donne un centimètre qui a 12 millimètres en les faisant chanter à 446 Hz et non pas à 421.

En ce qui concerne Lully à Paris et Bach à Cöthen, la différence est encore plus dramatique. Là, ce n'est pas 20%. C'est bien plus puisque la différence de diapason ici est de deux demi-tons.

Mais revenons à la question de la politique. De nos jours, il y a un mouvement qui s'appelle en italien "La Societá Schiller". Il a investi des sommes considérables dans la défense d'un diapason, seul diapason possible devant Dieu, de 432 Hz. Pourquoi 432 Hz ? Parce que la Societá Schiller se base sur une loi italienne qui a été inspirée par Giuseppe Verdi. Celui-ci, à la fin du XIXe siècle, a fait promulguer une loi en Italie qui institue le la à 432 Hz. Cette Societá a parfaitement le droit d'exiger qu'on accorde les instruments à 432 Hz. Mais ce qui est curieux, c'est que derrière cette Societá Schiller, il y a un homme avec des ambitions politiques : Lindon B. LaRouche. Celui-ci a été, par deux fois, candidat à la présidence américaine du temps de Barry Goldwater. A l'extrême droite, c'est-à-dire encore à droite de Goldwater. Lindon B. LaRouche était apparemment l'un des dirigeants du Ku-Klux-Klan. Il est physicien, riche et actuellement

aproximadamente un 20% . Creo que en relación con las cuerdas vocales puede ser más o menos lo mismo e imagino –aunque no sea muy artístico como comparación– que si organizamos un concurso de atletismo, digamos en Zúrich. Y te dicen: "eres el poseedor del récord mundial de salto de altura, pongamos con 2,36 m". Si bates el récord del mundo ganarás 50.000 dólares, pero hay un pequeño detalle: en Zúrich el centímetro no tiene diez milímetros sino doce: jamás batirás el récord del mundo. Pues bien, esto es lo que les hacen a las cantantes y a los cantantes, les damos un centímetro que tiene doce milímetros y en vez de hacerles cantar a 421 les hacemos cantar a 446.

En lo que concierne a las obras de Lully y las de Bach escritas en Cöthen el problema es todavía más grave porque ya no es un 20% es mucho más porque la diferencia del diapasón aquí es de dos medio-tonos.

Pero vuelvo a la cuestión de la política. En el siglo XX, es decir en nuestros días, ha habido un movimiento político que tiene un nombre italiano: "La Societá Schiller" que ha invertido sumas considerables en la defensa de un diapasón único, el único posible ante Dios, de 432 Hz. ¿Por qué 432 Hz? Porque la "Societá Schiller" se basa en una ley italiana que fue inspirada por Giuseppe Verdi. Verdi al final del siglo XIX instauró e hizo aprobar una ley en Italia que instituye un La = 432 Hz. Esta Societá Schiller está en su perfecto derecho de exigir que se afinen los instrumentos a 432 Hz. Lo curioso, y por eso he dicho que es un movimiento político, es que detrás de la Societá Schiller, había un hombre con ambiciones políticas que se llamaba Lindon B. LaRouche y su mujer, Helga LaRouche. Éste ha sido dos veces candidato por la extrema derecha a la presidencia americana en tiempos de Barry Goldwater, es decir, estaba incluso a la derecha de Mr. Goldwater. Lindon B. Leroch era físico y, parece ser, uno de los dirigentes del Ku Klux Klan, un hombre muy rico. Lindon B. LaRouche actualmente está en prisión en Chicago por fraude fiscal. (En América siempre meten a la gente en prisión por fraude fiscal, no por asesinato, no por intento de revolución, no, por fraude fiscal. Creo que todos los grandes gángsters de en prison à Chicago pour fraude fiscale. (En Amérique, faute de mieux, on met souvent les gens en prison pour fraude fiscale. On ne dit pas pour meurtre ou tentative de révolution, non : fraude fiscale. Je crois savoir que les grands gangsters italiens des années 30 et 40 à Chicago étaient souvent en prison pour fraude fiscale). Lindon B. LaRouche, en prison pour fraude fiscale – il doit être très vieux maintenant – a essayé pendant des années d'influencer le monde musical pour obtenir ce diapason de 432 Hz. Il a fait publier des articles pseudo scientifiques pour prouver que c'est le seul diapason possible. C'est évidemment complètement idiot. C'est comme si on disait : "Nous ne pouvons nous rencontrer qu'à 10h du matin et non pas à 10h15." Le diapason étant une convention et non pas une donnée divine ou seulement naturelle. Donc, là, il y avait une utilisation politique, et l'explication est peut-être que, avec ce combat, Lindon B. LaRouche a activé beaucoup de célébrités du monde du chant comme Placido Domingo, par exemple, ou Renata Tebaldi. Tous ces gens-là, des chanteurs vieillissants, sentaient que le diapason montait et avaient peur pour leur voix. Et ils avaient raison. D'un autre côté, ils ont tort quand ils prétendent que le diapason, depuis Verdi, a toujours monté : 432 Hz à l'époque et 446 aujourd'hui. Or, historiquement ce n'est pas exact. Du vivant de Bach, dans le Nord de l'Italie, et dans le Nord de l'Allemagne, il y avait des diapasons très élevés, notamment dans les églises et les couvents. Le diapason s'y situait souvent un demi-ton plus haut que le diapason normal de nos jours (440 Hz).

Dans ce contexte, il surprenant de constater que Bach, en 1723, venant de Cöthen trouvant à Leipzig un orgue que son prédécesseur, Kuhnau, avait fait accorder très bas, demande que l'orgue soit accordé au diapason de chœur (env. 466 Hz), c'est-à-dire une tierce mineure plus haut que le diapason qu'il avait à Cöthen. Il y a même deux cantates écrites à Cöthen qu'il est amené à transposer pour les faire chanter à Leipzig. Pourquoi a-t-il choisi ce diapason très haut à l'église, à Leipzig ? Je ne le sais pas. Mais je sais que, quand il traversait la rue et allait au café pour faire ses cantates séculaires, il utilisait un diapason d'une seconde majeure plus bas, de 415 Hz à peu près. Ça, c'est tout à fait étonnant. Pourquoi

Chicago de los años 30 y 40, iban siempre a prisión por fraude fiscal). Bueno, Lindon B. Leroch debe ser muy viejo ahora, pero ha intentado durante años influir en el mundo musical para obtener este diapasón de 432 Hz, ha publicado artículos pseudo-científicos para probar que es el único diapasón posible, algo completamente idiota, como si dijésemos que sólo podemos quedar a las 10 de la mañana y no a las 10,15... El diapasón es una convención y no un don divino o natural. Pero he aquí que a esta reivindicación se le daba una utilización política y la explicación es, tal vez, que con esa lucha Lindon B. LaRouche ha movilizado a muchas celebridades del mundo del canto, como Plácido Domingo, por ejemplo, o Renata Tebaldi; en fin, cantantes que envejecían y que sintiendo que el diapasón subía temían por sus voces; y tenían razón. A parte del acierto de tal sugerencia, esta gente se equivoca en un punto importante: dicen que con Verdi el diapasón era de 432 y ahora ha llegado a 446. Eso no exactamente verdad puesto que cuando Verdi vivía, coexistían en el norte de Italia y en el norte de Alemania diapasones muy altos, especialmente en las iglesias, donde el diapasón era medio tono más alto que el diapasón normal de nuestros días (440).

Y volviendo a Bach y el diapasón de Cöthen encontramos una cosa totalmente sorprendente: cuando Bach en 1723 va de Cöthen a Leipzig encuentra allí un órgano que su predecesor, Kuhnau, había afinado muy bajo y Bach pide que el órgano sea afinado aproximadamente a 466 Hz., es decir una tercera menor más alta que el diapasón que tiene en Cöthen. Hay al menos dos cantatas de Bach escritas en Cöthen que se ve obligado a transportar una tercera menor baja (ya que el diapasón ha subido) para hacerlas cantar en Leipzig. ¿Por qué escogió ese diapasón tan alto para la iglesia de Leipzig? No lo sé, pero cuando cruzaba la calle e iba hacia el café para hacer sus cantatas profanas, utilizaba un diapasón que era una segunda mayor más baja, 415 Hz más o menos. ¿por qué lo haría? No se sabe. Sí sabemos en cambio que en el norte de Italia, por ejemplo, el diapasón en San Marcos estaba en el entorno de los 466 Hz.

il a fait ça ? Je ne sais pas. Nous savons aussi que dans le Nord de l'Italie, par exemple, le diapason à San Marco se situait aussi aux alentours de 466 Hz. Alors quand des gens comme Lindon B. LaRouche ou R. Tebaldi affirment que le diapason a toujours monté, ce n'est pas exact. Le diapason à l'époque se situait dans une fourchette très ouverte. Lully à Paris utilise 392 et Monteverdi à Venise 466 Hz. Par conséquent, quand vous exécutez des madrigaux de Monteverdi, il faut peut-être utiliser un diapason plus haut que le diapason actuel. Pour Lully se serait l'inverse.

Il y a une spéculation saisissante tendant à expliquer le recours à des diapasons très élevés dans certaines régions du monde, dans le nord de l'Italie, dans le Nord de l'Allemagne. Mettez-vous à la place de gens qui – l'exemple vaut pour certaines régions de l'Allemagne à la fin du XVIIe siècle, après la guerre de trente ans et la guerre de succession du Palatinat – se retrouvent complètement sinistrés, 90% de la population du début du siècle ont péri (plus qu'à Hiroshima), villes et villages sont anéantis, l'économie à l'article de la mort. Or, ces gens, après avoir construit ou reconstruit un lieu de culte, souhaitent faire construire un orgue. Un orgue tout simple. De toute façon, il n'y a guère d'argent pour la réalisation de ce rêve. On consulte plusieurs facteurs d'orgue. Le moins cher emporte le marché. Il a choisi un diapason très élevé et, de ce fait, économise les tuyaux les plus grands, les plus lourds de l'ouvrage. D'où une économie de près de 20% du prix global. Voilà donc un diapason élevé pour des raisons purement économiques.

Q.- Quand vous avez dit que vous étiez facteur d'instruments et enseignant vous n'avez pas dit que vous aviez eu aussi une expérience de chanteur...

R.- Je suis très mal à l'aise pour répondre à cette question parce que – en France, en tout cas – si vous dites que vous avez une expérience de chanteur, vos interlocuteurs comprennent que vous avez fait des études au conservatoire. Vous avez fait du solfège pendant deux ou trois ans. Vous avez fait des études d'harmonie. Je ne sais pas quoi encore... des études de chant, évidemment. Et bien moi je n'ai rien fait de tel. J'ai appris à chanter en parlant ; pardon ! J'ai

Entonces, cuando gente como Lindon B. LaRouche o Renata Tebaldi dicen que el diapasón no ha hecho más que subir, vemos que no es verdad. El diapasón en esa época se situaba en una horquilla muy abierta. Lully usaba 392 Hz y Monteverdi en Venecia utilizaba 466 Hz. más o menos; por lo tanto para interpretar madrigales de Monteverdi es probable que haya que utilizar un diapasón más alto que el diapasón actual. Pero no olvidemos que la música escrita allí estaba escrita para ese diapasón. Puede que interese a los lectores conocer una hipótesis sobre por qué el diapasón era tan elevado en ciertas regiones del mundo, en el norte de Italia, en el norte de Alemania.

Si imaginamos la situación alemana, por ejemplo, a finales del siglo XVII, después de la guerra de los 30 años, después de la guerra de sucesión del Palatinado, la gente se encontraba en la miseria más absoluta, el 90% de la población que había a principio de siglo había desaparecido (más que en Hiroshima), pueblos y ciudades destrozadas, aniquiladas, la economía en fase terminal. Pues esa gente quería reconstruir una pequeña iglesia, una pequeña capilla, un pequeño órgano, y elegían el órgano menos caro, y el menos caro era un órgano con el diapasón más alto, porque así se ahorraban los tubos más grandes, los más pesados, con lo cual el ahorro es de un 20%. He aquí un diapasón elevado por razones puramente económicas.

P.- Usted ha dicho que es constructor de instrumentos y profesor, pero no ha dicho que en una época también ha sido cantante...

R.- Me encuentro muy incómodo al responder a esa pregunta porque –hablo de Francia– si tú dices que cantas o has cantado, tus interlocutores entienden que has hecho estudios en el conservatorio, solfeo durante dos o tres años, armonía, no sé que más incluso..., cursos de canto... Pues bien, nunca he hecho nada de eso. He aprendido a cantar hablando; perdón, he aprendido a cantar aprendiendo a hablar. En mi familia, con una madre, dos hermanas, un hermano y un padre, evidentemente, todo se hacía cantando: es una tradición protestante muy fuerte en Alemania: cantábamos en la iglesia y cantábamos en casa. Por la guerra íbamos

appris à chanter en apprenant à parler. Dans ma famille – une mère, deux sœurs, un frère, un père évidemment – tout se passait en chantant. On chantait tout le temps. C'est une tradition protestante allemande très vivante. On chantait à l'église et on chantait à la maison. Du fait de la guerre, on allait très peu à l'école. Tout se passait à la maison. Donc on chantait beaucoup, beaucoup, beaucoup. De telle sorte que, quand j'avais dix ans, on m'a donné un violon, alors j'ai joué du violon. Je n'ai jamais fait de solfège. Je voyais quand les notes montaient, je voyais quand les notes descendaient. Quand je suis allé faire mes études de droit – évidemment, on fait des études de droit pour devenir un facteur de clavecins, c'est tout à fait logique – j'ai chanté dans la chorale Bach dirigée par Karl Richter à Munich, Richter qui transformait Bach en musicien militaire... Ce n'était pas très drôle. Donc, j'ai toujours fait du chant jusqu'à cet âge-là. Quand je suis venu en France, ma bouche s'est fermée et je n'ai plus chanté. Ça fait 40 ans que je ne chante plus. En France, on ne chante plus. L'église est très pauvre, on ne chante pas à l'église. Quand je suis allé en France – c'est très personnel comme remarque – j'ai coupé avec la culture de mon enfance, complètement. Je n'ai plus parlé l'allemand pendant 15 ans. Je n'ai plus chanté, je n'ai plus joué du violon, j'ai tout laissé derrière moi. C'était une rupture totale. Mais ça, ce n'est pas pour l'article...

Q.- Quand avez-vous vu un clavecin pour la première fois ?

R.- Ça aussi, c'est une question très difficile ! J'ai sans doute vu des instruments de musique qu'on appelait clavecins quand j'étais jeune homme. C'étaient des espèces de pianos mal réussis que nous appelons aujourd'hui des clavecins modernes, que personne ne construit plus. Et puis j'ai compris ce que pouvait être un clavecin de facture historique à l'âge de 30 ans. C'était à Paris, j'ai rencontré un homme, un Québécois encore, Hubert Bédard, qui était à mes yeux le saint Jean-Baptiste de la facture de clavecin. Hubert Bédard est venu prêcher très modestement la bonne parole comme saint Jean-Baptiste, au nouveau testament, annonce en toute modestie l'arrivée du Messie. Je ne sais pas qui est le messie, mais Bédard n'était pas un messie, c'était

muy poco a la escuela y todo ocurría en casa, por lo tanto hacíamos música y cantábamos mucho, mucho, mucho. Así que cuando tenía alrededor de 10 años tocaba el violín aunque no había hecho jamás solfeo. Cuando fui a estudiar Derecho –evidentemente, hacer Derecho para construir claves es totalmente lógico– canté en la Coral Bach dirigida por el señor Karl Richter en Múnich. Richter, que transformaba a Bach en músico militar, no era muy divertido... Pero siempre canté hasta esa época. Cuando me vine a Francia, hace cuarenta años, mi boca se cerró y nunca más canté. En Francia no se canta, la iglesia es más pobre... Cuando llegué a Francia –esto es muy personal– corté con la cultura de mi infancia completamente, dejé de hablar en alemán durante quince años y no volví a cantar ni a tocar el violín. Fue una ruptura total. Pero, en fin, estas cosas no tienen importancia, no son para una entrevista...

P.- ¿Cuándo vio por primera vez un clave?

R.- Esa es también, una cuestión difícil. Cuando era jovencito, no cabe duda que he visto instrumentos de música que llamaban claves. Eran una especie de pianos mal conseguidos, que hoy llamamos "claves modernos", y que nadie construye ya. Después, a la edad de treinta años he visto y comprendido lo que podía ser un clave de construcción histórica. En París encontré a un hombre, otro quebequés, Hubert Bédard que era para mi el San Juan Bautista de la construcción del clave. Hubert Bédard llegó muy modestamente predicando la buena nueva como San Juan Bautista en el Nuevo Testamento anuncia la llegada del Mesías. No sé quien sería el Mesías en esta historia, pero Bédard no era un Mesías, era un San Juan Bautista. En ese momento comprendí que el clave que había escuchado en mi infancia y en mi juventud era, podríamos decir, un malentendido histórico (evito el término "perversión"). El clave "moderno" estaba, en todo caso, muy lejos de lo que pudieron conocer Couperin y Rameau en Francia, Bach y Haendel en Alemania y en Inglaterra y, digamos, Cabezón y Scarlatti en España. Así pues, hace treinta años que, siguiendo las enseñanzas que nos han venido de América, hemos comenzado a explorar los claves antiguos y a

un saint Jean-Baptiste. Là j'ai compris que les clavecins que j'avais vus et entendus dans mon enfance étaient peut-être, on pourrait dire, des malentendus historiques. J'évite le terme "perversion". Donc, ces clavecins modernes étaient, en tous les cas, très loin de ceux qu'ont pu connaître Couperin et Rameau en France, Bach et Haendel en Allemagne et en Angleterre, et disons, Cabezón et Scarlatti en Espagne. C'est donc il y a 30 ans que, suivant l'enseignement qui nous est venu d'Amérique, nous avons commencé à explorer les clavecins anciens et à nous inspirer d'eux. Ce qu'il y a de tout à fait fascinant dans cette évolution, c'est le fait que les gens qui ont fait ça n'étaient évidemment pas des facteurs de clavecins. Parce que les facteurs de clavecins traditionnels construisaient, en Allemagne surtout, des clavecins de facture moderne, alors que les gens qui ont révolutionné la facture en revenant en arrière venaient de l'extérieur. Souvent chercheurs avec une formation universitaire ils se sont transformés en artisans. C'est vrai pour Frank Hubbard, c'est vrai pour Hubert Bédard, c'est vrai pour le grand William Dowd, mon maître, et c'était vrai pour moi. Donc, au fond, tous ces gens-là sont pour une grande partie de leur savoir des autodidactes. Cela explique pourquoi aucun de ces facteurs n'a fait d'apprentissage classique. Ce n'était pas possible, le métier avait disparu !

Q.- Qui fait les meilleurs clavecins actuellement, et comment se fait un bon clavecin, un bon instrument ?

R.- Ça, c'est une question passionnante. Vraiment. Parce que, effectivement, qu'est-ce que c'est un bon clavecin ? Je vais essayer d'y répondre, mais ce n'est pas tout à fait facile. Contrairement à ce que les gens ont cru il y a 20 ans – j'espère que maintenant ils ne le croient plus – un bon clavecin doit fonctionner, d'abord : c'est-à-dire il doit fonctionner mécaniquement. Très souvent on a cru qu'un clavecin, c'est un instrument ancien, donc, ça ne fonctionne pas. Mais ce n'est pas vrai. Les bons clavecins aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles fonctionnaient. Et ils fonctionnaient bien. Donc un clavecin doit fonctionner mécaniquement, de façon fiable. Deuxièmement, un clavecin doit avoir une sonorité typique. Un clavecin espagnol du XVIIe siècle ne va pas sonner comme un clavecin français du XVIIIe. Un clavecin français du XVIIe ne

inspirarnos en ellos. Lo que es fascinante de esta evolución es que las personas que han hecho esto no eran, evidentemente, constructores de clave. Los constructores de clave tradicionales construían, en Alemania sobre todo, claves modernos y la gente que ha revolucionado la construcción del clave volviendo atrás, era gente que venía del exterior; a menudo eran investigadores, gente que tenía formación universitaria y que se transformaron en artesanos. Es el caso de Frank Hubbard, Hubert Bédart, del gran William Dowd, mi maestro, o mi propio caso. En el fondo, toda esta gente es, en gran parte, autodidacta. Ninguno de estos fabricantes podía haber hecho un aprendizaje clásico: el oficio había desaparecido...

P.- ¿Quién hace los mejores claves en este momento y cómo se hace un buen clave, un buen instrumento?

R.- Esta es una cuestión apasionante, verdaderamente, porque, ¿qué es un buen clave? Voy a intentar responder, pero no es fácil, y contrariamente a lo que creía mucha gente hace veinte años –espero que ya no lo crean– la primera cualidad de un buen clave es que funcione, es decir, que funcione mecánicamente. Muy a menudo se ha creído que el clave era un instrumento antiguo y que, por lo tanto, no tenía por qué funcionar. No es verdad. Los buenos claves en el siglo XVI, XVII, XVIII funcionaban bien. Por lo tanto lo primero es que un clave debe funcionar mecánicamente, de manera fiable. En segundo lugar, un clave debe tener una sonoridad típica: un clave español del siglo XVII no suena igual que uno francés del XVIII, un clave francés del XVII no suena como uno del XVIII; hay grandes diferencias entre ellos porque había escuelas nacionales en Italia, en España, en Portugal, en Francia, en Alemania, sobre todo en Flandes (Amberes) –que en el fondo era España dado que Amberes era una ciudad española en la época– en Inglaterra..., había incluso una escuela en Suecia. En Alemania había varias escuelas y aquí hay que volver a citar la influencia política: en un país centralizador como Francia la construcción de claves es monolítica y, en el fondo, sólo tiene una cara –hay diferencias entre la construcción de París y de Lyon pero no va pas sonner comme un clavecin du XVIIIe. Il y a de grandes différences. Il y avait des écoles nationales en Italie, en Espagne – j'englobe le Portugal – en France, en Allemagne, surtout dans les Flandres, c'est-à-dire Anvers (mais au fond c'était une ville espagnole) et en Angleterre. Il y avait même une école en Suède. Il y avait plusieurs écoles en Allemagne ; là encore, il y a une influence politique : Dans un pays monolithique et centralisateur comme la France, la facture de clavecins est monolithique et a au fond un seul visage – il y a des différences entre la facture lyonnaise et parisienne, mais elles ne sont pas très grandes– alors que, en Allemagne où il y avait des centaines de petits princes qui voulaient, chacun, imiter Louis XIV, il n'y avait aucun centre de facture prédominant, de telle sorte qu'on ne peut pas parler aujourd'hui de facture allemande. On peut parler de facture française au XVIIe et XVIIIe siècles. La facture allemande est très hétéroclite, très éparpillée, et c'est le reflet d'une réalité politique. Je pense qu'en Espagne, les choses étaient différentes puisque, à ce moment-là, l'Espagne domine le sud de l'Italie, la Sicile, Naples, elle domine le Nord de l'Europe avec les Flandres : donc il y avait à la cour de Madrid des influences très fortes aussi bien des Flandres que d'Italie, et ça se retrouve d'ailleurs dans les inventaires, dans les documents dont nous disposons. Je ne suis pas un spécialiste de cette question-là, mais je peux citer Ralph Kirkpatrick qui, dans sa monographie de Domenico Scarlatti, cite des documents de la cour d'Espagne qui prouvent qu'on renvoie à Ferrare des pianoforte qui ont été faits par le successeur de Cristofori – Cristofori, qui passe pour l'inventeur du pianoforte – en demandant qu'ils soient transformés en clavecins. C'est tout à fait extraordinaire. Donc, à la cour de Madrid, il y avait des influences de toutes sortes.

Revenons à la question : "Qu'est-ce que c'est, un bon clavecin ?" Donc, un clavecin doit fonctionner ; un clavecin doit avoir une sonorité typique, et il doit avoir une intégrité physique. Si un clavecin marche mécaniquement et sonne de façon typique, mais se désintègre, tombe en morceaux, ce n'est pas un bon clavecin. Donc, je dirais qu'il y a trois critères. Ça paraît élémentaire! Personne ne poserait cette question pour une automobile : elle ne doit pas se

son muy grandes–; mientras que en Alemania, donde había centenares de pequeños príncipes cada uno de ellos queriendo imitar a Louis XIV había tantos centros de construcción que hoy no podemos hablar de una construcción alemana. Podemos hablar de construcción francesa del XVII y del XVIII pero la construcción alemana es muy heteróclita, muy esparcida, y es el reflejo de una realidad política. Creo que en España las cosas eran diferentes porque España en ese momento domina el sur de Italia, Sicilia, Nápoles, domina parte de Europa con Flandes, por lo tanto había en la Corte de Madrid influencias muy grandes tanto de Flandes como de Italia y eso lo vemos en los inventarios, en los documentos de los que disponemos... No soy especialista en esta cuestión pero puedo citar a Ralph Kirkpatrik que, en su monografía sobre Domenico Scarlatti, menciona documentos de la Corte de España que reflejan el envío a Ferrara de pianofortes hechos por el sucesor de Cristofori –que pasa por ser el inventor del pianoforte– pidiendo que sean transformados en claves. Totalmente extraordinario.

Volvamos a qué es un buen clave. Recapitulo: un clave debe funcionar, un clave debe tener una sonoridad típica y debe tener una integridad física. Si un clave funciona mecánicamente y suena de manera típica, pero se desintegra y se le cae en pedazos, no es un buen clave. Yo citaría estos tres criterios, aunque elementales. Es lo mismo que un automóvil. Un automóvil no debe desintegrarse, debe funcionar... Eso es lo primero. Sin embargo nos encontramos con una tendencia, espero que en vías de extinción ya, que defiende que incluso si el instrumento se desintegra es todavía un buen instrumento. No, esto no es verdad. Por lo tanto, estos son los tres criterios. Durante el periodo de renovación del clave ha habido lo mejor y lo peor: ha habido gente que por incompetencia, orgullo o arrogancia ha hecho verdaderamente muy, muy malos claves. También ha habido otros que han comenzado a hacer claves no muy malos y que han mejorado. La progresión más espectacular en el ámbito de la calidad se produce, sin duda, en Alemania, porque en Alemania hace treinta años la gente no

désintégrer, elle doit fonctionner. Mais pour les clavecins, longtemps on a dit : "Même s'il se désintègre, c'est encore un bon clavecin". Non ! Voilà les trois critères. Pendant cette période de renouveau du clavecin, il y a eu le meilleur et le pire. Il y a eu des gens qui, pour des raisons d'incompétence, d'orgueil, d'arrogance, ont fait de fort mauvais clavecins. Et puis il y a d'autres gens qui ont commencé à faire des clavecins pas trop mal, et qui se sont améliorés. La plus spectaculaire progression dans le domaine de la qualité s'est sans doute produite en Allemagne. Il y a 30 ans, les gens n'y savaient pas ce qu'était un clavecin de facture historique. L'école allemande de clavecins modernes étouffait complètement l'émergence de la facture historique qui s'était fait en Hollande, en Amérique, en Angleterre et en France surtout. Depuis une vingtaine d'années, il y a de jeunes facteurs en Allemagne qui se sont détachés de l'emprise étouffante de la facture moderne, qui sont allé chercher leur vérité qui en Hollande, qui en Amérique, qui en France, et maintenant il y a un certain nombre d'excellents facteurs en Allemagne. Il y a aussi quelques bons facteurs en France. Il y en a certainement de bons en Espagne, mais je ne les connais pas tous.

Q.- La tendance actuelle est de faire des instruments qu'on appelle historiques ou copies. Vous avez toujours dit que ce que vous faisiez, c'étaient des originaux...

R.- Tout à fait. C'est une parole orgueilleuse. C'est vrai... Mais je ne retire rien. Je dis que pour apprendre à faire de vrais clavecins, il a fallu que les facteurs du XXe siècle étudient très soigneusement les clavecins anciens. C'est ce qu'ont commencé à faire de façon admirable des hommes comme Franck Hubbard et William Dowd. J'ai eu la chance, pendant 15 ans, de faire ce genre de recherche avec William Dowd. Mais je pense que, lorsque les gens utilisent le terme "copie", ils commettent une erreur, pour plusieurs raisons : premièrement, il est à mon avis injuste de donner aux musiciens l'idée que la copie est conforme à l'original. Elle ne peut pas l'être, et ce, pour mille raisons.

Je ne sais pas si je vais trop loin en donnant un exemple : si vous étudiez un instrument ancien, que ce soit une guitare, un orgue, un clavecin ou un violon,

sabía ni lo que era un clave de construcción histórica. La escuela alemana de claves modernos asfixiaba completamente el resurgimiento de la construcción histórica que se hacía en América, en Holanda, en Inglaterra y en Francia, sobre todo. Pero desde hace dos décadas hay jóvenes constructores en Alemania que se han despegado de ese abrazo asfixiante de la construcción moderna y han ido a buscar la verdad que estaba en Holanda, América o Francia y ahora hay excelentes constructores en Alemania, y también algunos buenos constructores en Francia. Hay, ciertamente, buenos constructores en España, pero no los conozco a todos.

P.- La tendencia actual es la de hacer instrumentos que se llaman históricos o copias, pero también dice que, en realidad, lo que usted hace no son copias sino instrumentos originales...

R.- Ciertamente, es una expresión de orgullo, es verdad, pero no lo retiro. Para aprender a hacer verdaderos claves ha hecho falta que los constructores del siglo XX estudien escrupulosamente los claves antiguos, que es lo que comenzaron a hacer de manera admirable gente como Franck Hubbard y William Dowd y durante quince años he tenido la suerte de hacer este tipo de investigaciones con William Dowd. Pienso que cuando se utiliza el término copia se comete un error por varias razones: en primer lugar es injusto dar a los músicos la idea de que la copia es conforme al original: no lo puede ser, es imposible. No lo puede ser por mil razones, no sé si voy demasiado lejos dando un ejemplo pero si tú construyes sobre un instrumento antiguo, sea una guitarra, un clave, un órgano o un violín, el problema siempre es el mismo. Haces un plano, un plano del instrumento, sacas tu metro, mides el largo del instrumento, la forma, etcétera; analizas también la madera, la tabla armónica estará hecha con picea, el interior se hará con arce en lo que concierne al violín, etcétera. Todo eso se puede hacer y se hace. Pero no has cogido más que las dimensiones exteriores del instrumento. Si tú coges ahora una barra de madera que se encuentra en el interior del violín, de la guitarra o del clave y la haces sonar golpeando sobre ella, encontrarás que tiene un diale problème est toujours le même. Vous allez faire un plan de l'instrument. Vous avez sorti votre mètre, vous mesurez sa longueur, sa largeur, ses formes, etc... Vous allez analyser les bois : la table d'harmonie sera faite en épicéa, les éclisses seront faits en érable en ce qui concerne les violons, etc... Tout ça, on peut le faire. Mais vous n'avez pris que les dimensions extérieures de l'instrument ou de ses composantes. Si vous prenez une barre de bois qui se trouve à l'intérieur du violon, de la guitare ou du clavecin et vous la faites sonner en frappant dessus : elle a un son, un diapason qu'on peut parfaitement situer dans la gamme. Ça peut être un sol#, un la, etc. Or, si vous avez copié exactement la longueur, la largeur, etc.. dans le bon bois, vous n'allez pas arriver au même diapason que la barre de bois ancienne. Donc, vous avez copié certains aspects mais pas d'autres, et il est impossible de copier tous les aspects. À ceci s'ajoute que nous ne savons pas quels étaient les critères de sélections des maîtres anciens. Les luthiers en guitare utilisent beaucoup le diapason en frappant. Pour les clavecins nous ne savons pas. Donc, nous allons copier l'apparence extérieure d'un objet sans être sûrs d'avoir copié les bons critères. Donc, il est impossible de copier.

Deuxièmement, nous avons aujourd'hui des contraintes que n'avaient pas les anciens : nos instruments voyagent beaucoup, j'en envoie au Japon, en Amérique, et nous utilisons des diapasons différents. Les deux diapasons les plus usités de nos jours sont 440 (441, 442) et 415 Hz. Nous avons donc été amenés – je pense que ça, c'est le mérite de notre atelier, en 1973, il y a 28 ans – à introduire dans les clavecins un système de transposition qui déplace le clavier d'un demi-ton, de telle sorte qu'ils pouvaient être au diapason de 415 ou à celui de 440 Hz. Plus tard, nous sommes allés plus loin. Nous avons créé une transposition jusqu'à 466 Hz vers le haut, et 392 vers le bas. Tout ça aujourd'hui est monnaie courante et tous les facteurs de clavecins au monde utilisent ce système ou presque, sans se rendre compte d'ailleurs d'où ça vient. Je suis persuadé que les jeunes facteurs de clavecins ne savent pas que c'est William Dowd et moi qui, en 1973, avons fait cette recherche. Ils vont vous dire : "On a toujours fait comme ça". (Je souris à l'idée que je fais déjà partie

pasón, un sonido que podemos perfectamente situar en la gama: puede ser un sol sostenido, un La, etcétera. Pero si tú copias exactamente el largo, el ancho, etcétera, en buena madera, resulta que no llegas al mismo diapasón que la barra de madera antigua. Por lo tanto, has copiado ciertos aspectos pero no otros y es imposible copiarlos todos. A esto se añade que no sabemos cuáles eran los criterios de selección de los maestros antiguos. Los luthieres de guitarras utilizan los diapasones golpeando, pero para el clave no lo sabemos, por lo tanto hemos copiado un objeto, la apariencia exterior de un objeto sin estar seguros de haber copiado los buenos criterios, por lo tanto es imposible copiar, primer punto.

Segundo punto, tenemos hoy limitaciones que no tenían los antiguos: nuestros instrumentos viajan mucho, van a Japón, a América, utilizamos diapasones diferentes; los dos diapasones más utilizados en nuestros días son 440, (441-442) y 415 Hz. más o menos, por lo tanto hemos sido obligados –y pienso que esto es mérito de nuestro taller, en 1973, hace 28 años–, a introducir en el clave un sistema de transposición que desplaza el teclado medio tono, de tal manera que nuestro clave puede, en un momento dado, ser utilizado con un diapasón de 415 y un momento después, con un diapasón de 440. Más tarde hemos ido más lejos, hemos hecho un mecanismo transpositor hasta 466 hacia el agudo y 392 hacia el grave. Todo eso ahora es moneda corriente, todos los fabricantes de clave del mundo utilizan este sistema casi sin darse cuenta de dónde viene. Estoy persuadido que los jóvenes fabricantes de clave no saben que fuimos William Dowd y yo los que, en 1973, encontramos esta solución. Dicen "pero si siempre los hemos hecho así" –lo que me hace pensar que estoy convirtiéndome en un objeto histórico–, la frase hace que nos remontemos a la noche de los tiempos y a la prehistoria de la construcción del clave. Y es bastante agradable formar parte de la prehistoria.

Así que tenemos restricciones que no tenían los antiguos, y debemos tener la libertad de introducir nuevos elementos en los instrumentos, lo que confirma mi teoría según la cual no me identi-

de l'histoire du clavecin, tellement l'évolution aura été rapide ces dernières années.)

Donc nous connaissons des contraintes que n'avaient pas les anciens, et je dois avoir la liberté d'introduire ces éléments-là dans les instruments. Ma théorie ne consiste donc pas à m'identifier avec tel ou tel facteur ancien : je ne suis pas Cristofori, je ne suis pas Grimaldi, je ne suis pas Rodriguez, pour citer un facteur qui a travaillé pour la cour de Madrid, ni Taskin, ni Blanchet, ni Shudi. Non, je suis Reinhard von Nagel, et j'ai appris mon métier grâce ces maîtres du passé. Donc j'ai les mêmes obligations, mais aussi les mêmes libertés qu'un apprenti qui respecte ses maîtres. Moi, j'ai un respect infini pour mes maîtres, mais j'ai le droit de créer, moi aussi. Et tout en respectant la tradition, j'estime que mes instruments sont proches de telle ou telle école, mais ce sont des originaux.

Q.- Quel est le rapport entre les diapasons et l'oreille absolue ?

R.- Je ne peux pas répondre à cette question par manque de connaissances, mais j'estime que l'oreille absolue est une malédiction. C'est épouvantable ; j'ai pitié des gens qui ont l'oreille absolue. Je peux citer une phrase de Rousseau qu'il écrit dans le *Dictionnaire de la Musique* sous le vocable "*Ton*" : "Une oreille exercée reconnoît sans peine un *Ton* quelconque dont on lui fait entendre la modulation ; et ces tons se reconnoissent également sur des Clavecins accordés plus haut ou plus bas les uns que les autres".

Rousseau ne se base donc pas sur le diapason absolu. Le diapason est une convention et non pas une donnée naturelle, voir divine. C'est une donnée humaine, c'est une convention. Et que dire de Bach qui en traversant la rue changeait de diapason, Bach qui en a connu trois au moins dans sa vie.

Q.- Un autre sujet très intéressant : Bach et *Le clavecin bien tempéré*. Que veut dire "bien tempéré", "tempéré" même ?

R.- C'est un sujet fascinant, et sous certains aspects, révoltant. Les éditeurs de musique allemands étaient évidemment les premiers, et sont peut-être encore aujourd'hui les plus actifs dans la propagation de la musique de Jean Sébastien Bach. Or, Bach a publié le premier livre du *Clavier bien tempéré* en 1723, et le

fico con tal o cual constructor antiguo –yo no soy Cristofori, yo no soy Grimaldi, yo no soy Rodríguez, por nombrar a un constructor que ha trabajado para la Corte de Madrid, yo no soy Taskin, yo no soy Blanchet, yo no soy Shudi. Yo soy Reinhard von Nagel y he aprendido mi oficio de todos ellos–. Así pues, tengo las mismas obligaciones, pero también las mismas libertades que un aprendiz que respeta a sus maestros, y yo tengo un respeto infinito por mis maestros pero tengo el derecho de crear mi propio instrumento y, respetando la tradición, estimo que mis instrumentos son próximos a tal o cual escuela, pero son originales.

p.-¿Cuál es la relación entre el diapasón o los diapasones y el oído absoluto?

R.- No puedo afirmar nada porque no tengo muchos conocimientos, pero yo creo que el oído absoluto es una maldición. Es horroroso. A mí me da pena la gente que tiene oído absoluto. Puedo citar una frase de Rousseau que está escrita en el *Diccionario de la Música*. En la entrada "tono", dice que "un oído ejercitado reconocerá en un clave bien afinado diferentes tonalidades cuando le hacemos escuchar la modulación; y estos tonos se reconocen también en los claves afinados de una manera u otra".

Rousseau no se basa en el diapasón absoluto, el diapasón es una convención y no un hecho natural, ni mucho menos divino. Es una construcción humana, una convención y qué decir de Bach que cambiaba de diapasón cuando cruzaba la calle, y que conoció al menos tres diapasones en su vida.

P.- Otro tema muy interesante: Bach y el *Clave bien temperado*. ¿Qué es "bien temperado"? ¿o, antes de nada, qué es "temperado"?

R.-*El Clave bien temperado*: estamos ante un tema fascinante y en ciertos aspectos indignante. Los editores de música alemanes fueron los primeros, son quizás también hoy los más activos en la difusión de la música de Johann Sebastian Bach. Cuando Bach publicó su primer libro del *Clave bien temperado*, en 1723, el título alemán es *Das Wohltemperirte Clavier.* El escribe *Clavier* con una C. La palabra *clavier* en esa época, en Alematitre allemand est *Das Wohltemperirte Clavier*. Il écrit *Clavier* avec un C. Le mot *clavier* à cette époque, en allemand, veut dire à peu près la même chose que le mot *keyboard* aujourd'hui. Dans les groupes modernes où on jouera n'importe quoi : du piano, d'un appareil électronique, etc. *Clavier* pour Bach veut dire tous les instruments à clavier excepté l'orgue. Pour celui-ci, Bach dira toujours *orgel*. Or, quand Bach écrit *Das Wohltemperirte Clavier* en 1723 (le premier livre) le pianoforte est totalement inconnu en Allemagne. Bach n'a jamais vu, entendu, touché un pianoforte. Le premier pianoforte voit le jour à Florence très probablement en 1709. C'était une invention comme une autre, ça ne voyageait pas très vite. A la fin de sa vie, Bach a connu le pianoforte, mais à l'époque de Cöthen, il ne le connaissait pas. Donc, cette œuvre-là a été écrite pour les claviers de son époque, excepté l'orgue, qui sont : le clavecin, l'épinette, si vous voulez le virginal et le clavicorde. Clavicorde, nous sommes bien d'accord, en français, c'est un instrument à cordes frappées (je le dis, parce qu'en espagnol, clavicordio veut dire aussi "clavecin" à certains moments ; monocordio, clavicordio, la terminologie est très ambivalente, donc, il faut faire très attention). Par clavicorde, j'entends cet instrument très archaïque où les cordes sont frappées et où on peut même faire un vibrato, Bach a beaucoup aimé le clavicorde. C'est donc pour ces deux instruments qu'il écrit : le clavecin et le clavicorde. Mais les éditeurs de musique du XIXe et du XXe siècles, jusqu'à nos jours, écrivent maintenant en allemand *Das Wohltemperierte Klavier* avec K. Or, le mot Klavier avec K veut dire piano, de telle sorte que des générations de musiciens pendant deux siècles dans le monde germanique et dans les mondes annexes ont cru que Bach a écrit pour le piano moderne. Il n'a pas écrit pour le piano moderne, il ne le connaissait pas à ce moment là. Et les éditeurs continuent à écrire *Das Wohltemperierte Klavier* avec K pour donner cette impression et pour vendre. C'est une falsification, c'est extrêmement grave. Ça c'est la première chose.

