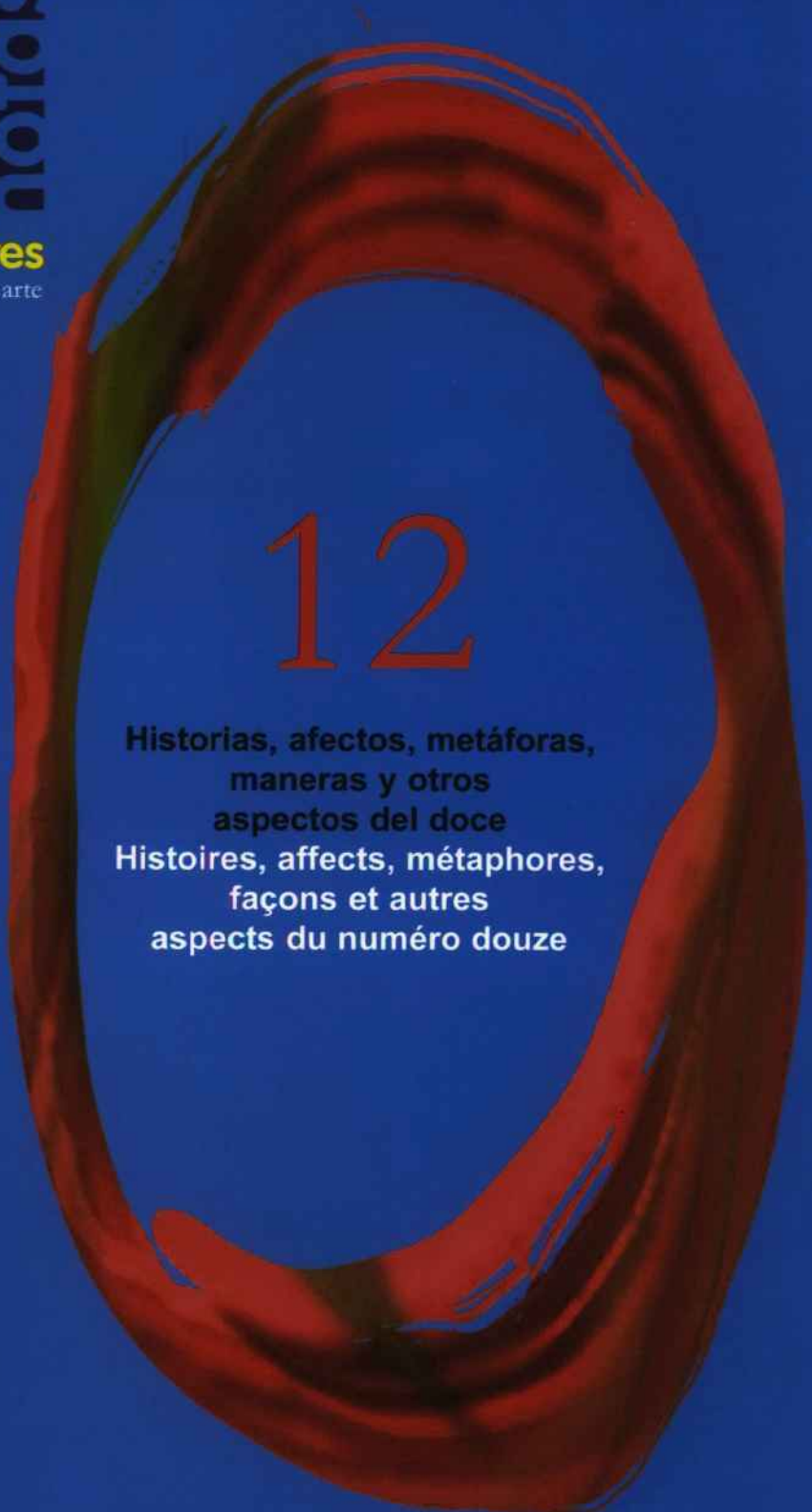
notas
preliminares
revista de música y arte



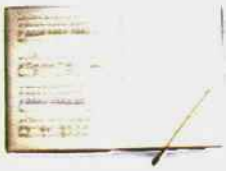
12

Historias, afectos, metáforas, maneras y otros aspectos del doce
Histoires, affects, métaphores, façons et autres aspects du numéro douze

P.V.P.
España: 10 euros
France: 12 euros

José Manuel Broto, Gérard Denizeau, Jorge Fernández Guerra, Mihu Iliescu, Luis Lozano Virumbrales, Luis Robledo Estaire, Juan María Solare, Ivanka Stoïanova, José-Miguel Ullán

Calidad,



prestigio,

fidelidad,

confianza...

...todo concertado

EQUIPO KAPTA

AENOR ER

CERTIFIED I_Net MANAGEMENT SYSTEM

desde 1814 Casa HAZEN Musicalidad

Arrieta, 8 (junto al Teatro Real) - 28013 Madrid - Tel. 915 594 554 - www.hazen.es

Ctra. de La Coruña, Km. 17,200 - 28230 Las Rozas (Madrid) - Tel. 916 395 548

12

Historias, afectos, metáforas, maneras y otros aspectos del doce
Histoires, affects, métaphores, façons et autres aspects du numéro douze

doce notas preliminares
creación création

ÍNDICE DE ANUNCIANTES INDEX D'ANNONCEURS

2ª de cubierta 2e de couverture		**Hazen**
	3	**Yamaha**
	4	**Publicaciones del Archivo Manuel de Falla de Granada**
	8-9	**Doce Notas**
	10	**www.bookstorming.com**
	11	**CAB. Centro de Arte Caja Burgos**
	12	**Concurso de Composición AEOS**
	13	**Círculo de Bellas Artes**
3ª de cubierta 3e de couverture		**Polimúsica**
4ª de cubierta 4e de couverture		**Kawai**

No se conforme con escuchar Música

disklavier™ VER...

YAMAHA

para creer,
entender,
aprender,
componer,

sistema *Silent*
y doble conexión
de auriculares

unidad
de control
con mando
a distancia

disfrutar

software
Disklavier
de Yamaha

enseñar

sistema de
aprendizaje
asistido

crear Música

publicaciones del archivo MANUEL DE FALLA

COLECCIÓN "ESTUDIOS"

Manuel de Falla: La vida breve

Estudios: Yvan Nommick, Begoña Lolo, Jean-Dominique Krynen y José Miguel Castillo.1997.

229 p.: 82 il.; 24x17 cm. Serie "Música", 1. 24,05 €

Falla-Chopin. La música más pura

Edición: Luis Gago. Estudios: Jim Samson, Roy Howat, Paolo Pinamonti y Víctor Estapé. 1999.

170 p.; 24x17 cm. Serie "Música", 2. 24,05 €

Manuel de Falla e Italia

Edición y prólogo: Yvan Nommick. Estudios: Montserrat Bergadà, Elena Torres y Stefano Russomanno. 2000.

154 p.: 6 il.; 24x17 cm. Serie "Música", 3. 24,05 €

Música española entre dos guerras, 1914-1945

Edición y prólogo: Javier Suárez-Pajares. Estudios: Emilio Casares Rodicio, Yvan Nommick, Elena Torres, Christiane Heine, María Nagore Ferrer, Consuelo Carredano, Samuel Llano y Yolanda Acker. 2002.

378 p.; 24x17 cm. Serie "Música", 4. 24,05 €

Música y jardines

Edición: Alfredo Aracil. Estudios: Alfredo Aracil, Louis Jambou, Consuelo M. Correcher, Antonio Gallego, Yvan Nommick, Jorge de Persia y Stefano Russomanno.

232 p.: 59 il.; 24x17 cm Serie "Música", 5. 24,05 €

COLECCIÓN "FACSÍMILES"

La vida breve

Facsímil del manuscrito XXXV A1 del Archivo Manuel de Falla

Edición: Antonio Gallego. 1997.

XIII, 168 p.; 18x25 cm. Serie "Manuscritos", 1. 60,10 €

Fuego fatuo

Edición facsímil de los manuscritos 9017-1, LII A2, A4, A6, A9, A10 del Archivo Manuel de Falla

Edición y estudio: Yvan Nommick. 1999.

XLVIII, 258 p.; 35x25 cm. Serie "Manuscritos", 2. 114,20 €

Apuntes de Harmonía. Dietario de París (1908)

Edición: Yvan Nommick. Estudios: Yvan Nommick y Francesc Bonastre. 2001.

387 p.; 24x17 cm. Serie "Documentos", 1. 84,15 €

Concerto per clavicembalo (o pianoforte), flauto, oboe, clarinetto, violino e violoncello

Edición crítica y facsímil: Yvan Nommick. 2003.

XCVI, 193 p.; 35x25 cm Serie "Manuscritos", 3. 114,20 €

COLECCIÓN "CATÁLOGOS"

Val de Oscuro. Julio Juste

Textos: Ignacio Henares Cuéllar, Nicolás Torices Abarca, Julio Juste e Yvan Nommick. 1998.

38 p.: 11 il.; 22x11 cm. Serie "Exposiciones", 1. 9,05 €

El jardín de Melisendra

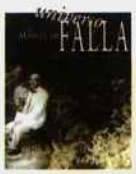
Textos: Antonio García Bascón, Nicolás Torices Abarca, Yvan Nommick y Antonio Sánchez Trigueros. 1999.

93 p.: 18 il.; 23x17 cm. Serie "Exposiciones", 2. 12,05 €

Bach. Homenaje de Chillida: Bach en el pensamiento, las artes y la música

Textos: Ignacio Henares Cuéllar, Yvan Nommick, José Jiménez, Elena Díaz Escudero. 2000.

83 p.: 15 il.; 23x17 cm. Serie "Exposiciones", 3. 12,05 €



Universo Manuel de Falla: exposición permanente

Textos: Rafael del Pino e Yvan Nommick. 2002.

81 p.: 68 il.; 23x17 cm Serie "Exposiciones", 4. 6,00 €

FUERA DE COLECCIÓN

Los Ballets Russes de Diaghilev y España

Edición: Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano. 2000. Coedita: Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM.

370 p.: 211 il.; 29x23 cm 51,10 €

Manuel de Falla en Granada

Edición: Yvan Nommick y Eduardo Quesada Dorador.
Textos: Isabel de Falla, José García Román, Yvan Nommick, Eduardo Quesada Dorador y Concha Chinchilla. 2001.
181 p.: 76 il.; 23x17 cm. 21,05 €

Manuel de Falla. Imágenes de su tiempo

Edición: Yvan Nommick.
Texto: Jorge de Persia. 2001.

63 p.: 20 il.; 23x17 cm. 6,00 €

CENTRO DE ESTUDIOS PATROCINADO POR EL AYUNTAMIENTO DE GRANADA. EN SUS ACTIVIDADES COLABORAN EL MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA, LA CONSEJERÍA DE CULTURA DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA, LA UNIVERSIDAD DE GRANADA Y MANUEL DE FALLA EDICIONES.

Pº de los Mártires s./n. 18009 - Granada.
Tel.: 958 22 83 18/22 84 63.
Fax: 958 21 59 55.
E-mail: archivo@manueldefalla.com
http://www.manueldefalla.com

sumario sommaire

	15	**Editorial** Éditorial
JORGE FERNÁNDEZ GUERRA	17	**Historias del doce** Histoires du douze
LUIS LOZANO VIRUMBRALES	30-45	**Afectos en doce más doce** Affects de douze plus douze
IVANKA STOÏANOVA	46-73	**Karlheinz Stockhausen y la metáfora luminosa** Karlheinz Stockhausen et la métaphore lumineuse
GÉRARD DENIZEAU	74-79	**Letras, notas, colores: el *dodeca* a cualquier precio, ¡incluso en Rimbaud!** Lettres, notes, couleurs : le *dodéca* à tout prix, même chez Rimbaud !
JOSÉ MANUEL BROTO/ JOSÉ-MIGUEL ULLÁN	1-16 (80)	**Al aire de su vuelo** **Pasiones**
MIHU ILIESCU	81-95	**Doce maneras de abordar la ópera en los albores del siglo XXI** Douze façons d'aborder l'opéra à l'aube du XXIème siècle.
LUIS ROBLEDO ESTAIRE	96-109	**Los doce tonos oratorios de la Compañía de Jesús** Le douze tons de l'art oratoire de la Compagnie de Jésus
JUAN MARÍA SOLARE	110-144	**Doce aspectos del doce** Douze aspects du douze

Historias, afectos, metáforas, maneras y otros aspectos del doce
Histoires, affects, métaphores, façons et autres aspects du numéro douze
nº 12 doce notas preliminares:
creación création
diciembre décembre **2003**

precio en España: 10 euros prix en France : 12 euros

Edita/*éditeur*: Gloria Collado Guevara. C/ San Bernardino, 14. Pral. A. 28015 Madrid
Tels.: (+34) 91 547 34 05 y/et (+34) 91 547 00 01. Fax: (+34) 91 547 00 01
E-mail: docenotas@ecua.es Web: www.docenotas.com
Consejo de redacción/*Conseil de rédaction*: Gloria Collado, Jean-Marc Chouvel, Gérard Denizeau, Esther Ferrer, Luis Gago, Mihu Iliescu, Philippe Mairesse, Makis Solomos.

doce notas preliminares

Dirección/*Direction*: Gloria Collado. Redacción/*Rédaction*: Lucas Bolado, Guadalupe Caballero. Suscripciones/*abonnements*: Marta García. Publicidad/*Publicité*: Victoria Rubio.
Traductores/*Traducteurs*: Danièlle Becker (para/*pour*: Luis Robledo Estaire y/*et* Juan María Solare); Lucas Bolado (para/*pour*: Jorge Fernández Guerra y/*et* Gérard Denizeau); Gloria Collado (para/*pour*: Mihu Iliescu); Pedro Elias (para/*pour*: Editorial, Juan María Solare, capítulo 5/chapitre 5 y/*et* José Manuel Broto); Lidia Insarralde (para/*pour*: Luis Lozano Virumbrales).
Impresión/*Imprimeur*: Gráficas Minaya S.A. Fotomecánica/*Photogravure*: Ilustración 10, Arriaza, 4. 28008 Madrid. Distribuye: Coedis S.L., Consejeros editoriales para la difusión. Avda Barcelona, 225. 08750 Molins de Rei (Barcelona). Teléfono: 93 680 03 60.
Depósito legal M-39.052-1997 ISSN 1138-3984.

© de los textos, sus autores/*des textes, leurs auteurs.*
© de las traducciones/des traductions: Danièlle Becker, Lucas Bolado, Gloria Collado, Pedro Elias, Lidia Insarralde
© de las imágenes, sus autores/*des images, leurs auteurs.*
© portada/*couverture*: José Manuel Broto, 2003
© de la edición/*de l'édition*, Gloria Collado Guevara.

Doce notas Preliminares no se responsabiliza de las opiniones de los colaboradores en la presente edición.

Reservados todos los derechos. No está permitida la reproducción total o parcial de esta publicación, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión por cualquier forma –sea ésta electrónica, mecánica o de otro tipo– sin autorización expresa y por escrito de Gloria Collado Guevara.

Tous droits réservés. La reproduction totale ou partielle de cette publication est interdite, ainsi que sa saisie dans tout système d'information, ou sa transmission par tout moyen –électronique, mécanique ou autre– sans l'autorisation expresse écrite de Gloria Collado Guevara.

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

doce notas

La revista puente entre los diferentes sectores de la vida musical
¡Pídela en tu quiosco habitual!

Precio: 2,80 euros
Nº 39 diciembre 2003- enero 2004
La Comunidad de Madrid o la callada por respuesta; ¿Para cuándo una formación específica para profesores de música popular?; La inercia del grado elemental...

doce notas preliminares

Monográfico de arte y música contemporáneos

Números publicados de doce notas preliminares (español-francés)

1 *Posiciones actuales en España y Francia* (música contemporánea), diciembre, 1997
2 *La encrucijada del soporte* (música contemporánea), diciembre, 1998
3 *Los conservatorios superiores y la formación profesional de la música* (educación), junio, 1999
4 *Para olvidar el siglo XX* (creación), diciembre, 1999
5 *Transformación, transmisión: el dilema del artista adolescente* (educación), junio, 2000
6 *Accidente, la última transgresión* (creación), diciembre, 2000
7 *El maestro, caminos del conocimiento* (educación), junio, 2001
8 *Postmodernidad, veinte años después* (creación), diciembre, 2001
9 *La crítica a examen* (educación), junio, 2002
10 *Improvisación, crear en el momento* (creación), diciembre, 2002
11 *Cómo ser espectador* (educación), junio, 2003

Boletín de suscripción Bulletin d'abonnement

Suscripción anual a 5 números de Doce Notas y 2 números de Doce Notas Preliminares: España: 32 euros. Unión Europea: 40 euros. Otros países: 70 euros. **Números atrasados:** Doce Notas, 2,40 euros; Doce Notas Preliminares, 7,50 euros. **Suscripción a Doce Notas Preliminares solamente:** España, 18 euros; Unión Europea, 24 euros. **Solicitudes:** C/ San Bernardino,14, pral. A 28015 Madrid; fax (+34) 91 547 00 01 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

Fecha: Firma:

12 notas

revista de información musical

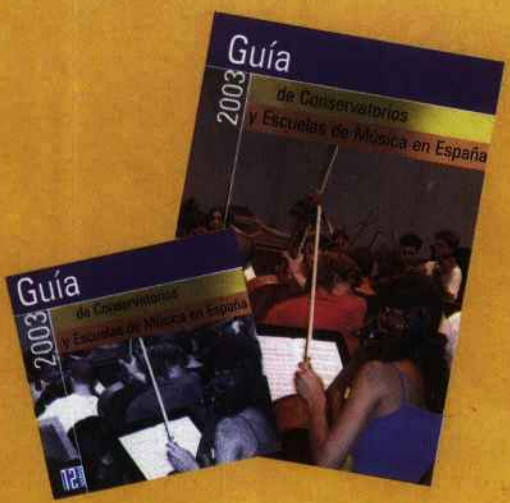
Información y suscripciones:
San Bernardino, 14, pral. A
28015 Madrid
Tel. (00 34) 91 547 34 05
Fax (00 34) 91 547 00 01

Publicidad: (00 34) 91 547 22 90

doce notas

La revista puente entre los diferentes sectores de la vida musical con secciones dedicadas a educación, instrumentos, ediciones, actualidad, cursos, concursos...

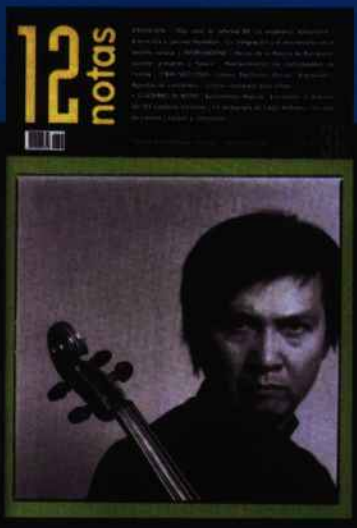
PÍDELA EN TU QUIOSCO HABITUAL
Precio: 2,80 euros

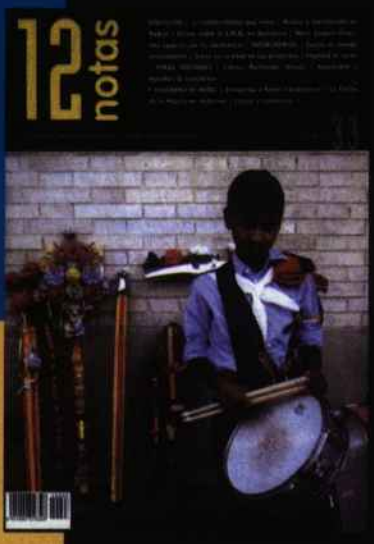


Guía de Conservatorios y Escuelas de Música en España 2003

Edición imprensa: 6 euros
Con CD-ROM: 20 euros

e-mail: docenotas@ecua.es
web: www.docenotas.com





doce notas preliminares

Monográficos dedicados a
educación y creación contemporánea.
Bilingüe francés-español

PÍDELA EN TU QUIOSCO HABITUAL
Precio: 10 euros

Fiesta de la Música

doce notas organiza desde 2002 la Fiesta
de la Música en Madrid
en coproducción con el
Círculo de Bellas Artes

www.bookstorming.com

ooo/ooo

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

info@bookstorming.com

CAB

CENTRO DE ARTE
CAJA DE BURGOS

NIVEL 0

PALOMA NAVARES. 1990-2003. ENERO - MARZO 04

ROLAND FISHER. ABRIL - JUNIO 04

NIVEL 1

PALOMA NAVARES. 1990-2003. ENERO - MARZO 04

MARISA GONZÁLEZ. "LEMONIZ". ABRIL - JUNIO 04

NIVEL -1

LA COLECCIÓN

NIVEL -2

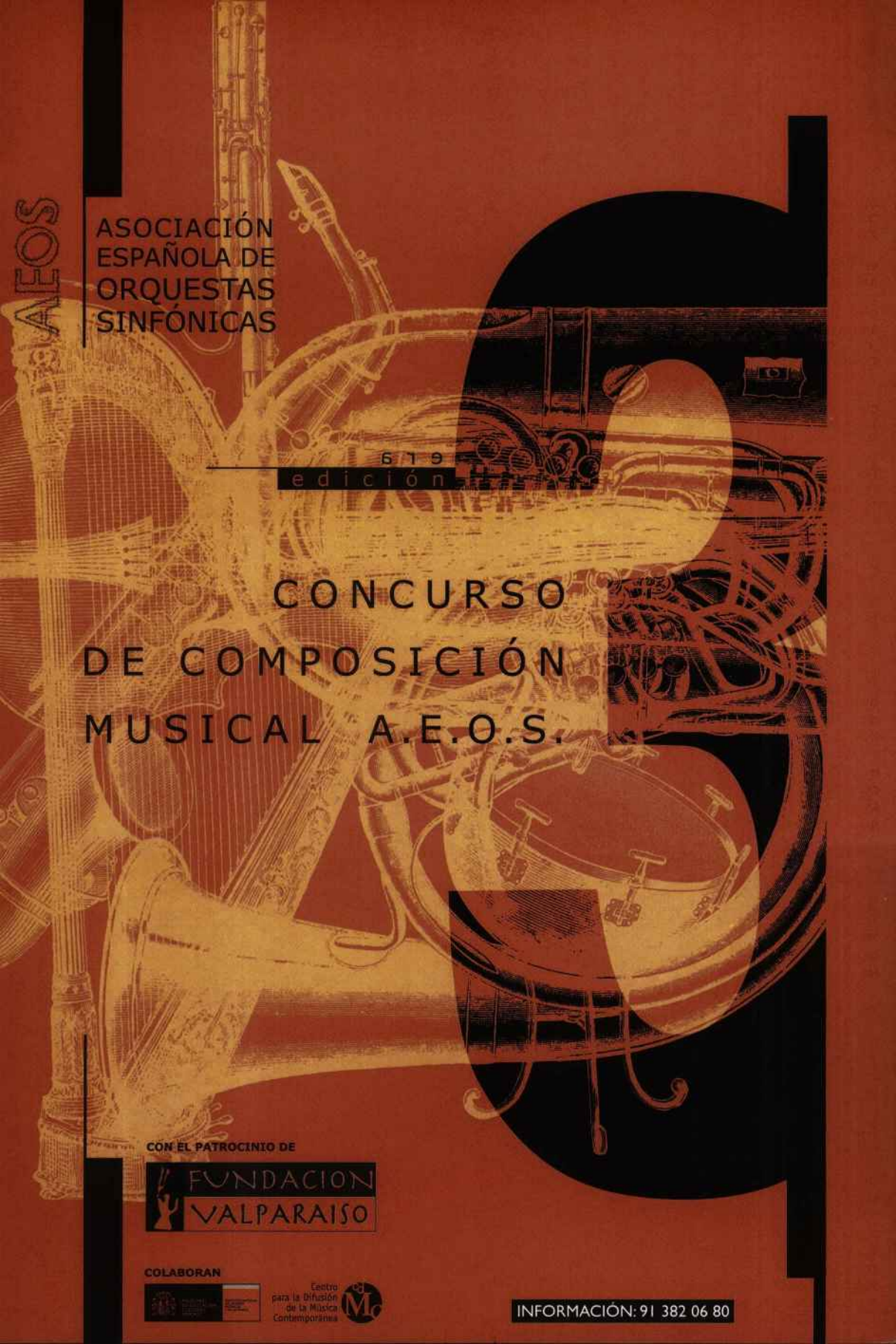
"VECTOR ESTE-OESTE". ARTE EMERGENTE, JÓVENES ASIÁTICOS EN NEW YORK.
UN PROYECTO DE BLANCA MORA Y ANTONIO MARTÍN. FEBRERO - ABRIL 04

"CONVERGENCIAS". IMAGEN Y MÚSICA ELECTROACÚSTICA.
UNA PROPUESTA DE JUAN ANTONIO LLEÓ. ABRIL - JULIO 04

CAB. Centro de Arte Caja de Burgos
Martes a viernes: 11.30 a 14.00 y 17.30 a 21.00
Sábado: 11.30 a 15.00 y 17.00 a 21.00
Domingos y festivos: 11.30 a 15.00 y 17.00 a 20.00
Lunes cerrado

Saldaña s/n 09003 Burgos Tel. 947 256 550
contacta@cabdeburgos.com www.cabdeburgos.com

Caja de Burgos



AEOS

ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE ORQUESTAS SINFÓNICAS

6 1 9
edición

CONCURSO DE COMPOSICIÓN MUSICAL A.E.O.S.

CON EL PATROCINIO DE

FUNDACION VALPARAISO

COLABORAN

Centro para la Difusión de la Música Contemporánea

INFORMACIÓN: 91 382 06 80

CÍRCULO DE BELLAS ARTES 2004

C/Alcalá, 42 - Madrid

TEATRO, MÚSICA Y DANZA 2004

ENERO

DON QUIJOTE, DE SANTIAGO SÁNCHEZ Y JUAN MARGALLO
"PARAULA DE POETA: PABLO NERUDA"- VEINTE POEMAS DE AMOR Y UNA CANCIÓN DESESPERADA, POR FERMÍ REIXACH

FEBRERO

ESCENA CONTEMPORÁNEA, IV FESTIVAL ALTERNATIVO DE LAS ARTES ESCÉNICAS
CONCIERTO DE MÚSICA EGIPCIA: OMAR KHAIRAT
CONFERENCIA: CONCIERTOS PARA PIANO Y ORCHESTRA DE RACHMÁNINOV
"CANTOS SAGRADOS PARA UN NUEVO MILENIO DE PAZ": COROS Y DANZAS TIBETANAS
GRUPO NACIONAL DE DANZAS Y COROS EGIPCIOS

MARZO

CICLO DE ESCRITORES DRAMÁTICOS COTEMPORÁNEOS
TEATRALIA
EL ADEFESIO, DE RAFAEL ALBERTI
MARATÓN DE MONÓLOGOS DE TEATRO
TEATRO CIEGO, "LA ISLA DESIERTA"
FESTIVAL DE MÚSICA SACRA: CONCIERTO DE MÚSICA NAZARÍ
FESTIVAL DE MÚSICA SACRA: CONCIERTO DE MÚSICA SERBIA

CINE

ENERO

"CINE PARA TODOS". "COMEDIA AMERICANA DE LOS 60". SGAE EN CORTO. IV LECTURA DE GUIÓN DRAMATIZADO. 13 DE TERROR. "EL CINE SE VISTE DE ETIQUETA". "DOCUMENTOS TV: 15 AÑOS DE PRODUCCIÓN PROPIA". NOCHE ITALIANA. PLATAFORMA DE NUEVOS REALIZADORES. CIUDAD DE DIOS. . "LA CORTA VIDA DE ANNE FRANK"

FEBRERO

QUENTIN TARANTINO. CINE EGIPCIO. CINE INDIO. MITOS GRIEGOS EN EL CINE MUNDIAL. "CINE Y ARQUITECTURA". NUEVO CINE AUSTRALIANO

MARZO

MUESTRA DE CINE DOCUMENTAL. FESTIVAL DE CORTOS DE LA COMUNIDAD DE MADRID. KUBRICK. BILLY WILDER. CINE SACRO
NUEVO CINE BRITÁNICO. CINE CELTA.

TALLERES

ENERO

TALLER DE TAI-CHI Y CHI KONG. DIRIGIDO POR: JORGE URREA
75º ANIVERSARIO DEL NACIMIENTO DE ANA FRANK
LECTURA DEL DIARIO, 27 DE ENERO A PARTIR DE LAS 11:00 HORAS.

FEBRERO

VII SEMINARIO CINE Y ARQUITECTURA
XVI CURSO DE APRECIACION DEL ARTE CONTEMPORÁNEO DIRIGIDO POR. DELFÍN RODRÍGUEZ
TALLER DE DANZA ORIENTAL. DIRIGIDO POR: FARIDA FAHMY
TALLER DE CUENTO
EL RELATO CORTO. ESCRIBIRLO, LEERLO. DIRIGIDO POR: LAURA FREIXAS
TALLER DE INTERPRETACIÓN SOBRE TEXTOS DE HAROLD PINTER. DIRIGIDO POR: DANIEL SARASOLA

MARZO

SEMINARIO: LOS SIGNOS DE LAS MODAS. DIRIGIDO POR: OSCAR SCOPA
TALLER DEL DOCUMENTAL. DIRIGIDO POR: MICHAEL RABIGER
TALLER DE ARTE ACTUAL. DIRIGIDO POR: DANIEL CANOGAR
TALLER DE ARTE ACTUAL. DIRIGIDO POR: OSWALDO MARTÍNEZ
SEMINARIO UNIVERSIDAD CARLOS III DIRIGIDO POR: ENRIQUE VILLALBA

HUMANIDADES

ENERO

DEBATES ORGANIZADOS POR LA REVISTA "DISTANCIAS".
"POETAS PARA PENSAR EL SIGLO"
RECITAL DE POESÍA PERSA
ENCUENTRO CON HUGO MÚJICA

MARZO

CICLOS: "EXILIOS", "LA ESCRITURA DEL YO", "PENSAR Y RESISTIR" EN TORNO A MICHEL FOUCAULT
JORNADAS DE ESTUDIOS CELTAS "EL MUNDO CELTA EN EL SIGLO XXI: NUEVOS GRUPOS ESTUDIO".
JORNADAS SOBRE POESÍA MÍSTICA
ENCUENTRO CON EL PREMIO NOBEL JAPONÉS KENZABURO OÉ. En colaboración con Casa Asia.

MEDALLAS DE ORO DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES

EUGENIO TRÍAS (21 DE ENERO). LUIS GORDILLO (16 DE FEBRERO). PEDRO MARTÍNEZ MONTÁVEZ (MARZO).

HOMENAJES

DULCE CHACÓN. ENERO. MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN

ARTES PLASTICAS

ENERO

SIMONE SASSEN. "PIEDRAS"
CARTELES DE LA GUERRA
"ARQUEOLOGÍAS DEL NO-LUGAR".
FERNANDO CASAS

FEBRERO

"ESCENOGRAFÍAS". EDUARDO ARROYO
DIMITRIS PERDIKIDIS
JEAN-CHRISTOPHE BALLOT

MARZO

DEVA SAND

INFANTIL

TALLER DE PINTURA Y CONSTRUCCIONES. TALLER DE TEATRO INFANTIL
TALLER INFANTIL DE LECTURA Y ESCRITURA LITERARIA
TALLER DE BILLAR. TALLER DE AJEDREZ . TALLER DE RADIO . TALLER DE ILUSTRACION

ESPECTÁCULOS INFANTILES.

ENERO

¿QUÉ ES LA VIDA?

FEBRERO

CARNAVAL INFANTIL.

MARZO

SOPLANDO ESTA HISTORIA A LOS CUATRO VIENTOS.

RADI CIRCULO
100.4 FM y en Internet
www. circulobellasartes.com

CIRCULO DE BELLAS ARTES

Editorial

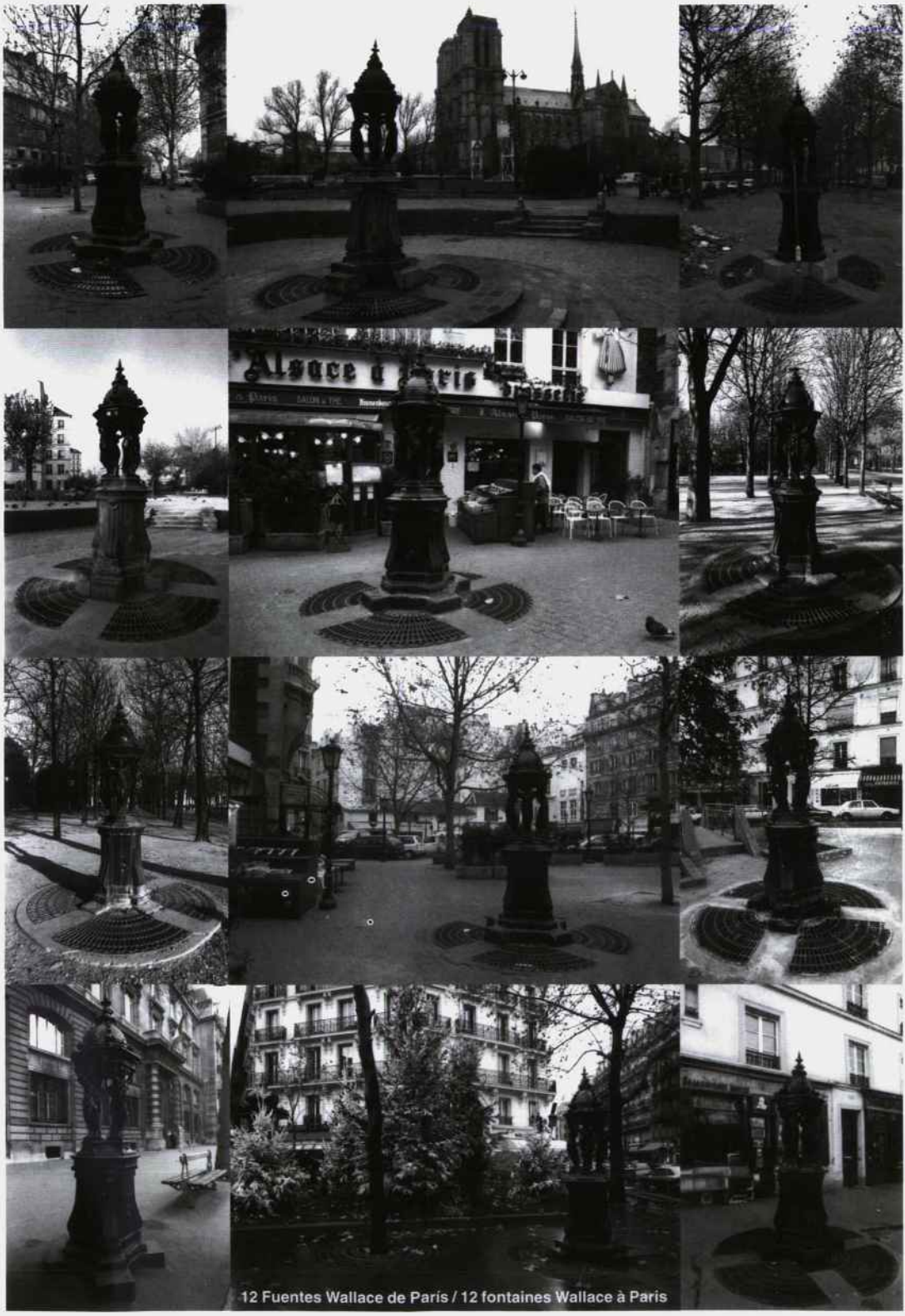
Doce Notas Preliminares llega a su número doce, ocasión única para, al menos, conceder una vez al mágico número la atención que merece. Cuando se inició la aventura de Doce Notas, no fueron pocos los que nos preguntaban si el nombre de la revista tenía algo de compromiso con lo que evoca el título en primer lugar: el serialismo dodecafónico. Solíamos bromear diciendo que la revista se llamaba así porque su intención era dar todas las notas. Pero la broma seguía siendo de iniciados y cualquier especialista en marketing nos lo hubiera reprochado en seguida. ¿Era, acaso, de dominio público que doce notas eran todas las notas? Sin embargo, doce es un número lleno de sugerencias, los doce meses, las doce horas del día (duplicadas, eso sí), los doce signos del zodíaco... y, desde luego, las doce notas musicales que son todas las que hay en una octava temperada y, al día de hoy, las constitutivas de la mayor parte de los instrumentos musicales occidentales. Hablar de doce notas como categoría cultural no es sólo citar al serialismo es, sobre todo, hablar de la tendencia a la generalización que el pasado siglo XX ha encarnado. El hombre moderno busca definir conceptos que engloben la totalidad, y el siglo pasado ha sido un periodo con un gusto especial por los conceptos numéricos, reflejo de una primacía de las matemáticas como fórmula de comprensión del mundo.

Así pues, cuando hemos indagado sobre las posibilidades de dedicar nuestro número doce al doce mismo, hemos encontrado con facilidad materiales e ideas que, directa o indirectamente lo evocan. Lo encontramos, cómo no, en Stockhausen, en un trayecto que va desde la serie al zodíaco; lo rozamos en Rimbaud; lo descubrimos en la larga historia musical europea, desde la Edad Media hasta la retórica jesuítica; lo vemos aplicado como otra división convencional más en un desglose sobre las prácticas operísticas contemporáneas y, por último, el azar nos permite celebrar también aquí el doce aniversario de una serie de doce cuadros y doce poemas que Broto y José Miguel Ullán dedicaron conjuntamente a San Juan de la Cruz en el IV Centenario de su muerte en Andalucía.

Éditorial

Doce notas preliminares arrive à son douzième numéro, une occasion unique pour prêter, au moins une fois, au nombre magique l'attention qu'il mérite. Lorsque l'aventure de *Doce Notas* commença, nombreux furent les lecteurs qui nous demandèrent si le nom de la revue supposait un engagement vis-à-vis de ce que le titre évoquait en premier lieu, le sérialisme dodécaphonique. Nous plaisantions alors en disant que la revue s'appelait ainsi parce qu'elle avait l'intention de ne pas rater une seule note. Mais la plaisanterie visait de toute manière les seuls initiés et n'importe quel spécialiste en marketing n'aurait pas tardé à nous en faire le reproche. Était-il en effet du domaine public qu'il y avait en tout douze notes ? Cependant, douze est un nombre riche en connotations : les douze mois, les douze heures du jour (bien entendu, doublées), les douze signes du Zodiaque... et, bien évidemment, les douze notes musicales qui sont celles de l'octave du système tempéré et qui, jusqu'à ce jour, constituent le matériau sonore utilisé par la plupart des instruments musicaux occidentaux. Parler des douze notes comme d'une catégorie culturelle ne revient pas seulement à citer le sérialisme, mais aussi et surtout à parler de la tendance à la généralisation que le XXème siècle a incarnée. L'homme moderne cherche à définir des concepts qui englobent la totalité, et le siècle dernier a été en ce sens une période qui a manifesté un goût particulier "pour les nombres", reflétant la primauté des mathématiques comme forme de compréhension du monde.

C'est ainsi qu'en nous interrogeant sur la possibilité de dédier notre douzième numéro au nombre douze, nous avons facilement trouvé une quantité de matériaux et d'idées qui évoquent ce sujet de façon directe ou indirecte. Nous trouvons ce nombre, bien évidemment, chez Stockhausen, dans un parcours qui va de la série au Zodiaque ; nous l'effleurons avec Rimbaud ; nous le découvrons dans la longue histoire musicale européenne du Moyen Âge à la rhétorique jésuite ; nous le voyons appliqué en tant que division conventionnelle dans un inventaire des pratiques opératiques contemporaines ; enfin, le hasard nous a aussi permis de célébrer ici le douzième anniversaire d'une série de douze tableaux et douze poèmes que Broto et José Miguel Ullán ont dédiés ensemble à Saint Jean de la Croix pour le quatrième centenaire de sa mort en Andalousie.



12 Fuentes Wallace de Paris / 12 fontaines Wallace à Paris

JORGE FERNÁNDEZ GUERRA

Historias del doce

Hace poco más de dos décadas, los músicos franceses de la corriente "espectral" se rebelaban contra la nota musical. Es posible que este gesto sea la causa de que su posición sea tan difícil de explicar fuera de los sectores especializados. ¿Es la nota musical realmente culpable de algo? Y si lo fuera, aunque sólo sea simbólicamente (después de todo, las notas son símbolos), ¿puede revelar un pensamiento claro cualquier rebelión contra ella? Pocos años antes, el escritor francés Georges Perec había eliminado la letra "e" de toda una novela (*La disparition*), pero no la consideraba culpable de nada. Es cierto que una nota musical constituye una construcción compleja, como también lo es un color determinado, el verde, por ejemplo. Pero sigue siendo un elemento demasiado inofensivo como para hacer comprensible una rebelión. Si la causa es que una nota musical es algo así como un malentendido o, para decirlo de una manera más precisa, un complejo de fenómenos que se ha hecho inestable, no será sencillo explicar al común de los mortales qué es lo que se le reprocha. Cierto es que para un especialista, desde el compositor "espectral" de hace un cuarto de siglo hasta el simple operario de una fábrica de tarjetas de sonido de hoy, la nota es un compromiso que bajo su inocente sílaba (o letra si hablamos en tradiciones anglo-germanas) oculta un conjunto de datos entre los que los elementos del timbre sufren un auténtico escamoteo. Pero para cualquier persona ajena a los bastidores de la acústica y para la práctica totalidad de lo que podríamos llamar la profesión musical, las notas aún son una realidad nominal tan poderosa como el sistema métrico decimal, las horas del día o el índice de precios al consumo.

Además, las notas tienen un prestigio adquirido por el paso del tiempo. Sus nombres, en países no anglo-germanos, nos traen aromas del vie-

Histoires du douze

Il y a un peu plus de vingt ans les musiciens français du courant "spectral" se rebellaient contre la note musicale. Il est possible que ce geste soit à l'origine de l'énorme difficulté qu'on a, en dehors des milieux spécialisés, à expliquer leur position. La note musicale est-elle vraiment coupable de quoi que ce soit ? Et si elle l'était – ne serait-ce que d'une manière symbolique (après tout, les notes sont des symboles) – une révolte contre elle serait-elle susceptible de révéler une pensée claire ? Peu avant la démarche spectrale, l'écrivain français Georges Perec avait éliminé la lettre "e" de tout un roman (*La disparition*), pourtant il ne la trouvait coupable de rien. Certes, une note musicale est une construction complexe ; mais une couleur déterminée, le vert par exemple, l'est aussi, et cela ne l'empêche pas d'être un élément trop inoffensif pour exprimer toute une révolte. Il ne sera pas facile d'expliquer aux non spécialistes ce que l'on reproche à la note musicale : le fait qu'elle soulève un malentendu ou bien, plutôt le fait qu'elle désigne un ensemble de phénomènes qui est devenu instable. Il est vrai que pour un spécialiste – le compositeur "spectral" d'il y a vingt ans aussi bien qu'un ouvrier d'un atelier de fabrication de cartes son d'aujourd´hui – la note est un compromis qui, derrière son innocente syllabe (ou lettre, si l'on se réfère aux traditions anglo-germaniques), cache un ensemble de données dont les éléments du timbre souffrent d'être constamment éludés. Finalement, pour n'importe quelle personne étrangère aux coulisses de l'acoustique et pour presque la totalité de ce qu'on pourrait nommer la profession musicale, les notes sont encore et toujours une réalité tout aussi puissante que le système métrique décimal, les heures du jour ou l'indice de l'inflation.

De plus, les notes ont acquis au cours de l'Histoire un certain prestige. Leurs noms, dans les pays non anglo-germaniques, nous évoquent des rémi-

jo latín. Incluso en países de tradición anglogermana, las letras con que se las conoce nos evocan nombres e historias, como el celebérrimo anagrama de Bach o el de la amada secreta de Alban Berg en su *Suite Lírica*. El ya citado Georges Perec quiso hacer un libreto de ópera cuyo texto incluyera ya la música por *solmisación*.

Notas legales e ilegales

Ahora bien, las notas con lustre histórico son sólo siete (do-re-mi-fa-sol-la-si, o bien su traducción anglo-germana, a-b-c-d-e-f-g); y las otras cinco, que por una cruel ironía son negras en casi todos los teclados, tienen un estatuto borroso, ni tienen nombre propio ni único. Esta anomalía conceptual es memoria viva y concentrada de su complicada historia, pero rechina en la lógica actual. Que la nota que está a medio camino entre do y re se pueda llamar do sostenido o re bemol es un galimatías que parece recordarnos la difícil posición de Cenicienta entre sus dos hermanas.

Los músicos de mi generación, e imagino que muchos otros, quizá recuerden que se nos decía en el solfeo de nuestros años juveniles que do sostenido no era lo mismo que re bemol sin por otra parte, aclarar que esto sólo era cierto en sistemas no temperados de los que nada nos decían. Como los teclados se empeñaban obstinadamente en decir lo contrario, algún profesor algo más agudo añadía que en instrumentos de cuerda, con afinación a dedo, esto era realizable y deseable. Pero, ¿por qué? También se nos decía que el semitono cromático (el formado por dos notas contiguas de mismo nombre, do-do sostenido, por ejemplo), era mayor que el semitono diatónico (formado por dos notas contiguas de nombre diferente, do-re bemol, en el mismo ejemplo). Al margen de que esta sutileza era irrealizable en instrumentos construidos con afinación definida, nadie (hablo del Madrid de los años 60) nos daba razón de esto. Recuerdo haber ganado un premio de solfeo contestando bien una pregunta sobre la diferencia entre los semitonos cromáticos y diatónicos, por más que contesté bien sin entender.

Así pues, en los instrumentos de afinación precisa y, obviamente, temperada sólo había doce no-

niscences du vieux latin. Même dans les pays anglo-germaniques les lettres assignées aux notes évoquent des noms et des histoires, comme le célèbre anagramme de Bach ou l'amante secrète de Alban Berg dans sa *Suite Lyrique*. L'écrivain déjà cité, Georges Perec, voulut écrire un livret d'opéra dont le texte devait inclure la musique, par *solmisation*.

Des notes légales et des notes illégales

Néanmoins, les notes au lustre historique ne sont que sept (*do-ré-mi-fa-sol-la-si*, ou bien leur traduction anglo-germanique, *a-b-c-d-e-f-g*); les cinq notes restantes, qui par une cruelle ironie sont noires sur presque tous les claviers, ont un statut confus, ne possédant pas de nom propre, ni un nom unique. Cette anomalie conceptuelle conserve vivante la mémoire de leur passé compliqué, mais elle s'adapte mal à la logique actuelle. Le fait que la note qui se trouve entre le *do* et le *ré* puisse s'appeler *do dièse* ou *ré bémol* n'est qu'un charabia qui évoque la position difficile de Cendrillon entre ses deux sœurs.

Les musiciens de ma génération, et beaucoup d'autres, j'imagine, se souviennent-ils peut-être du solfège de nos jeunes années, où on nous disait que *do dièse* n'était pas du tout la même chose que *ré bémol*, sans que l'on nous explique que cela n'est tout à fait vrai que dans les systèmes non tempérés dont nous n'entendions pas parler. Puisque les claviers s'obstinaient à affirmer le contraire, quelque professeur plus audacieux ajoutait que pour les instruments à cordes où l'accordage se fait manuellement, ceci était réalisable et souhaitable. Mais, pourquoi ? On nous disait aussi que le demi-ton chromatique (celui formé par deux notes conjointes portant le même nom, *do-do dièse* par exemple), était plus grand que le demi-ton diatonique (formé par deux notes conjointes portant des noms différents, *do-ré bémol* dans le même exemple). Cette subtilité étant irréalisable sur les instruments à accordage fixe, personne (je parle de Madrid dans les années 60) ne nous en éclairait les raisons. Je me souviens d'avoir gagné un concours de solfège en répondant correctement à une question sur la différence entre les demi-tons chromatiques et

tas dentro de una octava y los semitonos eran todos iguales; pero en algún modelo teórico, cuya lógica se perdía en la noche de los tiempos, eso no era así y el contrasentido recaía sobre las fatales notas negras del teclado, las notas sin nombre.

Más tarde, los estudios de acústica, que comenzaban a generalizarse, y la eclosión de la música antigua, que puso sobre la mesa el problema de los antiguos sistemas de afinación, nos aclararon algo de aquel fenomenal embrollo. Pero, para entonces, los que aspirábamos a ser compositores habíamos encontrado otro problema más interesante en el que introducirnos: la dodecafonía, o el "sistema de composición basado en series de doce notas sin repetición de ninguna". Por alguna extraña mala conciencia, en las traducciones españolas de este "eslogan" de Schoenberg siempre se decía doce sonidos y no doce notas. De hecho, dodecafonía no es lo mismo que "dodecatonía", palabra que en español nunca se ha debido de usar. Además, tono no es lo mismo que nota en español; tono es una variable de la tonalidad, se dice tono de fa mayor, por ejemplo. Y el método de Schoenberg utiliza doce notas, no tonos ni fonos. En fin, es posible que todo este juego de malentendidos del idioma refleje una vez más el malestar conceptual que implica el uso de términos de larga historia en utilizaciones cada vez más abstractas.

Veamos un ejemplo. El sistema dodecafónico implica la igualdad de todas las notas, las doce, incluso en términos estadísticos. Pero esta igualdad enlaza mal con un abigarrado sistema de denominaciones en el que siete notas tienen un nombre digno de una mitología y las otras cinco da igual como se las denomine y siempre con nombres prestados y largos. Y aún era más complejo y abstruso el sistema cuando muchos músicos de las primeras décadas del siglo XX utilizaban alteraciones dobles que provocaban que un do doble sostenido fuera igual que un re, aunque según ciertos arquetipos no, ya que ese doble sostenido estaba formado por dos semitonos cromáticos y, según la teoría, un tono estaba formado por un sostenido cromático y otro diatónico, lo que sólo operaba en el plano de los nombres, pero no en el

diatoniques sans vraiment comprendre.

Ainsi, sur les instruments à accordage fixe et évidemment tempéré, il y avait seulement douze notes dans une octave, les demi-tons étant tous pareils; mais dans tel ou tel modèle théorique dont la logique se perdait dans la nuit des temps, ceci n'était guère valable et le contresens retombait fatalement sur les notes noires du clavier, les notes sans nom.

Plus tard, les études d'acoustique qui commençaient à proliférer et l'éclosion de la musique antique, qui a révélé le problème des anciens systèmes de tempérament, nous éclaircirent un peu. Pendant ce temps, ceux d'entre nous qui prétendions devenir un jour compositeurs avions trouvé un problème plus intéressant dans lequel plonger: la dodécaphonie, ou le "système de composition fondé sur séries de douze notes sans répétition". Par une étrange mauvaise conscience, dans les traductions en espagnol de ce "slogan" de Schoenberg on disait douze sons et non pas douze notes. En fait, dodécaphonie n'est pas équivalent à "dodécatonie", mot qu'on n'aurait jamais dû employer en espagnol. De plus, ton et note ne sont pas équivalents non plus, en espagnol; le ton est une variable de la tonalité; on dit "ton de fa majeur", par exemple. Et la méthode de Schoenberg utilise douze notes, pas douze tons, ni sons. Enfin, tout ce jeu de malentendus terminologiques montre peut-être une fois de plus le malaise conceptuel qu'implique le recours à des termes ayant une longue histoire, pour des usages de plus en plus abstraits.

Prenons un exemple. Le système dodécaphonique implique l'égalité de toutes les notes, toutes les douze, même d'un point de vue statistique. Pourtant, cette égalité ne correspond que mal à une nomenclature dans laquelle sept notes portent un nom digne d'une mythologie alors que les cinq autres ont toujours des noms empruntés et longs. Ce système devient d'autant plus complexe et obscur au début du XXème siècle, lorsque beaucoup de musiciens utilisent des altérations doubles qui font qu'un *do double dièse* soit égal à un *ré*, quoique selon certains modèles ceci est incorrect car ce double dièse est formé de deux demi-tons chromatiques, alors que la théorie nous dit qu'un

de los sonidos reales. Si algún lector que no sepa música encuentra esto incomprensible, no se preocupe, lo es; por eso me tocó en un examen de solfeo para premio.