La deuxième chose : que veux dire *Das Wohltemperirte Clavier* ? Bach l'écrit, je le répète, en 1723. Jusqu'au milieu du XVIIe, c'est-à-dire, jusqu'en 1650 à peu près, on utilise – aussi bien pour les orgues que pour les instruments séculaires de préférence le

nia, quería decir más o menos lo mismo que la palabra *keyboard* actualmente, teclado, en español, donde se entiende cualquier cosa: un piano, un aparato electrónico, etc..., *clavier* quiere decir para Bach todos los instrumentos de teclado excepto el órgano; al órgano lo llamará siempre *orgel* (órgano). Ahora bien, cuando Bach escribe el *Das Wohltemperirte Clavier*, en 1723 (el primer libro), el pianoforte es totalmente desconocido en Alemania, Bach nunca había visto, escuchado o tocado un pianoforte. El primer pianoforte ve la luz muy probablemente en Florencia en 1709, era una invención como otras y no viajaba demasiado rápido. Al final de su vida Bach conoció el pianoforte, pero en la época de Cöthen no lo conocía. Así pues, esa obra fue escrita para los teclados de su época, excepto el órgano, y éstos son el clave, la espineta, probablemente el virginal y el clavicordio. Actualmente el clavicordio, estamos de acuerdo en francés, es un instrumento de cuerda golpeada, lo digo porque en español clavicordio quiere decir también clave en algunos casos..., monocordio, clavicordio, en fin la terminología es muy ambivalente, por lo tanto no es necesario prestarle mucha atención. Por clavicordio entiendo este instrumento muy arcaico en el que las cuerdas son golpeadas y podemos incluso hacer un vibrato –a Bach le gustaba mucho el clavicordio–. Por lo tanto, es para estos dos instrumentos, clave y clavicordio, para los que escribe Bach. Sin embargo, los editores de música de los siglos XIX y XX hasta nuestros días escriben *Das Wohltemperirte Klavier* con K. Pero la palabra *Klavier* con K quiere decir "piano". Por esta razón generaciones de músicos, durante dos siglos en el mundo germánico y en los ámbitos próximos han creído que Bach escribió para el piano moderno. No escribió para piano moderno, no lo conocía en ese momento, pero los editores continúan escribiendo *Das Wohltemperierte Klavier* con K para dar esa impresión y para vender; es una falsificación, es extremadamente grave, ese es el primer asunto.

Segundo asunto: ¿qué quiere decir *Das Wohltemperirte Clavier*? Bach lo escribe, repito, en 1723. Y hasta la mitad del siglo XVII, es decir, tempérament mésotonique. Ce système donne une prédominance très importante à la tierce majeure pure (puisque dans ce système il y a huit tierces majeures pures et quatre tierces majeures pythagoriciennes, qui sont au fond des quartes diminuées et qui de ce fait sont sacrifiées). Il limite très sévèrement le nombre de tonalités utilisables, mais ces tonalités ont une très grande rondeur et sont vraiment très agréables à l'oreille quand l'oreille est habituée. Mais impossible d'écrire dans toutes les tonalités dans ce système-là. Or, entre 1650 et la fin du XVIIe siècle s'imposent progressivement des systèmes d'accord plus circulaires, systèmes qui permettent de moduler dans toutes les tonalités sans que pour autant que celles-ci soient identiques. Les tonalités ont des caractéristiques très marquées, comme il ressort de la remarque de Rousseau qui dit qu'une oreille exercée, dans un clavecin bien accordé, reconnaîtra toutes les tonalités parce que chacune a sa couleur. Quand Bach naît en 1685. Nous sommes à un moment de l'histoire où ce système de la Renaissance est en régression pour aboutir à des systèmes circulaires qui ne sont pas encore le tempérament égal (j'ouvre une parenthèse en disant que le tempérament égal était bien connu depuis la nuit des temps, probablement même décrit par Aristoxène, disciple de Pythagore, en 320 avant notre ère. Evidemment, on connaissait ce système, mais on l'avait écarté pour des raisons esthétiques.)

Q.- Ce tempérament dont vous parlez est le même, depuis Pythagore, que celui qui s'utilise actuellement ?

R.- Oui. L'école pythagoricienne, c'étaient des gens qui avaient la même intelligence que les grands savants de nos jours. L'idée de diviser le coma pythagoricien en douze parties égales qu'on répartit sur les douze quintes qui forment une octave, c'est enfantin. C'est tellement facile ! Mais on a rejeté le tempérament égal pour des raisons esthétiques. Il y a un texte français de Jean Denis, qui dit en 1640 : "Estant venu en cette ville de Paris un homme (...) fort docte és Mathématiques, et croyant avoir trouvé (...) un accord Arithmétique (...) l'a présenté pour (...) meilleur que l'accord Harmonique (...) ..en l'Accord qu'on nous présente, il n'y a ny semi-ton majeur, ni semi-ton mineur, mais le semi-ton moyen ..."

hasta 1650 más o menos, se utiliza preferentemente –tanto para el órgano como para los instrumentos profanos– un sistema de afinación que se llama mesotónico. El sistema mesotónico –que da una predominancia muy importante a la tercera mayor pura (porque en el sistema hay ocho terceras mayores puras y cuatro terceras mayores pitagóricas, que son en el fondo cuartas disminuidas y que, de hecho, son sacrificadas)– es un sistema de afinación que limita severamente el número de tonalidades utilizables, aunque las tonalidades utilizables tienen mucha redondez y son verdaderamente muy agradables al oído cuando uno se acostumbra. Pero es imposible escribir en todas las tonalidades con este sistema. Ahora bien, entre 1650 y finales del siglo XVII aparecen sistemas de afinación más circulares, donde podemos modular a todas las tonalidades sin que éstas sean idénticas: las tonalidades tienen características muy marcadas, como se señala en la reseña de Rousseau que dice que un oído ejercitado, en un clave bien afinado, reconocerá todas las tonalidades porque cada tonalidad tiene su color. Cuando nace Bach, en 1685, estamos en el momento en el que se abandona el mesotónico –ese sistema del Renacimiento– para llegar a sistemas circulares que no son todavía temperamentos iguales. (Abro un paréntesis para decir que el temperamento igual, que es el que se utiliza actualmente, era conocido desde la noche de los tiempos y fue probablemente descrito incluso por Aristógenes, discípulo de Pitágoras, en el 320 a.c., se conocía ese sistema pero se había descartado por razones estéticas).

P.- Ese temperamento al que se refiere desde Pitágoras ¿es el mismo que se utiliza actualmente?

R.- Sí, sí. La escuela pitagórica estaba constituida por gente que tenía la misma inteligencia que los sabios de nuestra época. La idea de dividir la coma pitagórica en doce partes iguales que repartimos sobre las doce quintas que forman una octava está al alcance de cualquiera, ¡es tan fácil! Pero se rechazó el temperamento igual por razones estéticas. Hay un texto francés de Jean Denis, de 1640 "Habiendo venido a esta ciudad de París un hombre (...) doctorado en matemática, y creyendo

C'est la définition du tempérament égal : tous les demi-tons sont égaux ; parce que dans les systèmes inégaux, les demi-tons sont majeurs ou mineurs.

"Or estant en l'assemblée de fort honnestes gens, & entendant cét accord que je trouvais fort mauvais & fort rude à l'oreille, leur disant mon sentiment, & que personne ne le pouvait trouver bon, il me respondirent que ie n'y estoit pas accoustumé : Et je leur dis : que si on leur presentoit un festin de viandes amères & de mauvais goust, & qu'on leur donnast du vinaigre à boire, ce ne seraoit pas une bonne raison & bien recevable...".

C'est-à-dire que pour Jean Denis, organiste et facteur d'instruments, le système tempéré lui faisait l'effet du vinaigre à la place du vin, et de la viande avariée, tellement était fort le rejet, le dégoût physique de ce système d'accord en 1640. Le système était connu, il n'y a pas de doute. Frescobaldi aussi l'a utilisé. Mais on l'a rejeté.

Bach vit donc à une époque qui utilise des tempéraments inégaux, mais qui, dans bien des cas, ne sont plus aussi rigoureux, extrêmes que le tempérament mésotonique de la Renaissance, et il découvre la possibilité de moduler dans toutes les tonalités. Mais il n'est pas le seul Fischer avant lui l'a fait. Même Bull a déjà écrit dans toutes les tonalités. Parce que – il faut bien le dire – les gens n'ont pas tous accordé tous les jours selon le même système, même au XVIIe siècle. Il est certain que Louis Couperin, lorsqu'il écrit sa pavane en fa# mineur, a trouvé un tempérament, à lui sans doute, qui permettait de la jouer. Fa# mineur ne peut pas être joué en tempérament mésotonique.

Bach découvre donc cette possibilité et il l'explore. Mais de là à dire ce que l'on a dit pendant longtemps, qu'il avait utilisé le tempérament égal, c'est méconnaître tout simplement les possibilités des tempéraments inégaux. Les théoriciens de la musique ont dit que dans tous ces tempéraments-là, il y a des tonalités qui sont très dures, comme fa# ou do#, et c'est vrai. Dans tous les tempéraments inégaux, sur fa# et do#, vous avez des tierces pythagoriciennes qui sont très, très dures, très grandes. Mais, ce que n'ont pas admis beaucoup théoriciens du XXe siècle, c'est que ces tierces se combinent avec des quintes parfaitement pures. Dans le tempérament égal,

haber encontrado (...) una afinación aritmética (...) la presentó como (...) superior que la afinación armónica (...)... En la afinación que nos presentó, no hay ni un semi-tono mayor, ni un semi-tono menor, sino el semi-tono medio..."

Esto es la definición del temperamento igual: todos los medios-tonos son iguales, porque en los sistemas desiguales, los medios-tonos son mayores o menores.

"Estando en la asamblea de las gentes honestas, y escuchando esta afinación que encontré muy mala y muy ruda para el oído, les dije mi sentimiento, y que nadie lo podía encontrar bueno, ellos me respondieron que yo no estaba acostumbrado y yo contesté que si les presentáramos un festín de carnes amargas y de mal gusto y les diéramos vinagre para beber, no sería una buena razón...".

Es decir que para Jean Denis, organista y constructor de instrumentos, el temperamento igual le hacía el mismo efecto que vinagre en vez de vino y la carne estropeada, tan fuerte era la repugnancia física de este sistema de afinación en 1640. Por lo tanto, el sistema era conocido, no hay duda. Frescobaldi lo utilizó también, pero lo rechazó.

Bach se encuentra en una época con temperamentos desiguales, pero que ya no son tan rigurosos, tan extremos como el temperamento mesotónico del Renacimiento, y descubre la posibilidad de modular en todas las tonalidades, pero no es él único, Fischer había escrito ya en todas las tonalidades, incluso Bull había escrito en todas las tonalidades. Porque, hay que recordarlo, los músicos no afinaban todos los días con el mismo sistema, incluso en el siglo XVII. Es seguro que Louis Couperin, por ejemplo, cuando escribió la Pavana en fa sostenido menor –fa sostenido menor no se puede tocar en temperamento mesotónico–, había encontrado un temperamento propio que le permitía tocarla.

Bach, por lo tanto, descubre esta posibilidad y la explora, pero de ahí a decir, como hemos dicho durante mucho tiempo, que utilizó el temperamento igual es simplemente desconocer las posibilidades de los temperamentos desiguales. Los teóricos de la música afirman que dentro de todos

aucune quinte n'est pure. Or, si vous combinez une tierce majeure pythagoricienne avec une quinte pure, sa dureté est divisée par deux, c'est-à-dire que, dans le fond, elle devient très douce. Ce sont encore des tonalités très tenues, musclées, nerveuses, on n'a pas envie de s'y attarder, donc, on va choisir des tempi relativement rapides, mais elles sont parfaitement possibles et même expressives. Il est très stimulant d'entendre des tonalités qui ont vraiment un goût très différent. On ne va pas manger du riz au lait toute la journée. On peut aussi manger du vinaigre de temps en temps, c'est bon. Et bien là, c'était des tonalités vinaigrées. Elles sont parfaitement utilisables. Elles donnent du corps à la musique, c'est vraiment formidable! Donc, je ne vois vraiment pas pourquoi on veut absolument que Bach ait écrit pour le tempérament égal.

À ceci s'ajoute que, si vous lisez la première biographie de Bach écrite par Forkel en 1802 – Forkel a bien connu deux des fils Bach, Carl Philipp Emanuel et Wilhelm Friedemann, je crois et il écrit que Bach accorde tous ses instruments tous les jours. À la mort de Bach, on trouve cinq clavecins, deux clavecins à deux claviers et trois à un clavier. Donc, tous les jours – il n'a pas totalement accordé ses instruments, passé deux heures avec chacun (d'ailleurs il ne faut pas deux heures) – tous les jours il est allé leur faire un peu d'hygiène : il les a coiffé, leur a brossé les dents. Ça prend cinq pour chaque instrument.

Q.- On dit généralement que, grâce à Bach, inventeur de l'accord moderne, on peut moduler à toutes les tonalités. Ce n'est donc pas vrai ?

R.- Je suis persuadé que non. Le grand pas dans l'évolution des systèmes d'accord ne mène pas des tempéraments inégaux vers le tempérament égal mais du tempérament mésotonique vers les tempéraments inégaux circulaires. D'ailleurs, au fond – c'est un peu dangereux ce que je vais dire – le tempérament mésotonique est un tempérament égal, dans ce sens que, dans le tempérament mésotonique, toutes les tonalités ont la même structure : une fondamentale, une tierce majeure pure et une quinte tempérée d'un quart de coma syntonique. Toutes les tonalités sont identiques. Donc, au fond, on a un tempérament égal, mais dans lequel les demi-tons

estos temperamentos hay tonalidades que son muy duras como fa sostenido o do sostenido, y es verdad que en todos los temperamentos desiguales fa sostenido y do sostenido contienen terceras que son pitagóricas, terceras muy, muy duras, muy grandes. Pero lo que no han comprendido los teóricos del siglo XX es que esas terceras se combinan con quintas perfectamente puras, mientras que en el temperamento igual ninguna quinta es pura. Si combinamos una tercera mayor pitagórica con una quinta pura se transforma, su dureza se divide en dos, es decir, en el fondo se hace muy suave. Estamos aún ante tonalidades muy tensas, muy robustas, muy nerviosas, no dan ganas de permanecer en ellas, por lo tanto elegiríamos *tempi* relativamente rápidos, pero es perfectamente posible y muy excitante escuchar tonalidades que tienen verdaderamente un gusto muy diferente; no vamos a comer arroz con leche todo el día, también podemos tomar vinagre de vez en cuando, y éstas son tonalidades avinagradas, perfectamente utilizables, dan un cuerpo a la música verdaderamente formidable. En resumen, no veo por qué Bach haya tenido que escribir para temperamento igual.

A ésto hay que añadir, cuando se lee la primera biografía de Bach, escrita por Forkel en 1802 –Forkel conoció bien a dos de sus hijos, Carl Philipp Emanuel y Wilhelm Friedemann–, él lo escribe y yo lo creo, que Bach afinaba todos sus instrumentos a diario. A su muerte quedaron cinco claves, dos con dos teclados y tres con un teclado. Que los afinara a diario no quiere decir que pasara dos horas con cada uno –no hacen falta dos horas para afinar un clave– pero todos los días les hacía una pequeña higiene, les peinaba, les lavaba los dientes, eso no lleva más de cinco minutos, en fin..., podemos decir que pasaba cinco minutos con cada uno de sus claves.

P.- Así que siempre que se dice –y es muy común oírlo– que gracias a Bach, que inventó la afinación moderna, se puede transitar, modular a todas las tonalidades, ¿eso no es verdad...?

R.- Estoy convencido de que no. El gran paso en la evolución del sistema de afinación no era de los temperamentos desiguales hacia los temperamen-

ne sont pas de la même taille : Il y a des demi-tons majeurs, d'autres mineurs, et on ne peut pas jouer toutes les tonalités. Alors que dans les systèmes inégaux du temps de Bach, après le tempérament mésotonique, on peut moduler dans tous les tons. Donc la grande différence, le grand pas va du tempérament mésotonique vers les tempéraments inégaux circulaires. Alors que le passage des tempéraments circulaires au tempérament égal, qui est aussi circulaire, est un tout petit pas. Je pense qu'il s'est fait très lentement. En Espagne, vous avez aujourd'hui encore des orgues accordés en tempérament mésotonique. C'était la même chose en Italie, en France, en Allemagne. L'église était forcément conservatrice – elle l'est toujours, vous le savez bien – et l'orgue est aussi conservateur, parce que c'est lourd à accorder. Un clavecin s'accorde en un quart d'heure, mais l'orgue, ce n'est pas la même chose.

Donc je pense que Bach a certainement connu le tempérament mésotonique, et on ne voit pas comment il aurait pu aller du tempérament mésotonique, tout de suite, vers le tempérament égal. Si vous prenez les œuvres du très jeune Bach – je pense notamment au *Capriccio* pleurant le départ de son 'fratello tant'amato' vers 1702, je crois, il avait 17 ans– vous pouvez le jouer en mésotonique.

Un autre impact culturel du mésotonique : tout à fait étonnant, celui-là – se trouve chez Mozart : il n'a sûrement pas écrit pour le mésotonique (en 1720, le mésotonique est plutôt oublié dans le monde séculier, il existe encore à l'église). Néanmoins, Mozart n'a écrit toute sa vie que dans des tonalités qui étaient utilisées, possibles et autorisées dans le système mésotonique. Donc, il y avait là une inertie culturelle. Son papa lui a dit : "voilà les tonalités dans lesquelles on écrit", parce que son papa l'avait entendu de son papa, qui l'avait entendu de son papa... À cause de cette inertie culturelle, le grand, le génial, le révolutionnaire Mozart a écrit toute sa vie uniquement dans des tonalités qui étaient possibles dans le système mésotonique ; ce qui ne veut pas dire qu'il a pensé en système mésotonique, mais il y avait cette inertie. De là à dire qu'un homme comme Bach est passé du jour au lendemain du mésotonique au tempérament égal, c'est à peine croyable. J'ajoute un autre argument : pour le clavicorde et le clavecin,

tos iguales, sino del temperamento mesotónico hacia los temperamentos desiguales circulares. Incluso podríamos decir –aunque es una expresión peligrosa– que, en el fondo, el temperamento mesotónico es un temperamento igual, en el sentido de que en el temperamento mesotónico todas las tonalidades tienen la misma estructura: una fundamental, una tercera mayor pura y una quinta temperada en un cuarto de coma sintónica. Todas las tonalidades son así, por lo que, en el fondo, tenemos un temperamento igual, sólo que los semitonos no son del mismo tamaño, hay semitonos mayores y menores, y no podemos tocar en todas las tonalidades; mientras que las tonalidades de los sistemas desiguales, después del temperamento mesotónico, permiten modular a todos los tonos. Por lo tanto, el paso decisivo, la gran diferencia es el temperamento mesotónico hacia el temperamento circular; y el paso del temperamento circular al temperamento igual, que es también circular, es un paso pequeño. Pienso que se hizo muy lentamente. En España, por ejemplo, todavía hay órganos que están afinados en temperamento mesotónico y pasaba igual en Italia, en Francia, en Alemania. La iglesia era necesariamente conservadora, lo es aún, por si usted no lo sabe, y el órgano es también conservador porque es muy pesado afinar un órgano. Un clave se afina en un cuarto de hora, pero un órgano es otra cosa. Por lo tanto, pienso que Bach conoció, ciertamente, el temperamento mesotónico y no veo cómo pudo ir del mesotónico sin transición hacia el temperamento igual. Si coges las obras del joven Bach –pienso en el *Capriccio* que lloraba la marcha de su hermano, hacia 1702, creo, con 17 años–, podemos tocarlas en mesotónico.

Otro impacto cultural del mesotónico –y eso es algo totalmente sorprendente–, lo tenemos en Mozart, que no escribió para el temperamento mesotónico. En 1720, el mesotónico está olvidado en el mundo secular, existe todavía en la iglesia–; sin embargo Mozart toda su vida sólo escribió en tonalidades que eran utilizables, posibles y autorizadas en el sistema mesotónico, por lo tanto, había una inercia cultural, su padre le habría dicho: estas son las tonalidades en las que escri-

le tempérament égal est plus difficile à accepter que sur un piano. Peut-être puis-je définir brièvement le tempérament égal : c'est un système dans lequel tous les intervalles sont égaux, certes, mais de ce fait légèrement faux, il n'y a pas un seul intervalle pur, mathématiquement pur, dans le tempérament égal. Mais on ne dit pas 'faux', on dit 'tempéré'.

Q.- Et l'octave ?

R.- Excepté l'octave, certes. Mais dans le piano moderne, même les octaves sont légèrement agrandies, elles ne sont plus pures. Dans un piano moderne, dans le Steinway que vous avez sur la scène, il n'y a pas un seul intervalle pur. Dans un instrument où les harmoniques supérieures sont très actives, comme le clavecin par exemple, c'est difficile à supporter. Je pense que ce sont uniquement deux évolutions qui ont rendu le tempérament égal possible. C'est, d'une part, la généralisation du piano moderne, et d'autre part, l'accordeur électronique. Parce que, même il y a encore vingt ans, avant la généralisation des accordeurs électroniques, on entendait des pianistes qui disaient : "Tel accordeur me fait un accord particulièrement beau". Excusez-moi, il est ou bien égal ou bien particulièrement beau. Il ne peut pas être les deux, n'est-ce pas ? Donc, je suis persuadé que même de nos jours, encore de mon vivant, les accordeurs ont utilisé des systèmes très légèrement inégaux qui favorisaient les tonalités classiques rondes, comme do et fa et qui défavorisaient légèrement do# et fa# par exemple. Donc, à mon avis, la victoire totale du tempérament égal se produit dans la deuxième partie du XXe siècle.

Q.- Quels conseils donneriez-vous à ceux qui accordent leur clavecin, en plus de le faire tous les jours comme on se lave les dents ? Faut-il des dons spéciaux ?

R.- S'il s'agit d'accordeurs professionnels, qui très souvent viennent du piano, la première question à se poser avant d'accorder un clavecin est : Quel est le diapason de ce clavecin ? Pourquoi ? Très souvent, les accordeurs de piano trouvent un clavecin qui est un demi-ton plus bas que le piano. Ils se disent que le clavecin est mal accordé et montent le diapason. J'ai vu des clavecins avec 15, 20 cordes cassées parce que l'accordeur en chef de la maison Steinway était venu accorder le clavecin. Or, de nos jours, il y a des

bimos, porque su padre lo había escuchado de su padre, que lo habría escuchado de su padre...; y bien, había una inercia cultural y el gran, genial, revolucionario Mozart escribió toda su vida únicamente en tonalidades que eran posibles en el sistema mesotónico, lo que no quiere decir que haya pensado en ese sistema, pero existía esa inercia. De ahí a decir que un hombre como Bach, de un día para otro, haya pasado del mesotónico al temperamento igual es apenas creíble. Añado otro argumento, para el clavicordio y el clave el temperamento igual es más difícil de aceptar que para un piano, y quizás puedo definir muy brevemente el temperamento igual: es un sistema en el cual todos los intervalos están ligeramente desafinados, no hay un solo intervalo puro, matemáticamente puro, en el temperamento igual, pero no decimos desafinado, sino temperado.

P.- ¿Y la octava?

R.- Excepto la octava; pero en el piano moderno incluso las octavas están ligeramente ampliadas y no son puras. En el piano moderno, en el Steinway que tenemos en el escenario, no hay un solo intervalo puro. En un instrumento con las armonías superiores muy activas, como el clave por ejemplo, eso es muy difícil de soportar. Pienso que son únicamente esas dos evoluciones las que han hecho posible el temperamento igual: por una parte la generalización del piano moderno y por otra parte la afinación electrónica, porque incluso hace todavía 20 años, antes de la generalización de los afinadores electrónicos, escuchábamos a pianistas que decían: "Tal afinador me hace una afinación especialmente bella"; perdóneme, es o bien igual o especialmente bello, pero no puede ser las dos cosas a la vez, ¿verdad? Por lo tanto, estoy convencido que incluso en nuestros días, según mi experiencia, los afinadores han utilizado sistemas muy ligeramente desiguales que facilitaban las tonalidades clásicas redondas, como do y fa, por ejemplo, y que desfavorecían ligeramente las tonalidades do sostenido y fa sostenido, por ejemplo. Por lo tanto, en mi opinión, el triunfo del temperamento igual se produce en la segunda mitad del siglo XX.

P.- Para los intérpretes que afinan sus claves, qué consejos les daría, aparte del de afinar todos

clavecins avec des diapasons de 415 Hz, 392 Hz, 466 Hz. Conséquence : il faut se renseigner. Il faut poser des questions. Ensuite, je dirais à tous ceux qui accordent un clavecin de faire le tempérament qu'il ou elle veut utiliser, mais de conserver des octaves pures. C'est très important dans le clavecin, de ne pas agrandir les octaves.

Pour le reste, pour les musiciens qui accordent eux-mêmes, je dirais : "Considérez l'acte d'accorder comme un acte d'hygiène. Et tout comme on se lave les dents régulièrement et non pas activement une fois par mois mais une, deux fois par jour. L'accord du clavecin, c'est la même chose. C'est un acte d'hygiène et on passera autant de temps avec son clavecin qu'à se coiffer ou se brosser les dents, c'est-à-dire, 5 ou 10 minutes par jour. Les gens qui laissent leur clavecin pendant des jours, des semaines, des mois, et ensuite, accordent très soigneusement pendant deux heures, ne font pas de bien à leur clavecin. Un clavecin, ça se maintient accordé, ça ne s'accorde pas brutalement deux fois par an, comme on le fait parfois dans les conservatoires pour les pianos. Donc, il faut établir avec le clavecin une relation de tendresse, certes, une relation qui ne peut pas se comparer avec le lien de tendresse qu'aura le luthiste, le guitariste ou le flûtiste avec son instrument, relation presque érotique, tout au moins très physique. On n'a pas ça avec un clavecin, qui est distant. On ne le prend pas dans les bras, on ne le serre pas, on ne l'embrasse pas, etc. Mais il mérite tout de même une certaine disponibilité, et je pense qu'un claveciniste qui établit cette relation de tendresse avec son instrument aura, en, règle générale, beaucoup de satisfaction avec son instrument, parce qu'il le comprendra, il le connaîtra bien. D'ailleurs, accorder un instrument, c'est aussi l'ausculter, parce qu'on entend beaucoup de choses, on devine son état de santé. Je peux vous dire que les clavecins que j'ai accordés ce matin sonnent ici, à Gijón, très différemment de ceux que j'ai écouté il y a trois jours à Paris. Je ne sais pas si c'est l'air qui est différent, si mes oreilles ont souffert pendant les 1 200 kilomètres de voyage, si c'est l'humidité qui a modifié les instruments, mais en tout cas mes instruments, les trois clavecins qui sont là, sont des étrangers pour moi. Je les ai auscultés, et je suis très troublé. Je me

los días con la misma rutina con que todos los días nos lavamos los dientes... ¿Hacen falta unas dotes especiales?

R.- Si se trata de afinadores profesionales, que muy a menudo vienen del piano, la primera pregunta que hay que hacerse antes de afinar un clave es cuál es el diapasón de este clave, porque muy a menudo los afinadores de piano encuentran un clave que está medio tono más bajo que el piano y se dicen: "bueno, este clave está mal afinado", y suben el diapasón, y yo he visto claves con 15 ó 20 cuerdas rotas porque el afinador de la casa Steinway ha venido y ha afinado el clave subiendo el diapasón. En nuestros días hay claves con diapasones de 415 Hz, 392 Hz, 466 Hz; por lo tanto, hay que informarse, hacer preguntas. Seguidamente, diría a todo aquel que afina un clave que haga el temperamento que quiera utilizar, pero que conserve octavas puras; eso es muy importante en el clave, no agrandar las octavas.

Y para el resto, para los músicos que afinan ellos mismos, les diría: "considerad el acto de afinar como un acto de higiene e igual que nos lavamos los dientes regularmente y no una vez al mes durante mucho tiempo...". Pues bien, un clave es lo mismo, afinarlo todos los días es un acto de higiene y dedicaremos un tiempo al clave como pasamos un tiempo peinándonos y lavándonos los dientes, es decir, 5 ó 10 minutos por día. La gente que deja su clave durante días, semanas o meses y después afina muy puntillosamente durante dos horas, no le hace ningún bien. El clave se debe mantener afinado, no se afina brutalmente dos veces al año, como se hace en ciertos conservatorios con el piano. Por lo tanto, con el clave es necesario establecer una relación que en el fondo es de ternura, aunque no pueda compararse con la relación de ternura que tiene el laudista, el guitarrista o el flautista con sus instrumentos, donde la relación de ternura se convierte casi en una relación erótica, en todo caso muy física; no tenemos esa relación con un clave, que es distante, no lo cogemos entre los brazos, no lo abrazamos, no ponemos nuestros labios en él, etc. pero el clave se merece no obstante una cierta disponibilidad y pienso que un clavecinista que establedis que ce ne sont pas mes instruments. Voilà des choses que l'on entend en accordant. Donc, accorder souvent, c'est s'informer en permanence de l'état de santé des instruments.

Q.- Donc, faut-il des dons spéciaux pour accorder ?

R.- Aucun. Je dirais même – et ça, ce sont les cours d'accord qui m'apprennent ça – moins les gens ont des notions musicales, esthétiques, plus ils vont apprendre à accorder rapidement, parce qu'en accordant, on n'émet aucun jugement esthétique. On ne va pas dire "telle quinte est belle ou telle tierce". Non. On va dire : "c'est une quinte qui est tempérée d'un quart de coma syntonique". Ou "c'est une tierce qui est de telle ou telle qualité, elle est pythagoricienne ou elle est pure". Quelqu'un qui peut entendre normalement, qui a une oreille normale, peut parfaitement apprendre à accorder, et même très bien. En plus, s'il suit mon conseil – qui fait sourire, mais qui est excellent, croyez-moi – il accordera très vite. Accorder, pour moi, se compare à faire du vélo. Si vous voulez apprendre à un enfant à faire du vélo et que vous lui dites : "Attention, tu vas tomber. Non, non, pas trop vite !" L'enfant va tomber, c'est sûr. Mais non, il faut dire à l'enfant : "Tu sais faire du vélo, vas-y, pédale! Je te tiens". Et à une certaine vitesse, l'enfant va y arriver. Pour accorder, c'est la même chose : il faut accorder à une certaine vitesse. Il y a un bon rythme pour accorder, et les gens qui restent une minute, voir cinq minutes sur un intervalle ne vont jamais accorder. Donnez-vous trois secondes par intervalle. Et tout le monde peut le faire. On n'a pas besoin ni d'avoir des connaissances musicales, ni d'avoir une capacité auditive spéciale, une oreille normale suffit parfaitement pour devenir accordeur.

Q.- De plus grandes connaissances musicales n'améliorent pas la capacité d'accorder ?

R.- Non. Au contraire. Les gens qui, en accordant, émettent des jugements esthétiques, se freinent, au fond, parce que leur oreille est le produit d'un système d'accord donné. Il y a trente ans encore, même dans la musique baroque, tous les gens étaient conditionnés par le système égal. A tel point qu'un accordeur professionnel d'un des plus grands producteurs de musique baroque en Europe, c'est-à-dire la Westdeutsche Runfunk Köln – je me souviens fort bien –

ce esta relación de ternura con su instrumento tendrá, por lo general, muchas satisfacciones con él, porque lo conocerá y lo comprenderá bien. Afinar un instrumento es también auscultar, porque entendemos muchas cosas, podemos adivinar su estado de salud. Le puedo decir que el clave que he afinado esta mañana suena aquí, en Gijón*, muy diferente de lo que escuché hace tres días en París; no sé si es que el aire es diferente, si mis oídos han sufrido durante los 1.200 kilómetros de viaje, si es la humedad la que ha modificado los instrumentos, pero en todo caso, hoy, mis instrumentos, los tres claves que están aquí, son extraños para mí; los he auscultado y estoy muy turbado, me parece que estos no son mis instrumentos, y esas son cosas que escuchamos afinando. Por lo tanto, afinar a menudo es informarse permanentemente por el estado de salud de los instrumentos.

P.- ¿Y qué dotes musicales especiales hacen falta para afinar?

R.- Ninguna, ninguna. Diría incluso –y esto me lo han enseñado los cursos de afinación que he dado– cuanto menos noción musical o estética tiene la gente más rápido aprenden a afinar, porque afinando no hacemos ningún juicio estético, no vamos a decir tal quinta es bella o tal tercera es bella, diremos, es una quinta que está temperada en un cuarto de coma sintónica, o es una tercera de tal o cual calidad, es pitagórica o es pura. Alguien que pueda escuchar normalmente, que tenga un oído normal, puede perfectamente aprender a afinar e incluso a afinar muy bien y además, si sigue mi consejo, que siempre provoca una sonrisa de incredulidad pero que es excelente, créame, deberá afinar muy, muy rápido. Afinar para mí es comparable a montar en bicicleta, si quieres enseñar a un niño a montar en bicicleta y le dices: "cuidado, cuidado, te vas a caer, no vayas demasiado rápido", el niño se caerá, es seguro. No. Hay que decir: "y bien chaval, tú sabes montar en bici, vamos, pedalea, te sujeto"; y a una cierta velocidad el niño lo hará solo. Para afinar es lo mismo, hay que afinar a cierta velocidad, a un buen ritmo de afinación, y la gente que se queda más de un minuto en un intervalo, no afinará nun-

cet accordeur, qui n'était plus très jeune, vint chez nous à l'atelier apprendre à accorder en système inégal. Or, dans ces tempéraments, notamment le mésotonique, nous utilisons des tierces majeures pures, alors que dans le tempérament égal, moderne ou pas, il n'y a aucune tierce majeure pure. Elles battent toutes. Et bien, quand cet accordeur a quitté l'atelier, après huit jours, il a eu cette parole révélatrice : "J'ai compris. Une tierce pure, c'est quand elle sonne faux." Pourquoi ? Parce que, lui, était totalement conditionné par le tempérament égal. Pour lui, une tierce qui battait comme dans le tempérament égal était une tierce pure. Nous sommes tous le produit d'une culture sonore. Maintenant, dans la musique baroque – et c'est tout à fait extraordinaire – on voit des jeunes dans les orchestres qui vous accordent avec une facilité déconcertante soit les luths, les violons ou les clavecins. Et ce qui plus est – je ne sais pas si vous serez d'accord avec moi – certains ensembles baroques de nos jours pratiquent une intonation nettement meilleure que certains grands orchestres symphoniques. Chez ceux-là, où de toute façon tout est noyé dans un vibrato d'un quart de ton, on se demande comment ils peuvent s'entendre. Entendre un grand orchestre s'accorder, c'est l'enfer, la torture, c'est inimaginable, incroyable, de la folie pure! D'autant plus, quand c'est dans un contexte hiérarchisé. Orchestre de Paris : le hautbois va donner le la. Qui va prendre le la ? Le premier violon. Le premier violon est celui qui est un peu plus grand que les autres, qui est assis comme ça – alors que le deuxième ou le troisième sont assis comme ça... [rires] –, donc le premier violon prend le la du hautbois et le donne aux autres violonistes. C'est une folie, une folie totale! Entre chacun, il peut y avoir une petite erreur, et comme ça, tout l'orchestre commence à gratter [rires] Sans parler du fait que les violons s'accordent avec quatre quintes pures, qui sont donc des quintes pythagoriciennes. Donc les violons s'accordent selon un système connu depuis 2 600 ans alors que le grand Steinway sur scène a le même la que le violon, mais son ré est tempéré d'un douzième de coma pythagoricien. Donc, le ré ne sera plus le même, ni le sol, ni le mi. Les violons seront d'accord avec le la, mais ils ne seront d'accord ni avec le ré, ni avec le sol, ni avec le mi du piano.

ca. Es necesario afinar un intervalo en tres segundos, más o menos. Y no se necesita tener conocimientos musicales ni tener una capacidad auditiva especial, un oído normal es suficiente para convertirse en afinador.

P.- Y los conocimientos musicales ¿no mejoran la capacidad de afinación?

R.- No, al contrario. Aquellos que afinan y hacen juicios estéticos se frenan en el fondo, porque son el producto de un sistema de afinación dado. Hace treinta años todavía, incluso en música barroca, toda la gente estaba condicionada por el temperamento igual, Hasta tal punto, que un afinador profesional de uno de los más grandes productores de música barroca en Europa, es decir la Westdeutsche Runfunk Köln, este afinador, que ya no era muy joven –me acuerdo perfectamente– vino con nosotros al taller para aprender a afinar en temperamentos desiguales. En el temperamento desigual, en ciertos temperamentos, especialmente los mesotónicos, utilizamos terceras mayores puras, mientras que en el temperamento igual, moderno o no, no hay ninguna tercera mayor pura, y cuando este afinador dejó el taller después de diez días dijo: "he comprendido, una tercera pura es cuando suena desafinada". ¿Por qué? Porque estaba totalmente condicionado por el temperamento igual, para él una tercera que producía un batido era una tercera pura. Somos el producto de una cultura sonora. Actualmente, en la música barroca –y esto es algo extraordinario–, vemos jóvenes en las orquestas que afinan, ya sea laúd, el violín o el clave, con una facilidad desconcertante. ¿Están más dotados? No sé si estará usted de acuerdo conmigo, pero me parece que ciertos conjuntos barrocos, ahora, tienen una afinación claramente mejor que las grandes orquestas sinfónicas. De todos modos, en las grandes orquestas sinfónicas, todo está ahogado en un vibrato de un cuarto de tono, lo que nos lleva a preguntarnos cómo soportan escucharse. Afinar es un infierno, una tortura, es inimaginable, increíble, es una auténtica locura. Más aún si tenemos en cuenta que una orquesta es un contexto jerarquizado. Situémonos, por ejemplo, frente a la Orquesta de París: el oboe va a dar el La, ¿quién va a tomar ese

Reinhard von Nagel. III Semana de Música Antigua de Gijón/*III Semaine de musique ancienne à Gijón*, julio/*juillet*, 2000. Fotos/*Photos*: © Gloria Collado.

La?, el primer violín. El primer violín es aquel que es un poco más grande que los otros, el que se sienta de este modo, mientras que el segundo o el tercero se sientan de otro..., entonces el primer violín toma el La del oboe y se lo da a los otros violinistas; es una locura, una locura total, porque entre cada uno puede haber un error, y después toda la orquesta comienza a rascar [risas]. Sin hablar del hecho de que los violines afinan con cuatro quintas puras, que son por tanto quintas pitagóricas, por lo tanto, el violín se afina con un sistema conocido desde hace 2.500 años, pero el gran Steinway que está en la escena tiene el mismo La que el violín, pero su re está temperado en una duodécima de coma pitagórica. Por lo tanto, el re no será el mismo, y el mi y el sol tampoco; por lo tanto, los violines están de acuerdo con el La pero no están de acuerdo ni con el re, ni con el sol, ni con el mi del piano. Así que en una orquesta moderna se utilizan dos sistemas de afinación, uno pitagórico que data del año 600 a.c, y otro que data de finales del siglo XVII, que es el temperamento igual. Y la gente no lo sabe.

P.- Muchas veces, cuando afino mi clave, me dicen que está bajo…

R.- Entonces le doy un consejo, es psicología pura. Siempre hemos dicho a los músicos de orquesta que no son siempre de una inteligencia crítica demasiado desarrollada, que el clave de antaño estaba bajo, por lo tanto, si el primer violín entra en escena –puede tener oído absoluto, conozco a un primer violín de la Orquesta de Cámara Frantz Liszt en Budapest, Rola Janos, que tiene oído absoluto La = 441,5 Hz, un muy buen violinista– y afinamos ese día, como me sucede a mí cuando me piden afinar para la Orquesta de París, a 442 y yo afino siempre a 443. Nunca, jamás he escuchado todavía a ningún músico de orquesta en treinta años decirme: el clave está demasiado alto. Y estoy convencido de que si lo afino a 446 todavía lo encontraran muy bien, porque más alto está bien, pero más bajo está mal. Por lo tanto, cuando me dicen 442 yo hago 443. Con los músicos barrocos no, porque cuando dicen 415 es 415. Pero para los músicos sinfónicos siempre hay un batido o dos más alto y no dicen nunca nada, están

Donc dans un orchestre moderne, vous utilisez deux systèmes d'accord, l'un pythagoricien qui date de 600 ans d'avant notre ère et l'autre qui date de la fin du XVIIIe siècle, qui est le tempérament égal. Et les gens ne le savent pas.

Q.- On me dit souvent, quand j'accorde mon clavecin, qu'il est bas...

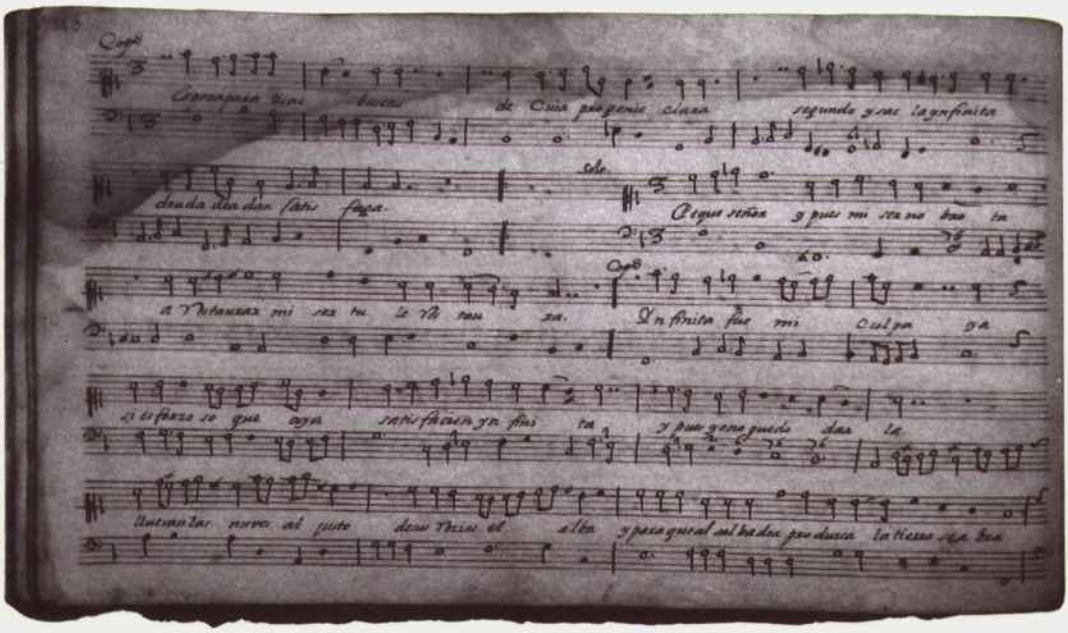
R.- Je vous donne un conseil. C'est de la psychologie pure : on a toujours dit aux musiciens d'orchestre, qui ne sont pas toujours d'une intelligence critique très développée, que le clavecin, autrefois, était bas. Donc, quand le premier violon vient, il a l'oreille absolue. Je connais le premier violon à de l'Orchestre de Chambre Franz Liszt à Budapest, Rola Janos. Il a l'oreille absolue à 441,5 Hz, un très bon violoniste. Quand on me demande d'accorder pour l'orchestre de Paris, à 442, j'accorde toujours à 443. Et bien je n'ai encore jamais entendu, en 30 ans, quelque musicien d'orchestre me dire : "Le clavecin est trop haut." Et je suis persuadé que, si je l'accorde à 446, ils le trouveront encore très bien, parce que : plus haut, c'est bien, plus bas, c'est mauvais. Donc, quand on me dit 442, je fais 443. Pour les musiciens baroques, non. Quand ils disent 415, c'est 415. Mais pour les musiciens du symphonique, un battement ou deux ? Ils ne disent rien, ils sont toujours contents. Bien, bien.... Je suis désolé. En réalité, on m'a dit de ne pas m'en faire parce que tous les violonistes sont sourds de l'oreille gauche...[rires]

Q.- Est-ce que l'on peut envisager pour vos instruments originaux une musique originale?