Pero volvamos a la dodecafonía. El método ponía énfasis en la igualdad de las notas recurriendo a un sistema que, no sin razón, algunos encontraron similar a la democracia y no pocos lo asimilaron al socialismo. Como el sistema tonal es jerárquico, la dudosa analogía social estaba servida: la tonalidad era burguesa, cuando no aristocrática, y el serialismo era revolucionario e igualitario. Naturalmente, los comunistas no picaron tan fácilmente, desde Hans Eisler hasta Serge Nigg. Pero al margen de estas batallas, que los siglos próximos podrán encontrar tan curiosas como las que ahora nos esforzamos en entender cuando se nos dice que Platón veía ciertos modos guerreros y otros líricos (recordemos al neófito que un modo es un sistema escalístico y sigue resultando extraordinario hoy día que alguien viera guerra o amor en escalas ligeramente diferentes), es un hecho que el serialismo pregonaba una abstracción que consumaba el éxito del temperamento igual, o sea, el sistema de afinación que igualaba todos los semitonos hasta dividir la octava en doce notas todas ellas a igual distancia una de otra. Como el primer éxito propagandístico del temperamento igual lo constituyó el *Clave bien temperado*, de Bach, Schoenberg pudo sentir con orgullo que su sistema era la culminación histórica de un proceso que iba desde el genio de Leipzig hasta la Viena de principios del siglo XX.

Si podemos sonreír ante la dudosa simbología que emana de comparaciones entre escalas o métodos de composición y movimientos sociales, no deberíamos pasar por alto la dificultad conceptual de igualar notas tan connotadas de historia. No puede ser casualidad que los países germánicos, que llaman a sus notas con letras, tuvieran más facilidad para abstraerse e igualarlas que los países latinos y sus entrañables sílabas de origen latino. Hablando desde un punto de vista infantil, casi bárbaro, podríamos preguntarnos: ¿Cómo pueden ser equivalentes un re y un fa sostenido? A la escucha lo son, pero si las enunciamos hay

ton est formé d'un demi-ton chromatique et d'un autre diatonique – ce qui n'a d'effet que sur le plan des noms, pas sur celui des sons réels. Si un lecteur qui ne s'y connaît pas beaucoup en théorie musicale trouve ceci incompréhensible, qu'il ne se casse pas la tête ; ceci est incompréhensible. C'est la raison pour laquelle la question fût posée dans un concours de solfège.

Retournons malgré tout à la dodécaphonie. La méthode se donnait bien de la peine à mettre l'accent sur l'égalité des notes par un système que, non sans raison, certains ont trouvé semblable à la démocratie ; beaucoup l'ont assimilé au socialisme. Puisque le système tonal est hiérarchique, la douteuse analogie sociale était servie : la tonalité était bourgeoise, voire même aristocratique, tandis que le sérialisme était révolutionnaire et égalitaire. Bien entendu, les communistes ne mordirent pas l'hameçon si facilement, de Hanns Eisler à Serge Nigg. Mais à part ces querelles que les siècles à venir pourront trouver aussi curieuses que celles que maintenant nous devons nous efforcer de comprendre lorsqu'on nous dit que Platon jugeait certains modes belliqueux et d'autres lyriques (rappelons au néophyte qu'un mode est un système scalaire et l'on trouve assez surprenant aujourd'hui que quelqu'un puisse voir de la guerre ou de l'amour dans des échelles légèrement différentes), c'est un fait que le sérialisme prônait une abstraction qui consacrait le succès du tempérament égal, c'est-à-dire du système qui rendait égaux tous les demi-tons par la division de l'octave en douze notes équidistantes. Comme dans le cas du premier succès propagandistique du tempérament égal, remporté par Bach avec son *Clavecin bien tempéré*, Schoenberg pût être fier de savoir que son système était la culmination historique d'un parcours qui commençait avec le génie de Leipzig pour s'achever à Vienne, au début du XXème siècle.

Si toutefois nous pouvons sourire devant la douteuse symbolique qui jaillit de ces comparaisons entre échelles ou méthodes de composition et mouvements sociaux, nous aurions tort d'ignorer la difficulté conceptuelle qu'implique le processus d'égalisation de notes si chargées de connotations historiques. Cela ne peut pas être le hasard qui

una cierta molestia que haríamos mal en desdeñar. Sería más eficaz denominarlas como 3 y 7, aunque no sería más simple a efectos de leerlas en voz alta. Además, ¿qué quiere decir que las notas son iguales? Recordemos el eslogan serial: un método de composición que dispone las doce notas sin repetir ninguna hasta que la serie está enunciada completa. Doce notas quiere decir todas las notas, y la no repetición implica que ninguna de ellas se erige en referencia de las demás; son iguales porque se neutralizan. Es decir, es la Ley la que determina la ausencia de jerarquía. El sistema, en el fondo, es de una simplicidad pasmosa, lo que al profano le resulta difícil es entender el porqué. Y de esa dificultad han surgido multitud de reproches que aún hoy, cuando el serialismo debería evocarnos los orígenes de la aviación, el fox-trot o el cine mudo, se acumulan contra un sistema que aparenta imponer por ley una igualdad que la naturaleza parece rechazar, sin pensar que también la naturaleza parece rechazar que el hombre vuele y mucho menos en una máquina llena de turbinas y hierros ensamblados. Tampoco es raro que se asocie la rigidez del sistema con el comunismo soviético (ignorando repetidamente que en la URSS nunca se toleró, por ley, una música abstracta como la serial o parecidas), y si el contrincante es algo más cultivado no dejará de decirnos que regir la sucesión de los sonidos por Ley es una forma de estética negativa que condujo a la música a un callejón sin salida con acompañamiento infernal de Adorno.

Pero no es objetivo de estas líneas defender al serialismo ni ofrecer una antología de sus detractores. Se trata, más bien, de sumergirnos en una perplejidad más esencial: ¿Por qué doce notas? Al fin y al cabo el prestigio del número doce en la música del siglo XX viene, qué duda cabe, del serialismo o dodecafonía. Una primera respuesta ya está dada. Se trata de doce notas porque son todas las que hay. Todas las demás son reflejo de éstas, como pisos superiores o inferiores de la planta modelo. Desde este punto de vista, se puede hablar de doce notas desde el triunfo definitivo del temperamento igual. Resulta curioso que una plantilla físicamente falseada, como es la del

fait que les pays germaniques, qui appellent leurs notes par des lettres, ont trouvé l'abstraction et l'égalisation plus facilement que les pays latins et leurs douces syllabes d'origine latine. Sur un mode infantile, presque barbare, nous pourrions nous poser la question suivante: comment un *ré* et un *fa dièse* peuvent-ils être équivalents? À l'écoute ils le sont bien, mais en les énonçant on éprouve un certain malaise qu'on aurait tort d'ignorer. Il serait plus efficace de les nommer 3 et 7 ; pourtant, cela ne serait d'aucune aide au moment de les lire à haute voix. En plus, qu'est-ce que cela veut dire que les notes sont égales ? Souvenons-nous du slogan sériel: une méthode qui dispose les douze notes sans les répéter une seule fois jusqu'à l'énonciation complète de la série. Douze notes sont toutes les notes, et la non répétition implique qu'aucune d'entre elles ne s'institue comme référence par rapport aux autres. Autrement dit, c'est la Loi qui établit l'absence de hiérarchie. Le système, au fond, est d'une simplicité merveilleuse ; ce que le profane trouve difficile à comprendre c'est la raison même de l'existence de ce système. Ainsi, de cette difficulté ont surgit pas mal de reproches qui, aujourd'hui encore, lorsque le sérialisme devrait évoquer les débuts de l'aviation et du cinéma et le fox-trot, s'accumulent contre un système qui impose une loi que la nature semble refuser, en oubliant que la nature semble refuser aussi l'idée que l'homme puisse voler, qui plus est dans un engin plein de turbines et d'assemblages de pièces métalliques. Il n'est pas surprenant non plus qu'on associe la rigidité du système avec le communisme soviétique (oubliant toujours qu'en U.R.S.S. une musique abstraite, comme celle sérielle ou d'autres, n'a jamais été tolérée). Si l'interlocuteur est un peu plus cultivé, il ne pourra pas s'empêcher d'affirmer, en compagnie d'Adorno, que réguler la succession de sons par une loi est une sorte d'esthétique négative qui conduira la musique à une terrible impasse.

Mais ces quelques lignes ne prétendent pas défendre le sérialisme ni offrir une anthologie de ses détracteurs. Il s'agit plutôt de nous pencher sur une perplexité plus essentielle : pourquoi douze notes ? Cependant, le prestige du chiffre douze dans la musique du XXème siècle vient sans doute du

temperamento igual, haya producido el periodo más glorioso de la historia de la música llamada clásica. Pero si miramos el asunto desde sus connotaciones simbólicas encontraremos fácil explicación. En el sistema tonal, y usando la tonalidad de do mayor como modelo, las notas legales son las siete titulares, como si estuviéramos ante la alineación de un equipo de fútbol, mientras que las otras cinco secundarias tienen una función de reserva. Incluso la nomenclatura aún mantenida revela esta función, si aparecen las otras, las negras, se habla de alteraciones y se regula su aparición para que no exceda la presencia de un compás excepto si se marca de nuevo, como si precisara de un visado o pasaporte. Qué pena que sociólogos y revisionistas no lleguen a entender estas sutilezas de teoría musical, ya que podrían explicar con ellas hasta la política de emigración de los países europeos. Ahora bien, el temperamento igual ha triunfado porque permite que una tonalidad como la de do mayor (que sería la tonalidad aria, formada por notas rubias y con ojos azules), puede ser formada sobre cualquier otra nota; y si esa nota era accidental en do mayor ahora será titular y en función de cómo caiga el orden tonal, las notas rubias y de ojos azules pueden llegar a ser accidentales.

La analogía con modelos sociales es muy tonta porque las notas de do mayor son blancas porque así lo quieren los fabricantes de teclados, de hecho numerosos claves antiguos, o copia de ellos, invierten el color de las teclas. Pero, ¿acaso no es igual de estúpida la idea de que el serialismo es igual o paralelo a un sistema como el soviético?

La república del doce

No vamos a entrar aquí a hablar sobre la necesidad de ordenar eso que los compositores comprometidos llamaban "el total cromático" (la manera elegante de definir las doce notas). Es decir, no es motivo de estas líneas hablar sobre la necesidad histórica de la dodecafonía de la Escuela de Viena. Sería largo y tedioso para el lector no especializado. Nuestro objetivo es mucho más modesto, hacer una esquemática historia del doce en la música del siglo XX. Porque esa es la cues-

sérialisme ou de la dodécaphonie. Une première réponse s'impose tout de suite : il s'agit de douze notes parce que toutes les notes sont au nombre de douze. Tout le reste en découle. Comme des niveaux supérieurs et inférieurs de l'étage modèle. De ce point de vue-là, on peut parler de douze notes depuis le triomphe définitif du tempérament égal. Il est tout de même curieux qu'un cadre physiquement faussé ait produit la période la plus glorieuse de l'histoire de la musique dite classique. Pourtant, si nous regardons de plus près les connotations symboliques de cette question, nous en trouverons l'explication assez facilement. Dans le système tonal, si l'on prend comme modèle la tonalité do majeur et si l'on fait une comparaison avec la composition d'une équipe de foot, il y a sept notes (les touches blanches du piano) qui sont les "titulaires", alors que les cinq autres remplissant plutôt la fonction de "réserves". Même la nomenclature toujours en vigueur montre cette fonction : en se référant aux "autres" notes – aux noires – on parle d'altérations, leurs apparitions étant régulées pour que leur présence n'excède pas une certaine quantité, sauf si on marque un rappel, comme si un visa était nécessaire. Dommage que les sociologues et les réformateurs n'arrivent pas à comprendre ces subtilités de la théorie musicale; avec elles, ils seraient capables d'expliquer même la politique des pays européens en matière d'immigration. Certes, le tempérament égal a triomphé parce qu'il permet qu'une tonalité comme celle de do majeur (qui serait la tonalité arienne, faite de notes blondes aux yeux bleus), puisse être formée sur n'importe quelle autre note; et si cette note est une altération en do majeur, elle sera maintenant légale et en fonction de l'ordre tonal, les notes blondes aux yeux bleus pourront être accidentelles à leur tour.

L'analogie avec des modèles sociaux est très bête parce que les notes en do majeur sont blanches à cause du désir du fabriquant de claviers. En fait, de nombreux claviers anciens ou basés sur ceux-ci inversent la couleur des touches. Mais l'idée de tracer un parallèle entre le sérialisme et le système soviétique n'est-elle pas également stupide ?

tión, aunque el serialismo fuera una manera de poner orden en el conjunto de las notas, que habían perdido la cohesión funcional de la tonalidad, el hecho es que, súbitamente, el número doce se hizo enormemente popular. Y no sólo el número doce, el número como tal. Al tener que tratar con modelos que incluían conjuntos completos, los músicos comenzaron a tratar, consciente o inconscientemente, con ideas de combinatoria y de estadística, por no decir con la numerología. De pronto se pusieron de moda los cabalismos numéricos, los cuadrados mágicos, los isomorfismos simbólicos... Y frente a las críticas, ¿no existía el formidable ejemplo del Barroco?, ¿no se habían descubierto las profundas relaciones entre la música de Bach y el número? No se trataba de volver a la vieja idea pitagórica de que la música es número, se trataba de afirmar que la composición es número, que la composición es pariente de primer grado de la forma, que la forma es privilegiada heredera de la proporción (a veces divina, como han dejado dicho desde Leonardo hasta los simbolistas de inicios del siglo XX), y que la proporción bebe y vive del número.

En el fondo, los músicos comprometidos del siglo XX buscaban las partículas elementales de la forma. Recordemos que a finales del siglo XIX la forma se definía por el discurso motívico y quien haya tenido la paciencia de estudiar a Hugo Riemann verá hasta qué punto se había llegado en el aislamiento de células motívicas, un pensamiento que se puede rastrear en todos los textos pedagógicos de Schoenberg. Pero si un elemento básico podía ser un motivo de dos notas y a veces una, basta escuchar a Webern con atención para percibir que el más radical de los vieneses concebía siempre los motivos con unidades reales: una nota, un sonido, un gesto... Lo que, obviamente, implica que los motivos dejan de serlo salvo para una escucha tan concentrada que linda con el zen. Y si de zen se trata, está claro que tiene razón John Cage cuando sugiere que tras el uno está el cero.

El idilio del número con la composición terminó, con el doce como gran *vedette*, cuando se hizo evidente que si los números son unidades simbólicas convincentes, la nota no es realmente

La république du douze

On ne va pas introduire ici le problème de la nécessité d'une mise en ordre de ce que les compositeurs engagés appellent "le total chromatique" (la manière élégante de définir les douze notes) C'est-à-dire que la motivation de ces lignes n'est pas de parler de la nécessité historique de la dodécaphonie dans l'École de Vienne. Ce serait long et lassant pour le lecteur non spécialiste. Notre objectif est beaucoup plus modeste: faire une histoire succincte du douze dans le XXème siècle. Parce qu'elle est là, la question : même si le sérialisme fut une manière d'ordonner l'ensemble des notes qui avaient perdu la cohésion fonctionnelle de la tonalité, le fait est que subitement, le chiffre douze est devenu très populaire. Et pas seulement le chiffre douze, mais le nombre en tant que tel. Devant gérer des modèles qui incluaient des ensembles complets, les musiciens commencèrent à appliquer, consciemment ou non, des notions de combinatoire et de statistique, sans parler de la numérologie. Soudain la cabalistique numérique est devenue à la mode, tout comme les carrés magiques, les isomorphismes symboliques... Et face aux critiques, n'y avait-il pas le formidable exemple du Baroque ? Les relations profondes entre le nombre et la musique de Bach n'avaient-elles pas été découvertes ? Il ne s'agissait pas de revenir à la vieille idée pythagoricienne qui affirmait que la musique est nombre, il s'agissait d'affirmer que la composition est nombre, que la composition est un parent proche de la forme, que la forme est une héritière privilégiée de la proportion (quelques fois divine, comme on a eu coutume de dire depuis Léonardo jusqu'aux symbolistes du début du siècle), et que la proportion se nourrit de nombres.

Au fond, les musiciens engagés du XXème siècle cherchaient les particules élémentaires de la forme. Rappelons-nous qu'à la fin du XIXème siècle, la forme se définissait par le discours motivique et celui qui a la patience d'étudier Hugo Riemann pourra voir jusqu'à quel point on est arrivé dans l'isolement de cellules motiviques – une notion qui apparaît dans tous les textes pédagogiques de Schoenberg. Pourtant, si un élément de base pouvait consister en un motif formé de deux notes

una unidad sonora. Existe el lugar común que nos dice que las intuiciones de un hecho son más fecundas para la creación artística que las evidencias. La intuición de todo lo que ocultaba la nota produjo movimientos como el espectralismo. Se podrá decir que décadas antes, el análisis del sonido a través de la práctica electrónica había dejado clara esta realidad; pero habría que añadir que el espectralismo no sólo mostraba el teatro del sonido oculto tras la nota, también mostraba las perplejidades de la percepción, algo que los primeros compositores electrónicos (y no pocos de los posteriores) habían querido obviar, como si nuestro oído fuera un radar capaz de captar toda la información de la construcción del sonido y, además, traducirlo en clave estética y lingüística al mismo tiempo.

Sin embargo, todos los especialistas (compositores, técnicos, ingenieros agregados a la música, etc.) que saben hoy de la imprescindible necesidad de manejar el "microsonido", tienen cierta tendencia a menospreciar la gran potencia cultural de la nota. Aunque en los tiempos que corren, un alumno de composición del Conservatorio Superior de París no puede aspirar ni a aprobar el curso sin manejarse con cuartos de tono, y deberá abrir su paleta hasta los octavos de tono si quiere obtener buena nota, da la sensación de que somos incapaces de abrir el espacio simbólico de nuestra rejilla sonora de modo coherente. Los cuartos y octavos de tono sin los que hoy un joven compositor no llegará muy alto en un concurso amplían el absurdo de las denominaciones simbólicas de las notas, y detrás del absurdo simbólico no es raro que se esconda el absurdo constructivo. Para empezar, los tercios, los cuartos, los sextos o los octavos de tono que hoy circulan por la mayoría de las partituras pro forma se conciben como temperados, es decir, son divisiones regulares de la octava, y si esto ya era físicamente falso al dividir la octava en doce, lo seguirá siendo si se divide en dieciséis, veinticuatro o cuarenta y ocho. Por otra parte, estas sutilísimas divisiones se emborronan si se tratan con sonidos complejos, es decir, cualquier sonido natural como lo son todos los de los instrumentos de música. Más aún,

et quelques fois d'une seule note, il suffit d'écouter attentivement Webern pour percevoir que le plus radical des Viennois concevait les motifs comme des unités réelles: une note, un son, un geste... ce qui évidemment implique que les motifs cessent d'être des motifs, sauf pour une écoute si concentrée qu'elle pourrait se confondre avec le zen. Et si l'on parle zen, il est bien clair que John Cage a raison quand il suggère que derrière le un se trouve le zéro.

L'aventure amoureuse du nombre avec la composition se termine avec le douze comme *vedette*, lorsqu'il est évident que si les nombres sont des unités symboliques convaincantes, la note n'est pas vraiment une unité sonore. Il y a un lieu commun qui dit que les intuitions sont plus fertiles pour la création artistique que les évidences. L'intuition de tout ce qui se trouve derrière la note a produit des mouvements comme le spectralisme. On pourra rétorquer que des dizaines d'années avant cela l'analyse du son, à travers la pratique électronique, avait éclairci cette réalité; mais il faudrait ajouter que le spectralisme ne montrait pas seulement le théâtre du son caché derrière la note, il montrait aussi les perplexités de la perception, quelque chose que les premiers compositeurs électroniques (et ceux qui les ont suivis) auraient voulu oublier, comme si notre écoute était un radar susceptible en même temps de capter toute l'information sur la construction du son et de la traduire en termes d'esthétique et de linguistique.

Néanmoins, tous les spécialistes (compositeurs, techniciens, ingénieurs agrégés en musique, etc.) qui sont aujourd'hui conscients de la nécessité de gérer le "micro-son" ont une certaine tendance à mépriser le grand pouvoir culturel de la note. Même si actuellement, un étudiant en composition du Conservatoire Supérieur de Paris ne peut même pas songer à obtenir la moyenne s'il ne se trouve pas à l'aise parmi les quarts de ton, et devra étendre son éventail jusqu'aux huitièmes de ton s'il veut obtenir une bonne note, il semblerait que nous sommes incapables d'ouvrir l'espace symbolique de notre cadran sonore de manière cohérente. Les quarts et les huitièmes de ton sans lesquels un jeune compositeur d'aujourd'hui n'ira pas très loin

si la división de la octava en doce era falsa pero constituyó un poderoso compromiso cultural durante más de dos siglos, ahora nos encontramos con divisiones mayores, igualmente falsas desde el punto de vista físico pero auténticamente incapaces de alcanzar el más mínimo compromiso cultural.

En resumen, que de la constatación de que las doce notas de la octava, e incluso la nota en cuanto tal, eran elementos inestables, hemos pasado a una inestabilidad generalizada que nos hace pensar en el reinado del doce de la primera mitad del siglo XX como un periodo de gracia en el que era posible pensar la ruptura estética como algo susceptible de alcanzarse, con esfuerzo pero sin un marco de imposibilidad, y que convertiría al consumidor de arte en una persona mejor.

El conflicto simbólico

Sería quizá el momento de reflexionar sobre ciertas aporías actuales. El trabajo sobre el grano fino del sonido (imprescindible como bagaje técnico del compositor actual) ha dejado de ser un espacio de encuentro entre la propuesta musical y su recepción. Dicho en términos más sencillos, nadie va a captar discurso desde el plano de los elementos básicos de la composición actual dominante. Por tanto, el compositor trabaja a dos niveles, el nivel que no se puede captar de manera articulada y el que sí. Sería ésta la forma moderna del viejo contencioso entre microforma y macroforma. (Dejemos claro antes de seguir que la forma musical no depende en exclusiva de la articulación de alturas, está el ritmo, la dinámica, el timbre...). Pero ese mismo problema se le plantea al ingeniero que construye teclados musicales comerciales en los que la sofisticada tecnología de producción del sonido queda oculta y sólo aparece la selección de sonoridades ramplonas, los ejemplos musicales manidos y la selección de posibilidades sonoras de mayor aceptación comercial. El hecho de que los cuartos de tono "temperados" sean acústicamente falsos, no articulen ningún discurso –por más interesantes que resulten– y sean apenas una hipótesis cuando pasan del papel a los instrumentos reales parece no des-

dans un concours, amplifient l'absurde des dénominations symboliques des notes, et derrière la symbolique absurde il ne serait pas étrange que se cache l'absurde constructif. Pour commencer, les tiers, les quarts, les sixièmes ou les huitièmes de ton qui aujourd'hui sont en circulation sur la plus grande partie des partitions, sont conçus comme tempérés, c'est-à-dire qu'ils sont des divisions rationnelles de l'octave, et si ceci était déjà physiquement faux en divisant l'octave en douze, il le sera d'autant plus si on la divise en seize, vingt-quatre ou quarante-huit. D'autre part, ces subtilissimes divisions s'embrouillent si elles sont appliquées à des sons complexes, c'est-à-dire n'importe quel son naturel, comme tous ceux des instruments musicaux. Qui plus est, si la division de l'octave par douze était fausse mais constitua un puissant engagement culturel pendant plus de deux siècles, maintenant nous nous trouvons devant des divisions plus nombreuses, également fausses du point de vue physique mais certainement incapables de produire le moindre compromis culturel.

Bref, de la constatation que les douze notes de l'octave et la note en tant que telle sont des éléments instables, nous sommes passés à une instabilité généralisée. Cela nous fait penser au royaume du douze de la première moitié du XXème siècle comme à une période de grâce où l'on pouvait envisager la possibilité d'une rupture esthétique – certes, avec effort – et où l'on pouvait rendre meilleur le consommateur d'art.

Le conflit symbolique

Il est peut-être le moment de réfléchir sur certains problèmes actuels. Le travail sur la graine fine du son (indispensable comme bagage technique du compositeur actuel) n'est plus un espace de rencontre entre le propos musical et sa réception. En d'autres termes, personne ne va percevoir le discours actuellement dominant sur les éléments de base de la composition. Le compositeur travaille donc à deux niveaux, l'un qui ne peut pas être perçu de manière articulée et l'autre qui peut l'être. Telle serait la version moderne du vieux problème de la micro-forme et de la macro-forme. (disons-le bien clair, avant de poursuivre, que la forme musicale

animar a las escuelas dominantes, y no las desanimarán mientras que no rindan cuentas desde ese planteamiento. Sin duda, seguirán naciendo obras de gran interés y la cuota de obras maestras no tiene por qué ser inferior a la de otras épocas, pero parece que se ha abandonado la vieja idea de hacer reconocible una obra, por más compleja que sea, desde sus componentes básicos. Y esto afecta mucho a las relaciones profesionales en la música; por ejemplo, las relaciones entre compositores e intérpretes se enrarecen. No hablo aquí de intérpretes acomodaticios o perezosos; hablo de la dificultad, cuando no imposibilidad, de captar los elementos esenciales de una partitura sin explicaciones accesorias del compositor, hablo de la degradación simbólica de la partitura misma. A veces, el intérprete puede dar menos de lo que la partitura pide, pero en otros casos, y no pocos, puede dar mucho más. En suma, que hay riesgo de instalar un conflicto de relaciones simbólicas. Hasta tal punto que, hoy día, existen corrientes de improvisación con resultados altamente más satisfactorios que numerosas interpretaciones de partituras magníficamente dibujadas. No es que esto tenga que ser anormal, pero hay en ello un síntoma del malestar que se ha instalado en el terreno simbólico. Y no olvidemos que el símbolo es la representación máxima de la escritura. Con ello lo que sufre es la escritura compositiva misma. Se dice frecuentemente que un compositor escribe lo que quiere, pero no hay que olvidar que también escribe con lo que las cosas son. Durante siglos un fa era una realidad tangible, ahora es una hipótesis relativa. Y mucho más relativo es un signo que se traduzca como un ligero chasquido del arco de un instrumento de cuerda realizado sobre una parte sonora del instrumento no convencional. Cualquier sonido puede ser bueno, pero su símbolo escrito exige una templanza y un consenso muy cuidadosos. Y además, sólo será un símbolo si se integra de una manera coherente en un conjunto de otros símbolos, si no estaremos en el terreno de los ideogramas y, por tanto, en un estadio previo a la escritura misma.

No trato de criticar a los ya venerables cuartos de tono "temperados", es sólo un ejemplo de dine dépend pas exclusivement de l'articulation de différentes hauteurs, il y a aussi le rythme, la dynamique, le timbre...)

Mais ce même problème se pose pour l'ingénieur qui construit des claviers dont la technologie de production sophistiquée reste cachée, ne laissant apparaître qu'une sélection d'exemples fanés et de sonorités vulgaires, choisies parmi les plus commerciales. Le fait que les quarts de ton "tempérés" soient acoustiquement faux, qu'ils n'articulent aucun discours – aussi intéressants soient-ils – et qu'ils deviennent hypothétiques lorsqu'ils passent du papier aux instruments réels, surprend les écoles dominantes, qui ne perdent pas leur enthousiasme. Cet enthousiasme ne semble pas prêt à se dissiper tant que ces écoles ne saisissent pas la question de ce point de vue-là. Des œuvres de grand intérêt seront encore créées sans doute; et il n'y a aucune raison pour que le taux de chefs-d'œuvre soit inférieur à celui d'autres époques, mais il semble que la vieille idée de rendre lisible une œuvre, aussi complexe soit-elle, a été abandonnée. Les relations professionnelles en musique en ont beaucoup souffert; par exemple, les relations entre compositeurs et interprètes se font rares. Et je ne parle pas des interprètes commodes ou peut-être paresseux; je parle de la difficulté, voire l'impossibilité, de capter les éléments essentiels d'une partition sans avoir des explications supplémentaires de la part du compositeur; je parle de la dégradation symbolique de la partition elle-même. Quelques fois, l'interprète ne peut simplement pas donner tout ce que la partition exige, alors que dans beaucoup d'autres cas il peut donner beaucoup plus. En somme, installer un conflit de relations symboliques comporte un risque. Ainsi, aujourd'hui il existe des courants d'improvisation avec des résultats vraisemblablement plus satisfaisants que ceux de nombreuses interprétations de partitions magnifiquement dessinées. Ce n'est pas forcément anormal, mais cela témoigne sans doute du malaise qui s'est installé dans le domaine symbolique. Et n'oublions pas que le symbole est la forme la plus élevée de l'écriture. Celle qui souffre vraiment c'est l'écriture musicale même. On dit souvent qu'un compositeur écrit ce qu'il veut, mais il ne faut

misión de nuestra época a la hora de operar con símbolos sin hacer de ello un sistema general. Me fijo en el ejemplo de los cuartos de tono porque estas líneas son apenas una crónica del número doce en la historia musical moderna, y los cuartos de tono "temperados" tienen un hilo directo, serían el veinticuatro, e insisto en llamarlos "temperados", aunque sea tautológico, para dejar clara su arbitrariedad física. Aquí no podremos hablar siquiera de cuarto de tono diatónico o cromático, ni confundir a un joven estudiante preguntándole sobre cuál es mayor. Mucho más grave aún sería el caso del uso de fenómenos sonoros divergentes para articular la forma, por ejemplo, modos de ataque inhabituales u operaciones de ruido sobre el cuerpo de los instrumentos. Por supuesto que hay aquí posibilidades sonoras formidables y sugestiones muy gratificantes. El problema es el de la articulación simbólica, el de definir series de fenómenos coherentes entre sí desde el plano de su representación. Se puede argumentar que no son necesarias estas representaciones (ese es el caso de la música electrónica), pero es una falsa respuesta; no son necesarias si existe el fenómeno sonoro realizado, por ejemplo, una grabación, o una interpretación singular. Pero en la historia de la música, de toda la música, poder compartir el código simbólico de base, la escritura en suma, ha sido la condición de su expansión como fenómeno cultural. Hoy por hoy es imposible (y no simplemente difícil) leer, o solfear mentalmente, como se decía antes, una partitura con divisiones más pequeñas que el semitono, una partitura ideográfica de música electrónica o una partitura que intentara reflejar todos los detalles que hacen específica una canción de los Rolling Stones, por ejemplo. Es decir, que se trata de realidades musicales que no pueden compartirse desde sus unidades constitutivas, hay que aprehenderlas como un todo, ya sea en forma de grabación o escuchada por lo que antes he denominado una interpretación singular. Y esto, obviamente, ahonda la crisis cultural de la música de hoy.

Como este escrito no busca soluciones a problemas de tal calado, me limito a retratar un paipas oublier qu'il écrit aussi avec ce que les choses sont. Pendant des siècles un *fa* a été une réalité tangible, maintenant c'est une hypothèse relative. Beaucoup plus relatif encore sera un signe qui se traduit par un léger claquement de l'archet d'un instrument à cordes sur une partie non conventionnelle de l'instrument. N'importe quel son peut être bon, mais son symbole écrit exige un consensus, une interprétation très particulière. En outre, un symbole ne pourra être un symbole que s'il se trouve dans un ensemble de symboles. Sinon nous nous retrouvons dans le domaine des idéogrammes, donc à un stade antérieur à l'écriture.

Je n'essaye pas de critiquer les déjà vénérables quarts de ton "tempérés", c'est seulement un exemple de démission de notre époque lorsqu'il s'agit d'opérer avec des symboles sans en faire un système général. Je mets l'accent sur les quarts de ton seulement parce que ces lignes sont une chronique du nombre douze dans l'histoire musicale moderne. Les quarts de ton "tempérés" ont un lien direct avec cela: ils sont le vingt-quatre. Et j'insiste pour les nommer "tempérés", même si cela est une tautologie, pour souligner leur caractère arbitraire du point de vue physique. On ne pourra pas parler de quart de ton chromatique ou diatonique, ni confondre un jeune élève en lui demandant lequel est le plus grand. Beaucoup plus grave encore est le cas de l'utilisation de phénomènes sonores disparates – par exemple, les modes d'attaque inhabituels ou bien les bruits produits sur le corps des instruments – pour articuler la forme. Bien entendu il y a ici des possibilités sonores formidables et des suggestions très gratifiantes. Le problème qui se pose est celui de l'articulation symbolique, celui de définir des séries de phénomènes cohérents entre eux du point de vue de leur représentation. On peut argumenter que ces représentations ne seront pas nécessaires si le phénomène sonore existe; un enregistrement ou une interprétation singulière, par exemple. Pourtant, tout au long de l'histoire de la musique, la capacité de partager un code symbolique de base, une écriture en somme, a été la condition de l'expansion de tout phénomène culturel. Aujourd'hui il est impossible (et non seulement difficile) de lire "mentalement"

saje que tiene algunos antecedentes en esa apoteosis del doce que vivió el inicio del siglo pasado. También en muchos momentos de la euforia modernista se abusó del doce como fetiche. Si Schoenberg ordenó, según su conciencia estética y técnica, las doce notas porque eran todas las posibles, cuando las siguientes generaciones buscaron las máximas consecuencias de este orden no se limitaron a las notas; en el serialismo generalizado o integral, el tratamiento serial se extendió a cualquier parámetro. Se buscó con ello ofrecer un solo principio de orden para todos los constituyentes del sonido; y no fue raro que por proyección se serializaran las duraciones, las dinámicas y hasta características propias del timbre en base al doce. Fue, quizá, el mayor momento de gloria del célebre número, y no sería raro que algún iluminado pensara que una cifra que se repetía en las horas del día, los meses del año, los signos del zodíaco, los caballeros de la Tabla Redonda, los apóstoles, etc, tenía que disponer de características muy especiales (¿trascendentales? ¿mágicas?).

Esta deriva, que alcanzó su apogeo al promediar el siglo pasado fue pronto atacada por varios frentes, desde el puramente racional con Xenakis como portavoz, hasta el irracional, con Cage como representante de honor. Varios lustros más tarde, los espectralistas demostraron el infantilismo de extrapolar el procedimiento serial fuera de los parámetros que tienen traducción directa en números, la altura y la duración del sonido. El prestigio del doce duró más de treinta años y su caída arrastró a la nota. El serialismo clásico, el de las doce notas, presentaba enormes dificultades para convertirse en un código compartido por cualquier oyente; pero esas dificultades estaban hermanadas con el ideario de las vanguardias: convertir cualquier participación de una experiencia artística en una revelación de potencialidades nuevas. Tras el derrocamiento del reino del doce la dificultad ha virado hacia la imposibilidad. Rotas todas las ilusiones de que el conocimiento de los fenómenos sonoros acabe con esta disociación, cada obra vaga por su propio mar, como si la maldición de Adorno (una obra de arte es enemi-

une partition qui utilise des intervalles plus petits que le demi-ton, une partition idéographique de musique électronique ou une partition qui essaierait de refléter tous les détails qui font la spécificité d'une chanson des Rolling Stones, par exemple. Autrement dit, il s'agit de réalités musicales qui ne peuvent pas être partagées au niveau de leurs unités constitutives; il faut les saisir comme un tout, soit sous forme d'enregistrement, soit en les écoutant dans ce que je viens de nommer une interprétation singulière. Evidemment, cela touche au cœur de la crise culturelle de la musique d'aujourd'hui.

Etant donné que ce texte ne cherche pas des solutions à des problèmes de cette envergure, je me limite à décrire un paysage dont quelques prémices se trouvent dans cette apothéose du douze qu'a vécue le début du siècle précédent. Aussi, à plusieurs reprises à l'époque de l'euphorie moderniste, on a certes abusé du douze comme fétiche. Schoenberg ordonna les douze notes, selon sa conscience esthétique et technique, parce qu'elles étaient toutes les notes possibles. En revanche, quand les générations suivantes ont tiré les dernières conséquences de cet ordonnancement elles ne se sont pas contentées avec les notes; dans le sérialisme généralisé ou intégral, le traitement sériel s'est étendu jusqu'à n'importe quel paramètre. On prétendait avec cela offrir un seul principe d'ordre pour tous les constituants du son; et il n'est pas apparu étrange de sérialiser, sur la base du douze, les durées, les dynamiques et même les caractéristiques propres au timbre. Ce fût peut-être le plus grand moment de gloire du célèbre nombre et on ne serait pas surpris si quelque illuminé ait pu penser qu'un chiffre qui se répétait dans les heures du jour, les mois de l'année, les signes du zodiaque, les chevaliers de la table ronde, les apôtres, etc., devait avoir des caractéristiques très spéciales (Transcendantales? magiques?).

Cette dérive, qui atteint son apogée vers la moitié du siècle dernier, fût très tôt attaquée sur plusieurs fronts, depuis celui purement rationnel, avec Xenakis comme porte-parole, jusqu'à celui irrationnel, avec Cage comme représentant d'honneur. Plusieurs années plus tard, les spectraux

ga mortal de otra obra de arte) explicara ese cúmulo de islotes que antaño eran continente, que es la historia musical reciente, es decir, una confederación de enemigos.

Por todo ello, la historia del doce resulta hoy tan simpática. Recuerda algo a la República de Weimar o a la Española, tan llenas de defectos pero tan entrañables al recuerdo tras ser brutalmente pulverizadas por nazis o franquistas. Que nadie piense que comparo a nazis y franquistas con las escuelas musicales que sucedieron o derrocaron al serialismo de doce notas. Si todas las comparaciones entre fenómenos musicales y momentos históricos son absurdas, ésta sería, además, repugnante y poco apropiada. Pero quizá el reino del doce haya sido sustituido por algo no exento de un daño igual de profundo: sus propias consecuencias. Y es que los fantasmas de los muertos siguen turbando los sueños de los vivos.

Jorge Fernández Guerra es compositor y director del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC) del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

démontrèrent l'infantilisme sous-jacent à l'application du processus sériel en dehors de paramètres comme la hauteur et la durée du son, qui s'expriment par des nombres. Le prestige du douze dura plus de treinte ans et sa chute entraîna la note. Le sérialisme classique, celui des douze notes, avait d'énormes difficultés à s'imposer en tant que code partagé par tous les auditeurs; mais ces difficultés progressaient main dans la main avec les avant-gardes et avec leur idée principale: transformer tout partage d'une expérience artistique en une révélation de potentiels nouveaux. Après la chute du royaume du douze la difficulté a tourné à l'impossibilité. Une fois tombées toutes les illusions, y compris la croyance que la connaissance des phénomènes sonores allait mettre fin à cette difficulté, chaque œuvre vague dans sa propre mer. Comme si la malédiction d'Adorno (une œuvre d'art est l'ennemi mortel d'une autre œuvre d'art) pouvait expliquer cette accumulation d'îlots – qui furent un jour un continent – qu'est devenue l'histoire de la musique récente; c'est-à-dire une confédération d'ennemis.

Pour tout ceci l'histoire du douze nous paraît aujourd'hui si sympathique. Elle nous rappelle la République de Weimar ou celle Espagnole; si pleines de défauts mais si tendrement évoquées après avoir été brutalement pulvérisées par les nazis et les franquistes. Que personne ne pense que je compare les écoles musicales qui renversèrent le sérialisme des douze notes avec les nazis ou les franquistes. Si toutes les comparaisons entre phénomènes musicales et moments historiques sont absurdes, celle-ci serait en plus répugnante et très peu à propos. Pourtant, le royaume du douze a été remplacé par quelque chose qui n'est peut-être pas moins profondément destructeur: ses propres conséquences. C'est que les spectres des morts tourmentent encore les rêves des vivants.

Jorge Fernández Guerra est compositeur et directeur du Centre pour la Diffusion de la Musique Contemporaine (CDMC) à l'Institut National des Arts Scéniques et de la Musique (INAEM), au Ministère de l'Éducation, de la Culture et du Sport d'Espagne.

LUIS LOZANO VIRUMBRALES

Afectos en doce más doce

En la historia de la creación musical, el doce es aplicación acústica a la técnica de componer. Ensayada en la milenaria China cuando, al concretar sus modos de composición, había construido un círculo de cinco elementos, basado en doce sonidos fundamentales, doce Lus, para que sirvieran de punto de partida a una serie infinita, su práctica será imprescindible en el resto de la historia tanto oriental como occidental; en occidente, desde Pitágoras a Schoenberg, o, quizá ¿hasta el infinito del atonalismo...? Un doce en su construcción modal de escalas, un doce en la medida de sus sonidos, pero, eso sí, un doce que será referencia, siempre, en la construcción acústico musical: Aureliano de Reomé nos informa, cuando está a punto de finalizar el siglo IX, que "... el piadoso y Augusto Carlomagno, vuestro antepasado, el padre de todo el orbe, mandó añadir cuatro tonos a los ocho tonos practicados hasta entonces...". Los ocho practicados hasta entonces eran la herencia griega que Boecio, el secretario del primer rey ostrogodo en Italia, Teodorico, había transmitido, en traducción latina, a la "nueva cultura" y que Casiodoro, también consejero político de Teodorico, había cristianizado para la "nueva religión". Casiodoro había abandonado la corte de Alarico para fundar el monasterio de Vivarium, un centro de conservación, estudio y transmisión de la cultura clásica; y esa cristianización habría de ser la base para un sistema litúrgico que amalgamaba la cuantidad de Pitágoras, con la cualidad de Aristoxeno, la construcción de Ptolomeo con el Pathos modal definido por Aristóteles y Platón. Son las "teorías modales", convertidas en práctica de "Tonos Salmódicos", tal como aparecen en el primer "Tonario", catalogado por los medievalistas como procedente del monasterio de Saint Riquier, fin del siglo VIII, que, años más tarde, estudiaría *Alia*

Affects de douze plus douze

Dans l'histoire de la création musicale le chiffre douze est une application de l'acoustique à la technique de composition. Il est connu depuis des millénaires par les Chinois qui, lors de la concrétisation de leurs modes de composition, avaient conçu le cercle de cinq éléments basé sur douze sons fondamentaux – douze Lus – de façon à ce qu'il constitue le point de départ d'une série infinie ; sa pratique sera donc indissociable de l'histoire de l'Orient et de l'Occident. En Occident, de Pythagore à Schönberg, ou, peut-être, jusqu'à l'infini de l'atonalisme...?, un douze, dans la construction modale de la gamme, un douze dans la mesure des sons qui la composent, mais surtout un douze qui constituera toujours une référence, dans la construction acoustico-musicale : Aurélien de Réôme nous renseigne, à la fin du XIème siècle que "...le pieux et auguste Charlemagne, votre ancêtre, le père de tout l'univers, demanda d'ajouter quatre tons aux huit tons pratiqués jusqu'alors". Les huit tons pratiqués jusqu'à ce moment constituaient l'héritage grec transmis à la "nouvelle culture" en traduction latine de Boèce – secrétaire de Théodoric, le premier roi Ostrogoth en Italie – et christianisés par Cassiodore – lui aussi conseiller politique de Théodoric – pour la "nouvelle religion". Cassiodore avait abandonné la cour d'Alaric pour fonder le monastère de Vivarium, centre de conservation, d'étude et de transmission de la culture classique. Cette christianisation allait être la base d'un système liturgique qui fusionnait la notion de quantité conçue par Pythagore avec celle de qualité d'Aristoxène ; la construction de Ptolémée, avec le pathos modal défini par Aristote et Platon. Ce sont les théories "modales" – mises en pratique dans les "*Tons des Psaumes*", tels qu'on les trouve dans le premier *Tonaire*, catalogué par les médiévistes comme procédant du monastère de Saint Riquier

Musica, un tratado anónimo del siglo IX que adoptando los términos modales griegos estructurará, definitivamente, los "modos eclesiásticos" en su diversificación de "Auténtico-Plagal" y que, a partir del siglo XI, retomará Guido de Arezzo al encorsetar, en su *Octoechos*, un repertorio litúrgico practicado por tradición oral hasta el siglo X. Aún en 1547, Glarean, el maestro genial de la Escuela de Basilea, en su selva de estudios matemáticos, de proporciones acústicas, de modos, de extensión melódica..., nos habla de la teoría expuesta en *Música Disciplina* de Reomé, ampliando, de nuevo, los ocho modos a doce. Ocho o doce escalas modales, su construcción, esa organización de medios y enteros, de tonos y semitonos medidos en "desigualdad" acústica, irá buscando unificación de "igualdad" y así en la España del siglo XV, Ramos de Pareja expone, en *Música Practica*, sus ensayos de doce medidas acústicas iguales para formar una escala, como lo hará Salinas, como lo hará también, a principios del siglo XVI, Lafranco, en su *Scientelle di Musica* y a finales del mismo siglo Stevin, que busca un temperamento en el que la bemol y sol sostenido tengan igualdad acústica, como lo buscará en la construcción de los tubos del órgano que afina cromáticamente, Arnol Schlich en su *Spiegel der Orgelmanche* (1511), sabiendo que en su teórica escala cromática los tubos correspondientes a la bemol y sol sostenido difieren en una "coma pitagórica"; o como Zarlino, en *Le Instituzione Harmoniche*, que concibe la existencia modal de doce tonos y prueba una afinación de doce semitonos, en temperamento igual, armonizando un laúd...

Luego, tras las experiencias, ya a partir de 1600, el abandono progresivo de los "modos" que facilitará la propia música litúrgica, a través del transporte: Un Antifonario Romano, editado en Nápoles, incluye una "Breve regla para Cantar el Coro cuando toca el Órgano", reglamentando todo tipo de transporte práctico en los ocho tonos eclesiásticos: transporte diario según el número y calidad de las voces de los clérigos que asisten al Oficio, transporte para las voces femeninas de las monjas, transporte según la categoría y solemni-

et daté de la fin VIIIème siècle – qui seraient étudiées des années plus tard dans l'*Alia Musica*, traité anonyme du IXème siècle. Celui-ci, tout en adoptant les termes modaux grecs, structurera définitivement les "modes ecclésiastiques", avec leurs variantes authentes et plagales, qui seront repris dès le XIème siècle par Gui d'Arezzo dans le répertoire liturgique contenu dans l'*Octoechos* dont la musique de transmission orale sera pratiquée jusqu'au Xème siècle. En 1547 encore, Glaréan, le maître génial de l'École de Bâle, nous parle, au milieu de ses études mathématiques, de proportions acoustiques, de modes, d'extension mélodique..., de la théorie exposée dans *Musica Disciplina* de Réôme, en portant les huit modes au nombre de douze. Huit ou douze gammes modales. Leur construction, cette organisation en demis et entiers, en tons et en demi-tons inégaux du point de vue acoustique, cherchera une solution au problème du tempérament inégal. C'est ainsi que dans l'Espagne du XVème siècle, Ramos de Pareja expose, dans sa *Música Practica*, ses tentatives de trouver douze mesures acoustiques égales dans le but de créer une gamme, telle que la réalisera Salinas, ainsi que Lanfranco, au début du XVIème siècle, dans sa *Scintille di Musica*. À la fin du même siècle Stevin cherchera également un tempérament dans lequel le *la bémol* et le *sol dièse* seraient identiques, du point de vue acoustique. C'est ce qu'avait cherché également Arnold Schlick dans la construction de ses tuyaux d'orgue accordés chromatiquement, dans son *Spiegel der Orgelmacher* (1511). Il faut considérer que dans sa gamme chromatique, les tuyaux qui correspondent au *la bémol* et au *sol dièse* diffèrent d'un "comma pythagoréique". Zarlino conçoit pour sa part, dans *Le Istituzioni Harmoniche*, l'existence modale de douze tons et essaie aussi d'accorder un luth en douze demi-tons égaux.

Plus tard, dès 1600 et après de nombreuses expériences, se produit l'abandon progressif des "Modes", qui va être facilité par la musique liturgique à travers la transposition : un antiphonaire romain édité à Naples inclut une "Brève règle pour chanter l'Office avec le jeu de l'orgue" ; il réglemente tous les types de transpositions pratiques dans les

dad de la fiesta, transporte para los días feriales...; un transporte con concepto de "serie de quintas" del sistema tonal, que admite la alteración de los siete grados de la escala; a título de curiosidad, el primer tono –tónica re original, "se puede transportar un tono alto, mi, con sostenido en fa..., asimismo a fa con si-mi-la bemoles..., a sol con si bemol...". El jesuita español, Pedro Ulloa explica, didácticamente, el fenómeno a sus alumnos del Colegio Imperial de Madrid: "... transportar es disponer por medio de los signos cromáticos que las cuerdas de dos octavas que comienzan y continúan por diversos signos de la escala, puedan formar precisamente los mismos intervalos y así sufrir las mismas entonaciones...". La no problemática afiliación de los modos eclesiásticos a las escalas tonales era consecuencia de las investigaciones acústico-matemáticas de "hombres de Iglesia" como Marin Mersenne, fraile franciscano, Athanasius Kircher, jesuita o Caspar Prinz... Junto al transporte, la modulación y la reglamentación de una "armonía tríada" que prefiere el concepto vertical, al tradicional contrapunto horizontal, la fijación físico-matemática de un "temperamento igual" que teorizará, entre otros muchos, Johann David Heinichen, el que fuera alumno de Kuhnau, en Santo Tomás de Leipzig, y aplicará Werckmeister a la afinación de instrumentos de tecla, abandonando el temperamento mesotónico a partir de 1690. Todo un apasionante panorama en busca del imperio del doce.

Superadas las dificultades técnicas de "temperamentos", afinaciones "pitagóricas" o "justas", transformada la modalidad en tonalidad, esa relación de un sonido con su quinta y sus correspondientes armónicos que, ya, hacia 1615 había definido Caus en su *Institutione Harmonique*, concretando el tercer sonido de una escala como mayor o menor para formar una nueva modalidad y una nueva técnica armónica que a mediados del siglo siguiente Rameau elevaría a dogma de "Escuela" con su *Traité de l´Armonie*, podía dar la impresión que la música, durante estos años, se hubiese preocupado, tan sólo, de la evolución de las posibilidades del número que había proclamado Pitágoras, en el siglo VI antes de nues-

huit tons ecclésiastiques : des transpositions journalières selon le nombre et la qualité des voix des religieux assistant à l'Office, des transpositions pour les voix des religieuses, des transpositions adaptées à la catégorie et au caractère solennel des festivités, des transpositions pour les jours fériés..., une transposition avec le concept de "série de quintes" du système tonal, qui admet l'altération des sept degrés de la gamme. A titre de curiosité, le premier ton – dont la finale est *ré* – "peut être transposé un ton plus haut, sur *mi*, avec *fa dièse*... sur *fa* avec *si bémol*, *mi bémol* et *la bémol*..., sur *sol* avec *si bémol*...". Dans un but didactique, le jésuite espagnol Pedro de Ulloa explique le phénomène à ses élèves du *Colegio Imperial de Madrid* : "transposer signifie disposer, grâce aux signes chromatiques, les cordes de deux octaves qui commencent et continuent sur les divers signes de la gamme, afin qu'elles puissent former exactement les mêmes intervalles et de ce fait, produire les même intonations". La filiation non problématique entre les Modes Ecclésiastiques et les gammes Tonales était la conséquence des recherches acoustiques et mathématiques menées par des hommes d'église comme Marin Mersenne, de l'ordre des minimes, Athanasius Kircher, jésuite, ou Caspar Prinz... Outre la transposition, ils étudient la modulation et la réglementation d'une "harmonie des triades" qui préfère l'idée de la verticalité au traditionnel contrepoint horizontal. Sur des bases physiques et mathématiques, ils fixent un "tempérament égal" dont la théorie a été établie, entre autres, par Johann David Heinichen, qui avait été l'élève de Kuhnau à Saint Thomas de Leipzig et qui sera employé par le célèbre facteur Werckmeister pour l'"accordage des instruments à clavier, abandonnant le tempérament mésotonique à partir de 1690. Cet ensemble de faits offre un panorama passionnant de la quête de l'empire du chiffre douze.

Une fois surmontées les difficultés techniques liées aux tempéraments, aux accords "pythagoriciens" ou "justes", au passage de la modalité à la tonalité et au rapport d'un son à sa quinte et à ses harmoniques correspondantes, Caus, dans son ouvrage *Institution Harmonique*, précisait vers 1615 le troisième son d'une gamme comme majeur ou

tra cultura, al considerarlo como esencia de todo, al identificar número y cosmos, al definir el sonido como un elemento cuantitativo y por tanto matemático; pero la preocupación también había incluido las ideas de Aristoxeno –el sonido como cuantidad, como elemento afectivo, como cualidad sensible– las especulaciones de Ptolomeo que acepta, en la música, la mezcla de matemática y sensibilidad o la doctrina de los dos grandes, Aristóteles y Platón que aunque no coincidan en los afectos que emanan de la música, sí que están de acuerdo en que el canto de cada una de las regiones griegas expresa un "Pathos" diferenciado.