R.- Tout à fait. C'est très important, parce que les hommes et les femmes qui ont fait revivre le clavecin dans sa forme historique, depuis trente ou quarante ans, ont redécouvert la musique ancienne avec une excitation archéologique. C'est fantastique, vous entrez dans la pyramide, vous trouvez un sarcophage, etc. Il s'appelle Monteverdi, il s'appelle Michelangelo Rossi, Cabezón, c'est fabuleux! Notamment la découverte de la musique du XVIIe siècle, qui était d'un modernisme étonnant. Surtout quand vous la jouez en tempérament mésotonique, jouer Cabezón en mésotonique, ça prend de la chair, ça devient sensuel, extraordinaire. Monteverdi, mon Dieu! Ah... ! Donc, on était très occupé à ça, mais on aura épuisé le gisement, et s'il n'y a pas de musique contem- ►

Patrimonio musical español

Ediciones de Musicología



1 **Catálogo de obras de Ramón Carnicer**

Edición a cargo de Víctor Pagán y Alfonso de Vicente

2 **La música en el Real Monasterio de la Encarnación en el siglo XVIII**

Edición a cargo de Paulino Capdepón Verdu

3 **El Códice de Madrid. Polifonías del siglo XIII**

Edición y traducción de los textos a cargo de Julián Paz Hidalgo
Introducción, índices y transcripción musical, Carlos Asensio Palacios Coordinación, Víctor Pliego de Andrés

4 **La música en el Real Monasterio de las Descalzas Reales (siglo XVIII)**

Edición a cargo de Paulino Capdepón Verdu

5 **Cinco canciones para Ministriles. Francisco Guerrero (1528-1599)**

Edición a cargo de Juan Ruiz Jiménez

6 **Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II**

Edición a cargo de Luis Robledo Estaire, Tess Knighton, Cristina Bordas Ibáñez y Juan José Carreras

7 **Primero y segundo Isaac**

Auto Sacramental de Pedro Calderón de la Barca

Edición musical a cargo de Álvaro Torrente
Edición literaria a cargo de Rafael Zafra y Esther Borrego

8 **El Códice de las Huelgas**

Edición a cargo de Juan Carlos Asensio

Coeditan Fundación Caja Madrid y Editorial Alpuerto

editorial alpuerto, s.a.

Distribución y venta:
Editorial Alpuerto. c/ Caños del Peral, 7 - Madrid
Tel.: 91-547-0190

CAJA MADRID FUNDACION

siempre contentos... En realidad, me han dicho que no me preocupe porque todos los violinistas no escuchan por el oído izquierdo [risas].

P. ¿Usted piensa que para sus instrumentos originales se puede imaginar una música original, de nuestra época?

R.- Exactamente, eso es muy importante porque los hombres y mujeres que han hecho revivir el clave en su forma histórica durante treinta o cuarenta años, han redescubierto la música antigua con una excitación arqueológica. Es fantástico, entras en la pirámide, encuentras sarcófagos, etcétera; se llama Monteverdi, se llama Michelangelo Rossi, se llama Cabezón..., es fabuloso y especialmente el descubrimiento de la música del siglo XVII que era de un modernismo sorprendente. Sobre todo cuando lo tocas en temperamento mesotónico, cuando tocas Cabezón en mesotónico se vuelve carnoso, sensual, es extraordinario; Monteverdi ¡Dios mío! Estamos muy ocupados con ello, pero si no hay música contemporánea para el clave existe el riesgo de que desaparezca de nuevo, por lo tanto es extremadamente importante que los compositores escriban para este instrumento; de hecho hay bastantes compositores que han escrito para clave en el siglo XX. Al principio surgieron compositores que escribieron influenciados por dos o tres clavecinistas, en general polacos, que tocaban el clave moderno, y pienso, evidentemente, en Wanda Landowska que inspiró, por ejemplo, a Falla, Poulenc, Stravinsky, etcétera, que escribieron para ella, –lo hicieron para claves de construcción moderna porque no conocían otros– y en nuestros días pienso en otra polaca, E. Chojnacka, que ha encargado decenas y decenas de obras para clave, pero también para clave moderno con pedales, dieciséis pies, etcétera. Algunas de estas obras se tocan bien, incluso muy bien, en claves de fabricación histórica; pienso, por ejemplo, en una composición que es para mí la más bella que conozco en el siglo XX, es el *Continuum* de Ligeti, verdaderamente, una maravilla de finura clavecinística, y podemos perfectamente tocarla en un clave de construcción histórica. Yo pregunté a Ligeti si lo autorizaba y no ha tenido ningún inconveniente; poraine pour le clavecin, il risque de disparaître à nouveau. Il est extrêmement important que des compositeurs écrivent pour le clavecin. Finalement, il n'y en a pas mal qui ont écrit pour lui au XXe siècle. Il y a tous ceux qui ont été dans le sillage de deux ou trois clavecinistes, en général polonaises, qui jouaient des clavecins modernes. Je pense évidemment à Wanda Landowska, qui a par exemple inspiré de Falla, Poulenc, Stravinski, etc. Ils ont écrit pour elle, donc pour des clavecins de facture moderne, parce qu'ils ne connaissaient rien d'autre. Ensuite, de nos jours, il y a une autre claveciniste polonaise, Elæis Chojnacka, qui a commandité des dizaines et des dizaines d'œuvres pour le clavecin. Mais c'est encore le clavecin moderne avec pédalier, registre de 16', etc. Certaines de ces œuvres peuvent se jouer, et même très bien, sur clavecin historique. Je pense par exemple à une composition – qui est pour moi la plus belle que je connaisse au XXe siècle– le *Continuum* de Ligeti. C'est vraiment une merveille de finesse clavecinistique et on peut parfaitement le jouer sur un clavecin de facture historique. J'ai demandé à Ligeti s'il l'autorisait. Il n'y a aucun inconvénient. D'ailleurs des trois œuvres pour clavecin qu'il a écrites – le *Continuum*, la *Passacaglia Ungherese* et *Hungarian rock* – la dernière a été écrite pour un clavecin accordé en système mésotonique. Voici un compositeur qui a écrit de nos jours pour le mésotonique. Je lui ai demandé il y a sept ans, à genoux, qu'il écrive encore une pièce. Il m'a répondu : "Ecoutez, j'ai dix ans de retard avec mes compositions, je n'ai pas le temps".

Mais il y a d'autres compositeurs qui écrivent pour le clavecin, notamment un finlandais, Yukka Tiensuu, qui est en même temps un très bon claveciniste (il joue très bien Louis Couperin, d'Anglebert, etc). Il a par exemple écrit une parodie d'une œuvre espagnole qui s'appelle *Fantango*. C'est un compositeur qui connaît très bien le clavecin, et écrit pour lui. Il a étudié avec Pierre Boulez, Kenneth Gilbert. J'ai organisé il y a huit ans un concours international de composition pour clavecin dont le résultat a été assez décevant. Mais je pense qu'il est bon que les gens écrivent pour cet instrument et justement en utilisant les tempéraments inégaux. Ça peut donner des ailes, tout comme Ligeti utilisant le mésotonique pour le *Hungarian rock*. Ça, c'est intéressant parce que vous

www.bookstorming.com

ooo/ooo

Publications d'art contemporain,
Contemporary art publications,
éditions et livres d'artistes
editions and artists' books

info@bookstorming.com

Claves/*Clavecins* R. von Nagel, decorados por/*décorés par:* Marc Chagall (izquierda/*à gauche*) y/*et* Pierre Alechinsky.
Fotos/*Photos*: © Atelier von Nagel.

de hecho, Ligeti ha escrito tres obras para clave, el *Continuum*, la *Passacaglia Ungherese* y *Hungarian Rock*, y esta última la ha escrito para un clave afinado en sistema mesotónico. Tenemos, por tanto un compositor de nuestros días que ha escrito pensando en un instrumento afinado en mesotónico. Le pedí hace siete años a Ligeti, de rodillas, que escribiera otra pieza. Me dijo: "mire, llevo diez años de retraso con mis composiciones, no tengo tiempo". Pero actualmente hay otros compositores que escriben para el clave, hay un finlandés, Yukka Tiensuu, que es, al mismo tiempo, un gran clavecinista clásico, toca muy bien Louis Couperin, D'Anglebert, etc., y ha escrito, por ejemplo, una parodia de una obra española que se llama *Fantango*. Es un compositor que conoce muy bien el clave y que escribe para clave, ha estudiado con Pierre Boulez, con Kenneth Gilbert... Organicé hace ocho años un concurso internacional de composición para clave y el resultado ha sido bastante decepcionante pero pienso que es bueno que la gente toque este instrumento, y además utilizando el temperamen-

ne pouvez pas le faire avec un piano. Le mésotonique, sur un piano, c'est une catastrophe.

Q.- Nous sommes en train de parler de compositeurs actuels qui écrivent pour des clavecins de facture historique. Y a-t-il aussi des peintres modernes qui se sont intéressés pour décorer les instruments ?

R.- Là, je ne peux parler que de ma propre expérience. Jusqu'en 1980, j'étais pris dans le sillage de l'enseignement de mon mentor et associé, William Dowd, à la recherche de la vérité ancienne. Donc, on faisait comme les anciens, y compris la décoration du clavecin. C'est important, puisque c'est un très grand objet, il faut lui donner une décoration quelconque, sinon ça n'est pas acceptable, pas agréable à l'œil. Ayant fait des clavecins avec des copies des décorations anciennes, des copies à la Bérain, à la Gilot, à la Watteau, je me suis dit un jour qu'au fond, ça n'était pas la bonne démarche. Pourquoi ? Parce que les maîtres anciens, quand ils faisaient décorer un clavecin pour un personnage important, faisaient appel aux peintres les plus modernes de leur temps, et ceci, particulièrement

Clave/*Clavecin* R. von Nagel, decorado por/*décoré par* Olivier Debré. Foto/*Photo*: © Atelier von Nagel.

to desigual, como Ligeti ha utilizado el mesotónico para *Hungarian Rock*; eso es interesante porque no lo puedes hacer con un piano, tocar el mesotónico en un piano es catastrófico.

P.- Y ya que hablamos de obras creadas hoy en día para el clave de fabricación histórica, ¿qué pasa con la decoración de los claves? ¿Hay también pintores modernos que se hayan interesado por decorar los instrumentos?

R.- Aquí sólo puedo hablar de mi propia experiencia. Hasta 1980 estaba prendido en la estela de las enseñanzas de mi mentor y asociado, William Dowd, en la búsqueda de la verdad antigua, por lo tanto, hacíamos claves antiguos incluyendo la decoración antigua, y la decoración del clave es importante porque es un objeto grande y hay que hacerle alguna decoración ya que, si no, no es agradable a la vista. Hicimos claves sobre copias de decoraciones antiguas, copias a lo Bérain, copias a lo Gilot, copias a lo Watteau, y un día me dije que, en el fondo, ese no era el buen camino. ¿Por qué? Porque los maestros antiguos cuando hacían decorar el clave para personajes importantes, llama-

dans cette ville espagnole d'Anvers, parce que les facteurs de clavecin y avaient à résoudre un problème juridique, celui de la création d'une corporation. On ne pouvait pas à cette époque-là avoir une activité artisanale ou industrielle sans faire partie d'une corporation. C'était vrai pour toute l'Europe. Il y avait quelques exceptions, comme les ateliers royaux à Versailles. Mais à part cela, tous les artisans devaient appartenir à une corporation, qui était un organisme extrêmement puissant et coûteux. Les corporations – et c'est très difficile à imaginer pour les hommes de notre temps – les corporations avaient leur propre juridiction et leurs propres lois. Elles pouvaient mettre un de leurs propres membres en prison. Elles avaient une politique extérieure : par exemple, telle corporation en Allemagne négociait avec la cour de Vienne pour repeupler telle ou telle ville en Slovaquie. Elles avaient un pouvoir énorme. Or, les facteurs de clavecin à Anvers, vers 1550, n'étaient pas assez nombreux, pas assez riches pour former une corporation. Donc, ils ont trouvé refuge dans une corporation existante extrêmement puissante et riche, celle de Saint Luc, celle des peintres. Nous savons ce que sont les

ban al pintor más moderno de su tiempo, y eso particularmente en Anvers, esa ciudad española de Amberes, porque allí los constructores de clave del siglo XVI tuvieron que resolver un problema jurídico que era el de la creación de un gremio. No se podía tener una actividad artesanal o industrial en esa época sin formar parte de un gremio, y esto era así en toda Europa, con algunas excepciones, como los talleres reales en Versalles, pero aparte de eso, los artesanos debían pertenecer a un gremio. Un gremio era un organismo extremadamente poderoso y costoso. Esto es algo difícil de entender en nuestra época, pero los gremios tenían su propia jurisdicción y su propia ley, podían meter a uno de sus miembros en prisión, tenían una política exterior, por ejemplo, tal o tal gremio en Alemania negociaba con la corte de Viena para repoblar una ciudad en Eslovaquia, por ejemplo. Ahora bien, los constructores de claves en Anvers en 1550 no eran lo bastante numerosos, lo bastante ricos como para formar su propio gremio, por lo tanto, encontraron refugio en uno ya existente, extremadamente poderoso y rico, el gremio de San Lucas, el de los pintores. Sabemos bien lo que eran los pintores de la escuela flamenca en el siglo XVI. Mi predecesor en Anvers, el muy célebre Ruckers, por ejemplo, se reunía cinco o seis veces por semana con pintores, y evidentemente el señor Ruckers, que tenía a su derecha al joven Teniers, por ejemplo, y a su izquierda a otro joven, Rubens, por ejemplo, les podía decir: "vamos a hacer algo juntos, yo hago un clave para los Habsburgo en Viena y tú me harás una pequeña pintura que no me salga muy cara", y hacía la pintura. Es decir, que trabajaron con los más modernos. Y puesto que nosotros en el siglo XX queríamos ser los dignos sucesores de nuestros predecesores de los siglo XVI, XVII y XVIII, me dije, si queremos que el clave abandone la imagen museística que tiene actualmente –es decir, hace treinta años–, si desean convertirse en instrumentos de nuestro tiempo, pues bien, tengo que hacer como el Señor Ruckers debo dirigirme al pintor de mi época. Y he tenido mucha suerte: he hecho un primer clave con Chagall, un segundo clave con un pintor de Amberes que se llama Alechinsky, y un tercer clave, que es el que más me gusta, con

peintres de l'école flamande au XVIe siècle. Mes prédécesseurs à Anvers, les très célèbres Ruckers, par exemple, se trouvaient à table cinq ou six fois par semaine avec des peintres. Evidemment, Mr. Ruckers qui avait à sa droite le jeune Teniers et à sa gauche le jeune Rubens, par exemple, pouvait leur dire : "Ecoute, on va faire quelque chose ensemble. Je fais un clavecin pour les Habsbourg à Vienne. Tu me feras bien une petite peinture dans le couvercle. Ça ne sera pas trop cher, j'espère, hein ?" Et le jeune faisait la peinture. Les facteurs anciens ont donc travaillé avec les peintres les plus modernes.

Puisque nous, au XXe siècle, nous voulions être les dignes successeurs de nos prédécesseurs des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles nous avons d'abord copié les anciens, (mais eux ne copiaient pas, ils créaient). À un certain moment, je me suis dit : si nous voulons que les clavecins perdent leur image muséale d'il y a trente ans, qu'ils deviennent des instruments de notre époque, je dois faire comme Mr. Ruckers, m'adresser aux peintres de mon temps. Là, j'ai eu beaucoup de chance : j'ai fait un premier clavecin avec Chagall, un deuxième avec un peintre anversois, Alechinsky, et un troisième, celui que j'aime le plus, avec un grand peintre français, – Dieu ait son âme, il est mort l'année dernière – c'était Olivier Debré. De ce fait, j'essaie de donner une image plus moderne du clavecin, plus contemporaine. Malheureusement, nous sommes allés un tout petit peu trop loin, ici, en Espagne, il y a quinze jours, parce que nous avons fait une publicité dans une très belle revue publiée ici – elle s'appelle Goldberg , nom typiquement espagnol – et notre graphiste a fait une erreur classique. Il a inversé la photo. Sur cette photo, il y a le clavecin décoré par Olivier Debré, mais les aigus sont dans la main gauche, et les graves sont dans la main droite. Quand j'ai vu ça, j'ai hurlé, et puis je me suis dit : même là, nous sommes dans la tradition, parce que dans l'iconographie ancienne, – et je suis sûr que vous trouvez ça aussi en Espagne – vous trouvez beaucoup de gravures avec les clavecins à l'envers. Pourquoi ? Parce que le graveur a gravé à l'endroit. A l'impression la droite se trouve à gauche et la gauche à droite. Première chose. Deuxième chose. Il y a des peintures à l'huile, à la détrempe, avec des clavecins à l'envers. Pourquoi ? Parce que le peintre

un pintor francés, que murió el año pasado, Olivier Debré, y con ello intento dar una imagen más moderna del clave, más contemporánea. Pero, desgraciadamente, hemos ido un poco lejos, aquí en España hace quince días, porque hicimos un anuncio en una muy buena revista que se publica en España y que se llama Goldberg –nombre típicamente español– y nuestro grafista cometió un error clásico, dio la vuelto a la foto, y en esa foto está el clave decorado por Olivier Debré, pero los agudos están en la mano izquierda y los bajos en la mano derecha. Cuando lo vi grité, pero después me dije, incluso así estamos dentro de la tradición, porque en la iconografía antigua –y estoy seguro de que se puede encontrar lo mismo en España–, te encuentras con muchos grabados con los claves a la inversa. ¿Por qué? Porque los grabadores grababan a la derecha. Primera cosa. Segunda cosa: hay pinturas con los claves a la inversa también. ¿Por qué? Por que el pintor ha tomado un grabado para inspirarse en su pintura, y conozco una pintura que he descubierto recientemente, hace un mes, en un libro de John Henry van der Meer, una pintura que muestra a un conjunto barroco de la segunda mitad del siglo XVIII, en la que todo el conjunto está al derecho, pero el clave está a la inversa. ¿Por qué? Porque el pintor ha tomado un grabado para inspirarse. Así pues, me he inspirado, sin querer, en esa tradición para nuestro anuncio en Goldberg y en la próxima edición publicaré el mismo anuncio pero con un texto un poco especial [risas].

P.- ¿Dónde están estos claves?

R.- El clave pintado por Chagall está en un museo de Francia, en Niza, que se llama el Museo Mensaje Bíblico Marc Chagall, y el clave pintado por Pierre Alechinsky, después de dar la vuelta al mundo en exposiciones en Bruselas, en Hannover, en Nueva York, en Des Moines, en París, ahora está en la colección de Pierre Alechinsky. En cuanto al clave de Debré, pertenece a mi hijo Nicolás.

Inés Fernández Arias es clavecinista.

---

* (Entrevista hecha en Gijón durante la III Semana de Música Antigua, julio de 2000).

a pris une gravure pour s'inspirer. Je connais une peinture que j'ai découverte, il y a un mois, dans un livre de John Henry van der Meer, une peinture montrant un ensemble de musiciens baroques, de la première moitié du XVIIIe siècle, dans lequel tous les instruments sont à l'endroit, alors que le clavecin est à l'envers. Pourquoi ? Parce que le peintre a pris une gravure pour s'inspirer. Je me suis inscrit dans cette tradition-là sans le vouloir, et dans le prochain numéro de Goldberg, je ferai la même publicité, mais avec un texte un peu spécial [rires]

Q.- Où est le clavecin de Chagall ?

R.- Le clavecin peint par Chagall est dans un musée en France à Nice : le Musée message biblique Marc Chagall, et le clavecin peint par Pierre Alechinsky a fait le tour du monde. Il a été dans des expositions à Bruxelles, à Hanovre, à New-York, à Des Moines, à Paris. Puis il est revenu, il est dans la collection personnelle de Pierre Alechinsky. Le clavecin décoré par Debré appartient à mon fils Nicolas.

Inés Fernández Arias est claveciniste.

---

* (Entretien faite à Gijón pendant la III Semaine de musique ancienne, juillet de 2000).

Fotos/*Photos*: © Gloria Collado

Andrzej Jasinski. Clases magistrales/*cours magistraux*, Polimúsica, Madrid, marzo/*marz* 2001.

ALMUDENA CANO

Jasinski, maestro de pianistas

Andrzej Jasinski es profesor en la Academia de Música "Karol Szymanowski" de Katowice (Polonia), puesto al que se incorporó en 1962 después de haber desarrollado una intensa carrera como concertista. Como pedagogo ha conseguido hacer del piano polaco una referencia mundial y le cabe el honor de haber sido el único maestro de Krystian Zimerman. Ha sido jurado de numerosísimos premios internacionales llegando a ser presidente de la última edición del Premio Chopin.

Esta entrevista tuvo lugar el pasado mes de marzo en Madrid, con motivo de las clases magistrales que Jasinski impartió en Polimúsica y en el Conservatorio Profesional de Música de Getafe.

Pregunta.- ¿Cuál es el papel de un pianista en la sociedad actual? ¿Es diferente al de hace treinta o cuarenta años? Porque es evidente, que la proyección del pianista profesional es más difícil ahora que antes...

Respuesta.- No es fácil para un joven pianista hoy en día conseguir una carrera profesional. Si bien son muchos, y muy buenos, los pianistas que podrían dar conciertos también es cierto que no hay suficientes plazas para todos.

Las sociedades filarmónicas, las orquestas, las grandes salas, prefieren programar nombres famosos, y no se arriesgan a dar oportunidades a pianistas jóvenes. En el mundo entero se organizan muchísimos concursos internacionales de piano. Normalmente, estos concurso deberían dar al ganador la posibilidad de comenzar una gran carrera artística, pero son tan numerosos que son sólo los ganadores de los más prestigiosos –los concursos Reina Isabel de Bruselas, Van Cliburn en EE UU, el Concurso Chopin en Varsovia, el Chaikovsky en Moscú, incluso otros grandes concursos como el de Santander o el de Leeds en

Jasinski, maître de pianistes

Andrzej Jasinski est professeur à l'Académie de Musique "Karol Szymanowki" de Katowice (Pologne), poste qu'il occupe depuis 1962, après avoir développé une intense carrière comme concertiste. Comme pédagogue, il a réussi à faire du piano polonais une référence mondiale et il lui revient l'honneur d'avoir été l'unique maestro de Krystian Zimerman. Il a été au jury de très nombreux concours internationaux, en arrivant à être président de la dernière édition du Prix Chopin. Cette interview a eu lieu au mois de mars dernier à Madrid, à l'occasion des cours magistraux que Jasinski a donné à Polimúsica et au Conservatoire Professionnel de Musique de Getafe.

Question.- Quel est le rôle d'un pianiste dans la société actuelle ? Est-il différent d'il y a trente ou quarante ans ? Parce qu'il est évident que la projection d'un pianiste professionnel est plus difficile maintenant qu'avant... Réponse.- De nos jours ce n'est pas facile pour un pianiste d'obtenir une carrière professionnelle. S'il est vrai qu'il y a beaucoup de pianistes, et très bons, qui pourraient donner des concerts, il est vrai aussi qu'il n'y a pas suffisamment de place pour tous.

Les sociétés philarmoniques, les orchestres, les grandes salles préfèrent programmer des noms connus, et ne se risquent pas à donner des chances aux jeunes pianistes. Dans le monde entier on organise énormément de concours internationaux de piano. Normalement, ces concours devraient donner aux gagnants la possibilité de commencer une grande carrière artistique, mais ils sont si nombreux que seuls les gagnants des plus prestigieux – les concours Reine Isabelle de Bruxelles, Van Cliburn aux U.S.A., le Concours Chopin à Varsovie, le Tchaïkovski à Moscou, même d'autres grands concours comme le Santander ou celui de Leeds en Grande-Bretagne – sont ceux qui ont quelque chance

Gran Bretaña– los que dan alguna posibilidad de desarrollar una carrera importante.

Evidentemente, la vida de los pianistas jóvenes no es fácil, aunque los que verdaderamente aman la música, aman el piano, los que tienen el carácter necesario, pueden conseguir hacer conciertos y seguir su trabajo, porque en este oficio nunca se acaba de estudiar, siempre estamos en continuo desarrollo. Yo, por ejemplo, si estoy en el jurado de un concurso o si doy un curso de interpretación, aprendo.

Felizmente tengo la posibilidad de escuchar a jóvenes pianistas en concursos del mundo entero, pues habitualmente me invitan a dar cursos en muchos lugares, y tengo una visión bastante amplia de la situación pianística actual. Antes se podían definir claramente la escuela rusa, la francesa y la alemana. Ahora todo está mezclado: los pedagogos rusos vienen aquí, a España, a Alemania o a EE UU para enseñar, y a su vez los pedagogos y pianistas americanos o franceses van a Rusia.

Aparte de esto, los jóvenes de hoy tienen acceso a muchas grabaciones, muchos CDs, y pueden escuchar con facilidad a los pianistas más importantes del mundo, lo cual es estupendo. Pero esto también tiene sus inconvenientes, ya que los jóvenes tienden a imitar a los grandes artistas. Hoy en día no hay tantos intérpretes con una marcada individualidad como en épocas anteriores, quizás por toda esa mezcla.

P.- ¿Cree, entonces, que esta mezcla viene determinada por las grabaciones?

R.- Sí, por las grabaciones porque si Pollini toca algo muy bien, los jóvenes pianistas quieren imitar a Pollini. Antes era Rubinstein, últimamente es Zimerman. Hay muchos pianistas buenos que son constantemente imitados.

Otro aspecto importante es que los jóvenes pianistas quieren tocar como quiere el jurado del concurso al que se presentan [risas]. No quieren arriesgar, y saben que los jurados quieren que cada nota esté en su sitio, que el sonido sea muy puro. Pero el público disfruta si el pianista hace algo diferente, si el pianista tiene mucho temperamento, mucha individualidad, mucho virtuosismo, de développer une carrière importante.

Evidemment, la vie des jeunes pianistes n'est pas facile, bien que ceux qui aiment vraiment la musique, qui aiment le piano, ceux qui ont le caractère nécessaire peuvent arriver à faire des concerts et continuer à travailler, parce que dans ce métier on ne finit jamais d'étudier, on est toujours en continuel développement. Moi, par exemple, si je suis dans le jury d'un concours ou si je donne un cours d'interprétation, j'apprends.

J'ai heureusement la possibilité d'écouter de jeunes pianistes dans des concours du monde entier, car on m'invite habituellement à faire des stages dans de nombreux endroits, et j'ai une vision assez ample de la situation pianistique actuelle. Avant on pouvait clairement définir l'école russe, la française et l'allemande. Maintenant tout est mélangé : les pédagogues russes viennent ici, en Espagne, en Allemagne ou aux U.S.A. pour enseigner, et à leur tour les pédagogues et pianistes américains ou français vont en Russie.

A part cela, les jeunes d'aujourd'hui ont accès à de nombreux enregistrements, de nombreux CD, et ils peuvent écouter facilement les pianistes le plus importants du monde, ce qui est formidable. Mais ça a aussi ses inconvénients, car les jeunes ont tendance à imiter les grands artistes. De nos jours il n'y a pas tant d'interprètes avec une individualité marquée comme auparavant, peut-être à cause de ce mélange.

Q.- Vous croyez donc que ce mélange provient des enregistrements ?

R.- Oui, des enregistrements ; parce que si Pollini joue quelque chose très bien, les jeunes pianistes veulent imiter Pollini. Avant, c'était Rubinstein, dernièrement c'est Zimerman. Il y a de beaucoup de bons pianistes qui ont constamment imité. Un autre aspect important est que les jeunes pianistes veulent jouer comme le veut le jury du concours auquel ils se présentent [rires]. Il ne veulent pas se risquer, ils savent que le jury veut que chaque note soit à sa place, que le son soit très pur. Mais le public apprécie si le pianiste fait quelque chose de différent, si le pianiste a beaucoup de tempérament, d'individualité, de virtuosité, si l'interprétation est vivante, est spontanée, créative ou si son interprétation n'est pas la même que celle qu'il entend chez lui. C'est pourquoi, souvent, il se produit un conflit entre jury, critique et

Andrzej Jasinski. Polimúsica, Madrid, marzo/*marz* 2001. Foto/*Photo*: © Gloria Collado

si la interpretación está viva, es espontánea, creativa o si su interpretación no es la misma que la que escucha en su casa. Por lo tanto, a menudo, se produce un conflicto entre jurado, crítica y público. En el Concurso Chopin, por ejemplo, todo es muy complicado porque por un lado los organizadores quieren un buen estilo de interpretación, el público quiere que los pianistas toquen con virtuosismo, la crítica quiere que el concurso produzca siempre nuevos talentos. Pero no es sencillo encontrar siempre grandes personalidades: grandes virtuosos, artistas inteligentes y que comprendan bien el estilo de hacer música de un compositor. Muy pocos artistas pueden reunir esas exigencias juntas y dar, además, satisfacción al público, a la crítica y al jurado.

Yo como pedagogo y pianista –aunque ahora no toco en público porque no tengo el tiempo suficiente para trabajar y soy consciente de que, si se quiere dar un concierto en público hace falta respetarlo, hace falta darle una buena calidad– cuando estoy en un jurado acepto todos los estilos

public. Au Concours Chopin, par exemple, tout est très compliqué parce que d'une part les organisateurs veulent un bon style d'interprétation, le public veut que les pianistes jouent avec virtuosité, la critique veut que le concours produise de nouveaux talents. Mais ce n'est pas toujours facile de trouver de grandes personnalités : de grands virtuoses, des artistes intelligents et qui comprennent bien le style de musique d'un compositeur. Très peu d'artistes peuvent réunir ces exigences ensemble, et donner, en plus, satisfaction au public, à la critique et au jury. Moi comme pédagogue et pianiste – bien que je ne joue pas en public maintenant parce que je n'ai pas suffisamment de temps pour travailler et je suis conscient que si on veut donner un concert en public il faut le respecter, il faut lui donner une bonne qualité – quand je suis dans un jury, j'accepte tous les styles d'interprétation. Si j'étais très sévère, je ferais passer d'abord le pianiste qui ne joue pas trop fort ni trop vite. Mais d'abord je veux voir si c'est un virtuose, s'il a de la technique, après je veux voir si l'essence est artistique, s'il joue avec une bonne conception

los de interpretación. Si fuera muy severo daría paso en primer lugar al pianista que toca no demasiado fuerte y no demasiado rápido. Pero primero quiero ver si es un virtuoso, si tiene técnica, después quiero ver si la esencia es artística, si toca con un buen planteamiento estético, después quiero ver si establece una buena conexión con el público, porque puede suceder que un pianista sea muy bueno en su casa pero en una sala más grande desaparezca al no tener la suficiente fuerza interior para llenar la sala, no sólo con el sonido, sino con una expresión musical muy profunda. Pero eso ocurre rara vez.

Mi alumno Krystian Zimerman tiene el don de conectar bien con el público. No sé si es verdad, pero una vez me contó algo que le sucedió precisamente en Madrid: vino a dar un recital al principio de su carrera artística en una sala donde había tocado Rubinstein y le parecía que el espíritu de Rubinstein se encontraba en el aire de esa sala. Tocó muy bien, tenía la impresión de que el publicó le ayudaba a tocar muy bien. El recital terminó con un gran éxito y muchos aplausos, y estando ya en el camerino vino el organizador del concierto y le dice: "Krystian debes vestirte y volver al escenario". "Pero, ¿cómo?, si ya todo está en silencio, ya no hay público". "No, el público está todavía en la sala", le dijo.

Esta anécdota ilustra la idea de que hay algo inmaterial que busca cada artista: no sólo tocar bien el piano, no sólo interpretar con buen estilo, sino también buscar cosas más trascendentes. Puede que sea un poco idealista pero si cruzamos esta frontera que lleva a algo trascendente, siempre querremos buscar las cosas más bellas. A veces he encontrado este ambiente extraordinario. Una vez, por ejemplo, toqué la última sonata de Beethoven en nuestro conservatorio –hicimos la integral de las sonatas de Beethoven entre los profesores–. En ese momento sentí una atmósfera cargada de sensaciones, porque terminé esa serie de conciertos con el público muy entregado, tocando muy bien, y todo ello me produjo un gran placer artístico, incluso podría decir que una gran felicidad. Sin embargo, pasé mucho tiempo sin volver a tocar esa sonata, pues no tenía la seguri-

esthétique, après je veux voir s'il établit une bonne connection avec le public, parce qu'il peut arriver qu'un pianiste soit très bon chez lui mais que dans une salle plus grande il disparaisse pour ne pas avoir assez de force intérieure pour remplir la salle, non seulement avec le son, mais avec une expression très profonde. Mais cela arrive peu.

Mon élève Krystian Zimerman a le don de bien connecter avec le public. Je ne sais pas si c'est vrai, mais une fois il m'a raconté ce qu'il lui est arrivé justement à Madrid : il est venu donner un récital au début de sa carrière artistique dans une salle où avait joué Rubinstein et il lui semblait que l'esprit de Rubinstein se trouvait dans l'air de cette salle. Il joua très bien, il avait l'impression que le public l'aidait à jouer très bien. Le récital termina avec grand succès et de nombreux applaudissements, et l'organisateur vint quand il était dans sa loge et lui dit : "Krystian, il faut que tu t'habilles et que tu retournes sur scène". "Quoi? Mais pourtant tout est silencieux, il n'y a plus de public !". "Non, le public est toujours dans la salle". lui dit-il.

Cette anecdote illustre l'idée que chaque artiste recherche quelque chose d'immatériel : pas seulement jouer bien le piano, mais aussi chercher des choses plus transcendentales. Il se peut que ce soit un peu idéaliste mais si on franchit cette frontière qui conduit à quelque chose de transcendental, on voudra toujours chercher les choses les plus belles. J'ai parfois rencontré cette ambiance extraordinaire. Une fois, par exemple, j'ai joué la dernière sonate de Beethoven dans notre conservatoire – nous fîmes l'intégrale des sonates de Beethoven entre les professeurs. À ce moment je sentis une atmosphère chargée de sensations, parce que je terminais cette série de concerts avec un public très fervent, en jouant très bien, et tout ça me produisit un grand plaisir artistique, même je pourrais dire un grand bonheur. Pourtant, il se passa beaucoup de temps sans que je rejoue cette sonate, car je n'étais pas sûr de pouvoir atteindre encore une fois un tel état.

Q.- Jusqu'à quel point l'interprète est-il un artiste ou bien une espèce d'athlète, dans le sens qu'il est toujours en compétition ?

R.- Mon idéal serait que la musique soit absolument pure, sans argent même. Bien que cela ne soit pas possible, je serais pleinement heureux en faisant de

dad de poder alcanzar otra vez un estado semejante.

P.- ¿Hasta qué punto es el intérprete un artista o una especie de atleta, en el sentido de que está constantemente compitiendo?

R.- Mi ideal sería que la música fuera absolutamente pura, sin dinero incluso. Aunque esto no es posible, yo sería plenamente feliz haciendo música, pero no profesionalmente, no para ganar dinero, sino por el placer puro. Pero, como digo, esto es imposible. Analicemos por ejemplo un concurso: no es un concierto normal, los pianistas no pueden mostrar sus cualidades artísticas. Pero, por otra parte, es el medio casi único que da la opción de empezar una carrera concertística. Sin embargo, me parecería extraño adoptar en los conservatorios un sistema de concurso, como el que existe en el Conservatorio de París, que da un primer premio. No me gusta eso, prefiero no valorar así a los estudiantes, no me divertiría decir tú eres bueno, tú eres mejor, tú eres malo... Entre otras cosas, porque puede suceder que un chico que no toque como un gran talento luego se desarrolle fantásticamente, o al contrario, como es el caso de tantos niños prodigio que luego no desarrollan su talento y se estancan.

A pesar del aspecto competitivo, hace falta aceptar los concursos como el medio que ayuda a los jóvenes pianistas a desarrollarse. Los pianistas que se preparan para un concurso tienen la motivación necesaria para aprender un programa más grande de lo normal ya que tienen que preparar tres pruebas mientras que en el conservatorio existe solamente un examen y a veces, como en España, un examen cada dos o tres años, y esto me parece muy poco. Si consideramos al alumno de conservatorio como un estudiante de arte, debemos enseñarle a preparar programas de pequeños recitales, y después de cinco años de estudios tendrá el repertorio suficientemente como para dar conciertos. Si no, trabajará cómodamente, mejorará su nota, pero aprenderá muy pocas cosas.

P.- ¿Qué es lo que tendría que saber un estudiante antes de entrar en el conservatorio superior?

R.- Mucho [risas]. No basta estudiar piano, es muy importante desarrollarse como ser humano,

la musique, mais pas professionnellement, pas pour gagner de l'argent mais purement pour le plaisir. Mais comme je dis, c'est impossible. Analysons par exemple un concours : ce n'est pas un concert normal, les pianistes ne peuvent pas montrer leurs qualités artistiques. Mais, d'autre part, c'est presque le seul moyen de donner la possibilité de commencer une carrière de concertiste. Pourtant, ça me paraîtrait étonnant d'adopter dans les conservatoires un système de concours, comme celui qui existe au conservatoire de Paris, qui donne un premier prix. Je n'aime pas ça, je préfère ne pas évaluer les étudiants comme ça, ça ne m'amuserait pas de dire toi tu es bon, toi tu es meilleur, toi tu es mauvais... Entre autres choses, parce qu'il peut arriver qu'un garçon qui ne joue pas comme un grand talent s'épanouisse ensuite fantastiquement, ou au contraire, comme c'est le cas de tant d'enfants prodiges qui par la suite ne développent pas leur talent et stagnent.

Malgré l'aspect compétitif, il faut accepter les concours comme étant le moyen qui aide les jeunes pianistes à s'épanouir. Les pianistes qui se préparent pour un concours ont la motivation nécessaire pour apprendre un programme plus grand que d'habitude puisqu'ils doivent préparer trois épreuves tandis qu'au conservatoire, il n'existe seulement qu'un examen, et parfois, comme en Espagne, un examen chaque deux ou trois ans, et cela me paraît très peu. Si on considère l'élève comme un étudiant d'art, nous devons lui apprendre à préparer des programmes de petits récitals, et après cinq ans d'études il aura le répertoire suffisant pour donner des concerts. Si non, il travaillera confortablement, améliorera sa note, mais apprendra très peu de choses.

Q.- Que devrait savoir un étudiant avant d'entrer au conservatoire supérieur ?

R.- Beaucoup [rires]. Ce n'est pas suffisant d'étudier le piano, c'est très important de s'épanouir comme être humain, développer son intelligence, sa sensibilité, l'esthétique et, aussi, l'expression intérieure, l'expression musicale et l'expression humaine. Une personne qui a une grande expression intérieure est toujours une personne avec du tempérament, avec une grande activité spirituelle et la possibilité de jouer mieux. Pour cela un pédagogue doit développer la personnalité complète.

desarrollar la inteligencia, la sensibilidad, la estética y, también, la expresión interior, la expresión musical y la expresión humana. Una persona que tiene una gran expresividad interna es siempre una persona con temperamento, con mucha actividad espiritual y con posibilidad de tocar mejor. Para ello un pedagogo debe desarrollar la personalidad completa.

P.- Sí, ¿pero cómo se consigue?

R.- Pensando, en primer lugar, que somos seres humanos, seres humanos con sensibilidad, con ganas de expresarnos, que contemplamos la naturaleza con placer: árboles, flores... También con sensibilidad estética hacia la pintura y la escultura y, por último, con sensibilidad musical. La música proporciona mucho placer: un niño con sensibilidad, si se mueve mientras escucha música, está mostrando con su cuerpo el efecto que le produce.

P.- Pero ese perfil de alumno, sensible a la naturaleza, al arte, a la cultura, no es el perfil normal de un chico de la generación de Internet, de la música *rock* y que, de una manera muy excepcional, se sumerge en el mundo que forma parte de la cultura, del humanismo, del arte del cual forma parte la música clásica. Actualmente, los chicos dotados y con temperamento, quizás se desarrollen en un mundo cultural-musical de un conservatorio que no pertenece a su mundo expresivo cotidiano. ¿No le parece que eso es ahora más evidente?

R.- Realmente es muy difícil para la juventud de hoy desarrollarse normalmente. Hay demasiado ruido, demasiado rumor, Internet, televisión, la música *hard*, *tecno*, *rap*... Es terrible, no es estimulación musical, sino más bien excitación física, corporal. Pero quizás en el conservatorio los jóvenes pueden encontrar un lugar más tranquilo para disfrutar más con el contacto de la música que da placer, que te tranquiliza, que te da la posibilidad de olvidar la vida externa.

Todo esto pone a prueba la inteligencia del niño, del alumno, del pedagogo, de los padres... Y ocurre con demasiada frecuencia que los padres no tienen paciencia y exigen que su hijo se convierta inmediatamente en un artista, dé con-

Q.- Oui, mais comment l'obtient-on ?

R.- En pensant d'abord que nous sommes des êtres humains, des êtres humains avec une sensibilité, avec des envies de nous exprimer, qui contemplons la nature avec plaisir : les arbres, les fleurs... Avec aussi une sensibilité esthétique envers la peinture et la sculpture, et enfin, avec une sensibilité musicale. La musique procure beaucoup de plaisir : un enfant avec une sensibilité, s'il bouge pendant qu'il écoute de la musique, montre avec son corps l'effet qu'elle lui produit.

Q.- Mais ce profil d'élève, sensible à la nature, à l'art, à la culture, n'est pas le profil normal d'un garçon de la génération d'Internet, de la musique *rock* et qui, de manière très exceptionnelle, se plonge dans le monde qui fait partie de la culture, de l'humanisme, de l'art dont fait partie la musique classique. Actuellement, les garçons doués et avec du tempérament, peut-être s'épanouissent-ils dans le monde musico-culturel d'un conservatoire qui n'appartient pas à leur monde expressif quotidien. Cela ne vous paraît-il pas plus évident maintenant ?

R.- Vraiment c'est très difficile pour la jeunesse d'aujourd'hui de s'épanouir normalement. Il y a trop de bruit, trop de rumeur, Internet, la télévision, la musique *hard*, *techno*, *rap*... C'est terrible, ce n'est pas de la stimulation musicale, mais plutôt de l'excitation physique,corporelle. Mais peut-être au conservatoire les jeunes peuvent-ils trouver un lieu plus tranquille pour jouir plus du contact avec la musique qui fait plaisir, qui te tranquillise, qui te donne la possibilité d'oublier la vie extérieure.

Tout cela met à l'épreuve l'intelligence de l'enfant, de l'élève, du pédagogue et des parents...Et il arrive trop souvent que les parents n'ont pas de patience et exigent que leur enfant se convertisse immédiatement en un artiste, donne des concerts ou gagne des prix. Tous les sentiments humains se trouvent dans la musique : moi je suis une personne, le compositeur est aussi une personne, une personne qui vit, qui aime, qui a des amis et des problèmes dans la vie. Je serais heureux si je pouvais découvrir comment le compositeur a pu se sentir au moment d'écrire l'oeuvre. Si je lis un livre sur Chopin je com-

Fotos/*Photos*: © Gloria Collado

Jasinski en Polimúsica, Madrid, marzo 2001.

ciertos o gane premios. Todos los sentimientos humanos se encuentran en la música: yo soy una persona, el compositor es también una persona, una persona que vive, que ama, que mancha, que tiene amigos y problemas en la vida. Sería feliz si pudiera descubrir cómo pudo sentirse el compositor en el momento de escribir la obra. Si leo un libro sobre Chopin entiendo mejor en qué periodo ha escrito tal obra, si estaba triste, feliz, desesperado, vivía nostálgico o enamorado, recordaba danzas populares, recordaba el ambiente de la noche... Todo está claro, pero hay que saber leer música. Tocar muy bien las notas no basta, sólo es la superficie del asunto. Se debe leer entre líneas, no basta la técnica, no basta la teoría: dónde acaba la frase, qué significa acento no basta; hay algo más profundo, que es la vida interior del ser humano.

P.- ¿Y cuál es el papel del maestro?... ¿Desarrollar la capacidad del alumno o mostrarle el camino ya recorrido por él mismo?, porque existen las dos tendencias...

R.- Un camino es crear técnica, enseñar música y, al mismo tiempo, desarrollar el talento. Es más difícil, claro está, lo segundo.

prends mieux à quel moment il a écrit telle oeuvre, s'il était triste, heureux, désespéré, s'il vivait nostalgique ou amoureux, s'il se rappelait de danses populaires, s'il se rappelait de l'ambiance de la nuit... Tout est clair, mais il faut savoir lire la musique. Jouer très bien les notes ne suffit pas, c'est seulement la surface du sujet. Il faut lire entre les lignes, la technique ne suffit pas, la théorie ne suffit pas : où termine la phrase, ce que signifie un accent ne suffit pas ; il y a quelque chose de plus profond, c'est la vie intérieure de l'être humain.

Q.- Et quel est le rôle du professeur ?... Développer la capacité de l'élève ou lui montrer le chemin déjà parcouru par lui-même ? Parce qu'il existe les deux tendances...

R.- Un chemin consiste à créer de la technique, à enseigner de la musique, et en même temps, développer le talent. C'est plus difficile, bien sûr, le deuxième.

Q.- Et comment cela se fait-il ?

R.- Si je savais le faire, tous mes élèves seraient comme Zimerman. Heureusement, ce n'est pas possible de découvrir les secrets de la musique, sinon la vie artistique serait ennuyeuse, et cette diversité est extrêmement intéressante. C'est très

P.- ¿Y cómo se hace eso?

R.- Si supiera hacerlo mis alumnos serían todos como Zimerman. Por suerte, no es posible descubrir los secretos de la música, si no la vida artística sería aburrida, y esta diversidad es sumamente interesante. Es muy conveniente enseñar no sólo para crear músicos profesionales, sino también para ayudar a la juventud a que viva de manera más bella la vida. Yo no enseño sólo para crear grandes artistas, enseño para ayudar a los jóvenes a convertirse en personas con más riqueza interior.

P.- Sí, pero los estudiantes que usted tiene en el conservatorio terminarán siendo profesionales de la música...

R.- En el conservatorio tenemos 100 alumnos: 5 pueden ser grandes intérpretes de fama mundial, 20 pueden tocar en público en conciertos más pequeños y la mitad de los 100 puede ser un público magnífico, necesitamos un público magnífico.

P.- Si, por supuesto, pero un joven estudia una carrera superior con la intención de dedicarse profesionalmente...

R.- Esa es su intención, pero la intención no basta, lo siento mucho, la vida es cruel. Me gustaría que todos fueran fantásticos pianistas, pero...

P.- Entonces, ¿dónde situamos al alumno que posteriormente ejercerá de profesor?

R.- Estos alumnos son muy importantes porque crean cultura musical en la sociedad, transmiten la tradición, de otra manera la tradición desaparecería. Ellos alargan la tradición musical de las naciones de cara al futuro. Sin profesores todo se habría acabado, por eso cuando empiezo clases con un alumno le digo: "Tú puedes ser un artista que dé conciertos, pero debes ser consciente de que no hay muchas posibilidades. Si te gusta la música, si te gusta vivir en sociedad con gente, puedes ser un profesor muy útil, pero tienes que aceptarlo así. ¿Quieres ser un virtuoso? Yo también lo quiero, pero si la vida te da otra cosa debes aceptarlo tranquilamente y no sentirte infeliz".

Hay muchos pianistas jóvenes infelices, también veo a profesores infelices que fueron alumnos que no consiguieron el primer premio, y para mí es una estupidez. Yo trato de la misma manera a

important d'enseigner non seulement pour créer des musiciens professionnels, mais aussi pour aider la jeunesse à vivre de façon plus belle la vie. Moi je n'enseigne pas seulement pour créer de grands artistes, j'enseigne pour aider les jeunes à se convertir en personnes avec plus de richesse intérieure.

Q.- Oui, mais les étudiants que vous avez au conservatoire finiront par être des professionnels de la musique...

R.- Au conservatoire nous avons 100 élèves : 5 peuvent être de grands interprètes de renommée mondiale, 20 peuvent jouer en public dans de plus petits concerts et la moitié des 100 peuvent faire un public magnifique, nous avons besoin d'un public magnifique.

Q.- Oui, bien sûr, mais un jeune étudie une carrière supérieure dans l'intention de s'y dédier professionnellement...

R.- C'est son intention, mais l'intention ne suffit pas, je regrette beaucoup, la vie est cruelle. J'aimerais que tous soient des pianistes fantastiques, mais...

Q.- Alors, où situons-nous l'élève qui exercera plus tard comme professeur ?

R.- Ces élèves sont très importants parce qu'ils créent la culture musicale dans la société, ils transmettent la tradition, autrement la tradition disparaîtrait. Ils allongent la tradition musicale des nations vis-à-vis du futur. Sans professeurs tout serait fini, c'est pourquoi quand je commence des cours avec un élève je lui dis : "Tu peut être un artiste qui donne des concerts, mais tu dois être conscient qu'il n'y a pas beaucoup de possibilités. Si tu aimes la musique, si tu aimes vivre en société avec les gens, tu peux être un professeur très utile, mais tu dois l'accepter ainsi. Tu veux être un virtuose ? Moi aussi je le souhaite, mais si la vie te donne autre chose, tu dois l'accepter tranquillement et ne pas te sentir malheureux". Il y a beaucoup de jeunes pianistes malheureux, je vois aussi des professeurs malheureux qui furent des élèves qui n'obtinrent pas le premier prix, et pour moi c'est un stupidité. Je traite de la même façon un élève qui a un grand talent et un qui en a moins parce que dans le futur celui-ci peut enseigner à des enfants. Par exemple, ma femme et moi nous avons étudié ensemble, elle est devenu professeur pour enfants et elle leur a enseigné pendant 40 ans à l'école. Elle

un alumno que tiene gran talento que a uno que está menos dotado, pero que, en el futuro, puede enseñar a niños. Por ejemplo, mi esposa y yo estudiamos juntos, ella se hizo profesora para niños y les ha estado enseñando durante cuarenta años en la escuela. A veces se tenía que quedar en casa para cuidar a nuestros propios hijos y yo iba a la escuela a sustituirla y eso me supuso una gran experiencia.

Ella tuvo la posibilidad de ejercer en el conservatorio superior porque yo era un profesor famoso, y si se lo hubiera pedido al rector, éste no habría tenido problemas en poner a mi mujer como profesora. Pero ella nunca ha querido: "No, no es esa mi especialidad, yo comprendo bien a los niños y me siento plenamente realizada trabajando con ellos".

P.- Ha habido en España una extraña "liberalización" de los estudios musicales en los cuales se ha perdido un aspecto muy importante de la formación técnica, como puede ser hacer estudios, escalas, arpegios, tener una base técnica suficientemente buena. Parece como si con la apertura democrática se hubiera relajado también el rigor, como si se diera menos importancia a la formación manual técnica. ¿Usted qué piensa de la formación previa, de la formación de chicos entre 8 y 18 años?, ¿Tendría que ser como en ballet, donde hacen barra antes de hacer coreografía por muy moderna que sea, o hay otro tipo de enseñanza instrumental que evite hacer escalas, arpegios, estudios de Czerny y Cramer, y pueda conseguirse el mismo resultado?

R.- Una pregunta muy, muy, buena [risas]. No es posible producir arte, interpretación sin técnica. Es muy, muy importante desde el inicio hasta el fin. Pero no existe la técnica pura; mi filosofía es crear técnica por caminos de buena calidad. Si tenemos en la imaginación muy presente el sonido que queremos crear, el aprendizaje técnico es más fácil. A menudo veo pianistas que tocan con buena técnica pero el sonido no es creativo, es superficial.

No es posible evitar arpegios y escalas, no es posible. Ayer mostré, en mi curso de Madrid, cómo estudiar las escalas uniendo inteligencia y oído

devait parfois rester à la maison pour s'occuper de nos propres enfants et j'allais à l'école pour la remplacer et cela supposa pour moi une grande expérience.

Elle a eu la possibilité d'exercer au conservatoire supérieur parce que j'étais un professeur connu, et si je l'avais demandé au recteur, celui-ci n'aurait eu aucun inconvénient à nommer ma femme comme professeur. Mais elle n'a jamais voulu : "Non, ce n'est pas ma spécialité, je comprends bien les enfants et je me sens pleinement réalisée en travaillant avec eux."

Q.- Il y a eu en Espagne une "libéralisation" bizzare des études musicales dans lesquelles il s'est perdu un aspect très important de la formation technique, à savoir faire des études, des gammes, des arpèges, avoir une base technique suffisamment bonne. On dirait qu'avec l'ouverture démocratique, la rigueur se serait détendue aussi, comme si on donnerait moins d'importance à la formation manuelle technique. Que pensez-vous de la formation préalable des jeunes entre 8 et 18 ans ? Il faudrait que ce soit comme en danse, où ils font de la barre avant de faire de la chorégraphie même très moderne, oú il y a un autre type d'enseignement musical qui évite de faire des gammes, des arpèges, des études de Czerny et Cramer, et qu'on puisse obtenir le même résultat ?

R.- Une question très, très bonne [rires]. Ce n'est pas possible de produire de l'art, de l'interprétation sans technique. C'est très, très important du début jusqu'à la fin. Mais la technique pure n'existe pas ; ma philosophie est de créer de la technique par des chemins de bonne qualité. Si nous avons très présent à l'esprit le son que nous voulons créer, l'apprentissage technique est plus facile. Je vois souvent des pianistes avec une bonne technique mais le son n'est pas créatif, il est superficiel.

Ce n'est pas possible d'éviter les arpèges et les gammes, ce n'est pas possible. Hier, dans mon stage de Madrid, j'ai montré comment étudier les gammes en unissant intelligence et oreille avec le travail physique, bien que ce ne soit pas facile de réunir tout.

Un enfant doit jouer les études de Cramer, de

con trabajo físico, aunque no es fácil reunirlo todo.

Un niño debe tocar los estudios de Cramer, de Czerny, de Moszkowski, más tarde los de Chopin, pero para esto ya necesita tener una buena técnica. Para desarrollar el oído, por ejemplo, un ejercicio muy fácil es transportar lo que se está tocando una vez a do mayor, otra vez a do sostenido, etc., y un niño cuando se habitúa a hacer esto desarrolla muy rápidamente la imaginación.

La cosa más importante es primero sentir en tu interior y después hacer, después controlar, controlar los defectos, corregir antes de tocar, arreglar la máquina para que produzca bien, no corregir los productos sino la máquina [risas]. Soy consciente de que es más fácil decirlo que hacerlo.

P.- En la actualidad el maestro da clases a alumnos desde los 18 a los 22 años aproximadamente. ¿Usted cree que un músico profesional debe seguir siendo escuchado por maestros, por personas de su confianza durante mucho tiempo después de terminar sus estudios?

R.- Estudiar con un maestro desde el inicio hasta el fin sería la situación ideal, pero normalmente no suele ser posible. Si la conexión con el maestro es buena...

P.- O si el maestro es bueno, porque si es malo es un desastre...

R.- Son dos personas. No basta con que el maestro esté contento, el alumno también debe sentirse bien. Si los dos están contentos es posible continuar juntos, pero si el maestro es consciente de que ha enseñando todo lo que sabe, yo propongo cambiar de maestro, y si veo que mi alumno no se siente bien conmigo, le digo: "puede ser que no quieras decírmelo pero si prefieres trabajar con otro maestro, por favor no me enfado". He tenido dos o tres casos en la vida en que me ha sucedido.

P.- Después, cuando se terminan los estudios, cuando un pianista da conciertos o tiene encauzada su vida profesional, ¿cree usted que debe seguir siendo escuchado por un maestro?

R.- Las relaciones son más de amistad, no tanto de maestro a alumno, sino de colegas. Pongamos por ejemplo a un alumno mío al que conozco desde hace mucho tiempo y que es un pianista muy

Czerny, de Moszkowski, plus tard ceux de Chopin, mais pour ça il doit avoir déjà une bonne technique. Pour développer l'oreille, par exemple, un exercice très facile est de transposer ce qu'on est en train de jouer en do majeur, une autre fois en do#, etc..., et quand un enfant s'y habitue il développe très vite son imagination.

Le plus important est de sentir d'abord en toi-même, et après de faire, après contrôler, contrôler les défauts, corriger avant de jouer, arranger la machine pour qu'elle produise bien, non pas corriger les produits mais la machine [rires]. Je reconnais que c'est plus facile de le dire que de le faire.

Q.- Actuellement le professeur donne des cours aux élèves de 18 à 22 ans à peu près. Croyez-vous qu'un musicien professionnel doit continuer à être écouté par des maîtres, par des personnes de confiance pendant longtemps après avoir fini ses études ?

R.- Etudier avec un maître du début jusqu'à la fin serait la situation idéale, mais normalement ce n'est pas possible. Si la connexion avec le professeur est bonne...

Q.- Ou si le maître est bon, parce que s'il est mauvais, c'est un désastre...

R.- Ce sont deux personnes. Ce n'est pas suffisant que le professeur soit content, l'élève aussi doit se sentir bien. Si les deux sont contents, c'est possible de continuer ensemble, mais si le professeur est conscient qu'il a enseigné tout ce qu'il savait, je propose de changer de maître, et si je vois que l'élève ne se sent pas bien avec moi, je lui dit : "tu ne veux peut-être pas me le dire, mais si tu préfères travailler avec un autre professeur, je t'en prie, je ne me facherai pas". Cela m'est arrivé deux ou trois fois dans la vie.

Q.-Après, quand les études sont finies, quand un pianiste donne des concerts ou est engagé dans une vie professionnelle, croyez-vous qu'il doive continuer à être écouté par un maître ?

R.- Les relations sont plus d'amitié, plus tellement de maître à élève, mais de collègues. Prenons par exemple un élève à moi que je connais depuis longtemps et qui est très bon pianiste. J'ai entendu un enregistrement à lui d'il y a quatorze ans, avec un orchestre argentin, et il interprète parfaitement le

bueno. He escuchado una grabación suya de hace catorce años, con una orquesta argentina, e interpreta perfectamente el concierto de Prokofiev. Hoy he escuchado un concierto suyo de Mozart, ayer otro de Grieg, también el tercero de Rachmaninov... Y ahora podemos discutir como colegas, un colega más viejo, un colega más joven.

Mi filosofía es esa y lo hago con Zimerman cuando nos encontramos. Me enseña sus grabaciones y yo le digo: "estoy encantado", pero a veces también le digo: "sería mejor marcar un acento más grande aquí, o sería mejor no tocar este movimiento tan rápido". Es normal, cuando enseño siempre digo que mi objetivo es que, en cuanto pase el tiempo, el alumno se vuelva más autónomo. Aunque no me gusta que busquen la independencia total, espero que un alumno haga propuestas. Al inicio no debe escuchar grabaciones pues, si debe comparar como toco yo y después como toca otro pianista, la imitación no da resultados buenos y siempre resulta artificial.

P.- ¿Cuál es su actitud ante la música contemporánea para piano, forma parte del repertorio que usted enseña?

R.- Toco música contemporánea y la enseño. Pero la verdad es que encuentro más placer tocando y enseñando Debussy, Ravel y Schubert, aunque también Messiaen. Sin embargo, no me gustan los experimentos con mucho ruido. Por fortuna, la música contemporánea también cambia, los compositores han acabado de componer para sorprender, la música se vuelve más normal, más musical, más cantable.

P.- Más convencional...

R.- Si, más convencional. Creo que es posible componer música moderna y también música bella.

P.- ¿No le parece que eso es como el final de una rebeldía como puede haber pasado en la cultura occidental con el mayo del 68 o las épocas más vanguardistas de la pintura, que han sido aplacadas por el sistema o por el mundo comercial?

R.- Veo dos partes: es más fácil vender la música que gusta, pero desde el tiempo de Mozart o Bach la vida ha cambiado, la cultura ha cambiado, la civilización es más moderna, todo es más moderno pero, en el interior, la naturaleza humana es la

concerto de Prokofiev. Aujourd'hui j'ai entendu un concerto à lui de Mozart, hier un autre de Grieg, aussi le troisième de Rachmaninov... Et maintenant nous pouvons discuter en collègues, un collègue plus vieux, un collègue plus jeune.

C'est ma philosophie et je le fais avec Zimerman quand nous nous rencontrons. Il me montre ses enregistrements et je lui dit : "je suis ravi", mais parfois aussi je lui dit : "ça serait mieux de marquer un accent plus grand ici, ou ça serait mieux de ne pas jouer ce mouvement si rapide".C'est normal, quand j'enseigne je dis toujours que mon objectif est que l'élève devienne plus autonome avec le temps. Bien que je n'aime pas qu'ils cherchent l'indépendance totale, j'attends qu'un élève fasse des propositions. Au début il ne doit pas écouter d'enregistrements car, s'il doit comparer comment je joue moi-même et après comment joue un autre pianiste, l'imitation ne donne pas de bons résultats et résulte toujours artificielle.

Q.- Quelle est votre attitude devant la musique contemporaine pour piano, elle fait partie du répertoire que vous enseignez ?

R.- Je joue de la musique contemporaine et je l'enseigne. Mais c'est vrai que j'éprouve plus de plaisir à jouer et enseigner Debussy, Ravel et Schubert, mais aussi Messiaen. Pourtant je n'aime pas les expériences avec beaucoup de bruit. Par chance, la musique contemporaine change aussi, les compositeurs ont fini de composer pour surprendre, la musique devient plus normale, plus musicale, plus chantable.

Q.- Plus conventionnelle...

R.- Oui, plus conventionnelle. Je crois que c'est possible de composer de la musique moderne et aussi de la belle musique.

Q.- Est-ce qu'il ne vous semble pas que c'est comme la fin d'une rébellion comme il y a pu avoir dans la culture occidentale avec mai 68 ou les époques les plus avantgardistes de la peinture, qui ont été étouffées par le système ou par le monde commercial ?

R.- Je vois deux parties : c'est plus facile de vendre la musique qui plaît, mais depuis le temps de Mozart ou Bach, la vie a changé, la culture a changé, la civilisation est plus moderne, tout est plus moderne

misma, ¿me explico? Mozart, Chopin o Bach eran las mismas personas que nosotros, las mismas: necesitan amar, comer, ver amigos, tener amigos, tener contacto.

P.- Pero había también una rebelión al sistema; Mozart hizo con la Ópera Bufa lo que John Cage con la provocación. La música es diferente pero la intención es la misma...

R.- El ser humano es el mismo, es el mismo desde los tiempos de Mozart, pero son los medios los que cambian, los medios de expresar los sentimientos humanos. Mozart los expresaba con sonidos melodiosos y Cage con otros más abruptos, con ruidos. Es lo mismo: este señor, esta chica, esta señora, expresando sus sentimientos. Usted tiene razón, por un lado es más fácil vender las cosas que se comprenden mejor y por otro lado los compositores vuelven a la tradición porque han comprendido que son las mismas personas que las del pasado.

P.- Sí, pero yo no lo veo como una vuelta a la tradición, veo que hay caminos abiertos que han llegado a un límite y que obligan a buscar en otra parte...

R.- Entonces buscamos otras vías utilizando los elementos de la tradición, diré eso. Seguro que no es posible volver a la tradición. Es necesario avanzar...

Almudena Cano es catedrática de piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

mais, dans l'intérieur, la nature humaine est la même, vous comprenez ? Mozart, Chopin ou Bach étaient les mêmes personnes que nous, les mêmes : ils ont besoin d'aimer, de manger, de voir des amis, d'avoir des amis, d'avoir des contacts.

Q.- Mais il y avait aussi une rébellion au système ; Mozart a fait la même chose avec l'Opera Bufa que John Cage avec la provocation. La musique est différente mais l'intention est la même...

R.- L'être humain est le même, il est le même depuis l'époque de Mozart, mais ce sont les moyens qui changent, les moyens d'exprimer les sentiments humains. Mozart les exprimaient avec des sons mélodieux, et Cage avec d'autres plus abrupts, avec des bruits. C'est la même chose : ce monsieur, cette fille, cette dame, exprimant leurs sentiments. Vous avez raison, d'une part c'est plus facile de vendre les choses qui se comprennent mieux et d'autre part les compositeurs retournent à la tradition parce qu'ils ont compris qu'ils sont les mêmes personnes que celles du passé.

Q.- Oui, mais moi je ne le vois pas comme un retour à la tradition, je vois qu'il y a des chemins ouverts qui sont arrivés à une limite et qui obligent à chercher ailleurs...

R.- Alors on cherche d'autres voies en utilisant les éléments de la tradition, je dirais ça. C'est sûr que ce n'est pas possible de retourner à la tradition. Il faut avancer...

Almudena Cano est professeur de piano au Conservatoire Royal Supérieur de Musique de Madrid.

TOM JOHNSON

Encontrar el maestro, mi experiencia con Morton Feldman

Hablando un día con un colega sobre la enseñanza de la composición musical en Francia llegamos a la conclusión de que efectivamente hay muchos buenos conservatorios y universidades que ofrecen a los jóvenes compositores muchas posibilidades. Pero luego reflexionando sobre el particular, me di cuenta de que en realidad faltaba algo, y lo que faltaba era el sector privado, es decir, las clases particulares. En otra época, muchos de los mejores cursos de composición en Francia –que atraían incluso estudiantes extranjeros– eran clases privadas dadas por compositores como Max Deutsch y René Leibowitz que enseñaban a sus estudiantes el sistema de 12 notas mucho antes de que el mismo formara parte de los programas de los conservatorios, o Nadia Boulanger en su estudio de Fontainebleau, del que salieron mayor cantidad de buenos compositores que del Conservatorio Nacional de la época.

Lo que pretendo decir con todo esto es que no siempre las instituciones imparten la mejor enseñanza, y que esto fue absolutamente cierto en mi propia formación.

Conocí a Morton Feldman en un curso de verano de dos semanas para jóvenes compositores en New England, la Bennington Composers Conference, yo tenía 25 años y el 38. Sabía que Feldman había trabajado con John Cage y Earle Brown, y era conocido por componer música al azar, pero yo sólo conocía una o dos de sus obras, y no sabía muy bien que pensar de ellas. En aquel curso, Feldman empezó por hacernos escuchar grabaciones de su música, luego nos habló de su trabajo, del sonido, de sus primeros intentos con el sistema del azar, pero también nos dijo cómo en

Trouver le maître, mon expérience avec Morton Feldman

Un jour, nous parlions avec un collègue de l'enseignement musical en France, et nous en sommes tombés d'accord sur l'existence de bons conservatoires et universités dans ce pays, offrant de nombreuses possibilités pour des jeunes compositeurs. Mais en regardant de plus près je me suis rendu compte qu'en réalité il manque quelque chose, et précisement, ce qu'il manque, c'est le secteur privé, c'est à dire les cours particuliers. On pouvait trouver auparavant en France, parmi les meilleurs cours de composition, qui attiraient également des étudiants étrangers, les leçons privées données par des compositeurs comme Max Deutsch et René Leibowitz, qui enseignaient alors aux étudiants le système des douze notes, et ce, bien avant qu'il ne fasse partie des programmes des conservatoires, ou encore Nadia Boulanger dans son atelier de Fontainebleau, qui forma de bien meilleurs compositeurs que le conservatoire National de l'époque.

Ce que je veux dire par là, c'est que les institutions ne fournissent pas nécessairement le meilleur enseignement et que cela se vérifie en ce qui concerne ma propre formation.

J'ai connu Morton Feldman à la Nouvelle Angleterre, à l'occasion des deux semaines de cours d'été pour jeunes compositeurs, la Bennington Composers Conference, j'avais 25 ans et lui en avait 38. Je savais que Feldman avait travaillé avec John Cage et Earle Brown, et il était connu pour ses compositions de musiques "du hasard", mais je ne connaissais seulement qu'une ou deux de ses oeuvres, et je ne savais pas très bien quoi en penser. Feldman commenca par nous faire écouter des enregistrements de sa musique, puis il nous parla de son travail, du son, de ses débuts dans le système qui laisse place au hasard, mais il nous expliqua ensuite

los últimos tiempos no se encontraba satisfecho componiendo de esa manera pues sentía la necesidad de controlar más su música.

Feldman era todavía joven entonces y prácticamente nadie lo tomaba en serio. Nadie hubiera creído en aquella época que ese hombre estaba destinado a convertirse, medio siglo después, en uno de los compositores más profundos de su generación. Tampoco yo lo consideré entonces como un gran compositor, pero esto no me impidió sentirme realmente interesado por la honestidad y singularidad de este músico prácticamente autodidacta. Pronto me di cuenta de que Feldman no había leído nunca las teorías de Heinrich Schenker, ni había estudiado la música medieval con el mismo interés que los que, por obligación, lo habían hecho en conservatorios y universidades, pero él podía hablarme de Kierkegaard, de Piscator y de Frank O'Hara por ejemplo, autores que mis profesores de Yale seguramente no conocían o que quizás conocían pero no los consideraban lo suficientemente importantes como para hablarnos de ellos. Feldman me hablaba también de sus amigos los pintores Philip Guston y Jackson Pollock, o sobre las discusiones que había tenido con John Cage y Brown, o sobre sus experiencias al escribir música siguiendo las arrugas que veía sobre un papel. Sabía explicar cómo en la estética japonesa tradicional, la taza de té rota era considerada como más hermosa que la que no lo estaba, y sobre todo sabía como hacerme reflexionar sobre ello. A veces podía contar con ese típico acento popular de Brooklyn que tenía, una anécdota entre burlona y maliciosa sobre algún compositor, por ejemplo Stravinsky, diciéndonos de una manera irónica que era un genio que desgraciadamente había comprendido mal casi todo. En otras ocasiones se ponía al piano para mostrarnos, con un ejemplo práctico, que la música de Chopin hubiera sido realmente más interesante si el compositor hubiera escrito más "falsas" notas y no tantas notas "correctas". Nos contaba muchas cosas, algunas muy divertidas, pero todas ellas me guiaban claramente en la dirección que yo necesitaba ir.

Aquel otoño de 1965 aunque comencé mis es-

son insatisfaction récente quant à sa façon de composer et son besoin de contrôler à présent davantage sa musique.

Feldman était alors jeune et quasiment personne ne le prenait au sérieux. Personne n'aurait cru à cette époque que cet homme là deviendrait, un siècle et demi plus tard, un des compositeurs les plus profonds de sa génération. De même je ne le voyais pas moi-même comme un grand compositeur, mais cela ne m'a pas empêché de me sentir véritablement attiré par l'honnêteté et la singularité de cet autodidacte. Je me suis bientôt rendu compte que Feldman n'avait jamais lu les théories de Heinrich Schenker, ni étudié la musique médiévale avec le même intérêt que ceux qui, par obligation, ont eu à l'aborder dans les conservatoires ou à l'université, mais en revanche, lui pouvait me parler de Kierkegaard, de Piscator et de Franck O'Hara, par exemple, auteurs sûrement inconnus de mes professeurs de Yale, ou peut-être connus d'eux mais pas suffisanment jugés importants pour en parler. Feldman me parlait également de ses amis peintres, Philip Guston et Jackson Pollock, ou de ses discussions avec John Cage et Brown, ou encore de ses expériences d'écriture de la musique suivant les plis du papier. Il était en mesure de nous expliquer comment, dans l'esthétique japonaise traditionnelle, la tasse de thé brisée était considérée comme plus belle que celle qui ne l'était pas, et surtout il était capable de me faire réfléchir sur cela. Il était capable aussi de nous raconter avec son accent populaire typique de Brooklyn une anecdote, entre moquerie et malice, sur quelque compositeur, comme par exemple Stravinsky, nous disant avec ironie qu'il s'agissait là d'un génie qui malheureusement n'avait rien compris. Une fois aussi il s'est mis au piano pour nous montrer comment la musique de Chopin aurait été bien plus intérressante si ce compositeur avait écrit plus de "fausses" notes et pas autant de notes "justes". Il nous raconta beaucoup de choses comme ça, très amusantes, mais tout ça me donnait clairement la direction vers laquelle je voulais aller.

Cet automne de l'année 65, bien que je commencai mes études de musique à l'Université de Yale pour mon diplôme, je retournais de temps en temps à New-York, comme j'ai continué après mes études à

tudios de música en la Universidad de Yale para obtener mi licenciatura, seguía yendo a la ciudad de Nueva York de vez en cuando –como continué haciéndolo tras haber terminado mis estudios en Yale– para seguir trabajando con Feldman porque tenía la sensación, por otra parte cierta, de que él comprendía la musica que yo estaba intentando escribir. En aquella época para mi era muy importante conocer su opinión, porque era la opinión de alguien en quien yo realmente tenía confianza. Esta era la clave. Fue por esto por lo que se convirtió en mi maestro. Era alguien a quien yo realmente admiraba y en quien confiaba. Pero recordando este periodo, hay otros aspectos de esta relación que me parecen importantes. Hasta entonces yo había estado tan preocupado escribiendo mi propia música, teniendo mis propias ideas que en realidad no podía admirar a nadie. En la época en que conocí a Feldman yo estaba más receptivo, más abierto a las ideas de los otros.

Por otra parte, Feldman aunque joven, tenía la edad suficiente como para haber acumulado una experiencia que a mi me faltaba, pero la diferencia de edad que había entre nosotros, no era lo suficientemente grande como para crear un problema generacional. Yo decidí trabajar con él por mi mismo, nadie me obligó a estudiar con Feldman, como tantas veces les ocurre a los estudiantes en las instituciones. Daba las clases en su casa y nuestra relación era totalmente voluntaria, yo podía terminarla cuando quisiera y él, por su parte, también. No había categorías, ni asignaturas, ni obligaciones. Le pagaba en líquido de mi propio dinero cada vez que iba a verle, algo que me obligaba a prestar más atención que si otro pagara en mi lugar. El único motivo por el cual elegí trabajar con Feldman era la música, no había otro; no iba porque fuera famoso, o porque su nombre quedaría bien en mi CV, ni por ninguna otra razón. Reflexionando sobre este periodo, puedo llegar a la conclusión de que quizás mi encuentro con Feldman fue, finalmente, una cuestión de suerte, encontrar la persona adecuada, con buen "feeling", en el momento justo.

Tom Johnson es compositor.

Yale, pour aller le voir, parce qu'il paraissait comprendre parfaitement la musique que j'essayais d'écrire. C'était pour moi alors très important d'avoir l'opinion de Morton Feldman, l'opinion de quelqu'un à qui je faisais réellement confiance. C'est ça la clé. C'est pour ça qu'il est devenu mon maître. C'était quelqu'un que véritablement j'admirais et à qui je faisais confiance. Mais en considérant cette période, je trouve encore d'autres aspects qui semblent également importants. Jusqu'alors j'avais été trop préoccupé à écrire ma musique, avec mes idées pour pouvoir admirer quiconque. À l'époque où je connus Feldman j'étais plus réceptif, plus ouvert aux idées des autres.

D'autre part, Feldman, de par son âge, avait accumulé l'expérience qu'il me manquait à moi, mais pas au point d'engendrer entre nous un problème de génération. Je pris seul la décision de travailler avec lui, sans qu'on m'y force, comme on peut obliger dans les institutions un étudiant à travailler avec tel enseignant. Il donnait les cours chez lui, et notre relation était totalement volontaire. Je pouvais m'arrêter quand je le voulais, et lui de même. Il n'y avait pas de catégories, pas de matières, ni d'obligations. Je devais payer en liquide avec mon propre argent à chaque fois que j'allais le voir, ce qui avait l'avantage de me rendre bien plus attentif que lorsque quelqu'un d'autre paye à ma place. La musique était la seule raison pour laquelle je décidai de travailler avec Feldman, il n'y avait rien d'autre, je n'allais pas le voir parce qu'il était connu ou parce que son nom ferait bonne figure dans mon C.V. Finalement, je crois que tout fut une question de chance, rencontrer la bonne personne, avec le bon "feeling", au bon moment.

Tom Johnson est compositeur.

JUAN MARÍA SOLARE

Mis maestros de composición

A Javier Adúriz, que en 1993 me dijo "*ya eres*" (En honor a la verdad, lo que dijo fue "*ya sos*"). Colonia, marzo a mayo del 2001

¿a quién le puede importar, con excepción de algún biógrafo, quiénes fueron mis maestros de composición y qué pienso de ellos? Así planteado, ni siquiera a mí, pero creo que escarbando un poco en la memoria puede entresacarse algún comentario generalizable, para que se vaya destilando alguna idea aprovechable más allá del caso particular.

Mi intención es hacer un repaso de los maestros de composición que he tenido (o en general de las muchas personas que han influido decisivamente en mi pensamiento musical) y comentar qué aprendí de cada uno. Si bien algunas de estas personas no resultarán conocidas ni en España ni en Francia, la idea es que su mención sirva de "gatillo" para perfilar mi "ideal" (por llamarlo de algún modo) de Maestro de Composición.

Vamos a considerar la noción de "Maestro" desde un punto de vista amplio. "Maestro" será toda aquella persona (no necesariamente un músico) que haya influido decisivamente (es decir, formativamente) en mi pensamiento musical o en mi ideario artístico. Esta curiosa definición implica, desde ya, una criticable toma de posición ("criticable" como lo es cualquier toma de posición).

Se plantea con regularidad la cuestión de si la composición puede o no enseñarse. Esta pregunta es una pérdida de tiempo, no tiene ni sentido ni respuesta. La pregunta correcta es plantearse cómo enseñarla. Mientras usted se cuestiona acerca de la posibilidad metafísica del conocimiento, hay otro que aprende y le quita el puesto.

Desde estos puntos de vista vamos a clasificar a mis maestros de composición en varios grupos:

Mes maîtres de composition

À Javier Adúriz, qui m'a dit en 1993, "maintenant tu es" (par souci de vérité, il a dit en fait "*ya sos*"). Cologne, mars à mai 2001

Et qui cela peut-il bien intéresser, à part quelque biographe, qui furent mes maîtres de composition et ce que je pense d'eux ? Présenté ainsi, pas même moi, mais je crois qu'en creusant un peu dans la mémoire, on peut en ressortir quelque commentaire généralisable, pour distiller peu à peu quelque idée profitable au-delà du cas particulier.

Mon intention est de passer en revue les maîtres de composition que j'ai eu (ou en général les nombreuses personnes qui ont influencé décisivement ma pensée musicale) et commenter ce que j'ai appris de chacun. Même si quelques-unes de ces personnes ne seront connues ni en Espagne ni en France, l'idée est que leur mention serve de "détonateur" pour profiler mon "idéal" (pour l'appeler d'une certaine façon) de Maître de Composition.

Nous allons considérer la notion de "Maître" d'un point de vue ample. "Maître" sera toute personne (pas forcément musicienne) qui a influencé décisivement (c'est-à-dire formativement) ma pensée musicale ou mon idéologie artistique. Cette curieuse définition implique d'entrée de jeu une prise de position criticable ("criticable" comme l'est n'importe quelle prise de position).

On se pose régulièrement la question de savoir si la composition peut on non s'enseigner. Cette question est une perte de temps, elle n'a ni sens ni réponse. La question correcte est de se demander comment l'enseigner. Pendant que vous vous interrogez au sujet de la possibilité métaphysique de la connaissance, il y a en a un qui apprend et vous enlève le poste.

D'après ces points de vue nous allons classifier mes maîtres de composition en plusieurs groupes : a) maîtres lors d'études académiques, régulières

a) maestros dentro de un estudio académico, regular, a lo largo de meses o años.
b) maestros ocasionales, encuentros puntuales con personas notables.
c) los muertos.
d) comentarios aislados de seres sin intención de enseñar (incluyendo a no músicos).
e) lecturas.

*

Dediquemos sólo un par de párrafos a los temas secundarios ("d" y "e"), para luego concentrarnos de lleno en lo importante.

Los "comentarios aislados de seres sin intención de enseñar" pueden ayudarnos sólo en la medida de nuestra apertura mental. La búsqueda de inspiración es a menudo una tarea brutal, hay que arrancarla de donde sea, incluso de donde no se supone que podría hallarse (como en labios de un profano).

No es secreto que de las "lecturas" puede aprenderse mucho. Están mencionadas aquí principalmente por afán de completitud. "Lecturas" abarca libros técnicos (manuales de armonía), escritos de compositores varios, entrevistas a músicos notables; pero también manuales de pintura, conversaciones con artistas de todos los géneros, análisis sociológico del fenómeno Beatles, fotos de los planetas, revistas de ajedrez, artículos de divulgación científica (como los de Isaac Asimov), recetas de cocina, libros de gramática, poesía o semiótica; todo lo que les interese y lo que debiera interesarles. Y cuando lean, háganlo siempre con un ojo puesto en determinar "cómo podría yo aplicar esto a mi propio estilo musical".

Los muertos

Podemos enfocar el asunto de manera alegórica, decir "yo estudio composición con Bach, con Beethoven y con Debussy". Este comentario también lo habrán escuchado algunas veces. No es claro dónde termina la metáfora y comienza la pedantería; o tal vez se superponen, porque la pedantería tiene muchas formas, y de esto sabemos mucho los compositores.

portant sur des mois ou des ans.
b) maîtres occasionnels, rencontres ponctuelles avec des personnes remarquables.
c) les morts.
d) commentaires isolés d'êtres sans intention d'enseigner (même non musiciens).
e)lectures.

*

Ne dédions que quelques lignes aux thèmes secondaires ("d" et "e"), pour nous concentrer pleinement par la suite à l'important.

Les "commentaires isolés d'êtres sans intention d'enseigner" ne peuvent nous aider que dans la mesure de notre ouverture mentale. La recherche d'inspiration est souvent une tâche brutale, il faut l'arracher d'où que ce soit, même d'où on ne suppose pas qu'elle puisse se trouver (comme aux lèvres d'un profane).

Ce n'est pas un secret qu'on puisse apprendre beaucoup des "lectures". Nous les mentionnons ici principalement pour être exhaustifs. "Lectures" englobe livres techniques (manuels d'harmonie), écrits de compositeurs variés, entrevues à des musiciens remarquables ; mais aussi manuels de peinture, conversations avec des artistes de tout genre, analyse sociologique du phénomène Beatles, photos des planètes, revues de jeu d'échecs, articles de divulgation scientifique (comme ceux d'Isaac Asimov), recettes de cuisine, livres de grammaire, poésie ou sémiotique ; tout ce qui vous intéresse ou devrait vous intéresser. Et quand vous lirez, faites-le toujours avec l'idée de déterminer "comment je pourrais bien appliquer cela à mon propre style musical".

Les morts

Nous pouvons envisager le sujet de façon allégorique, c'est-à-dire "j'ai étudié la composition avec Bach, avec Beethoven et avec Debussy". Vous aurez aussi entendu ce commentaire quelques fois. Ce n'est pas clair où termine la métaphore et où commence la pédanterie ; ou peut-être se superposent-elles, parce que la pédanterie a beaucoup de formes, nous en savons quelque chose nous-autres compositeurs.

La manière d'étudier avec les morts, en laissant

La manera de estudiar con los muertos, dejando de lado las prácticas espiritistas (que no conozco y por lo tanto tampoco descarto), es fundamentalmente compenetrarse a tal grado con la obra y –sobre todo– con el pensamiento musical de un compositor del pasado, que uno comienza a creerse su reencarnación. Esto me ocurre, para ser concretos, con Franz Liszt y con Giuseppe Verdi (cierto que fueron contemporáneos, ignoro si la ortodoxia reencarnacionista explica este fenómeno), en menor medida con Alexander Scriabin, y desde hace algún tiempo, en parte, con Luigi Nono. (En este último caso hay que descartar, por cuestiones de fechas, una auténtica reencarnación.) Curiosamente, estos compositores (con la posible exclusión de Scriabin) han tenido un pensamiento humanista bastante alerta y bastante integral; y digo curiosamente porque no creo tenerlo.