Lo que quedaba inmutable del pasado era la unión indisoluble entre música y efectos, entre modalidad y afectos, unión que ha sido teorizada durante diez siglos: el comienzo con los sistemas modales de la Edad Media, el final con la tonalidad del siglo XIX; un siglo que ha demostrado escaso interés por un tema que había sido obsesión en siglos anteriores, un siglo con tan sólo una referencia explícita que, por cierto, debe al siglo XVIII: la tabla de afectos correspondientes a cada uno de los modos, mayores y menores de la tonalidad que en la segunda parte de *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* expone Christian Schubart y que me servirá de colofón "inédito" a mi breve repaso sobre los "afectos en doce más doce", los afectos de la tonalidad anticipados por los afectos de la modalidad: "... tañendo o cantando un tono se mueven las fibras del cerebro con un temblor menudísimo, que se les comunica por el órgano del oído; y aquellas fibras se mueven más sensiblemente porque por su tensión y disposición están más ajustadas al tono que se oye, con que su tono mueve con especialidad a unas y otras; el que mueve las fibras de cuyo movimiento pende el de los espíritus que causan alegría, alegran; el que excita el movimiento de las fibras que mueven los espíritus tristes y melancólicos, causan tristeza...". La cita, *Compendio Matemático* (1710), del valenciano Tomás Vicente Tosca que es paso del fenómeno sonoro físico al anímico ya descrito por Agustín de Hipona en sus *Confesiones* –"... todos los afectos de nuestro espíritu tienen sus propios modos en la voz y en el canto

mineur. Il élaborait un nouveau langage modal et une nouvelle technique harmonique, qui vers le milieu du siècle suivant sera érigée en dogme d'école par Rameau, avec son *Traité d'Harmonie*. On pourrait croire que la musique, pendant ces années, n'a fait que traduire les seules préoccupations liées à l'évolution des potentialités du nombre proclamé par Pythagore au VIème siècle avant notre ère. En effet, le nombre était considéré comme l'essence de toute chose, s'identifiant au Cosmos, puisqu'il définit le son comme un élément quantitatif et de ce fait mathématique. Mais les recherches avaient inclus également les idées d'Aristoxène – le son en tant qu'élément quantitatif, affectif, comme qualité sensible – les spéculations de Ptolémée qui accepte, en musique, le mélange de la mathématique et de la sensibilité, ou les doctrines d'Aristote et de Platon qui, même si elles sont différentes en ce qui concerne les affects qui émanent de la musique, sont néanmoins d'accord en ce que le chant de chaque région grecque exprime un pathos différent.

Mais l'union indissoluble entre la musique et les affects était un élément du passé qui restait inchangé. Cette union entre modalité et affects avait été théorisée pendant dix siècles : à ses débuts, avec les systèmes modaux du Moyen Age, à sa fin, avec la tonalité du XIXème siècle ; un siècle qui a montré peu d'intérêt pour un sujet qui avait été une obsession dans les siècles précédents, un siècle qui n'a eu qu'une seule référence explicite, due finalement au XVIIIème siècle : le tableau des affects correspondant à chacun des modes majeurs et mineurs de la tonalité, exposé par Christian (Friedrich Daniel) Schubart dans la deuxième partie de *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, dont je vais me servir pour conclure de façon inédite ce réexamen des affects en douze másdouze, les affects de la tonalité anticipés par les affects de la modalité. "... Lorsqu'on joue ou chante dans un mode, les fibres du cerveau s'agitent en un mouvement infime, qui est communiqué par l'ouïe ; et ces fibres bougent de façon plus sensible lorsque leur tension et disposition sont plus adaptées au mode écouté, ce mode affectant particulièrement les unes et les autres ; ceux qui affectent les fibres dont le mou-

que excitan los oídos con no sé qué oculta familiaridad..."– era originaria de las antiguas civilizaciones en las que la música es parte consustancial de una filosofía y esta filosofía una forma de vida inmutable que gira alrededor del dualismo rito-mito: "... contamos con tres especies de música, la primera produce simplemente placer hedónico, la segunda expresa y suscita afectos, la tercera se dirige a nuestra imaginación... la música que despierta en nosotros sensaciones placenteras se utiliza durante el descanso, la que nos transmite afectos se ejecuta cuando nos proponemos hacer que alguien obre bajo influencia de una pasión determinada o queremos suscitar en él un estado de ánimo especial...". El texto es de Abu Nasr, el teórico árabe del siglo X, más conocido como Al Farabi que recopila la tradición más pura de Oriente, aquella tradición en la que los "Lus", "Ragas", "Alapas", "Talas", "Maquan" están construidos por sonidos acústicamente no fijos sino variables en el acto de la interpretación; es el paso del sonido hablado al cantado representado en el "Samán" indú y en el "No" japonés; dos manifestaciones de representación escénica en las que los afectos están provocados por un recitado de fluctuaciones acústicas en la voz con predominio de "srutis", la parte más diminuta de la medida acústica, y un mínimo de sílabas, porque el susurro de fonemas es identificación de lo absoluto. Una música definida como "cultivo disciplinado de los sonidos" construida por "series sonoras" –modos– de una, dos o tres células; de ellas el maestro hindú Tansen decía que "...el término de una vida apenas alcanza para adquirir maestría sobre uno o dos Ragas...", y otro maestro, Dhrupad, conseguía con ellas que en una disciplina psico-ética-religiosa "...el hábito vital pase gradualmente por los seis centros que regula el Yoga...". Pero es que la música, considerada como "sendero hacia lo absoluto", diversificada en innumerables modos –el maestro Sarngadeva recopila 264 en *Sangita Ratnakara*– es forma de vida para todo oriental: cada momento cronológico, cada acción diaria, tiene su modo musical que si no se interpreta "ahora" y "aquí" no funciona afectivamente. El "Raga", el "Lus", los "Svaras",

vement est en relation avec les affects qui produisent la joie, font réjouir celui qui écoute ; celui qui provoque le mouvement des fibres qui affectent les esprits tristes et mélancoliques, provoquent la tristesse"[1]. Cette citation du *Compendio Matemático* (1710), de Tomás Vicente Tosca, qui explique le passage du phénomène sonore et physique au phénomène psychique, décrit par Augustin d'Hippone dans ses *Confessions* – "tous les affects de notre esprit ont une concordance avec les modes de la voix et du chant qui excitent l'ouïe avec je ne sais quelle familiarité cachée"[2] – trouve son origine dans les anciennes civilisations pour lesquelles la musique faisait partie de manière consubstantielle d'une philosophie, et cette philosophie était une forme de vie immuable qui tournait autour du dualisme rite-mythe : "l'on compte trois espèces de musique, la première produit simplement un plaisir hédoniste, la seconde exprime et suscite des affects, la troisième s'adresse à notre imagination... La musique qui éveille en nous des sensations agréables est pratiquée durant le repos, celle qui nous transmet des affects est exécutée lorsque nous nous proposons de faire agir quelqu'un sous l'influence d'une passion déterminée ou lorsque nous voulons susciter en lui un état d'âme spécial". Ce texte est dû à Abu Nasr, théoricien arabe du Xème siècle, plus connu sous le nom de Al Farabi. Cet auteur a compilé la plus pure des traditions orientales, celle dans laquelle les Lus, Ragas, Alapas, Talas, Maquan, sont constitués du point de vue acoustique, par des sons variables selon l'interprétation musicale. Il s'agit du passage du son parlé au son chanté représenté dans le Sâman hindou ou le Nô japonais, deux formes de représentation scénique dans lesquelles les affects sont provoqués par une récitation avec des fluctuations acoustiques de la voix, avec une prédominance de "scrutis" – la plus petite des dimensions acoustiques – et avec un minimum de syllabes, car le chuchotement de phonèmes incarne une identification de l'absolu. Cette musique est définie comme une "culture disciplinée des sons" constituée par des "séries sonores" – des modes – comportant une, deux ou trois cellules ; à leur sujet, le maître hindou Tansen disait que "la durée d'une

tienen destinados un tiempo concreto para su interpretación; cambiado el momento, la música no efectúa su correspondiente transformación anímico-mística.

"...la música mueve los afectos y provoca en el alma diferentes sensaciones [...] en las batallas, los sonidos de las trompetas excitan a los contendientes, y cuanto más exaltado es su son, tanto mayor es el ardor en el combate [...] la música propicia el espíritu para entregarse al trabajo, las melodías atenúan la fatiga que provoca cualquier clase de ocupación. La música aplaca los ánimos excitados [...] las bestias mismas, como las serpientes, las aves o los delfines se sienten atraídas por la música y escuchan su armonía...". Así recoge Isidoro de Sevilla una tradición de efectos en la música que parece copiada del *Pedagogo*, del gnóstico Clemente de Alejandría, pero el libro III de sus *Etimologías* y el *Pedagogo*, escrito en el siglo II, inconfundibles reminiscencias del mundo clásico, son obras que irán creando una afición, transformada durante la Edad Media en vocación, de recopilar todo el saber de Grecia y Roma, una vocación que estudiará todo, lo sacralizará, lo aplicará con la lupa de las Sagradas Escrituras, a la filosofía, a la teología, a la arquitectura, a la música, a la poesía y también al arte de la Oratoria: Casiodoro, Isidoro, Virgilio "el Gramático" junto al movimiento "Hispérico" de los "espíritus selectos" que pueblan la región de Toulouse, región que más tarde será refugio de los "Puros", o sea de los Cátaros; Beda, Rábano Mauro, Escoto Erigena, Remigio de Auserre, la anónima "Rueda de Virgilio", y, sobre todo, Alcuino, el monje inglés Alhwin, que Carlomagno ha retenido en el continente para que sea alma intelectual y estética de su Escuela Palatina de Aquisgrán, de cuya "Retórica" nacerán los "ars dictandi", "ars poeticae", "ars predicandi"..., no sólo nos definirán la Dialéctica como arte de enseñar, la Gramática, imprescindible en la Oratoria, como pureza del lenguaje, la Retórica que "no es arte, sino un procedimiento que necesita del arte para cumplir su misión...", en cita literal de Quintiliano, sino que también nos traducirán los pensamientos de la *Retorica* de Aristóteles, la

vie ne suffit pas à donner la maîtrise d'un ou de deux ragas" ; un autre maître, Dhrupad, parvenait grâce à elles, dans le cadre d'une discipline psychologico-éthico-religieuse, à ce que "...l'habitude vitale passe graduellement par les six centres que règle le yoga ...". Mais la musique, considérée comme "un sentier vers l'absolu", diversifiée dans d'innombrables modes – la maître Sarngadeva en compile 264 dans *Sangita Ratnakara* – constitue une forme de vie pour tout individu de l'Orient : à chaque moment, à chaque action, correspond un mode musical, qui n'a de sens effectif que s'il est interprété "maintenant" et "ici". Le Raga, le Lus, les Svaras, ont un temps concret qui leur est destiné et qui détermine leur interprétation ; si ce moment est modifié, la musique n'a aucune influence sur la transformation spirituelle et mystique.

"...la musique suscite les affects et provoque diverses sensations dans l'âme [...] ; dans les batailles, les sons des trompettes excitent les rivaux ; plus leur son est exalté, plus grande est l'ardeur dans le combat [...] ; la musique dispose l'esprit au travail, les mélodies diminuent la fatigue provoquée par les occupations. La musique calme les esprits agités [...] ; même les bêtes, comme les serpents, les oiseaux ou les dauphins se sentent attirées par la musique, et écoutent leur harmonie...". C'est ainsi qu'Isidore de Séville recueille une tradition des effets en musique qui semblerait être copiée du *Pedagogo*, du gnostique Clément d'Alexandrie. Mais le livre III de ses *Etimologías* et le *Pedagogo*, écrit au IIème siècle, dans lesquels l'on remarque les empreintes caractéristiques du monde classique, sont des ouvrages qui vont créer un goût puis, au Moyen Age, une vocation pour compiler tout le savoir grec et romain. Cette vocation qui étudiera tout, le sacralisera et l'appliquera, sous la loupe des Ecritures Sacrées, à la philosophie, à la théologie, à l'architecture, à la musique, à la poésie, mais aussi, à l'art de l'Eloquence – avec Cassiodore, Isidore, Virgile "le Grammairien", au même titre que le mouvement "Hispérique" des "esprits élus" qui peuplent la région de Toulouse, région qui sera plus tard le refuge des "Purs", c'est-à-dire des Cathares. Bède, Raban Maur, Scot Erigène, Rémi d'Auxerre, l'anonyme

nomenclatura expuesta por Cicerón en *de Inventione*, o la *Institutio Oratoria* de Quintiliano que, junto a la anónima *Rethorica ad Herennium* van a coincidir en los fines de "docere", "movere", "delectare", imprescindibles en los fines de cualquier manifestación ideológica o artística medieval. Para los "Oradores" de cualquier época, "Ethos" es la pasión que pone el orador en su discurso, el "Logos", la organización lingüística del discurso, el "Pathos" la pasión transmitida, el "Affectus", ese "...movimiento o perturbación que más propiamente decimos las pasiones del ánima, porque según las mudanzas que se ofrece, así se inclinan a dolor, alegría, misericordia, crueldad, amor, odio, etc. De éstas ninguno carece, pero si se mueven con razón son virtudes y si no, son vicios...", en cita de Miguel Salinas en su *Retórica en Lengua Castellana* (Alcalá, 1541). Conceptos, todos ellos, que discurren paralelos a la composición e interpretación de la música en cualquier época: "Porque el semblante humano es de manera / que ríen si reís, si lloráis lloran, / y así si vos queréis moverme a llanto / aveisos de doler de vos primero, / Muestre semblante triste, el que esté triste, / el enojado, lleno de amenazas, / y el que severo y grave trate veras, porque naturaleza nos instruye / a cualquier suceso de fortuna / dentro del pecho, porque no os agrada / o gravemente os conmueve a ira, / o con tristeza os destronca a el suelo. / Después siendo el intérprete la lengua, / la alteración del ánimo nos muestra, si del que habla la palabra fuere / de semejante a su fortuna propia, moverá al oyente". El Poema de Horacio, que tradujo a romance Espinel, es síntesis afectiva de la Retórica, pero así como en la Retórica la transmisión de afectos es fruto de la simbiosis técnica, sensibilidad del orador, en la música, tal como exponen el tema los teóricos medievales, renacentistas, o barrocos, da la impresión que los afectos producen efecto "ex opere operato", sin intervención humana alguna, como se produce en la recepción de los "sacramentos", como se opera en el rito de la Misa, con tan sólo cumplir la norma de espacio, tiempo, día, hora, texto, que le marque anualmente el calendario litúrgico. Y pese a ello, como recuerdo dia-

Roue de Virgile et surtout Alcuin, le moine anglais Alhwin que Charlemagne avait retenu sur le continent afin qu'il fut l'âme intellectuelle et esthétique de son Ecole palatine d'Aix-la Chapelle, dont la Rhétorique donnera lieu aux *ars dictandi*, *ars poeticae*, *ars predicandi*..., tous, non seulement définiront la Dialectique comme art d'enseigner la grammaire – essentielle à l'Eloquence – comme pureté du langage et définiront la Rhétorique qui, selon Quintilien, n'est pas un art mais un procédé qui nécessite l'art pour accomplir sa mission", mais ils traduiront aussi les pensées de la *Rhétorique* d'Aristote, la nomenclature exposée par Cicéron dans *De Inventione*, ou la *Institutio Oratoria* de Quintilien, laquelle coïncide avec la rhétorique anonyme *Rethorica ad Herennium* quant aux notions de *docere*, *movere*, *delectare*, essentielles pour les objectifs de n'importe quelle manifestation idéologique ou artistique du Moyen Age. Pour les orateurs de toutes les époques, *Ethos* signifie la passion exprimée dans le discours par l'orateur lui-même ; le *Logos*, l'organisation linguistique du discours ; le *Pathos*, la passion transmise ; l'*Affectus*, ce "mouvement ou perturbation que nous appelons plus précisément les passions de l'âme, car selon les variations qui se produisent, elles se traduisent par la douleur, la joie, la miséricorde, la cruauté, l'amour, la haine, etc. Ces passions sont communes à nous tous, mais si la raison les maîtrise, elles sont des vertus, sinon elles se transforment en vices...", selon la *Retórica en Lengua Castellana* (Alcalá, 1541) de Miguel Salinas[3]. Tous ces concepts évoluent de manière parallèle à la composition et à l'interprétation des musiques de toutes les époques : "Car si le visage humain est de sorte que l'on rit si vous riez, et que l'on pleure si vous pleurez, [...] ainsi si vous voulez me pousser à pleurer, vous devez d'abord vous faire douleur. Que l'homme triste montre un visage triste, celui irrité un visage menaçant et que celui sévère et grave traite de réalités, car la nature nous incite secrètement à tout les cas de fortune, car elle ne vous plaît ou gravement vous pousse à la colère, ou avec tristesse vous précipite à terre. Et la langue étant interprète, l'altération de l'âme nous montrera si la parole de l'orateur, semblable à sa fortune

rio de los afectos en la interpretación, en la Iglesia Abacial de Cluny, que, consagra el Papa Inocencio III, en 1130, aquella que los historiadores del arte llaman "Cluny III", la correspondiente al mandato de Hugo el Grande, que pone la primera piedra el año 1085, los ocho capiteles del gran coro, situado en rectángulo en uno de los tres cruceros representan y comentan en piedra cada uno de los afectos de los ocho modos de esas melodías litúrgicas que sus monjes cantan durante las 24 horas de la jornada; Gregorio de Autum copia sus leyendas unos años después, y Adam de Fulda los transforma en exámetros:

"Ómnibus est primus, sed alter tristibus aptus.
Tertius iratus, quartus dicitur fieri blandus.
Quintum da laetis, sextum pietate probatis.
Septimus est iuvenum, sed postremus sapientum".

"...cada tono, por su natural composición provoca en el intelecto humano algún efecto concreto: unos llevan por su armonía a la mente humana la alegría, otros provocan furor y fuerza, otros inducen a tristeza, otros incitan a los afectos de la adulación; la causa es porque cada tono organiza su materia de forma especifica; la organización de un tono produce tranquilidad, otro exultación y alegría, y así el primer tono es de movimiento, esto es, hábil para conmover en diferentes afectos, de ahí el verso: "Mobilis est habilis Prothus, quia movit ad omnes affectus animi flectare neuma Prothi". El segundo es triste y sereno; idóneo y conveniente para asuntos tristes, como se expresa en las Antífonas O, que relatan la tristeza que tenían los santos padres, en el limbo, esperando su liberación. De ahí el verso: "Flebilis atque gravis est primus colateralis, tristibus et miseris convenit ille modus". El tercero es severo y provoca ira y guerra, por ello muestra fuerza y potencia como se usa, por ejemplo, en las composiciones del misterio de la Cruz: *O, crux gloriosa*, o en obras en honor de San Pablo. De ahí el verso: "Tertius ad furias tonus incitat atque severus, crudelis domus, hinc bella movere sciens". El cuarto es afecto de adulación, e idóneo para la súplica, por lo que comienza lento y desde

propre, poussera l'auditeur à l'émotion". Le poème d'Horace, traduit par Espinel, constitue une synthèse affective de la Rhétorique. Mais si dans la Rhétorique la transmission des affects est le fruit d'une symbiose technique dans laquelle la sensibilité de l'orateur a un rôle primordial, dans la musique, tel que le sujet est exposé par les théoriciens du Moyen Age, de la Renaissance et de la période Baroque, on pourrait supposer que les affects produisent un effet *ex opere operato*, sans qu'aucune intervention humaine ne se fasse, tels qu'on l'observe dans la réception des sacrements ou dans le rite de la Messe, par le seul fait du respect des normes d'espace, de temps, de jour, d'heure, de texte, stipulés annuellement par le calendrier liturgique. Malgré cela, tel un rappel quotidien des affects en musique dans l'interprétation, les huit chapiteaux du grand chœur, situé dans l'un des trois transepts de l'église Abbatiale de Cluny, consacrée par le Pape Innocent III en 1130 – celle qui est appelée par les historiens d'art "Cluny III" et qui correspond au mandat d'Hugo le Grand, qui a en a mis la première pierre dans l'an 1080 – représentent et commentent chacun des affects correspondant aux huit modes de ces mélodies liturgiques que les moines chantent durant les 24 heures de la journée. Grégoire d'Autun y copie les légendes quelques années plus tard, et Adam de Fulda les transforme en hexamètres :

"Omnibus est primus, sed alter tristibus aptus
Tertius iratus, dicitur fieri blandus.
Quintum da laetis, sextum pietate probatis.
Septimus est iuvenum, sed postremos sapientum."

"...chaque ton, par sa composition naturelle, provoque dans l'intellect humain quelque effet concret : les uns portent l'esprit humain à l'allégresse à cause de leur harmonie, d'autres causent fureur et force, d'autres induisent à la tristesse, d'autres incitent à l'adulation ; la cause en est que chaque ton organise sa matière de façon spécifique ; l'organisation d'un ton produit de la tranquillité, un autre de l'exultation et de l'allégresse ; ainsi le premier ton est-il en mouvement, c'est-à-dire apte à provoquer différents affects, d'où le verset : "Mobilis

abajo se precipita fácilmente hacia el agudo como se ve en la antífona *Haec dies quam fecit Dominus*. De ahí el verso: "Aptus adulandi tibi quartus convenit ordo; garrulus et blandus dicitur ille modus". El quinto es sensible y alegre al mismo tiempo; de gran dulzura por el si bemol cuando le apetece hacerlo, tal como se interpreta en la antífona, *O, Sacrum Convivium*. De ahí el verso: "Auditum solita est mulcere modestia quinti, lapsos recreat, tristitia corda levat". El sexto incita a la piedad y a las lágrimas, por encima de todos los demás tonos, como se expresa en el responsorio Videns Iacob. De ahí el Verso: "Flebilis atque pia ptongi modulatio sexti, provocat ad lacrimas corda canore suo". El séptimo es apto para bailar saltando con pasión, tal como aparece en aquella antífona *Assumpta es Maria in celo*. De ahí el Verso: "Lascive servit, iucundus septimus odis, autumo plus tale decere melos". El octavo es el tono de los ancianos; tono tranquilo y suave como expresa la antífona *Dum médium silentium*. De ahí el Verso: "Octavus, morolus, gaudiens, grandiensque decenter, creditur esse magis gratus in ore sumus....".

La simbiosis acústica-afecto es de un monje cartujo del siglo XIII; antes, a principios del XI, Guido de Arezzo, que reglamenta, definitivamente, la Modalidad del canto Gregoriano, en su *Octoechos*, un sistema modal que conocerá práctica hasta el siglo XVIII, mantenía una postura contraria, una recepción subjetiva de los afectos: "...cada sonido, cada color, cada perfume tiene su valor emotivo. Entre las sensaciones auditivas, visuales y olfativas, unas excitan y otras deprimen el tono vital, variando de individuo a individuo...". Da la impresión que Guido está copiando sensaciones de los maestros hindúes cuando explican que sus "Ragas", sus modos de componer, transmiten "...estados diversos del alma, colores, emociones, que inducen a la meditación y poseen virtudes mágicas: unas positivas, otras negativas, son aquellas que poseen fuerzas perniciosas, conjuran a los malos espíritus, hacen brotar fuego, convierten a personas y animales en cenizas...". Jean Cotton, el monje inglés del siglo XII que

est habilis Prothus, quia movit ad omnes affectus animi flectare neuma Prothi". Le second est triste et serein ; idoine et convenant aux affaires tristes, tel que l'expriment les *Antiennes O*, qui relatent la tristesse qu'éprouvaient les Saints Pères au limbe, dans l'attente de leur libération. D'où le verset : "Flebilis atque gravis est primus colateralis, tristibus et miseris convenit ille modus". Le troisième est sévère et cause la colère et la guerre ; il montre ainsi force et puissance tel qu'il est employé, par exemple dans les compositions du mystère de la Croix : *O crux gloriosa*, ou dans des œuvres en l'honneur de Saint Paul. D'où le verset : "Tertius ad furias tonus incitat atque severus, crudelis domus, hinc bella movere sciens". Le quatrième pousse à l'adulation et est propre à la supplication ; il commence lentement et d'en bas s'élève facilement vers l'aigu comme on peut le voir dans l'antienne *Haec dies quam fecit Dominus*. D'où le verset : "Aptus adulanti tibi quartus convenit ordo ; garrulus et blandus dicitur ille modus". Le cinquième est à la fois sensible et joyeux : il est d'une grande douceur avec le *si bémol* lorsqu'il souhaite le faire, ainsi qu'il est interprété dans l'antienne, *O, sacrum Convivium*. D'où le verset : "Auditum solita est mulcere modestia quinti, laspsos recreat, tristitia corda levat". Le sixième incite à la piété et aux larmes, plus que tous les autres tons, ainsi qu'il est exprimé dans le répons *Videns Iacob*. D'où le verset : "Flebilis atque pia ptongi modulatio sexti, provocat ad lacrimas corda cxanore suo". Le septième est apte aux danses hautes passionnées, ainsi qu'il apparaît dans l'antienne *Assumpta es Maria in celo*. D'où le verset : "Lascive servit, iucuindus septimus odis, autumo plus tale decere melos". Le huitième est le ton des anciens ; c'est un ton tranquille et doux comme l'exprime l'antienne *Dum médium silentium*. D'où le verset : "Octavus, morolus, gaudiens, grandiensque decenter, creditur esse magis gratus in ore sumus...".

La symbiose entre le phénomène acoustique et l'affect a été effectuée par un moine chartreux du XIIIème siècle ; avant cette date, au début du XIème siècle, Gui d'Arezzo, qui a réglementé définitivement la modalité du chant grégorien dans son *Octoechos*, le système modal qui sera pratiqué jusqu'au

conoce, aquí, en el continente, el *Micrologus* de Guido, hace una glosa de sus afectos y se los envía a su discípulo Fulgencio: "... algunos se encandilan con la marcha tranquila y noble del primer modo, otros se entusiasman ante la ruda gravedad del segundo, otros se complacen en los saltos enérgicos, casi bruscos del tercero; el galante modo cuarto atrae, a su vez, a otras personas; hay quienes se conmueven ante la vivacidad modesta del quinto, sobre todo en la caída rápida de su melodía, al finalizar; a otros seduce el carácter plañidero y lánguido del sexto; unos escuchan con gusto los saltos de intervalos del séptimo modo, que recuerdan los saltos del comediante, y otros, en fin, aman la belleza tranquila del octavo...". El texto, bien diferente en la exposición afectiva del Cartujo, insinúa producción de efectos de forma subjetiva, pero cuando a estas descripciones Cotton marca a su discípulo ejemplos músico-litúrgicos de cada modo lo hace con el convencimiento de que esos textos, objetivamente, tan sólo se pueden componer en ese modo concreto.

Marcos Durán junto a Fernando Esteban, los teóricos españoles de principios del siglo XV que volverán a las teorías clásicas, insistirán en este balanceo entre objetivismo textual y subjetivismo afectivo: "...has de saber que cualidad se toma aquí por sentencia de la letra y conformidad del canto con ella... en cada tono ha de ser conforme la composición y melodía del canto con la sentencia de la letra, a lo cual el todo junto llamamos natura, substancia, complexión, esencia o cualidad del tono...". La cita, con criterios de objetividad, es de Durán, y sin embargo cuando en su *Comento sobre Lux bella* hable de los "afectos de cada modo" aquellos criterios anteriores de su *Lux bella*, se transformarán en subjetividad: cada persona, según su carácter psicofísico, podrá identificarse con alguno de ellos:

"1º ...este tono aplace y es conforme a los alegres, bien complexionados, muy bien acondicionados, muy claros, de muy limpia conversación, muy apacibles a todos...

2º ...este tono aplace y es conforme a los tristes, anxios, congojosos, omildes y postulantes amancillados que siempre querrían que óbviese

XVIIIème siècle, avait une position contraire caractérisée par une réception subjective des affects : chaque son, chaque couleur, chaque parfum a sa valeur émotive. Parmi les sensations émotives, visuelles et olfactives, les unes excitent et d'autres diminuent l'élan vital, variable d'un individu à un autre". On a l'impression que Gui d'Arezzo copie des sensations des maîtres hindous lorsqu'ils expriment, dans leurs *Raga* que leurs techniques de composition transmettent "... des états divers de l'âme, des couleurs, des émotions, qui invitent à la méditation et possèdent des vertus magiques : certaines positives, d'autres négatives, ce sont celles qui possèdent des forces pernicieuses, conjurent les mauvais esprits, font jaillir le feu, changent en poussière les personnes et les animaux". Jean Cotton, le moine anglais du XIIème siècle qui connaît ici, sur le continent, le *Micrologus* de Gui, fait une glose de ses affects qu'il envoie à son disciple Fulgence : "certains s'échauffent à la marche tranquille et noble du premier ton ; d'autres sont portés à l'enthousiasme par la rude gravité du second ; d'autres se plaisent aux sauts énergiques, presque brusques, du troisième ; la galanterie du quatrième mode attire à son tour d'autres personnes ; il en est qui se laissent émouvoir par la vivacité modeste du cinquième, surtout lors de la chute rapide de la mélodie finale ; d'autres sont séduits par le caractère plaintif et languide du sixième ; d'autres écoutent avec plaisir les sauts d'intervalles du septième mode, qui rappellent les sauts des comédiens ; et d'autres, enfin, aiment la beauté tranquille du huitième...". Le texte, bien différent dans l'exposé affectif du Chartreux, insinue une production d'affects de forme subjective, mais, dans ces descriptions, lorsque Cotton donne à son disciple des exemples de musique liturgique dans chaque mode, il le fait avec la certitude que ces textes, objectivement, ne peuvent être composés que dans ce mode en particulier.

Marcos Durán et Fernando Esteban, théoriciens espagnols du XVème siècle qui vont revenir aux théories classiques, insisteront sur ce balancement entre l'objectivisme textuel et le subjectivisme affectif : "... tu dois savoir que l'aspect qualitatif est considéré ici dans le discours du texte et dans la conformité du chant avec elle...dans chaque mode

mancilla dellos porque les hiciese bien...
3° ... este tono es conforme y aplace a los hombres airados rigurosos, denodados, criminosos, acelerados, desatinados, soberbios, atufados, que se enojan de súbito con ímpetu muy presto, y en habiendo enojo, diciendo y haciendo son las puñadas en la mano...
4° ...este tono se compara y aplace a los susurrones, detratores, alevosos que tiran la piedra y esconden la mano, lisonjeros, mohatrones, trampistas, pleitantes, en todo engañosos...
5° ...este tono aplace a los que de continuo son muy alegres, lozanos, garridos, pulidos, decidores, trovadores, copleadores [...] todo su hecho es palabras...
6° ...este tono aplace a los que muy tarde y casi jamás en ellos reina placer y de sobrada envidia de deshace...
7° ...este tono tiene en el cantar unos saltos desvariados [...] aplace a los mancebos que comúnmente son esforzados y osados...
8° ...este tono es comparado y conforme a los hombres muy reposados, de gran sosiego [...] son hombres de buen consejo y prudencia [...] son a buena parte hechos, a buena fe, sin mal engaño...".

Los criterios de subjetividad-objetividad son dispares entre épocas, entre autores, entre identificación textual con un modo concreto; frente a la libertad de elección de Durán, unos años más tarde, entre otros muchos, el *Tractado de principios de Música prática y teórica* de Juan de Espinosa, retrocede a la ortodoxia subjetiva:
"...el primero modo es todo alegre y de su propia naturaleza, movible y muy abile para amansar pasiones interiores del ánimo. [...] El segundo, su discípulo, es grave y pesado y lloroso y muy aparejado para provocar lágrimas. [...] El tercero es muy abile para incitar a ira, por lo qual antiguamente según dice Guido era pintado de color de fuego. El quarto, su discípulo, tomó en sí toda la alegría, y por eso es apropiado a incitar deleites y moderar la continua saña. [...] El quinto según Guido es delectable y muy templado y alegre y es causa de alegría y de plazer a los que están en tristeza. [...] El sexto, su discípulo, es muy piadoso y lloroso y muy propio para los que ligeramente se

il faut une conformité entre la composition et la mélodie du chant avec les phrases du texte, tout ceci étant appelé nature, substance, complexion, essence ou qualité du mode..."[4]. La citation de Durán manifeste des critères d'objectivité clairs ; néanmoins, lorsqu'il parlera, dans son *Comento sobre Lux bella*, des "affects de chaque mode", ces critères antérieurs contenus dans son *Lux bella* deviendront subjectifs ; chaque personne, selon son tempérament psycho-physique, pourra s'identifier à l'un d'entre eux :
"1° ...ce mode plaît et convient à ceux qui sont joyeux, bien constitués, très bien conditionnés, très clairs, de bonne conversation, très agréables à tous...
2° ...ce mode plaît et convient aux tempéraments tristes, anxieux, angoissés, humbles, et aux prétendants à la compassion qui voudraient toujours avoir quelque blessure afin qu'on en ait pitié.
3°...ce mode plaît et convient aux hommes courroucés et rudes, audacieux et malfaisants, précipités, insensés, hargneux, qui se mettent en colère très subitement et, dans cet état, en viennent aux coups de poing...
4° ...ce mode plaît et convient aux cancaniers, aux détracteurs, aux perfides qui jettent la pierre mais cachent la main, aux flatteurs, usuriers, querelleurs, trompeurs en tout...
5° ...ce mode plaît à ceux qui sont toujours joyeux, vigoureux, de belle allure, polis, bavards, trouveurs, chanteurs de couplets [...] tout ce qu'ils font est fait de mots...
6°...ce mode plaît à ceux qui ne connaissent presque pas le plaisir, et qui sont minés par la jalousie...
7°...ce mode contient dans son chant des sauts singuliers [...] il plaît aux jeunes gens qui sont en général hardis et osés.
8...ce mode peut être comparé et convient aux hommes très calmes, paisibles [...] ce sont des hommes de bon conseil et très prudents [...] ils sont de bonne foi et ne connaissent pas le mensonge..."[5].

Les critères de subjectivité et d'objectivité sont divers selon les époques, les auteurs qui les abordent, l'identification du texte avec un mode concret. Face à la liberté de choix proposée par

mueven a la tristeza. El séptimo es sólo el que tiene parte de plazer y parte de tristeza; así lo demuestran sus diversos saltos y mudamientos, y por eso se dice tener el medio entre los otros.

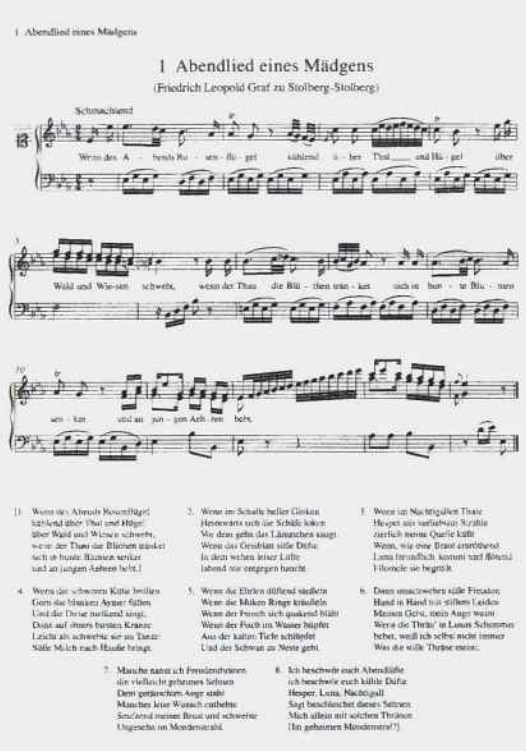
El octavo, su discípulo, es compuesto de las consonancias del séptimo y del primero, por fuerza tiene de ser muy alegre, porque el séptimo tomó la parte del plazer y del primero toda su natural alegría...".

El siglo XVII, el siglo del término "Affektenlehre", teoría de los afectos, como identificación universal de la música, acumula del pasado, un sinfín de vacíos conceptos extraídos de la "Música Mundana", una de las partes en que la tradición teórica había dividido la música, de la "Armonía de las Esferas", relacionando cada una de ellas con un intervalo, de la creencia, ya superada, de que cada modo estaba regido por un planeta diferente, en el fondo una justificación para probar que los afectos de los sistemas modales eran científicamente válidos porque habían nacido del cosmos, de la curación, a través de ciertos modos musicales, de enfermedades como la Aranea o Tarantela, el baile San Vito, de la identificación de los humores humanos con un planeta y con un modo musical concreto... Juan Caramuel dedica, en su *Apparatus Philosophicus*, un apartado –"Musomantia", Divinatio per Musicam–, a todas estas teorías; una ambigua exposición que no llegó a discernir si es adhesión a su época o copia de la tradición de la que disiente: "...pero en manera alguna apruebo esta música. Sé que la sabia de la tierra depende del cielo, pero esto mismo lo afirmo con cautela y prudentemente; sostengo que la sabiduría de los hombres proviene de los astros y domina sobre la materia, aunque no como un déspota tirano...". En el reverso de la moneda especulativa de esos siglos, está grabada, de nuevo, la ambigüedad de los afectos modales: a comienzos del siglo XVIII, en *Das neu neueröffnete orchestre*, Matheson recomienda a los músicos de esa "orquesta recién creada", sientan que en la interpretación "...cada tonalidad posee alguna característica especial, y su afecto es muy diferente de una tonalidad a otra; pero sin embargo, existen grandes controversias

Durán, quelques années plus tard, le *Tractado de principios de Música practica y teórica* de Juan de Espinosa reflue, comme tant d'autres, vers une orthodoxie subjective :

"...le premier mode est tout joyeux et, par sa nature, animé, très apte à calmer les passions intérieures de l'esprit. [...] Le deuxième, son disciple, est grave, lourd, larmoyant et très adéquat pour susciter des larmes. [...] le troisième est très convenable pour inciter à la colère, ce qui fait que anciennement il était peint avec la couleur du feu. Le quatrième, son disciple, a pris pour lui toute la joie, et c'est pour cela qu'il est approprié pour inciter aux plaisirs et pour modérer la fureur permanente. [...] Le cinquième, selon Gui d'Arezzo, est délectable et très tempéré et joyeux ; il suscite la joie et donne du plaisir à ceux qui sont tristes. [...] Le sixième, son disciple, est très pieux larmoyant et très adapté à ceux qui ont une disposition pour la tristesse. Le septième est le seul qui possède un aspect plaisant et un aspect triste ; ceci est démontré par les divers sauts et mutations qu'il présente. C'est pour cela qu'il se situe dans un juste milieu parmi les autres. Le huitième, son disciple, est composé des consonances du septième et du premier ; il est nécessairement très joyeux, car il a pris du septième ce qu'il a de plaisant, et du premier toute sa joie naturelle".

Le XVIIème siècle, qui voit apparaître le terme *Affektenlehre* – la théorie des affects en tant qu'identification universelle de la musique –récupère du passé une multitude de concepts vides tirés de la *musica mundana* – division de la musique conçue par la tradition théorique de l'Harmonie des Sphères. Il établit un rapport entre les intervalles et les planètes, dans la croyance déjà dépassée que chaque mode était régi par une planète différente, afin de justifier et de prouver que les affects attribués aux systèmes modaux avaient une validité scientifique, car ils étaient nés du cosmos ; afin de justifier la guérison, grâce aux effets bénéfiques de certains modes, de maladies telles que l'*Arachnée* ou la *Tarantelle*, la danse de Saint-Guy ; afin de justifier l'identification des caractères humains avec une planète et avec un mode musical précis... Dans son *Apparatus Philosophicus*, Juan Caramuel consacre



Ch. Schubart, *Abendlied eins Mädgens.*

sobre cuál es el efecto o afectos que produce realmente cada tonalidad y cómo se produce ese efecto...; por los mismos años, en idéntica ideología, en el fondo en busca conjunta de un pasado estético, Schubart, en su *Musikalische Rhapsodien*, deja especificadas las cualidades del "color de la música": dinámica, articulación, agógica, adornos... definiendo la interpretación como un "proceso, primero receptivo de la esencia del compositor, luego de transmisión al público, en la que el Afecto es un factor decisivo...".

Schubart, ese suavo que nace en 1739 y muere como director de la Ópera de Stuttgart en 1791, ha ido perfilando a través de sus comentarios críticos en el periódico más comprometido política, literaria y musicalmente de unos Ducados germánicos a los que llegan los tufos revolucionarios de París, *Deustche Chronik*, lo que un poco más tarde, se convertirá en todo un movimiento artístico, la "época de la sensibilidad", el "estilo sensible", que un paragraphe – *Musomantia, Divinatio per Musicam* – à toutes ces théories ; il y fait un exposé ambigu dont je n'arrive pas à savoir s'il s'agit d'une adhésion à son époque, ou d'une copie de la tradition qu'il discuterait : "...je n'approuve aucunement cette musique. Je sais que la Terre dans sa sagesse dépend du Ciel, ceci je l'affirme avec précaution et prudence ; j'affirme que la sagesse des hommes provient des astres et qu'elle maîtrise la matière, mais jamais à la manière d'un tyran despote".[6] Au revers de la médaille spéculative de ces siècles est gravée, encore une fois, l'ambiguïté des affects modaux : au début du XVIIIème siècle, dans *Das neue neueröffnete Orchestre*, Matheson conseille aux musiciens de cet orchestre qui venait d'être créé, de sentir que dans l'interprétation "...chaque tonalité possède quelque caractéristique spéciale, et son affect est très différent d'une tonalité à une autre ; cependant il existe de grandes controverses sur l'effet ou l'affect produit réellement par chaque tonalité et la manière dont il se produit...". A la même époque, et avec la même idéologie, principalement dans la quête d'un passé esthétique, Schubart, dans sa *Musikalische Rhapsodien*, spécifie les qualités de la "couleur de la musique" : les nuances, l'articulation, l'agogique, les agréments... et définit l'interprétation comme un "processus, tout d'abord de la réception de l'essence du compositeur, puis de sa transmission au public, dans lequel l'affect est un facteur décisif".

Schubart, ce Souabe né en 1739 qui meurt en 1791 alors qu'il occupait le poste de directeur de l'Opéra de Stuttgart, a progressivement dessiné à travers ses commentaires critiques dans le journal *Deutsche Chronik* – le plus engagé au point de vue politique, littéraire et musical des quelques Duchés germaniques où sont arrivés les effluves révolutionnaires de Paris – tout ce qui deviendra tout un mouvement artistique, "l'époque de la sensibilité", le "style sensible", qui seront presque dressés en dogme, tant au point de vue technique qu'esthétique, dans le drame de Klinger, *Sturm und Drang*, dont la première eut lieu en 1776. Une "tempête" et une "impulsion" qui causeront une rupture avec le passé proche : "... le chant d'un cœur ému coule librement ; le lit que la nature lui a destiné est déjà

se verán quasi dogmatizados, técnica y estéticamente en el drama de Klinger, estrenado en 1776, *Sturm und Drang*. Una "tempestad" y un "impulso" que romperán con su pasado más próximo: "...libremente fluye el canto de un corazón conmovido; tiene ya cavado el lecho que la naturaleza le destinó... poseemos *Wolkslieder* que se remontan a más de cien años y no son artificiosos; quien los compuso parece haber robado los sonidos a algún corazón...". Schubart habla de la interpretación del lied. ¿Cómo sentiríamos, hoy día, los compuestos por Beethoven o Schubert, sus contemporáneos, las colecciones de Schumann o Brahms que conocen la obra del alemán si aplicásemos las cualidades afectivas que Schubart descubre en cada una de las 24 modalidades del sistema temperado?

1. DO MAYOR, es un tono consustancialmente puro, expresa la inocencia, la candidez, la ingenuidad; es como el lenguaje de un niño.
DO MENOR, es una declaración de amor y al mismo tiempo lamento de un amor desgraciado.

2. RE BEMOL MAYOR (enarmónico de do sostenido mayor). Tono tierno, sensible, dulce, delicado; produce afectos que pueden degenerar en melancolía y al mismo tiempo en placer. El afectado por este tono no sabe reír sino sonreír, sabe gimotear pero no llorar.
DO SOSTENIDO MENOR, corresponde al llanto de un penitente, a la conversación íntima con Dios.

3. RE MAYOR, la tonalidad de los triunfos, de los Alleluias, del toque de guerra y de la alegría por la victoria.
RE MENOR. Este tono pertenece al carácter de la mujer taciturna y melancólica, es un tono que incuba tedio y vive de pensamientos sombríos.

4. MI BEMOL MAYOR, tonalidad de la devoción sincera, de la entrevista íntima con Dios. Sus tres bemoles representan a la Santísima Trinidad.
MI BEMOL MENOR, su práctica produce una sensación de ansiedad, de perturbaciones del alma

Cubierta / couverture de *Deustche Chronik*, 1774, y retrato / et portrait de Christian Schubart (August Friedrich Oelenhainz, Staatsgalerie, Wüttemberg).

creusé... nous possédons des *Volkslieder* qui reontent à plus de cent ans et ne sont pas remplis d'artifices et dont le compositeur paraît avoir ravi les sons de quelque cœur...". Schubart parle de l'interprétation du lied. Comment recevrions-nous aujourd'hui ceux qui furent composés par Beethoven, par Schubert ou ses contemporains, les recueils de Schumann ou de Brahms qui connaissent l'œuvre de l'Allemand, si nous appliquions les qualités affectives que Schubart découvre dans chacun des 24 modes du système tempéré ?

1. DO MAJEUR est un ton pur dans sa substance; il exprime l'innocence, la candeur, l'ingénuité ; il est comme le langage d'un enfant.
DO MINEUR est une déclaration d'amour et, en même temps, une plainte d'un amour malheureux.

2. RÉ BÉMOL MAJEUR (enharmonique de DO DIÈSE MAJEUR). Ton tendre, sensible, doux, délicat, il produit des affects qui peuvent dégénérer en mélancolie et, en même temps, en plaisir. Celui qui en est affecté ne sait rire mais sourire, il connaît le gémissement mais non le pleur.
DO DIÈSE MINEUR correspond à la lamentation d'un pénitent, à la conversation intime avec Dieu.

3. RÉ MAJEUR est la tonalité des triomphes, des Alleluias, du son de la guerre et de la joie de la victoire.

con síntomas de desesperación.

5. MI MAYOR, es la tonalidad del alborozo, del bullicio, de una alegría que sonríe pero que no logra alcanzar una felicidad completa.
MI MENOR, es la declaración de amor de una mujer cándida, inocente. Es la tonalidad de un llanto sin murmullos, sin gemidos; un llanto acompañado de pequeñas lágrimas.

6. FA MAYOR, es la tonalidad de la complacencia, del reposo.
FA MENOR, provoca una profunda melancolía, una enfermiza languidez, un abatimiento ante el símbolo de la muerte que es la tumba.

7. FA SOSTENIDO MAYOR (enarmónico de sol bemol mayor), la tonalidad del triunfo ante las adversidades de la vida; provoca una situación de libertad parecida a la que uno respira cuando está en la cumbre de una colina.
FA SOSTENIDO MENOR, tono oscuro; tono que arrastra hacia las peores pasiones, como un perro rabioso tras su presa.

8. SOL MAYOR, es un tono campestre, idílico; es una tonalidad que reconoce afectuosamente una amistad sincera y consolida un amor fiel.
SOL MENOR, tonalidad que provoca descontento, disgusto, malestar ante un proyecto fallido; es un tono que carcome, corroe y expresa un lenguaje de mal humor.

9. LA BEMOL MAYOR, es la tonalidad del sepulturero, de la muerte, de la descomposición, del juicio final, de la eternidad.
SOL SOSTENIDO MENOR, lenguaje taciturno, gruñón, de un corazón oprimido hasta la angustia.

10. LA MAYOR. Esta tonalidad expresa declaraciones de amor inocente, contento de su condición amorosa aunque en lejanía; esperanza de volver a verla y por fin amarla eternamente. Es el tono de la jovialidad juvenil ante el amor y la confianza en Dios.
LA MENOR, expresa la naturaleza de una

RÉ MINEUR. Ce ton appartient au caractère de la femme taciturne et mélancolique ; c'est un ton qui couve l'ennui et vit de pensées sombres.

4. MI BÉMOL MAJEUR, tonalité de la dévotion sincère, de l'entretien intime avec Dieu. Ses trois bémols représentent la Sainte Trinité.
MI BÉMOL MINEUR produit une sensation d'angoisse, de troubles de l'âme avec des symptômes de désespoir.

5. MI MAJEUR est la tonalité de la réjouissance, du tumulte, d'une allégresse qui sourit mais n'arrive pas à atteindre une félicité complète.
MI MINEUR est la déclaration d'amour d'une femme candide, innocente. C'est la tonalité d'un pleur sans murmures, sans gémissements, un pleur accompagné de petites larmes.

6. FA MAJEUR est la tonalité de la complaisance, du repos
FA MINEUR provoque une profonde mélancolie, une langueur maladive, un abattement face au symbole de la mort qu'est la tombe.

7. FA DIÈSE MAJEUR (enharmonique de SOL BÉMOL MAJEUR) est la tonalité du triomphe face aux adversités de la vie, provoque une situation de liberté semblable à celle que l'on respire en haut d'une colline.
FA DIÈSE MINEUR est un ton sombre, un ton qui entraîne aux pires passions, comme un chien enragé vers sa proie.

8. SOL MAJEUR est un ton champêtre, idyllique ; c'est une tonalité qui reconnaît affectueusement une amitié sincère et consolide un amour fidèle.
SOL MINEUR, tonalité qui suscite le mécontentement, la contrariété, du malaise face à un projet manqué ; c'est un ton qui moisit, ronge et exprime la mauvaise humeur.

9. LA BÉMOL MAJEUR est la tonalité du fossoyeur, de la mort, de la décomposition, du jugement dernier, de l'éternité.
SOL DIÈSE MINEUR a un langage taciturne, grog-

mujer piadosa y la dulzura de carácter.

11. SI BEMOL MAYOR, amor jovial, conciencia tranquila, esperanza, miradas, siempre, hacia un mundo mejor.
SI BEMOL MENOR, es una tonalidad apta para los tipos huraños, bruscos, originales, esas personas que raramente presentan un aspecto complaciente; son personas que se ríen de Dios y del mundo, siempre están descontentas de sí mismas y de cuanto les rodea, por todo ello tienen tendencia al suicidio.

12. SI MAYOR, es una tonalidad apta para diferentes afectos porque tienen diversos colores; en general provoca tendencia a pasiones salvajes.
SI MENOR, todo él es, a la vez, la tonalidad de la paciencia, de la espera paciente de su suerte; es el tono de la resignación ante la voluntad de Dios. Por ello su melodía es un llanto tan dulce que jamás estalla en abundancia de lágrimas o chillidos exagerados. La utilización de esta tonalidad es difícil en todos los instrumentos, por esta dificultad es por lo que no se encuentran muchas obras compuestas en esta tonalidad".

Luis Lozano Virumbrales, Director del Grupo Alfonso X El Sabio de Madrid.

non, celui d'un cœur opprimé par l'angoisse.

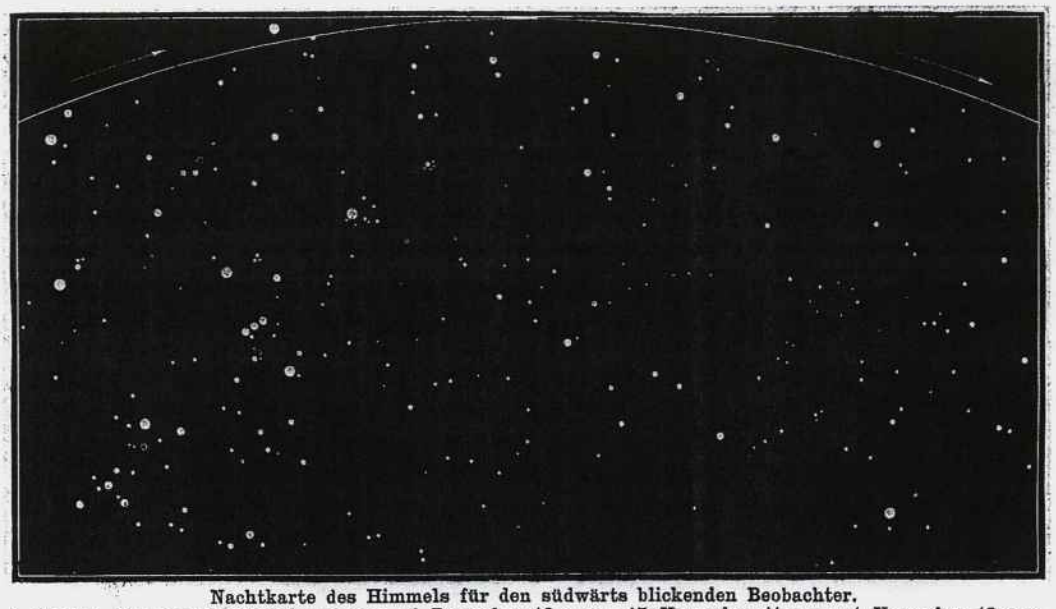
10. LA MAJEUR est une tonalité qui exprime des déclarations d'amour innocent, satisfaite de sa condition amoureuse mais dans le lointain ; avec l'espoir de la revoir et de l'aimer éternellement. C'est le ton de la jeunesse joviale devant l'amour et la confiance en Dieu.
LA MINEUR exprime la nature d'une femme pieuse et la douceur de caractère.

11. SI BÉMOL MAJEUR, amour jovial, conscience tranquille, espoir, regards, toujours tournés vers un monde meilleur.
SI BÉMOL MINEUR est une tonalité convenant aux personnes bourrues, brusques, originales, qui rarement présentent un aspect avenant, qui se moquent toujours de Dieu et du Monde. Toujours mécontentes d'elles-mêmes et de tout ce qui les entoure, elles sont portées au suicide.

12. SI MAJEUR est une tonalité convenant aux différents affects parce qu'ils ont des couleurs diverses ; il provoque généralement des passions sauvages.
SI MINEUR est à la fois la tonalité de la patience, de l'attente patiente de son sort ; c'est le ton de la résignation devant la volonté de Dieu. En sorte que sa mélodie est une lamentation si douce qu'elle n'éclate jamais en larmes abondantes ni en cris exagérés. L'utilisation de cette tonalité est difficile à tous les instruments, raison pour laquelle on ne trouve que peu d'œuvres composées en cette tonalité.

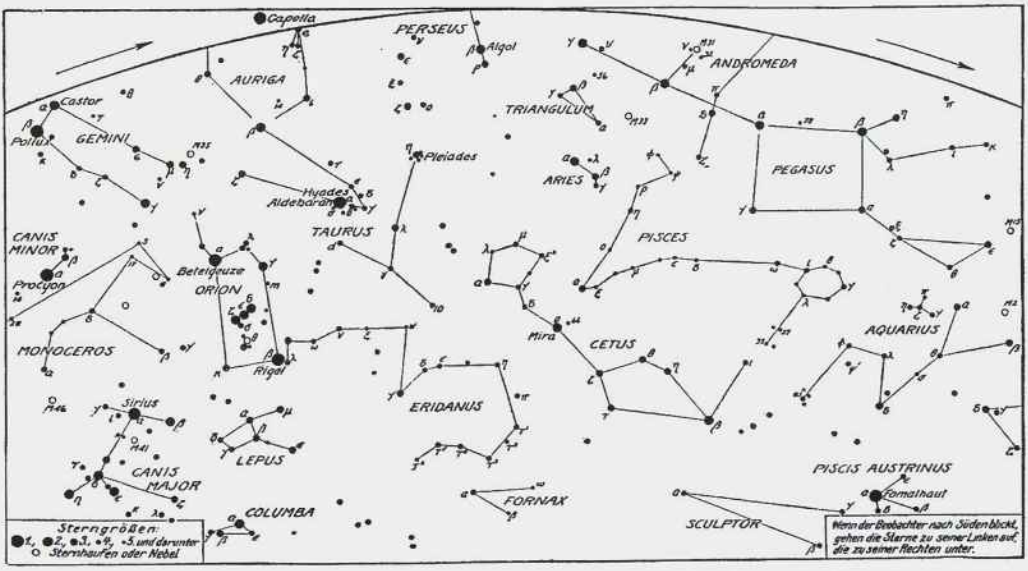
Luis Lozano Virumbrales, Directeur du Groupe Alfonso X El Sabio de Madrid.

N.d.T. de 1 à 5 : textes d'origine en espagnol ancien.



Nachtkarte des Himmels für den südwärts blickenden Beobachter.
1. Januar, 8 p. m.; 15. Dezember, 9 p. m.; 1. Dezember, 10 p. m.; 15. November, 11 p. m.; 1. November, 12 p. m.

Himmel mit SIRIUS / Sky with SIRIUS



Erläuterungskarte des Himmels für den südwärts blickenden Beobachter.
1. Januar, 8 p. m.; 15. Dezember, 9 p. m.; 1. Dezember, 10 p. m.; 15. November, 11 p. m.; 1. November, 12 p. m.

Cielo con *Sirius* / Ciel avec *Sirius*.

IVANKA STOÏANOVA

Karlheinz Stockhausen y la metáfora luminosa*

Contrariamente a una opinión generalizada, sobre todo en Francia, según la cual Stockhausen habría cambiado sus orientaciones compositivas a finales de los años 70 –es decir, a partir del momento en que comenzó a trabajar en su inmenso proyecto operístico, la heptalogía *Licht / Luz* con sus 7 días de la semana–, el compositor alemán es el ejemplo mismo de una coherencia sin fallas y de una lógica implacable en la evolución de su búsqueda. La metáfora luminosa de las estrellas –fuente de inspiración desde siempre en Stockhausen– es una de las constantes de su universo imaginario que ha suscitado multitud de obras significativas para la música de la segunda mitad del siglo XX.

Atraído fuertemente y desde siempre por el espectáculo del cielo estrellado, pero más aún por la astronomía, la astrología, las filosofías orientales, la tradición filosófica occidental –de consonancias místicas en este caso– Stockhausen relaciona de forma espontánea la metáfora luminosa con su búsqueda permanente de la *Rammusik*, de la música espacial. Un poco como Varèse, su ilustre predecesor-espacializador del sonido –basta recordar que la ópera no realizada de Varèse que buscaba la extensión del espacio sonoro debía llamarse *El Astrónomo*–, Stockhausen inventa incansablemente versiones diferentes de su *Raummusik*, sobrevolando la gravitación terrestre y dirigiéndose hacia los espacios estelares. A

Este artículo ha sido publicado en un libro titulado *Iannis Xenakis, Gérard Grisey. La métaphore lumineuse*, bajo la dirección de Makis Solomos, en las ediciones L'Harmattan, diciembre 2003, p. 75-102. Este libro reúne las colaboraciones presentadas en el marco de un coloquio organizado por el CIRM, que tuvo lugar en noviembre de 2001 en La Napoule, en el Festival MANCA.

Karlheinz Stockhausen et la métaphore lumineuse *

Contrairement à une opinion répandue, sur tout en France, selon laquelle Stockhausen a radicalement changé ses orientations compositionnelles depuis la fin des années 1970 – c'est-à-dire à partir du moment où il a commencé à travailler sur son immense projet opératique, l'heptalogie *Licht / Lumière* avec ses 7 jours de la semaine –, le compositeur allemand est l'exemple-même d'une cohérence sans faille et d'une logique implacable dans l'évolution de sa recherche. La métaphore lumineuse des étoiles – source d'inspiration depuis toujours pour Stockhausen – est parmi les constantes de son univers imaginaire ayant suscité une multitude d'œuvres significatives pour la musique de la deuxième moitié du 20ème siècle.

Fortement attiré, et depuis toujours, par le spectacle du ciel étoilé, mais encore par l'astronomie, l'astrologie, les philosophies orientales, la tradition philosophique occidentale – à consonance mystique en l'occurrence – Stockhausen relie spontanément la métaphore lumineuse à sa recherche permanente de la *Raummusik*, de la musique spatiale. Un peu comme son illustre prédécesseur-spatialisateur du son Varèse – rappelons que l'opéra non réalisé de Varèse cherchant l'extension de l'espace sonore devait s'appeler *L'Astronome* – Stockhausen invente inlassablement des versions différentes de sa *Raummusik*, en surmontant la gravitation terrestre et en se dirigeant vers les espaces stellaires. Simultanément, très souvent

Cet article a été publié dans un livre intitulé *Iannis Xenakis, Gérard Grisey. La métaphore lumineuse*, paru sous la direction de Makis Solomos, au éditions L'Harmattan, décembre 2003, p. 75-102. Ce livre réunit les contributions présentées dans le cadre d'un colloque organisé par le CIRM, qui a eu lieu en novembre 2001 à La Napoule, dans le cadre du Festival MANCA.

la vez, y a menudo inspirada por la metáfora luminosa, la música de Stockhausen se define, necesariamente para él, como música espiritual.

Recordemos brevemente el recorrido de Stockhausen a través de su *Raummusik* iluminada por la metáfora luminosa, recorrido jalonado por obras clave, convertidas en puntos de referencia en la historia de la música de la segunda mitad del siglo XX.

***

En 1955-56, Stockhausen compone la música electrónica *Gesang der Jünglinge* (*El canto de los adolescentes*), utilizando fragmentos de La Biblia, en concreto del tercer libro de Daniel, para cinco grupos de altavoces dispuestos de forma circular alrededor del público.

En 1955-57, Stockhausen escribe *Gruppen* / "*Grupos*, de sonidos, ruidos y sonidos-ruidos"[1], para tres orquestas situadas en herradura, en semicírculo, alrededor del público.

En 1958-60, Stockhausen compone *Kontakte*, música electrónica con piano y percusión para cuatro grupos de altavoces dispuestos en círculo: realiza las primeras rotaciones de sonido alrededor del público, las "mareas, los diluvios sonoros" (*Flutklänge*), los movimientos en espirales, confrontados a los sonidos fijos de los instrumentos acústicos.

En 1959-60, escribe *Carré*, para cuatro orquestas y cuatro coros que crean un espacio sonoro cuadrado, partiendo de los cuatro puntos cardinales "*aus den 4 Himmelsrichtungen*", en alemán, a partir de las cuatro direcciones del cielo, en traducción literal[2].

Momente (1961-65), obra extremadamente importante, para soprano, cuatro coros y trece instrumentos, utiliza la proyección estereofónica por un muro de altavoces en estereofonía ("*Breitwandstereophonische Verteilung*"), coros y solistas cara al público, así como fuentes sonoras móviles (cantantes y metales).

En *Mixtur* (1964), para cinco grupos de orquestas, generadores sinusoidales y moduladores de anillo, Stockhausen utiliza masas sonoras separadas, claramente delimitadas la una en relación

inspirée par la métaphore lumineuse, la musique de Stockhausen se définit, nécessairement pour lui, comme musique spirituelle.

Rappelons brièvement le parcours de Stockhausen dans le sens de sa *Raummusik* éclairée par la métaphore lumineuse, parcours jalonné par les œuvres-clés, devenues des points de repère dans l'histoire de la musique de la deuxième moitié du 20ème siècle.

***

En 1955-56 Stockhausen compose la musique électronique *Gesang der Jünglinge*, utilisant des fragments de la *Bible*, c'est-à-dire le 3e livre de Daniel, pour 5 groupes de haut-parleurs disposés de façon circulaire autour du public.

En 1955-57 Stockhausen écrit *Gruppen* / "*Groupes*, de sons, de bruits et de sons-bruits"[1], pour trois orchestres situés en fer de cheval, en demi cercle, autour du public.

En 1958-60 Stockhausen compose *Kontakte*, musique électronique avec piano et percussions pour 4 groupes de haut-parleurs disposés en cercle : il réalise les premières rotations du son autour du public, les "marées, les déluges sonores" (Flutklänge), les mouvements en spirales, confrontés aux sons fixes des instruments acoustiques.

En 1959-60 il écrit *Carré* pour 4 orchestres et 4 chœurs qui engendrent un espace sonore carré, en partant des quatre points cardinaux, "aus den 4 Himmelsrichtungen" en allemand, à partir des quatre directions du ciel, en traduction littérale[2].

L'œuvre extrêmement importante *Momente* (1961-65) pour soprane, 4 chœurs et 13 instruments, utilise la projection stéréophonique par un mur de haut-parleurs en stéréophonie ("Breitwandstereophonische Verteilung") des chœurs et des solistes face au public, ainsi que des sources sonores mobiles (des chanteurs et des cuivres).

Dans *Mixtur* (1964) pour 5 groupes d'orchestre, des générateurs sinusoïdaux et modulateurs en anneau, Stockhausen utilise des masses sonores séparées, nettement délimitées l'une par rapport à l'autre. Elles peuvent aussi être projetées vers le public à partir d'un cercle qui l'entoure.

A partir de 1964 Stockhausen compose plu-

a la otra. Pueden también proyectarse hacia el público a partir de un círculo que lo rodea.

A partir de 1964, Stockhausen compone varias obras instrumentales con una proyección en multipista por altavoces de sonidos transformados electrónicamente (*mehrkanalige Lautsprecherwiedergabe*) y elabora un nuevo tipo de práctica de interpretación en concierto con la proyección espacial del sonido ("*räumliche Klangsteuerung*"): es el caso de *Mikrophonie I* (1964) y *II* (1965), *Procesión* (1967), para seis músicos, *Kurzwellen* (1968), para seis músicos, *Stimmung* (1968), para seis cantantes, y en los 15 *Textkompositionen* / composiciones textuales para música intuitiva *Aus den Sieben Tagen* / *De los siete días* (1968).

Para la música electrónica *Telemusik* (1966), Stockhausen utiliza una proyección sonora por cinco canales (5-spurige Lautsprecherwiedergabe).

En 1965-67 compone la música electrónica y concreta *Hymnen* para cuatro solistas y proyección por cuatro canales. La versión ampliada con orquesta de 1969 utiliza también una proyección multipista por cuatro canales.

Con *Ensemble* (1967), Stockhausen propone una nueva concepción de obra abierta –sin principio ni fin explícitos– y de la música espacial: las composiciones abiertas de doce compositores se superponen en un espacio sonoro que se mueve según los trayectos diagonales cruzados que provienen de altavoces.

En *Muzik für ein Haus / Música para una casa* (1968), Stockhausen propone una configuración espacial procesual de grupos instrumentales variables, situados en diferentes salas del interior de la misma casa. Los diferentes espacios sonoros están sincronizados por medio de micrófonos y altavoces. La suma global, la totalidad de estos espacios sonoros es proyectada en una sala por cuatro altavoces. Al público se le invita a cambiar de lugar de escucha durante la interpretación que prevé un principio y un final abiertos.

En 1969, Stockhausen realiza una interpretación memorable de *Unbegrenzt / Ilimitado* de *Aus den sieven Tagen* –en la Fundación Maeght y en el vecino bosque de Saint-Paul– a la que añade sieurs œuvres instrumentales avec une projection en multipiste par des haut-parleurs des sons électroniquement transformés (mehrkanalige Lautsprecherwiedergabe) et élabore un nouveau type de pratique d'exécution en concert avec une projection spatiale du son ("räumliche Klangsteuerung") : c'est le cas dans *Mikrophonie I* (1964) et *II* (1965), *Prozession* (1967) pour 6 musiciens, *Kurzwellen* (1968) pour 6 musiciens, *Stimmung* (1968) pour 6 chanteurs, dans les 15 *Textkompositionen* / compositions textuelles pour musique intuitive *Aus den Sieben Tagen* / *Des sept jours* (1968).

Pour la musique électronique *Telemusik* (1966) Stockhausen utilise une projection sonore sur 5 canaux (5-spurige Lautsprecherwiedergabe).

En 1965-67 il compose la musique électronique et concrète *Hymnen* avec 4 solistes et projection sur 4 canaux. La version élargie avec orchestre de 1969 utilise aussi une projection multipiste sur 4 canaux.

Avec *Ensemble* (1967) Stockhausen propose une nouvelle conception de l'œuvre ouverte – sans début ni fin explicites – et de la musique spatiale : les compositions ouvertes de 12 compositeurs se superposent dans un espace sonore mouvant selon les cheminements diagonaux croisés provenant des haut-parleurs.

Dans *Musik für ein Haus* / *Musique pour une maison* (1968) Stockhausen propose une configuration spatiale processuelle des groupes instrumentaux variables, situés dans différentes salles à l'intérieur de la même maison. Les différents espaces sonores sont synchronisés à l'aide de microphones et de haut-parleurs. La somme globale, la totalité de ces espaces sonores est projétée dans une salle par 4 haut-parleurs. Le public est invité de changer de lieu d'écoute pendant l'exécution qui prévoit un début et une fin ouverts.

En 1969 Stockhausen effectue une exécution mémorable – à la Fondation Maeght et dans le bois voisin à Saint-Paul – de *Unbegrenzt / Illimité* de *Aus den 7 Tagen*, en ajoutant trois versions de *Spiral* (1968) pour un soliste avec récepteur à ondes courtes, avec début et fin ouverts (L'exécution dure de 19 h 30 à 2 h 30 du matin).

La même année il propose quatre soirées mu-

tres versiones de *Spiral* (1968) para un solista con receptores de ondas cortas, con principio y final abiertos (la interpretación dura de 19:30 horas a 2:30 horas de la madrugada).

El mismo año, propone cuatro sesiones musicales en la gruta de Jeita, en Líbano: su espacio inmenso ofrece la posibilidad de amplias distancias entre las fuentes sonoras. La música intuitiva tocada, es adaptada al largo tiempo de reverberación (que va hasta los ocho segundos). Los auditores se desplazan hacia el lugar de la interpretación a través de un bosque de estalactitas y estalagmitas, escuchando la "música lejana" pregrabada de la sesión precedente o de la sesión siguiente y difundida por un centenar de pequeños altavoces no localizables por la escucha, disimulados por pasarelas o en los nichos rocosos de la gruta.

En 1970, durante la exposición mundial de Osaka, en Japón, en el esférico pabellón alemán del arquitecto Bornemann, Stockhausen difunde, durante seis meses cinco horas y media por día, para cerca de un millón de auditores, todas sus obras espaciales compuestas desde 1959 y las nuevas obras *Spiral* (1968), para un solista provisto de un receptor de onda corta, *Pole* (1969-70), para dos músicos con dos receptores de onda corta, y *Expo* (1969-70), para tres músicos con tres receptores de onda corta. El auditorio está provisto de una distribución esférica de altavoces, de seis "nidos", situados en círculo, para los solistas, el podio en el centro y sobre los lados. El público se sitúa sobre una plataforma permeable al sonido, situada aproximadamente al nivel del ecuador de la esfera.

En 1971, Stockhausen compone *Sternklang / Sonido de estrella, Sonoridad de las estrellas, Parkmusik für 5 Gruppen / música para parque por cinco grupos*, que comprende 21 cantantes e instrumentistas. Se trata de una música al aire libre, concebida ya en 1969. Los cinco grupos están distribuidos a distancia, unos con respecto a los otros por el parque. Corredores-músicos transportan modelos musicales (un poco como los de *Stimmung*) de un grupo al otro para que sean retomados, transformados e integrados en el proceso musical. (Ejemplo 1)

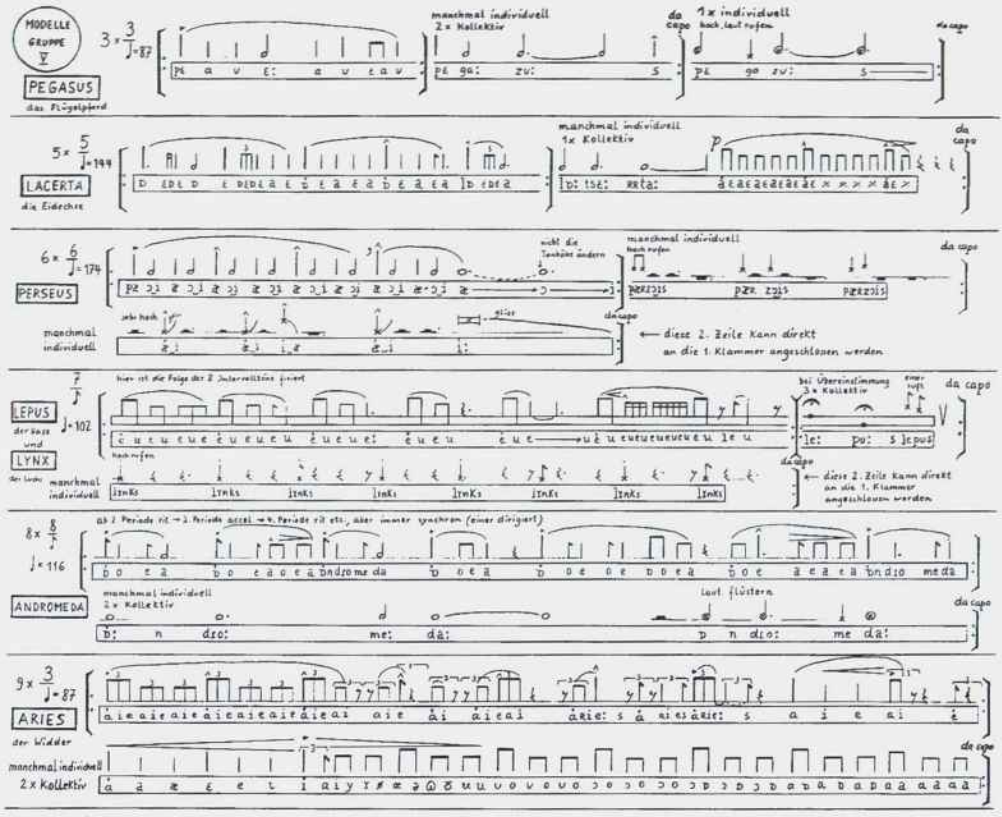
Desde un lugar central, un percusionista indi-

sicales dans la grotte de Jeita au Liban : son espace immense offre des possibilités de beaucoup de distance entre les sources sonores. La musique intuitive jouée est adaptée au temps très long de réverbération (allant jusqu'à 8 secondes). Les auditeurs se déplacent vers le lieu de l'exécution à travers une forêt de stalactites et de stalagmites, en écoutant la "musique lointaine" pré-enregistrée de la soirée précédente ou de la soirée suivante et diffusée par une centaine de petits haut-parleurs non localisables à l'écoute, dissimulés sous les passerelles ou dans les niches rocailleuses de la grotte.

En 1970, pendant l'exposition mondiale à Osaka au Japon dans le Pavillon allemand sphérique de l'architecte Bornemann, Stockhausen diffuse pendant 6 mois 5 heures et demie par jour, pour environ un million d'auditeurs, toutes ses œuvres spatiales composées depuis 1959 et les nouvelles pièces *Spiral* (1968) pour un soliste muni d'un récepteur à ondes courtes, *Pole* (1969-70) pour 2 musiciens avec 2 récepteurs à ondes courtes et *Expo* (1969-70) pour 3 musiciens avec de 3 récepteurs à ondes courtes. L'auditorium est muni d'une distribution sphérique des haut-parleurs, de 6 "nids", situés en cercle, pour les solistes, de podiums au centre et sur les côtés. Le public prend place sur une plateforme perméable au son, située approximativement au niveau de l'équateur de la sphère.

En 1971 Stockhausen compose *Sternklang / Son d'étoile, Sonorité des étoiles, Parkmusik für 5 Gruppen / musique pour parc pour 5 groupes* comprenant 21 chanteurs et instrumentistes. Il s'agit de musique en plein air, conçue déjà en 1969. Les 5 groupes sont distribués à distance l'un par rapport à l'autre dans le parc. Des coureurs-musiciens transportent des modèles musicaux (un peu comme ceux de *Stimmung*) d'un groupe à l'autre pour qu'ils soient repris, transformés et intégrés au processus musical. (Exemple 1)

D'un lieu central un percussionniste indique à 10 reprises des tempi communs pour tous les groupes. Tous les "modèles" musicaux se réfèrent obligatoirement – en ce qui concerne leurs particularités rythmiques, timbrales ou intervalliques – aux constellations stellaires les plus connues. (Exemple 2)



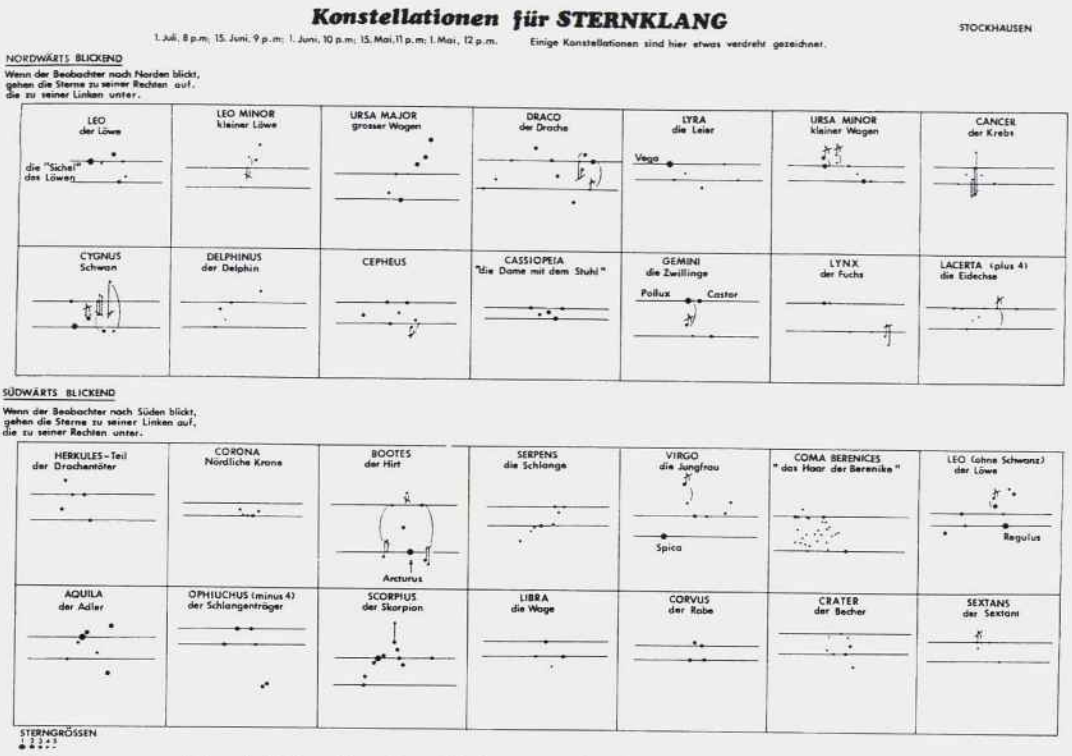
Ejemplo 1. ***Sternklang: Modelo (Texto, vol. IV, p. 176).*** / Exemple 1. *Sternklang* : Modelle (*Texte*, vol. IV, p. 176).

ca en diez ocasiones *tempi* comunes para todos los grupos. Todos los "modelos" musicales se refieren obligatoriamente –en lo que concierne a las particularidades rítmicas, tímbricas o interválicas– a las constelaciones estelares más conocidas. (Ejemplo 2)

Cada músico dispone de una serie de siete constelaciones. Las dos líneas horizontales de una constelación son las dos alturas de un intervalo dado en el plano formal. Las alturas de los otros puntos corresponden a las otras estrellas de las constelaciones resultantes de las relaciones proporcionales entre las dos líneas[3]. El compositor precisa que en caso de cielo estrellado, las constelaciones pueden ser leídas –en los lugares donde están indicadas en la partitura, por supuesto– directamente en el cielo ("en el folio del cielo", decía Mallarmé[4]), para

Chaque musicien dispose d'une série de 7 constellations. Les deux lignes horizontales d'une constellation sont les deux hauteurs d'un intervalle donné dans le plan formel. Les hauteurs des autres points correspondant aux autres étoiles des constellations résultent des relations proportionnelles entre les deux lignes[3]. Le compositeur précise qu'en cas de ciel étoilé, les constellations peuvent être lues – aux endroits où elles sont indiquées dans la partition, bien sûr – directement dans le ciel ("au folio du ciel", disait Mallarmé[4]), pour être intégrées en tant que figures musicales[5].

Si les œuvres de Stockhausen inspirées de près ou de loin de la métaphore lumineuse jusqu'à *Sternklang* (1971) – c'est-à-dire jusqu'aux années 1970 – cherchent exclusivement la spatialisation du son, la diversification spatiale des possibilités de projection sonore, l'ouverture de l'œuvre et l'abolition



Ejemplo 2. *Sternklang*: Constelaciones para *Sternklang* (Texto, vol. IV, p. 180).
Exemple 2. *Sternklang* : Constellations pour *Sternklang* (Texte, vol. IV, p. 180).

ser integradas en tanto que figuras musicales[5].

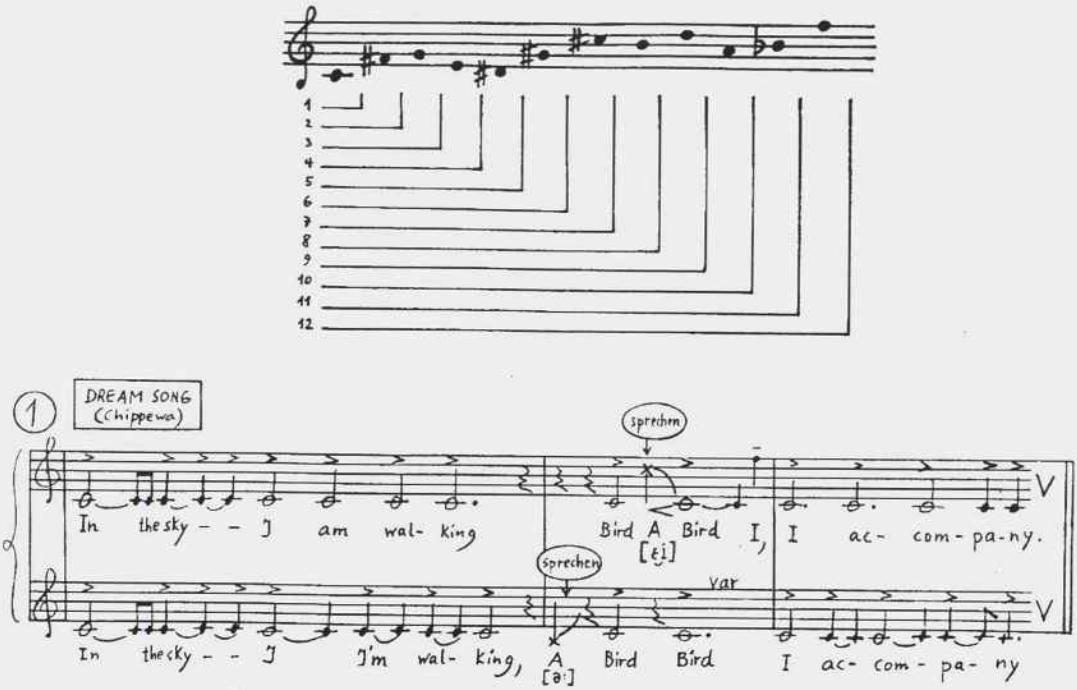
Si las obras de Stockhausen inspiradas de cerca o de lejos por la metáfora luminosa hasta *Sternklang* (1971) –es decir, hasta los años 70– buscan exclusivamente la especialización del sonido, la diversificación espacial de las posibilidades de proyección sonora, la apertura de la obra y la abolición de la sala de conciertos convencional, su búsqueda posterior está marcada de forma cada vez más explícita por la apertura, más bien por la ampliación de otro espacio, de una dimensión espiritual calificada a menudo –y no sin razón– de mística[6]. La extensión del espacio musical –una constante para Stockhausen– concierne cada vez más, paralelamente a las búsquedas de una espacialización propiamente acústica en movimiento, a esta dimensión espiritual, estrechamente ligada a una cosmogonía de simbolismo astrológico.

de la salle du concert conventionnel, sa recherche par la suite est marquée de façon de plus en plus explicite par l'ouverture à ou plutôt par l'amplification d'un autre espace, d'une dimension spirituelle qualifiée souvent – et non sans raison – de mystique[6]. L'extension de l'espace musical – une constante pour Stockhausen – concerne de plus en plus, parallèlement aux recherches d'une spatialisation proprement acoustique en mouvement, cette dimension spirituelle, étroitement liée à une cosmogonie à symbolisme astrologique.

"*Am Himmel wandre ich...*", *Indianerlieder* / "*Dans le ciel je me promène...*", *Chants indiens* (1972) est un cycle de 12 chants pour 2 chanteurs (2 voix de femmes, ou 2 voix d'hommes, ou une voix de femme et une voix d'homme). A l'origine les *Chants indiens* font partie de l'œuvre *Alphabet für Liège*, œuvre d'une durée de 4 heures comportant 13 situations lors desquelles "les vibrations

"*Am Himmel wandre ich...*", *Indianerlieder* / "*Por el cielo me paseo*", *Cantos indios* (1972), es un ciclo de doce cantos para dos cantantes (dos voces de mujer, o dos voces de hombre, o una voz de mujer y otra de hombre). Originalmente, los *Cantos indios* formaban parte de la obra *Alphabet für Liège*, obra de una duración de cuatro horas que comportaba trece situaciones a partir de las cuales "las vibraciones acústicas modulan la materia (así como los seres vivos)"[7], precisa Stockhausen, visiblemente muy cercano a la música sufi y a la experiencia creadora de estos músicos: "Igual que los cantores animan dentro de sí mismo un mundo interior puramente espiritual, del mismo modo este mundo interior espiritual puede despertarse en el auditor y el oído interior ver, realmente ver todas las imágenes de estas escenas rituales", escribe Stockhausen[8]. El ciclo "*Am Miel wandre ich...*" está constituido por doce escenas empalmadas sin cortes para constituir un todo músico-escénico. Cada canto utiliza un poema o una oración india: Chippewa, Pawnee, Ayacucho, Azteca, Nootka, Tetonsioux, etc. provenientes de la antología editada por Margot Astrov *Americans Indian Prose and Poetry*. Stockhausen completa y transforma estos textos, añadiéndoles materiales sonoros onomatopéyicos (gritos de pájaros, gritos de guerra, etc,), desde "sonidos inhabituales" y "nombres mágicos" libremente entrecortados por chasquidos de dedos, palmadas, pateos con los pies, etc. –el compositor precisa todos los comportamientos escénicos de sus cantantes en esta obra prácticamente de teatro musical. Para la interpretación de "*Am Miel wandre ich...*", los cantantes están "sentados en una alfombra delante de un estrado, uno frente al otro, a la altura de los ojos de los auditores, y cada movimiento está minuciosamente anotado, desde el ritmo de los párpados hasta la danza extática" (Stockhausen)[9]. La forma global está sometida a un crescendo formal, un desarrollo teleológico explícito: el primer canto sólo está compuesto por una nota, el segundo por dos, el tercero por tres, etc., hasta el duodécimo, utilizando los doce sonidos del total cromático. Al desarrollo que va desde la simplicidad melódica

acoustiques modulent la matière (et aussi les êtres vivants)"[7], précise Stockhausen, visiblement très proche de la musique soufi et de l'expérience créatrice de ses musiciens : "De même que les chanteurs animent en eux-mêmes un monde intérieur purement spirituel, de même ce monde intérieur spirituel peut s'éveiller chez l'auditeur et l'œil intérieur voir, réellement voir toutes les images de ces scènes rituelles", écrit Stockhausen[8]. Le cycle "*Am Himmel wandre ich...*", est constitué de 12 scènes s'enchaînant sans coupure pour constituer un tout musico-scénique. Chaque chant utilise un poème ou une prière indiens : Chippewa, Pawnee, Ayacucho, Aztèque, Nootka, Tetonsioux, etc., provenant de l'anthologie éditée par Margot Astrov *Americans Indian Prose and Poetry*. Stockhausen complète et transforme ces textes, en y ajoutant des matériaux sonores onomatopéiques (cris d'oiseaux, cris de guerre, etc.), des "sons inhabituels" et des "noms magiques" librement entrecoupés de claquements de doigts, de battements de mains, de trépignement de pieds, etc. – le compositeur précise tous les comportements scéniques de ses chanteurs dans cette œuvre pratiquement de musique-théâtre. Pour l'exécution de "*Am Himmel wandre ich...*" les chanteurs sont "assis "en tailleur" sur un tapis à l'avant de l'estrade l'un face à l'autre, à hauteur d'yeux des auditeurs, et chaque mouvement est minutieusement noté, depuis le rythme des paupières jusqu'à la danse extatique" (Stockhausen)[9]. La forme globale est soumise à un crescendo formel, un déroulement téléologique explicite : le premier chant n'est composé qu'avec une seule hauteur, le deuxième avec 2, le troisième avec 3, etc., jusqu'au douzième, utilisant les 12 sons du total chromatique. Au développement allant de la simplicité mélodique maximale du premier chant au chromatisme total du douzième, correspond un développement rythmique directionnel : partant d'un synchronisme des plus simples au début, évoluant par un déplacement continu grâce aux figures syncopées, aux anacrouses, à la polymétrie et aboutissant à la superposition polyphonique libre de couches rythmiques non mesurées avec "accelerando, jusqu'à l'extatique" vers la fin. (Exemple 3)



Ejemplo 3. ***"Am Himmel wandre ich..."*: las 12 alturas y el primer canto.**
Exemple 3. *"Am Himmel wandre ich..."*: les 12 hauteurs et le premier chant.

máxima del primer canto hasta el cromatismo total del duodécimo, corresponde un desarrollo rítmico direccional: partiendo de un sincronismo de lo más simple al principio, y evolucionando por un desplazamiento continuo gracias a las figuras sincopadas, a las anacrusas, a la polirrítmía y llegando hasta la superposición polifónica libre de capas rítmicas no medidas con "acelerando, hasta lo extático" hacia el final. (Ejemplo 3)

El encadenamiento de las doce piezas se somete al paso premeditado de un ambiente al otro, en conformidad con un esquema preestablecido de los *tempi* y las intensidades para cada versión de la obra: Sueño – Amor – Guerra – Amor – Muerte – Oración de inicio de la danza del sol – Danza de la muerte – Contra la niebla – El pájaro Quetzal – Buen tiempo – Amor – Visión. Encontramos, por supuesto, las constantes del universo imaginario de Stockhausen[10], convertidas aquí en rito músico-teatral que exige de los intérpretes una adhesión sin reservas: "El que no vive totalmente en sí mismo 'Por el cielo me paseo' acompañando a un

L'enchaînement des 12 pièces se soumet au passage prémédité d'une ambiance à l'autre, en conformité avec un schéma pré-établi des tempi et des intensités pour chaque version de l'œuvre : Rêve - Amour - Guerre - Amour - Mort - Prière d'ouverture de la danse au soleil - Dans de la mort - Contre le brouillard - L'oiseau Quetzal - Beau temps - Amour - Vision. On retrouve, bien sûr, les constantes de l'univers imaginaire de Stockhausen[10], devenues ici rite musico-théâtral exigeant des interprètes une adhésion sans réserves : "Celui qui ne vit pas totalement en lui-même "Dans le ciel je me promène, accompagnant un oiseau", celui qui ne chante pas sans le moindre doute "Dieux, vous qui demeurez partout" / ... et à la fin – désignant la partenaire – "Elle est devenue sacrée, je suis devenu sacré", celui-ci ne devrait pas interpréter cette musique", recommande Stockhausen[11].

La métaphore lumineuse est nettement présente aussi dans *Ylem* (1972) pour 19 musiciens (instrumentistes ou chanteurs), inspirée par la "théorie de l'univers oscillant" : "Tous les 80 milliards d'an-

pájaro", el que no canta sin sombra de duda 'Dios, que estás en todas partes' /... y al final –señalando a la compañera– 'se ha hecho sagrada, me he hecho sagrado', ese no deberá interpretar esta música", recomienda Stockhausen[11].

La metáfora luminosa está claramente presente también en *Ylem* (1972), para 19 músicos (instrumentistas o cantantes), inspirada por la "teoría del universo oscilante": "Cada ochenta mil millones de años, el universo explota, se despliega, y luego se retracta de nuevo. Algunos utilizan la palabra Ylem para designar la explosión periódica, otros, para designar la materia prima"[12]. Y Stockhausen se refiere al artículo "Cosmogony", de la Enciclopedia Británica: "...The material of the young universe must have consisted entirely of a mixture of free neutrons, protons and electrons (Ylem or Hyle, according to an old term used by Aristotle)..." [El material del universo joven debe haber consistido enteramente en una mezcla de neutrones, protones y electrones libres (Ylem o Hyle, según un término antiguo usado por Aristóteles)]".

Después, todo se vuelve materia que se forma durante la evolución, que se funde durante la involución; el cosmos se purifica por el fuego y el universo renace puro (agua oxigenada) y fresco.

"Phœnix-Musik! / Música-fenix"[13].

La metáfora luminosa se amplia pues sobre la totalidad de la materia sonora, producida en esta ocasión por 19 músicos que se desplazan durante la ejecución, pero sobre todo por la totalidad de su actuación fundada en la escucha mutua e interior. La interpretación de esta obra es más perfecta "cuando los músicos tienen una relación telepática entre sí (tocan con los ojos cerrados) y con un director que se sitúa en medio de la sala y que escucha de forma extremadamente concentrada, pero sin entrar en acción"[14] (es decir, prácticamente no dirige).

Ylem, concebida expresamente como materia luminosa en transformación –"música-fénix"– se une a la experiencia de las músicas intuitivas, meditativas –recordemos *Aus den sieben Tagen* (1968), y más exactamente *Goldstaub / Polvo de* nées l'univers explose, se déploie, puis se rétracte de nouveau. Certains utilisent le mot Ylem pour désigner l'explosion périodique, d'autres – pour désigner la matière première"[12]. Et Stockhausen se réfère à l'article *"Cosmogony"* de l'*Encyclopædia Britannica* : "[...] *The material of the young universe must have consisted entirely of a mixture of free neutrons, protons and electrons (Ylem or Hyle, according to an old term used by Aristotle)* [...]".

Après tout devient matière qui se forme pendant l'évolution, qui fond pendant l'involution ; le cosmos se purifie par le feu et l'univers renaît pur (eau oxygénée) et frais.

"Phœnix-Musik! / Musique-phénix!"[13].

La métaphore lumineuse s'élargit donc sur la totalité de la matière sonore, produite en l'occurrence par 19 musiciens qui se déplacent pendant l'exécution, mais encore sur la totalité de leur performance fondée sur l'écoute mutuelle et intérieure. L'interprétation de cette œuvre est réussie au mieux "quand les musiciens ont une relation télépathique entre eux (ils jouent les yeux fermés) et avec un chef qui se trouve au milieu de la salle et qui écoute de façon extrêmement concentré, mais n'entre pas pour autant en action"[14] (c'est-à-dire qu'il ne dirige pratiquement pas).

Ylem, conçue expressément comme matière lumineuse en transformation – "musique-phénix" – rejoint l'expérience des musiques intuitives, méditatives – rappelons *Aus den Sieben Tagen* (1968) et plus précisément, *Goldstaub / Poussière d'or* ou *Setz die Segel zur Sonne / Mettez les voiles vers le soleil*, où "le son devient or, feu pur rayonnant calmement"[15]. La recherche de la matière lumineuse retrouve, nécessairement pour Stockhausen, l'idée de la lumière de HU[16] : "Hu est "le nom unique de l'Innommable" / ... / le seul vrai nom pour Dieu" – le compositeur se réfère à l'ouvrage de Hazrat Inayat Khan *Sufi message*[17].

L'opéra choral / die Chor-Oper *"Atem gibt das Leben..." / "Respirer donne la vie..."* (1974/1977), pour chœur mixte avec orchestre (ou bande magnétique), est conçu comme rituel se référant aussi à la métaphore lumineuse. Dans la toute première version c'est à partir du bruit de souffle, comme

oro o *Setz die Segel zur Sonne / Colocar las velas hacia el sol*, donde "el sonido se convierte en oro, fuego puro radiando calmosamente"[15]. La búsqueda de la materia luminosa se encuentra, necesariamente en Stockhausen, con la idea de la luz de HU[16]: "HU es 'el nombre único del Innombrable' / ... / el único verdadero nombre de Dios" –el compositor se refiere a la obra de Hazrat Inayat Khan *Sufi message*[17].

La ópera coral / die Chor-Oper "*Atem gibt das Leben...*" / "*Respirar da la vida...*" (1974/1977), para coro mixto con orquesta (o cinta magnética), está concebida como ritual referido también a la metáfora luminosa. En la primera versión, a partir del ruido del soplo, como en el sueño, nacen progresivamente melodías, vibraciones, colores, ritmos, palabras hasta la frase totalmente desvelada "*Doch erst das Singen gibt die Gestalt*" / "Y sin embargo es sólo el canto el que da la forma"[18]. El texto de la versión definitiva, escrito por el compositor, integra tres haikus y citas de Sócrates, del *Evangelio* de Santo Tomás y del Maestro Eckhart. La metáfora luminosa se hace aquí explícita, orientación espiritual y mística. "*Zwischen Gott und der Seele ist aber weder Fremdheit noch Ferne*" / "Entre Dios y el alma no hay, no obstante, ni extrañeza ni distancia"[19] –con esta cita del Maestro Eckhart concluye la obra.

La referencia a las estrellas se hace aún más explícita en *Tierkreis / Zodíaco* (1974-76/1977), doce melodías de los signos del Zodíaco de las que existen varias versiones: para un instrumento melódico o armónico (1974/1975), para voz e instrumento armónico (1974/1976) y para orquesta de cámara con director (1974/1977). (Ejemplos 4 y 5)

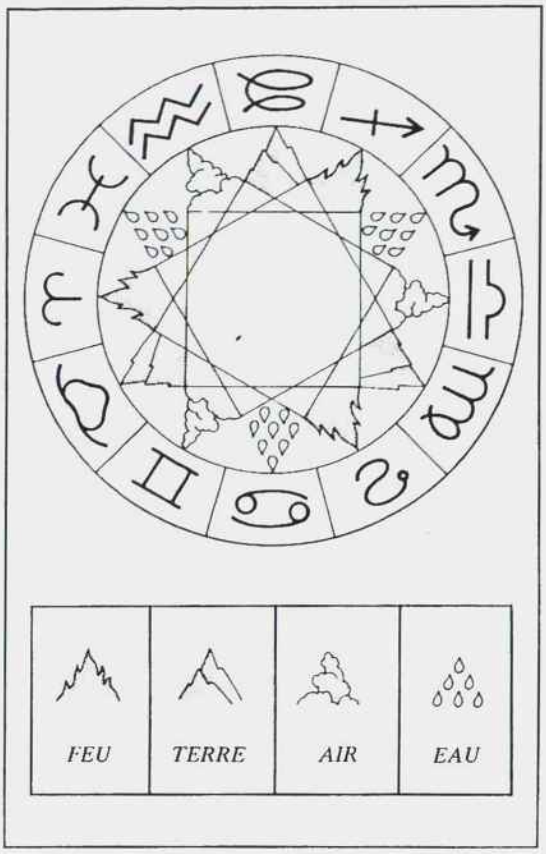
Después de haber estudiado los diferentes tipos de caracteres humanos, Stockhausen intenta transmitir, en estas melodías muy elaboradas y muy individualizadas, los rasgos característicos de todos los signos del Zodíaco. El estudio profundo de la astrología y de la caracteriología del Zodíaco marcará todas las búsquedas compositivas de Stockhausen a partir de aquí hasta la gigantesca heptalogía *Licht / Luz*. El Zodíaco se convierte para el compositor en un modo de acer-

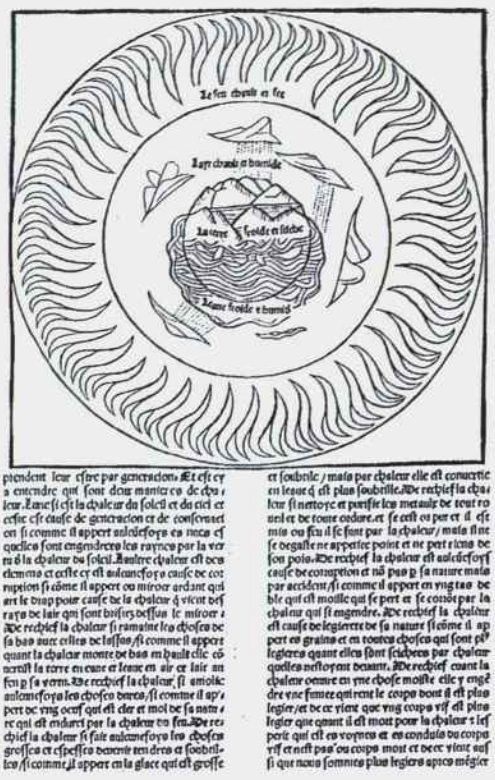
dans le sommeil, (que) naissent progressivement des mélodies, des vibrations, des couleurs, des rythmes, des mots jusqu'à la phrase tout à fait éveillée "*Doch erst das Singen gibt die Gestalt*" / "Et pourtant c'est seulement le chant qui donne la forme"[18]. Le texte de la version définitive, écrit par le compositeur, intègre trois Haikus et des citations de Socrate, de *l'Evangile* de Saint Thomas et de Maître Eckhart. La métaphore lumineuse devient ici, de façon explicite, orientation spirituelle et mystique. "*Zwischen Gott und der Seele ist aber weder Fremdheit noch Ferne*" / "Entre Dieu et l'âme il n'y a pourtant ni étrangeté ni distance"[19] – c'est cette citation de Maître Eckhart qui conclut l'œuvre.

La référence aux étoiles devient encore plus explicite dans *Tierkreis / Zodiaque* (1974-76/1977), 12 mélodies des signes du Zodiaque existant dans plusieurs versions : pour un instrument mélodique ou harmonique (1974/1975), pour voix et instrument harmonique (1974/1976) et pour orchestre de chambre avec chef (1974/1977). (Exemples 4 et 5).

Après avoir étudié les différents types de caractères humains, Stockhausen cherche à transmettre, dans ces mélodies très élaborées et très individualisées, les traits caractéristiques de tous les signes du Zodiaque. L'étude approfondie de l'astrologie et de la caractériologie du Zodiaque marquera toutes les recherches compositionnelles de Stockhausen par la suite, jusqu'à l'heptalogie gigantesque *Licht / Lumière*. Le Zodiaque devient pour le compositeur un mode d'approche de la fusion de l'être humain avec l'universel.

Stockhausen s'oriente de plus en plus vers l'astrologie. Rappelons brièvement qu'on doit l'observation des planètes aux Chaldéens. Mais l'astrologie en tant que science mathématique nous vient des Grecs. C'est grâce à la fusion des cultures mésopotamienne et grecque que l'astrologie ou science des astres est née. Quand Alexandre le Grand, au 4ème siècle avant Jésus-Christ, revient de ses conquêtes, il ramène Bérose (ca 330 avant J. C.), un astrologue chaldéen qui, de l'île de Cos, où il fonde une école d'astrologie, répand la science chaldéenne. Les Grecs – Pythagore, Platon, Aristote, etc. – avaient édifié un ordonnancement du monde : l'univers est un, chaque partie qui le compose est





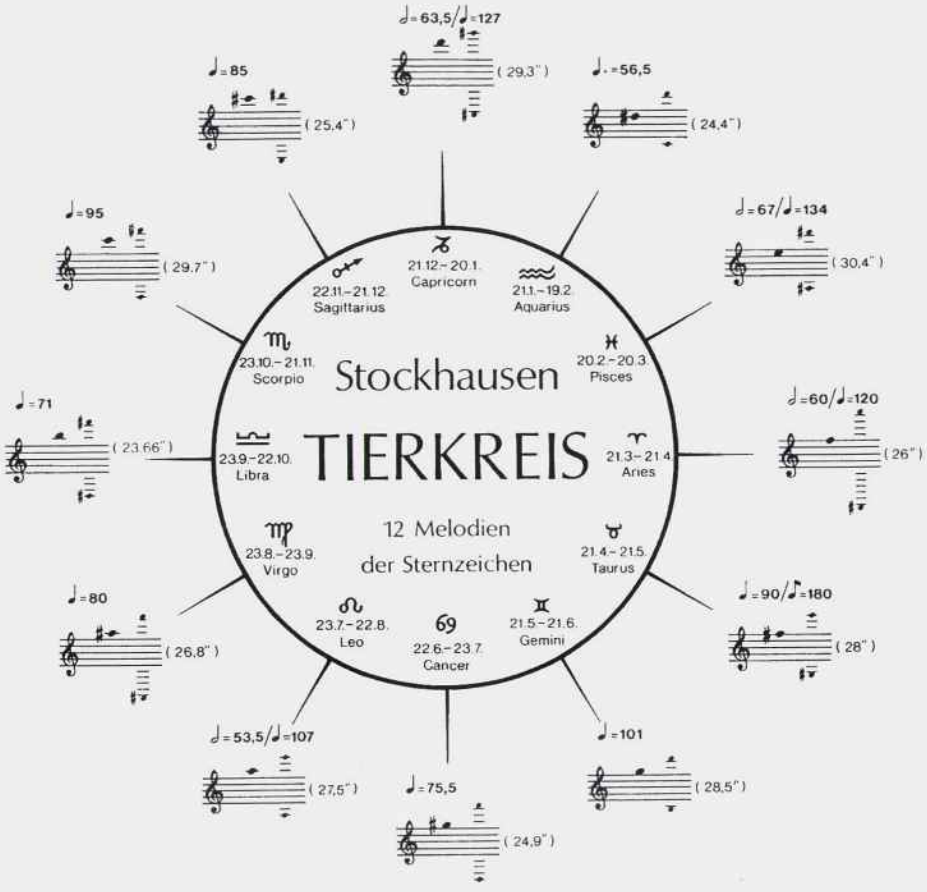
Ejemplo 4. Los signos del Zodíaco. A la izquierda: correspondencia de los signos con los cuatro elementos. A la derecha: se encuentra en esta página del *Calendario de los pastores* los temperamentos asociados con los cuatro elementos (S. de Mailly Nesle, L'astrologie, Nathan. París, 1981, p. 36). / Exemple 4. Les signes du Zodiaque. A gauche: correspondance des signes avec les quatre éléments. A droite : on retrouve dans cette page du *Calendrier des bergers* les tempéraments associés aux quatre éléments (S. de Mailly Nesle, *L'astrologie*, Nathan, Paris, 1981, p. 36).

carse a la fusión entre el ser humano y lo universal.