Otro de mis muertos, Wolfgang Amadeus Mozart, daba un consejo trascendental, con su profunda simplicidad proverbial: "Cuando hayan compuesto algo que consideren de cierto valor, muéstrenselo a un músico con más experiencia". Esto me inspiró la siguiente práctica: mostrar la misma partitura (con grabación, si la hay) a muchos "músicos con más experiencia" que yo (en general compositores, pero no únicamente). Lo positivo de este método es que, si lo practican, van a recibir comentarios diametralmente opuestos, incluso contradictorios, pero no carentes de cierta lógica. Así que no van a tener más remedio que usar la propia cabecita y "pasar en limpio" los consejos. También escucharán un par de sandeces; y esto les ayudará a discernir qué crítica es útil y cuál es hojarasca.

En este contexto, recuerdo haber mostrado cierta obra (mi primer cuarteto de cuerdas) a varios compositores, en Darmstadt, en julio de 1992. Uno de ellos, Franz Martin Olbrisch (con quien casi llegué a estudiar regularmente) hizo un comentario muy agudo: "No sé qué necesidades tienen en la actualidad los compositores en Argentina, así que tendrás que entender mi crítica desde esa perspectiva, pero si fueras un alemán te diría lo siguiente..." Y comenzó a decir una serie de cosas

de côté les pratiques spiritistes (que je ne connais pas et n'écarte donc pas), est fondamentalement de se compénétrer à tel point avec l'œuvre et –surtout– avec la pensée musicale d'un compositeur du passé, qu'on commence à se croire sa réincarnation. Cela m'arrive, pour être concrets, avec *Franz Liszt* et avec Giuseppe Verdi (qui d'ailleurs furent contemporains, j'ignore si l'orthodoxie réincarnationniste explique ce phénomène), dans une moindre mesure avec Alexander Scriabine, et depuis quelque temps, en partie, avec Luigi Nono. (Dans ce dernier cas il faut écarter, pour des questions de dates, une autenthique réincarnation). Curieusement, ces compositeurs (avec la possible exclusion de Scriabine) ont eu une pensée humaniste assez éveillée et assez intégrale ; et je dis curieusement parce que je ne crois pas l'avoir.

Un autre de mes morts, Wolfgang Amadeus Mozart, donnait un conseil transcendental, avec sa profonde simplicité proverbiale : "Quand vous aurez composé quelque chose que vous considériez d'une certaine valeur, montrez-le à un musicien de plus d'expérience". Cela m'a inspiré la pratique suivante : montrer la même partition (avec enregistrement s'il y en a un) à de nombreux "musiciens de plus d'expérience" que moi (en général, compositeurs, mais pas forcément). Cette méthode est positive en ce sens que, si vous la pratiquez, vous allez recevoir des commentaires diamétralement opposés, voir contradictoires, mais non dépourvus d'une certaine logique. Vous n'aurez donc pas d'autre choix que d'utiliser vos méninges et "mettre au propre" les conseils. Vous entendrez aussi quelque sottise ; et cela vous aidera à discerner quelle critique est utile et laquelle est du verbiage.

Dans ce contexte, je me rappelle avoir montré une certaine œuvre (mon premier quatuor à cordes) à plusieurs compositeurs, à Darmstadt, en juillet 1992. L'un d'eux, Franz Martin Olbrisch (avec qui j'ai presque fini par étudier régulièrement) fit un commentaire très aigü : "Je ne sais pas quels sont les besoins des compositeurs en Argentine actuellement, donc tu devras comprendre ma critique dans cette perspective, mais si tu étais allemand je te dirais ceci..." Et il commença à dire une série de choses, très justes d'ailleurs, en général en rapport avec le

muy certeras, por cierto, en general relacionadas con el manejo del timbre (que es justamente una preocupación muy actual en Alemania). Pero aquella introducción que hizo, situando su crítica en un marco, me pareció de lo más adecuada y de lo menos frecuente (la mayoría de las críticas tiene pretensiones de atemporalidad y ubicuidad). Otro compositor germano, Volker Heyn, tras examinar la partitura, me hizo reflexionar paso a paso acerca de las posibilidades tímbricas de los instrumentos de cuerda; no sugirió cambios concretos sino que se dirigió directamente a intentar expandir mi concepción del timbre, mi manera de enfocar el asunto.

De Ferenc Liszt aprendí, entre otras cosas, a ser impermeable a la crítica. Nadie tiene derecho a criticarte, excepto que se lo des; es decir, que se lo haya ganado. Para poder criticar de manera responsable y efectiva (es decir, para que sirva para algo) no basta con señalar un re bemol y proponer reemplazarlo por un fa sostenido. Una crítica útil debe ser integral, el criticador debe meterse en el mundo del criticado y entenderlo a fondo. La excepción son, obviamente, los errores de bulto (despistes tipográficos, ambigüedad en la notación, un instrumento fuera de registro).

Ser impermeable a la crítica es una actitud de doble filo, porque parece cerrar la puerta a la renovación, que no pocas veces viene de fuera. El peligro es adoptar una postura demasiado cerrada. Este peligro se ahuyenta mediante un mecanismo doble. Primero un filtro: sólo aceptaré críticas directas de determinadas personas selectas, de mis consultores de cabecera; pero además observaré las reacciones de la gente (de cualquiera, de todos, aún de los no calificados) y extraeré conclusiones indirectas de su actitud, de sus gestos, incluso de sus palabras. Esencial es saber que, en general, la gente no sabe criticar, no orienta su comentario al núcleo del problema (y mucho menos a encontrar una vía para solucionarlo), sino que dice lo primero que le pasa por la cabeza. Estas "críticas" deben filtrarse así: pensar que acaso haya algo realmente discutible o cuestionable en mi obra, pero no allí donde mi crítico ocasional apunta, sino en otra parte. En el fondo es simple: una crítica certera despierta una "experiencia ajá": repentinamente

maniement du timbre (ce qui est justement une préoccupation très actuelle en Allemagne). Mais cette introduction qu'il fit, en situant sa critique dans un cadre, me parut des plus adéquates et des moins fréquentes (la plupart des critiques se targuent d'atemporalité et d'ubiquité). Un autre compositeur germanique, Volker Heyn, après avoir examiné la partition, me fit réfléchir pas à pas sur les possibilités des timbres des instruments à cordes ; il ne suggéra pas de changements concrets mais entreprit directement d'agrandir ma conception du timbre, ma manière d'envisager le sujet.

De Ferenc Liszt j'ai appris, entre autres choses, à être imperméable à la critique. Personne n'a le droit de te critiquer, sauf si tu lui donnes ; c'est-à-dire, s'il se l'est gagné. Pour pouvoir critiquer de manière responsable et effective.

(c'est-à-dire, pour que ça serve à quelque chose) ça ne suffit pas de signaler un ré*b* et proposer de le remplacer par un fa#. Une critique utile doit être intégrale, le critiqueur doit se mettre dans le monde du critiqué et le comprendre à fond. Exception faite, évidemment, pour les erreurs grossières (étourderies typographiques, ambigüité dans la notation, un instrument hors de son registre).

Être imperméable à la critique est une attitude à double tranchant, parce qu'elle semble fermer la porte à la rénovation, qui vient plus d'une fois du dehors. Le danger est d'adopter une attitude trop fermée. On éloigne ce danger au moyen d'un mécanisme double. D'abord un filtre : j'accepterai seulement des critiques directes de personnes sélectes déterminées, parmi mes consultants en chef ; mais en plus j'observerai les réactions des gens (de n'importe qui, tous, même les non qualifiés) et j'extraierai des conclusions de leur attitude, de leurs gestes, même de leurs paroles. C'est essentiel de savoir qu'en général, les gens ne savent pas critiquer, ils n'orientent pas leur commentaire au centre du problème (et encore moins à trouver un chemin pour le résoudre), mais disent la première chose qui leur passe par la tête. Ces critiques doivent se filtrer ainsi : penser qu'il y a peut-être quelque chose de vraiment discutable ou questionnable dans mon œuvre, mais pas là où mon critique occasionnel l'indique, sinon ailleurs. Au fond, c'est simple : une critique juste réveille une "expé-

vemos algo que antes no existía en nuestra conciencia. Así se reconoce una crítica válida.

"No aceptar la crítica" de fulano no significa –necesariamente– que vayas a frenarlo en seco mientras, muy contento, se despacha con su perorata de comentarios; significa simplemente que no vas a escucharlo, pero que muy diplomáticamente le darás las gracias por haber puesto tanta atención en tu obra, o cualquier otro *understatement* más o menos cínico según el poder del interlocutor.

Una clave para entender esto (cómo mantener apertura e impermeabilidad en equilibrio) la tomé de la actitud de Bobby Fischer (ex campeón mundial de ajedrez), que todo consejo lo "pasaba en limpio". Claro, si él era el mejor (y realmente lo era), ¿porqué iba a ser más acertado el consejo de un jugador con menor ránking? Puede parecer una postura engreída, pero en el fondo es todo lo contrario, si entendemos la humildad como el poder aprender de quienes son "peores". El ajedrez permite estas comparaciones ("mejor y peor") más o menos objetivamente, la música es infinitamente más subjetiva, y la vida ni hablemos.

Maestros *strictu sensu*

Una característica que creo que todos mis maestros tuvieron (aquellos de los que puedo realmente decir que aprendí algo, aquellos que merecen ser mencionados en mi currículum) es que todos realizaban su carrera personal. No es que únicamente enseñaban. Entonces podía ver yo que enseñaban lo que antes habían ya practicado, y que esa energía (la que se requiere para hacer carrera) era ya desde el principio parte de la enseñanza. También relativizaba mi importancia como alumno: la docencia era *una* faceta de su vida, pero no la única y acaso tampoco la más importante. Esto me pareció siempre liberador, como alumno, porque de lo contrario siempre albergaría la duda: "¿éste se dedica a enseñar porque ya no puede otra cosa?" Da mucha confianza saber que tu maestro tiene el motor encendido, y que (sólo así) puede mostrarte cómo encender tu propio motor. Y esto es tal vez lo más importante que pueden enseñarte: cómo tomar la carrera en tus manos.

rience, tiens !" tout d'un coup nous voyons quelque chose qui n'existait pas dans notre conscience. On reconnait comme ça une critique valable.

"Ne pas accepter la critique d'un tel ne signifie pas automatiquement que tu vas lui clouer le bec au moment où il débite, très content, sa tirade de commentaires ; ça signifie simplement que tu ne vas pas l'écouter, mais que très diplomatiquement tu le remercieras pour avoir été si attentif à ton œuvre, ou n'importe quel autre *understatement* plus ou moins cynique suivant le pouvoir de l'interlocuteur.

J'ai pris une clé pour comprendre cela (comment maintenir ouverture et imperméabilité en équilibre) de l'attitude de Bobby Fischer (ex champion mondial de jeux d'échecs), il "passe au propre" tous les conseils. Bien sûr, s'il était le meilleur (et il l'était de fait) pourquoi le conseil d'un joueur de plus petite catégorie allait être plus judicieux ? Cela peut paraître une attitude prétentieuse, mais en fait c'est tout le contraire, si on comprend l'humilité comme la possibilité d'apprendre de ceux qui sont "pire". Le jeu d'échecs nous permet ces comparaisons ("mieux ou pire") plus ou moins objectivement, la musique est infiniment plus subjective, et ne parlons pas de la vie.

Maîtres *strictu sensu*

Une caractéristique que tous mes maîtres ont eu, je crois, (ceux dont je peux vraiment dire que j'ai appris quelque chose, ceux qui méritent d'être mentionnés dans mon curriculum) est que tous réalisaient leur carrière personnelle. Ils ne faisaient pas qu'enseigner. Je pouvais donc voir qu'ils enseignaient ce qu'ils avaient déjà pratiqué, et que cette énergie (celle qui se recquiert pour faire carrière) était présente déjà dès le début de l'enseignement. Je relativisais aussi mon importance comme élève ; l'enseignement était *une* facette de leur vie, mais pas la seule et peut-être pas non plus la plus importante. Cela m'a toujours paru libérateur, comme élève, parce que sinon, j'aurais toujours nourri le doute : "Ne se dédie-t-il pas à enseigner parce qu'il ne peut plus faire autre chose, celui-là ?". Ça inspire beaucoup de confiance de savoir que ton maître a le moteur allumé, et que (seulement ainsi) il peut te montrer comment allumer le tien. Et

Maestros dentro de un estudio académico

Horacio López de la Rosa (1933-1986). Retrospectivamente, descubro que Horacio López de la Rosa fue mi primer maestro de composición. Constatación curiosa, porque oficialmente estudié con él Teoría y Solfeo durante cuatro años (1977-1980, en el Conservatorio Nacional de Música de Buenos Aires). Ahora bien, él era compositor, así que me incitaba a mostrarle mis trabajitos muy tempranos. Sus comentarios estaban siempre orientados a ampliar mi concepción musical; siempre empujaba al *hacer*, señalaba un camino concreto, abría un abanico de posibilidades. Por ejemplo, si le llevaba muchos trabajos en 3/4 (en esa época suponía poder escribir todas mis obras en 3/4), preguntaba por qué no hacer el próximo en 4/4. No recuerdo si llegó a sugerir usar compás de 5 (probablemente lo hizo), pero para el caso es lo mismo. En otra ocasión (recuerde el lector misericordiosamente que yo tenía doce años) sugirió más variedad dinámica, "no siempre forte". Lo cual me hizo dar cuenta de que yo ni siquiera había anotado un mísero matiz.

Parecen comentarios estúpidos, pero ¿por qué los recordaría nítidamente tras veinte años si no fuera que tienen un alto poder de síntesis? En el fondo, "no siempre 3/4" o "no siempre forte" quiere decir que lo que estás haciendo sea caso particular de algo más amplio, y *éste* es un concepto fundamental de la composición, y esto es lo principal que aprendí –que destilé– de Horacio López de la Rosa.

Fermina Casanova (nacida en 1936) fue mi profesora de Rítmica Contemporánea, Armonía y Composición (1981-1986) en el Conservatorio Nacional de Música de Buenos Aires.

Fermina Casanova es una excelente profesora de análisis, más que de composición propiamente dicha. Así como saber leer (y me refiero a leer entre líneas) es una precondición para escribir, analizar correctamente es una condición para componer. Analizar es pensar la música, y cuantos más sistemas distintos tengamos para comprender lo existente, mejor. Ideal es analizar la misma obra c'est peut-être la chose la plus importante qu'ils puissent t'apprendre : comment prendre ta carrière en mains.

Maîtres durant des études académiques

Horacio López de la Rosa (1933-1986). Rétrospectivement, je découvre que Horacio López de la Rosa fut mon premier maître de composition. Constatation curieuse, parce qu' officiellement, j'ai étudié Théorie et Solfège avec lui pendant quatre ans (1977-1980, au conservatoire national de musique de Buenos Aires). Et bien lui qui était compositeur m'incitait à lui montrer mes tous premiers petits travaux. Ses commentaires étaient toujours orientés pour augmenter ma conception musicale ; il poussait toujours à *faire*, montrait un chemin concret, ouvrait un éventail de possibilités. Par exemple, si je lui apportais beaucoup de travaux à 3/4 (à cette époque je supposais pouvoir écrire toutes mes œuvres à 3/4), il me demandait pourquoi ne pas faire le prochain à 4/4. Je ne me rappelle plus s'il en est arrivé à suggérer d'utiliser une mesure à 5 (il l'a sûrement fait) mais pour le cas présent ça n'a pas d'importance. A un autre moment (que le lecteur miséricordieux se rappelle que j'avais douze ans) il suggéra plus de nuances, "pas toujours forte". Ce qui me fit me rendre compte de ce que je n'avais pas noté une seule nuance.

Ça paraît des commentaires stupides, mais pourquoi m'en rappellerais-je avec netteté après vingt ans si ce n'est parce qu'ils ont un haut pouvoir de synthèse ? Au fond, "pas toujours 3/4" ou "pas toujours forte" veut dire que ce que tu es en train de faire est un cas particulier de quelque chose de plus ample, et ça, c'est un concept fondamental de la composition, et c'est ce que j'ai appris de plus important –que j'ai distillé – d'Horacio López de la Rosa.

Fermina Casanova (née en 1936) fut mon professeur de Rythme contemporain, Harmonie et composition (1981-1986) au conservatoire national de musique de Buenos Aires.

Fermina Casanova est un excellent professeur d'analyse, plus que de composition proprement dite. De même que savoir lire est (et je me réfère à lire

desde puntos de vista opuestos, complementarios, desde –digamos– tres ángulos diferentes. Así se relativiza la importancia del sistema de análisis y cobra relevancia la obra analizada. Por otra parte, todo ojo tiene un punto ciego y todo sistema tiene un punto de incompletitud; así que con un único sistema difícilmente pueda aprehenderse la realidad en todas sus dimensiones. (Limitemos de momento la validez de esta osada afirmación al mundo musical, es más inofensivo.)

La crítica que puedo hacer al método de enseñanza de composición de Fermina Casanova no es a ella, sino al sistema educativo en el que estaba inmersa y del que a pesar de todo no pudo zafarse. En aquel momento, en Argentina, la tendencia era que uno comenzaba a componer "a la manera de" Mozart (por ser el repertorio supuestamente más familiar al oyente medio), asimilando técnicas musicales del siglo XVII, para luego "evolucionar" hasta el presente "junto con la humanidad". La trampa está en que jamás se llega al momento presente. ¿Qué pasó después del serialismo? Misterio. Sí, algunas corrientes de música aleatoria, tanto como para equilibrar el supuesto ultra-racionalismo dodecafónico; pero cómo, en concreto, ni idea. Y este método, señores, es inoperante. No funciona. Así no se aprende a componer, así lo que se aprende es historia. Es perder el tiempo. Para aprender composición hay que tomar contacto con las obras válidas (de estilos bien diferentes) que se están haciendo ahora, y no con las que se hicieron hace treinta o cincuenta años. Estudiar estas obras es importante, claro, pero quien quiera ser competitivo en el panorama actual de la composición no puede darse el lujo de comenzar escribiendo como Wagner o como Strawinsky. Todo esto –la tradición, el pasado– lo tendrá que conocer, pero luego. Si quiero ser escritor, ¿comienzo imitando literatura del siglo de Garcilaso o del de Molière? Cuánto lo dudo. Esto podrá venir más tarde, si acaso, cuando surja como necesidad estética.

Háganme el favor: abran los oídos a lo que se está escribiendo ahora, que no es ni poco ni todo malo, y ya tendrán tiempo de analizar cómo resolvió Palestrina sus problemas técnicos

entre les lignes) une précondition pour écrire, analyser correctement est une condition pour composer. Analyser c'est penser la musique, et plus nous aurons de systèmes pour comprendre ce qui existe, mieux ça sera. L'idéal, c'est d'analyser la même œuvre à partir de points de vue opposés, complémentaires, depuis – disons – trois angles différents. Ainsi l'importance du système d'analyse se relativise et l'œuvre analysée en recouvre. D'autre part, tout oeil est à un certain point aveugle et tout système à un certain point incomplet ; donc avec un seul système on peut difficilement appréhender la réalité dans toutes ses dimensions. (Limitons pour l'instant la validité de cette affirmation osée au monde musical, c'est plus inoffensif).

La critique que je peux faire au mode d'enseignement de la composition de Fermina Casanova ne s'adresse pas à elle mais au système éducatif dans lequel elle était immergée et dont malgré tout elle ne pouvait se dégager. À l'époque, en Argentine, on avait tendance à commencer à composer "à la manière de" Mozart (pour être supposé le répertoire le plus familier à l'auditeur moyen), en assimilant des techniques musicales du XVIIème siècle, pour "évoluer" après jusqu'au présent "proche de l'humanité". Le piège est qu'on n'arrive jamais au moment présent. Que s'est-il passé après le sérialisme ? Mystère. Si, quelques courants de musique aléatoire, suffisamment pour équilibrer le supposé ultrarationalisme dodécaphonique ; mais comment, concrètement, aucune idée. Et cette méthode, messieurs, est inopérante. Ça ne marche pas. On n'apprend pas à composer comme cela, ce qu'on apprend comme cela c'est de l'histoire. C'est perdre son temps. Pour apprendre la composition, il faut prendre contact avec les œuvres valables (de styles bien différents) qui se font à ce moment-là, et non avec celles qui se sont faites il y a 30 ou 50 ans. Étudier ces œuvres est important, bien sûr, mais celui qui veut être compétitif dans le panorama actuel de la composition, ne peut pas se payer le luxe de commencer à écrire comme Wagner ou Stravinsky. Tout cela – la tradition, le passé – il faut le connaître, mais après. Si je veux être écrivain, je commence en imitant la littérature du siècle de Garcilaso ou celui de Molière ? J'en doute vraiment. Cela pourra venir plus

(compositivos, financieros y de promoción). Tomen contacto con compositores más maduros que estén provisoriamente vivos. O –si quieren– estudien todo paralelamente, pero jamás posterguen el estudio de lo que está haciéndose en el presente, excepto que lo que les interese no sea la composición sino la musicología.

Un ejemplo drástico. En 1985 (precisamente durante mi periodo de estudios con Fermina Casanova) Luigi Nono visitó la Argentina por última vez. Yo tenía 19 años, y perfectamente hubiera podido ir a ver sus conferencias y conciertos. Pero claro, todavía no habíamos llegado a ese estilo, así que no fui nada. Nono no fue más por esas lejanas latitudes, y murió cinco años más tarde. Ahora (que sí "llegué" a conocer su estilo) ya es un poco tarde, ¿no les parece? Con lo que me gustaría poder tomar unos cafés con el tipo.

Insisto, muchachos, porque el día tiene 24 horas (y sólo hasta 16 sanamente aprovechables) y la vida es más corta de lo que creemos: tomen contacto primero con los vivos, no privilegien el estudio de los muertos. Viéndolo a Berio ensayar aprenderán más composición que analizando una obra de Strawinsky. O –si prefieren– viendo a Halffter o hablando con Barce aprenderán más que analizando a Falla.

Es claro que analizar a fondo las obras maestras del pasado siempre ayuda a la madurez artística. Pero hay también una buena dosis de pereza mental en poner el acento en tomar a (digamos) Beethoven como modelo: ahora "ya sabemos" que era bueno, ya entró al Parnaso; y hay más de uno que descree que hoy en día existan genios. Claro: el filtro del tiempo hace maravillas, y limpió a numerosos compositores de tercer orden (los que ahora "sabemos" que eran de tercer orden), pero un filtro equivalente no existe para el presente (y tampoco me parece mal). La mencionada pereza mental consiste en no buscar al equivalente actual de Beethoven.

Juan Carlos Zorzi (1936-1999), estudié con él Composición en el Conservatorio de Buenos Aires en 1991 y 1992, y me gradué con él en marzo de 1993.

tard, peut-être, quand cela surgira comme nécessité esthétique.

Faites-moi plaisir : ouvrez les oreilles à ce qui s'écrit maintenant, ce n'est ni peu ni tout mauvais, et vous aurez le temps d'analyser comment Palestrina résolut ses problèmes techniques (de composition, de finances et de promotion). Prenez contact avec des compositeurs plus mûrs qui soient provisoirement vivants. Ou – si vous voulez – étudiez tout parallèlement, mais ne remettez jamais pour plus tard l'étude de ce qui est en train de se faire dans le présent, sauf si ce qui vous intéresse n'est pas la composition mais la musicologie.

Un exemple radical. En 1985 (justement pendant l'époque de mes études avec Fermina Casanova) Luigi Nono visita l'Argentine pour la dernière fois. J'avais 19 ans, j'aurais parfaitement pu aller voir ses conférences et concerts. Mais bien sûr, nous n'étions pas encore arrivés à ce style, et je ne suis allé nulle part. Nono ne vint plus sous ces lointaines latitudes, et mourut cinq ans plus tard. Maintenant, oui, j'ai fini par connaître son style, mais c'est un peu tard, vous ne croyez pas ? J'aurais bien aimé prendre le café avec le bonhomme.

J'insiste, les gars, parce que le jour a 24 heures (et juste 16 au plus sainement profitables) et la vie est plus courte qu'on ne croit : prenez contact d'abord avec les vivants, ne privilégiez pas l'étude des morts. En voyant les répétitions de Bério, vous apprendrez plus de composition qu'en analysant une œuvre de Stravinski. Ou – si vous préférez – en voyant Halffner ou en parlant avec Barce vous apprendrez plus qu'en analysant Falla.

C'est sûr qu'analyser à fond les chefs-d'œuvre du passé favorise toujours la maturité artistique. Mais il y a aussi une bonne dose de paresse mentale à vouloir avec insistance prendre (disons) Beethoven comme modèle : maintenant "nous savons" bien qu'il était bon, qu'il est entré au Parnasse ; et il y en a plus d'un qui ne croit pas à l'existence de génies aujourd'hui. Bien sûr : le filtre du temps fait des merveilles, il a balayé de nombreux compositeurs de troisième catégorie (ceux dont nous "savons" maintenant qu'ils étaient de troisième catégorie), mais un filtre équivalent n'existe pas pour le présent (ça ne me paraît d'ailleurs pas mal). La paresse mentale

Juan Carlos Zorzi, "el loco Zorzi" lo llamaban. De loco no tenía nada, era impresionantemente lúcido en su visión de las relaciones humanas, y extremadamente sensible. Por esto mismo lo afectaban profundamente y de manera personal los males de la humanidad. Todo se lo tomaba a pecho, y esto lo hacía sufrir mucho, porque ¿qué podía hacer él, como músico, para remediar los males del mundo o siquiera paliar el dolor ajeno? Esta sensibilidad exacerbada –y acaso otros factores que ignoro– lo conducían siempre a una tensión interna muy grande, alternando fases de euforia con otras de depresión extrema; y así no me extraña que quienes sólo lo trataban superficialmente lo pudieran ver como un desquiciado pintoresco.

Y ya de esta personalidad se puede aprender. Porque, si usted es un artista, no le recomiendo buscar términos medios sino extremos. Un término medio, tan útil en otras áreas, sólo producirá resultados artísticos estandarizados, adocenados, parecidos a todo, sin personalidad propia. El término medio, en arte, es trabajo de oficina.

Y ¿qué aprendí de Zorzi, directamente? De técnicas, nada. No era lo que él quería: "Contrapunto, Armonía, todo eso es lo que uno estudia por su cuenta. Acá ustedes vienen a otra cosa". Y afortunadamente no nos enseñó técnicas concretas. Su estilo personal no tenía nada que ver con lo que yo en ese momento necesitaba y buscaba. Mis intereses se orientaban en aquella época (1991-92) hacia la Escuela de Viena y sus derivaciones inmediatas; pero sus decisiones estéticas ya estaban firmes en un neoclasicismo romántico con aires nacionales. En aquel momento yo había descubierto a Ligeti, y él consideraba que *Atmosphères* no era música. Pero jamás intentó imponer su estética personal. Y siempre acentuaba que las opciones estéticas no tenían influencia directa sobre las relaciones interpersonales: "Salvador Ranieri [compositor ítalo-argentino] es como un hermano para mí, pero ya ves, su música no tiene nada que ver con la mía". Esta tolerancia estética no la he visto casi nunca, lamentablemente; mucho menos en un profesor. La consecuencia es que cada uno de nosotros no

mentionnée ci-dessus consiste à ne pas chercher l'équivalent actuel de Beethoven.

Juan Carlos Zorzi *(1936-1999)*, j'ai étudié avec lui la composition au conservatoire de Buenos Aires en 1991 et 1992, et j'ai reçu mon titre en mars 1993.

Juan Carlos Zorzi, "Zorzi le fou" comme ils l'appelaient. Il n'avait rien de fou, il était étonnamment lucide dans sa vision des relations humaines, et extrêmement sensible. C'est pourquoi les maux de l'humanité le touchaient profondément et de manière personnelle. Il prenait tout à coeur, ce qui le faisait souffrir beaucoup, parce que : que pouvait-il faire, comme musicien, pour remédier aux malheurs du monde, ou simplement pallier à la douleur d'autrui ? Cette sensibilité exacerbée – et peut-être d'autres facteurs que j'ignore – le conduisaient toujours à une tension interne très grande, des phases d'euphorie alternant avec d'autres d'extrême dépression ; ça ne m'étonne donc pas que ceux qui le traitaient superficiellement aient pu voir en lui un désaxé pittoresque.

Et de cette même personnalité on peut apprendre. Parce que, si vous êtes artiste, je ne vous recommande pas le moyen terme mais les extrêmes. Le moyen terme, si utile dans d'autres domaines, produira seulement des résultats standart – déjà-vu –, vulgaires, semblables, sans personnalité propre. Le moyen terme, en art, est du travail de bureau.

Qu'ai-je appris de Zorzi, directement ? De techniques, rien. Ce n'est pas ce qu'il voulait : "Contrepoint, harmonie, tout ça on l'apprend soi-même. Vous venez pour autre chose ici". Et heureusement, il ne nous a pas appris de techniques concrètes. Son style personnel n'avait rien à voir avec ce dont j'avais besoin, ce que je cherchais à l'époque. Mon intérêt s'orientait à l'époque (1991-1992) vers l'école de Vienne et ses dérivations immédiates alors que ses décisions esthétiques étaient déjà affirmées dans un néoclassicisme romantique avec des allures nationales. J'avais alors découvert Ligeti, et lui considérait que *Atmosphères* n'était pas de la musique. Mais il n'a jamais essayé d' imposer son esthétique personnelle. Il insistait toujours pour que les opinions esthétiques n'aient pas d'influence directe sur les relations personnelles : "Salvador Ranieri (compositeur italo-argentin) est comme un frère pour moi,

tenía más remedio que buscar su lenguaje personal, y de hecho sus discípulos escribimos de manera muy distinta, incluso diametralmente opuesta. Pienso en mi condiscípulo y colega Fernando Albinarrate, como un caso de contraste extremo: a él le atraían más –y le siguen atrayendo– los géneros teatrales vinculados al Musical y a la Zarzuela; a mí me sigue embelesando la expresión abstracta. Pero ambos podíamos aprender de Zorzi cosas muy concretas. (Precisamente una crítica que suele hacerse a un maestro de composición es que todos sus alumnos suenan igual.)

Directamente vinculado con esto está la honestidad artística. Esta virtud es esencial, y es lo que rezumaba Zorzi continuamente, y lo que aconsejaba. A ser honesto con uno mismo como la manera de obtener los mejores resultados. Este principio, que parece obvio y aceptable sin cuestionamientos, tiene en su puesta en práctica un costo muy alto. La mayoría de las personas tiende a hacer compromisos, a ceder, e –irónicamente– justo en el terreno artístico (un área que suele presentarse como el reino de la libertad absoluta).

Otra de las cosas fundamentales que aprendí de Zorzi es que "la falta de claridad es mortal". Este pensamiento puede entenderse en infinitos sentidos, tantos como dimensiones tiene una persona: ambigüedad primeramente en la escritura misma (en la notación), en el fluir del discurso musical (algo ciertamente muy difícil de determinar); pero también puede generalizarse y aplicarse por ejemplo a la falta de claridad a las relaciones humanas (desde el comportamiento en el tránsito hasta la vida en pareja).

Francisco Kröpfl (nacido en 1928). Con Kröpfl tomé clases particulares, en 1991-92, de técnicas de análisis en música contemporánea, especialmente de atonalismo y lenguajes de los años 50; y esto era precisamente lo que yo buscaba en aquel momento. Además, aprendí algunos criterios de análisis rítmico. Mucho más tiempo no hubo para aprender música electrónica y síntesis, las otras cosas que hubiera podido aprender de él ("Vamos a tener que sintetizarlo a mais tu vois, sa musique n'a rien à voir avec la mienne". Cette tolérance esthétique, je ne l'ai presque jamais vue, malheureusement ; moins encore chez un professeur. La conséquence est que chacun de nous devait forcément chercher son langage personnel, et de fait, nous, ses disciples, écrivons de manière très distincte, voir diamètralement opposée. Je pense à mon condisciple et collègue Fernando Albinarrate, comme cas de contraste extrême : lui était attiré par – et il continue à l'être – les genres théâtraux rattachés à la comédie musicale et à la zarzuela ; moi je continue à être ébloui par l'expression abstraite. Mais nous pouvions l'un et l'autre apprendre de Zorzi des choses très concrètes. (Une critique que l'on peut justement faire à un maître de composition est que tous ses élèves sonnent pareils).

L'honnêteté artistique est directement rattachée à cela. Cette vertu est essentielle, et elle se dégageait continuellement de Zorzi, et il la conseillait. D'être honnête avec soi-même quant à la manière d'obtenir les meilleurs résultats. Ce principe, qui paraît évident et acceptable sans être remis en cause, a dans sa mise en pratique un coût très élevé. La majorité des personnes tend à faire des concessions, à céder, et – ironiquement – justement dans le terrain artistique. (un champ qui est supposé se présenter comme le royaume de la liberté absolue).

Une autre des choses que j'ai apprise de Zorzi est que "le manque de clarté est mortel". Cette pensée peut se comprendre dans une infinité de sens, autant qu'il y a de dimensions dans une personne : ambiguité d'abord dans l'écriture même (dans la notation), dans la fluidité du discours musical (chose d'ailleurs très difficile à déterminer) ; mais on peut aussi le généraliser et l'appliquer par exemple au manque de clarté dans les relations humaines (depuis le comportement dans le passage à la vie en couple).

Francisco Kröpfl (né en 1928). Avec Kröpfl j'ai pris des cours particuliers, en 1991-92, de techniques d'analyse en musique contemporaine, spécialement d'atonalisme et des langages des années 50 ; c'était justement ce que je cherchais à ce moment-là. En plus, j'ai appris quelques critères d'analyse rythmique. Il n'y eu pas beaucoup plus de temps pour apprendre

usted", me decía). En este sentido fue un factor equilibrante a mis clases con Zorzi.

Poco después de graduarme en el Conservatorio de Buenos Aires (en marzo de 1993) el DAAD (Servicio Alemán de Intercambio Académico) me dio una beca para realizar estudios de posgrado en Alemania, así que me toca hablar de mis maestros europeos.

Johannes Fritsch (nacido en 1941) fue el primero de ellos. Con él estudié desde octubre de 1993 hasta febrero de 1996, en la Escuela Superior de Música de Colonia. Su sistema de enseñanza es no tener sistema. Analizamos diferentes obras (principalmente en base a grabaciones, a veces acompañadas de partituras, pero nunca a la inversa). Obras de él mismo, de Morton Feldman, de John Cage, de otros compositores que ahora no recuerdo, y sobre todo de Karlheinz Stockhausen. Hay que decir que Fritsch fue violista en el Ensemble de improvisación controlada que Stockhausen tenía en los años 60, así que conoció muy de cerca todo ese periodo, como protagonista. Además había sido su alumno. Esto es importante, porque así la enseñanza es más viva. No es que lees un ensayo sobre las técnicas de composición de Stockhausen, sino que te las cuenta alguien que estudió con él. A mí me resulta más estimulante, más inspirador. Supongo que ésta es la diferencia básica entre lo que llamamos tradición viva y letra muerta.

Fritsch además está muy atento a expandir el horizonte de la concepción eurocéntrica de la música: constantemente nos ponía en contacto con instrumentos de otras culturas (especialmente del este asiático, que conoce muy bien), lo cual amplía muy rápidamente nuestro universo del sonido. Pero a la vez nos prevenía contra el "turismo" sonoro: "Si quieren aprender realmente lo que es el gamelán, tienen que viajar a Java, aprender el idioma e integrarse a la vida con los nativos del lugar. No basta con imitar algunos ruiditos".

Me resulta difícil identificar con más precisión qué aprendí de Fritsch, en parte por su manera sumamente lenta de dar clase, y porque él se ufana de no tener un "método" automático para enseñar

la musique électronique et la synthèse, les autres choses que j'aurais voulu apprendre de lui ("C'est vous que nous allons devoir synthétiser"). En ce sens il fut un facteur d'équilibre avec les cours de Zorzi.

Peu après avoir obtenu mon titre au conservatoire de Buenos Aires (en mars 1993) le DAAD (service allemand d'échange académique) me donna une bourse pour réaliser des études de perfectionnement en Allemagne, je parle donc maintenant de mes maîtres européens.

Johannes Fritsch (né en 1941) fut le premier. J'ai étudié avec lui d'octobre 1993 à février 1996, à l'école supérieure de musique de Cologne. Son système d'enseignement est de ne pas en avoir. Nous analysions différentes œuvres (principalement à partir d'enregistrements, quelques fois accompagnés de partitions, mais jamais l'inverse). Des œuvres de lui-même, de Morton Feldman, de John Cage, d'autres compositeurs dont je ne me rappelle pas maintenant, et surtout de Karlheinz Stockhausen. Il faut dire que Fritsch fut altiste à l'Ensemble d'improvisation contrôlée que Stockhausen avait dans les années 60, il a donc connu de près toute cette période, comme protagoniste. En plus, il a été son élève. C'est important, parce qu'ainsi, l'enseignement est plus vivant. Tu ne lis pas un essai sur les techniques de composition de Stockhausen, non, quelqu'un qui a étudié avec lui te les raconte. Pour moi,c'est plus stimulant, ça m'inspire plus. Je suppose que c'est la différence fondamentale entre ce qu'on appelle tradition vivante et lettre morte.

Fritsch est en plus très attentif à ouvrir l'horizon de la conception eurocentrique de la musique : il nous mettait constamment en contact avec des instruments d'autres cultures (spécialement de l'est asiatique, qu'il connait bien), ce qui amplifiait très rapidement notre univers du son. Mais en même temps, il nous prévenait contre le "tourisme" sonore : "Si vous voulez vraiment apprendre ce qu'est le gamelan, vous devez voyager à Java, appprendre la langue et vous intégrer à la vie des natifs du lieu. Ça ne suffit pas d'imiter quelques petits bruits".

J'ai du mal à identifier avec plus de précision ce que j'ai appris de Fritsch, d'une part à cause de sa manière extrêmement lente de faire cours, et d'autre

a componer; prefiere que aprendas por ósmosis, y mejor sin darte cuenta.

Parece que en la esencia de su método está el confrontarte continuamente con tus propias obras. Parte importantísima es entonces la organización de conciertos con obras de sus alumnos, y en esto Fritsch es muy eficiente.

Viene a cuento mencionar aquí uno de los interrogantes que le planteé a Fritsch una tarde, acerca de las influencias a las que uno está sometido como compositor: decenas de maestros, cientos de compositores, miles de obras; y cómo se puede sintetizar todo esto. Respondió con una imagen exquisita: "Todas esas influencias son como un montón de compost en putrefacción, con restos orgánicos de los más diversos orígenes, reducidos a materia en descomposición; y de ese montón de estiércol surge una rosa".

Un aspecto casi extramusical quiero señalar, que muestra la relación de Fritsch con sus discípulos y su compromiso. Cuando llegué a Colonia tuve problemas serios para conseguir alojamiento. Y una de las primeras clases privadas con él consistió en sentarse en su estudio, abrir el diario que él había comprado *ad hoc*, y hacer llamadas telefónicas a quienes ofrecían una habitación en alquiler. "Esta no, porque es una calle ruidosa, probemos mejor con esta otra". Díganme, por favor, cuántos profesores se ocupan así de sus alumnos.

Con **Hans Ulrich Humpert** (nacido en 1940) cursé estudios de posgrado en música electrónica, en la Escuela Superior de Música de Colonia (desde abril de 1999 hasta febrero del 2001). Fue mi maestro más reciente, así que aún no ha podido decantarse un veredicto claro sobre él. Retrospectivamente podré saber más. De momento, un par de características suyas son deseables en todo profesor: oye en tus obras absolutamente todo, y sus opiniones son muy certeras, dan siempre en algún blanco de cuya existencia no tenías ni noción. Y cuando sugiere algo, alguna mejora para una composición, se las ingenia para hacerte creer que eres tú a quien se le ha ocurrido la idea.

part parce qu'il est fier de ne pas avoir de "méthode" automatique pour enseigner à composer ; il préfère que tu apprennes par osmose, sans t'en rendre compte si possible.

On dirait que l'essence de sa méthode consiste à te confronter avec tes propres œuvres. Une part très importante est donc l'organisation de concerts avec des œuvres de ses élèves, et pour cela il est très efficace.

C'est l'occasion de mentionner une des questions que j'ai faite à Fritsch un après-midi, au sujet des influences auxquelles on est soumis comme compositeur : des dizaines de maîtres, des centaines de compositeurs, des milliers d'œuvres ; comment peut-on synthétiser tout cela. Il a répondu avec une image exquise : "Toutes ces influences sont comme un tas de compost en putréfaction, avec des restes organiques d'origines les plus diverses, réduits à une matière en décomposition, et de ce tas de fumier surgit une rose".

Je voudrais signaler un aspect presque extramusical, qui montre la relation de Fritsch avec ses disciples et son engagement. Quand je suis arrivé à Cologne, j'ai eu de sérieux problèmes pour obtenir un logement. Et un des premiers cours privés avec lui consista à s'asseoir dans son studio, ouvrir le journal qu'il avait acheté ad hoc, et appeler ceux qui offraient une chambre en location. "Celle-là, non, c'est une rue bruyante, essayons plutôt celle-là". Dites-moi, s'il vous plaît, combien de professeurs s'occupent ainsi de leurs élèves.

Avec Hans Ulrich Humpert (né en 1940) j'ai suivi des cours de perfectionnement en électronique, à l'école supérieure de musique de Cologne (d'avril 1999 à février 2001). Ça a été mon maître le plus récent, donc aucun verdict clair n'a pu se décanter encore à son sujet. J'en saurai plus rétrospectivement. Pour l'instant, il possède des caractéristiques qu'on désirerait pour tout professeur : il écoute dans tes œuvres absolument tout, et ses opinions sont très justes, elles atteignent ce dont tu ne soupçonnait même pas l'existence. Et quand il suggère quelque chose, quelque amélioration pour une composition, il se débrouille pour te faire croire que tu en as eu l'idée.

Mauricio Kagel (nacido en 1931), con él cursé un breve posgrado de seis meses en Nuevo Teatro Musical, en Colonia, en 1996.

Mauricio Kagel es el mejor profesor de composición que he tenido, y lamento no haber podido tener más tiempo con él (se jubiló a los pocos meses). Su sistema es único (o era, puesto que ya no dicta más clases particulares), jamás he visto nada comparable. Puede asemejarse a una sesión de terapia con un psicólogo, orientada a la música. Inicialmente, sus preguntas y comentarios están orientados a averiguar "dónde te aprieta el zapato" (es su expresión), más precisamente a que reflexiones sobre el asunto hasta que tú mismo te des cuenta. La consecuencia obvia es que comiences a trabajar sobre esa carencia hasta que la superes; pero ese ya es tu problema, no tanto del maestro.