Stockhausen se orienta cada vez más hacia la astrología. Recordemos brevemente que debemos la observación de los planetas a los caldeos. Pero la astrología, en tanto que ciencia matemática, nos viene de los griegos. Gracias a la fusión de las culturas mesopotámica y griega, nace la astrología o ciencia de los astros. Cuando Alejandro Magno, en el siglo IV antes de Cristo, vuelve de sus conquistas, se trae a Berosio (ca. 330 a. JC), un astrólogo caldeo que, desde la isla de Cos, donde funda una escuela de astrología, expande la ciencia caldea. Los griegos –Pitágoras, Platón, Aristóteles, etc.– habían construido un orden del

en analogie avec le tout. Ce qui veut dire que le microcosme est à l'image du macrocosme. Et l'homme, solidaire de l'univers dont les parties sont interdépendantes, est donc solidaire des planètes. A cet ordonnancement, les Grecs ajoutent une structure mathématique et géométrique par la science des nombres de Pythagore. L'univers trouve ainsi son expression dans ses harmonies et ses rythmes.

Le symbolisme riche du Zodiaque, ainsi que la solidarité du microcosme et du macrocosme en astrologie deviennent une constante de plus en plus puissante dans l'univers imaginaire de Stockhausen et dans l'extension de ses principes compositionnels menant vers la *Formelkomposition* / la



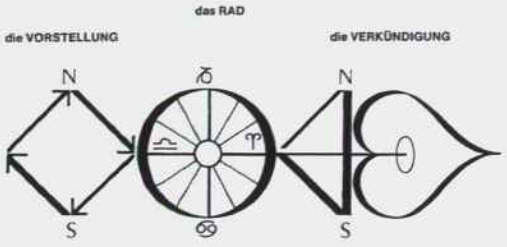
Ejemplo 5. Stockhausen: esquema de *Tierkreis*. / Exemple 5. Stockhausen : schéma de *Tierkreis*.

mundo: el universo es uno, cada parte que lo compone tiene analogía con el todo. Lo que quiere decir que el microcosmos es a imagen del macrocosmos. Y el hombre, solidario del universo del que las partes son interdependientes, es pues solidario de los planetas. A este ordenamiento, los griegos añaden una estructura matemática y geométrica por la ciencia de los números de Pitágoras. El universo encuentra así su expresión en sus armonías y sus ritmos.

El rico simbolismo del Zodíaco, así como la solidaridad de microcosmos y macrocosmos en astrología se convierte en una constante cada vez más potente en el universo imaginario de Stockhausen y en la extensión de sus principios compositivos que conducen hacia la *Formel*-composition à partir d'une formule de base que le compositeur pratique depuis *Mantra* (1970) pour deux pianistes[20].

La musique électronique avec trompette, soprane, clarinette basse et voix de basse *Sirius* (1975/1977), composée avec les 12 mélodies de *Tierkreis*, est, sans doute, parmi les œuvres les plus importantes de Stockhausen liées à la métaphore lumineuse et au symbolisme zodiacal. Commande de la République Fédérale d'Allemagne pour l'inauguration de l'"*Einstein Spacearium*" au Musée de l'air et de l'espace à Washington, à l'occasion du bicentenaire de l'indépendance des Etats-Unis, *Sirius* est dédié "*To the Pioneers on Earth and in Space*" / "Aux pionniers sur la terre et dans l'espace"[21].

"Sirius, étoile Alpha de la constellation de Canis



Ejemplo 6. *Sirius*: Esquema global.
Exemple 6. *Sirius* : schéma global.

komposition / la composición a partir de una fórmula de base que el compositor practica desde *Mantra* (1970), para dos pianistas[20].

La música electrónica con trompeta, soprano, clarinete bajo y voz de bajo *Sirius* (1975/1977), compuesta con las doce melodías de *Tierkreis*, se encuentra, sin duda, entre las obras más importantes de Stockhausen ligadas a la metáfora luminosa y al simbolismo zodiacal. Encargada por la República Federal Alemana para la inauguración del "*Einstein Spacearium*" en el Museo del aire y el espacio de Washington, con ocasión del bicentenario de la independencia de los Estados Unidos, *Sirius* está dedicada "*To the Pioneers on Earth and in Space*" / "*A los pioneros de la tierra y el espacio*"[21].

"Sirius, estrella Alpha de la constelación de Canis mayor –escribe Stockhausen– distante 8,7 años luz de la Tierra y el Sol central de nuestro universo local. 200 millones de soles giran con sus planetas y sus lunas alrededor de Sirius y viven de su luz.

Para los habitantes de Sirius, la música es la forma más elevada de todas las vibraciones. Es la razón por la que, de todas las cosas, la música alcanza el grado de desarrollo más perfecto. Cada composición musical de Sirius está ligada a los ritmos de las constelaciones, a las estaciones y a los momentos de la jornada, a los elementos y a las diferencias de naturaleza de los seres humanos" (Stockhausen[22]).

Sirius es una obra abierta constituida por tres partes principales: *Die Vorstellung / La presentación*, *Das Rad / La Rueda* y *Die Verkündigung / La Anunciación* (ejemplo 6):

major – écrit Stockhausen – distante de 8,7 année-lumière de la terre est le soleil central de notre univers local. 200 millions de soleils tournent avec leurs planètes et leurs lunes autour de Sirius et vivent de sa lumière. Pour les habitants de Sirius la musique est la forme la plus élevée de toutes les vibrations. C'est la raison pour laquelle, de toutes choses, c'est la musique qui y atteint le degré de développement le plus parfait. Chaque composition musicale de Sirius est liée aux rythmes des constellations, aux saisons et aux moments de la journée, aux éléments et aux différences de nature des êtres humains" (Stockhausen[22]).

Sirius est une œuvre ouverte constituée de trois parties principales : *Die Vorstellung / La présentation*, *Das Rad / La Roue* et *Die Verkündigung / L'Annonciation* (exemple 6):

- *Die Vorstellung / La présentation* : C'est la présentation des 4 solistes – "4 messagers de Sirius" – qui sont pour Stockhausen des personnifications musicales des quatre points cardinaux, éléments, sexes, moments de la journée, étapes de la croissance, etc. Chaque "messager" arrive avec sa mélodie et sa note (hauteur) centrale valable pour la totalité de l'œuvre.

- *Das Rad / La Roue* : "La Roue des étoiles et des saisons c'est l'horloge de Sirius", affirme Stockhausen[23]. Selon la saison de l'exécution, on commence *La Roue* par l'une des 4 mélodies principales : Aries / Bélier pour le printemps, Cancer pour l'éte, Libra / Balance pour l'automne et Capricorne pour l'hiver, d'où la variabilité de la macroforme, possible en 4 versions. *Das Rad* est composée à partir des mélodies du Zodiaque qui sont "les signes des mois"[24]. Il s'agit avant tout des 4 mélodies principales qui se métamorphosent continuellement, mais qui sont mises en perspective par les autres mélodies du Zodiaque, utilisées plus discrètement et sous une forme toujours stable. Les 12 mélodies composées non pas comme des lignes mélodiques, mais "*akordisch-polyphon*" / "de façon harmonique-polyphonique" (Stockhausen[25]) divisent l'heure comme les 12 chiffres de l'horloge et *La Roue* tourne dans le sens des aiguilles de la montre.

- *Die Verkündigung / L'Annonciation* : Ici le Nord

- *Die Vorstellung / La presentación*: Es la presentación de los cuatro solistas –"Cuatro mensajeros de Sirius"– que son para Stockhausen personificaciones musicales de los cuatro puntos cardinales, elementos, sexos, momentos de la jornada, etapas del crecimiento, etc. Cada "mensajero" llega con su melodía y su nota (altura) central válida para la totalidad de la obra.

- *Das Rad / La Rueda*: "La Rueda de las estrellas y las estaciones es el reloj de Sirius", afirma Stockhausen[23]. Según la estación de la interpretación, *La Rueda* comienza por una de las cuatro melodías principales: Aries para la primavera, Cáncer para el verano, Libra para el otoño y Capricornio para el invierno, de ahí la variabilidad de la macroforma, posible en cuatro versiones. *Das Rad* está compuesta a partir de las melodías del Zodíaco que son "los signos de los meses"[24]. Se trata, ante todo, de cuatro melodías principales que se metamorfosean continuamente, pero que están puestas en perspectiva por las otras melodías del Zodíaco, utilizadas más discretamente y bajo una forma siempre estable. Las doce melodías compuestas no como líneas melódicas, sino "*akordisch-polyphon*" / "*de forma armónico-polifónica*" (Stockhausen[25]), dividen la hora como las doce cifras del reloj y La Rueda gira en el sentido de sus agujas.

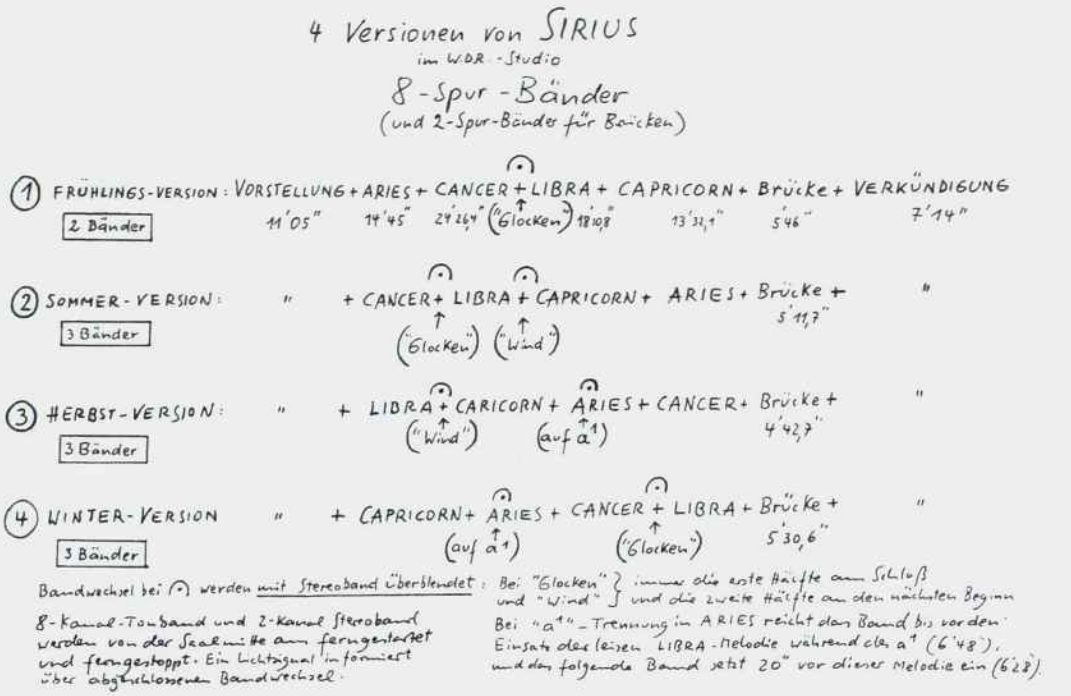
- *Die Verkündigung / La Anunciación*: Aquí el Norte y el Sur se despiden a dúo. A continuación, los solistas anuncian en cuarteto el mensaje de Jacob Sorber que ha valido a Stockhausen muchas críticas severas y de interpretaciones a menudo dañinas: "...Sólo este periodo de la creación posee el privilegio, por usted aún indiscernible, de ser el momento único del infinito eterno donde Yo, creador de todos los mundos, he adoptado completamente la envoltura carnal del hombre. Yo me he elegido, en el Gran Hombre de la creación, ese capullo cósmico, y en el interior de ese capullo, la región del universo del que Sirius es el sol central. Entre los 200 millones de soles que giran alrededor de ese sol central, Yo he elegido vuestra Tierra para convertirme Yo mismo en hombre... Aquí Yo quiero por todos los tiempos y eternidades venir a educar a mis hijos que Me

et le Sud font leurs adieux en duo. Par la suite les solistes annoncent en quatuor le message de Jakob Lorber qui a valu à Stockhausen beaucoup de critiques sévères et d'interprétations souvent nuisibles : "...Seule cette période de la création possède le privilège pour vous encore indiscernable, d'être le moment unique de l'infini éternel où Moi, créateur de tous les mondes, j'ai adopté entièrement l'enveloppe charnelle de l'homme. Je Me suis choisi, dans le Grand Homme de la création, ce cocon cosmique, et à l'intérieur de ce cocon, la région de l'univers dont Sirius est le soleil central. Parmi les 200 millions de soleils qui tournent autour de ce soleil central, J'ai choisi justement votre terre, pour y devenir Moi-même homme.:. C'est Ici que Je veux, pour tous les temps et éternités à venir, éduquer des enfants qui Me soient tout à fait semblables et qui un jour règneront avec Moi sur l'infini tout entier..."[26].

Le texte de *Sirius* est écrit par le compositeur, excepté la citation de Jakob Lorber utilisée dans la troisième partie *Verkündigung*. Il s'agit de 12 textes brefs décrivant les traits de caractère les plus dominants des 12 types humains, conformément aux 12 signes du Zodiaque. Tout le reste de la matière verbale ou proche de la verbale, ce sont des invocations, des explications, des corrections, des taquineries, des encouragements que s'adressent réciproquement les solistes, mais toujours dans le sens des textes liés aux caractères du Zodiaque[27].

Chaque version de *Sirius* comporte 7 phases distinctes: *Vorstellung - 4 Jahreszeiten - Brücke - Verkündigung / Présentation - les 4 saisons - Pont - Annonciation* – les composantes formelles intitulées *Brücke / Pont* changent en fonction de la version choisie de la partie centrale, *das Rad*. (Exemple 7)

La partie électronique de *Sirius*, pensée aussi à partir des mélodies de *Tierkreis*, a été réalisée au Studio de la WDR à Cologne. "A l'écoute de cette musique et surtout de *Das Rad*, on comprendra, écrit Stockhausen [et c'est effectivement le cas], à quel point la découverte de nouveaux moyens et de nouvelles possibilités de création en musique électronique, peuvent éveiller en nous une conscience tout à fait nouvelle pour les désagrégations, les métamorphoses et les fusions des formes, qui



Ejemplo 7. *Sirius*: esquema de las 4 versiones / Exemple 7. *Sirius* : schéma des 4 versions.

son totalmente similares y que un día reinarán Conmigo sobre el infinito entero..."[26].

El texto de *Sirius* está escrito por el compositor, excepto la cita de Jacob Sorber utilizada en la tercera parte *Verkündigung*. Se trata de doce textos breves que describen los rasgos de carácter más habituales en los doce tipos humanos, conforme a los doce signos del Zodíaco. Todo el resto de la materia verbal o próxima de la verbal, son invocaciones, explicaciones, correcciones, bromas, gritos de ánimo que se dirigen recíprocamente los solistas, pero siempre en el sentido de los textos ligados a los caracteres del Zodíaco[27].

Cada versión de *Sirius* comporta siete fases distintas: *Vorstellung - 4 Jahreszeiten - Brücke - Verkündigung / Presentación - Las cuatro estaciones - Puente - Anunciación*, los componentes formales titulados *Brücke / Puente* cambian en función de la versión elegida de la parte central, *das Rad*. (Ejemplo 7)

La parte electrónica de *Sirius*, pensada también a partir de las melodías de *Tierkreis*, fue realizada

n'auraient jamais été possibles avec les moyens musicaux anciens et qui ne cessent de se rapprocher de l'art de la métamorphose dans la nature"[28].

Un des aspects spécifiques de l'écriture dans *Sirius* consiste en l'indépendance des paramètres musicaux – contour mélodique, contour rythmique, contour des intensités, contour des timbres, contour spatial – l'un par rapport à l'autre. Le contour d'une mélodie ne doit pas être identique à son contenu rythmique. La coïncidence des proportions utilisées à différents niveaux est effectivement très rare. Ce que Stockhausen appelle *Formel* / formule "c'est une *Gestalt* musical où tous les aspects sont intégrés, comme c'est le cas de la *Gestalt* de l'être humain avec toutes ses particularités concernant la forme et les détails. Si l'on traite ces aspects séparément – de façon polyparamétrique, pour ainsi dire – alors prend naissance une nouvelle manière de composition et de perception. On croit en fait, avoir vécu quelque chose de similaire avec la musique sérielle. Mais ce n'est pas le cas, étant donné que la musique sérielle n'a pas travaillé avec

en el Estudio de la WDR de Colonia. "Escuchando esta música y sobre todo *Das Rad*, se comprende, escribe Stockhausen [y efectivamente es el caso], hasta qué punto el descubrimiento de nuevos medios y de nuevas posibilidades de creación en música electrónica pueden despertar en nosotros una conciencia totalmente nueva por la disgregación, las metamorfosis y las fusiones de formas que no habrían sido posibles nunca con los medios musicales antiguos y que no dejan de acercarse al arte de la metamorfosis en la naturaleza"[28].

Uno de los aspectos específicos de la escritura en *Sirius* consiste en la independencia de los parámetros musicales –contorno melódico, contorno rítmico, contorno de las intensidades, contorno de los timbres, contorno espacial– uno con relación al otro. El contorno de una melodía no debe ser identificado con su contorno rítmico. La coincidencia de las proporciones utilizadas a diferentes niveles es efectivamente muy rara. Lo que Stockhausen llama *Formel* / fórmula "es una *Gestalt* musical donde todos los aspectos están integrados, como es el caso de la *Gestalt* del ser humano con todas sus particularidades que conciernen a la forma y los detalles. Si se tratan estos aspectos separadamente –de forma poliparamétrica, por decirlo así– entonces nace una nueva manera de componer y percibir. Se creería, de hecho, haber vivido algo similar con la música serial. Pero no es el caso, dado que la música serial no ha trabajado con *Gestalts* fijas"[29]. (Ejemplo 8)

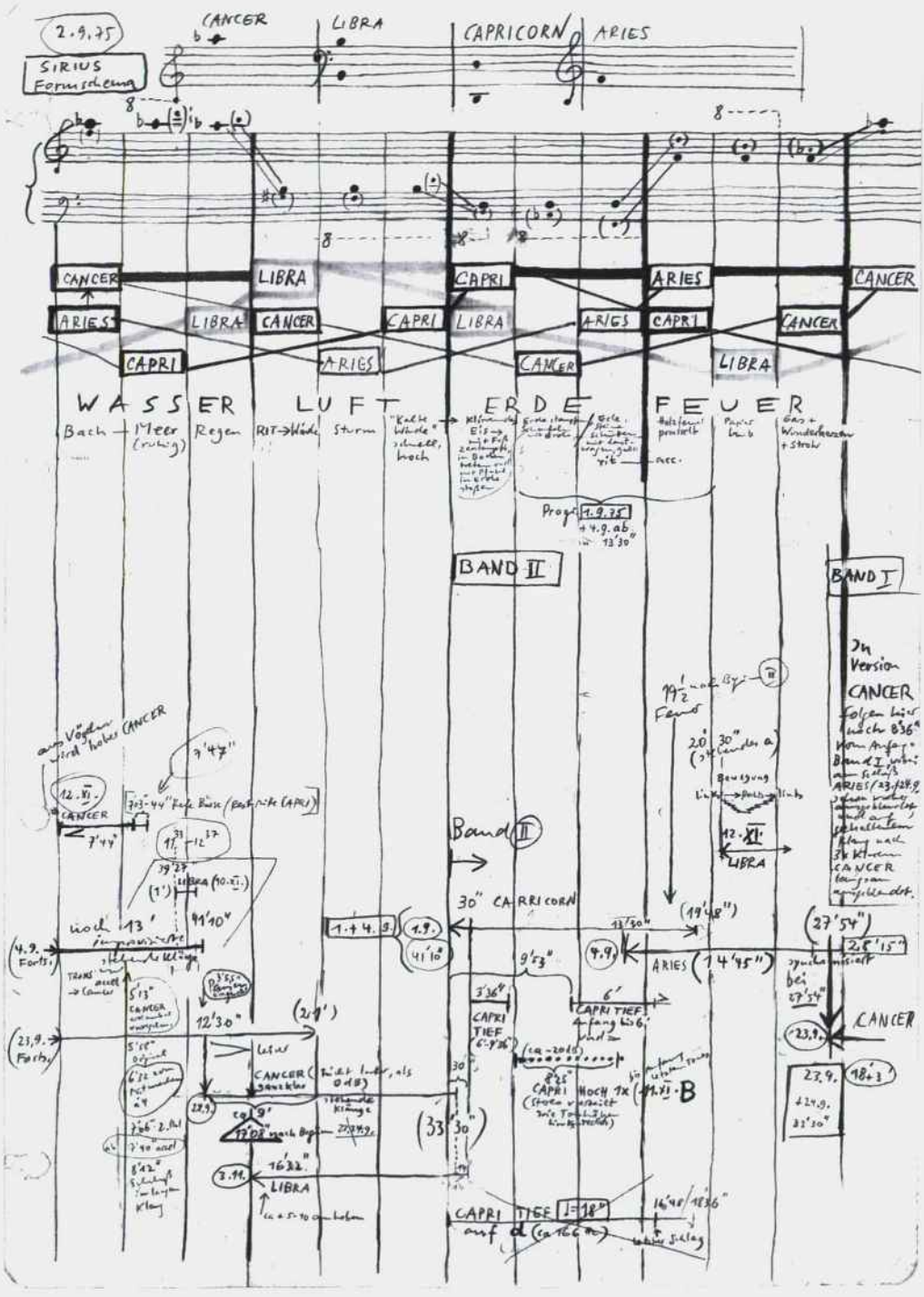
Stockhausen compone primero la música electrónica de *Sirius*, a la que se añade a continuación las partes vocales e instrumentales de las que la melodía y el ritmo siguen las capas de la música electrónica. Todos los sonidos de la cinta de ocho pistas están producidos por un sintetizador (EMS Synthi 100), excepto los sonidos concretos (pasos en la nieve, hielo que vuela en pedazos, ruidos de fuego de madera, de arroyo o de viento). Tras numerosas pruebas, el resultado definitivo de la parte de sintetizador se utiliza para el montaje global de la obra y para la proyección espacial con una mesa giratoria (*Rotatiostisch*), un magnetófono de ocho pistas, etc. (Ejemplo 9)

La mesa giratoria es una realización excepdes Gestalt's fixes"[29]. (Exemple 8)

Stockhausen compose d'abord la musique électronique de *Sirius*, à laquelle s'ajoutent par la suite les parties vocales et instrumentales dont la mélodie et le rythme suivent les couches de la musique électronique. Tous les sons de la bande 8 pistes sont produits par un synthétiseur (EMS Synthi 100), excepté les sons concrets (pas dans la neige, glace qui vole en éclats, bruits de feu de bois, de ruisseau ou de vent). Après de très nombreux essais, le résultat définitif de la partie du synthétiseur est utilisé pour le montage global de l'œuvre et pour la projection spatiale avec une table rotative (*Rotationstisch*), un magnétophone 8 pistes, etc. (Exemple 9)

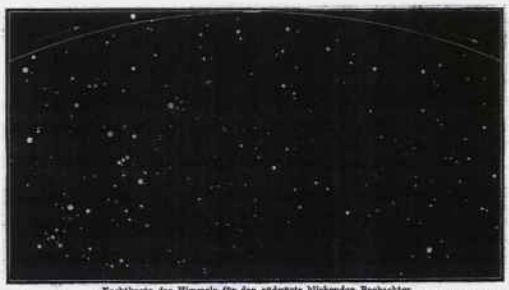
La table rotative est une réalisation exceptionnelle du Studio de la WDR selon les indications de Stockhausen : au milieu de la table ronde se trouve fixé un haut-parleur. La table tourne, commandée à distance, vers la gauche ou vers la droite, de la position de repos jusqu'à 12 tours par seconde. Les sons émis par le haut-parleur sont captés par 8 microphones qui entourent la table et sont enregistrés par un magnétophone 8 pistes. Les 8 pistes du magnétophone sont projetées dans la salle par 8 haut-parleurs disposés en cercle autour du public. Les sons obtenus avec la table rotative ont été utilisés pour le début et la fin de *Sirius* où d'impressionnants sons en spirale simulent l'arrivée et le décollage d'un engin intersidéral. La même idée sera présente, réalisée avec des moyens différents, dans le *Helikopter-Streichquartett* (1992/1993) – pour quatuor à cordes, 4 hélicoptères avec pilotes et 4 ingénieurs du son – faisant partie de *Mittwoch*, extrait de *Licht*.

La salle souhaitée par Stockhausen pour l'exécution de *Sirius* est un planétarium, une salle ronde ou une salle carrée à plancher plat, permettant la distribution du public en groupes selon les points cardinaux. Chaque exécution nécessite d'importantes préparations en ce qui concerne les podiums pour les 4 solistes, la technique (installation de 16 haut-parleurs et du pupitre de régie) et l'éclairage – Stockhausen tient beaucoup, de toute évidence, au spectacle lumineux lors de l'exécution : "(4 x 3 projecteurs pour les solistes et



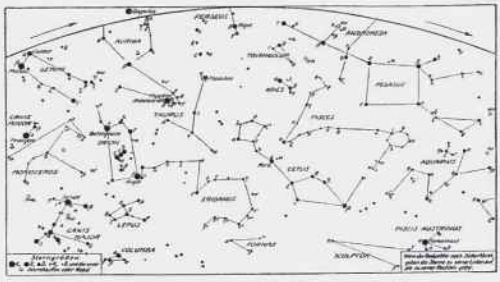
Ejemplo 8. Esquema formal de *Sirius*. / Exemple 8. Schéma formel de *Sirius*.

Ejemplo 9. Mesa giratoria para *Sirius* / Exemple 9. Table rotative pour *Sirius*.



Nachtkarte des Himmels für den südwärts blickenden Beobachter.
1. Januar, 8 p. m.; 15. Dezember, 9 p. m.; 1. Dezember, 10 p. m.; 15. November, 11 p. m.; 1. November, 12 p. m.

Himmel mit SIRIUS / Sky with SIRIUS



Erläuterungskarte des Himmels für den südwärts blickenden Beobachter.
1. Januar, 8 p. m.; 15. Dezember, 9 p. m.; 1. Dezember, 10 p. m.; 15. November, 11 p. m.; 1. November, 12 p. m.

Ejemplo 10. Cielo con *Sirius* / Exemple 10. Ciel avec *Sirius*.

cional del Estudio de la WDR según las indicaciones de Stockhausen: En el centro de la mesa redonda se encuentra fijo un altavoz. La mesa gira, por un mando a distancia, hacia la izquierda o hacia la derecha, de la posición de reposo hasta doce vueltas por segundo. Los sonidos emitidos por el altavoz son captados por ocho micrófonos que rodean la mesa y son grabados por un magnetófono de ocho pistas. Las ocho pistas del magnetófono son proyectadas por la sala a través de ocho altavoces dispuestos en círculo alrededor del público. Los sonidos obtenidos con la mesa giratoria han sido utilizados para el principio y el final de *Sirius* donde impresionantes sonidos en espiral simulan la llegada y el despegue de un aparato intersideral. La misma idea estará presente, realizada con medios diferentes, en *Helikopter-Streichquartett / Cuarteto de cuerda-Helicóptero* (1992/1993) –para cuarteto de cuerda, cuatro helicópteros con pilotos y cuatro ingenieros de sonido– que forma parte de *Mittwoch* en *Licht*.

La sala deseada por Stockhausen para la 4 projecteurs additionnels dirigés vers le centre de la salle et utilisés au moment de la procession, dans la section *Capricorne* – et surtout, la projection d'un ciel étoilé réaliste : projection exacte du ciel d'un planétarium, ou bien imitation approximative de ce ciel." (Stockhausen)[30]. Bien sûr, plusieurs projections sonores – c'est-à-dire plusieurs exécutions de *Sirius* – ont dû renoncer au spectacle lumineux du ciel étoilé, en proposant à l'auditeur attentif l'exploration de l'espace sonore et l'exercice de son propre univers imaginaire sollicité par Stockhausen. (Exemple 10)

Enfin, le vaste projet, le cycle de 7 jours de la semaine *Licht / Lumière*, sur lequel le compositeur travaille depuis 1977 et qu'il termine, comme prévu dès le départ, en 2002, est lié de façon explicite à la métaphore lumineuse dans la conception spatiale et spirituelle de Stockhausen. "Les premières esquisses de 1977 de *Licht* font apparaître l'idée d'un *théâtre de Dieu* qui confirme la pensée mystique du compositeur. Le mot *Licht* surgit le 28.IV.1977 en même temps que les noms des protagonistes"[31].

interpretación de *Sirius* es un planetario, una sala redonda o una sala cuadrada de suelo plano que permita la distribución del público en grupos según los puntos cardinales. Cada interpretación necesita importantes preparativos en lo que concierne al podio para los cuatro solistas, la técnica (instalación de dieciséis altavoces y del podio de control), la iluminación –Stockhausen da mucha importancia, evidentemente, al espectáculo luminoso en la interpretación: "(4 x 3 proyectores para los solistas y cuatro proyectores adicionales dirigidos hacia el centro de la sala y utilizados en el momento de la procesión, en la sección *Capricornio*– y sobre todo la proyección de un cielo estrellado realista: proyección exacta del cielo de un planetario, o bien imitación aproximada de este cielo." (Stockhausen)[30]. Por supuesto, varias proyecciones sonoras –es decir, varias interpretaciones de *Sirius*– han debido renunciar al espectáculo luminoso del cielo estrellado, proponiendo al auditor atento la exploración del espacio sonoro y el ejercicio de su propio universo imaginario solicitado por Stockhausen. (Ejemplo 10)

En fin, el vasto proyecto, el ciclo de siete días de la semana *Licht /Luz*, sobre el que el compositor trabaja desde 1977 y que ha terminado, como estaba previsto desde el principio, en 2002, está ligado de forma explícita a la metáfora luminosa en la concepción espacial y espiritual de Stockhausen. "Los primeros bocetos de 1977 de *Licht* hacen aparecer la idea de un *teatro de Dios* que confirma el pensamiento místico del compositor. El nombre *Licht* surgió el 28 de abril de 1977 al mismo tiempo que el nombre de los protagonistas"[31].

La palabra *Licht /Luz* fue elegida por Stockhausen relativamente pronto, ya que, como él mismo explica, "se hizo cada vez más clara, necesaria, evidente gracias a nuestros grandes maestros, ya sea en el ámbito religioso, profano o abstracto filosófico, ya sea Jesús o Aurobindo quien la utilice. Uno dijo: "Soy la luz", o bien "Dios es la Luz" o "el Padre es la Luz", el otro dijo: "El Universo es la Luz", "el Ser es la Luz" o "El pensamiento es la Luz". La Luz es el espíritu, evidentemente, una manifestación del espíritu, del

Le mot *Licht / Lumière* a été choisi par Stockhausen relativement vite car, comme il l'explique, "il est devenu de plus en plus clair, nécessaire, évident grâce à nos grands maîtres, que ce soit dans le domaine religieux, profane ou abstrait philosophique, que ce soit Jésus ou Aurobindo qui l'utilise. L'un dit : "Je suis la Lumière" ou bien "Dieu est la Lumière" ou "le Père est la Lumière", l'autre dit : "L'Univers est la Lumière", "l'Etre est la Lumière" ou "La pensée est la Lumière". La Lumière c'est l'esprit, évidemment, une manifestation de l'esprit, de l'esprit parfait, précisément, pénétrant tout, illuminant tout. C'est pour cela que nous avons ce mot universel, et aucun autre mot ne peut le remplacer en tant que titre de mon œuvre"[32].

"Tout ce qui a quelque chose à voir avec la semaine est lié aux divinités de la lumière qui donnent aux 7 jours leur signification (dans toutes les religions du monde il y a des dégradés, des nuances différentes de la lumière, et même le gris, le bleu-noir, le noir de *Samstag* se réfèrent encore à la lumière, aux couleurs, aux reflets de la lumière). La semaine n'et rien d'autre qu'un arc-en-ciel, comme "l'arc-en-ciel merveilleux" dans le troisième acte de *Donnerstag aus Licht*. /.../ J'ai donc tout le temps à faire avec cette notion centrale de Licht pour toute la semaine, qui est un cycle infini de planètes, de divinités. Elles sont les facteurs (les créateurs) d'ordre dans mon arc-en-ciel de 7 couleurs"[33].

C'est au cours de son séjour au Japon pour la composition de son œuvre *Jahreslauf / La course de l'année* (1977/1991), devenue par la suite le premier acte de *Dienstag aus Licht / Mardi de Lumière* que Stockhausen a l'idée de développer tous les jours de la semaine à partir d'une seule formule – la superformule – qui devrait définir toutes les particularités musicales par la suite. Après avoir élaboré et conceptualisé, depuis les années 1950, la musique ponctuelle, la *Gruppenkomposition* (la composition sur la base de "groupes"), la *Momenttechnik* (la technique des "moments"), la *Textkomposition* (la composition textuelle), la musique intuitive et méditative, Stockhausen invente, depuis *Mantra* (1970) pour 2 pianistes et dans toutes ses œuvres musicales-scéniques du cycle *Licht*, toujours en conformité avec la conception de la

espíritu perfecto, precisamente, penetrándolo todo, iluminándolo todo. Por ello tenemos esta palabra universal, y ninguna otra puede remplazarla como título de mi obra"[32].

"Todo lo que tiene algo que ver con la semana está ligado a las divinidades de la luz que dan a los siete días su significado (en todas las religiones del mundo hay degradados, matices diferentes de la luz, e incluso el gris, el azul oscuro, el negro de *Samstag* se refieren también a la luz, a los colores, a los reflejos de la luz). La semana no es otra cosa que un arco iris, como el "arco iris maravilloso" en el tercer acto de *Donnerstag aus Licht / Martes de Luz* / Por tanto, he tenido constantemente que ver con esta noción central de *Licht* para toda la semana, que es un ciclo infinito de planetas, de divinidades. Ellos han sido los constructores (los creadores) del orden en mi arco iris de siete colores"[33].

Fue en el curso de su estancia en Japón para la composición de su obra *Jahreslauf / El curso del año* (1977/1991), convertido más tarde en el primer acto de *Dienstag aus Licht / Martes de Luz*, cuando Stockhausen tuvo la idea de desarrollar todos los días de la semana a partir de una sola fórmula –la superfórmula– que debería definir todas las particularidades musicales posteriormente. Tras haber elaborado y conceptualizado, desde los años 50, la música puntillista, la *Gruppenkomposition* (la composición a base de "grupos"), la *Momenttechnik* (la técnica de "momentos"), la *Textkomposition* (la composición textual), la música intuitiva y meditativa, Stockhausen inventa, desde *Mantra* (1970), para dos pianistas, y en todas sus obras musicales-escénicas del ciclo *Licht*, siempre conforme con la concepción de la tradición occidental de la obra en tanto que totalidad coherente, su técnica de la *Formelkomposition* –composición a partir de una fórmula base– derivada del serialismo. (Ejemplo 11)

El punto de partida para el ciclo *Licht* está en los nombres de los días de la semana:
"Montag es Mond-Tag, el día de la luna (Monday, lundi, lunedi, lunes); Dienstag es Tius-Tag o Mars-Tag, el día de Tius o de Mars (Tuesday, mardi, martedi, martes); Mittwoch es el Wotans-Tag oder Merkur-Tag, el día de Wotan o de Mercurio

tradition occidentale de l'œuvre en tant que totalité cohérente, sa technique de la *Formelkomposition* – composition à partir d'une formule de base – issue du sérialisme. (Exemple 11)

Le point de départ pour le cycle *Licht* sont les noms des jours de la semaine:
"Montag (lundi) est Mond-Tag, le jour de la lune (Monday, lundi, lunedi); Dienstag est Tius-Tag ou Mars-Tag, le jour de Tius ou de Mars (Tuesday, mardi, martedi) ; Mittwoch est le Wotans-Tag oder Merkur-Tag, le jour de Wotan ou de Mercure (Wednesday, mercredi, mercoledi) ; Donnerstag est Donars-Tag, Thor-Tag ou Jupiters-Tag, le jour de Donar, de Thor ou de Jupiter (Thursday, jeudi, jovedi) ; Freitag est le Freias-Tag ou Venus-Tag, le jour de Freia ou de Vénus (Friday, vendredi, venerdi) ; Samstag, der Saturns-Tag, le jour de Saturne (Saturday, samedi, sabato) ; et Sonntag, Sonnen-Tag, le jour du soleil (Sunday, dimanche, domenica)"[34].

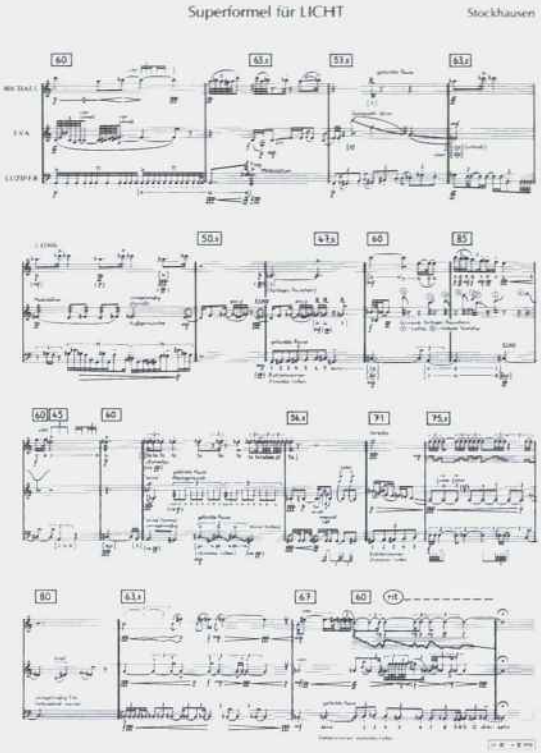
Stockhausen étudie de façon approfondie la signification des 7 jours de la semaine pour différents peuples et se rend à l'évidence que les mêmes divinités, les mêmes dieux sont présents dans différentes traditions sous des noms différents[35]. Progressivement il synthétise les courants différents pour les concentrer en trois figures principales, en trois incarnations spirituelles ou esprits[36] : "un esprit féminin, Eva (aussi Aphrodite, Vénus) ; puis Michael (aussi Thot, Hermès Trismegistos, Jovis, Thor ou Donar, puis dans la tradition la plus ancienne du Proche Orient, Mikael, l'esprit protecteur des Hébreux, et encore plus loin dans le temps Mitra qui tue le taureau) ; Et le troisième c'est l'ange de la Lumière, Luzifer aussi une figure originaire, depuis que nous sommes aptes à étudier l'histoire"[37].

Et voici le résumé de la conception globale de l'heptalogie *Licht* proposé par Stockhausen :
"Luzifer régissait notre univers local pendant une longue période, et puis, comme c'est rapporté de différentes manières, il a lancé une rébellion contre l'administration centrale de l'univers. Il voulait l'indépendance, l'autodétermination des planètes habitées qui étaient sous ses ordres. Son plus proche subalterne est Satan que l'on pourrait qualifier de son premier ministre. Les deux ont provoqué

(Wednesday, mercredi, mercoledi, miércoles); Donnerstag es Donars-Tag, Thor-Tag o Jupiters-Tag, el día de Donar, de Thor o de Júpiter (Thursday, jeudi, jovedi, jueves); Freitag es el Freias-Tag o Venus-Tag, el día de Freia o de Venus (Friday, vendredi, venerdi, viernes); Samstag der Saturns-Tag, el día de Saturno (Saturday, samedi, sabato, sábado); y Sonntag, Sonner-Tag, el día del sol (Sunday, dimanche, domenica, domingo)"[34].

Stockhausen estudia de manera profunda la significación de los siete días de la semana para diferentes pueblos y se rinde a la evidencia de que las mismas divinidades, los mismos dioses están presentes en diferentes tradiciones bajo diferentes nombres[35]. Progresivamente, sintetiza las diferentes corrientes para concentrarlas en tres figuras principales, en tres encarnaciones espirituales o espíritus[36]: "un espíritu femenino, Eva (también Afrodita, Venus); luego Miguel (también Thot, Hermes Trimegisto, Jovis, Thor o Donar, luego en la tradición más antigua de Próximo Oriente, Mikael, el espíritu protector de los hebreos, o incluso más lejos en el tiempo, Mitra que mata al toro); y el tercero es el ángel de la Luz, Lucifer, también una figura originaria, desde que somos aptos para estudiar la historia"[37].

He aquí el resumen de la concepción global de la heptalogía *Licht* propuesta por Stockhausen: "Lucifer gobernó nuestro universo local durante un largo periodo, y luego, como se ha relatado de diferentes maneras, lanzó una rebelión contra la administración central del universo. Quería la independencia, la autodeterminación de los planetas habitados que estaban bajo sus órdenes. Su subalterno más próximo es Satán al que se podría calificar de su primer ministro. Los dos provocaron una rebelión a la que se lanzaron la mayor parte de los planetas habitados, y vivimos aún en este estado de cosas. / Sufrimos cotidianamente la experiencia sobre nuestro planeta de lo que esa rebelión significa y de cuáles son sus motivos: la antijerarquía, la autodeterminación, la igualdad. Y a causa de esto la guía central de nuestro planeta en el universo está interrumpida. Nadie sabe cómo retomar contacto con las otras partes del universo. Estamos separados del resto, nos encontramos



Ejemplo 11. Superfórmula de *Licht*.
Exemple 11. Superformule de *Licht*.

alors une rébellion dans laquelle se sont lancées la plupart des planètes habitées, et nous vivons toujours encore dans cet état des choses. / On fait quotidiennement l'expérience sur notre planète de ce que cette rébellion veut et de ce que sont ses motifs : l'antihiérarchie, l'auto-détermination, l'égalisation. Et c'est à cause de cela que le guidage central de notre planète de l'univers est interrompu. Personne ne sait comment reprendre contact avec les autres parties de l'univers. Nous sommes coupés du reste, nous nous trouvons comme sur une île sans relation avec les autres domaines cosmiques"[38].

Au sujet de son rapport aux religions Stockhausen tient à préciser : "Chacun sait que je n'appartiens ni au camp des catholiques, ni à celui des protestants, ni aux croyants juifs, ni aux musulmans, ni aux bouddhistes. C'est la raison pour laquelle on écrit partout que je suis désespérément seul

como sobre una isla sin relación con los otros dominios cósmicos"[38].

A propósito de sus relaciones con las religiones, Stockhausen precisa: "Todos saben que no pertenezco ni al campo de los católicos ni al de los protestantes ni al de los creyentes judíos ni al de los musulmanes ni al de los budistas. Es la razón por la que escribo por todas partes que estoy desesperadamente solo con mi "religión mística privada". / Lo que me interesa es *toda* la estructura, la estructura espiritual y la jerarquía del universo donde cada ser humano es un ser espiritual y temporalmente sólo un ser corporal, un ser humano pues, un hombre, y (al mismo tiempo) una individualidad fuera del tiempo, un espíritu eterno"[39]. Miguel, el espíritu conductor de nuestro universo, está sistemáticamente confrontado a su adversario Lucifer. Eva es el espíritu femenino que media entre los dos, que es intermediadora y conciliadora. Los protagonistas de la heptalogía de Stockhausen no son en nada comparables a los personajes convencionales –psicológicos, históricos– de la ópera. Son definibles en tanto que condensados de mitos y creencias, especie de proyecciones móviles –multiplicables y fuera del tiempo– de principios eternos humanos, presentes en una multitud de mitos y cuentos a través de las épocas.

"He situado las tres figuras principales Miguel, Eva y Lucifer en relación con los días de la semana. Una nueva consciencia de la vida cotidiana se despierta en mi. Y en el futuro nadie podrá pensar en un día de la semana –poco importa si piensa bien o mal de mi obra– sin pensar también en la significación que le he dado, de una nueva manera, a esos días de la semana"[40]. Transformado él mismo por su trabajo de búsqueda compositiva, Stockhausen desea, un poco a la manera de los músicos y pensadores sufis, la transformación de su auditorio, de su sensibilidad, de su vivencia –con su referencia a *Licht*, a la luz– convertido en el filósofo de la experiencia de la vida, de la vida sin más.

***

El breve recorrido de las obras de Stockhausen avec ma "religion mystique privée". / Ce qui m'intéresse c'est *toute* la structure, la structure spirituelle et la hiérarchie de l'univers où chaque individu est un être spirituel et temporairement seulement un être corporel, un être humain donc, un homme, et (en même temps) une individualité hors temps, un esprit éternel"[39]. Michael, l'esprit conducteur de notre univers, est systématiquement confronté à son adversaire Luzifer. Eva est l'esprit féminin qui médiatise entre les deux, qui est l'intermédiaire et la conciliatrice. Les protagonistes de l'heptalogie de Stockhausen ne sont aucunement comparables aux personnages conventionnels – psychologiques, historiques – de l'opéra. Ils sont définissables en tant que condensés de mythes et de croyances, sortes de projections mobiles – multipliables et hors temps – de principes éternels humains, présents dans une multitude de mythes, religions et contes à travers les âges.

"J'ai mis les trois figures principales de Michael, Eva et Luzifer en relation avec les jours de la semaine. Une nouvelle conscience de la vie quotidienne s'est éveillée en moi. Et dans le futur personne ne pourra penser à un jour de la semaine – peu importe s'il pense du bien ou du mal de mon œuvre – sans penser aussi à la signification que j'ai donnée, d'une nouvelle manière, à ces jours de la semaine"[40]. Transformé lui-même par son travail de recherche compositionnelle, Stockhausen souhaite, un peu à la manière des musiciens et penseurs soufi, la transformation de son auditeur, de sa sensibilité, de son vécu : en l'entraînant avec sa musique vers la *Lichtung*, dont parlait Heidegger, la clairière – avec sa référence à *Licht*, à la lumière – devenue pour le philosophe la métaphore lumineuse de l'expérience de la vie, de la vie tout court.

***

Le bref parcours des œuvres de Stockhausen inspirées par la métaphore lumineuse permet de constater l'envergure de l'imagination du compositeur qui a besoin de tous les moyens d'expression pour inventer sa musique scénique multiple. Rêveur, conteur, musicien-compositeur de tout premier ordre, Stockhausen cherche à remonter, grâce aux références aux mythes comportant les

inspiradas por la metáfora luminosa permite constatar la envergadura de la imaginación del compositor que necesita de todos los medios de expresión para inventar su música escénica múltiple. Soñador, narrador, músico-compositor de primer orden, Stockhausen busca alcanzar, gracias a las referencias a los mitos que comportan los arquetipos del psiquismo humano, las verdaderas razones de los comportamientos individuales y de masas; estos comportamientos que han tenido y que pueden tener siempre consecuencias catastróficas para el individuo y para la humanidad. La naturaleza irreal del cuento anclado en los simbolismos de los mitos es para Stockhausen un elemento extremadamente importante que prueba con toda evidencia que su obra músico-escénica, a menudo inspirada por la metáfora luminosa, tiene por fin no suministrar informaciones exhaustivas y científicas correctas –sobre el mundo exterior, sobre el universo de los planetas o sobre los acontecimientos históricos– sino de dar cuenta, de la forma más verdadera posible para el inconsciente, de los procesos internos profundos que son tan auténticos como el mundo exterior y que están siempre al alcance de nosotros.

"Penoso dramaturgo", "ingenuo", "infantil", "loco", "demasiado alemán", "pesado", "espeso", "terrorista", etc.: las voces más severas de los críticos más o menos advertidos me llevan a pensar –sobre todo en el contexto de nuestro coloquio– en el espectáculo de la luz (de nuevo *Licht*...) en Platón, ese espectáculo luminoso que tiene como consecuencia la invisibilidad de lo real. El prisionero de la caverna que ve en ella poco y mal no es capaz de imaginar que no ve nada. "Una vez llegado a la luz, tendría los ojos deslumbrados por su brillo y no podría ver nada de los objetos que consideramos verdaderos"[41]. Esta es precisamente la razón por la cual preferiría volver enseguida a su caverna, es decir, retornar a lo real: a su realidad y a su verdad[42].

Confrontado sin cesar a una multitud de situaciones compositivas en las que "ya no se sabe por dónde comenzar"[43], durante cincuenta años de carrera, Stockhausen ha encontrado siempre la fuerza creadora para recomenzar y a menudo

archétypes du psychisme humain, aux véritables raisons des comportements individuels et de masse ; ces comportements qui ont eu et qui peuvent toujours avoir des conséquences catastrophiques pour l'individu et pour l'humanité. La nature irréaliste du conte ancré dans les symbolismes des mythes est pour Stockhausen un élément extrêmement important qui prouve à l'évidence que son œuvre musico-scénique, souvent inspirée par la métaphore lumineuse, a pour but, non pas de fournir des informations exhaustives et scientifiquement correctes – sur le monde extérieur, sur l'univers des planètes ou sur les événements historiques – mais de rendre compte, de la façon la plus vraie car touchant à l'inconscient, des processus internes profonds qui sont aussi vrais que le monde extérieur et qui sont toujours à l'œuvre en nous.

"Piètre dramaturge", "naïf", "infantile", "fou", "trop allemand", "lourd", "pesant", "terroriste", etc. : les voix les plus sévères des critiques plus ou moins avertis me font penser – surtout dans le contexte de notre colloque – au spectacle de la lumière (encore Licht...) chez Platon, ce spectacle lumineux qui a pour conséquence l'invisibilité du réel. Le prisonnier de la caverne qui y voit peu et mal ne gagne à en sortir que de ne plus rien voir. "Une fois arrivé à la lumière, il aurait les yeux éblouis de son éclat, et ne pourrait voir aucun des objets que nous appelons à présent véritables"[41]. C'est précisément la raison pour laquelle il préférerait regagner aussitôt sa caverne, c'est-à-dire revenir au réel : à son réel et à son vrai[42].

Confronté sans cesse à une multitude de situations compositionnelles où "l'on ne sait plus par où commencer"[43], en 50 ans de carrière Stockhausen a toujours trouvé la force créatrice du recommencement et a souvent changé d'orientation tout en restant fidèle à lui-même. En 1980 dans le cadre d'une interview publiée dans le journal *Frankfurter Allgemeine*, à la question "Quelle est votre plus grande erreur ?" Stockhausen répondait : "Le fait d'être tout le temps enceint"[44]. Compositeur avec une puissance créatrice exceptionnelle, à l'image de son personnage inventé Miron, l'homme avec énormément de musique dans le ventre[45], Stockhausen rejoint son image idéelle de com-

ha cambiado de orientación sin dejar de permanecer fiel a sí mismo. En 1980, en el marco de una entrevista publicada en el diario *Frankfurter Allgemeine*, a la pregunta "¿Cuál es su mayor error?", Stockhausen respondía: "El hecho de estar todo el tiempo embarazado"[44]. Compositor de una potencia creadora excepcional, a la imagen de su personaje inventado Miron, el hombre con una enorme cantidad de música en el vientre[45], Stockhausen alcanza su imagen ideal de compositor: "un com-positor" ("*Kom-ponist*") universal, en el sentido de ver el mundo en su multiplicidad; para el que nada es imposible, para el que no hay tabúes a priori, pero que ve todo como dado y que intenta crear un todo armonioso. /.../; un "com-positor" que establece relaciones inestables, que forma y da conciencia en su obra a procesos vitales esenciales"[46].