Luego, todas sus indicaciones se orientan esencialmente a que averigües cosas de tí mismo (así lo percibí, al menos); a que te des cuenta de qué es lo que quieres hacer, y que lo hagas. Además, por supuesto, respondía preguntas técnicas concretas, esto es evidente. Y te obligaba a trabajar mucho. Te empujaba al *hacer*; y esto, que parece una pavada, es increíblemente importante. Con Kagel trabajamos unos Estudios Escénicos. Uno de sus ejercicios iniciales fue "invente alguna situación dramática concreta, no se preocupe de momento, de los posibles problemas prácticos de realización –esas soluciones las irá hallando luego– ahora permítase inventar cualquier cosa que se le ocurra, por osada o ridícula que le parezca. Y haga, digamos, diez de estos ejercicios".

Entre paréntesis: estoy parafraseando de memoria tras cinco años, el comentario anterior no es una cita textual, porque a Kagel no le gustaba que grabaran sus clases ("frente al micrófono se habla de otra manera, uno toma otra actitud").

Entonces, de una clase a la otra, inventar diez situaciones dramáticas. Lógicamente, cuando sabes que tus días junto a uno de los grandes están contados, te quieres esforzar al máximo, así que los hice. Claro que me llevó muchas horas diarias, pero aprendí algo trascendental: saber que *puedo* componer infinitamente más de lo que

Mauricio Kagel (né en 1931), avec lui je me suis perfectionné six mois au "Nouveau théâtre musical" de Cologne, en 1996.

Mauricio Kagel est le meilleur professeur de composition que j'ai eu, et je regrette de ne pas avoir pu disposer de plus de temps avec lui (il prit sa retraite peu de mois après). Son système est unique (ou était, puisqu'il ne donne plus de cours particuliers), je n'ai jamais rien vu de semblable. Ça ressemble à une session de thérapie avec un psychologue, orientée vers la musique. Au début, ses questions et commentaires sont destinées à vérifier "où le bât blesse" (c'est son expression), plus précisément pour que tu y réfléchisses jusqu'à ce que tu t'en rendes compte toi-même. La conséquence évidente est que tu commences à travailler sur cette carence jusqu'à ce que tu en viennes à bout ; mais c'est déjà ton problème, plus celui du maître.

En fait, toutes ses indications sont orientées essentiellement pour que tu découvres des choses sur toi-même (ou tout au moins, je l'ai perçu comme cela) ; pour que tu te rendes compte de ce que tu veux faire, et que tu le fasses. En plus, évidemment, il répondait à des questions techniques concrètes, bien sûr. Et il t'obligeait à travailler beaucoup. Il te poussait toujours à *faire* ; et cela, qui paraît une ânerie, est incroyablement important. Avec Kagel nous avons travaillé des études scéniques. L'un de ces exercices initiaux fut :"inventez une situation dramatique concrète, ne vous inquiétez pas pour l'instant des problèmes pratiques éventuels de réalisation – vous trouverez des solutions plus tard – maintenant permettez-vous d'inventer n'importe quoi qui vous vienne à l'esprit,tout osé ou ridicule qu'il paraisse. Et faites-en, disons, dix ainsi.

Entre parenthèse, je suis en train de répéter de mémoire après cinq ans, le commentaire précédent n'est pas une citation textuelle, parce que Kagel n'aimait pas qu'on enregistre ses cours ("Face au micro on parle d'une autre manière, on prend une autre attitude").

Donc, d'un cours à l'autre, inventer dix situations dramatiques. Logiquement, quand tu sais que tes jours auprès d'un grand sont comptés, tu veux faire un maximum d'efforts, donc je fis les exercices. Cela m'a pris beaucoup d'heures par jour, bien sûr, mais

creía. Antes de ese momento, pensaba yo, podía hacer un promedio de tres minutos de música a la semana. O cinco, pero no más. En aquel momento *vi* claramente que había hecho dos o tres veces más. Y esto era un hecho innegable, una experiencia, no algo teórico de lo que alguien quería persuadirme.

Reflexioné bastante sobre el asunto, la conclusión a la que llegué es que se relaciona con bajar abruptamente el nivel de autocrítica –de autocensura– en el momento de componer. Ya podrás autocriticarte cuando corrijas, o nunca. La condición (para suspender la autocrítica en el momento de crear) es que tus herramientas técnicas (por ejemplo tus conocimientos de los instrumentos musicales, de Acústica, de contrapunto, tu intuición formal) estén muy desarrolladas, lo suficiente como para no estar planteándote cuestiones básicas que frenen el flujo de las ideas. En otras palabras, que puedas confiar ciegamente en tu capacidad técnica, que ella opere desde la sombra.

Y el precio de eliminar la autocensura es arriesgarse a una producción de calidad irregular. Precio que pago gustosamente, y esto es en sí una fuerte elección estética. Para quemar mis obras ya tendré tiempo*. Pero la alternativa es frenarte ante cada nota que escribas y cuestionar su validez metafísica dentro del sistema filosófico mediante el cual tu cosmovisión personal explica el orden del mundo y la función del ser humano en el universo. Y así no se puede ni componer ni respirar.

> *Es el mismo precio, creo, que aceptaron pagar Liszt y Mozart. Además, me he dado cuenta de que muchas obras mías que considero horribles les gustan a algunas personas. Y ¿quién soy yo para privar a la gente de su placer?

Quiero decir, además, retomando nuestro tema, que Kagel es minucioso hasta la obsesión –y preciso como un neurocirujano– en el momento de ejercer la autocrítica (y la crítica). Pero –insisto– después, no antes. Esta capacidad también es digna de ser entrenada.

En este contexto es inevitable recordar la breve

j'ai appris quelque chose de transcendental : savoir que je peux composer infiniment plus que ce que je croyais. Avant cela, je pensais que je pouvais faire une moyenne de trois minutes de musique par semaine. Ou cinq, mais pas plus. A ce moment-là, je *vis* clairement que j'avais fait deux ou trois fois plus. Et c'était un fait indéniable, une expérience, pas quelque chose de théorique dont on aurait voulu me persuader.

J'ai assez réfléchi à ce sujet, je suis arrivé à la conclusion que cela a rapport avec le niveau d'autocritique – d'autocensure – qui baisse abruptement au moment de composer. Tu auras bien le temps de t'autocritiquer quand tu corrigeras, ou jamais. La condition (pour suspendre l'autocritique au moment de créer) est que tes outils techniques (par exemple tes connaissances des instruments musicaux, d'acoustique, de contrepoint, ton intuition formelle) soient très développés, suffisammment pour ne pas te poser des questions de base qui freinent le flux des idées. En d'autres termes, que tu puisses te confier aveuglément à ta capacité technique, qu'elle opère dans l'ombre.

Et le prix, pour éliminer l'autocensure, c'est de se risquer à une production irrégulière. Prix que je paie volontiers, c'est en soi un grand choix esthétique. Pour brûler mes œuvres, j'aurai bien le temps *. L'alternative est de te freiner devant chaque note que tu écris et de mettre en question sa validité métaphysique dans le système philosophique par lequel ta cosmovision personnelle explique l'ordre du monde et la fonction de l'être humain dans l'univers. Et comme ça on ne peut ni composer ni respirer.

> *C'est le même prix, je crois, qu'ont accepté de payer Liszt et Mozart. En plus, je me suis rendu compte que beaucoup de mes œuvres que je considère horribles plaisent à certaines personnes. Qui suis-je pour priver les gens de leur plaisir ?

Je voudrais dire aussi, pour reprendre notre sujet, que Kagel est minutieux jusqu'à l'obsession – et précis comme un neurochirurgien – au moment d'exercer l'autocritique (et la critique). Mais – j'insiste – après,

y certera frase con la que Leo Brower inicia su Tratado de Armonía (publicado en La Habana en una edición limitadísima): "Escriban primero, analicen después". Esta frase debiera imprimirse en letras de platino.

Luego, tras mi periodo "oficial" con Mauricio Kagel, siempre pude telefonearle para plantearle preguntas muy concretas acerca de cómo conducir mi carrera: qué hacer, a quién dirigirme, cuán realista es ofrecer determinado proyecto a fulano, etc. Estas cuestiones, esenciales en cualquier carrera y más en la musical, nadie te las enseña en un Conservatorio, y comienzo a creer que no por maldad sino porque los profesores tampoco las saben. Y como no las conocen se desentienden de ellas denominándolas global, despectiva y erróneamente "relaciones públicas, componendas, tráfico de influencias".

Pero al responder tales preguntas, incluso existenciales ("¿me presento a determinada beca de cinco años en California o no?") la actitud de Kagel es siempre la misma: hacerme reflexionar – mediante socráticas preguntas– cuánto realmente me interesa aquello que voy a hacer, y si tiene aplicación en mi vida posterior; es decir, si responde a un plan a largo plazo, a una estrategia. "Si va usted a California sólo porque le solucionan sus problemas financieros, no lo haga; lo que va a aprender allá durante cinco años lo va a querer usar después, no es que lo va a dejar de lado; piense si le interesa, a la larga, aplicar aquello". Es decir, otra vez la pregunta de fondo es "¿y usted qué quiere hacer?", junto con elementos para reflexionar una respuesta. Esto, que dicho así parece de una superficialidad espantosa, es clave: la mayoría de los profesores jamás te sonsacan qué te interesa hacer, te imponen alguna tarea; la consecuencia es que no aprendes a pensar acerca de tus necesidades, de tus intereses.

Y es ingenuo dar por sentado que ya sabemos, de una vez para siempre, qué es lo que queremos. Esto debe ser descubierto y verbalizado; luego hay que poder articular un plan para realizarlo y mecanismos para reconocer cuándo vamos alcanzando objetivos parciales.

pas avant. Cette capacité aussi est digne d'être entraînée.

Il s'impose de rappeler dans ce contexte la phrase brève et juste avec laquelle Leo Brower débute son traité d'harmonie (publié à La Havane dans une édition très limitée) : "Ecrivez d'abord, analysez ensuite". Cette phrase devrait être imprimée en lettres de platine.

Par la suite, après ma période "officielle" avec Mauricio Kagel, j'ai pu continuer à lui téléphoner pour lui faire des questions très concrètes au sujet de la conduite de ma carrière : que faire, à qui s'adresser, est-ce réaliste d'offrir tel projet à un tel, etc. Ces questions, essentielles pour n'importe quelle carrière et plus pour la musicale, personne ne t'en parle au conservatoire, et je commence à croire que ce n'est pas par méchanceté mais parce que les professeurs eux-même ne le savent pas. Et comme ils ne les connaissent pas, ils s'en désintéressent en le dénominant globalement, péjorativement et de façon erronée "relations publiques, combines, trafic d'influence".

Mais en répondant à ces questions, même les existentielles ("je me présente à telle bourse pour cinq ans en Californie ou non ?") l'attitude de Kagel est toujours la même : me faire réfléchir – grâce à des questions socratiques – à l'intérêt réel de ce que je vais faire, et si ça a une application dans ma vie ultérieure ; c'est-à-dire, si ça répond à un plan à long terme, à une stratégie. "Si vous allez en Californie juste parce qu'on vous arrange vos problèmes financiers, ne le faites pas. Ce que vous allez apprendre là-bas pendant cinq ans, vous voudrez l'utiliser après, vous ne le laisserez pas de côté ; voyez si ça vous intéresse, à la longue, de l'appliquer". C'est-à-dire, encore une fois, la question de fond est "qu'est-ce que vous voulez faire, vous ?", jointe à des éléments pour amorcer une réponse. Dit comme cela, ça paraît d'une superficialité épouvantable, mais c'est une clé : la plupart des professeurs ne te soutirent jamais ce que tu voudrais faire, ils t'imposent quelque tâche ; par conséquent tu n'apprends pas à penser à tes besoins, à tes intérêts.

Et c'est ingénu de croire établi que nous savons une fois pour toute ce que nous voulons. Ça doit être découvert et verbalisé ; après il faut pouvoir organiser un plan pour le réaliser et des mécanismes pour

Con **Helmut Lachenmann** (nacido en 1935) cursé un posgrado en composición, entre octubre de 1997 y febrero de 1999, en la Escuela Estatal Superior de Música y Artes Escénicas, en Stuttgart.

Cuando –tras varios años de pedirle– pude finalmente tener un lugar en la clase de composición de Helmut Lachenmann, en Stuttgart, él ya estaba bastante cansado de enseñar, ya lo hacía más por sentido del deber que por interés, o al menos era esto lo que se adivinaba. Lo cual no significa que no haya aprendido nada de él –todo lo contrario– pero posiblemente llegó muy tarde a mi vida (o yo a la suya); y, por esto, posiblemente otros hayan aprendido de él más cosas.

Sus teorías y su práctica sobre la enseñanza de la composición (heredadas de su maestro Luigi Nono) eran muy drásticas, y se fundamentaban en destruir sistemáticamente el trabajo que habías llevado a clase, en la convicción de que sólo así, negando todo lo anterior, podías construir algo diferente, algo que nunca hubieras hecho; así podrías salir de la inercia. La idea es que lo que no mata, fortalece; y de hecho, si uno sobrevivía era porque podía generar anticuerpos.

Personalmente dudo de la efectividad de este método, basado en la desmotivación sistemática, aunque no descarto que en ocasiones pueda funcionar, según la personalidad de un alumno determinado. Es también posible que los sobrevivientes tengan una personalidad "dura" que los lleve a componer un tipo de música determinado, "duro", paradójicamente aquello que se intentaba evitar. Una de las consecuencias positivas de mi paso por "Lachy" fue, entonces, que tuve ocasión (por necesidad) para imitar la mencionada práctica de Liszt de ser impermeable a la crítica.

En todo caso, no es un método recomendable para aplicar a principiantes. Sin embargo, en manos de Helmut este método no resulta tan traumático, debido a su personalidad absolutamente carismática – siempre sonriente, haciendo honor a su nombre (Lachenmann significa "hombre que ríe"). Esto lo equilibra todo.

Lachenmann aconsejaba lo mismo que su reconnaître quand nous arrivons à atteindre des objectifs partiels.

Avec Helmut Lachenmann (né en 1935) je me suis perfectionné en composition, entre octobre 1997 et février 1999, à l'école supérieure d'état de musique et Arts scéniques à Stuttgart.

Quand, après l'avoir demandée plusieurs années, j'ai pu avoir finalement une place au cours de composition de Helmut Lachenmann, à Stuttgart, il était déjà assez fatigué d'enseigner, il le faisait déjà plus par sentiment de devoir que par intérêt, ou tout au moins c'est ce que l'on devinait. Ce qui ne signifie pas que je n'ai rien appris de lui – au contraire – mais il est venu tard dans ma vie (ou moi dans la sienne) ; d'autres ont sûrement plus appris de lui pour cette raison.

Ses théories et sa pratique de l'enseignement de la composition (héritées de son maître Luigi Nono) étaient très draconniennes, et consistaient en la destruction systématique du travail que tu avais apporté au cours, avec la conviction que seulement ainsi, en niant tout ce qu'il y avait avant, tu pouvais construire quelque chose de différent, que tu n'aurais jamais fait ; tu pourrais sortir de l'inertie comme cela. L'idée est que ce qui ne tue pas fortifie ; de fait, celui qui survivait, c'est qu'il pouvait générer des anticorps.

Personnellement je doute de l'efficacité de cette méthode, basée sur la démotivation systématique, bien que je n'écarte pas la possibilité qu'elle fonctionne parfois, suivant la personnalité d'un élève donné. C'est possible aussi que les survivants aient une personnalité "dure", qui les amène à composer un certain type de musique, "dure", ce que paradoxalement on essayait d'éviter. Une des conséquences positives de mon passage chez "Lachy" fut que j'eus alors l'occasion (par nécessité) d'imiter la susdite pratique de Liszt d'être imperméable à la critique.

En tout cas, ce n'est pas recommandable d'appliquer cette méthode à des débutants. Pourtant, aux mains d'Helmut cette méthode ne résultait pas si traumatisante, grâce à sa personnalité absolument charismatique – toujours souriant, faisant honneur à son nom (Lachenmann signifie "homme qui rit"). Ça équilibre tout.

Lachenmann conseillait la même chose que son

maestro Luigi Nono (una práctica que también conocemos de Bach): copiar a mano la partitura de una obra importante de un maestro, para empaparse de los mecanismos que se ponen en marcha cada segundo. Esta técnica, desde ya, no se justifica prosaicamente por la ausencia de fotocopiadoras, sino que la idea es que leyendo una partitura "a paso de hombre" se ven cosas que de lo contrario pasan inadvertidas (incluso aspectos de la notación, detalle nada superficial). Además, tenemos la curiosa noción que "fotocopiar equivale a haber leído", postulado que la experiencia cotidiana se encarga de desmentir.

Digno de mención es que antes de estudiar con Lachenmann mi música estaba poblada de "lachenmanismos" descoordinados*; tras estar bajo su fédula por tres semestres, estos rasgos se fueron ablandando, digiriendo e integrando a mi estilo; es decir, fueron siendo empleados cuando venían al caso.

*De hecho, cuando José Luis Campana escuchó algunas de mis obras en Darmstadt en 1994, fue él quien me sugirió que fuera a estudiar con Lachenmann.

Otra de las consecuencias positivas de mi paso por Lachenmann es que su tipo de escritura es lo que buscan en ciertos concursos de composición, así que poder imitarla –con cierta calidad– puede traducirse en dinero contante y sonante, y en un par de líneas más en el currículum.

Encuentros esporádicos con notables

Alicia Terzián (nacida en 1936). Con Terzián estudié instrumentación en el Conservatorio de Buenos Aires, hacia 1988. Importante es además señalar que fue muy generosa conmigo en lo que respecta a mostrarme o darme material (partituras) e información, y esto en un momento y en un lugar en que la información se escamoteaba.

Años más tarde me dio una lección esencial para mi carrera. Refiriéndose a los inevitables rivales y competidores que surgen a lo largo de la

maître Luigi Nono (une pratique qu'on connait aussi de Bach) : copier à la main la partition d'une œuvre importante d'un professeur, pour s'imbiber des mécanismes qui se mettent en marche à chaque seconde. Cette technique, maintenant, ne se justifie pas prosaïquement par l'absence des photocopieuses, mais par l'idée qu'en lisant une partition "à pas d'homme" on voit des choses qui passeraient inaperçues sinon (même des aspects de la notation, détail en rien superficiel). En plus, nous avons la curieuse notion que "photocopier équivaut à avoir lu", postulat que l'expérience quotidienne se charge de démentir.

Ça vaut la peine de mentionner qu'avant d'étudier avec Lachenmann ma musique était peuplée de "lachenmannismes" décoordonnés* ; après avoir été sous sa férule trois semestres, ces traits commencèrent à s'adoucir, se diriger et s'intégrer à mon style ; c'est-à-dire qu'ils furent employés quand le cas se présenta.

*De fait, quand JoséLuis Campana écouta quelques-unes de mes œuvres à Darmstadt en 1994, c'est lui qui me suggéra d'aller étudier avec Lachenmann.

Une autre des conséquences positives de mon passage chez Lachenmann est que son type d'écriture est recherchée dans certains concours de composition, donc pouvoir l'imiter – avec une certaine qualité – peut se traduire en argent comptant et sonnant, et en une ligne de plus au curriculum.

Rencontres sporadiques avec des notabilités

Alicia Terzián *(née en 1936)*. Avec Terzián j'ai étudié l'instrumentation au conservatoire de Buenos Aires, vers 1988. C'est important de signaler qu'elle fut généreuse avec moi quand il s'agissait de me montrer ou donner du matériel (des partitions) et de l'information, à un moment et à un endroit où l'on escamotait l'information.

Des années plus tard, elle me donna une leçon essentielle pour ma carrière. Par rapport aux inévitables rivaux et concurrents qui surgissent tout

carrera, me aconsejó cómo debía ser mi relación con ellos: "úselos".

Elsa Justel es una compositora argentina (nació en Mar del Plata en 1946) que actualmente vive en París. Se dedica principalmente a la música electroacústica. Lo primero que aprendí de ella fue artesanalmente, viendo cómo ella trabajaba y cómo describía su método de trabajo.

Sin embargo, lo que de ella vi y pretendo adquirir es sobre todo su impulso. Fue ella –a quien conocí en Madrid en febrero de 1992, presentados por Adolfo Núñez– quien me animó a ir al Festival de Darmstadt en julio de ese mismo año, y allí tomé contacto directo con mucha música (de calidad diversa) con la que yo no estaba aún familiarizado. Musicalmente me abrió el panorama hacia Varèse, Ferneyhough, Ligeti, Lachenmann, Klaus Huber y Scelsi. Paralelamente, Elsa Justel me inició en la desconfianza profunda en los sistemas musicales, tanto los estrictamente compositivos como los institucionales.

Además, el hecho de ser un compositor argentino (acaso latinoamericano en general) viviendo en Europa presenta dificultades propias (menos estéticas que pragmáticas, de inserción en el medio, por ejemplo) de las que ningún europeo tiene experiencia ni sabe cómo resolver. En ella vi un posible modelo de cómo afrontar estos problemas. En este sentido creo que la conocí en el momento justo, un año antes de venir a establecerme en Europa.

Actualmente, Elsa Justel es una de las pocas, poquísimas personas de las cuales puedo recibir una crítica razonable, un comentario que sirva para algo.

Karlheinz Stockhausen (nacido en 1928) es acaso la persona de quien más he aprendido a ser compositor. Recalco: "ser compositor" abarca más que "componer". Lo que de él aprendí es, por una parte, técnicas concretas, y por la otra, cómo llevar adelante la carrera.

En febrero de 1992 le envié, desde Madrid, mi primera carta, "quiero estudiar con usted", y la partitura de un cuarteto de cuerdas que acababa

au long de la carrière, elle me conseilla comment devait être ma relation avec eux : "utilise-les".

Elsa Justel est une compositrice argentine (née à Mar del Plata en 1946) qui vit actuellement à Paris. Elle se dédie principalement à la musique électro-acoustique. La première chose que j'ai appris d'elle fut artisanalement, en voyant comment elle travaillait et comment elle décrivait sa méthode de travail.

Pourtant, ce que j'ai vu et prétends acquérir est surtout son élan. C'est elle – que j'ai rencontré à Madrid en février 1992, Adolfo Núñez nous présenta – qui m'a encouragé à aller au festival de Darmstadt en juillet de la même année, et là-bas je fus en contact direct avec beaucoup de musique (de diverse qualité) avec laquelle je n'étais pas encore familiarisé. Elle m'ouvrit musicalement le panorama sur Varèse, Farneyhough, Ligeti, Lachenmann, Klaus Huber et Scelsi. Parallèlement, Elsa Justel m'initia dans la méfiance profonde envers les systèmes musicaux, autant en matière strictement de composition qu'en matière d'institutions.

En plus, le fait d'être compositeur argentin (peut-être latino-américain en général) vivant en Europe présente des difficultés propres (moins esthétiques que pragmatiques, d'insertion dans le milieu, par exemple) dont aucun européen n'a l'expérience ni sait comment résoudre. Dans ce sens, je crois que je l'ai connue au bon moment, un an avant de venir m'établir en Europe.

Actuellement, Elsa Justel est une des rares, très rares personnes dont je peux recevoir une critique raisonnable, un commentaire qui serve à quelque chose.

Karlheinz Stockhausen (né en 1928) est peut-être la personne de qui j'ai appris le plus à être compositeur. Je souligne : "être compositeur" englobe plus que "composer". Ce que j'ai appris de lui est, d'une part, des techniques concrètes, et d'autre part, comment mener une carrière.

En février 1992 je lui envoyai, de Madrid, ma première lettre, "je veux étudier avec vous", et la partition d'un quatuor à cordes que je venais de composer, pour qu'il ait une idée de ce que j'étais en train de faire. Il me rendit la partition par courrier

de componer, como para que tuviera una idea de qué estaba haciendo. Me devolvió la partitura por correo con unas líneas: "Estimado JMS, lamentablemente ya no doy más clases", y agregó en el sobre su catálogo de obras (la mayoría publicadas en su propia editorial) con su correspondiente lista de precios.

Primera sorpresa: respondió la carta, cosa que yo no hubiera esperado. Más tarde fui confirmando una curiosa ley: los verdaderamente grandes responden (cuando se les escribe algo sensato); son los compositores de medio pelo quienes se dan el lujo de ignorarte.

Segunda sorpresa: catálogo con lista de precios. Inicialmente me sentí tratado como un cliente, lo cual no me causó mucha gracia. Poco después me dí cuenta de yo no tenía claro cómo hacer mi catálogo de obras, y que el suyo bien podía servirme como modelo.

Un mes más tarde pasé por la Biblioteca del Centro Pompidou en París y vi muchas partituras de Karlheinz Stockhausen. Ahí me dediqué a analizar sus partituras, pero no desde el punto de vista musical, sino de diseño. Cómo estaba organizado el contenido, qué información aparecía en la portada, si había una dirección de contacto, y demás aspectos formales.

Lo que más me impresionó, y de manera muy positiva, fue que en las partituras Stockhausen incluye textos en varios idiomas (alemán, inglés y ocasionalmente en francés), que pueden ser utilizados como nota de programa. Además, lógicamente, indicaciones acerca de la ejecución de la obra, con lujo de detalles, para evitar posibles ambigüedades.

A partir de ese momento incluyo textos de este tipo en prácticamente todas mis partituras. La función de estos textos es doble. Hay una causa pragmática, en vista de cómo está organizada la vida musical en la actualidad. Los programas de mano existen de hecho, y hay que llenarlos. Si yo no escribo un comentario sobre mis propias obras, lo hará otro, en general a las prisas y sin mucha información básica. Además, aunque el autor de las notas de programa se ocupe del asunto con el mayor profesionalismo, estoy perdiendo una

avec quelques lignes : "cher monsieur JMS, je ne donne malheureusement plus de cours", et ajouta dans l'enveloppe son catalogue d'œuvres (la majorité publiées dans sa propre édition) avec la liste correspondante des prix.

Première surprise : il a répondu à la lettre, chose à laquelle je ne me serais pas attendu. Plus tard, cela me confirma une curieuse loi : les vraiment grands répondent (quand on leur écrit quelque chose de sensé) ; ce sont ceux de deuxième catégorie qui se paient le luxe de t'ignorer.

Deuxième surprise : catalogue avec liste de prix. Au début, je me sentis traité comme un client, ce qui ne m'amusa pas beaucoup. Ensuite, je me rendis compte de ce que je ne savais pas vraiment comment faire mon catalogue d'œuvres, et que le sien pouvait bien me servir de modèle.

Un mois plus tard, je passai par la bibliothèque du centre Georges Pompidou à Paris et vis beaucoup de partitions de Karlheinz Stockhausen. Je m'y occupai à analyser ses partitions, mais non d'un point de vue musical, sinon de présentation : comment était organisé le contenu, quelle information apparaissait en couverture, s'il y avait une adresse de contact, et autres aspects formels.

Ce qui m'impresionna le plus, et de manière très positive, fut que dans les partitions, Stockhausen inclue des textes en plusieurs langues (allemand, anglais, et parfois français), qui peuvent être utilisés comme notes de programme. En plus, logiquement, des indications au sujet de l'exécution de l'œuvre, avec luxe de détails, pour éviter de possibles ambiguïtés.

Dès lors, j'inclus des textes de ce type dans pratiquement toutes mes partitions. La fonction de ces textes est double. Il y a une raison pragmatique, vue l'organisation de la vie musicale aujourd'hui. Les programmes de main existent de fait et il faut les remplir. Si je n'écris pas un commentaire sur mes propres œuvres, un autre le fera, en vitesse en général, et sans beaucoup d'information de base. En plus, bien que l'auteur des notes de programme s'en occupe avec la plus grande professionnalité, je perds une occasion en or de communiquer ma pensée musicale de façon directe, par une voie supplémentaire : le mot. C'est sûr que beaucoup d'auteurs

oportunidad dorada para comunicar mi pensamiento musical de manera directa, por una vía adicional: la palabra. Cierto es que muchos compositores dicen pavadas, pero no estoy aquí generalizando sino relatando qué es lo que a mí me sirve.

Habitualmente es éste un gran problema (y algún día no lejano quiero escribir un artículo sobre *La tipología de las notas de programa en los conciertos*) porque los organizadores suelen pedir estas notas a último momento, a nadie se le ocurre algo decente y terminan escribiendo vaguedades. Para adelantarme a este problema, usualmente escribo las notas de programa mientras voy escribiendo la obra (o inmediatamente después). En este sentido es casi parte del proceso de composición. "Casi", digo, porque el texto de la nota de programa no influye en mis decisiones estrictamente musicales.

También puede ocurrir que a algún periodista se le ocurra hacer un programa radiofónico con mis obras, o escribir para alguna revista, y –nuevamente– no sepa qué decir. Esto es lo que ocurre en la inmensa mayoría de los casos (y lo sé por experiencia, por haber trabajado años en diversas radios, incluyendo un lustro en la Deutsche Welle en Colonia). Bajo la presión de tiempo en la que suelen trabajar los periodistas, se agradece todo el material que pueda aliviar su tarea. Y si van a escribir sobre mí, lo menos que puedo hacer es facilitarles la vida. Es más: bien pudiera ser que elijan el tema de su programa no únicamente en función de la calidad estética, sino porque es más fácil. En este caso –hablemos en términos de márketing– si tengo un comentario escrito sobre mis obras estaré en una situación ventajosa respecto a mis competidores.

Esta es una de las funciones de incluir notas de programa en la partitura, una función externa. La otra función es interna, más personal: para llevar registro de detalles del proceso de composición, para llevar memoria del contexto de la obra, como un protocolo privado. Creo además que si uno puede verbalizar su pensamiento musical lo comprende mejor, y en consecuencia puede hacerlo evolucionar más sólidamente. Por cierto,

disent des bêtises, mais je ne suis pas en train de généraliser, je raconte ce qui sert pour moi.

C'est habituellement un grand problème (et dans un futur proche je veux écrire un article sur *La typologie des notes de programme dans les concerts*) parce que les organisateurs demandent en général ces notes au dernier moment, personne ne trouve rien de décent, et ils finissent par écrire des généralités. Pour devancer ce problème, j'écris normalement les notes de programme en même temps que j'écris l'œuvre (ou juste après). En ce sens ça fait presque partie du processus de composition. Je dis "presque" car le texte de la note de programme n'influe pas dans mes décisions strictement musicales.

Il peut aussi arriver qu'un journaliste ait l'idée de faire un programme radiophonique avec mes œuvres, ou écrire pour quelque revue, et – de nouveau – ne sache pas quoi dire. C'est ce qui se passe la plupart du temps (et je le sais par expérience, pour avoir travaillé des années dans diverses radios, y compris un lustre à la Deutsche Welle à Cologne). Les journalistes travaillant généralement pressés par le temps, ils apprécient tout matériel qui puisse alléger leur tâche. Et s'ils vont écrire à mon sujet, je peux au moins leur faciliter le travail. Qui plus est : il se pourrait qu'ils choisissent le thème de leur programme non seulement en fonction de la qualité esthétique, mais aussi parce que c'est plus facile. Dans ce cas – parlons en termes de marketing – si j'ai un commentaire écrit sur mes œuvres je serai dans une situation avantageuse par rapport à mes concurrents.

C'est un des intérêts d'inclure des notes de programme dans la partition, un intérêt externe. L'autre est interne, plus personnel : pour tenir un registre des détails du processus de composition, pour garder en mémoire le contexte de l'œuvre, comme un protocole privé. Je crois en plus que si l'on peut verbaliser sa pensée musicale on la comprend mieux, et par conséquent on peut la faire évoluer plus solidement. À propos, dans cet essai j'ai répété souvent "pensée musicale", je veux préciser que cette notion signifie comment coordonner les idées mais englobe aussi le "langage musical", les outils techniques concrets.

Tout ça (inclure les notes de programme dans la

en este ensayo he repetido muchas veces "pensamiento musical", quiero aclarar que esta noción significa cómo coordinar las ideas pero abarca también al "lenguaje musical", a las herramientas técnicas concretas.

Todo esto (incluir las notas de programa en las partituras) es un detalle, si se quiere, pero la cuestión de fondo –qué aprendí de Stockhausen a través de este detalle– es que entre todas las tareas de un compositor, componer es sólo una. Lógicamente, la más importante, pero no la única. Otras tareas (incluyendo sacar fotocopias, escribir cartas de negocios o hasta acomodar las sillas en los ensayos) son también parte del proceso compositivo. Se acabaron los tiempos inocentes en los que creía que las únicas herramientas del compositor son el lápiz, la goma de borrar y el papel pentagramado. El fax, el correo electrónico, el teléfono, una agenda bien organizada y las conversaciones en los bares tras los conciertos son elementos necesarios para que las obras lleguen a sonar. No aceptar esta situación con alegría, no comprenderla como parte de la Naturleza, es como decir que el fagot y el re sostenido no son materiales artísticos. Es ver la realidad con un solo ojo.

Mucho más tarde (agosto de 2000) escuché a Stockhausen expresar un pensamiento que sintetiza su actitud, su enérgica actitud respecto a la carrera: "Como compositor soy responsable del resultado acústico de lo que he escrito". Vale decir, mi labor no termina con la doble barra final, ahí sólo termina una etapa, la de producción propiamente dicha. Luego viene la realización sonora en sí. Organizar conciertos (o ingeniárselas para ser programado en un Festival). Estar presente en los ensayos es imprescindible, inexcusable, y es posible (hasta deseable) que alteres alguna nota o cambies algún matiz tras una fase de ensayos. Si no, o tienes una imaginación sonora madura y desarrolladísima –y has podido prever todo con exactitud– o eres un sordo total, o un desaprensivo al que no le importa lo que suene con tal de figurar.

Luego sería importante grabar los conciertos, sea en forma casera (pero con la mayor calidad

partition) est un détail, si on veut, mais la question de fond – ce que j'ai appris de Stockhausen à travers ce détail – est que composer n'est qu'une tâche entre toutes celles d'un compositeur. Logiquement la plus importante, mais pas la seule. D'autres tâches (y compris faire des photocopies, écrire des lettres d'affaires ou même arranger les chaises pour les répétitions) font aussi partie du processus de composition. Fini les temps innocents où l'on croyait que les seuls outils du compositeur sont le crayon, la gomme et le papier à musique. Le fax, le courrier électronique, le téléphone, un agenda bien organisé et les conversations dans les bars après les concerts sont des éléments nécessaires pour que les œuvres arrivent à sonner. Ne pas accepter cette situation avec gaîté, ne pas la comprendre comme une partie de la Nature, c'est comme dire que le basson et le ré# ne sont pas des matériaux artistiques. C'est voir la réalité avec un seul oeil.

Beaucoup plus tard (août 2000), j'entendis Stockhausen exprimer une pensée qui synthétise son attitude, son énergique attitude face à la carrière : "Comme compositeur je suis responsable du résultat acoustique de ce que j'écris". C'est-à-dire : mon travail ne se termine pas à la double barre finale, là se termine juste une étape, celle de production proprement dite. Après vient la réalisation sonore en soi. Organiser des concerts (ou se débrouiller pour être programmé dans un festival). Être présent aux répétitions est indispensable, immanquable, et c'est possible (même désirable) que tu altères quelque note ou changes quelque nuance après une phase de répétitions. Sinon, ou tu as une imagination sonore mûre et très développée – et tu as pu prévoir tout avec exactitude – ou tu es complètement sourd, ou sans scrupule pour qui ça n'importe pas comment ça sonne pourvu qu'il fasse figure.

Ensuite il serait important d'enregistrer les concerts, soit avec des moyens artisanaux (mais avec la meilleure qualité technique possible, sans bruits indésirables) soit, cas idéal, que tu arrives à intéresser une radio pour qu'elle aille l'enregistrer. Ici entre en vigueur un de mes principes :"Un enregistrement mauvais est préférable au manque d'enregistrement". Ne serait-ce que pour un contrôle personnel, sans but promotionnel. Pourquoi ? Parce que le contact

técnica posible, sin ruidos indeseados) o, en caso ideal, que logres interesar a una radio para que vaya a grabarlo. Aquí entra a regir otro de mis principios: "Una grabación mala es preferible a carecer de grabación". Aunque sólo sea para control personal, sin fines promocionales. ¿Por qué? Porque el contacto auditivo *a posteriori* con lo que he escrito es una parte esencial del proceso de crecimiento. Si no oigo mis propias obras, si no escucho mi propia voz, me ocurrirá como a los niños sordos que no aprenden a hablar correctamente por no tener el *feedback* de su propia voz. Este proceso de retroalimentación es fundamental para aprender cualquier cosa, incluso a componer. Es incluso defendible la postura (algo extrema) según la cual lo único que nos enseña a componer es oir nuestras obras.

Así imagino tanto el Paraíso como el Infierno: estar condenados o premiados a escuchar eternamente lo que hemos hecho. Si es Paraíso o Infierno dependerá de la calidad de las obras.

Pero volvamos a Karlheinz Stockhausen. El siguiente paso en mi relación con él fue tomar clases (a partir de octubre de 1993) con Johannes Fritsch, su antiguo alumno y colaborador, en Colonia. Ya escribí sobre este asunto un poco más arriba. Tras unos meses, en cierto momento me dí cuenta de que había aprendido mucho acerca de las técnicas de Stockhausen, sin haber tenido jamás contacto directo con él. Así que le escribí para decírselo (y para agradecerle, porque cada semestre Stockhausen le enviaba a Fritsch un grupo de sus partituras para que éste repartiera gratuitamente entre sus alumnos); su respuesta fue: "Sí, el Espíritu es transparente" (*Ja, der Geist ist transparent*. La palabra "Geist" se puede traducir como "espíritu" y como "intelecto", y en ambos sentidos entendí esta respuesta, pero si hay que optar por una sola me inclino por Espíritu, acaso con mayúscula).

Vi a Karlheinz Stockhausen personalmente por primera vez en 1994, en el estreno de OKTOPHONIE, en Colonia; luego mi contacto con él se limitó a algunas breves cartas (si está en su casa cuando recibe cartas casi siempre responde) hasta el año en que cumplió los setenta (1998). Entonces

auditif a posteriori avec ce que j'ai écrit est une part essentielle du processus de croissance. Si je n'entends pas mes propres œuvres, si je n'entends pas ma propre voix, il m'arrivera comme aux enfants sourds qui n'apprennent pas à parler correctement parce qu'ils n'ont pas le *feed back* de leur propre voix. Ce processus de rétroalimentation est fondamental pour apprendre n'importe quoi, y compris à composer. C'est même défendable, la position selon laquelle la seule chose qui nous apprend à composer est d'entendre nos œuvres.

J'imagine ainsi autant le Paradis que l'Enfer : être condamnés ou récompensés par l'écoute éternelle de ce que nous avons fait. Paradis ou Enfer, cela dépendra de la qualité des œuvres.

Mais revenons à Karlheinz Stockhausen. Le pas suivant dans mes rapports avec lui fut de prendre des cours (à partir d'octobre 1993) avec Johannes Fritsch, son ancien élève et collaborateur, à Cologne. J'ai écrit ci-dessus à ce sujet. Après quelques mois, à un certain moment, je me rendis compte que j'avais appris beaucoup au sujet des techniques de Stockhausen, sans avoir jamais eu de contact direct avec lui. J'écrivis donc pour lui dire (et pour le remercier, parce que chaque semestre Stockhausen envoyait à Fritsch un groupe de partitions à lui pour être réparties gratuitement parmi ses élèves) ; sa réponse fut : "Oui, l'Esprit est transparent" (*Ya, der Geist ist transparent*. Le mot "Geist" peut se traduire par "esprit" et par "intellect", et j'ai compris cette réponse dans les deux sens, mais s'il faut opter pour une seule je penche pour Esprit, plutôt avec majuscule).

J'ai vu Karlheinz Stockhausen personnellement pour la première fois en 1994, à la première d'OKTOPHONIE, à Cologne ; ensuite mes contacts se limitèrent à quelques brèves lettres (s'il est chez lui quand il reçoit une lettre il répond presque toujours) jusqu'à l'année de son 70ème anniversaire (1998). Il commença alors à organiser régulièrement, toujours début août, un stage de huit jours à Kürten (la petite commune où il vit, non loin de Cologne). Je dis "stages de composition" dans le sens intégral du terme: pas seulement des causeries journalières au cours desquelles on analyse à fond une seule de ses œuvres (en 2001 ça sera LICHTER-WASSER), mais aussi

comenzó a organizar regularmente, siempre a comienzos de agosto, un curso de ocho días en Kürten (la pequeña población donde vive, no lejos de Colonia). Digo "cursos de composición" en el sentido integral del término: no únicamente unas charlas diarias en las cuales se analiza a fondo una sola de sus obras (en el 2001 será LICHTER-WASSER), sino seminarios instrumentales (donde se preparan exclusivamente obras de Stockhausen), uno o dos conciertos diarios de altísima calidad, con sus respectivos ensayos. Viendo cómo Stockhausen ensaya puede aprenderse muchísimo acerca de la realidad del sonido. Además, durante esos ocho días está abierto a cualquier pregunta que se le quiera hacer, porque las considera un incentivo para la reflexión personal: no soy yo quien plantea las preguntas, es el Destino; esa es en términos generales su actitud.

Vamos a poner un ejemplo, porque suelen gustar más que los relatos secos. Le pregunté "Muchas veces, al componer, hay varias alternativas, dos o tres posibles soluciones a un problema compositivo concreto. ¿Cómo hace para elegir? Sé que es una pregunta algo tonta, pero ..." "No, no es tonta, es el problema básico de la composición. Aprendí a esperar hasta que ya no tengo más dudas. Mientras tanto me entretengo con bocetos o hago experimentos técnicos".

En cuanto a las técnicas concretas que aprendí de él, son las mismas que cualquiera puede aprender analizando sus obras o leyendo sus numerosos escritos; en esto no hay secretos.