Escuchando la música de Stockhausen, inspirado o no por su metáfora luminosa, pero aún a la escucha despierta y curiosa de todas las músicas de hoy y de otros tiempos, no se puede más que recomendar la curiosidad creativa de Stockhausen: "Encontremos un par de oídos nuevos, si no en seguida dejaremos de escuchar lo nuevo, para escuchar únicamente los discos de nuestra memoria secular y porosa"[47].

Ivanka Stoianova Musicóloga. Universidad París 8.

(Todos los ejemplos de este artículo, con excepción del 4, se reproducen con la autorización de las Ediciones Stockhausen. Las partituras de las obras mencionadas pueden solicitarse directamente a: Stockhausen-Verlag, 51515 Kürten, Alemania. Fax: 00/49/22681813, www.stockhausen.org)

[1] K. Stockhausen, *Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer*, volumen II, Colonia, DuMont Schauberg Verlag, 1964, p. 71.

[2] K. Stockhausen, "*Sternklang*, Parkmusik für 5 Gruppen", in *Texte zur Musik 1970-1977*, volumen 4, Colonia, DuMont Schauberg, 1978, p. 172.

[3] K. Stockhausen, *Texte*, vol IV, *op. cit.*, p. 175.

[4] Recordemos que *Klavierstück XI* (1956) de Stockhausen es ya una constelación sobre el blanco de la página. En la misma época (1957...) Boulez componía su *Tercera Sonata* para piano, directamente inspirada por el poema de Mallarmé *Un Coup de dés* y el proyecto mallarméano del positeur : "un com-positeur" ("*Kom-ponist*") universel, dans le sens de voir le monde dans sa multiplicité ; pour qui rien n'est impossible, pour qui il n'y a pas de tabou a priori, mais qui voit tout comme donné et qui essaie de créer un tout harmonieux. /... / ; un "com-positeur" qui établit des relations mouvantes, qui forme et rend conscients dans son œuvre des processus vitaux essentiels"[46].

A l'écoute de la musique de Stockhausen inspirée ou non par sa métaphore lumineuse, mais encore à l'écoute éveillée et curieuse de toutes les musiques d'aujourd'hui et d'autrefois, d'ici et d'ailleurs, on ne peut que recommander la curiosité créative de Stockhausen : "Trouvons-nous une paire d'oreilles nouvelles, autrement bientôt nous n'entendrons plus le nouveau, mais uniquement les disques de notre mémoire séculaire et poreuse"[47].

Ivanka Stoïanova Musicologue. Université Paris 8.

(Tous les exemples de cet article, à l'exception du quatrième, sont produits avec l'autorisation des éditions Stockhausen. Les partitions des œuvres mentionnées peuvent être directement commandées à : Stockhausen-Verlag, 51515 Kürten, Allemagne. Fax : OO/49/2268 1813, www.stockhausen.org.)

[1] K. Stockhausen, *Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer*, volume II, Cologne, DuMont Schauberg Verlag, 1964, p. 71.

[2] K. Stockhausen, "*Sternklang*, Parkmusik für 5 Gruppen", in *Texte zur Musik 1970-1977*, volume 4, Cologne, DuMont Schauberg, 1978, p. 172.

[3] K. Stockhausen, *Texte*, vol IV, *op. cit.*, p. 175.

[4] Rappelons que *Klavierstück XI* (1956) de Stockhausen est déjà une constellation sur le blanc de la page. A la même époque (1957...) Boulez compose sa *Troisième sonate* pour piano, directement inspiré par le poème de Mallarmé *Un Coup de dés* et le projet mallarméen du *Livre*. Le formant central de la *Troisième sonate* est *Constellation* ou *Constellation/Miroir*

[5] K. Stockhausen, *Texte*, vol. IV, *op. cit.*, p. 175.

[6] Cf. J. Godwin, *Music, mysticism and magic, A sourcebook*, Arkana, New York et London, 1987. Ce livre commence par Platon, Cicéron, Plutarque pour arriver à R. Steiner, Hazrat Inayat Khan, Pierre Jean Jouve., G. I. Gurgjieff, Cyril Scott et Stockhausen au 20e siècle.

[7] K. Stockhausen, "Am Himmel wandre ich...", in *Texte*, vol IV, *op. cit.*, p. 200.

[8] *Ibid.*, p. 209.

Livre. El formante central de la *Tercera Sonata* es *Constellation* o *Constellation/Miroir (Constelación o Constelación/Espejo)*.

[5] K. Stockhausen, *Texte*, vol. IV, *op. cit.*, p. 175.

[6] Cf. J. Godwin, *Music, mysticism and magic, A sourcebook*, Arkana, New York y London, 1987.
Este libro comienza por Platón, Cicerón, Plutarco para llegar a R. Steiner, Hazrat Inayat Khan, Pierre Jean Jouve., G. I. Gurgjieff, Cyril Scott y Stockhausen en el siglo XX.

[7] K. Stockhausen, "Am Himmel wandre ich... ", en *Texte*, vol IV, *op. cit.*, p. 200.

[8] *Ibid.*, p. 209.

[9] *Ibid.*, p. 200.

[10] Recordemos algunos textos : 1. *Canto de sueño* (Chippewa): "En el cielo / me paseo, / Acompañando / a un pájaro ; 9. *Un canto de Nezahualcoyotl* (Azteca) : "Soy parecido a un pájaro quetzal, / He sido creado en Dios solo y único; / Canto cantos dulces entre las flores, / Canto y me regocijo en mi corazón"; 12. Canto de un hombre que tuvo una visión (Teton Sioux) : "Amigos, escuchad! / Consagrado, me he convertido, / Amigos, escuchad! / De forma sagrada / Esto se impregna en mi / Durante la reunión de las nubes / Consagrado, me he convertido, / Amigos, escuchad! / Consagrado, me he convertido".

[11] K. Stockhausen, "*Am Himmel wandre ich...*", *Texte*, vol. IV, *op. cit.*, p. 209.

[12] K. Stockhausen, "*Ylem*", en *Texte*, vol. IV, *op. cit.*, p. 212.

[13] *Idem.*

[14] *Idem.*

[15] K. Stockhausen, "*Goldstaub*", en *Texte*, vol. IV, *op. cit.*, p. 149.

[16] Recordemos también la obra de Stockhausen *Vortrag über HU* (1974) para una cantante o un cantante, análisis musical de *Inori* (1973), Imploraciones para uno o dos solistas y orquesta.

[17] Cf. *The sufi Message of Hazrat Inayat Khan* (1882-1927), capítulo VIII : "Abstract sounds", Londres, Barrie and Jenkins, 1960, 3e edicion, 1970, p. 64-66.

[18] K. Stockhausen, "*Atmen gibt das Leben..*", en *Texte*, *op. cit.*, vol. IV, p. 243.

[19] *Ibid.*, p. 245.

[20] Las 12 etapas del Zodíaco frecuentemente han sido relacionadas, también al margen de Stockhausen, con los principios de la dodecafonía y el serialismo. Recordemos que en uno de los mitos más antiguos, el de Gilgamesh –3000 años antes de J. C.– cuando no se tenía ninguna referencia de las constelaciones zodiacales, los 12 cantos del poema de Gilgamesh parecen ya ilustrar las 12 etapas del Zodíaco. La epopeya de Gilgamesh puede ser leída como prefiguración de los signos del Zodíaco y del camino del ser humano en su laberinto interior hacia la victoria sobre sí, la sabiduría. El simbolismo zodiacal se encuentra así en los 12 trabajos de Hércules que expresan la victoria del alma humana sobre sus debilidades.

[21] K. Stockhausen, "*Sirius*", en *Texte*, vol. IV, *op. cit.*, p. 305.

[22] *Ibid.*, p. 301. Con motivo del origen de *Sirius*, Stockhausen anota en uno de sus cuadernos de apuntes de 1975: "Tras la composición de *Sternklang* he mirado de

[9] *Ibid.*, p. 200.

[10] Rappelons quelques textes : 1. *Chant de rêve* (Chippewa) : "Dans le ciel / je me promène, / Accompagnant / Un oiseau ; 9. *Un chant de Nezahualcoyotl* (Aztèque) : "Je suis pareil à l'oiseau quetzal, / Je suis créé en Dieu seul et unique ; / Je chante des chants suaves parmi les fleurs, / Je chante et je me réjouis dans mon cœur" ; 12. Chant d'un homme qui eut une vision (Teton Sioux) : "Amis, écoutez ! / Sacré, je suis devenu, / Amis, écoutez ! / D'une façon sacrée / Cela s'imprégna en moi / Lors du rassemblement des nuages / Sacré je suis devenu, / Amis, écoutez ! / Sacré je suis devenu"".

[11] K. Stockhausen, "*Am Himmel wandre ich...*", *Texte*, vol. IV, *op. cit.*, p. 209.

[12] K. Stockhausen, "*Ylem*", in *Texte*, vol. IV, *op. cit.*, p. 212.

[13] *Idem.*

[14] *Idem.*

[15] K. Stockhausen, "*Goldstaub*", in *Texte*, vol. IV, *op. cit.*, p. 149.

[16] Rappelons aussi l'œuvre de Stockhausen *Vortrag über HU* (1974) pour une chanteuse ou un chanteur, analyse musicale de *Inori* (1973), Implorations pour un ou deux solistes et orchestre.

[17] Cf. *The sufi Message of Hazrat Inayat Khan* (1882-1927), chapitre VIII : "Abstract sounds", Londres, Barrie and Jenkins, 1960, 3e édition, 1970, p. 64-66.

[18] K. Stockhausen, "*Atmen gibt das Leben...*", in *Texte*, *op. cit.*, vol. IV, p. 243.

[19] *Ibid.*, p. 245.

[20] Les 12 étapes du Zodiaque ont été souvent mises en relation, aussi indépendamment de Stockhausen, avec les principes de la dodécaphonie et du sérialisme. Rappelons que dans un des mythes les plus anciens, celui de Gilgamesh – 3000 ans avant J. C. – alors que l'on ne connaît aucun repère des constellations zodiacales, les 12 chants du poème de Gilgamesh semblent déjà illustrer les 12 étapes du Zodiaque. L'Epopée de Gilgamesh peut être lue en tant que préfiguration des signes du Zodiaque et du cheminement de l'être humain dans son labyrinthe intérieur visant la victoire sur soi, la sagesse. La symbolique zodiacale se retrouve aussi dans les 12 travaux d'Hércule qui expriment la victoire de l'âme humaine sur ses faiblesses.

[21] K. Stockhausen, "*Sirius*", in *Texte*, vol. IV, *op. cit.*, p. 305.

[22] *Ibid.*, p. 301. Au sujet de l'origine de *Sirius* Stockhausen note dans un de ses carnets d'esquisses de 1975 : "Après la composition de *Sternklang* j'ai regardé de façon plus précise les constellations des étoiles à Kürten. De mon bureau ou de la cuisine mon attention a toujours été attirée par le Grand Chien et donc par Sirius. Sans savoir pourquoi, j'avais des visions, comme dans un rêve, de provenir de Sirius. Pour le 22.01.1974 j'ai offert à Julika un chien qu'elle voulait tant et que j'ai appelé Sirius. Depuis ma curiosité pour Sirius s'est amplifiée lentement et constamment.Je suis tombé sur des données au sujet

forma más precisa las constelaciones de las estrellas de Kürten. Desde mi despacho o desde la cocina mi atención ha sido siempre llamada por el Gran Perro y, por tanto, por Sirius. Sin saber por qué, tenía visiones, como en un sueño, de provenir de Sirius. El 22 de enero de1974 regalé a Julika un perro al que quería tanto que llamé Sirius. Después, mi curiosidad por Sirius ha aumentado lenta y constantemente. He encontrado datos sobre Sirius, el sol central, en el libro *Kosmos in geistiger Schau / El cosmos desde un punto de vista espiritual*, de Lorber; he relacionado Neptuno como isla de aterrizaje del ser músico con Sirius; con la firme convicción de que Sirius era también la patria de los más grandes músicos que han sido enviados a diferentes planetas de nuestro sistema solar y quizá de más allá. El título ha sido pues elegido tras más de un año [así pues, a partir de 1974]. / Durante unos días en el hospital (3.8.) tuve la visión de que durante los días del Perro, cuando Sirius se levanta con el sol, el verano es más cálido, ya que nuestro sol refleja la luz de Sirius durante el día. Por esa razón las personas nacidas en agosto (25.7.-5.9.) son hijos de Sirius en particular, y por tanto seres que vienen directamente de allí (cabalgando sobre rayos luminosos). / Puede que otros vengan de Regulus, siempre vía Sirius". (K. Stockhausen, *Kompositions-Kurs über Sirius*, Kürten, 2000, p. 1).

[23] K. Stockhausen, "*Sirius*", en *Texte*, vol. IV, *op. cit.*, p. 302.

[24] *Idem.*

[25] K. Stockhausen, *Kompositions-Kurs über Sirius*, *op. cit.*, p. 6.

[26] J. Lorber, *Der Kosmos in geistiger Schau*, Bietigheim, Lorber-Verlag, 1961, p. 90.

[27] Para Cáncer, por ejemplo: "Cangrejo / Cáncer / agua / luna / mujer y esposa / mediodía / sol ardiente del sur / arroyo de fuentes fluviales / mar y olas / flor de verano / en el corazón sensible / soñador / dulce". O para Capricornio: "Capricornus cabra con Saturno / Tierra hijos de tierra hombre / noche yo noche de invierno / muestra el firmamento del cielo / bóveda estrellada / simiente encerrada / lento incesante tenaz / escalando siempre más alto / obstinado y rígido / en busca de luz / hijo del Sol primer Sirius" (cf. K. Stockhausen, "*Sirius*", en *Texte*, *op. cit.*, vol IV, p. 308, p. 310).

[28] *Ibid.*, p. 305.

[29] K. Stockhausen, *Kompositions-Kurs über Sirius*, *op. cit.*, p. 6.

[30] K. Stockhausen, discos Deutsche Grammophon 22P Stereo 2707 122, carátula, texto p. 13 (cf. también K. Stockhausen, *Texte*, vol. IV, *op. cit.*, p. 325-329).

[31] Cf. M. Rigoni, *Stockhausen... un vaisseau lancé vers le ciel*, [Stockhausen... un buque lanzado hacia el cielo]. Lillebonne, Millénaire III ed., 1998, p. 276.

[32] K. Stockhausen, "Licht-Blicke", en *Texte zur Musik 1977-1984*, vol. VI, *op. cit.*, p. 198-199.

[33] *Ibid.*, p. 199.

[34] K. Stockhausen, "Die sieben Tage der Woche", en *Texte*, vol. VI, *op. cit.*, p. 152.

[35] Los trabajos de C. G. Jung han propuesto una explicación psicológica de este tipo de constantes.

[36] Recordemos que en *Sirius* hay cuatro protagonistas. En los primeros bocetos de *Licht* Stockhausen evoca de Sirius, le soleil central, dans le livre *Kosmos in geistiger Schau / Le cosmos d'un point de vue spirituel* de Lorber : j'ai mis en relation Neptune en tant qu'île d'atterrissage de l'être musicien avec Sirius ; avec la ferme conviction que Sirius était aussi la patrie des plus grands musiciens qui sont envoyés sur différentes planètes de notre système solaire et peut-être même au-delà. Le titre a été donc choisi depuis plus d'un an [donc à partir de 1974]. / Pendant ces jours à l'hôpital (3.8.) j'ai eu la vision que pendant les jours du Chien, quand Sirius se lève avec le soleil, l'été est le plus chaud car notre soleil reflète la lumière de Sirius pendant la journée. C'est la raison pour laquelle les personnes nées en août (25.7.-5.9.) sont des enfants de Sirius en particulier, donc des êtres qui viennent directement de là-bas (en enfourchant les rayons lumineux). / Il se peut que d'autres viennent de Regulus, toujours via Sirius" (K. Stockhausen, *Kompositions-Kurs über Sirius*, Kürten, 2000, p. 1).

[23] K. Stockhausen, "*Sirius*", in *Texte*, vol. IV, *op. cit.*, p. 302.

[24] *Idem.*

[25] K. Stockhausen, *Kompositions-Kurs über Sirius*, *op. cit.*, p. 6.

[26] J. Lorber, *Der Kosmos in geistiger Schau*, Bietigheim, Lorber-Verlag, 1961, p. 90.

[27] Pour Cancer, par exemple : "Ecrevisse / Cancer / eau / lune / femme et épouse / midi / soleil ardent du sud / ruisseaux de sources fleuves / mer et vagues / fleur d'été / au cœur sensible / rêveur / doux". Ou pour Capricorne : "Capricornus bouquetin avec Saturne / Terre fils de terre homme / nuit moi nuit d'hiver / montre le firmament du ciel / voûte étoilée / semence enfermée / lent incessant tenace / grimpant toujours plus haut / opiniâtre et rigide / en quête de lumière / fils du Soleil premier Sirius" (cf. K. Stockhausen, "*Sirius*", in *Texte*, *op. cit.*, vol IV, p. 308, p. 310).

[28] *Ibid.*, p. 305.

[29] K. Stockhausen, *Kompositions-Kurs über Sirius*, *op. cit.*, p. 6.

[30] K. Stockhausen, disques Deutsche Grammophon 22P Stereo 2707 122, pochette, texte p. 13 (cf. aussi K. Stockhausen, *Texte*, vol. IV, *op. cit.*, p. 325-329).

[31] Cf. M. Rigoni, *Stockhausen... un vaisseau lancé vers le ciel*, Lillebonne, Millénaire III éd., 1998, p. 276.

[32] K. Stockhausen, "Licht-Blicke", in *Texte zur Musik 1977-1984*, vol. VI, *op. cit.*, p. 198-199.

[33] *Ibid.*, p. 199.

[34] K. Stockhausen, "Die sieben Tage der Woche", in *Texte*, vol. VI, *op. cit.*, p. 152.

[35] Les travaux de C. G. Jung ont proposé une explication psychologique de ce type de constantes.

[36] Rappelons que dans *Sirius* il y a quatre protagonistes. Dans les premières esquisses de *Licht* Stockhausen évoque aussi quatre figures principales : Michael, Eva, Luzifer et Adam (cf. M. Rigoni, *op. cit.*, p. 276).

[37] K. Stockhausen, "Die sieben Tage der Woche", in *Texte*,

también cuatro figuras principales : Miguel, Eva, Lucifer y Adán (cf. M. Rigoni, *op. cit.*, p. 276).

[37] K. Stockhausen, "Die sieben Tage der Woche", en *Texte*, vol. VI, *op. cit.*, p. 153.

[38] *Idem*.

[39] *Ibid.*, p. 169.

[40] *Ibid.*, p. 153.

[41] Platón, *La República*, VII, 516 a.

[42] Cl. Rosset, *L'Objet singulier*, París, Minuit, 1979, p. 17.

[43] K. Stockhausen, "5 Revolutionen seit 1950", en *Stockhausen. 60. Geburtstag*, Kürten, Stockhausen Verlag, 1988, p. 39.

[44] Cf. "K. Stockhausen, compositore: un profilo in 37 risposte", in K. Stockhausen, *Donnerstag aus Licht*, Teatro alla Scala, Staggione 1980-81, p. 189.

[45] Pensamos, por supuesto, en *Musik im Bauch* (1975) para seis percusionistas y cajas de música (cf. también K. Stockhausen, "Musik im Bauch", en *Texte*, vol. 4, *op. cit.*, p. 248-274).

[46] K. Stockhausen, *en* H. H. Eggebrecht (ed.), *K. Stockhausen im Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg i. Br.*, Juni 1985, Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft mbH., Murrhardt, 1986, p. 44.

[47] K. Stockhausen, "5 Revolutionen seit 1950", en *Stockhausen 60. Geburtstag*, *op. cit.*, p. 40.

vol. VI, *op. cit.*, p. 153.

[38] *Idem*.

[39] *Ibid.*, p. 169.

[40] *Ibid.*, p. 153.

[41] Platon, *La République*, VII, 516 a.

[42] Cl. Rosset, *L'Objet singulier*, Paris, Minuit, 1979, p. 17.

[43] K. Stockhausen, "5 Revolutionen seit 1950", in *Stockhausen. 60. Geburtstag*, Kürten, Stockhausen Verlag, 1988, p. 39.

[44] Cf. "K. Stockhausen, compositore : un profilo in 37 risposte", in K. Stockhausen, *Donnerstag aus Licht*, Teatro alla Scala, Staggione 1980-81, p. 189.

[45] On pense, bien sûr, à *Musik im Bauch* (1975) pour 6 percussionnistes et boîtes à musique (cf. aussi K. Stockhausen, "Musik im Bauch", in *Texte*, vol. 4, *op. cit.*, p. 248-274).

[46] K. Stockhausen, *in* H. H. Eggebrecht (éd.), *K. Stockhausen im Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg i. Br.*, Juni 1985, Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft mbH., Murrhardt, 1986, p. 44.

[47] K. Stockhausen, "5 Revolutionen seit 1950", in *Stockhausen 60. Geburtstag*, *op. cit.*, p. 40.

GÉRARD DENIZEAU

Letras, notas, colores: el *dodeca* a cualquier precio, ¡incluso en Rimbaud!

En 2004 celebramos –según un ritual que sin duda se ha vuelto irrisorio– el 150 aniversario del nacimiento de Arthur Rimbaud. A este respecto, tranquilicemos de entrada a los músicos: nadie va a creer que Rimbaud soñó el dodecafonismo antes que los compositores, no más que en las correspondencias entre los sonidos y los colores, incluso si algunos artistas eminentes fueron inspirados por el poeta de Charleville[1], hasta intentar, a veces, la proposición de analogías entre el efecto musical y la magia de su Verbo. Un Verbo que no conoce otra realidad que la poética pese a la curiosa confidencia del joven escritor, deslizada el 15 de mayo de 1871 en la célebre *Lettre du voyant* (Carta del vidente) enviada a Paul Demény: "Porque yo es otro. Si el cobre se despierta clarín, nada hay que reprocharle. Esto me resulta evidente: asisto a la eclosión de mi pensamiento: lo miro, lo escucho: lanzo un golpe de arco: la sinfonía hace su barullo en las profundidades, de un salto se está en escena".

No, ¡desde luego! Rimbaud, pese a un efímero –y muy tardío– aprendizaje del piano ignoró siempre todo lo relativo al cromatismo (palabra que, por otra parte, sólo aparece una vez en la totalidad de su obra, en el corazón de *Soir historique* "tenemos los santos, las velas, y los hijos de armonía, y los cromatismos legendarios"). Tampoco pensó nunca en la "*Klangfarbenmelodie*" [melodía de timbres] (término que le habría sorprendido enormemente aunque conocía el alemán) a pesar de los instrumentos citados en su producción; un conjunto que concita, notémoslo, una curiosa falange, capaz de poner en apuros a los espíritus más ingeniosos en materia de

Lettres, notes, couleurs : le *dodéca* à tout prix, même chez Rimbaud !

En 2004, nous célébrons – selon un rituel qu'il eût sans doute cruellement raillé – le cent cinquantième anniversaire de la naissance d'Arthur Rimbaud. À ce sujet, rassurons d'emblée les musiciens : personne ne croira que Rimbaud a songé au dodécaphonisme avant les compositeurs, non plus qu'aux correspondances entre les sons et les couleurs, même si d'éminents artistes ont été inspirés par le poète de Charleville[1], jusqu'à tenter, parfois, de proposer des analogies entre l'effet musical et la magie de son Verbe. Un Verbe qui ne connaît d'autre réalité que poétique malgré la curieuse confidence du jeune écrivain, glissée dès le 15 mai 1871, dans la célèbre *Lettre du voyant* envoyée à Paul Demény : "Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remue-ménage dans les profondeurs, on vient d'un bond sur la scène".

Non, bien sûr ! Rimbaud, en dépit d'un éphémère – et très tardif – apprentissage du piano ignora toujours tout du chromatisme (mot qui n'apparaît d'ailleurs qu'une seule fois dans la totalité de son œuvre, au cœur de *Soir historique* ("On a les saintes, les voiles, et les fils d'harmonie, et les chromatismes légendaires"). Il ne pensa jamais non plus à la "Klangfarbenmelodie" (terme qui l'eût fort surpris bien qu'il connût l'allemand) en dépit des instruments cités dans sa production ; un ensemble qui fait apparaître, c'est à noter, une curieuse phalange, de nature à embarrasser les esprits les plus ingénieux en matière d'orchestration : carillon, cithare, clairon, clavecin, cloche, cor, flûte, guitare,

orquestación: ¡carillón, cítara, clarín, clave, campana, trompa, flauta, guitarra, armónica, lira, laúd, mandolina, órgano, piano, caramillo, salterio, flauta de pan, tambor, tam-tam, trombón, violín!

En cuanto a los instrumentistas surgidos de su pluma, se resumen en los "verdes pianistas", de *Assis* (v. 17), el "Bardo de Armor" del *Juste* (v. 14), el Menestral (v. 11), el Juglar (v. 145) de *Ce qu'on dit au poète à propos des fleurs* y los juglares que volvemos a encontrar en *Parade*, al salmista de *Cœur sous une soutane* (4 de mayo y 15 de mayo). ¡Sorprendente efectivo que no debe más a la música o a los instrumentos que a la cultura de su tiempo, una cultura matizada por un medievalismo nostálgico que obsesionaba a los espíritus simbolistas de la civilización industrial! Y ¿qué decir de los compositores? Rimbaud no nombró nunca a ninguno, ¡ni siquiera en su correspondencia en la época en que vivió en Alemania, país musical donde los haya![2]

De este desconocimiento teñido de indiferencia del poeta frente a la música culta, hay que avanzar otro criterio: su ignorancia deliberada de los géneros musicales preponderantes. Hay que contentarse con los rumores de la cavatina, tal y como *Roman* la nombra (v. 24 "En vuestros labios entonces mueren las cavatinas"), del "vieux Noël" del *Bal des pendus* (v. 8), del "vieil air" de los *Effarés* (v. 12), de las "barcarolles tristes" de los *Assis* (v. 19), de los "refrains bachiques" del *Cœur volé* (v. 19) y de la romanza, en *Alchimie du Verbe* ("Decía adiós al mundo en especies de romances"). En cuanto a la música religiosa o al teatro lírico, no aparecen nunca en el poeta más que en un clima de burla subversiva.

Sin embargo, en su juventud, Arthur Rimbaud conoció una extraña aventura musical, que explica posiblemente la sorprendente frase llamada después a concluir una de sus "*Illuminations*" más bellas, *Conte*: "La música culta falta a nuestro deseo". Ese deseo respecto de la música culta es, quizá, más antiguo de lo que deja presentir la desenvoltura con la que Rimbaud trata a esta última en su obra poética. Una carta de Verlaine, fechada el 2 de abril de 1872, agradece ya a nuestro poeta por su envío de una *Ariette oubliée* de

Rimbaud en Afrique

harmonica, lyre, luth, mandoline, orgues, piano, pipeau, psaltérion, syrinx, tambour, tam-tam, trombone, violon !

Quant aux instrumentistes surgis sous sa plume, ils se résument aux "verts pianistes" des *Assis* (v. 17), au "Barde d'Armor" du *Juste* (v. 14), au Ménestrel (v. 11) et au Jongleur (v. 145) de *Ce qu'on dit au poète à propos des fleurs*, jongleurs que l'on retrouve dans *Parade*, au psalmiste du *Cœur sous une soutane* (4 mai et 15 mai). Étonnant effectif qui ne renvoie pas plus à la musique que les instruments, mais à la culture du temps, une culture nuancée de médiévisme nostalgique hantant les esprits symbolistes de la civilisation industrielle ! Et que dire des compositeurs ? Rimbaud n'en a jamais nommé, même pas dans sa correspondance au temps où il vivait en Allemagne, pays musical s'il en fut ![2]

De cette méconnaissance teintée d'indifférence du poète à l'endroit de la musique savante, un autre

Favart[3]: "Es encantadora, la Arietta olvidada de Favart. Me la he hecho descifrar y cantar"; podría parecer extraño que su amigo le enviara una partitura no teniendo Verlaine la posibilidad de leer música por sí mismo, pero era la práctica corriente antes de la llegada del disco. No solamente porque la partitura era también portadora del texto, sino porque nunca faltaban, en los medios cultivados, músicos capaces de restituir el efecto sonoro para sus próximos no formados en la práctica solfística. En París, en 1871, el Círculo Zutique se reunía en el hôtel des Étrangers, en el bulevar Saint Michel, en la esquina de la calle de l'École de Médecine, en una habitación del tercer piso donde oficiaba, a título de "barman", un cierto Ernest Cabaner, músico y *chansonnier* del que Rimbaud se había convertido en adjunto por orden de Verlaine. Cabaner había incluso consagrado una canción al recién venido: "En París, qué haces, poeta / De Charleville llegado...", canción en la que él se ofrecía a procurarle "alimentos, vestidos... cama". El biógrafo de Rimbaud, Pierre Petitfils, no duda en escribir que el pobre Cabaner "daba lecciones de piano a Rimbaud"[4]. Más aún, afirma que el efecto sinestésico de la asociación de ciertas alturas con ciertos colores (do = azul, re = rosa, etc.) está en el origen directo del célebre soneto *Voyelles*. Para apoyar esta tesis, que no está fundada solamente en la intuición y el buen sentido, propone un argumento a tomar en consideración, a saber, la dedicatoria de "Rimbaud" del *Sonnet des sept nombres (Soneto de los siete números)* debido a la pluma de Cabaner:

Números de siete gamas, puntos radiantes del anillo / Jerarquía, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. / Sonidos, vocales, colores le responden ya que es / Usted quien los ordena para las fiestas de la belleza.

La OU bermellón, Si EU naranja, Do, O / Amarillo, Re A verde, Mi E azul, Fa I violeta, / Sol U Carmín... Así misterioso efecto / De la naturaleza le responde un triple eco...

Punto crucial, subrayado por Petitfils, "las notas están dibujadas en un pentagrama musical"[5].

critère est à avancer : son ignorance délibérée des genres musicaux prépondérants. Il faudra se contenter des rumeurs de la cavatine, telle que *Roman* la nomme (v. 24 "Sur vos lèvres alors meurent les cavatines"), du "vieux Noël » du *Bal des pendus* (v. 8), du "vieil air" des *Effarés* (v. 12), des "barcarolles tristes" des *Assis* (v. 19), des "refrains bachiques" du *Cœur volé* (v. 19) et de la romance, dans *Alchimie du Verbe* ("Je disais adieu au monde dans d'espèces de romances"). Quant à la musique religieuse ou au théâtre lyrique, ils n'apparaissent jamais chez le poète que dans un climat de dérision subversive.

Pourtant, dans sa jeunesse, Arthur Rimbaud a connu une étrange aventure musicale, qui explique peut-être la phrase étonnante appelée plus tard à clore l'une de ses plus belles "Illuminations", *Conte* : "La musique savante manque à notre désir". Ce désir à l'endroit de la musique savante est peut-être plus ancien que ne le laisse pressentir la désinvolture avec laquelle Rimbaud traite cette dernière dans son œuvre poétique. Une lettre de Verlaine, datée du 2 avril 1872, remerciait déjà notre poète pour son envoi d'une *Ariette oubliée* de Favart[3] : "C'est charmant, l'Ariette oubliée de Favart. Je me la suis fait déchiffrer et chanter" ; Verlaine n'étant donc pas en mesure de lire lui-même la musique, il pourrait sembler étrange que son ami lui ait envoyé une partition, mais ce fut là une pratique courante avant l'avènement du disque. Non seulement parce que la partition est aussi porteuse du texte, mais aussi parce qu'il ne manque jamais, dans les milieux cultivés, de musiciens en mesure d'en restituer l'effet sonore au profit de leurs proches non formés à la pratique solfégique. À Paris, en 1871, le Cercle Zutique se tenait à l'hôtel des Étrangers, boulevard Saint-Michel, à l'angle de la rue Racine et de la rue de l'École de Médecine, dans une chambre du troisième étage où officiait, au titre de "barman" un certain Ernest Cabaner, musicien et chansonnier, dont Rimbaud était devenu l'adjoint sur l'injonction de Verlaine. Cabaner avait même consacré une chanson au nouveau venu : "À Paris, que fais-tu, poète / De Charleville arrivé...", chanson dans laquelle il s'offrait à lui procurer "nourriture, vêtements... lit". Le biographe

Si nada prueba, de todos modos, que Rimbaud, haya sido iniciado en el piano en esa ocasión, todo invita a pensar que debió ensayar las sonoridades del instrumento o, al menos, descubrirlas a través de los dedos expertos de Cabaner. Y en la misma ocasión, pudo ciertamente disponer de la ocasión de meditar sobre las analogías entre las notas y las letras, especialmente las vocales (que Cabaner elevó al número de siete confundiendo vocales y diptongos).

Naturalmente, lo esencial está en otro sitio. En el célebre soneto de las Vocales ("A negra, E blanca, I roja, U verde, O azul..."), Rimbaud no nombra explícitamente más que cinco –alterando de paso su orden alfabético– pero hace surgir la última, la sexta, la Y, por la mayúscula que da a la última palabra de su poema, "Yeux".

Ahora bien, Cabaner se las había ingeniado para probar al joven poeta, como a todos sus amigos del Círculo Zutique, que cada nota correspondía no sólo a una nota, sino incluso a un color. Ya que las alteraciones musicales permitían, por equivalencia, el establecimiento de un dodecacromatismo tan sonoro como visual, cada semitono comprendido en el intervalo de octava reenvía a un matiz muy preciso. ¿Haría falta recordar, de paso, que 1872 es el año de nacimiento de Scriabin, dos años anterior al de Schoenberg? La historia se complace de vez en cuando proponiendo estas coincidencias destinadas a burlarse de los espíritus crédulos.

Para Rimbaud, en todo caso, es difícil especular con doce letras. Pero un azar benefactor quiere que las vocales sean seis en la lengua francesa, ¡hela aquí en posesión de un magnífico hexacordo! ¡Y sabemos lo que significa! Más tarde, el escritor Félicien Champsaur, (1858-1934), novelista y periodista de éxito, publicará una curiosa obra "*Dinah Samuel*", en la que le veremos explotar directamente la idea de Cabaner, que conoció bien en su juventud. En un capítulo célebre, las correspondencias son declinadas en términos de altura y color; Blanco = do, azul = re, negro = fa, verde = sol, etc., ¡y se completa la serie con sostenidos y bemoles para las medias tintas! ¡Por el contrario, el escritor dodecafonizante olvida las

de Rimbaud, Pierre Petitfils, n'hésite pas à écrire que le pauvre Cabaner "donnait des leçons de piano à Rimbaud".[4] Mieux, il affirme que l'effet synesthésique d'association de certaines hauteurs à certaines couleurs (ut = bleu, ré = rose, etc.) est à la source directe du célèbre sonnet *Voyelles*. À l'appui de cette thèse, qui n'est pas seulement fondée sur l'intuition et sur le bon sens, il propose un argument à prendre en considération, à savoir la dédicace à "Rimbald" du *Sonnet des sept nombres* dû à la plume de Cabaner :

Nombres des sept gammes, points rayonnants de l'anneau / Hiérarchique, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. / Sons, voyelles, couleurs vous répondent car c'est / Vous qui les ordonnez pour les fêtes du Beau.

La OU cinabre, Si EU orangé, Do, 0 / Jaune, Ré A vert, Mi E bleu, Fa I violet, / Sol U Carmin... Ainsi mystérieux effet / De la nature vous répond un triple écho...

Point crucial, souligné par Petitfils, "les notes sont dessinées sur une portée musicale".[5] Si rien ne prouve cependant que Rimbaud ait été, à cette occasion, initié au piano, tout laisse penser qu'il dut bien essayer les sonorités de l'instrument ou, à tout le moins, les découvrir sous les doigts experts de Cabaner. Et par la même occasion, il eut certainement l'occasion de méditer sur les analogies entre les notes et les lettres, notamment les voyelles (que Cabaner hisse au nombre de sept en confondant voyelles et diphtongues).

Bien sûr, l'essentiel est ailleurs. Dans le célèbre sonnet des Voyelles ("A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu..."), Rimbaud n'en nomme explicitement que cinq – en altérant au passage leur ordre alphabétique – mais il fait surgir la dernière, la sixième, le Y, par la majuscule qu'il donne au dernier mot de son poème, "Yeux".

Or Cabaner s'était ingénié à prouver au jeune poète, comme à tous ses amis du Cercle Zutique, que chaque note correspondait non seulement à une note, mais encore à une couleur. Car les altérations musicales permettaient, par équivalence, l'établissement d'un dodécachromatisme aussi bien sonore que visuel, chaque demi-ton

letras y, consecuentemente, el hexacordo mágico de Rimbaud!

No pedimos a esta curiosa relación rimbaudiana más de lo que puede ofrecernos. El establecimiento de analogías fundadas entre datos musicales y poéticos no puede revelar –en Rimbaud como en todos los creadores que usan la palabra, la nota, la forma o el color– más que hipótesis en virtud de que estos datos están enraizados en el campo de un irreconocible anafísico que no tiene más realidad que la de las obras que induce y que lo ocultan. Sin embargo, si el razonamiento por analogía, en su acepción general, va de una similitud a otra, la lingüística, por su parte, define la analogía en tanto que principio complejo de asimilación que provoca el cambio de ciertas formas, bajo la influencia de otras formas que el espíritu asocia, y determina creaciones diversas pero conformes a modelos preexistentes. En este sentido, todas las especulaciones quedan abiertas, singularmente en lo que concierne a las *Illuminations*. Que ciertos modelos musicales hayan podido conducir a Rimbaud a extraer su tesoro verbal de las mismas fuentes que las del puro sortilegio sonoro, los inolvidables ecos de las *Voyelles* lo afirman para siempre. ¡Y mucho mejor si estas vocales son seis, la mitad de doce!

Gérard Denizeau es profesor de Historia del Arte Contemporáneo y encargado de la asignatura "Música y arte" en la Universidad de París 4.

compris dans l'intervalle d'octave renvoyant à une nuance bien précise. Faut-il rappeler, au passage, que 1872 est l'année de naissance de Scriabine, antérieure de deux ans à celle de Schœnberg ? L'histoire se plaît souvent à proposer de ces coïncidences destinées à abuser les esprits crédules.

Pour Rimbaud, en tout cas, difficile de spéculer sur douze lettres. Mais un bienfaisant hasard faisant que les voyelles sont au nombre de six dans la langue française, le voici en possession d'un magnifique hexacorde ! Et nous savons ce qu'il en fait ! Plus tard, l'écrivain Félicien Champsaur, (1858-1934), romancier et journaliste a succès, publiera un curieux ouvrage "Dinah Samuel", dans lequel nous le verrons exploiter directement l'idée de Cabaner, qu'il a fort bien connu dans sa jeunesse. Dans un chapitre célèbre, les correspondances sont déclinées en termes de hauteur et de couleur : Blanc = *ut*, bleu = *ré*, noir = *fa*, vert = *sol*, etc. et l'on complète la série avec des dièses et des bémols pour les demi-teintes ! En revanche, l'écrivain dodécaphonisant oublie les lettres et, conséquemment, l'hexacorde féerique de Rimbaud !

Ne demandons rien d'autre à cette curieuse relation rimbaldienne que ce qu'elle peut nous offrir. L'établissement d'analogies fondées entre données musicales et poétiques ne peut relever – chez Arthur Rimbaud comme chez tous les créateurs usant du mot, de la note, de la forme ou de la couleur – que de l'hypothèse pour la raison que ces données prennent racine dans le champ d'un inconnaissable anaphysique qui n'a d'autre réalité que celles des œuvres qu'il induit et qui l'occultent. Cependant, si le raisonnement par analogie, dans son acception générale, conclut d'une ressemblance à une autre ressemblance, la linguistique définit plus volontiers, pour sa part, l'analogie en tant que principe complexe d'assimilation provoquant le changement de certaines formes sous l'influence d'autres formes auxquelles l'esprit les associe et déterminant des créations diverses mais conformes à des modèles préexistants. En ce sens, toutes les spéculations demeurent ouvertes, singulièrement en ce qui concerne les *Illuminations*. Que certains modèles musicaux aient pu conduire Rimbaud à puiser son trésor verbal aux mêmes sources que celles du pur

[1] Al haber tenido la ocasión recientemente de publicar un artículo de análisis (en *L'Éducation musicale*, noviembre de 2003) consagrado a *Million d'oiseaux d'or* [*Millón de pájaros de oro*], poema sinfónico del gran compositor contemporáneo Serge Nigg, me ha sido fácil verificar por ello la perdurable fascinación de los músicos de nuestro tiempo por las "sonoridades coloreadas" de la poesía de Rimbaud.

[2] El 5 de mayo de 1875, escribe a la dirección de Ernest Delahaye: "No tengo más que una semana de Wagner", pero es una simple referencia al nombre de la calle donde vive y no al gran músico, que había alcanzado la cima de su gloria y estaba llamado a desaparecer ocho años más tarde. Una curiosa coincidencia debe señalarse, no obstante; en la carta dirigida a Delahaye desde Stuttgart, el 5 de mayo de 1875, Rimbaud trazó un apresurado dibujo de la casa en la que se aloja con el comentario "Wagner

verdammt in Ewigkeit" ("Maldito sea Wagner por la eternidad"). Puede que sólo se trate de un síntoma de irritación por la situación de su alojamiento. ¡Pero precisamente, en ese mismo momento, del 27 de febrero al 5 de marzo, se desarrollaba en Stuttgart una *Wagnerwoche* ("semana Wagner"), gran misa musical organizada por Franz Liszt, y de la que nuestro poeta no pudo ignorar los ecos!

[3] Charles Simon Favart(1721-1792) fue un autor célebre de vodevil y óperas cómicas, los dos géneros figuran entre los pocos nombrados en la obra de Rimbaud. Quizá se trate aquí de la arieta "*Il était une fille d'honneur*", una de las escasas partituras aún favorecidas del compositor en el siglo XIX.

[4] Pierre Petitfils, *Rimbaud*, Paris, Julliard, 1982, p. 149.

[5] Id. p. 151.

sortilège sonore, les inoubliables échos des *Voyelles* le disent à jamais. Et tant mieux si ces voyelles sont au nombre de six, la moitié de douze !

Gérard Denizeau est maître de conférences en Histoire de l'art contemporain et chargé de la matière "Musique et arts" à Paris 4.

---

[1] Ayant eu tout récemment l'occasion de publier un article d'analyse (in *L'Éducation musicale*, novembre 2003) consacré à *Million d'oiseaux d'or*, poème symphonique du grand compositeur contemporain Serge Nigg, il m'a été aisé de vérifier, en l'occasion, la durable fascination des musiciens de notre temps à l'endroit des "sonorités colorées" de la poésie rimbaldienne.

[2] Le 5 mai 1875, il écrit bien à l'adresse d'Ernest Delahaye : "Je n'ai plus qu'une semaine de Wagner", mais c'est là une simple référence au nom de la rue dans laquelle il vit et non à celui du grand musicien parvenu au sommet de sa gloire et appelé à disparaître huit ans plus tard. Une curieuse coïncidence doit cependant être signalée : sur la lettre adressée de Stuttgart à Delahaye, le 5 mai 1875, Rimbaud a tracé un hâtif dessin de la maison dans laquelle il loge avec le commentaire "Wagner verdammt in Ewigkeit" "(Maudit soit Wagner pour l'éternité"). Peut-être ne s'agit que d'un symptôme d'agacement à l'endroit de son logis. Mais précisément, au même moment, du 27 février au 5 mars, se déroulait à Stuttgart une *Wagnerwoche* ("semaine Wagner"), grand-messe musicale organisée par Franz Liszt, et dont notre poète ne put ignorer les échos !

[3] Charles Simon Favart(1721-1792) fut un auteur célèbre de vaudevilles et opéras-comiques, ces deux genres qui figurent parmi les seuls nommés dans l'œuvre de Rimbaud. Peut-être s'agit-il ici de l'ariette "Il était une fille d'honneur", l'une des rares partitions encore en faveur du compositeur au XIXe siècle.

[4] Pierre Petitfils, *Rimbaud*, Paris, Julliard, 1982, p. 149.

[5] Id. p. 151.

Al aire de su vuelo

Pinturas de José Manuel Broto

Pasiones

Poemas de José-Miguel Ullán

Homenaje a
San Juan de la Cruz

Esta serie de doce cuadros de José Manuel Broto formó parte de la exposición *Al aire de su vuelo*, inaugurada en Sevilla en 1991como Homenaje a San Juan de la Cruz (1542-1591) en el IV centenario de su muerte en Andalucía.

José-Miguel Ullán fue el comisario de esta exposición en la que también participaron los pintores Miquel Barceló y José María Sicilia. Los doce poemas de Ullán están inspirados en esta serie de pinturas y fueron publicados conjuntamente en el catálogo de la exposición.

Con esta nueva edición –cosas del azar–celebramos el doce aniversario de estas pinturas y poemas, nacidos en 1991 bajo la inspiración de San Juan de la Cruz.

Cette série de douze tableaux de José Manuel Broto faisait partie de l'exposition *Al aire de su vuelo*, inaugurée, en 1991, à Séville, en hommage à Saint Jean de la Croix (1542-1591), pour le quatrième centenaire de sa mort en Andalousie.

José-Miguel Ullán était le commissaire de cette exposition à laquelle ont participé les peintres Miquel Barceló et José María Sicilia. Les douze poèmes de Ullán, inspirés de cette série de tableaux, ont été publiés dans le catalogue de l'exposition.

Avec cette nouvelle édition – caprices du hasard – nous célébrons le douzième anniversaire de ces tableaux et poèmes, nés en 1991 sous l'inspiration de Saint Jean de la Croix.

Pasión

I

...que así sea, presagio. Aún no saltó el collado como cordero ni el escorpión se hizo instrumento dócil del trueno.
Erguida estás, señal,
inaccesible a un agua menos iluminada de abrojos. Y se te ve de verdad dispuesta a aplazar la cordura
cuando vienes y vas, sin revuelo, de un blasón de vehemencia a otro desprovisto de juramento.

Vuelve a apiñarte en cruz,
aunque te espines. Y, hecha estricta señal, rasguña. Y, hecha trino, sé ausencia. (No vuelvas al lugar de behetría.)
Has llegado a la hora de elegir un enigma —trenza, báculo, cetro, estalactita, brío— para ofrecerlo al borbollar del cielo.
Acude el nunca a conquistar su espacio con otros brazos a tu red tendidos.
Eres ya torbellino, beatitud emboscada, asombro que campea, señal erguida para que los collados salten como corderos.

Y, esclava de otra forma, te dispones a calcinar en libertad la usanza con lo que tu llegada promete: un tizón compartido en el fluir perpetuo del abandono.

Retiro

II

Si el rostro en las entrañas has hundido, ¿a qué vaivén del sol tu frente inclinas?

A un saber donde el tacto no ha borrado sus leyes voluntarias: "Tus hermanos fueron
el despejo, el buen gusto y el decoro, que todo lo hermosean, y todo lo sazonan, no sola la corteza exterior del traje, sino mucho más el atavío interior, que son las prendas, los verdaderos arreos de la persona."

A un auxilio privado de lo reconocible: flotante soledad, siempre propicia a que islas e insectos reverberen
sobre la palpitante cabellera,
que es guirnalda y refugio, aroma y promisión, tregua del desandar y melodía de las resurrecciones.

A un no saber de ti, limo envolvente, perfección casi fija.

Al auxilio que invocas no para poseer sino para alejarte del estupor que sigue a la furtiva amargura.

A la noche inicial y a la abundancia oblicua, unimismadas.

Sabiduría

III

Nacida del temor, recordó todo antes de despojarse del eco
("que voy seguro luego estoy pensando").

La guardiana cautiva de la imagen primera, la estrella engendradora de semejanzas, la capaz de argumentos diáfanos, la incapaz de evitar la caída;

la ilusión de poder: cómo amasar las cosas visibles e invisibles;
la testigo impotente, la compresiva madre del crimen;
la del terror salvada en deleznable leño;
la proyección del orden en el gran laberinto y la pasividad sanguinolenta;
la hacedora de incendios deseados y salvaciones cifradas;
la que cubre de sal la buena sombra del que más pronto duda;
la cautelosa, que ofrece un trato;

la luna bienhechora en esta celda vacía, la reja del castigo sin dueño, la mirada aceptada:

la muerte nunca inútil, la innumerable.

Juicio

IV

Como al final de todos los días
o tan sólo de haberse quedado un rato distraído alguien tal vez diciendo as en uno de esos túneles ahumados que la nostalgia de repente aclara cuando aquella visión temida de lo próximo acaba de llegar entre sonidos de trompetas

uno de otros vacíos entrelazados presos en una misma luz recibida de nosotros de ti razonable compás kuei resumen surtidor apagón otoñal del relato dibujo desprendido de lo justo y a él medido

flecha y alma mezcladas al obrar vacilante de sentidos ayeres muertos todos los días por la misma doblez de adormecidas armonías la latente y la determinada cuanto aquí mana ahora y cuanto en pensamiento se agita y se deshace

lo increado por pura aceptación lo complacido por destino la abolición de lo edificado ante el brillo del talismán geométrico de jade metalizada espuma etcétera imposible

pórtico del cribar orientación certera de escindirse con un único filo cortante

al dejar la espada en el aire
y en la balanza
donde el fiel oscila
entre el gélido apenas de la blancura y la huella candente de su destello.

Paso

V

¿A dónde va esa senda, *ce passage qui épouse la forme du visage*, en el interminable descender a la altura del secreto ascendente?

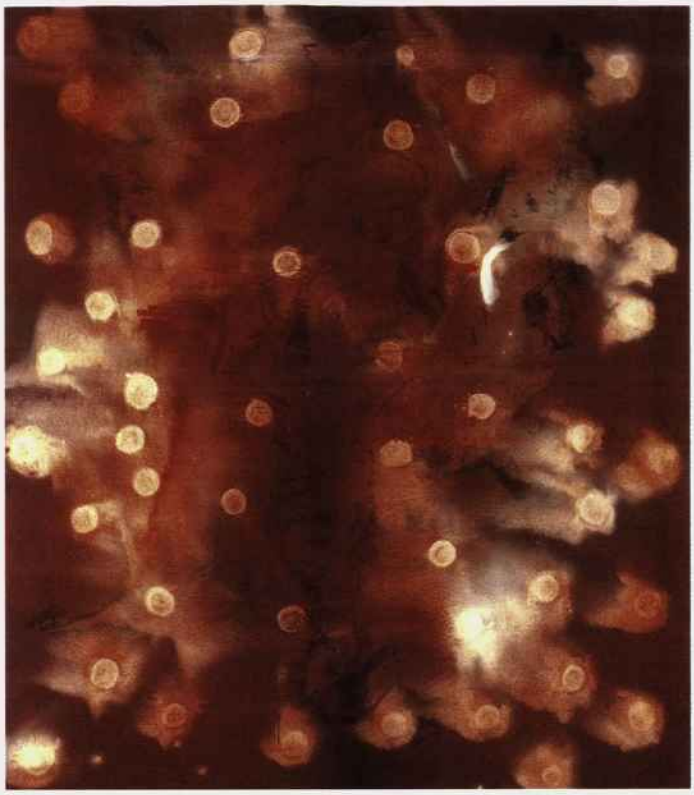
El pie cambia abandono por empeño:
eliminar la sed de semejanza – el plano general – lo distinguible, mover a devoción,
convertir en saliva los márgenes:
la mano servicial que atiza el fuego – la ventana que da corteza y savia al cuerpo escarmentado y pensativo,

internarse en la pulpa, en la espiral sin esperanza alguna de escamoteo o sustitución,
retirarse hacia donde no ha podido otra imagen desconsolada, herida de decir, hallar sus ojos,

dirigirse hacia donde el empeño se pierde casi al menor suspiro, en cualquier peldaño, en cualquier titubeo imantado, en cualquier recordar, en cualquier mancha,

en la sombría fecundación del rostro al contemplarse en el escueto centro de un recinto reconocible, de un aposento *desplazado*, menos amaestrable que antaño por la fraternidad del no, detenido en tierra de nadie, al pie de un horizonte sinuoso que nos reclama

el disfraz del valor, la desnudez del giro.



Lumbre

VI

Un sonido de agua en la hondura. Un bramido lamiendo las paredes. Un tosco amanecer.
Un caer sin caer en la cuenta, pues esas
voces desmesuradas, huracanadas y al descubierto,
allí incluído el rumor dosmético,
sólo esperan que caiga un rayo del último sonido, del ya indecible con palabra aromática

(*contra uma luz / sem falha // o olho / se esmeralda*),

hasta que oímos, en pérdida de tiempo por la inercia arrastrada,

el resplandor,
el cobijo seguro frente a las resonancias, la veloz alegría para aquí adelantarse al espejo, al reproche, a las hojas,
los raros movimientos, bailables, de la consumación,
más veloces que todo lo imaginado en su honor, la infancia, la poesía, la porfía, a favor de lo múltiple, la multiplicación de las llamas en los vasos de los soldados, la virtud de una anchura cálida y porfiada, el numeroso crepitar del duelo, la muerte innumerable y el desvelo espontáneo de sus sombras minúsculas de anunciación:

las tenues telarañas, las noticias de amor, el desorden del viento y la melancolía del orgullo,
esa chispa que volverá, con los dones de alguna otra ceguera, a apagarse en la música del verano naciente

(*e concrecia a luz / som de cigarra*).

Noche

VII

En blanco, ante la fe
giratoria.

En blanco, ante la nada
giratoria.

En blanco, ante las sombras de la fe y de la nada
giratorias.

En blanco, ante el lamento
giratorio.

En blanco, ante el silencio
giratorio.

En blanco, y no de ti,
giratorio.

velar
a oscuras.

Mundo

VIII

Todo cuanto teníamos antes de levantarnos, lo que abarcábamos y lo que nos contaban con muecas y plegarias, la rutina y el sortilegio, la astucia y la contraria elevación, el porqué, el desconsuelo...

Todo.

Pero el desconsuelo también tenía sus valles, su musculatura apoyada en las nubes, su caracoleante caligrafía, sus zozobras, sus cepos, sus campanas, sus canciones, su río helado, su apaciguada cabellera, su remolino contagioso,

en definitiva,
lo mezclable al gemido, lo ajeno, lo complejo:
trenzar y destrenzar las iniciales
de los naufragios,

cortejo descolgado
de eso que en alta mar el fondo anhela:

lo mezclable al gemido, lo ajeno, lo complejo,
trazar *linga* sutil en la tronchada rama
que en aquel nudo del desierto aguarda
que todo lo tenido por más distante

de buenas a primeras se derrame.

Vuelo

IX

Tantas vueltas para fijarse en ti, sin preocuparse de tus miradas, y ahora el presentimiento se ha transformado en lazo no sujeto a ese ahora que te protege, que te persigue,

¡oh saludada ausencia!,
de lejos,
por ver si correspondes a la imagen soñada,

señal dormida
al regresar no siendo

crin relinchante,

látigo del escriba,

estela estable del celeste baño,

caricaturas,
horas muertas, olas marchitas, materiales uncidos a lo siempre predicho:
la imposición de un himno
sobre el hipnotizado hacedor de la imagen
que pierde la noción, la sed, el hilo, el tacto
y solo

sigue de vuelo.

Reino

X

Borrar todo lugar
con el empeño súbito
de quien cruza los dedos.

Deslizarse en tal roce.

Salpicarse de olvido.

Despoblar el emblema.

Aquietarse.

Alma

XI

Allí, con repugnancia atardecida, Urizen
declamaba: "...Y su mundo ha engendrado monstruosidades;
Infieles y temibles y aduladores
Fragmentos de la vida, apariencias
De pies o manos o cabezas,
De corazón o de ojos. Nadaban los terrores más perversos
Hallando entre la sangre gran deleite."

Los muertos se limitan a añadir:
—Prehistoria del Alma, agua pasada.

Su historia, ¿un mediodía
anubarrado?

En la alameda, el hacha.

Trabajos

XII

Podréis allá de espacio indefinido, casi azulado, consolarme al fundiros en todos los trabajos que el viajero le ofrece al que ha venido a abdicar de la espera, de la cosecha.

Aún no saltó el collado como cordero ni el escorpión se hizo instrumento dócil del trueno.

Erguida estás, señal.

A un no saber de ti, limo envolvente, perfección casi fija
de muerte nunca inútil, innumerable muerte,

pórtico del cribar, orientación, certeza de escindirse, con un único filo cortante,
en cualquier peldaño,
en cualquier mancha.

La porfía a favor de lo múltiple. Y, ante la nada giratoria, en blanco.
Hasta así despoblar el emblema, la alameda, el deber.

Para que todo lo tenido en prenda, cantable, vuelva a entreabrirse a su sabor primero.

José Manuel Broto (Zaragoza, 1949)
Al aire de su vuelo, 1991
Serie de 12 cuadros, acrílico sobre lienzo / *Série de 12 tableaux, acrylique sur toile*. 300 x 260 cm.

Iglesia de la Cartuja de Sevilla. Colección Junta de Andalucía.

Nuestro agradecimiento a / notre remerciement à:
José Manuel Broto, José-Miguel Ullán, Manuel Ferro, Rosa Ramírez

MIHU ILIESCU

Doce maneras de abordar la ópera en los albores del siglo XXI

En los años 50 y 60, la ópera atravesó una profunda crisis. Mientras que Boulez clamaba por "hacer explotar los teatros de ópera", el número de las nuevas creaciones destinadas a la escena lírica se redujo drásticamente. Las causas de esa pérdida de favor están ligadas al clima artístico de una época que es la del modernismo radical. Como género, la ópera, a los ojos de los modernos, sufría las consecuencias de su asociación con la institución del mismo nombre, que aparecía cada vez más como un bastión del conservadurismo. El género, además, pagaba las consecuencias del desfase que crecía en esa época entre música "popular" y música "culta". Mientras que la vanguardia modernista predicaba el purismo estético, la ópera se percibía como un género impuro, volcado a la vulgaridad y al *kitsch*. Se instaló un prejuicio según el cual "ópera" y "contemporánea" eran incompatibles. Otro género se impuso entonces en lugar de la ópera: el teatro musical, que ofrecía a los compositores de vanguardia un campo nuevo de experimentación.

Dada por muerta en varias ocasiones, la ópera no parecía, sin embargo, dispuesta a desaparecer de la historia. Aprovechando la brecha de una ideología postmoderna que pregonaba el pluralismo estético, inició en los años 70 una auténtica renovación. Lo impuro, los géneros híbridos y las mezclas de estilos –especialmente la mezcla de lo "popular" y lo "culto"– se convirtieron en el orden del día como manifestaciones de una libertad artística recuperada. Esta evolución favoreció el retorno de la ópera, espectáculo del que su aspecto "gran público" apareció, de igual modo, en fase con la idea de una democratización de la

Douze façons d'aborder l'opéra à l'aube du XXIème siècle

Dans les années 1950-60, l'opéra traverse une crise profonde. Alors que Boulez appelle à "aire sauter les maisons d'opéra", le nombre de nouvelles créations destinées à la scène lyrique décroît de façon drastique. Les causes de cette désaffection sont liées au climat artistique d'une époque qui est celle du modernisme radical. En tant que genre, l'opéra pâtit aux yeux des modernes de son association avec l'institution du même nom, qui apparaît de plus en plus comme un bastion du conservatisme. Le genre fait également les frais du décalage qui se creuse à l'époque entre la musique "populaire" et la musique "savante". Alors que l'avant-garde moderniste prône le purisme esthétique, l'opéra est perçu en effet comme un genre impur, voué à la vulgarité et au kitsch. Un préjugé s'installe, qui veut que les deux termes "opéra" et "contemporain" soient incompatibles. Un autre genre s'impose alors à la place de l'opéra : le théâtre musical, qui offre aux compositeurs d'avant-garde un champ nouveau d'expérimentation.

Donné pour mort à plusieurs reprises, l'opéra n'était pourtant pas prêt à disparaître de l'histoire. Profitant de la percée d'une idéologie postmoderne qui prône le pluralisme esthétique, il entame dans les années 1970 un véritable renouveau. L'impur, les genres hybrides et les mélanges de styles – notamment le mélange du "populaire" et du "savant" – reviennent à l'ordre du jour en tant que manifestations d'une liberté artistique retrouvée. Cette évolution favorise le retour de l'opéra, spectacle dont le côté grand public apparaît également en phase avec l'idée d'une démocratisation de la musique. L'opéra des années 1980-90 intègre

música. La ópera de los años 80 y 90 integró, no obstante, ciertos aspectos innovadores del teatro musical de los años 60 y 70. El paisaje del espectáculo músico-teatral contemporáneo reunió finalmente una diversidad de acercamientos que se situaban entre la ópera tradicional y el teatro musical experimental.

Al evocar doce actitudes posibles hoy frente a la ópera, este texto pone en evidencia las diversas mutaciones afrontadas por este género en el curso de la segunda mitad del siglo XX.

I. Hacer anti-ópera

Hacer anti-ópera era una reacción lógica por parte de los compositores modernos que, al mismo tiempo que denunciaban la vacuidad de un género esclerotizado, continuaban sintiendo la necesidad de aliar música y teatro. Esta actitud de contestación dio nacimiento a una diversidad de acercamientos que substituyeron la ópera por el nuevo género del teatro musical. Dio lugar, en los años 60 y 70, a nuevas apelaciones como "acción musical" o "acción músico-dramática", que reflejaban nuevas formas de concebir las relaciones entre música, dramaturgia y puesta en escena. En sus "acciones musicales" Luciano Berio explota así el potencial teatral de la música al imaginar un teatro reglado por estructuras musicales. Mauricio Kagel adopta otra vía, la del "teatro instrumental", que valora el potencial expresivo de los gestos y los movimientos efectuados por los instrumentistas o los cantantes en el curso de una interpretación.

En el mismo espíritu de contestación a la ópera tradicional, Ligeti escribe en los años 60 y 70 *Aventures et Nouvelles Aventures* (*Aventuras y Nuevas Aventuras*), una "acción músico-dramática" de la que el único material sonoro vocal está constituido por fonemas desprovistos de contenido semántico. A propósito de esta obra, que se ha podido describir como una anti-ópera, Ligeti escribe: "La ópera está muerta, recibe una inyección, no vuelve a la vida, sino solamente a una vida ficticia"[1]. En los años 80 y 90, encontramos una actitud parecida en compositores más jóvenes. "*Hay que romper la ópera*", afirma Pascal

cependant certains aspects novateurs du théâtre musical des années 1960-1970. Le paysage du spectacle musical-théâtral contemporain réunit finalement une diversité d'approches qui se situent entre l'opéra traditionnel et le théâtre musical expérimental.

En évoquant douze attitudes possibles aujourd'hui vis-à-vis de l'opéra, ce texte met en évidence les diverses mutations subies par ce genre au cours de la seconde moitié du XXème siécle.

I. Faire de l'anti-opéra

Faire de l'anti-opéra est une réaction logique de la part des compositeurs modernes qui, tout en dénonçant la vacuité d'un genre sclérosé, continuent à ressentir le besoin d'allier musique et théâtre. Cette attitude de contestation donne naissance à une diversité d'approches qui substituent à l'opéra le nouveau genre du théâtre musical. Elle donne lieu, dans les années 1960-70, à de nouvelles appellations, telles que "action musicale" ou "action musico-dramatique", qui reflètent de nouvelles façons de concevoir les rapports entre musique, dramaturgie et mise en scène. Dans ses "actions musicales" Luciano Berio exploite ainsi le potentiel théâtral de la musique, en imaginant un théâtre réglé par des structures musicales. Mauricio Kagel adopte une autre voie, celle du "théâtre instrumental", qui met en valeur le potentiel expressif des gestes et des mouvements effectués par les instrumentistes ou les chanteurs au cours d'une exécution.

Dans le même esprit de contestation de l'opéra traditionnel, Ligeti écrit, dans les années 1960, *Aventures et Nouvelles Aventures*, une "action musico-dramatique" dont l'unique matériau sonore vocal est constitué de phonèmes dépourvus de contenu sémantique. A propos de cette œuvre, que l'on a pu décrire comme un anti-opéra, Ligeti écrit : "L'opéra est tué, il reçoit une injection, il ne revient pas à la vie, mais seulement à une vie fictive"[1]. Dans les années 1980-90, on retrouve une attitude semblable chez des compositeurs plus jeunes. "*Il faut casser l'opéra*", affirme ainsi Pascal Dusapin en commentant *Romeo & Juliette* (1989), œuvre où il avoue s'être "complètement moqué" des lois du genre.

Dusapin comentando *Roméo & Juliette* (1989), obra en la que afirma haberse "burlado por completo" de las leyes del género.

II. Hacer anti-anti-ópera

A penas diez años después de la anti-ópera *Aventures et Nouvelles Aventures*, ¡*El Gran Macabro* (1975), de Ligeti, se quiere ya una "anti-anti-ópera"! En la medida en que la negación de la negación retorna al origen, se puede interpretar esta evolución de forma dialéctica, considerando que se trata de nuevo de una ópera, "pero a otro nivel"[2]. Después de haber creído, en los años 60, que "la ópera estaba pasada de moda" y que había que "hacer explotar los teatros de ópera", Ligeti admite haber cambiado de opinión[3]. En el mismo sentido, Berio, después de haber evitado durante mucho tiempo la palabra ópera y afirmar siempre que escribía "acciones musicales", reconoce, al comentar *Un Re in ascolto* (*Un rey a la escucha*), que "el espíritu de la ópera invade a veces la partitura y la escena".

La evolución del acercamiento de Pascal Dusapin es también significativa. Así, tras los experimentos de *Roméo & Juliette* y de *To Be Sung*, su último opus, *Perelà, l'homme de fumée* (*Perelà, el hombre de humo*), aparece como una verdadera ópera. Su libreto desarrolla, en efecto, una historia verdadera, poniendo en escena una galería de personajes ricos en colorido. El compositor confiesa incluso que utiliza técnicas de escritura ilustrativa que confiere a la orquesta el estatuto de un personaje que acompaña las diversas situaciones dramáticas[4]. Signos de una tendencia reciente más general de reanudar con el género, tal y como estaba constituido en el siglo XIX, se encuentran en otras verdaderas óperas de la producción reciente: *L'Amour de loin* (*El amor de lejos*), de Saariaho, *Le Château des Carpathes* (*El castillo de los Cárpatos*), de Hersant, *Salammbô*, de Fénelon.

III. Reactualizar los mitos

Numerosas óperas se inspiran –hoy como en el pasado– en la inagotable reserva de la mitología greco-romana. Los compositores, aun trabajando

II. Faire de l'anti-anti-opéra

A peine dix ans après l'anti-opéra *Aventures et Nouvelles Aventures*, *Le Grand Macabre* (1975), de Ligeti, se veut déjà un "anti-anti-opéra" ! Dans la mesure où la négation de la négation aboutit à l'origine, on peut interpréter cette évolution de façon dialectique, en considérant qu'il s'agit là de nouveau d'un opéra, "mais à un autre niveau"[2]. Après avoir cru, dans les années soixante, que "l'opéra était démodé" et qu'il "fallait faire exploser les maisons d'opéra", Ligeti admet avoir changé d'opinion[3]. Dans le même sens, Berio, après avoir longtemps évité le mot opéra en affirmant toujours écrire uniquement des "actions musicales", reconnaît, en commentant *Un Re in ascolto*, que "l'esprit de l'opéra envahit parfois la partition et la scène".

L'évolution de l'approche de Pascal Dusapin est tout aussi significative. Ainsi, après les expériments de *Roméo & Juliette* et de *To Be Sung*, son dernier opus, *Perelà, l'homme de fumée*, apparaît comme un véritable opéra. Son livret déroule en effet une vraie histoire, mettant en scène une galerie de personnages riches en couleurs. Le compositeur avoue même utiliser des techniques d'écriture illustratives, conférant à l'orchestre le statut d'un personnage qui accompagne les diverses situations dramatiques[4]. Signe d'une tendance plus générale de renouer avec le genre, tel qu'il s'est constitué au XIXème siècle, on en trouve d'autres véritables opéras dans la production récente : *L'Amour de loin*, de Saariaho, *Le Château des Carpathes*, de Hersant, *Salammbô*, de Fénelon.

III. Réactualiser les mythes

De nombreux opéras s'inspirent – aujourd'hui comme dans le passé – de l'inépuisable réservoir qu'est la mythologie gréco-romaine. Les compositeurs, travaillant souvent en étroite collaboration avec des librettistes créatifs, procèdent cependant à des relectures audacieuses des mythes de l'antiquité. Loin de se limiter à de simples illustrations de récits connus, ils entendent délivrer un message philosophique et politique. Ainsi, dans *Prometeo* Luigi Nono "saisit l'effondrement de la raison moderne dans le mythe, et induit une inertie en phase

a menudo en estrecha colaboración con libretistas creativos, proceden sin embargo a relecturas audaces de los mitos de la antigüedad. Lejos de limitarse a simples ilustraciones de relatos conocidos, buscan enviar un mensaje filosófico y político. Así, en *Prometeo* Luigi Nono "toma el hundimiento de la razón moderna del mito, e induce una inercia en fase con nuestra consciencia histórica paralizada"[5]. Esta "acción musical" cuyo libreto está elaborado por un filósofo, Máximo Cacciari, puede ser interpretada como una forma de interrogar al mito de Prometeo. Uniendo diversos comentarios e interpretaciones (o solamente alusiones) de las que éste ha sido objeto a lo largo de los siglos[6], aparece como la exégesis de un mito, una mitología, el fruto de una recreación incesante de la que nos es imposible alcanzar los orígenes"[7].

La problemática atemporal de los mitos se presta a diversas adaptaciones y actualizaciones. En *Greek* (1988), el compositor británico Mark-Anthony Turnage traslada la tragedia de Edipo al paisaje de los barrios pobres del Este de Londres. Edipo toma los rasgos de Eddy, *skinhead* desamparado, Laios y Iocasta los de una pareja de patronos de café. En este contexto, las calamidades modernas que representan la violencia urbana y el paro masivo aparecen como el paralelo de la peste que se abate sobe la ciudad de Tebas. En su ópera *Dédale* (*Dédalo*), Hugues Dufourt apunta a romper con una cierta lectura neoclásica, "pulida, decorosa y barnizada" de la mitología. Mientras que la acción se desarrolla sobre un fondo de guerra sangrante, el Minotauro está concebido como "una figura del furor, la energía bruta, el innombrable y el desastre"[8]. Fundamentalmente, la referencia a la fatalidad del destino, característica del mito, se borra para poner en primer plano la humana voluntad de transgresión.

IV. Adaptar obras de teatro

La adaptación de obras de teatro da lugar, igual que en el caso de los temas inspirados por la mitología, a interpretaciones que se alejan a veces considerablemente del espíritu del texto original. En *Le conte d'hiver* (*Cuento de invierno*), de avec notre conscience historique paralysée"[5]. Cette "action musicale" dont le livret est élaboré par un philosophe, Massimo Cacciari, peut être interprétée comme une façon d'interroger le mythe de Prométhée. En rassemblant divers commentaires et interprétations (ou seulement allusions) dont celui-ci a fait l'objet au fil des siècles[6], elle apparaît comme "l'exégèse d'un mythe, une mythologie, le fruit d'une recréation incessante dont il nous est impossible d'atteindre les origines"[7].

La problématique atemporelle des mythes se prête à diverses adaptations et actualisations. Dans *Greek* (1988), le compositeur britannique Mark-Anthony Turnage transpose la tragédie d'Œdipe dans le paysage des quartiers pauvres de l'Est de Londres. Œdipe prend les traits d'Eddy, skinhead désemparé, Laïos et Jocaste ceux d'un couple de patrons de café. Dans ce contexte, les fléaux modernes que sont la violence urbaine et le chômage de masse apparaissent comme le correspondent de la peste qui s'abat sur la ville de Thèbes. Dans son opéra *Dédale*, Hugues Dufourt vise à rompre avec une certaine lecture néoclassique, "policée, bienséante et vernie", de la mythologie. Alors que l'action se déroule sur un fond de guerre sanglante, le Minotaure est conçu ainsi comme "une figure de la fureur, de l'énergie brute, de l'innommable aussi et du désastre"[8]. Plus fondamentalement, la référence à la fatalité du destin, caractéristique du mythe, est effacée, pour mettre en avant la volonté humaine de transgression.

IV. Adapter des pièces de théâtre

L'adaptation de pièces de théâtres donne lieu, de même que dans le cas des sujets inspirés par la mythologie, à des réinterprétations qui s'éloignent parfois considérablement de l'esprit du texte d'origine. Dans *Le conte d'hiver*, de Philippe Boesmans, le livret tiré de la pièce éponyme de Shakespeare fait apparaître un nouveau personnage, à la fois narrateur et partie prenante dans le récit. Le troisième acte de l'opéra se déroule, par ailleurs, dans une banlieue moderne qui, avec son terrain de basket et ses rockeurs, n'est pas sans rappeler le cadre de *West Side Story*. Le livret de l'opéra *Les Trois Sœurs*, de Peter Eötvös, à la différence de la

Philippe Boesmans, el libreto extraído de la obra homónima de Shakespeare hace aparecer un nuevo personaje, a la vez narrador y perceptor del relato. El tercer acto de la ópera se desarrolla, por otra parte, en un suburbio moderno que, con su campo de baloncesto y sus roqueros, no deja de recordar el marco de *West Side Story*. El libreto de la ópera *Les Trios Soeurs* (*Tres hermanas*), de Peter Eötvos, a diferencia de la obra de teatro homónima de Chejov, "no es ni realista ni psicológica: practica la estilización, la distanciación". Estrecha el drama alrededor de tres personajes principales y transforma la cronología del relato, el monólogo final es resituado al principio de la ópera. El sentido de la narración se invierte, "como un flash-back o una retrospección. El prólogo aparece así como un recuerdo, una manera de revivir los acontecimientos por venir"[9].

En *El Gran Macabro*, de Ligeti, "libre adaptación" de una obra de teatro de Michel de Ghelderode, el final es modificado de forma significativa. Así, se trata no solamente de ridiculizar la muerte para escapar al miedo, sino también de enviar un mensaje hedonista en consonancia con una cierta sensibilidad postmoderna: "¡No temáis a la muerte, buena gente, vendrá, pero no ahora! ¡Que llegue la hora, que suenen las copas, vivir hasta ese momento en la alegría!". El libreto incluye igualmente una dimensión política, por la denuncia de dos tipos de regímenes totalitarios que Ligeti había conocido, el de Hitler y el de Stalin. El estilo literario se desmarca con respecto al texto de Ghelderode que los autores del libreto no dudan en versificar y ritmar para poner en primer plano una concepción eminentemente musical del conjunto.

V. Renovar la dramaturgia

La dramaturgia de la ópera contemporánea se caracteriza por la fragmentación del relato y, a menudo, por la ausencia de verdadero conflicto. La ausencia de estos elementos es generalmente compensada por una escritura dramatúrgica particularmente compleja. Así, en *Un Re in ascolto* varios planos narrativos se imbrican en el seno de una estructura polifónica. No se trata,

pièce de théâtre éponyme de Tchekhov, "n'est ni réaliste ni psychologique : il pratique la stylisation, la distanciation". Il resserre le drame autour de trois personnages principaux et bouleverse la chronologie du récit, le monologue final étant replacé au début de l'opéra. Le sens de la narration s'inverse, "comme un flash-back ou une rétrospection. Le prologue apparaît ainsi comme un souvenir, une manière de revivre les événements à venir"[9].

Dans *Le Grand Macabre*, de Ligeti, "libre adaptation" d'une pièce de théâtre de Michel de Ghelderode, le final est modifié de façon significative. Ainsi s'agit-il non seulement de ridiculiser la mort pour échapper à la peur, mais aussi de délivrer un message hédoniste en résonance avec une certaine sensibilité postmoderne : "Ne craignez pas la mort, bonnes gens, elle viendra, mais pas maintenant ! Vienne l'heure, sonne le glas, vivez jusque-là dans la joie !" Le livret inclut également une dimension politique, par la dénonciation de deux types de régimes totalitaires que Ligeti avait connus, celui hitlérien et celui stalinien. Le style littéraire se démarque par rapport au texte de Ghelderode, que les auteurs du livret n'hésitent pas à versifier et à rythmer, pour mettre en avant une conception éminemment musicale de l'ensemble.

V. Renouveler la dramaturgie

La dramaturgie de l'opéra contemporain se caractérise par l'éclatement du récit et, parfois, par l'absence d'un vrai conflit. L'absence de ces éléments est généralement compensée par une écriture dramaturgique particulièrement complexe. Ainsi, dans *Un Re in ascolto* plusieurs plans narratifs sont imbriqués au sein d'une structure polyphonique. Il ne s'agit pas, explique Berio, d'"une histoire que l'on puisse raconter en mots et en musique, mais plutôt d'une série de situations qui se rapportent continuellement à des fragments de récits possibles"[10]. L'opéra *Tristes tropiques* (1996), de Georges Aperghis, fournit un autre exemple de complexité dramaturgique. Son livret parvient à enchevêtrer de façon harmonieuse les trois registres présents dans le livre éponyme de Claude Lévi-Strauss : celui de la réflexion philosophique, celui de l'ethnologie et celui de la fiction romanesque.

explica Berio, de "una historia que se pueda contar en palabras y música, sino más bien de una serie de situaciones que remiten continuamente a fragmentos de relatos posibles"[10]. La ópera *Tristes Trópicos* (1996), de Georges Aperghis, suministra otro ejemplo de complejidad dramatúrgica. Su libreto consigue entrecruzar de manera armoniosa los tres registros presentes en el libro homónimo de Claude Lévi-Strauss: el de la reflexión filosófica, el de la etnología y el de la ficción novelesca. La ausencia de relato y conflicto es flagrante en *To Be Sung*, de Pascal Dusapin, una ópera experimental en la que "las palabras, los sonidos y la música no construyen ningún drama, ninguna acción, sino que simplemente desarrollan objetos sensoriales"[11].

El procedimiento del montaje pone aún más en evidencia la fragmentación de la dramaturgia tradicional. Si, en *Prometeo*, Nono se inspira en *Prometeo encadenado*, de Esquilo, lo "despoja de todo arco narrativo", imaginando una "escena sin historia". Procede así a una "ontologización de la dramaturgia", trayectoria que se traduce por la renuncia a la intriga y por una "dislocación de los personajes"[12]. En efecto, igual que el conflicto pierde su sustancia, los personajes pierden la consistencia que tenían en la ópera tradicional. Así, en Berio el personaje, sometido a un "descentramiento perpetuo", "no se cristaliza en tanto que sujeto psicológico"[13]. O si en *Les Trois Soeurs* de Peter Eötvos todos los papeles de mujeres están confiados a hombres, es para mostrar que "no son personajes por completo, sino estereotipos, portavoces, máscaras"[14]. El travestismo y las máscaras son igualmente omnipresentes en *El Gran macabro* de Ligeti, donde la mayor parte de los personajes encarnan, hasta la caricatura, arquetipos caracterológicos.

VI. Reemplazar el libreto por montaje de textos

Numerosos libretos se han construido como montajes que juntan textos, a menudo muy heteróclitos. Esta técnica es adoptada frecuentemente por artistas comprometidos como Nono, que definía su trayectoria como un "teatro de la consciencia". Los textos que junta en sus dos

L'absence de récit et de conflit est flagrante dans *To Be Sung*, de Pascal Dusapin, un opéra expérimental où "les mots, les sons et la musique ne construisent aucun drame, aucune action, mais tout simplement déroulent des objets sensoriels"[11].

Le procédé du montage met encore plus en évidence l'éclatement de la dramaturgie traditionnelle. Si, dans *Prometeo*, Nono s'inspire du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, il le "dépouille de tout arc narratif", en imaginant une "scène sans histoire". Il procède ainsi à une "ontologisation de la dramaturgie", démarche qui se traduit par le renoncement à l'intrigue et par une "dislocation des personnages"[12]. En effet, de même que le conflit perd de sa substance, les personnages perdent la consistance qu'ils avaient dans l'opéra traditionnel. Ainsi, chez Berio le personnage, soumis à un "décentrement perpétuel", "ne se cristallise pas en tant que sujet psychologique"[13]. Aussi, si dans *Les Trois Sœurs* de Peter Eötvös tous les rôles de femmes sont confiés à des hommes, c'est pour montrer que "ce ne sont pas des personnages à part entière, mais des types, des porte-parole, des masques"[14]. Le travestissement et le masque sont également omniprésents dans *Le Grand Macabre* de Ligeti, où la plupart des personnages incarnent, jusqu'à la caricature, des archétypes caractérologiques.

VI. Remplacer le livret par des montages de textes

De nombreux livrets sont construits sous forme de montages réunissent des textes souvent très hétéroclites. Cette technique est souvent adoptée par des artistes engagés comme Nono, qui définit sa démarche comme un "théâtre de la conscience". Les textes qu'il rassemble dans ses deux premières "actions musicales "(*Intolleranza 1960*, *Al gran sole carico d'amore*[15]), au-delà de leur diversité (documents authentiques, témoignages, chants révolutionnaires, fragments de pièces de théâtre), véhiculent un même message de révolte contre les injustices sociales. Un autre artiste militant, Helmut Lachenmann, dans *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern (La Petite fille aux allumettes)*, associe au conte d'Andersen le texte d'une lettre écrite en

primeras "acciones musicales" (*Intolleranza 1960*, *Al gran sole carico d'amore*[15]), al margen de su diversidad (documentos auténticos, testimonios, cantos revolucionarios, fragmentos de obras de teatro), encarnan un mismo mensaje de revuelta contra las injusticias sociales. Otro artista militante, Helmut Lachenmann, en *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (*La chica de las cerillas*), asocia a un cuento de Andersen el texto de una carta escrita en prisión por una activista condenada en 1968 por haber incendiado un gran almacén. Esta yuxtaposición confiere una carga emocional particular a la imagen que atraviesa esta ópera, la del "individuo destruido por la sociedad del que la chica de las cerillas es un símbolo"[16].

El mismo procedimiento de montaje utiliza el compositor holandés Louis Andriessen en *De Materia* (1989), obra que pone en escena una galería de personajes reales cuyo punto de vista común consiste en haber sacrificado su vida en nombre de un ideal científico, político o religioso. Su libreto reúne fragmentos de textos de una variedad sorprendente: un tratado de matemáticas aplicadas a la pintura, un tratado antiguo de física, poemas, el discurso pronunciado por Marie Curie con motivo de la entrega del Premio Nobel, un manual de construcción naval. Los montajes concebidos para las últimas "acciones musicales" de Nono y Berio se caracterizan por la tonalidad grave de su mensaje. *Prometeo*, de Nono, es una "tragedia de la escucha", en el sentido de que busca hacer audible lo inaudible, igual que hacer visible lo invisible[17]. *Cronaca del Luogo*, de Berio, que junta textos del Antiguo Testamento y poemas de Paul Celan, T. S. Eliot, Marina Tsvetaieva, evoca el destino de la humanidad de una forma alegórica y más bien sombría.

VII. Practicar la mezcla de estilos

La ópera contemporánea se ha convertido en lugar de encuentro de músicas tonales y atonales, estribillos populares y sonoridades nuevas. En un espíritu ecléctico característico de la postmodernidad, las partituras acumulan referencias históricas diversas, presentadas a menudo de modo paródico. En *El Gran Macabro*, de Ligeti, prison par une activiste condamnée en 1968 pour avoir mis le feu à un grand magasin. Cette juxtaposition confère une charge émotionnelle particulière à l'image qui traverse cet opéra, celle de *"l'individu détruit par la société dont la petite fille aux allumettes est un symbole"*[16].

Le même procédé du montage est utilisé par le compositeur hollandais Louis Andriessen dans *De Materie* (1989), œuvre qui met en scène une galerie de personnages réels dont le point commun est d'avoir sacrifié leur vie au nom d'un idéal scientifique, politique ou religieux. Son livret réunit des fragments de textes d'une variété étonnante : un traité de mathématiques appliquées à la peinture, un ancien traité de physique, des poèmes, le discours prononcé par Marie Curie lors de l'attribution du prix Nobel, un manuel de construction navale. Les montages conçus pour les dernières "actions musicales" de Nono et Berio se caractérisent par la tonalité grave de leur message. *Prometeo*, de Nono, est une "tragédie de l'écoute", en ce sens qu'elle s'attache à rendre l'audible inaudible, de même qu'elle rend visible l'invisible[17]. *Cronaca del Luogo*, de Berio, qui réunit des textes de l'Ancien Testament et des poèmes de Paul Celan, T.S. Eliot, Marina Tsvetaieva, évoque le destin de l'humanité d'une façon allégorique et plutôt sombre.

VII. Pratiquer le mélange des styles

L'opéra contemporain est devenu un lieu de rencontre des musiques tonales et atonales, des refrains populaires et des sonorités nouvelles. Dans un esprit éclectique caractéristique de la postmodernité, les partitions accumulent des références historiques diverses, présentées souvent sur un mode parodique. Dans *Le Grand Macabre*, de Ligeti, l'écriture atonale sérielle (réservée à des moments de comique grotesque) coexiste avec celle tonale de la Passacaille finale. La liste de vraies ou fausses citations identifiées dans cet opéra concerne des œuvres de Monteverdi, Purcell, Pergolèse, Rameau, Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt, Rossini, Verdi, Offenbach, Berg, Bartók et Stravinski[18]. La partition de *Un Re in ascolto* intègre également des éléments hétéroclites, tels qu'une valse, une sérénade, ou

la escritura atonal serial (reservada a los momentos cómicos grotescos) coexiste con la tonal del Pasacalle final. La lista de verdaderas o falsas citas identificadas en esta ópera concierne a obras de Monteverdi, Purcell, Pergolesi, Rameau, Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt, Rossini, Verdi, Offenbach, Berg, Bartók y Stravinsky[18]. La partitura de *Un Re in ascolto* integra igualmente elementos heteróclitos, tales como un vals, una serenata o incluso músicas funcionales destinadas a ilustrar episodios de teatro dentro del teatro (ensayos y audiciones). La palabra que Berio encuentra para definir, no sin ironía, su estilo musical: "neobarrocoromanticosimbodialectoestructuralista", es significativa de este eclecticismo.

En un mismo espíritu de apertura, la ópera deja cada vez más sitio a músicas populares como el jazz, el rock o el rap. Las justificaciones dadas para explicar las disparidades estilísticas que se producen difieren de un compositor a otro. Según Philippe Boesmans, el episodio de jazz bastante largo y relativamente autónomo que introduce en *Le Conte d'hiver* puede ser comparado a lo que era el ballet en la ópera francesa[19]. Por el contrario, para Philippe Manoury el breve momento de rock que inserta en su ópera *60ème Parallèle* cumple una función precisa en la dramaturgia. En *De Materie* (1989), de Louis Andriessen, la mezcla de elementos de jazz, boggie y rap con elementos de música culta resultan coherentes con la estructura compositiva del libreto. Sin embargo, la influencia de las música populares puede a veces influir, sutilmente, en el estilo mismo de ciertos compositores. Existen así afinidades entre la escritura vocal de Gérard Pesson, en su ópera de cámara, *Forever Valley*, y una expresión vehemente propia a la articulación del rap[20].

VIII. Reciclar el pasado

Bajo el manto de la evocación de una época histórica precisa, la ópera se convierte en un terreno de predilección para diversas empresas de reciclaje del pasado. Kaija Saariaho despliega, por ejemplo, una escritura melódica y armónica que, para estar derivada de sus búsquedas

encore des musiques fonctionnelles destinées à illustrer des épisodes de théâtre dans le théâtre (répétitions et auditions). Le mot que trouve Berio pour définir, non sans ironie, son style musical : "néobaromanticosymbodialectostructuraliste", est significatif de cet éclectisme.

Dans un même esprit d'ouverture, l'opéra fait de plus en plus place à des musiques populaires comme le jazz, le rock ou le rap. Les justifications fournies pour expliquer les disparités stylistiques qui en résultent diffèrent d'un compositeur à l'autre. Selon Philippe Boesmans, l'épisode de jazz assez long et relativement autonome qu'il introduit dans *Le Conte d'hiver* peut être comparé à ce qu'était le ballet dans l'opéra français[19]. En revanche, pour Philippe Manoury le bref moment de rock qu'il insère dans son opéra *60ème Parallèle* remplit une fonction précise dans la dramaturgie. Dans *De Materie* (1989), de Louis Andriessen, le mélange d'éléments de jazz, boogie et rap avec des éléments de musique savante apparaît cohérent avec la structure composite du livret. Cependant, l'influence des musiques populaires peut parfois influencer, subtilement, le style même de certains compositeurs. Il existe ainsi des affinités entre l'écriture vocale de Gérard Pesson, dans son opéra de chambre, *Forever Valley*, et une l'expression véhémente propre à l'articulation du rap[20].

VIII. Recycler le passé

Sous couvert d'évoquer une époque historique précise, l'opéra devient un terrain de prédilection pour diverses entreprises de recyclage du passé. Kaija Saariaho déploie, par exemple, une écriture mélodique et harmonique qui, pour être dérivée de ses recherches spectrales, n'en a pas moins une couleur modale parfaitement adéquate à l'époque du Moyen-Age, où se déroule l'action de son opéra, *L'Amour de loin*. Le genre apporte, en fait, une certaine légitimité aux démarches qui renouent avec les langages musicaux historiques (tonal et modal), sans pour autant oublier l'arsenal expressif atonal. Dans les partitions de Philippe Hersant et Philippe Boesmans les effets de tension et de détente sont obtenus par des moyens harmoniques qui vont de l'accord parfait jusqu'au chromatisme atonal. Avec

espectrales no deja de tener un color modal perfectamente adecuado a la época de la Edad Media en la que se desarrolla la acción de su ópera, *L'Amour de loin*. El género aporta, de hecho, una cierta legitimidad a los intentos de recuperar los lenguajes musicales históricos (tonales o modales), sin olvidar, por otra parte, el arsenal expresivo atonal. En las partituras de Philippe Hersant y Philippe Boesmans los efectos de tensión y relajación se obtienen por medios armónicos que van desde el acorde perfecto hasta el cromatismo atonal. Con la tonalidad resurgen igualmente otros aspectos del pasado, como el *cantabile* en la escritura vocal o la arquitectura basada en sucesiones de números; arias, dúos, tríos, conjuntos... Incluso la "gran ópera", género que se creía definitivamente abandonado, sale a la superficie en *Salammbô*, de Philippe Fénelon.

La tendencia postmoderna del reciclaje encuentra su expresión más directa en el recurso a las citas. Este fenómeno, particularmente extendido en la ópera –señalemos ejemplos en compositores tan diferentes como Ligeti, Donatoni, Levinas, Kagel, Rihm, Lachenmann, Andriessen, Manoury, Nyman– se declina de varias maneras: caricatura, pseudo-cita, simple alusión. Las citas cumplen, en general, un papel preciso en la dramaturgia, gracias a las asociaciones de ideas que son susceptibles de provocar. Así, en *El Gran Macabro* –una ópera trufada de falsas citas y alusiones a menudo difícilmente identificables– la intervención del coro que anuncia el fin del mundo hace alusión al coral central de la *Pasión según San Mateo*, de Bach, cuyo texto evoca el Apocalipsis. El *Lamento d'Angelica* –una pseudo-cita– juega incluso un papel estructural en la dramaturgia del *Château des Carpathes*, de Philippe Hersant. Esta obra escrita en un estilo "barroco imaginario" contribuye a asegurar la unidad de la ópera, pudiendo ser asimilada a una verdadera idea musical[21].

IX. Parodiar y caricaturizar la ópera tradicional

La crítica a la que los modernos someten a la institución de la ópera burguesa toma a menudo la forma de la parodia y la caricatura. En *Staatstheater* (1970), de Mauricio Kagel, las

la tonalité ressurgissent également d'autres aspects du passé, tels que le *cantabile* dans l'écriture vocale ou l'architecture basée sur des successions de numéros : airs, duos, trios, ensembles. Même le "grand opéra", genre que l'on croyait définitivement abandonné, refait surface dans *Salammbô*, de Philippe Fénelon.

La tendance postmoderne au recyclage trouve son expression la plus directe dans le recours à des citations. Ce phénomène, particulièrement répandu dans l'opéra – on note des exemples chez des compositeurs aussi différents que Ligeti, Donatoni, Levinas, Kagel, Rihm, Lachenmann, Andriessen, Manoury, Nyman – se décline de plusieurs manières : caricature, pseudo-citation, simple allusion. Les citations remplissent en général un rôle précis dans la dramaturgie, grâce aux associations d'idées qu'elles sont susceptibles de provoquer. Ainsi, dans *Le Grand Macabre* – un opéra truffé de fausses citations et d'allusions souvent difficilement identifiables – l'intervention du chœur annonçant la fin du monde fait allusion au choral central de la *Passion selon Saint Matthieu* de Bach, dont le texte évoque l'*Apocalypse*. Le *Lamento d'Angelica* – une pseudo-citation – joue même un rôle structural dans la dramaturgie du *Château des Carpathes*, de Philippe Hersant. Cette pièce écrite dans un style "baroque imaginaire" contribue à assurer l'unité de l'opéra, pouvant être assimilée à une vraie idée musicale[21].

IX. Parodier et caricaturer l'opéra traditionnel

La critique à laquelle les modernes soumettent l'institution de l'opéra bourgeois prend souvent la forme de la parodie et de la caricature. Dans *Staatstheater* (1970), de Mauricio Kagel, les conventions rigides et l'immobilisme du genre font l'objet d'une satire caustique. L'œuvre ridiculise l'artificialité de l'opéra avec une cruauté qui n'a d'égal que celle dont fait preuve Fellini dans une mémorable séquence de *E la nave va*. Vingt ans plus tard, l'ironie de Kagel se fait moins mordante et prend même des teintes nostalgiques. La partition de son pseudo-opéra, *Aus Deutschland*, prend en dérision les clichés du romantisme allemand, en particulier ceux du lied schubertien. Chaque numéro fait référence

convenciones rígidas y el inmovilismo del género son el objeto de una sátira cáustica. La obra ridiculiza la artificialidad de la ópera con una crueldad que no desmerece de la que hace Fellini en una memorable secuencia de *E la nave va*. Veinte años más tarde, la ironía de Kagel se hace menos hiriente y adquiere incluso tintes nostálgicos. La partitura de su pseudo-ópera, *Aus Deutschland*, toma a broma los clichés del romanticismo alemán, en particular los del *lied* schubertiano. Cada número hace referencia a una obra generalmente muy conocida (por ejemplo, *La muerte y la doncella*), sin citarla verdaderamente, pero tomando uno de sus aspectos rítmicos, melódicos o armónicos. Una intención paródica y satírica es visible igualmente en *Alfred, Alfred* (1998), ópera cómica de Franco Donatoni, donde *collages* de citas extraídas de Verdi, Donizetti, Bellini o Vivaldi suministran una gran parte del material musical.

La sátira es mucho más feroz en Cage, compositor en el que el interés tardío por la ópera, a finales de los años 80, se explica verosímilmente por una voluntad de acabar con un género que le parece irremediablemente ligado al pasado –y a Europa. Sus *Europeras* son *happenings* que parecen querer contrariar –incluso agredir– al público habitual de los teatros de ópera. Éste debe, en efecto, asistir a un verdadero despiece –que recuerda a una muerte simbólica– del género que ama. En un desorden sonoro y visual rigurosamente organizado con ayuda de un ordenador, las *Europeras* mezclan citas truncadas de arias célebres y fragmentos de acompañamientos esparcidos, siguiendo una falsa sinopsis voluntariamente desprovista de sentido, que acumula los clichés más pasados de la ópera tradicional[22]. La trayectoria de Cage representa de hecho una forma de hacer "explotar" la institución burguesa de la ópera más eficazmente que la petición retórica lanzada en este sentido treinta años antes por Boulez[23].

X. Hacer ópera sobre ópera

En el teatro musical de los años 60 y 70, el universo del teatro en general y de la ópera en

à une œuvre généralement très connue (par exemple, *La jeune fille et la mort*), sans la citer vraiment, mais en reprenant un de ses aspects rythmiques, mélodiques ou harmoniques. Une intention parodique et satirique est également visible dans *Alfred, Alfred* (1998), opéra comique de Franco Donatoni, où des collages de citations extraits de Verdi, Donizetti, Bellini, Vivaldi fournissent une grande partie du matériau musical.

La satire est beaucoup plus féroce chez Cage, compositeur dont l'intérêt tardif pour l'opéra, à la fin des années 1980, s'explique vraisemblablement par une volonté d'en finir avec un genre qui lui paraît irrémédiablement lié au passé – et à l'Europe. Ses *Europeras* sont des *happenings* qui semblent vouloir contrarier – voire agresser – le public habituel des maisons d'opéra. Celui-ci doit en effet assister à une véritable mise en pièces – qui ressemble à une mise à mort symbolique – du genre qu'il affectionne. Dans un désordre sonore et visuel rigoureusement organisé à l'aide d'un ordinateur, les *Europeras* mélangent ainsi des citations tronquées d'airs célèbres et des bribes d'accompagnements dépareillés, suivant un pseudo synopsis volontairement dépourvu de sens, qui accumule les clichés les plus éculés de l'opéra traditionnel[22]. La démarche de Cage représente en fait une façon de faire "exploser" l'institution bourgeoise de l'opéra bien plus efficace que l'appel rhétorique lancé en ce sens, trente ans plus tôt, par Boulez[23].

X. Faire de l'opéra sur l'opéra

Dans le théâtre musical des années 1960-70, l'univers du théâtre en général et de l'opéra en particulier devient lui-même un sujet d'opéra. Trois œuvres de Berio sont représentatives de cette tendance : *Opera* (1970), une parodie qui accumule divers types de comportement musical, vocal et scénique[24] ; *La Vera Storia* (1982), œuvre qui se rapporte au *Trouvère* de Verdi ; *Un Re in ascolto*, "action musicale" dont la trame est basée sur une mise en abîme de *La Tempête* de Shakespeare. En fait, observe Berio, ces trois œuvres relèvent d'une sorte de méta-théâtre, en ce sens qu'elles ont un "personnage caché", qui est "le théâtre lui-même, l'opéra"[25]. Une idée similaire sous-tend *Votre Faust*

particular se convierte él mismo en tema de ópera. Tres obras de Berio son representativas de esta tendencia: *Opera* (1970), una parodia que acumula diversos tipos de comportamiento musical, vocal y escénico[24]; *La Vera Storia* (1982), obra que nos lleva hasta *Il Trovatore* de Verdi; *Un Re in ascolto*, "Acción musical" cuya trama está basada en una regresión infinita de *La Tempestad* de Shakespeare. De hecho, observa Berio, estas tres obras marcan una especie de meta-teatro, en el sentido de que tienen un "personaje escondido", que es "el teatro mismo", la ópera"[25]. Una idea similar sostiene *Votre Faust* (1967), "ópera imaginaria" de Henri Pousseur y Michel Butor, cuyo personaje principal es un joven compositor que debe escribir una ópera inspirada en el tema fáustico. En fin, en una creación reciente, *Alfred, Alfred*, Franco Donatoni extrae quizá la última consecuencia de esta idea: ¡es el compositor mismo quien interpreta en la escena su propio papel!

Una reflexión sobre las condiciones de existencia de la ópera en el siglo XX está integrada por Pascal Dusapin y su libretista Olivier Cadiot en *Roméo & Juliette* (1989). El "verdadero tema" de esta obra, que procede de una especie de reconstrucción crítica de los mecanismos del género, es el "sistema texto/música que hace pasar la palabra al canto"[26]. En *Le Château des Carpathes*, Philippe Hersant, por su parte, busca construir alrededor del personaje mítico de la diva una "parábola sobre la ópera". Su intento expresa una preocupación postmoderna por integrar el pasado histórico, sin dejar de guardar una cierta distancia. Pero donde Berio utiliza los clichés de la ópera en el ámbito de una estrategia de distanciación de tipo brechtiano[27], Hersant se sirve puntualmente de ciertas figuras sonoras emblemáticas (las vocalizaciones de la diva, el ritual de la afinación de los instrumentos antes de la obertura), para construir situaciones dramáticas.

XI. Salir de los muros de los teatros de ópera

El teatro musical de los años 60 y 70 ha aportado en el campo de la puesta en escena del sonido ideas innovadoras, como la del abandono de la

(1967), "opéra imaginaire" de Henri Pousseur et Michel Butor, dont le personnage principal est un jeune compositeur qui doit écrire un opéra inspiré du thème faustien. Enfin, dans une création récente, *Alfred, Alfred*, Franco Donatoni tire peut-être l'ultime conséquence de cette idée : c'est le compositeur lui-même qui joue sur la scène son propre rôle !

Une réflexion sur les conditions d'existence de l'opéra au XXème siècle est intégrée par Pascal Dusapin et son librettiste Olivier Cadiot, dans *Roméo & Juliette* (1989). Le "véritable sujet" de cette œuvre, qui procède à une sorte de déconstruction critique des mécanismes du genre, est "le système texte/musique qui fait passer la parole au chant"[26]. Dans *Le Château des Carpathes*, Philippe Hersant vise quant à lui à construire, autour du personnage mythique de la diva, une "parabole sur l'opéra". Son approche exprime un souci postmoderne d'intégrer le passé historique, tout en gardant par rapport à lui une certaine distance. Mais là où Berio utilise les clichés de l'opéra dans le cadre d'une stratégie de distanciation de type brechtien[27], Hersant se sert ponctuellement de certaines figures sonores emblématiques (les vocalises de la diva, le rituel de l'accordage des instruments avant l'ouverture), pour construire des situations dramatiques.

XI. Sortir des murs des maisons d'opéra

Le théâtre musical des années 1960-70 a apporté dans le domaine de la mise en espace du son des idées novatrices, comme celle de l'abandon du rapport frontal entre la scène et le public. Il s'agissait de sortir des murs de l'ancienne institution pour trouver des lieux aptes à accueillir un public différent et plus large. Des spectacles ont pu ainsi être donnés dans une usine désaffectée (*Un gran sole carico d'amore* de Nono), dans une église (*Prometeo* de Nono), dans une salle de sports (la première séquence du cycle *Licht* de Stockhausen), ou dans un stade (*Oresteia* de Xenakis). Le choix de tels lieux découle d'une conception du spectacle musical-théâtral qui implique un nouveau rapport entre le spectateur et l'œuvre et qui modifie finalement la nature même de l'expérience esthétique. Les œuvres qui viennent d'être citées expriment

relación frontal entre la escena y el público. Se trataba de salir de los muros de la antigua institución para encontrar lugares aptos para acoger a un público diferente y más amplio. Se han podido dar espectáculos en una fábrica abandonada (*Un gran sole carico d'amore* de Nono), en una iglesia (*Prometeo* de Nono), en un polideportivo (la primera secuencia del ciclo *Licht* de Stockhausen), o en un estadio (*Oresteïa* de Xenakis). La elección de tales lugares revela una concepción del espectáculo músico-teatral que implica una nueva relación entre el espectador y la obra, y que modifica finalmente la naturaleza misma de la experiencia estética. Las obras que acaban de citarse expresan de hecho la voluntad de los compositores de alcanzar al público de forma más directa, que rompe con las convenciones de la ópera tradicional.

Actualmente, este impulso innovador e iconoclasta de los años 60 y 70 se ha abandonado. Por pragmatismo o comodidad, los compositores reencuentran el camino de los teatros de ópera, de los que se contentan con explotar mejor su potencial. Pero guardando, sin embargo, la voluntad de abolir la relación frontal entre la escena y el público, explotan a veces las nuevas posibilidades abiertas por la informática en el ámbito de la especialización del sonido. Un dispositivo regido por ordenador se usa en *K...*, de Philippe Manoury, para proyectar el sonido por direcciones especialmente calculadas de la sala de la Ópera de la Bastilla (París). Otras ideas que van por el mismo camino aparecen realizables sin recurrir a medios técnicos muy importantes. Peter Eötvos crea así en *Les Trois Sœurs* un espacio sonoro en tres dimensiones, formado por dos orquestas (una en el foso y la otra en bambalinas), a las que se añaden las intervenciones puntuales de un acordeonista.

XII. Repensar la ópera como teatro total

Bernd Aloys Zimmermann, compositor visionario por varios conceptos, imagina una "ópera pluralista" que corresponde a la idea de un teatro total. Esta nueva forma de espectáculo debería reunir "en un lugar especialmente creado para este uso" todas las formas de expresión artística:

en fait la volonté des compositeurs de toucher le public d'une façon plus directe, qui rompt avec les conventions de l'opéra traditionnel.