Decisivo para mí fue reconocer que Stockhausen escribió música en estilos y con lenguajes sumamente diversos. Serialismo, diversos conceptos de aleatoriedad, teatro musical, composición con "fórmula" (un método muy concreto que aplica desde 1970) y diversas obras con técnicas que no necesitamos encerrar en una clasificación *a priori*. Toda esta multiplicidad existe sin perjuicio de que pueda percibirse una continuidad en su pensamiento musical. ¿Qué leo en esta variedad? Primero, que investiga continuamente, que reflexiona constantemente sobre sus herramientas técnicas. Y segundo, que a Stockhausen no se le cae el pelo por cambiar de

des séminaires instrumentaux (où se préparent exclusivement des œuvres de Stockhausen), un ou deux concerts par jour de très haute qualité, avec ses répétitions respectives. En regardant comment Stockhausen répète, on peut apprendre beaucoup au sujet de la réalité du son. En plus, pendant ces huit jours, il est ouvert à quelque question qu'on veuille lui poser, parce qu'il les considère comme une incitation à la réflexion personnelle : ce n'est pas moi qui pose les questions, c'est le Destin ; c'est en gros son attitude.

Nous allons prendre un exemple, parce que cela plaît plus que les récits tout courts. Je lui ai demandé : "Souvent, quand on compose, il y a plusieurs alternatives, deux ou trois solutions à un problème concret de composition. Comment faites-vous pour choisir ? Je sais que c'est une question un peu idiote, mais...". "Non, ce n'est pas idiot, c'est un problème de base en composition. J'ai appris à attendre jusqu'à ce que je n'aie plus de doutes. Pendant ce temps, je m'occupe avec des esquisses ou je fais des expériences techniques".

Quant aux techniques concrètes que j'ai appris de lui, ce sont les mêmes que n'importe qui peut apprendre en analysant ses œuvres ou en lisant ses nombreux articles ; il n'y a là pas de secrets.

Ce fut décisif pour moi de reconnaître que Stockhausen a écrit de la musique dans des styles et avec des langages extrêmement divers. Sérialisme, différents concepts de l'aléatoire, théatre musical, composition avec "formule" (une méthode très concrète qu'il applique dès 1970) et diverses œuvres avec des techniques que nous n'avons pas besoin d'enfermer dans une classification *a priori*. Toute cette multiplicité existe sans nous empêcher de pouvoir percevoir une continuité dans sa pensée musicale. Qu'est-ce que je lis dans cette variété ? D'abord, qu'il fait de continuelles recherches, qu'il réfléchit continuellement à ses outils techniques. Et ensuite, que Stockhausen ne s'en mord pas les doigts de changer de langage d'une œuvre à l'autre ; dans ce sens il n'est pas "puriste" ni défend une idéologie extra-musicale aux dépens de son art. Et que puis-je vous dire ? C'est pour moi un idéal qui vaut la peine qu'on s'y applique.

Je voudrais mentionner un épisode qui révèle une

lenguaje de una obra a otra; en este sentido no es "purista" ni defiende una ideología extramusical a costa de su arte. Y ¿qué puedo decirles? A mí, esto me resulta un ideal por el cual vale la pena esmerarse.

Quiero mencionar un episodio que revela una faceta importante de la personalidad de Karlheinz Stockhausen, un aspecto sobre el cual se habla poco. En octubre de 1998, durante un viaje a Argentina, toqué TIERKREIS junto a un violinista, Juan Carlos Roqué Alsina, y dicté paralelamente un par de cursos sobre esta composición de Stockhausen, una obra de media hora que consiste en doce melodías con su respectivo acompañamiento, y de cada una de las cuales los intérpretes deben inventar tres o cuatro versiones (variando los timbres y las texturas instrumentales, por ejemplo). Durante el curso, explicando los principios constructivos de la obra, se me ocurrió que bien podría realizarse una de las variaciones con luz de diferentes colores; como una melodía en la cual en lugar de do, re, mi, tuviéramos rojo, violeta, amarillo, o lo que fuera. Al volver a Colonia le escribí para mencionarle esta idea y preguntarle si él ya había establecido una relación nota-música para alguna de sus obras (sé que el simbolismo del color no le es indiferente). Me respondió a los pocos días diciendo que había escrito sobre el asunto diferentes cosas, especialmente en su recopilación de "Texte" números 5 y 6, y con esa carta me los envió, gratis. Dos libracos de varios cientos de páginas, bastante caros. Yo les pregunto: ¿de cuántos compositores han recibido regalos así?

Clarence Barlow (nacido en Calcuta en 1945) es un extraño personaje, acaso por eso le tengo cariño. Si lo quiero enumerar entre mis maestros de composición –a pesar de que oficialmente no lo fue– es porque representa un aspecto que no hemos apenas mencionado: hallar inspiración. Las clases y las ideas de Barlow fueron para mí increíblemente inspiradoras; tanto que, cuando dicta cierto curso semanal donde repite lo que supuestamente ya sé (MusiQuantic, lo llama), voy de todas maneras, más que a enterarme de algo

facette importante de la personnalité de Karlheinz Stockhausen, un aspect dont on parle peu. En octobre 1998, pendant un voyage en Argentine, j'ai joué TIERKREIS avec un violoniste, Juan Carlos Roqué Alsina, et j'ai donné parallèlement quelques cours sur la composition de Stockhausen, une œuvre d'une demi-heure qui consiste en douze mélodies avec leur accompagnement respectif, et chaque interprète doit inventer trois ou quatre versions (en variant les timbres et les textures instrumentales, par exemple). Pendant le cours, en expliquant les principes constituants de l'œuvre, j'eus l'idée qu'on pourrait réaliser une des variations avec de la lumière de différentes couleurs ; comme une mélodie dans laquelle au lieu de do, ré, mi, on aurait rouge, violet, jaune, ou quoi que ce soit. Quand je retournai à Cologne, je lui écrivis pour lui mentionner l'idée et lui demander si lui-même avait déjà établi une relation note-couleur pour une de ses œuvres (je sais que le symbolisme de la couleur ne lui est pas indifférent). Il me répondit au bout de peu de jours en me disant qu'il avait écrit à ce sujet différentes choses, spécialement dans son recueil de "Texte" numéro 5 et 6, et il me les envoya gratis avec la lettre. Deux gros livres de centaines de pages, assez chers. Je vous demande : de combien de compositeurs avez-vous reçu de tels cadeaux ?

Clarence Barlow (né à Calcutta en 1945) est un personnage bizarre, c'est peut-être pourquoi j'y suis attaché. Si je veux l'énumérer parmi mes maîtres de composition – bien qu'il ne l'ait pas été officiellement – c'est parce qu'il représente un aspect que nous avons à peine mentionné : trouver de l'inspiration. Les cours et les idées de Barlow furent pour moi incroyablement inspirateurs ; au point que, quand il donne un certain cours hebdomadaire où il répète ce que je suis sensé savoir déjà (il l'appelle MusiQuantic) j'y vais de toutes façons, plus pour chercher de l'inspiration que pour apprendre quelque chose de nouveau. Ses cours sont principalement d'informatique musicale, mais avec des ramifications vers les mathématiques appliquées à la musique, ce qui assouvit mon besoin de raisonnement pour un temps. Et après, curieusement, si j'applique littéralement n'importe laquelle des techniques avec lesquelles il a écrit une de ses œuvres, mon résultat

nuevo a buscar inspiración. Sus clases son centralmente de informática musical pero con ramificaciones a la matemática aplicada a la música, lo cual sacia mi necesidad de raciocinio por un tiempo. Y luego, lo curioso es que si aplico literalmente cualquiera de las técnicas con las que él escribió alguna de sus obras, mi resultado es absolutamente distinto. Esto apenas ocurre con otros profesores. Además, reconozco que numerosos conceptos muy concretos de mi pensamiento musical provienen de él.

Luciano Berio (nacido en 1925). Vi a Berio tres veces, hasta ahora. La más importante fue la segunda, en mayo de 1997 en Amsterdam, adonde viajé especialmente para encontrarlo y mostrarle una serie de obras, a ver qué opinaba. Me dedicó mucho tiempo (cerca de dos horas) en el cuarto de su hotel (lujosísimo, por cierto). En su mesa de trabajo había manuscritos y bocetos para su ópera *R*, que se estrenaría dos años más tarde en Salzburgo como *Cronaca del luogo*. Ya solo este detalle –componer en el hotel– me impresionó: después me enteré de que Berio trabaja constantemente, y que si no compusiera durante sus viajes habría escrito la mitad de sus obras.

Bien pronto asimilé esta práctica. De hecho, este artículo que usted está leyendo, esta colección más o menos amorfa de recuerdos misceláneos, fue escrita casi en su totalidad en la calle, en tranvías, trenes y autobuses, durante el famoso "tiempo muerto". Tales condiciones externas podrían explicar su naturaleza insular, discontinua; pero hay un truco: la estructura de este escrito es, ya desde su concepción, intencionalmente discontinua, de a cachitos, como tema y variaciones, con un ojo puesto en la manera itinerante en que seguramente debería escribirlo. Esperar las condiciones ideales para comenzar a hacer algo significa esperar para siempre.

No sólo hablamos de música; Berio también se interesó, en cierta medida, por mi vida personal.

En lo musical, los consejos de Berio fueron de una simplicidad mozartiana. Tan sencillas eran sus respuestas a los problemas que yo le iba planteando, que mi pregunta quedaba aniquilada, est absolument différent. Ça arrive à peine avec d'autres professeurs. En plus, je reconnais que de nombreux concepts très concrets de ma pensée musicale viennent de lui.

Luciano Berio (né en 1925). J'ai vu Berio trois fois jusqu'à présent. La plus importante fut la troisième, en mai 1997 à Amsterdam, où je voyageai spécialement pour le rencontrer et soumettre une série d'œuvres à son jugement. Il me dédia beaucoup de temps (près de deux heures) dans sa chambre d'hôtel (de grand luxe d'ailleurs). Sur sa table de travail il y avait des manuscrits et des ébauches de son opéra *R*, qui allait se créer deux ans plus tard à Salzbourg sous le nom de *Cronaca del luogo*. Déjà ce détail en soi – composer à l'hôtel – m'impressionna : j'appris après que Berio travaille constamment, et s'il ne composait pas pendant ses voyages, il aurait écrit la moitié de ses œuvres.

J'assimilai bien vite cette pratique. De fait cet article que vous êtes en train de lire, cette collection plus ou moins informe de souvenirs pêle-mêle, fut écrite presque totalement dans la rue, les tramways, les trains et autobus, pendant les fameux temps morts. De telles conditions externes pourraient expliquer sa nature insulaire, discontinue, morcelée, comme un thème et variations, j'avais l'œil sur la manière itinérante avec laquelle je devrais sûrement l'écrire. Attendre les conditions idéales pour commencer à faire quelque chose revient à attendre éternellement.

On a pas seulement parlé de musique. Berio s'est intéressé aussi, d'une certaine façon, à ma vie personnelle.

Dans le domaine musical, les conseils de Berio ont été d'une simplicité mozartienne. Ses réponses aux problèmes que je lui posais étaient si simples que ma question en était anéantie, paraissait presque ridicule. Cela m'apprit, en plus de réponses concrètes, que ce n'est pas obligé que les solutions soient compliquées pour être efficaces, ce qui relativise l'importance même de la difficulté. Après avoir parlé avec Berio, il semble y avoir plus de solutions que de problèmes.

*

Je voudrais mentionner au moins quelques-unes des autres personnes qui m'ont aidé, lors de rencontres

parecía casi ridícula. De esto aprendí, además de las respuestas concretas, que las soluciones no tienen porqué ser complicadas para ser eficientes, lo cual relativiza la importancia misma de la dificultad. Después de hablar con Berio, parece haber más soluciones que problemas.

*

Al menos mencionar quiero a algunas de las otras personas que en encuentros esporádicos me ayudaron a entender uno u otro aspecto del quehacer musical, o del quehacer artístico en general. Aquí hallamos a Cristóbal Halffter, a Ramón Barce (sus escritos sobre música son impresionantes, especialmente "Fronteras de la Música", donde cada página es la apertura de una dimensión); a Julio Estrada, Tom Johnson, Leo Brower, Paulo Alvares, Dieter de la Motte, Roberto Aussel, Michael Svoboda, Peter Eötvös, Nuria Schönberg-Nono, Alvise Vidolin, Hans Tutschku, Carola Bauckholt, José Luis Campana, Jorge Pítari, Rafael Reina, Pedro Sáenz, Marco Stroppa, Manfred Trojahn. Y a los escritores Lucrecia Romera y Javier Adúriz (dedicatario de este ensayo). No se olviden que Claude Debussy reconocía haber aprendido más de los pintores que de sus colegas compositores. Claro, en algún momento uno se harta de los músicos que comienzan a dictarte cátedra y decirte cómo deben ser las cosas.

¿Y ahora?

En este punto se supone que debería realizarse una síntesis. Difícilmente puedo decir "este profesor es mejor que aquél" o "esta experiencia fue más fructífera". La alternancia de maestros puede ser muy provechosa, excepto que a uno le interese un lenguaje musical determinado de antemano (cosa muy respetable). Sí puedo decir lo que espero de mí mismo en tanto maestro de composición:

– Impulsar a los discípulos a la acción, al hacer; alejarlos del inmovilismo, de la parálisis y del caminar en círculos–. Que no duden jamás de sus fuerzas, para lo cual tienen que conocerlas.

– Pulir la intuición y el instinto artístico como la

sporadiques, à comprendre l'un ou l'autre aspect du labeur musical, ou du labeur artistique en général. Je veux parler de Cristóbal Halffter, Ramón Barce (ses écrits sur la musique sont impressionnants, spécialement "Frontières de la musique", où chaque page est l'ouverture d'une dimension) ; de Julio Estrada, Tom Johnson, Leo Brower, Paulo Alvarez, Dieter de la Motte, Roberto Aussel, Michael Svoboda, Peter Eötvös, Nuria Schönberg-Nono, Alvise Vidolin, Hans Tutschku, Carola Bauckholt, José Luis Campana, Jorge Pítari, Rafael Reina, Pedro Sáenz, Marco Stoppa, Manfred Trojahn. Et des écrivains Lucrecia Romera et Javier Adúriz (dédicataire de cet essai). N'oubliez pas que Claude Debussy reconnaissait avoir appris plus des peintres que de ses collègues compositeurs. Évidemment, il y a un moment où l'on en a assez des musiciens qui commencent à vous parler ex cathedra et vous dire comment les choses doivent être.

Et maintenant ?

On suppose à ce niveau qu'il faudrait réaliser une synthèse. Je peux difficilement dire "ce professeur est meilleur que celui-là" ou "cette expérience a été plus fructifère". L'alternance de maîtres peut être très profitable, sauf si on s'intéresse à l'avance à un langage déterminé (chose très respectable). Si je peux dire ce que j'attends de moi-même en tant que professeur de composition :

– Pousser les disciples à l'action, à faire ; les éloigner de l'immobilisme, de la paralysie et de tourner en rond. Qu'ils ne doutent jamais de leurs forces, partant, ils doivent les connaître.

– Polir l'intuition et l'instinct artistique comme étant la manière la plus sûre de trouver des solutions (et non pas définir un système a priori "qui te défende"). Il y a un bon chemin vers cela qui est le conseil de Brower : "Ecrivez d'abord, analysez ensuite". Et ne jamais perdre le contact avec la faisabilité du son et les conditionnements du matériau (à lire les possibilités instrumentales et de la perception humaine).

– Qu'ils apprennent à être clairs, parce que "le manque de clarté est mortel" (Juan Carlos Zorzi). Clarté dans la graphie, dans le flux d'idées et même dans la verbalisation des pensées musicales, dans la réflexion sur les outils qu'on emploie. Vu comme est construit

manera más certera de hallar soluciones (y no definir un sistema a priori "que te defienda"). Un buen camino hacia esto es el consejo de Brower: "Escriban primero, analicen después". Y no perder jamás contacto con la factualidad del sonido y los condicionamientos del material (léase posibilidades instrumentales y de la percepción humana).

– Que aprendan a ser claros, porque "la falta de claridad es mortal" (Juan Carlos Zorzi). Claridad en la grafía, en el flujo de ideas e incluso en la verbalización del pensamiento musical, en la reflexión sobre las herramientas que se emplea. Tal como está construido el mundo, para ser claro frecuentemente hay que ser redundante.

– Enseñar la concentración, porque la falta de concentración es veneno para el talento.

– Enseñar a atarse el hígado. Quiero que mis obras se toquen, no hacerme amigo de un idiota ni darle lecciones de educación, ergo ¿para qué cantarle las cuarenta? Díganle con toda diplomacia que tiene razón, para que se quede tranquilo, y luego hagan lo que quieran ustedes. Así el pobre tipo se siente feliz. Lo contrario es fabricarse un enemigo o una bomba de tiempo.

– *Allways be around* ("estén siempre ahí"), dice la leyenda que recomendaba John Cage. Intégrense al mundo musical, sepan quién es quién, primero a nivel local y luego ya veremos. Asistan a los conciertos de los colegas.

–¿Tienen una idea compositiva pero no se atreven a realizarla porque les parece ridícula? Háganla, denle vida, porque hay muchas probabilidades de que sea una idea realmente original (nos parece ridículo aquello que nunca hemos visto); y lo peor que puede ocurrir es que los tilden de excéntricos, lo cual tampoco es tan grave. En el fondo, nada es lo suficientemente ridículo, si se lo realiza de manera consecuente.

– Enseñar simultáneamente cómo componer, cómo lograr oir sus obras y cómo promocionarlas. Además de la producción propiamente dicha, no descuiden la promoción de la obra y su financiación. Si no, tendrán patas cortas. Aprendan estas otras técnicas paralelamente, como otra lengua materna. Si no logran oir sus propias obras, no crecerán. Y es el compositor el principal

le monde, pour être clair il faut souvent être redondant.

– Enseigner la concentration, parce que le manque de concentration empoisonne le talent.

– Apprendre à tenir sa langue. Je veux que mes œuvres soient jouées, et non me faire l'ami d'un idiot ni lui donner des leçons de politesse, donc, pourquoi lui dire ses quatre vérités ? Dites-lui avec toute la diplomatie possible qu'il a raison, pour qu'il soit tranquille, et après faites ce que vous voulez. Comme ça le pauvre type est content. Le contraire équivaut à se fabriquer un ennemi ou une bombe à retardement.

– *Always be around* ("soyez toujours dans les environs"), dit la légende que recommendait John Cage. Intégrez-vous au monde musical, sachez qui est qui, d'abord au niveau local et après nous verrons. Assistez aux concerts des collègues.

– Vous avez une idée de composition mais vous n'osez pas la réaliser parce qu'elle vous paraît ridicule ? Faites-la, donnez-lui vie, parce qu'il y a beaucoup de probabilités que ce soit une idée vraiment originale (ça nous paraît ridicule si nous ne l'avons jamais vu) ; et ce qui peut arriver de pire est qu'on vous taxe d'excentriques, ce qui n'est pas si grave non plus. Au fond, rien n'est suffisamment ridicule, si on le réalise de manière conséquente.

– Apprendre simultanément comment composer, comment arriver à entendre vos œuvres et comment les promotionner. En plus de la production proprement dite, ne négligez pas la promotion de l'œuvre et sa financiation. Sinon, vous n'irez pas loin. Apprenez ces autres techniques parallèlement, comme une autre langue maternelle. Si vous n'arrivez pas à entendre vos propres œuvres, vous n'avancerez pas. Et le compositeur est le principal responsable de ce que son œuvre arrive à sonner. Supposons que ce soit idéal de ne pas avoir à s'occuper de ces "basses" questions, tout comme le pigeon suppose que si l'air n'offrait pas de résistance, il pourrait voler mieux. Nous désirerions une armée de secrétaires pour s'occuper des relations avec la presse et pour nous obtenir de l'argent, mais tant que ça n'arrivera pas, nous ne pouvons pas nous payer le luxe d'attendre, avec la curieuse idée que la qualité apparaît toujours au grand jour, à la longue. Moi personnellement je ne veux pas attendre, je veux voir des résultats de mon vivant. Je connais seulement un cas, celui de Sibélius,

responsable de que su obra llegue a sonar. Suponemos que sería ideal no tener que ocuparnos de estas cuestiones "bajas", al igual que la paloma supone que si el aire no ofreciera resistencia podría volar mejor. Añoramos tener un ejército de secretarios que se ocupe de las relaciones con la prensa y de conseguirnos dinero, pero mientras esto no ocurra no podemos darnos el lujo de esperar, en la curiosa idea de que –a la larga– la calidad siempre surge a la luz. Yo personalmente no quiero esperar, quiero ver resultados en vida. Y sólo conozco un caso, el de Sibelius, que a los 32 años recibió una beca vitalicia del estado para que se pudiera dedicar exclusivamente a componer. Primero, que estas cosas ocurren sólo en Escandinavia, segundo, que hasta los 32 hay que sobrevivir, y tercero, que para merecer esta beca hay que mostrar algún resultado.

– Liberarse del prejuicio "esto es así y de ninguna otra manera", cerrando de entrada la puerta a alternativas. Este modo de pensar define una postura mental general, no específicamente compositiva; pero a fin de cuentas, el pensa miento musical no está escindido del pensamiento integral, del pensamiento a secas.

– Aprendan urgentemente a ser avaros con su tiempo. Esto no significa que vivan en perpetuo stress. Todo lo contrario. El stress afecta negativamente el rendimiento. Inviertan tiempo en comer, en dormir y en la vida social, pero cuando estén despiertos estén *bien* despiertos, y cuando estén trabajando no se distraigan, "no se escapen" (Cristóbal Halffter). Si uno dedica ocho horas diarias a componer (lo mismo que dedica un oficinista a sus apasionantes tareas) las cosas salen. No hay secretos. Y no le hagan ascos a trabajar durante los viajes, como Berio. Complementariamente, ayuda al aprovechamiento integral del tiempo un concepto que tomé del ajedrez: el concepto de "jugada multifunción". Es decir, una jugada tal que (por ejemplo) simultáneamente abre una línea, mejora la posición de una pieza y genera una amenaza indirecta. Claro que no siempre es posible realizar este tipo de jugadas. En la carrera musical, esto puede traducirse a gusto del consumidor. Por ejemplo, usar las notas de qui à 32 ans reçut une bourse à vie de l'Etat pour qu'il puisse se dédier exclusivement à composer. Premièrement, ces choses-là n'arrivent qu'en Scandinavie, deuxièmement, il faut survivre jusqu'à 32 ans, et troisièmement, pour mériter cette bourse il faut montrer quelque résultat.

– Se libérer du préjugé "c'est comme ça et pas autrement", qui ferme la porte à des alternatives. Cette façon de penser définit une attitude mentale générale, pas spécialement du domaine de la composition ; mais en fin de compte, la pensée musicale n'est pas coupée de la pensée intégrale, de la pensée tout court.

– Apprenez à être avare de votre temps. Cela ne signifie pas que vous viviez continuellement stressés. Au contraire. Le stress affecte négativement le rendement. Investissez du temps dans les repas, le sommeil et la vie sociale, mais quand vous êtes éveillés, que vous soyez bien éveillés, et quand vous travaillez, ne vous distrayez pas, "ne vous échappez pas" (Cristóbal Halffter). Si on consacre huit heures par jour à composer (ce que consacre un employé de bureau à ses passionnantes tâches) on y arrive. Il n'y a pas de secrets. Et que ça ne vous dégoûte pas de travailler pendant les voyages, comme Berio. En complément, j'ai sorti des jeux d'échecs un concept qui aide à profiter intégralement du temps : le concept de "coup multi-fonction". C'est-à-dire un coup qui (par exemple) simultanément ouvre une ligne, améliore la position d'une pièce, et provoque une menace indirecte. Bien sûr, ce n'est pas toujours possible de réaliser ce genre de coups. Dans la carrière musicale, ça peut se traduire selon le consommateur. Par exemple, utiliser les notes de programmes d'une composition déterminée pour structurer une conférence, le transformer ensuite en programme radiophonique, le publier ensuite comme article et l'utiliser comme travaux pratiques à l'université.

Finale

Un lecteur moyennement attentif pourra voir que – à part des techniques concrètes, qui ne manquent pas d'importance – je n'ai pas appris plus de mes maîtres réguliers que de rencontres non académiques avec des personnes remarquables, qui "se creusent les méninges". Si vous avez lu cet essai en cherchant la

programa de determinada composición para estructurar una conferencia, luego transformar eso en programa radiofónico, luego publicarlo como artículo o usarlo como trabajo práctico en la Universidad.

Finale

Un lector medianamente alerta podrá ver que –excepto técnicas concretas, que no carecen de importancia– no aprendí más de mis maestros regulares que de encuentros no académicos con personas notables y de "avivar el seso". Si al leer este ensayo usted buscaba la fórmula de cómo enseñar composición, para luego aplicar esta fórmula en los planes de estudio de los conservatorios, posiblemente se haya decepcionado.

Guardo cierto escepticismo acerca de que se pueda estandarizar la enseñanza de una disciplina que es, *per definitionem*, una expresión personal intrínsecamente *non standard*. De momento no encuentro mejor modelo "general" que el directo, el de maestro-discípulo a la manera de los talleres de pintura del Renacimiento. Modelo que se repite en el caso de Schönberg y sus alumnos Berg y Webern, no es algo únicamente perteneciente al pasado remoto.

Juan María Solare es compositor.

formule pour enseigner la composition, pour l'appliquer ensuite dans les plans d'étude des conservatoires, vous aurez sûrement été déçu.

Je garde un certain scepticisme quant à pouvoir standardiser l'enseignement d'une discipline qui est, *per definitionem*, une expression personnelle intrinsèquement *non standard*. Pour l'instant je ne trouve pas de meilleur modèle "général" que le direct, celui de maître-disciple à la façon des ateliers de peinture de la Renaissance. Modèle qui se répète dans le cas de Schönberg et de ses élèves Berg et Webern, ça n'appartient pas seulement au passé reculé.

Juan María Solare est compositeur.

JAVIER MARTÍN JIMÉNEZ

Musterkarte 2001. Modelos de pintura en Alemania

A mediados de los años 80 comenzaron a darse en España las primeras exposiciones de artistas alemanes contemporáneos, éstas muestran el trabajo de toda una generación encabezada por Georg Baselitz, Gerhard Richter, A.R. Penck o Sigmar Polke. Tras ellos, unos años después llegaron Martin Kippenberger, los hermanos Oehlen y Georg Herold, además de Günter Förg y los fotógrafos de la Academia de Düsseldorff, representados por galerías madrileñas.

En la década de los 90 hay un descenso degenerativo en el fluido de información entre Alemania y España. Artistas alemanes que muestran su obra en el Kunsthaus de Hamburgo y en el de Berna, participan en Bienales y otros eventos internacionales, intervienen en grandes exposiciones como la Manifesta de Luxemburgo o incluso en el MOMA de Nueva York, pasan completamente desapercibidos en España.

Musterkarte 2001 es una amplia exposición de jóvenes creadores alemanes que pretende ofrecer una visión generalizada de la situación de la pintura en Alemania a principios del siglo XXI. Una selección de 30 artistas despliega sus obras del 4 de mayo al 15 de julio de 2001 en la Galería Heinrich Ehrhardt, la Galería Elba Benítez, el Centro Cultural Conde Duque y el Goethe-Institut de Madrid. Su intención: "Dar un gran paso para que empiece de nuevo el diálogo".

Evolución de la enseñanza

A principios de los años 60 aparece en Berlín una joven generación de pintores que retomaron los lenguajes formales de la tradición cultural alemana, recuperando la corriente expresionista figura-

Musterkarte 2001. Modèles de peinture en Allemagne

Le milieu des années 80 marque en Espagne le début des premières expositions d'artistes allemands contemporains, offrant un témoignage du travail de toute une génération principalement représentée par Georg Baselitz, Gerhard Richter, A.R. Penck ou Sigmar Polke. Quelques années plus tard, vinrent Martin Kippenberger, les frères Oehlen et Georg Herold, en plus de Günter Förg et des photographes de l'Académie de Düsseldorf, représentés par des galeries madrilènes.

Durant la décennie des années 90, le courant d'informations entre l'Allemagne et l'Espagne souffre d'un amoindrissement dégénératif. Les artistes allemands, qui exposent leurs œuvres dans les Kunsthaus de Hamburg et de Berne, participent aux biennales et autres manifestations internationales ou interviennent dans des grandes expositions comme la Manifesta de Luxemburg ou même le MOMA de New York, sont totalement ignorés en Espagne.

Musterkarte 2001 est une ample exposition de jeunes créateurs allemands et se propose d'offrir une vision généralisée de la situation de la peinture en Allemagne au début du XXIe siècle. Trente artistes choisis parmi d'autres montrent leurs œuvres du 4 mai au 15 juillet 2001 dans la Galerie Heinrich Ehrhardt, la Galerie Elba Benítez, le Centre Culturel Conde Duque et l'Institut Goethe de Madrid. Leur intention : "Faire un grand pas pour que le dialogue se renoue".

Évolution de l'enseignement

Au début des années 60, surgit à Berlin une jeune génération de peintres qui revinrent aux langages formels de la tradition culturelle allemande, en récupérant le courant expressionniste et figuratif et en utilisant, pour ce, une esthétique agressive avec une forte composante subjective. Dans les années

tiva y utilizando para ello una estética agresiva con un fuerte componente subjetivo. En los años 70, muchos de los pintores más jóvenes de Berlín eran discípulos de aquellos artistas de la década anterior, revelando una continuidad mutacional del arte alemán, en el que Berlín ocupaba un lugar decisivo. Por el contrario, en Colonia y en Hamburgo, los otros dos centros de la pintura alemana contemporánea, se observaba en los artistas más jóvenes una forma de trabajo que difería drásticamente de la de generaciones anteriores. En contraposición a una cultura visual marcada por el puro conceptualismo, se produjeron imágenes en torrente con una postura narrativa de diálogo.

Continuando una costumbre asentada en toda Alemania, un gran número de artistas de esta generación entraron como profesores en las Academias y Escuelas Superiores de Artes Plásticas. Así nos encontramos con artistas como Jörg Immendorff, quien visitó como profesor invitado la Kunstakademie de Hamburgo, la de Trondheim y la de Düsseldorf, donde había recibido clase a su vez de Joseph Beuys veinte años antes. La enseñanza practicada en los 80 por Baselitz, Richter o Per Kirkeby, entre otros, siguió la fórmula tradicional de los centros de estudio, aún cuando enseñaran una forma de arte nueva y contemporánea.

Sería la generación posterior, la integrada por Kippenberger, Helmut Dorner o Thomas Bayrle la que daría el cambio pedagógico necesario para romper definitivamente con una tradición hereditaria. "Hace diez años –nos comenta Anselm Reyle en su visita a Madrid– la generación de artistas salida principalmente de la Academia de Düsseldorf, la más importante de Alemania en aquel momento, generó una nueva concepción de la enseñanza. Esa generación de profesores jóvenes cambió la educación clásica que se recibía hasta ese momento, dotando al alumno de una libertad casi total". Anselm Reyle, uno de los artistas más jóvenes de la exposición, estudió en la Academia de Arte en Karlsruhe con Helmut Dorner. "No tienes que hacer nada que no quieras. Para muchos estudiantes esto resulta muy

70, un grand nombre de peintres, parmi les plus jeunes de Berlin, étaient les disciples de ces artistes de la décennie antérieure, et révélaient ainsi une continuité mutationnelle de l'art allemand, Berlin étant l'un des lieux décisifs. Au contraire, à Cologne et à Hambourg, les deux autres centres de la peinture allemande contemporaine, on pouvait observer chez les artistes plus jeunes une forme de travail qui différait radicalement de celle des générations antérieures. S'opposant à une culture visuelle marquée par le conceptualisme le plus pur, un flot d'images prit forme en adoptant une posture narrative de dialogue.

Prolongeant une tradition établie en Allemagne, un grand nombre d'artistes de cette génération entrèrent en tant que professeurs dans les académies et écoles supérieures d'arts plastiques. Nous pouvons citer par exemple des artistes comme Jörg Immendorff, qui fut invité comme professeur à visiter la Kunstakademie de Hambourg, ainsi que celles de Trondheim et de Düsseldorf, où il avait étudié auprès de Joseph Beuys vingt ans auparavant. L'enseignement transmis dans les années 80 par Baselitz, Richter ou Per Kirkeby entre autres, prolongeait la formule traditionnelle des centres d'étude, même lorsque ces artistes enseignaient une forme d'art nouvelle et contemporaine.

Il faudra attendre la génération suivante, celle de Kippenberger, Helmut Dorner ou Thomas Bayrle, pour assister au changement de direction pédagogique nécessaire pour que s'impose la rupture définitive avec une tradition héréditaire. "Il y a dix ans", nous commenta Anselm Reyle à l'occasion de son séjour à Madrid, "la génération des artistes issus principalement de l'Académie de Düsseldorf, qui était à l'époque la plus importante d'Allemagne, engendra une nouvelle conception de l´enseignement. Cette génération de jeunes professeurs changea l'éducation classique qui se transmettait jusqu'alors, en laissant à l'élève une liberté pratiquement totale". Anselm Reyle, l'un des artistes les plus jeunes de l'exposition, étudia à l'Académie d'Art de Karlsruhe avec Helmut Dorner. "Tu ne dois rien faire que tu ne veuilles pas. Pour beaucoup d'étudiants, il est très difficile de n'avoir personne pour donner des lignes directrices claires, mais je crois que cela est nécessaire pour que l'artiste qui est en train

difícil, el no tener a nadie que marque unas pautas claras de movimiento, pero yo creo que es algo necesario para que el artista que está aprendiendo defina su propia obra, sin dejar a otra persona que decida por ti. Helmut Dorner fue la primera persona que introdujo esta forma de trabajar en la Academia de Karlsruhe".

En los últimos años, el vídeo, el ordenador y las telecomunicaciones también se vienen utilizando como medio de expresión artística, adaptándose la enseñanza a esta evolución cultural. El Centro de Arte y Tecnología Mediática de Karlsruhe, inaugurado en 1992, el Instituto para los Nuevos Medios de la Escuela Städel de Francfort del Meno y la Escuela Superior de Arte Mediático de Colonia conciben los medios electrónicos como complemento de las formas pictóricas y escultóricas tradicionales.

Desde mediados de los 90 hay un fuerte movimiento en estado permanente que intenta retornar a la pintura como lenguaje artístico, sin que se pueda considerar que exista en el arte alemán actual una corriente definida.

Origen y Visión, la nueva pintura alemana llegaba a España

Christos M. Joachimides comisariaba en 1984 la exposición más importante de artistas alemanes contemporáneos en España bajo el nombre de *Origen y Visión: Nueva Pintura Alemana*. Diecisiete artistas seleccionados representaban los focos más dinámicos de la creación artística en Alemania: Berlín, Colonia y Hamburgo. Entre los artistas más representativos se encontraban Georg Baselitz, Jörg Immerndorff, A. R. Penck y Anselm Kiefer, éstos logran influir en el panorama español del momento con una trascendencia clara. Influjo que pudo apreciarse en artistas españoles que han alcanzado puestos internacionales como Juan Uslé y Miquel Barceló. La consecuencia de esta exposición fue posible gracias a un soporte teórico y crítico que apoyaba y respaldaba a estos artistas en su apertura más allá de sus fronteras nacionales, una implicación de crítica necesaria para sacar adelante cualquier propuesta. Pero no sólo en España. En la exposición *New*

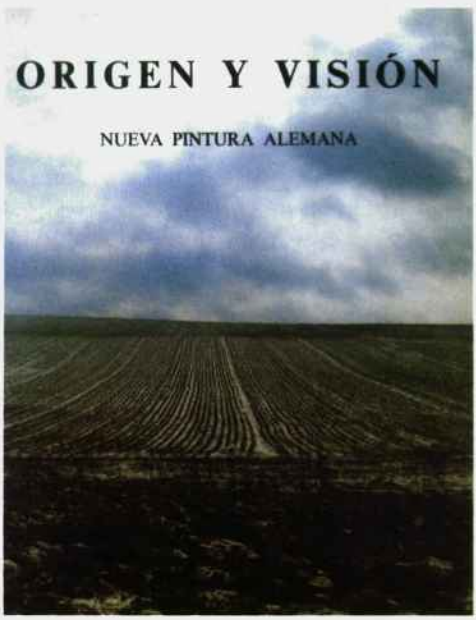
d'apprendre puisse définir sa propre œuvre, sans laisser quelqu'un d'autre décider pour lui. Helmut Dorner fut le premier à introduire cette façon de travailler à l'Académie de Karlsruhe".

Durant ces dernières années, la vidéo, l'ordinateur et les télécommunications s'utilisent aussi comme moyen d'expression artistique, tandis que l'enseignement s'adapte à cette évolution culturelle. Le Centre d'Art et de Technologie Médiatique de Karlsruhe, inauguré en 1992, l'Institut pour les Nouveaux Moyens de l'École Städel de Francfort-sur-le-Main et l'École Superieure d'Art Médiatique de Cologne conçoivent les médiums électroniques comme un complément des formes picturales et sculpturales traditionnelles.

Depuis le milieu des années 90, il existe un puissant mouvement continuel qui tente de revenir à la peinture en tant que langage artistique, sans que l'on puisse pour autant considérer qu'il y ait dans l'art allemand actuel un courant défini.

Origine et Vision, la nouvelle peinture allemande arrivait en Espagne

En 1984, Christos M. Joachimides organisa en tant que commissaire la plus importante exposition d'artistes allemands contemporains en Espagne, intitulée *Origine et Vision : nouvelle peinture allemande*.



Spirit in Painting (1981) de la Royal Academy de Londres y en la *Zeitgeist* (1982) del Martin-Gropius-Bau de Berlín se podía constatar el gran número de artistas alemanes que estaban allí representados. Ambas muestras estaban organizadas por Christos M. Joachimides y Norman Rosenthal, y supusieron un paso de gigante para asentar la pintura alemana contemporánea en el mercado artístico internacional dominado por los artistas norteamericanos. La exposición española, que se llevó a cabo gracias a la cooperación cultural y financiera entre los Gobiernos de la República Federal de Alemania y España, visitó Barcelona (Centre Cultural de la Caixa de Pensions) y Madrid (Palacio Velázquez, Parque del Retiro).

Han pasado casi veinte años desde esta exposición, cuyos pintores son en la actualidad artistas consagrados y maestros de las nuevas generaciones que podemos estudiar ahora en Musterkarte 2001. Esta muestra, aunque no cuenta con el soporte crítico adecuado, supone la exposición más amplia y de mayor calidad del panorama artístico alemán del momento expuesta en Madrid.

Nacimiento de Musterkarte

El proyecto original surgió de la mano de Heinrich Ehrhardt, comisario de la exposición, que propuso a Elba Benítez unir ambas galerías en un único espacio expositivo para acoger la muestra. En sus dos últimas visitas a la Feria Internacional de Arte de Berlín (Art Forum), Heinrich Ehrhardt pudo contemplar dos exposiciones creadas como acontecimientos paralelos a la Feria que le dieron la idea inicial de Musterkarte. La primera de ellas, llamada "Simplemente pintura", tenía lugar en un antiguo supermercado reformado para la ocasión, en donde aproximadamente cincuenta galerías mostraban la obra reciente de artistas alemanes contemporáneos. "Era una exposición sin pretensiones, simplemente una tarjeta de presentación, un muestrario de lo que estaba surgiendo en aquel momento". Aunque se podían ver firmas importantes, como Kippenberger o Markus Oehlen, la mayoría de las obras correspondían a artistas de su mismo entorno que no eran completamente conocidos. Al año siguiente, en la Edición Art

Dix-sept artistes furent choisis pour représenter les centres les plus dynamiques de la création artistique en Allemagne : Berlin, Cologne et Hambourg. Parmi les artistes les plus représentatifs se trouvaient Georg Baselitz, Jörg Immerndorff, A. R. Penck et Anselm Kiefer, qui influencèrent d'une façon transcendante le panorama espagnol de l'époque ; influence qui a pu s'apprécier chez des artistes espagnols ayant atteint une renommée internationale comme Juan Uslé et Miquel Barceló. L'exposition et ses conséquences furent possibles grâce à un support théorique et critique qui accompagnait ces artistes dans leur ouverture au delà de leurs frontières nationales, une implication de la critique nécessaire pour que puisse prospérer toute proposition. Mais pas seulement en Espagne. On pouvait aussi constater le grand nombre d'artistes allemands représentés à l'exposition *New Spirit in Painting* (1981) de la Royal Academy de Londres et à la *Zeitgeist* (1982) du Martin-Gropius-Bau de Berlin. Les deux expositions, organisées par Christos M. Joachimides et Norman Rosenthal, marquèrent une étape d'une extrême importance pour imposer la peinture allemande contemporaine sur le marché artistique international dominé par les artistes d'Amérique du Nord. L'exposition espagnole, réalisée grâce à la coopération culturelle et financière des gouvernements de la République Fédérale d'Allemagne et de l'Espagne, eut lieu à Barcelone (Centre Culturel de la Caixa de Pensions) et à Madrid (Palais Vélasquez, Parc du Retiro).

Vingt années environ se sont passées depuis cette exposition, et les peintres y ayant participé sont aujourd´hui des artistes consacrés et les maîtres des nouvelles générations que nous pouvons aujourd'hui étudier au Musterkarte 2001. Bien qu'elle ne dispose pas d'un support critique adéquat, cette exposition est, en quantité comme en qualité, la plus importante du panorama artistique allemand actuel qui puisse se visiter à Madrid.

Naissance de Musterkarte

Le projet original fut initié par Henrich Ehrhardt, commissaire de l'exposition, qui proposa à Elba Benítez d'unir les deux galeries en un espace unique pour accueillir l'évènement. Au cours de ces deux dernières visites à la Foire Internationale d'Art de

Michel Majerus, "Product", 2000. 250 x 300 cm. Foto/*Photo*: © Galería Elba Benítez.

Forum 1999, se había otorgado una antigua fábrica a un grupo de jóvenes artistas para que, durante un mes, expusieran además de su propia obra, las pinturas de amigos, de artistas de generaciones anteriores, etc. La gran diversidad de obra vista en estas dos muestras atrajo la atención de Heinrich Ehrhardt, más aún que las individuales de autores consagrados. "Me gustó la idea de hacer una exposición informativa, enseñando la obra de un grupo amplio de artistas muy dispares para que fuera el espectador el que decidiera lo que le interesa y lo que no".

El Director de Programación Cultural del Goethe Institut, Wolfger Pohlmann, se interesó inmediatamente por el proyecto, habiendo trabajado anteriormente el Instituto Alemán con salas alternativas. Esta era la oportunidad perfecta para dar a conocer a las nuevas generaciones de artistas alemanes en Madrid. Fue Wolfger Pohlmann quien

Berlin (Art Forum), Heinrich Ehrhardt eut l'occasion de contempler deux expositions créées comme des évènements parallèles à la Foire, qui lui donnèrent l'idée initiale du Musterkarte. Le premier de ces évènements, intitulé "Simplement peinture", avait lieu dans un ancien supermarché réformé pour l'occasion, où une cinquantaine de galeries montraient les œuvres récentes d'artistes allemands contemporains. "Il s'agissait d'une exposition sans prétention, simplement d'une carte de visite, un échantillonnage de ce qui surgissait à cette période". Bien que l'on puisse y voir des signatures importantes comme celles de Kippenberger ou Markus Oehlen, la plupart des œuvres correspondaient à des artistes locaux qui n'étaient pas tout à fait connus. L'année suivante, au cours de l'édition Art Forum 1999, une ancienne usine avait été confiée à un groupe de jeunes artistes pour qu'ils puissent y exposer, un mois durant, en plus de leurs propres œuvres, celles de leurs amis ou

propuso a Veit Loers como contacto en Alemania, convirtiéndose en pieza fundamental para la buena culminación de la muestra. Veit Loers, actual director del museo Städtisches Museum Abteiberg (Mönchengladbach), era un gran especialista en la generación de artistas que se iba a mostrar. Desde 1987 hasta 1995, dirigió el Museum Fridericianum de Kassel, edificio gigantesco de cinco pisos que acoge cada cuatro años las exposiciones más interesantes de Documenta, Certamen Internacional de Arte Contemporáneo que aglutina todas las actividades culturales de la ciudad. Desde su primer año al frente del museo, Veit Loers otorgó una planta entera del mismo a Martin Kippenberger, en ese momento profesor en la Academia de Bellas Artes de Frankfurt, para que expusiera los trabajos seleccionados de sus alumnos. Esta propuesta, llamada "Kunstverein Kippenberger dentro del Museo de Kassel", dio a la luz toda una serie impresionante de obras nuevas y dinámicas que mantenían un contacto directo con el público, convirtiéndose en un experimento arriesgado pero de un resultado excelente. A partir de esta experiencia, Veit Loers pudo conectar con un grupo de artistas jóvenes que comenzaban a desarrollar su trabajo por direcciones muy distintas. De hecho, la mayoría de los artistas propuestos por Heinrich Ehrhardt para Musterkarte ya los había conocido directamente Veit Loers, o habían expuesto en su museo. Ese contacto con los artistas, que se hacía tan difícil desde Madrid, fue posible a través de él.

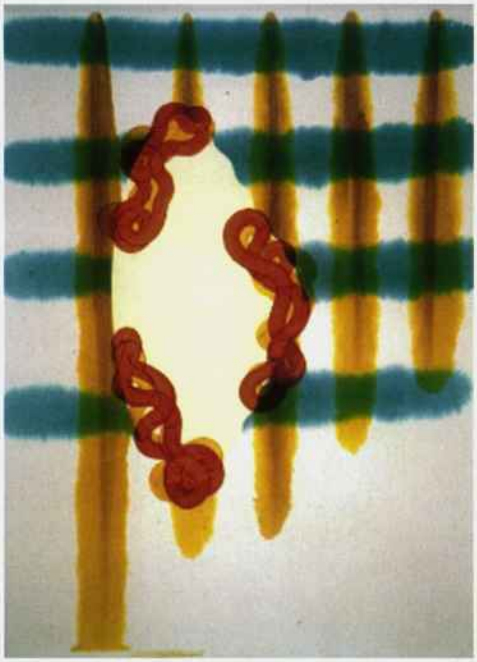
Contando con el Instituto Alemán, se consiguió ampliar el espacio expositivo con una sala del Centro Cultural Conde Duque, aunando una institución cultural pública con unas entidades privadas.

Galerías Heinrich Ehrhardt y Elba Benítez

"Aunque la mayoría de los artistas seleccionados provienen de la nueva generación alemana, quise incluir a cinco o seis de los llamados *veteranos* para que estuvieran representadas ambas generaciones". Los 30 artistas que participan en esta exposición tienen sus raíces tanto en el este como en el oeste. Han retornado a la pintura pura como

d'artistes de générations précédentes, etc. La grande diversité des œuvres composant ces deux expositions attira l'attention de Heinrich Ehrhardt, beaucoup plus que celles, individuelles, d'auteurs consacrés. "L'idée me plut d'organiser une exposition informative, pouvant montrer l'œuvre d'un vaste groupe d'artistes très différents entre eux, afin que le spectateur soit celui qui décide de ce qui l'intéresse ou pas".

Le directeur du programme culturel de l'Institut Goethe, Wolfger Pohlmann, fut immédiatement intéressé par le projet d'autant plus que l'Institut Allemand avait déjà travaillé avec des salles alternatives. C'était là l'occasion parfaite pour présenter les nouvelles générations d'artistes allemands à Madrid. Wolfger Pohlmann proposa Veit Loers comme contact en Allemagne et le convertit en une pièce fondamentale de la réussite de l'exposition. Veit Loers, directeur actuel du Städtisches Museum Abteiberg (Mönchengladbach), était un grand spécialiste de la génération d'artistes qui allaient être exposés. De 1987 à 1995, il dirigea le Museum Fridericianum de Cassel, un édifice gigantesque de cinq étages qui accueille tous les quatre ans les expositions les plus intéressantes de Documenta, Rencontres Internationales d'Art Contemporain, qui réunit toutes les activités culturelles de la ville. Dès sa première année à la tête du musée, Veit Loers en donna un étage entier à Martin Kippenberger, qui était à l'époque professeur de l'Académie des Beaux Arts de Francfort, pour qu'il y expose un choix de travaux de ses élèves. Cette proposition, nommée "Kunstverein Kippenberger dans le Musée de Cassel", donna le départ à toute une série impressionnante d'œuvres nouvelles et dynamiques qui maintenaient un contact direct avec le public et se convertit en une expérience risquée mais avec un excellent résultat. À partir de cette expérience, Veit Loers put entrer en contact avec un groupe de jeunes artistes qui commençaient à développer leur travail dans des directions très différentes. Et de fait, la plupart des artistes proposés par Heinrich Ehrhardt pour Musterkarte étaient déjà directement connus de Veit Loers, ou bien avaient été exposés dans son musée. Ce contact avec les artistes, qui aurait été si difficile depuis Madrid, fut possible grâce à lui.



Thomas Werner, "White Silence", 1998.
200 x 150 cm. Foto/*Photo*: © G. Heinrich Ehrhardt.

lenguaje artístico, pero marcados por los *mass media* y su influencia en el mundo actual. La televisión, Internet, el mundo de la moda, la música, la fotografía, etc. Se trata de una pintura moderna y original que describe un realismo totalmente nuevo, y en donde se entremezcla la utilización de los medios electrónicos con una percepción casi virtual de la realidad. Pintura que pierde todas las concepciones tradicionales de su definición para adaptarse a los nuevos tiempos de imágenes virtuales, creando una nueva interpretación. Uno de esos *veteranos* a quien hacía referencia Heinrich Ehrhardt es Markus Oehlen, cuyas obras expuestas en estos espacios han sido retocadas por ordenador o han salido directamente de éste. Otro de los artistas de más edad de la exposición es Thomas Werner, quien estudió en la Academia de Karlsruhe con Georg Baselitz entre 1979 y 1984.

Los neoberlineses Franz Ackermann y Michel Majerus utilizan los principios conceptuales del urbanismo y la publicidad en una pintura de colores fuertes que entrelazan y confunden con los elementos figurativos en el primer caso, y cons-

Avec l'aide de l'Institut Allemand, il fut possible d'obtenir une salle du Centre Culturel Conde Duque pour agrandir l'espace de l'exposition, se joignant ainsi dans ce projet une institution culturelle publique et des entreprises privées.

Galeries Heinrich Ehrhardt et Elba Benítez

"Bien que la plupart des artistes choisis proviennent de la nouvelle génération allemande, j'ai voulu inclure cinq ou six de ceux que l'on appelle vétérans pour que les deux générations soient représentées". Les 30 artistes qui participent à cette exposition ont leurs racines aussi bien à l'est qu'à l'ouest. Ils sont revenus à la peinture pure comme langage artistique, mais tout en étant marqués par les *mass media* et leur influence sur le monde actuel. La télévision, Internet, le monde de la mode, la musique, la photographie, etc. Il s'agit d'une peinture moderne et originale d´un réalisme totalement nouveau, et où se mêlent l'utilisation des moyens électroniques et une perception presque virtuelle de la réalité. Peinture qui perd toutes les conceptions traditionnelles de sa définition pour s'adapter aux temps nouveaux des images virtuelles en créant une nouvelle interprétation. L'un de ces *vétérans* auxquels se réfère Heinrich Ehrhardt est Markus Oehlen, et ses œuvres exposées dans ces espaces ont été retouchées par l'ordinateur ou ont été directement produites par ce moyen. Parmi les artistes les plus âgés de l'exposition, se trouve Thomas Werner, qui étudia à l'Académie de Karlsruhe avec Georg Baselitz entre 1979 et 1984.

Les néoberlinois Franz Ackermann et Michel Majerus utilisent les principes conceptuels de l'urbanisme et de la publicité dans une peinture aux couleurs fortes qui mêlent et confondent les éléments figuratifs – dans le premier cas – et construisent les formes – dans le deuxième –.

Les élèves de Martin Kippenberger, Tobias Rehberger, Thilo Heinzmann et Thomas Zipp, démontrent que l'enseignement libre du maître, non concentré en exclusivité sur un moyen d'expression comme la peinture, peut donner des résultats nettement différents.

Centre culturel Conde Duque

On ne peut pas affirmer qu'il existe dans l'art allemand

Charline von Heyl, Sin título/*Sans titre*, 1997.
170 x 190 cm. Foto/*Photo*: © Galería Elba Benítez.

truyen las formas en el segundo.

Los alumnos de Martin Kippenberger, Tobias Rehberger, Thilo Heinzmann y Thomas Zipp, demuestran cómo la enseñanza libre del maestro, no centrada únicamente en un medio de expresión como la pintura, puede dar resultados tan dispares.

Centro Cultural Conde Duque

No se puede considerar que exista en el arte alemán actual una corriente definida como fue en su día la "Pintura Salvaje"; únicamente podemos apreciar una relativa unidad en la pintura surgida de las Academias de la Alemania del Este. En el Centro Cultural Conde Duque se puede contemplar las obras de cinco artistas que no abandonan las raíces del "Realismo Socialista", influencia que es interpretada de una manera actual. Dentro de la general amalgama de artistas alemanes que se exponen, son los únicos que se pueden considerar un grupo.

Desde la 2ª Guerra Mundial, mientras los artistas de la República Federal de Alemania enlazaron con las tradiciones existentes y pudieron inspirarse en todas las nuevas corrientes del arte europeo occidental y americano, a sus colegas de la RDA pronto se les impuso como única forma de representación admisible el "realismo socialista". Los artistas tenían que transmitir una imagen positiva de la sociedad socialista y del tipo humano actuel un courant aussi défini que l'était alors la "Peinture Sauvage" ; nous pouvons seulement y apprécier une unité relative dans la peinture qui provient des académies de l'Allemagne de l'Est. Le Centre Culturel Conde Duque permet de contempler les œuvres de cinq artistes qui n'ont pas abandonné les racines du "Réalisme Socialiste", influence cependant interprétée d'une manière actuelle. Parmi tous les artistes allemands exposés, ce sont les seuls que l'on puisse considérer comme un groupe.

À partir de Seconde Guerre Mondiale, les artistes de la République fédérale d'Allemagne établirent des liens avec les traditions existantes et purent s'inspirer de tous les nouveaux courants de l'art européen occidental et américain, tandis que leurs collègues de la République démocratique allemande furent rapidement contraints d'accepter une seule et unique forme de représentation, le "réalisme socialiste". Les artistes devaient transmettre une image positive de la société socialiste et du type humain qu'elle était en train de modeler. La début de rénovation de cette peinture se doit fondamentalement à l'Ecole des Beaux Arts de Leipzig, Werner Tübke et Bernhard Heisig comptant parmi ses représentants les plus significatifs. Actuellement, des artistes comme Neo Rauch, Eberhard Havekost et Thomas Scheibitz, tout en maintenant encore une certaine relation avec leur formation académique, créent des mondes quotidiens au travers d'images purement picturales.

En plus du vétéran Michael Krebber, nous devons signaler Johannes Wohnseifer et Merlin Carpenter, tous deux appartenant au cercle de Kippenberger : bien que possédant une facture différente, les œuvres de ces deux peintres révèlent une influence évidente de la télévision et de la publicité, du design et de la mode, traités d'une façon critique.

Sortant des sentiers battus, les gouaches et les dessins de petit format et de couleurs suaves de Kai Althoff rompant avec toute une série de tableaux de grand format sans cadre, sont réalisés avec de grandes taches de couleur et peints à la brosse en traits durs.

Goethe Institut

Cet espace réunit l'œuvre de trois artistes : Anselm Reyle, Wawrzniec Totarski et Stephan Jung. Les deux

modelado por ella. La renovación de esta pintura partió fundamentalmente de la Escuela de Bellas Artes de Leipzig, entre cuyos representantes más representativos figuran Werner Tübke y Bernhard Heisig. Actualmente, artistas como Neo Rauch, Eberhard Havekost y Thomas Scheibitz, aún demuestran una interrelación entre la formación académica y su trabajo, creando mundos cotidianos a través de imágenes genuinamente pictóricas.

Aparte del veterano Michael Krebber, debemos destacar las obras de Johannes Wohnseifer y Merlin Carpenter, ambos del círculo de Kippenberger. Aunque de tratamiento distinto, las obras de estos dos pintores demuestran una clara influencia por la televisión y la publicidad, el diseño y la moda, tratados en forma de crítica.

Fuera de lo habitual, los gouaches y dibujos de pequeño formato y colores suaves de Kai Althoff rompe con toda una muestra de cuadros de gran tamaño sin enmarcar, con grandes manchas de color y brochazos duros.

Anselm Reyle, Sin título/*Sans titre*, 2001.
135 x 114 cm. Foto/*Photo*: Galería Heinrich Erhrhardt.

Instituto Goethe

En este espacio se encuentra la obra de tres artistas: Anselm Reyle, Wawrzniec Totarski y Stephan Jung. Los dos primeros comparten la sala de exposiciones para entrelazar dos instalaciones que ocupan un espacio rectangular y amplio, al que se accede directamente desde un pasillo por dos entradas sin puertas. Las instalaciones de luz de Anselm Reyle utilizan tres lámparas de diseño burgués de la antigua RDA que, colocadas a distintas alturas y diseminadas por la habitación, desprenden unos flashes de luz intermitentes que podrían llegar a recordarnos a las discotecas del presente. Entre éstas, se encuentran también diseminadas los objetos pertenecientes a la instalación mediática de Wawrzniec Totarski. Desde una mesa, dos proyectores dirigen su imagen idéntica hacia una pared lateral: es la imagen sin color de la propia sala de exposiciones, que está siendo grabada por una cámara de seguridad. Todavía confuso, el visitante debe situarse justo detrás de la mesa para ver correctamente la imagen proyectada, descubriéndose en ella una vez adoptada esta posición. Con el primer plano de la cara de asom-

premiers divisent la salle d'exposition pour y mêler deux installations qui occupent un large espace rectangulaire, auquel on accède directement depuis un couloir en passant par deux entrées sans porte. Pour ses installations lumineuses, Anselm Reyle a recours à trois lampes de style bourgeois datant de l'ancienne République démocratique allemande qu'il place à des hauteurs distinctes ; disséminées dans l'espace d'exposition, ces lampes émettent des flashs de lumière intermittente qui pourraient nous rappeler les discothèques d'aujourd'hui. Entre ces lampes, se trouvent eux aussi disséminés les objets qui appartiennent à l'installation médiatique de Wawrzniec Totarski. À partir d'une table, deux projecteurs dirigent leur image identique vers un mur latéral : c'est l'image sans couleur de la propre salle d'exposition qui est enregistrée par une caméra du service de sécurité. Quelque peu troublé, le visiteur doit se situer précisément derrière la table pour voir correctement l'image projetée, se découvrant en elle après s'être situé dans cette position. Tout en contemplant le premier plan de son visage étonné, le spectateur découvre une caméra de petite dimension posée à même la table et qui le vise directement. À côté d'elle, un clavier l'invite à appuyer sur trois de ses touches marquées par autant de flèches. Sur une autre table,

bro, el espectador descubre una cámara de pequeñas dimensiones situada sobre la propia mesa y que le apunta directamente. Junto a ella, un teclado le tienta a pulsar tres de sus teclas marcadas con sendas flechas. Sobre otra mesa, un ordenador comunica con el espectador a través de su salvapantallas, cuyo mensaje reza "elige tu canción". Manipulando el ratón, se selecciona una de las seis canciones generadas por ordenador. Por último, una televisión muda con una pantalla dividida enseña cuatro imágenes simultáneamente: una de la televisión española, otra de la televisión alemana, y dos de cámaras de seguridad del propio Instituto Goethe. Superpuestas a éstas, o asciende de cuando en cuando un texto de lenguaje indescifrable o circula una línea corrida en inglés, cuyo mensaje es también imposible de entender pues el movimiento es de izquierda a derecha, empezando las frases por el final.

Aquí nos encontramos con la mejor interacción de las tres obras expuestas en el instituto; sobre la televisión, elemento de la instalación de Wawrzniec Totarski, se encuentra el último objeto de la obra de Anselm Reyle, una botella del mismo estilo que las lámparas con un líquido verde en su interior; y en una de las dos imágenes de cámaras de seguridad de la televisión, podemos ver la escalera principal que organiza los pisos del Instituto Goethe sobre la que está colocada la tercera obra, "Pintura en 5 partes" de Stephan Jung.

Se trata de cinco lienzos cuadrados dispuestos en línea que, aunque pueden funcionar como pinturas independientes entre sí, se unen creando mundos imaginativos pero sin color, futuristas, y cercanos al diseño.

Javier Martín Jiménez es licenciado en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid.

un ordinateur communique avec le spectateur au travers de son protège-écran qui montre le message suivant : "choisis ta chanson". Au moyen de la souris, on peut choisir l'une des six chansons générées par l'ordinateur. Et finalement, un poste de télévision muet, dont l'écran est divisé, montre simultanément quatre images : l'une de la télévision espagnole, l'autre de la télévision allemande, et les deux restantes provenant de caméras de sécurité de l'Institut Goethe. En superposition, apparaissent de temps en temps, soit un texte dans une langue indéchiffrable, soit une ligne suivie en anglais et dont le message est lui aussi impossible à comprendre, puisque le mouvement est de gauche à droite avec les phrases qui commencent par la fin.

Nous nous trouvons ici face à la meilleure interaction des trois œuvres exposées à l'Institut ; sur le poste de télévision, élément de l'installation de Wawrzniec Totarski, se trouve le dernier objet de l'œuvre de Anselm Reyle, une bouteille du même style que les lampes avec un liquide vert à l'intérieur ; et dans l'une des deux images télévisées par les caméras de sécurité, nous pouvons voir l'escalier principal qui dessert les étages de l'Institut Goethe et sur lequel est placé la troisième œuvre, "Peinture en 5 parties" de Stephan Jung.

Il s'agit de cinq toiles carrées alignées qui, bien qu´elles puissent fonctionner comme des peintures indépendantes, s'unissent en créant des mondes imaginaires, mais sans couleur, futuristes, et proches du design.

Javier Martín Jiménez est licencié en Histoire de l'Art à l'Université Autonome de Madrid.

JAVIER MARTÍN JIMÉNEZ

Relevos

Parece algo innegable el pensar que para acercar el arte a la sociedad, éste debe convertirse en algo cotidiano para el público. El arte no debe permanecer estático en sus sedes más tradicionales como son los museos y las galerías, sino que debe salir de sus lugares de descanso para convertirse en un medio activo de conocimiento. Los museos, centros de sabiduría y dignidad absoluta, no dejan de ser fríos y distantes para una excesiva mayoría de gente. Las galerías de arte, aunque permiten adquirir obra original y meter el arte en los propios hogares de las personas, se dedican a la cruda tarea de *comerciar* con el arte. Rompamos con la idea tradicional del arte para unos pocos. Si el público no va al Arte, hagamos que el Arte vaya al público.

Con esta idea, surgen cada vez más proyectos innovadores de acercamiento de la cultura a la sociedad. Garajes, pisos de alquiler o edificios abandonados acogen toda clase de actividades relacionadas con las artes plásticas, escénicas y audiovisuales. Pero hay que ir más lejos, llegar a los espacios más comunes y accesibles. Proyectos que mantienen esta línea son, entre otros, *espacios-metro* de Madrid, *PhotoEspaña* o *Relevos*, proyecto de Obra Social Caja Madrid.

Esta última, *Relevos*, utiliza el hall de una de las dos impresionantes Torres Kío de los arquitectos estadounidenses Philip Johnson y John Burgee como espacio expositivo. Se trata de un sitio de tránsito de oficinas, con un montaje inteligente de paneles grises que permite observar las obras sin impedir el paso ni desentonar con el contexto de planchas metálicas y cristales del edificio. No consigue crear un espacio excesivamente grande, pero sí un recinto alternativo atractivo.

Pero esta no es la mayor innovación de esta serie de exposiciones coordinadas por La Fábrica bajo el patrocinio de Obra Social Caja Madrid. Sin duda alguna, se trata de la selección de los artistas que exponen. Estas exposiciones están forma-

Relevos

L'art ne doit pas demeurer d'une façon statique dans ses lieux les plus traditionnels comme peuvent l'être les musées et les galeries, mais doit sortir de ses aires de repos pour se convertir en un moyen actif de connaissance. Les musées, centres de savoir et de dignité absolue, n'en sont pas pour autant considérés comme des lieux moins froids ou moins distants par une majorité excessive de personnes. Et bien qu'elles permettent d'acquérir des œuvres originales et d'introduire l'art dans les foyers, les galeries d'art se dédient à la tâche crue consistant à commercer avec l'art. Rompons avec l'idée traditionnelle de l'art réservé à une élite. Si le public ne va pas à l'art, que l'art aille au public !

À partir de cette idée, des projets innovants surgissant en un nombre toujours croissant rapprochent la culture de la société. Garages, appartements en location ou édifices abandonnés accueillent toutes sortes d'activités ayant une relation avec les arts plastiques, scéniques et audiovisuels. Mais il faut aller plus loin, atteindre les espaces plus communs et accessibles. Parmi les projets que suivent cette ligne, nous pouvons entre autres nommer les espaces-metro de Madrid, PhotoEspaña ou *Relevos*, un projet de l'Œuvre Sociale de Caja Madrid.

Relevos utilise comme espace d'exposition le hall de l'une des deux impressionnantes Tours Kío des architectes états-uniens Philip Johnson et John Burgee. Il s'agit d'un lieu de transit pour ceux qui travaillent dans les bureaux, avec un intelligent montage de panneaux gris qui permettent d'observer les œuvres sans interrompre le flux des employés, et qui s'accordent parfaitement au contexte des plaques métalliques et de verre de l'édifice. Il n'en résulte pas un espace excessivement grand, mais un lieu alternatif attirant.

Mais il ne s'agit pas là de l'innovation majeure parmi cette série d'expositions coordonnées par La Fábrica sous les auspices de l'Œuvre Sociale de Caja Madrid : l'innovation consiste, sans aucun doute, dans le choix des artistes qui y exposent. Ces

Christine Spengler, "Belfast, Irlanda del Norte", 1972. Exposición *Relevos*, Torre Caja Madrid, 2001.

das en todas sus ediciones por dos artistas españoles contemporáneos, uno de ellos ya consagrado que es el encargado de seleccionar al joven artista que va a exponer y compartir catálogo con él.

Este es el fin perseguido con *Relevos*, implicar a los artistas más representativos del arte contemporáneo en el impulso de las jóvenes generaciones. Autores de reconocido prestigio en el arte español apoyan a los jóvenes creadores mediante una serie de exposiciones conjuntas.

El proyecto se inició con la exposición del pintor Manolo Valdés, miembro del mítico Equipo Crónica, y el escultor Xavier Mascaró, que tuvo lugar del 17 de enero al 4 de marzo. La segunda exposición vino de la mano de Luis Feito, miembro fundador del grupo El Paso, quien apareció acompañado del pintor granadino José Piñar. Dicha muestra pudo verse del 19 de abril al 1 de junio. La próxima edición de *Relevos* se une a PhotoEspaña 2001, incorporando la fotografía a

expositions sont constituées, dans toutes leurs éditions, par deux artistes espagnols contemporains, dont l'un, qui est déjà consacré, doit choisir le jeune artiste qui va exposer avec lui et partager le même catalogue.

C'est là le but poursuivi par *Relevos* : que les artistes les plus représentatifs de l'art contemporain soient concernés par la poussée des jeunes générations. Des auteurs, dont le prestige est établi dans l'art espagnol, soutiennent les jeunes créateurs grâce à une série d'expositions conjointes.

Le projet commença par l'exposition du peintre Manolo Valdés, membre du groupe mythique Equipo Crónica, et du sculpteur Xavier Mascaró ; elle eut lieu du 17 janvier au 4 mars. La deuxième exposition fut consacrée au membre fondateur du groupe El Paso, Luis Feito, accompagné par le peintre de Grenade, José Piñar. Cette exposition dura du 19 avril au 1er juin. Pour son édition suivante, *Relevos* s'est uni à PhotoEspaña 2001, incorporant la photo à cette série d'expositions qui ont l'intention de fomenter toutes les disciplines artistiques qui composent le panorama actuel. La française Christine Spengler et le madrilène Juan de Sande sont les deux artistes qui participent à cette nouvelle exposition qui se tiendra du 13 juin au 14 septembre 2001.

Christine Spengler est, dans le domaine graphique, l'une des reporters de guerre les plus considérées au niveau international; ses premiers travaux datent de 1970 quand elle et son frère Eric, tous deux à la recherche d'aventures, voyagèrent au cœur de l'Afrique. Des centaines d'images en noir et blanc nous révèlent une chronique visuelle des trente dernières années : Irlande du Nord, Vietnam, Cambodge, Sahara, Pays Basque, Afghânistan, Kurdistan, Iran, Nicaragua, le Salvador, Liban, Chili, etc. Une femme vaillante et pleine d'énergie décida de parcourir le monde pour montrer, par ses images, l'horreur et la déraison du genre humain. Trois ans après avoir pris sa première photo, une période durant laquelle elle couvrit, entre autres, les conflits armés de l'Irlande du Nord et la guerre du Vietnam, elle reçut la nouvelle du suicide de son frère Eric; elle fit alors une profonde dépression qui dura plusieurs années. Mais elle ne cessa pas de travailler pour autant, bien au contraire. Le peu de considération

esta serie de exposiciones que pretenden fomentar todas las disciplinas artísticas que conforman el panorama actual. Los dos artistas participantes en esta nueva muestra son la francesa Christine Spengler y el madrileño Juan de Sande, que se podrá ver del 13 de junio al 14 de septiembre de 2001.

Christine Spengler es una de las reporteras gráficas de guerra más valoradas internacionalmente, cuyos trabajos se iniciaron en 1970 cuando visitó con su hermano Eric el corazón de África en busca de aventuras. Cientos de imágenes en blanco y negro nos descubren una crónica visual de los últimos 30 años: Irlanda del Norte, Vietnam, Camboya, el Sahara, País Vasco, Afganistán, Kurdistán, Irán, Nicaragua, El Salvador, Líbano, Chile, etc. Una mujer emprendedora y llena de energía que decidió recorrer el mundo para mostrar con sus imágenes el horror y la sinrazón del género humano. Tres años después de tomar su primera fotografía, periodo en el que cubrió entre otros los conflictos armados de Irlanda del Norte y la guerra de Vietnam, recibió la noticia del suicidio de su hermano Eric, lo que le produjo una profunda depresión de la que no saldría hasta pasados varios años. Pero no dejó de trabajar, sino todo lo contrario. El poco aprecio por la vida que en ese momento de dolor sentía, provocó que viajara incansablemente de conflicto en conflicto buscando casi su propia muerte. Pasado el tiempo abandonó su riguroso luto para seguir fotografiando las guerras del siglo XX, aunque rastreando en sus imágenes retazos de ilusión y esperanza, ensalzando el lado humano. El hecho de trabajar tan estrechamente con la muerte –en el Líbano fue arrestada y condenada a muerte, con un plazo de cinco horas para su ejecución, anulada en el último momento– le ha obligado a admirar las cosas bellas del mundo, y a disfrutar de ellas. Por esto, nunca ha fotografiado ejecuciones, fotografías sin esperanza alguna. Es cierto que sus fotografías son dolorosas, por el fuerte contenido social que conllevan, pero también son muy sinceras y reflexivas, y descubren la dignidad de los retratados. No recurre a las fáciles técnicas sensacionalistas, sino que muestra la historia tal

Juan de Sande, Sin título/sans titre, 1999. Exposición *Relevos*, Torre Caja Madrid, 2001.

qu'elle sentait alors pour sa vie l'amena à voyager infatigablement de conflit en conflit, recherchant presque sa propre mort. Avec le temps, elle abandonna son deuil rigoureux pour continuer à photographier les guerres du XXe siècle, tout en s'efforçant de rechercher dans ses images les traces et les bribes d'illusion et d'espérance, exaltant le côté humain. Le fait de travailler dans un lien si étroit avec la mort – au Liban elle fut arrêtée et condamnée à la peine capitale qui devait être exécutée dans les cinq heures suivantes, mais fut annulée au dernier moment – l'a obligé à admirer les belles choses de ce monde, et à en jouir. C'est pour cela qu'elle n'a jamais photographié des exécutions ou d'autres scènes sans espérance. Il est bien certain que ses photos sont douloureuses, étant donné leur puissant contenu

como la ve, dejando un testimonio personal de sus viajes. El dolor es universal, independientemente de dónde se muestre, pero en todas sus obras siempre toma partido, eligiendo el bando que quiere fotografiar.

Aunque en la mayoría de su producción utiliza el blanco y negro, ha realizado series en donde predomina el color rojo, símbolo por excelencia de la sangre derramada.

Christine Spengler ha trabajado para numerosas agencias, y sus imágenes han aparecido en publicaciones de todo el mundo: Sigma, Life, Paris Match, New York Times, etc. Spengler, que creció en Madrid bajo la dictadura franquista pasa el relevo al siguiente fotógrafo.

Juan de Sande trabaja un campo completamente diferente, creando mundos nuevos desde la realidad, cargados de misticismo. Fotógrafo autodidacta, construye paisajes desolados en donde la única presencia humana es la del fotógrafo/espectador, rodeados de una atmósfera de extraño vacío, congelado en el tiempo. Juan de Sande no busca el impacto instantáneo, sino la reflexión y la lectura de sus obras. Unas fotografías estudiadas hasta el más mínimo detalle, con la paciencia del pintor, buscan de forma obsesiva reflejar la inquietud de la imagen estática. La fotografía le permite, en sus propias palabras, "ser objetivo y sobrio", trabajando siempre con conceptos que irá desarrollando en sus obras. Trabaja siempre con series, según él imposibles de concluir, con un constante afán de orden y trascendencia de lo concreto, en una ambición utópica de ordenar temáticamente el mundo. La mayoría de las veces utiliza el blanco y negro en un formato enorme, haciendo fotografías muy planas, que retoca con el ordenador.

Ha expuesto en los últimos años en colectivas junto a Alberto García Alix, Chema Madoz o Cristina García Rodero, además de en las últimas tres ediciones de ESTAMPA y en galerías madrileñas de la categoría de Brita Prinz y Carmen de la Guerra. Un fotógrafo joven que está despegando en el mundo del arte para llegar muy lejos.

Como en ediciones anteriores, un catálogo reproduce los trabajos expuestos, recoge las presocial, mais elles sont aussi très sincères et réfléchies, et révèlent des personnages dans toute leur dignité. Elle n'a pas recours à des techniques sensationnalistes faciles, mais elle montre l'histoire telle qu'elle la voit, laissant un témoignage personnel de ses voyages. La douleur est universelle, indépendante du lieu; mais dans toutes ses œuvres, Christine Spengler prend toujours parti, choisissant le camp de ceux qu'elle veut photographier.

Bien que pour la plupart de son œuvre, elle utilise le noir et blanc, elle a réalisé des séries où prédomine le rouge, couleur qui symbolise par excellence le sang qui coule.

Christine Spengler a travaillé pour de nombreuses agences, et ses images ont été publiées dans le monde entier : Sigma, Life, Paris Match, New York Times, etc. Spengler, qui vécut à Madrid durant la dictature franquiste passe le relais [Ndt. Relais ou témoin : en espagnol, relevo, titre du projet] au photographe suivant.

Juan de Sande travaille dans un domaine complètement différent; il crée des mondes nouveaux à partir de la réalité, qu'il charge de mysticisme. Photographe autodidacte, il construit des paysages désolés – l'unique présence humaine est celle du photographe/spectateur – et immergés dans une atmosphère d'un vide étrange, congelé dans le temps. Juan de Sande ne recherche pas l'impact instantané, mais la réflexion et la lecture de ses œuvres. Des photos étudiées jusqu'au moindre détail, avec la patience du peintre, recherchent d'une façon obsédante le moyen de refléter l'inquiétude de l'image statique. La photo lui permet, suivant ses propres paroles, "d'être objectif et sobre", travaillant toujours avec des concepts qu'il continuera à développer dans ses œuvres. Il travaille toujours avec des séries, qui sont selon lui impossibles à conclure, avec un constant désir d'ordonner et de transcender le concret, dans une ambition utopique d'organiser le monde d'une façon thématique. La plupart du temps, il utilise le noir et blanc dans un format énorme, faisant des photos très étales, qu'il retouche à l'ordinateur.

Au cours de ces dernières années, Juan de Sande a participé à des expositions collectives avec Alberto García Alix, Chema Madoz ou Cristina García Rodero, ►

doce notas

La revista puente entre los diferentes sectores de la vida musical
¡Pídela en tu quiosco habitual!
Precio: 2,40 euros (400 ptas.)

los últimos números

19 Madrid ante las transferencias
20 Formación del profesorado
21 El canto en la educación
22 La educación del oído
23 La Logse ante los cambios
24 Sistemas de exámenes
25 Música en secundaria
26 El nuevo grado superior
27 Normativa Escuelas de Música

doce notas preliminares

monográficos dedicados a educación y creación contemporánea (bilingüe español-francés)
Precio: 9 euros (1.500 ptas.)

1 Posiciones actuales en España y Francia
2 La encrucijada del soporte
3 Los conservatorios superiores y la formación profesional de la música
4 Para olvidar el siglo XX
5 Transformación, transmisión: el dilema del artista adolescente
6 Accidente, la última transgresión

Información y suscripciones
Doce Notas Plaza de las Salesas, 2 28004 Madrid Tel. (00 34) 91 308 09 98 Fax (00 34) 91 308 00 49 E-mail: docenotas@ecua

sentaciones y biografías de los artistas, además de la conversación mantenida entre ambos acerca de su encuentro, de cómo debe ser la formación artística, el arte actual, el panorama internacional, el apoyo público y privado, el papel de los museos y la crítica de arte en España.

Relevos es un proyecto pionero que pretende fomentar el arte contemporáneo mediante la promoción de jóvenes artistas, que tan difícil salida y futuro tienen en nuestro país. Por este motivo, es una propuesta digna de apoyo, que muestra al espectador el desarrollo del arte contemporáneo comparando distintas generaciones de artistas. Pero no por ello debemos olvidar la excesiva disparidad de criterios de las exposiciones. Aunque la idea inicial resulta muy interesante, el resultado obtenido en las muestras es muy desigual. La elección de un artista joven por otro consagrado le concede al proyecto un sello de garantía, pero la exposición de ambos artistas no tiene un verdadero sentido cuando se observa. En la primera exposición, Manolo Valdés juntaba sus pinturas con la escultura de Xavier Mascaró, sin relación alguna entre sus obras. La segunda muestra recogía los trabajos de Luis Feito y José Piñar, ambos de pintura abstracta, pero con la afirmación del propio Feito como telón de fondo: "no tenemos nada que ver". La exposición que ahora nos ocupa reúne a una fotógrafa de guerra con un fotógrafo en cierta manera conceptual. Es indudable la calidad de las obras de ambos artistas, pero reta a la reflexión la elección de esos jóvenes valores a los que, independientemente de este comentario, deseamos lo mejor para el futuro. J.M.J.

Torre Caja Madrid. Paseo de la Castellana, 189
Junio-septiembre 2001.

en plus des trois dernières éditions de ESTAMPA [foire des éditions graphiques] et dans des galeries madrilènes de la catégorie de Brita Prinz et Carmen de la Guerra. Un jeune photographe qui est en train de décoller pour voler très haut dans le monde de l'art.

Comme pour les éditions antérieures, un catalogue reproduit les travaux exposés, recueille les présentations et les biographies des deux artistes, en plus d'un dialogue au sujet de leur rencontre et d'une conversation traitant du rôle de la formation artistique, de l'art actuel, du panorama international, du soutien public et privé, du rôle des musées et de la critique d'art en Espagne.

Relevos est un projet pionnier dont l'ambition est de fomenter l'art contemporain en promouvant de jeunes artistes qui, pour leur futur et leur carrière, ont tant de difficultés à résoudre dans notre pays. C'est donc là une proposition digne d'être soutenue, qui montre au spectateur le développement de l'art contemporain en comparant diverses générations d'artistes. Mais nous ne devons pas pour autant oublier la disparité excessive des critères des expositions. Bien que l'idée initiale soit très intéressante, le résultat obtenu, selon les expositions, est très inégal. Le fait qu'un artiste consacré choisisse un jeune collègue confère au projet une garantie certaine, mais l'exposition des deux artistes réunis n'acquiert pas forcément un sens véritable : dans la première exposition, les peintures de Manolo Valdés rencontraient les sculptures de Xavier Mascaró, sans qu'il n'y ait aucune relation entre elles. La deuxième manifestation regroupant les œuvres de Luis Feito et de José Piñar, tous deux peintres abstraits, avait comme toile de fond le commentaire de Feito qui affirmait : "nous n'avons rien à voir l'un l'autre". L'exposition dont nous nous occupons maintenant réunit une photographe de guerre et un photographe que l'on peut d'un certaine façon considérer comme conceptuel. La qualité de ces deux œuvres est indéniable, mais une réflexion s'impose quant au choix de ces jeunes artistes auxquels, indépendamment de ce commentaire, nous souhaitons le meilleur pour leur carrière. J.M.J.

Torre Caja Madrid. Paseo de la Castellana, 189
Juin-septembre 2001.

LA PRIMERA PUBLICACIÓN QUE RECOGE CON RIGOR Y METICULOSIDAD LA ACTUAL GEOGRAFÍA DE LA EDUCACIÓN MUSICAL ESPAÑOLA

La Guía de Conservatorios y Escuelas de Música en España incluye un censo detallado y preciso de conservatorios elementales, profesionales y superiores; escuelas de música públicas y privadas; y centros autorizados de grado elemental y medio ordenados por Comunidades Autónomas.Toda la información al servicio de la educación musical.

Doce Notas S.C. Plaza de las Salesas, 2 28004 Madrid
tel. 91 308 09 98 tel/fax 91 308 00 49
e-mail: docenotas@ecua.es

P.V.P.: 1.000 ptas. 6 euros. De venta en quioscos y librerías

Boletín de suscripción Bulletin d'abonnement

Boletín de suscripción anual a: 5 números de Doce notas y 2 números de Doce notas Preliminares (monográficos de educación y creación); España: 4.500 pesetas (27,04 euros). Unión Europea: 6.000 pesetas (36,06 euros). Otros países: 11.000 pesetas (66,11 euros). Números atrasados: 300 pesetas (1,80 euros), revista Doce notas, y 1.250 pesetas (7,51 euros), Preliminares. Suscripción a Preliminares solamente: España, 2.500 pesetas (15,02 euros); U.E. 3.500 pesetas (21,03 euros) Solicitudes: Plaza de las Salesas, 2 28004 Madrid; fax (+34) 91 308 00 49 o: docenotas@ecua.es

Nombre y apellidos .....

Empresa o institución.....Nif.....

Calle o plaza.....nº.....

Código postal.....Población .....

Provincia.....País.....

Teléfono.....Fax.....

Deseo suscribirme a partir del número.....por periodos automáticamente renovables a:

☐ 5 números Doce notas y 2 números Doce notas Preliminares ☐ 2 números Doce notas Preliminares

en la forma de pago siguiente:

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

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

Domicilio agencia.....

Población.....País.....

Titular de la cuenta.....

Entidad.....Oficina.....D.C.....nº 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:

polimúsica

DEPARTAMENTO DE ELECTRÓNICA INFORMÁTICA MUSICAL

c/ Caracas, 6 · 28010 Madrid · Tel. 91 319 48 57 · Fax: 91 308 09 45 : E-mail: madrid@polimusica.es

- Saber que la mejor solución
- no es siempre la más cara
- forma parte de nuestra atención al cliente.
- Y además, podrás comprobar que
- ahora nuestros precios son inmejorables.

Tenemos todo el tiempo que quieras para probar contigo el equipo que necesitas. Atención y servicio son las claves de nuestro éxito.

Todas las marcas
Sintetizadores, mesas de mezcla, módulos de sonido, microfonía, monitores, procesadores, etc.
Gran selección de software musical
Asesoría técnica
Cursos de todos los niveles de Informática musical
Instalamos todos los equipos

polimusica

BILBAO TRADING, S.A.
PLAZA FRANCISCO MORANO, 3
28005 MADRID
TEL.: 91 364 49 70 (5 LINEAS)
FAX: 91 364 49 71
E-MAIL: BTRADING@ARANNET.COM

KAWAI

notarás la diferencia

Durante más de setenta años los maestros artesanos de KAWAI han destinado toda su energía creativa y su pasión a fabricar los mejores pianos del mundo. Entre ellos hay especialistas que seleccionan las más finas maderas por los cinco continentes y expertos constructores que supervisan la preparación de los materiales y su ensamblaje en fábrica. Tras numerosos controles y sucesivas regulaciones el piano llega a los afinadores y entonadores, quienes aportan su privilegiado oído y un toque de sensibilidad musical para que el piano acabe siendo una auténtica obra de arte puesta a disposición de los artistas...

pianos acústicos y digitales

... y todo este amor al trabajo bien hecho se *nota...*