Aujourd'hui cet élan novateur et iconoclaste des années 1960-70 est retombé. Par pragmatisme ou par commodité, les compositeurs retrouvent le chemin des maisons d'opéra, dont ils se contentent désormais de mieux exploiter le potentiel. En gardant néanmoins la volonté d'abolir le rapport frontal entre la scène et le public, ils exploitent parfois les nouvelles possibilités ouvertes par l'informatique dans le domaine de la spatialisation du son. Un dispositif géré par l'ordinateur est ainsi sollicité dans *K...*, de Philippe Manoury, pour projeter le son sur des trajectoires spécialement calculées pour la salle de l'Opéra Bastille. D'autres idées allant dans le même sens apparaissent réalisables sans faire appel à des moyens techniques très importants. Peter Eötvös crée ainsi dans *Les Trois Sœurs* un espace sonore à trois dimensions, formé par deux orchestres (l'un dans la fosse, l'autre dans les coulisses), auxquels s'ajoutent les interventions ponctuelles d'un accordéoniste.

XII. Repenser l'opéra en tant que théâtre total

Bernd Aloys Zimmermann, compositeur visionnaire à plusieurs titres, imagine une "opéra pluraliste" qui correspond à l'idée d'un théâtre total. Cette nouvelle forme de spectacle devrait réunir "en un endroit spécialement créé pour cet usage" toutes les formes d'expression artistique : architecture, peinture, sculpture, théâtre parlé, théâtre chanté, ballet, cinéma, télévision, musique électronique, musique concrète, cirque, comédie musicale et "toutes les formes du théâtre du mouvement". En explorant ces pistes, les compositeurs d'aujourd'hui conçoivent des formes d'expression multiartistiques. Dans *Le Premier cercle*, opéra de Gilbert Amy inspiré par un roman d'Alexander Soljenitsyne, l'univers carcéral du Goulag soviétique est évoqué par la projection d'un film spécialement tourné à Moscou. Dans *Machinations*, de Georges Aperghis, le dialogue entre des interprètes et des images projetées sur des écrans crée un ressort dramatique d'un type nouveau[28]. Des références

arquitectura, pintura, escultura, teatro hablado, teatro cantado, ballet, cine, televisión, música electrónica, música concreta, circo, comedia musical y "todas las formas del teatro del movimiento". Explotando estas pistas, los compositores de hoy conciben formas de expresión multiartísticas. En *Le Premier cercle*, ópera de Gilbert Amy inspirada por la novela de Alexander Soljenitsin, el universo carcelario del Gulag soviético se evoca por la proyección de un film especialmente rodado en Moscú. En *Machinations*, de Georges Aperghis, el diálogo entre intérpretes e imágenes proyectadas sobre pantallas crea un resorte dramático de nuevo tipo[28]. Referencias pictóricas, teatrales o cinematográficas son a veces identificables en la concepción musical. La del *Gran Macabro* debe mucho al universo pictórico de El Bosco y Brueghel, pero también al Pop-Art, a lo grotesco carnavalesco de la Edad Media, a la estética de los comics y a la del objeto encontrado.

En *Un Re in ascolto*, los fragmentos de valses a lo Nino Rota, así como la presencia en la escena de clowns y acróbatas, llevan a pensar en el universo cinematográfico de Fellini. La artificialidad de los personajes de *Trois Sœurs* se explica por una cierta estilización y esencialización tomada en préstamo al teatro *kabuki*. La tercera ópera de Pascal Dusapin, *To Be Sung*, ilustra las relaciones más íntimas que pueden establecerse entre la música y la dimensión visual. La obra es el fruto de una colaboración muy particular, casi simbiótica, entre el compositor y el autor del cuadro escenográfico. La partitura lleva la marca de su paralelo escénico, una instalación concebida por el artista americano James Turrell, conocido por su trabajo sobre la luz: "como si en el puro objeto musical [...] subsistiese la memoria de su entorno visual"[29]. En esta obra, "los componentes escénicos son el contrapunto estricto de los espacios y desplazamientos acústicos"[30]. Sin embargo, observa Dusapin, los dos artistas guardan cada uno su libertad: "Nada de su trabajo [de Turrell] está deducido del mío. Está 'al lado'. Su instalación no es pues un decorado, en el sentido en el que habría que jugar con él. Es una cosa en sí, creada al mismo tiempo"[31].

picturales, théâtrales ou cinématographiques sont parfois identifiables dans la conception musicale. Celle du *Grand Macabre* doit ainsi beaucoup à l'univers pictural de Jérôme Bosch et de Brueghel, mais aussi au Pop-Art, au grotesque carnavalesque du Moyen-Age, à l'esthétique des bandes dessinées et à celle de l'objet trouvé.

Dans *Un Re in ascolto*, les bribes de valses à la Nino Rota, tout comme la présence sur la scène de clowns et acrobates, font penser à l'univers cinématographique de Fellini. L'artificialité des personnages des *Trois Sœurs* s'explique par une certaine stylisation et essentialisation empruntées au théâtre *kabuki*. Le troisième opéra de Pascal Dusapin, *To Be Sung*, illustre des rapports plus intimes qui peuvent s'établir entre la musique et la dimension visuelle. L'œuvre est le fruit d'une collaboration toute à fait particulière, quasi symbiotique, entre le compositeur et l'auteur du cadre scénographique. La partition porte la trace de son pendant scénique, une installation conçue par l'artiste américain James Turrell, connu pour son travail sur la lumière : "comme si dans le pur objet musical [...] il subsistait la mémoire de son environnement visuel"[29]. Dans cette œuvre, "les composantes scéniques sont le strict contrepoint des espacements et déplacements acoustiques"[30]. Pourtant, observe Dusapin, les deux artistes gardent chacun sa liberté : "rien de son travail [de Turrell] n'est déduit du mien. Il est 'à côté'. Son installation n'est donc pas un décor, dans le sens où il faudrait jouer avec. C'est une chose en soi, créée dans le même temps"[31].

Épilogue

Du haut de ses quatre siècles d'existence, l'opéra défie tous ceux qui comptaient hier l'enterrer. En traversant les turbulences de la seconde moitié du XXème siècle, le genre a cependant subi une mutation. Celle-ci lui a permis de survivre, en s'adaptant à la nouvelle donne esthétique postmoderne, tout en intégrant les innovations du théâtre musical des années 1960-70. Seul est mort, en fait, un certain rituel opératique du XIXème, avec ses fastes ridicules et ses clichés ringards. L'opéra, lui, semble désormais faire partie de la mythologie du monde

Epílogo

Desde la altura de sus cuatro siglos de existencia, la ópera desafía a todos los que querían enterrarla. Al atravesar las turbulencias de la segunda mitad del siglo XX, el género ha sufrido, no obstante, una mutación. Ésta le ha permitido sobrevivir, aunque adaptándose a los nuevos rasgos de la estética postmoderna, a la vez que integrando las innovaciones del teatro musical de los años 60 y 70. Sólo ha muerto, de hecho, un cierto ritual operístico del siglo XIX, con sus fastos ridículos y sus clichés horteras. La ópera, por su parte, parece ya indisociable de la mitología del mundo occidental. Y se arriesga así a sufrir nuevas (des)(a)venturas y conocer metamorfosis.

Mihu Iliescu es musicólogo.

[1] Cf. Kostakeva, Maria, "La méthode du persiflage dans l'opéra *Le Grand Macabre* de György Ligeti", (El método de la burla en la ópera *El Gran Macabro*), *Analyse Musicale*, n° 45, 2002, p. 68.
[2] Cf. Kostakeva, Maria, ibid., p. 73.
[3] Cf. Politi, Edna, "Entretien avec Ligeti" (Entrevista con Ligeti), *Contrechamps*, p. 126.
[4] Cf. Gindt, Antoine, "Entretien ave Pascal Dusapin" (Entrevista con Pascal Dusapin), Programa del espectáculo *Perelà, l'homme de fumée*, Opéra National de Montpellier, 2003, p. 13.
[5] Cf. Feneyrou, Laurent, "Introduction au *Prometeo* de Luigi Nono", *Analyse musicale*, n° 46, 2003, p. 13.
[6] La lista de las fuentes literarias utilizadas por Cacciari incluye textos de Benjamin, Esquilo, Eurípides, Goethe, Herodoto, Hesiodo, Hölderlin, Píndaro, Safo, Schoenberg y Sófocles.
[7] Cf. Feneyrou, Laurent, "Introduction au *Prometeo*...", op. cit., p. 13.
[8] Cf. Dufourt, Hugues, carpeta del disco *Dédale*, p. 1.
[9] Cf. Merlin, Christian, "La dramaturgie de *Trois Sœurs* de Peter Eötvös : de la déconstruction littéraire d'une pièce de théâtre à la reconstruction musicale d'un opéra" (La dramaturgia de *Tres hermanas* de Peter Eötvos: de la deconstrucción literaria de una obra de teatro a la reconstrucción de una ópera), *Analyse musicale* n° 45, 2003, p. 50.
[10] Cf. Albéra, Philippe et Demierre Jacques, entrevista, *Révolution*, 16 de septiembre de 1983.
[11] Cf. Ferrari, Giordano, "*Le théâtre musical*...", op. cit., p. 19.
[12] Cf. Feneyrou, Laurent, op. cit., p. 15.
[13] Cf. Stoïanova, Ivanka, "*La Revue Musicale*", n° 375-376-377, *Luciano Berio – Chemins en musique*, p. 231.

occidental. Il risque ainsi de vivre de nouvelles (més)aventures et de connaître bien d'autres métamorphoses.

Mihu Iliescu est musicologue.

[1] Cf. Kostakeva, Maria, "La méthode du persiflage dans l'opéra Le Grand Macabre de György Ligeti", *Analyse Musicale*, n° 45, 2002, p.68.
[2] Cf. Kostakeva, Maria, ibid., p. 73.
[3] Cf. Politi, Edna, "Entretien avec Ligeti", *Contrechamps*, p. 126.
[4] Cf. Gindt, Antoine, entretien ave Pascal Dusapin, *Programme du spectacle Perelà, l'homme de fumée*, Opéra National de Montpellier, 2003, p. 13.
[5] Cf. Feneyrou, Laurent, "Introduction au *Prometeo* de Luigi Nono", *Analyse musicale*, n° 46, 2003, p. 13.
[6] La liste des sources littéraires utilisées par Cacciari inclut des textes de Benjamin, Eschyle, Euripide, Goethe, Hérodote, Hésiode, Hölderlin, Pindare, Sappho, Schönberg et Sophocle.
[7] Cf. Feneyrou, Laurent, "Introduction au *Prometeo*...", op. cit., p. 13.
[8] Cf. Dufourt, Hugues, pochette du disque *Dédale*, p. 1.
[9] Cf. Merlin, Christian, "La dramaturgie de *Trois Sœurs* de Peter Eötvös : de la déconstruction littéraire d'une pièce de théâtre à la reconstruction musicale d'un opéra", *Analyse musicale* n° 45, 2003, p. 50.
[10] Cf. Albéra, Philippe et Demierre Jacques, entretien, *Révolution*, 16 septembre 1983.
[11] Cf. Ferrari, Giordano, *"Le théâtre musical..."*, op. cit., p. 19.
[12] Cf. Feneyrou, Laurent, op. cit., p. 15.
[13] Cf. Stoïanova, Ivanka, "*La Revue Musicale*, n° 375-376-377, *Luciano Berio – Chemins en musique*, p. 231.
[14] Cf. Merlin, Christian, "La dramaturgie de Trois Soeurs...", op. cit., p. 52.
[15] Le titre reprend un vers de Rimbaud ("Au grand soleil d'amour chargé"), extrait d'un poème inspiré par la figure d'une communarde, l'enseignante Louise Michel.
[16] Cf. Ferrari, Giordano, "Le théâtre musical d'aujourd'hui...", op. cit., p. 11.
[17] Cf. Feneyrou, Laurent, *"Une introduction au Prometeo..."*, op. cit., p. 26.
[18] Cf. Michel, Pierre, *György Ligeti, Le Grand Macabre, L'Avant-Scène Opéra*, 1981, p. 10-85.
[19] Cf. Lucas, Jean, entretien, *Opéra International*, n° 241, Décembre 1991, p. 7.
[20] Cf. Pesson, Gérard, "Pour un auditorium des hauteurs : notes sur *Forever Valley*", *Analyse Musicale*, n° 46, 2003,

[14] Cf. Merlin, Christian, "La dramaturgie de Trois Soeurs...", op. cit., p. 52.
[15] El título toma un verso de Rimbaud ("Au grand soleil d'amour chargé"), extraído de un poema inspirado por la figura de una *communarde*, la maestra Louise Michel.
[16] Cf. Ferrari, Giordano, "Le théâtre musical d'aujourd'hui...", op. cit., p. 11.
[17] Cf. Feneyrou, Laurent, "*Une introduction au Prometeo...*", op. cit., p. 26.
[18] Cf. Michel, Pierre, *György Ligeti, Le Grand Macabre*, *L'Avant-Scène Opéra*, 1981, p. 10-85.
[19] Cf. Lucas, Jean, entrevista, *Opéra International*, n° 241, Décembre 1991, p. 7.
[20] Cf. Pesson, Gérard, "Pour un auditorium des hauteurs: notes sur *Forever Valley*" (Por un auditorio de alturas: notas sobre *Forever Valley*), *Analyse Musicale*, n° 46, 2003, p. 55.
[21] Cf. Bardot, Jean-Marc, "*Le Château des Carpathes* de Philippe Hersant : une poétique du souvenir comme fondement de l'imaginaire dramaturgique" (*El castillo de los Cárpatos* de Philippe Hersant : una poética del recuerdo como fundamento del imaginario dramatúrgico), *Analyse Musicale*, n° 45, 2002, p. 55-56.
[22] Cf. Lindenberger, Herbert, *Opera in History. From Monteverdi to Cage*, Stanford University Press, 1998, p. 241-264.
[23] Cf. Lindenberger, Herbert, ibid., p. 243 y siguientes.
[24] Cf. Vila, Marie-Christine, *Quatre siècles d'opéra*, Larousse, 2000, p. 268.
[25] Cité par Stoïanova, Ivanka, *Luciano Berio – Chemins en musique*, op. cit., p. 341.
[26] Cf. Dusapin, Pascal, "Au sujet de Roméo & Juliette" (A propósito de *Romeo y Julieta*), programa de mano, Ópera de Montpellier, 1989.
[27] Cf. Stoïanova, Ivanka, op. cit., p. 222.
[28] Cf. Ferrari, Giordano, op. cit., p. 17.
[29] Cf. Gindt, Antoine, carpeta del disco *To Be Sung*, p. 3.
[30] Cf. Cohen-Lévinas, Danielle, *Des notations musicales, Frontières et singularités* (Notaciones musicales, Fronteras y singularidades), L'Harmattan, 1996, p. 145.
[31] Cf. Gindt, Antoine, entrevista, *Journal ATEM*, n° 6, Noviembre 1994.

p. 55.
[21] Cf. Bardot, Jean-Marc, "*Le Château des Carpathes* de Philippe Hersant : une poétique du souvenir comme fondement de l'imaginaire dramaturgique", *Analyse Musicale*, n° 45, 2002, p. 55-56.
[22] Cf. Lindenberger, Herbert, *Opera in History. From Monteverdi to Cage*, Stanford University Press, 1998, p. 241-264.
[23] Cf. Lindenberger, Herbert, ibid., p. 243 et passim.
[24] Cf. Vila, Marie-Christine, *Quatre siècles d'opéra*, Larousse, 2000, p. 268.
[25] Cité par Stoïanova, Ivanka, *Luciano Berio – Chemins en musique*, op. cit., p. 341.
[26] Cf. Dusapin, Pascal, "Au sujet de Roméo & Juliette", programme de salle, Opéra de Montpellier, 1989.
[27] Cf. Stoïanova, Ivanka, op. cit., p. 222.
[28] Cf. Ferrari, Giordano, op. cit., p. 17.
[29] Cf. Gindt, Antoine, pochette du disque *To Be Sung*, p. 3.
[30] Cf. Cohen-Lévinas, Danielle, *Des notations musicales, Frontières et singularités*, L'Harmattan, 1996, p. 145.
[31] Cf. Gindt, Antoine, entretien, *Journal ATEM*, n° 6, Novembre 1994.

los doce tonos oratorios de la Compañía de Jesús

que ſi à vn miſmo tiempo hiere al entendimiento el diſcurſo, y à los oidos el tono proporcionado, moverà afectos en el Auditorio. El Exordio ha de ſer muy ſuave, y templada la voz, ſin muchos altos, ni baxos; porque no eſtè canſada, ni con fatigas de ſobre aliento para proſeguir el rato. En la narracion ſe ha de entrar con mas viveza: La diviſion ha de ſer propueſta con mucho eſpacio, para que pueda quedar impreſſa en el Auditorio: En la confirmacion ha de esforçar mas la voz, ajuſtando el ſonido à la energia del concepto; y para mas claridad pondrè varios modos de templar la voz, para ſubirla, y baxarla, ſin faltar à la Arte de Muſica, que à la Rethorica ſirve de regla; porque las vozes del Orador no ſean deſentonadas.

Thema. VT
Narracion. RE
Confirmacion. MI
Exclamacion. FA
Increpacion. SOL
Exortacion. SOL
Admiracion. LA
Epilogo. RE

ACCIONES.

Han de ſer las acciones ayroſas, no afectadas; eſto es, no deve aguardar el labio à la mano, ſino antes bien la mano ha de ſeguir al labio: para que lo que la voz repreſenta à los oidos, la mano repreſente à los ojos. Pero ay diferencia entre el Comediante, y el Orador en las acciones; que el Comediante como ſu fin principal es deleytar con el arte las potencias, y ſentidos, deve regular de tal forma las acciones à las vozes, que aquello que de los labios nace, ſe ha de animar con las acciones nuevamente; para que oidos, y ojos tengan en la viveza de labios, y manos ſu alimento. El Orador tiene tres fines; *mover, enſeñar, y deleytar.* Y eſte vltimo es el menor de todos: Y aſſi no eſtrecha el Arte al Orador, à que acompañe con acciones diſtintas todas las vozes, y palabras; porque era neceſſaria mucha pauſa en el dezir, para que à la lengua pudieran ſeguir las manos en ſu movimiento familiar: Baſta, que las acciones acompañen à la lengua en el fin de las clauſulas enteras; porque eſte es vn accidente, que ayuda mucho al Orador, para mover afectos en el oyente: Y no ſe pide, que ſegun las palabras, ſe quiebren las acciones; por dos cauſas. La primera es: Que ſi ſe habla aprieſſa, (como muchas vezes lo pide la materia, en ilaciones, y conſequecias) ſeria fealdad en vn Orador Evangelico verle jugar las manos con la prieſſa miſma que pronuncia palabras, como vn relox diſparado, que ſe deſliza en las horas. La ſegunda cauſa es: Porque el Orador no deve ceñirſe tanto al deleyte del Auditorio, que gaſte en la pauſa de la repreſentacion el tiempo: Su fin principal es mover, y enſeñar: Y aſſi aquellas acciones, que mas conducen para mover, ò à compaſſion, ò à llanto, ò à gozo, ſe deven executar con eficacia, y brio. Y la razon de todo es: Que la palabra Divina, ella por ſi miſma tiene fuerça de penetrar los animos, y perſuadir à los que tienen Fè de el Evangelio: Y como por ſi tiene vida, no neceſſita, que las acciones del Orador le dèn la vida, que à otras vozes falta: Solo pide la repreſentacion de manos por accidente de ornato, templandoſe con la gravedad del pueſto, y ſugetandoſe al fin principal de la Oracion, que es mover, y enſeñar al Auditorio. Y aunque no es facil ſeñalar reglas ſingu-

LUIS ROBLEDO ESTAIRE

Los doce tonos oratorios de la Compañía de Jesús

La persuasión es un ejercicio recurrente en la actividad cotidiana, un elemento de articulación entre los diferentes miembros que conforman el cuerpo social. Funciona empíricamente en el entorno doméstico y en ambientes coloquiales, pero también lo hace con una cierta reglamentación en el ámbito de los profesionales de la seducción que ofertan mercaderías e ideologías varias. Persuadir con eficacia requiere no sólo una argumentación convincente, sino el recurso a la empatía entre el agente de la propuesta y el receptor, empatía que pasa por la activación de ciertos resortes emocionales en el contenido del mensaje y en los signos externos con los que se expresa éste.

Desde el principio de la civilización occidental fue gestándose una herramienta poderosa al servicio de la persuasión: la oratoria, que contemplaba el adiestramiento en esos signos externos, gestuales y vocales, para la materialización del discurso. La oratoria clásica consta de cinco operaciones: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio* o *pronuntiatio*. La *inventio* se ocupa de establecer el tema, la *dispositio* de estructurarlo en secciones, la *elocutio* de embellecer la dicción con figuras retóricas y otros recursos, la *memoria* de almacenar imágenes y conceptos, la *actio* o *pronuntiatio*, en fin, de declamar el discurso con un aparato gestual y vocal capaz de suscitar emociones en el auditorio y hacer, así, más efectiva, la persuasión. Los diferentes movimientos de la cabeza, de las manos, de todo el cuerpo, pertenecen a la *actio*; la modulación de la voz, a la *pronuntiatio*.

Cicerón y Quintiliano recomiendan en sus tratados que el orador frecuente a los actores de teatro para que aprenda sus técnicas gestuales y vocales a fin de incorporarlas a la *actio* y a la *pronuntiatio*

Les douze tons de l'art oratoire de la Compagnie de Jésus

La persuasion est un exercice récurrent dans l'activité journalière, un élément d'articulation entre les différents membres qui composent le corps social. Elle fonctionne de façon empirique dans l'environnement domestique et dans les échanges conversationnels, mais elle agit également avec une certaine réglementation parmi les professionnels de la séduction en offrant des produits et des idéologies variés. Persuader efficacement exige non seulement une argumentation convaincante, mais aussi le recours à l'empathie entre l'acteur de la proposition et le récepteur, empathie qui passe par l'activation de certains ressorts émotionnels dans le contenu du message et dans les signes extérieurs grâce auxquels il s'exprime.

Dès ses origines, la civilisation occidentale a progressivement créé un outil puissant au service de la persuasion : l'art oratoire, qui envisageait l'entraînement à ces signes extérieurs, gestuels et vocaux, en vue de la matérialisation du discours. L'art oratoire classique comprend cinq opérations : *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* et *actio* ou *pronuntiatio*. L'*inventio* s'emploie à établir le sujet, la *dispositio* le structure en sections, l'*elocutio* se charge de l'embellissement de la diction par des figures rhétoriques et par d'autres ressources, la *memoria* en stocke les images et les concepts, l'*actio* ou *pronuntiatio*, enfin, se charge de la déclamation du discours dans un apparat gestuel et vocal capable de susciter les émotions de l'auditoire et, ainsi, rendre plus effective la persuasion. Les différents mouvements de la tête, des mains, de tout le corps, appartiennent à l'*actio* ; la modulation de la voix à la *pronuntiatio*.

Dans leurs traités Cicéron et Quintilien recommandent à l'orateur de fréquenter les acteurs de

y pueda, así, suscitar emociones en el auditorio, como lo hacen aquéllos. También relacionan las inflexiones vocales del orador con las que llevan a cabo los cantores. De este modo, aconsejan la variedad en la dicción y prescriben formas diferentes de modular la voz. Cicerón, por ejemplo, compara las voces *contenta*, *summissa* y *gravis et inflexa* del orador con los sonidos *acutus*, *gravis* e *inflexus* en el canto (*Orator*, 56-57). En la *Rhetorica ad Herennium* (considerada durante siglos como obra de Cicerón) se afirma que existen tres inflexiones principales en la voz de las cuales surgen otras ocho derivadas que hay que utilizar para pronunciar adecuadamente contenidos emocionales diversos (III, 23-27). En la *Institutio oratoria*, al hablar de la necesidad que tiene el orador del *melos* musical para suscitar emociones diferentes en el auditorio, Quintiliano señala tres inflexiones y tres cualidades principales en el uso de la voz: en tono elevado (*elate*) con una voz aguda (*intentio vocis*), suavemente (*dulciter*) con una voz intermedia (*flexus*) y moderadamente (*leniter*) con una voz grave (*remissio*) (I, x, 22-26). En otro lugar, al tratar de la *pronuntiatio* o *actio*, Quintiliano compara los ejercicios vocales del músico y del orador, y recomienda para este último una selección de pasajes procedentes del teatro que contengan la mayor variedad posible de emociones para poder ejercitar la voz en las inflexiones adecuadas (XI, iii, 22-25).

La importancia de las diferentes modulaciones de voz en la práctica oratoria es confirmada por Cicerón en su relato de la anécdota según la cual Caius Gracchus pronunciaba sus discursos con un tañedor de *fistula* oculto a su lado que, recorriendo los diferentes sonidos de la gama, le iba ayudando a modular diferentemente la voz desde el registro *medium* hacia el agudo (cuando iba decayendo su entonación) y hacia el grave (cuando se hallaba en el límite de la agudeza) (*De oratore* III, 224-227). Quintiliano, que recoge, condensada, la anécdota, dice que los griegos llamaban a esta fístula *tonarion* y que mostraba a Gracchus los *modos* en los que tenía que colocar la voz (*Institutio oratoria*, I, x, 27)[1]. Esta anécdota es, sin duda, la que subyace en la recomendación que

théâtre afin d'apprendre leurs techniques gestuelles et vocales et de les incorporer à l'*actio* et à la *pronuntiatio*. Il pourra ainsi, à leur exemple, susciter des émotions parmi les auditeurs. Ils mettent également en rapport les inflexions vocales de l'orateur avec celles que pratiquent les chanteurs. De la sorte, ils conseillent de mettre de la variété dans la diction et prescrivent différentes formes de moduler la voix. Cicéron, par exemple, compare les mots *contenta*, *summissa* et *gravis et inflexa* de l'orateur avec les sons *acutus*, *gravis e inflexus* du chant (*Orator*, 56-57). Dans la *Rhetorica ad Herennium* (considérée pendant des siècles comme une œuvre de Cicéron) il est affirmé l'existence de trois inflexions principales dans la voix dont dérivent huit autres qu'il faut utiliser pour une prononciation adéquate de divers contenus émotionnels (III, 23-27). Quintilien, dans son *Institutio oratoria* (I, x, 22-26), lorsqu'il parle de la nécessité du *melos* musical pour susciter des émotions différentes dans l'auditoire, indique trois inflexions et trois qualités principales dans l'usage de la voix : en ton élevé (*elate*) avec une voix aigüe (*intentio vocis*), doucement (*dulciter*) avec une voix moyenne (*flexus*) et modérément (*leniter*) avec une voix grave (*remissio*). Ailleurs (XI, iii, 22-25), lorsqu'il traite de la *pronuntiatio* ou *actio*, Quintilien compare les exercices vocaux du musicien et de l'orateur; il recommande à ce dernier un choix de passages provenant du théâtre et contenant la plus grande variété possible d'émotions afin d'exercer la voix sur les inflexions adéquates.

L'importance des différentes modulations de la voix dans la pratique de l'art oratoire est confirmée par Cicéron (*De oratore* III, 224-227) dans son récit de l'anecdote sur Caius Gracchus. Celui-ci prononçait ses discours avec un joueur de *fistula* caché à ses côtés qui, parcourant les différents sons de l'échelle, l'aidait à moduler différemment la voix du registre medium vers l'aigu (quand son intonation baissait) et vers le grave (quand sa voix arrivait à la limite de l'aigu). Quintilien, qui reprend l'anecdote de façon plus précise, raconte que les grecs appelaient cette *fistula tonarion* et qu'elle montrait à Gracchus les *modes* sur lesquels il devait placer la voix (*Institutio oratoria*, I, x, 27)[1]. Cette anecdote

hará en el siglo XVII Marin Mersenne a los predicadores de su tiempo para que se ayuden ocultamente de un diapasón (entonador, afinador, o como se lo quiera llamar) para adecuar la voz a los diferentes *tonos* y suscitar, así, diferentes emociones en el auditorio:

"Et lors que le Predicateur aura remarqué le meilleur ton de sa voix, & les intervalles qui luy reüssissent le mieux pour exprimer toutes sortes de passions & d'affections, il luy sera facile de se preparer un petit baston creux où il y aura un monochorde à vent ou à chorde, par le moyen duquel il ajustera sa voix à toutes sortes de tons, & fera tels intervalles qu'il voudra fort exactement, sans que nul des auditeurs puisse s'appercevoir de cet instrument..."[2]

El término *tono* es, también, el empleado en castellano en los tratados de oratoria sagrada de la Contrarreforma como equivalente de los diferentes términos latinos con que se alude a la modulación de la voz (*figura*, *flexus*, *mutatio*, *intentio*, *tenor*, *accentus*, *tonus*, *gradus*, *modus*). Con frecuencia, la necesidad de variar la voz va unida a las diferentes partes del sermón y a las distintas funciones persuasivas albergadas por aquéllas. San Carlos Borromeo, uno de los impulsores más destacados de la Contrarreforma, lo establece claramente en sus *Instructiones Praedicationis Verbi Dei* (Milán, 1583) cuando señala distintas maneras de pronunciar en el *exordium*, la *narratio* y el *epilogo* (= *peroratio*). Y es que el Concilio de Trento dio un nuevo impulso a la predicación en el sentido de potenciar la suscitación de emociones vehementes en el auditorio. Por otra parte, los jesuitas serán la parte más destacada de la Contarreforma, y ellos contribuirán decisivamente a la nueva manera de predicar. Es muy significativo que desde muy temprano, al menos desde 1554, existiera en la Compañía de Jesús el cargo de *maestro de los tonos y de los sermones* (*magister tonorum et contionum*)[3], cuya misión era supervisar todo lo relativo al uso de los gestos y de la voz en la predicación, es decir, los aspectos de que consta la *pronuntiatio* o *actio*, la parte más importante en cuanto a la suscitación de emociones y a la capacidad de persuadir.

est, sans doute, celle qui sous-tend la recommandation faite au XVIIème siècle par Marin Mersenne aux prédicateurs de son temps afin qu'ils s'aident secrètement d'un diapason (un accordoir ou de quelque façon qu'on l'appelle) pour ajuster leur voix aux différents *tons* et susciter ainsi des émotions différentes parmi les auditeurs :

"Et lorsque le Prédicateur aura remarqué le meilleur ton de sa voix, & les intervalles qui luy réussissent le mieux pour exprimer toutes sortes de passions & d'affections, il luy sera facile de se préparer un petit baston creux où il y aura un monochorde à vent ou à chorde, par le moyen duquel il ajustera sa voix à toutes sortes de tons, & fera tels intervalles qu'il voudra fort exactement, sans que nul des auditeurs puisse s'apercevoir de cet instrument..."[2]

Pour cette citation, le traducteur a Le terme *tono* est aussi celui qui est employé en castillan dans les traités de l'art oratoire de la Contreréforme. Il est l'équivalent des différents termes latins qui font allusion à la modulation de la voix (*figura*, *flexus*, *mutatio*, *intentio*, *tenor*, *accentus*, *tonus*, *gradus*, *modus*). La nécessité de varier la voix est liée fréquemment aux différentes parties du sermon et à leurs différentes fonctions de persuasion. Saint Charles Borromée, un des promoteurs les plus remarquables de la Contreréforme le déclare clairement dans ses *Instructiones Praedicationis Verbi Dei* (Milán, 1583) lorsqu'il énonce différentes manières de prononciation dans l'*exordium*, la *narratio* et l'*epilogo* (= *peroratio*). Il est vrai que le Concile de Trente donna une nouvelle impulsion à la prédication dans le sens de l'intensification des émotions véhémentes dans l'auditoire. Par ailleurs, les jésuites seront la partie la plus visible de la Contreréforme et ce sont eux qui contribueront de façon décisive à la nouvelle manière de la prédication. Il est significatif que très tôt, au moins dès 1554, la charge de "maître des tons et des sermons" (*magister tonorum et contionum*)[3] ait existé dans le Compagnie de Jésus. Sa mission était de superviser tout ce qui touchait à l'usage des gestes et de la voix lors du prêche, c'est-à-dire les aspects compris dans la *pronuntiatio* ou *actio*, la partie la plus importante quant à la capacité de susciter des émotions et de persuader.

Pero los predicadores de la Compañía de Jesús fueron más allá en la utilización de estos recursos conocidos desde la oratoria clásica y puestos al día por el Humanismo, ya que dotaron a la *pronuntiatio* de un alto grado de sistematización a través de un sistema de doce tonos cuya explicación más completa y detallada la encontramos en el tratado de Juan Bautista Escardó *Rhetorica christiana o Idea de los que desean predicar con espíritu y fruto de las almas* (Palma de Mallorca, 1647). En síntesis, puede decirse que los *tonos* son sentencias o frases breves aprendidas de memoria que han de pronunciarse con una diferente modulación de voz (de aquí el término musical adoptado) para hacer más efectiva la persuasión. Están inspirados en los *progymnasmata* de la oratoria clásica, es decir, en unos ejercicios preparatorios consistentes en sentencias o narraciones breves mediante las cuales se entrenaban los principiantes antes de enfrentarse al discurso. Dice Escardó:

"... y es un exercicio [el ejercicio de los tonos] que se usa en la Compañía con que los hermanos estudiantes se van imponiendo y exercitando en el ministerio de la predicación. El modo es recitar un sermón breve y de pocas líneas delante de un padre que se llama prefecto de los tonos, que les avisa de lo que han de hazer para predicar bien y del modo como se han de portar, así en regir la voz, mudándola cuando conviene para admirarse, enternecerse, exclamar o reprehender, como también en la acción que han de dar a las cosas que se dizen, según las reglas de la rhetórica..." (fol. 52v)

Escardó describe doce tonos (es decir, sentencias) llamados *comunes* y otros doce llamados *particulares*. Los primeros son fijos, es decir, están formados siempre por las mismas sentencias y constituyen el modelo a seguir, en tanto que los segundos se construyen a semejanza de aquéllos sobre pasajes de las Escrituras diferentes, esto es, cumplen las mismas funciones oratorias con distinto texto. A su vez, y con independencia de que cada uno de los doce reciba una inflexión especial de voz, todos ellos se reparten entre tres entonaciones o inflexiones básicas que también reciben el nombre de *tonos*. Dionisio Fernández Zapico publicó en 1948 un documento de los pri-

Mais les prédicateurs de la Compagnie de Jésus allèrent au-delà de l'utilisation des ressources connues depuis l'époque classique et reprises par l'humanisme, car ils insufflèrent à la *pronuntiatio* un fort degré de systématisation grâce à douze tons dont on trouve l'exposé le plus complet et le plus détaillé dans le traité de Juan Bautista Escardó "Rhétorique chrétienne ou Idée de ceux qui souhaitent prêcher avec esprit au bénéfice des âmes" (*Rhetorica christiana o Idea de los que desean predicar con espíritu y fruto de las almas*, Palma de Mallorca, 1647). On peut dire, pour résumer, que les *tons* sont des sentences ou des phrases brèves apprises par cœur qui doivent être prononcées avec une modulation différente de la voix (d'où le terme musical adopté), pour rendre la persuasion plus efficace. Inspirés des *progymnasmata* de l'art oratoire classique, ces exercices préparatoires consistaient en des sentences ou de brèves narrations grâce auxquelles s'entraînaient les débutants avant d'affronter le discours. Voici ce que dit Escardó :

"... et c'est un exercice [l'exercice des tons] utilisé dans la Compagnie, grâce auquel les frères étudiants s'affirment et s'exercent dans le ministère de la prédication. Cet exercice se fait par la récitation d'un sermon bref et de peu de lignes devant un père que l'on appelle préfet des tons, qui leur dit ce qu'ils doivent faire pour bien prêcher et de quelle manière ils doivent se comporter, aussi bien dans la maîtrise de la voix, la changeant quand il convient pour s'émerveiller, s'attendrir, s'exclamer ou réprimander, que dans les gestes qui doivent accompagner ce qu'ils disent selon les règles de la rhétorique..." (fol. 52v)

Escardó décrit douze tons (c'est-à-dire des sentences) appelés *communs* et douze autre tons appelés *particuliers*. Les premiers sont fixes, c'est-à-dire toujours formés des mêmes sentences et constituent le modèle à suivre alors que les seconds sont construits, sur leur modèle, sur des passages différents des Écritures, c'est-à-dire qu'ils remplissent les mêmes fonctions oratoires sur des textes distincts. À leur tour, et indépendamment du fait que chacun des douze tons reçoit une inflexion spéciale de la voix, ils se répartissent tous entre

meros años de la Compañía conservado en la Biblioteca Vittorio Emanuele de Roma en el que aparecen, en latín y con ligeras variantes, las doce sentencias que ofrece Escardó en castellano correspondientes a los tonos comunes, sin estar todavía separadas ni numeradas, y repartidas entre los tres *tonos* o entonaciones básicas que hemos mencionado: al *tonus primus* le corresponde la primera sentencia, al *tonus secundus* las sentencias segunda a sexta, y al *tertius tonus* las sentencias séptima a duodécima[4]. Jerónimo Nadal, uno de los colaboradores más relevantes de Ignacio de Loyola, en una instrucción de carácter general redactada en 1562 expone la función persuasiva de las tres maneras de declamar:

"El primer tono narra. El segundo suscita la emoción suavemente. El tercero hace desistir [del pecado] con temor" ("Primus tonus enuntiat. Secundus movet affectus suaviter. Tertius deterret")[5].

Como puede verse, de los tres *tonos* o inflexiones principales salen otros doce *tonos* o inflexiones secundarios que tienen diferentes matices. Esto último se explica porque cada una de las doce sentencias-tonos corresponde a una figura retórica determinada que Juan Bautista Escardó señala cuidadosamente (fols. 151v-152r).

Para acabar de entender la compleja función que desempeñan los tonos en la estructura del sermón, hemos de recurrir de nuevo a Escardó:

"En el nombre de tonos que tiene este exercicio se ha de notar que, aunque esta palabra se ha tomado de los músicos, cerca de los cuales más significa diferencia de voz que otra cosa, entre nosotros no sólo significa eso, sino también ciertos modos de razonar y ciertas figuras que obligan al orador a mudar de voz y a dar variedad al razonamiento, encaminándolo unas vezes a Dios o a los santos, otras a los oyentes, ya con suavidad de voz, ya con aspereza, ya con otras mudanças." (fol. 150)

El origen del término *tonos* es, pues, musical, porque se trata de diferentes modulaciones de voz. Pero éstas, los doce tonos que podemos llamar secundarios y que son los que considera Escardó, se hallan ligadas a la declamación de ciertas figuras retóricas que visten conceptos diferentes.

trois intonations ou inflexions de base, qui reçoivent également le nom de *tons*. Dionisio Fernández Zapico publia en 1948 un document conservé à la Bibliothèque Vittorio Emanuele de Rome et datant des premières années de la Compagnie de Jésus. Ecrit en latin, ce texte fait apparaître, avec de légères variantes, les douze sentences que présente Escardó en castillan. Elles correspondent aux douze tons communs, mais ne sont pas encore séparées ni numérotées, et toutes sont réparties entre les trois tons ou intonations de base déjà mentionnés : au *tonus primus* correspond la première sentence, au *tonus secundus*, les sentences de la deuxième à la sixième, et au *tertius tonus*, les six sentences de la septième à la douzième[4]. Jeronimo Nadal, l'un des collaborateurs les plus notables d'Ignace de Loyola, expose la fonction persuasive des trois manières de déclamer dans une instruction au caractère général rédigée en 1562 :

"Le premier ton narre. Le second suscite doucement l'émotion. Le troisième fait renoncer [au péché] avec crainte". ("Primus tonus enuntiat. Secundus movet affectus suaviter. Tertius deterret")[5].

Comme on peut le voir, des trois *tons* ou inflexions principaux sont issus douze *tons* ou inflexions secondaires qui ont des nuances différentes. Ceci s'explique par le fait que chacune des douze sentences-tons correspond à une figure rhétorique déterminée que Juan Bautista Escardó note soigneusement (fols. 151v-152r).

Afin d'en arriver à la compréhension de cette fonction complexe qu'exercent les tons dans la structure du sermon, suivons à nouveau Escardó :

"Il faut remarquer, dans le nom de tons qu'a cet exercice, que même si ce mot a été emprunté aux musiciens pour lesquels il signifie davantage différence de la voix qu'autre chose, pour nous il ne veut pas dire seulement cela mais aussi certaines façons de raisonner et certaines figures qui obligent l'orateur à changer de voix et à mettre de la variété dans le raisonnement, le dirigeant parfois vers Dieu ou les saints, d'autres fois vers les auditeurs, soit d'une voix douce, soit d'une voix dure, ou encore par d'autres changements". (fol. 150)

L'origine du terme *tons* est donc musicale puisqu'il s'agit de différentes modulations de la voix.

A su vez, cada tono tiene asignado una parte del sermón que le es más propia que otras, esto es, los doce se reparten entre los miembros de que consta la *dispositio*. En consecuencia, el *tono* constituye un qué decir (*inventio*), dónde decirlo (*dispositio*), cómo expresarlo (*elocutio*) y cómo materializarlo (*pronuntiatio*).

Algunos ejemplos ilustrarán lo que antecede. Al segundo tono le corresponde la figura llamada ponderación, es propio de la confirmación y está constituido por la siguiente sentencia: "Es de considerar, carísimos hermanos, la piadosa y liberal benignidad del Salvador". La entonación con que han de ser declamadas las palabras que contiene se ha de acomodar a la recomendación que sigue: "... se han de pronunciar con voz suave y no acelerada, sino de espacio y con alguna pausa". Al tercer tono le corresponde la admiración, pertenece también a la confirmación y dice así: "¡Que Él se haya dignado por ti, ingrata criatura, partirse de aquella su tan dulce y regalada patria donde era servido de los ángeles, de los archángeles y de toda la corte celestial!". Ha de pronunciarse "con la voz mediana". Al séptimo le corresponde la obiurgación y puede servir para la refutación o para el epílogo: "¡Oh, adormecidos, oh, sepultados en el sueño del pecado. Oíd la voz del profeta Ioel que os diçe: *Canite tuba in Sion, sanctificate Iejunium, vocate coelum, congregate populum*. Cantad, diçe el profeta Ioel, con la trompeta en la iglesia, santificad el ayuno, llamad las gentes, congregad el pueblo!". La entonación que prescribe Escardó ha de ajustarse a lo siguiente: "Requiere el tono de voz sobreagudo, o la voz sublime, alta y áspera..." Al octavo le corresponde la "exclamación con grito": "¡Oh, miseria, oh, pereça nuestra!". Aquí Escardó se detiene a considerar la oportunidad de ciertos gritos y distingue entre gritos medianos, altos y altísimos, que describe pormenorizadamente (fols. 150v-152v, 187r, 236v-241v, 477r-478).

De este modo, el *tono* resulta ser una unidad elocutiva, o complejo declamatorio, o como queramos denominarlo, compuesto de varios elementos que recorren horizontalmente las partes de la actividad oratoria clásica, *inventio*, *dispositio*,

Mais celles-ci – les douze tons que nous pouvons appeler secondaires et qu'examine Escardó – sont liées à la déclamation de certaines figures rhétoriques endossant des concepts différents. Chaque ton, à son tour, est affecté à une partie du sermon qui lui est plus appropriée que d'autres, de sorte que les douze tons se partagent entre les parties qui forment la *dispositio*. En conséquence, le *ton* établit ce que l'on dit (*inventio*), où le dire (*dispositio*), comment l'exprimer (*elocutio*) et comment le matérialiser (*pronuntiatio*).

Quelques exemples illustreront ce qui précède. La figure appelée pondération revient au second ton. Elle est propre à la confirmation et elle est constituée de la sentence suivante : "Il faut considérer, très chers frères, la pieuse et généreuse bénignité du Sauveur". L'intonation avec laquelle ces paroles doivent être déclamées doit s'accorder à la recommandation suivante : "elles doivent être prononcées d'une voix douce et non rapide, mais lente et reposée". L'émerveillement revient au troisième ton ; il appartient également à la confirmation et dit : "Que pour toi, ingrate créature, Il ait daigné partir de sa si douce patrie où il était servi par les anges, les archanges et de toute la cour céleste!". Il faut prononcer ceci "d'une vois moyenne". L'objurgation revient au septième ton et peut servir à la réfutation ou à l'épilogue : "Oh, vous qui êtes endormis, vous qui êtes ensevelis dans le sommeil du péché, écoutez la voix du prophète Joël qui vous dit : *Canite tuba in Sion, sanctificate Iejunium, vocate coelum, congregate populum*. Chantez à l'église avec la trompette, dit le prophète Joël, sanctifiez le jeûne, appelez les gens, réunissez le peuple!". L'intonation prescrite par Escardó doit correspondre à ceci : "Elle exige un ton de voix suraigu, ou une voix sublime, haute et âpre". "L'exclamation avec cri" revient au huitième ton : "Oh misère, Oh paresse qui sont en nous". Escardó arrête ici les considérations sur les circonstances d'apparition de certains cris et fait la distinction entre les cris moyens, hauts et très hauts qu'il décrit minutieusement (fols. 150v-152v, 187r, 236v-241v, 477r-478). Le *ton* devient ainsi une unité d'élocution, ou un complexe déclamatoire, ou comme on voudra bien l'appeler, composé de plusieurs éléments qui

elocutio, *pronuntiatio* y, obviamente, también la *memoria*. Pero es la *pronuntiatio* la que se convierte a través de los tonos en la actividad rectora de todo el discurso, *pronuntiatio* que, no hay que olvidarlo, incluye todo el aparato gestual de la *actio*, con la cual se articula. Todo lo dicho hasta aquí puede verse sintetizado en el cuadro que se acompaña:

parcourent horizontalement les parties de l'activité oratoire classique, *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *pronuntiatio* et, bien évidemment, la *memoria*. Mais c'est la *pronuntiatio* qui devient à travers les tons l'activité qui régit tout le discours et qui inclut tout l'apparat gestuel de l'*actio*, avec laquelle elle s'articule. Le tableau suivant résume tout ce qui précède :

TONOS PRINCIPALES (*Pronuntiatio*)	TONOS SECUNDARIOS (*Inventio + Pronuntiatio*)	FIGURAS (*Elocutio*)	PARTES DEL SERMÓN (*Dispositio*)
I Narra (Enuntiat)	1 [sentencia]	Narración	Narración
II Suscita la emoción suavemente (*Movet affectus suaviter*)	2 [sentencia]	Ponderación	Confirmación
	3 [sentencia]	Admiración	Confirmación
	4 [sentencia]	Aversión o coloquio con los oyentes	Confirmación
	5 [sentencia]	Exclamación	Confirmación
	6 [sentencia]	Aversión, coloquio con Dios o aversión interrogante	Confirmación
III Hace desistir [del pecado] con temor (*Deterret*)	7 [sentencia]	Obiurgación	Refutación y Epílogo
	8 [sentencia]	Exclamación con grito	Refutación y Epílogo
	9 [sentencia]	Aversión o coloquio con el oyente, con interrogación, artículo e imperación	Refutación y Epílogo
	10 [sentencia]	Admiración con pausa o reticencia	Refutación y Epílogo
	11 [sentencia]	Exhortación	Refutación y Epílogo
	12 [sentencia]	Epílogo, que contiene el premio eterno de la gloria	Refutación y Epílogo

Los *tonos* de la Compañía de Jesús y su función dentro del sermón

TONS PRINCIPAUX (*Pronuntiatio*)	TONS SECONDAIRES (*Inventio + Pronuntiatio*)	FIGURES (*Elocutio*)	PARTIES DU SERMON (*Dispositio*)
I Narre (*Enuntiat*)	1 [sentence]	Narration	Narration
II Suscite l'émotion doucement (*Movet affectus suaviter*)	2 [sentence]	Pondération	Confirmation
	3 [sentence]	Admiration	Confirmation
	4 [sentence]	Aversion ou colloque avec les auditeurs	Confirmation
	5 [sentence]	Exclamation	Confirmation
	6 [sentence]	Aversion, Confirmation colloque avec Dieu ou aversion interrogative	Confirmation
III Fait renoncer [au péché] avec crainte (*Deterret*)	7 [sentence]	Objurgation	Réfutation et Épilogue
	8 [sentence]	Exclamation avec cri	Réfutation et Épilogue
	9 [sentence]	Aversion, ou colloque avec l'auditeur, avec interrogation, chronique et domination	Réfutation et Épilogue
	10 [sentence]	Émerveillement avec pause ou réticence	Réfutation et Épilogue
	11 [sentence]	Exhortation	Réfutation et Épilogue
	12 [sentence]	Épilogue contenant le prix éternel de la gloire	Réfutation et Épilogue

Les *tons* de la Compagnie de Jésus et leurs fonctions dans le sermon

Los ejemplos de tonos explicados por Escardó que hemos visto en el párrafo anterior permiten constatar que los tres tonos principales, los descritos por Jerónimo Nadal en 1562, que constituyeron sin duda el germen del sistema, fueron transcendidos por los doce secundarios, capaces

Les exemples de tons donnés par Escardó, que nous avons vus dans le paragraphe précédent, permettent de constater que les trois tons principaux décrits par Jerónimo Nadal en 1562 et qui formèrent sans doute le noyau du système, furent dépassés par les douze secondaires, capables de fournir de

de ofrecer una mayor matización en las inflexiones de la voz. Además, en tanto que sentencias, y no sólo maneras de entonar, los doce tonos tienen mayor entidad por participar plenamente de la *inventio*.

En lo que respecta al origen de este sistema de declamaciones codificadas, Dionisio Fernández Zapico cita una carta de Horacio Arnaldo fechada en 1650 en la que éste relata el testimonio que le había confiado el jesuita milanés Juan Bautista Velati, su supuesto inventor, según el cual cierto día Ignacio de Loyola oyó casualmente a Velati hacer uso de los tres tonos principales en un sermón privado, lo que habría decidido al santo fundador a incorporarlos a la práctica concionatoria de la Compañía[6]. Sea cual fuere la veracidad de esta anécdota, lo cierto es que Juan Bautista Velati ingresó en la Compañía en 1548, y ya en el borrador de las futuras constituciones para la orden, redactado hacia 1549, se especifica que los novicios se han de ejercitar "un día en la doctrina y otro en tonos"[7].

Desde luego, en 1551 ya era práctica habitual el empleo de los tonos en la predicación, ya que el 26 de marzo de ese año San Ignacio hizo congregar a 31 miembros de la Compañía en Roma para que expusieran con total libertad si dicha práctica les causaba algún perjuicio (literalmente, *danno all'anima*) o si, por el contrario, les era de utilidad. Todos los consultados declararon que encontraban los tonos útiles y edificantes. Uno de ellos expresó "che quelle exclamationi del 2° tuono [se refiere seguramente a los tonos 5 y 6 secundarios] li movevano molto il cuore, et quelle del terzo [quizá se refiera especialmente al tono 8 secundario, el que comporta *exclamación con grito*] ancora più" (véase cuadro). Otro confesó "che senza li tuoni non harebbe potuto predicar' altro"[8]. En junio del mismo año, Ignacio de Loyola escribía sendas cartas a sus correligionarios Antonio Brandão, portugués, y Juan Pelletier, aconsejándoles que en sus comunidades practicasen los tonos en la predicación como se estaba haciendo en Roma[9]. Efectivamente, en las *Regulae* para el colegio de Roma redactadas en dicho año se establece ejercitarse "nel predicare

plus grandes nuances aux inflexions de la voix. En outre, en tant que sentences et non seulement manières d'intonations, les douze tons possèdent une plus grande aptitude à participer pleinement à l'*inventio*.

Quant à l'origine de ce système de déclamations codifiées, Dionisio Fernández Zapico cite une lettre de Horacio Arnaldo datée de 1650 dans laquelle celui-ci raconte le témoignage que lui avait confié le jésuite milanais Juan Bautista Velati, son inventeur présumé, selon lequel Ignace de Loyola entendit, un jour par hasard à Velati user des trois tons principaux dans un sermon privé. Ceci aurait décidé le saint fondateur à les incorporer à la pratique du prêche de la Compagnie[6]. Quelle que soit la véracité de l'anecdote, il est sûr que Juan Bautista Velati entra dans la Compagnie en 1548 et que dans le brouillon des futures constitutions de l'Ordre, rédigé en 1549, il est précisé que les novices doivent s'exercer "un jour en théologie et le jour suivant dans les tons"[7].

Naturellement, en 1551, l'emploi des tons dans la prédication était déjà une pratique habituelle. En effet, le 26 mars de cette année, Saint Ignace réunit à Rome 31 membres de la Compagnie afin qu'ils s'expriment librement si cette pratique leur causait quelque préjudice (littéralement, *danno all'anima*) ou si, au contraire, elle leur était de quelque utilité. Tous les membres consultés déclarèrent qu'ils trouvaient les tons utiles et édifiants. L'un d'entre eux remarqua "che quelle exclamationi del 2° tuono [il se réfère certainement aux 5ème et 6ème tons secondaires] li movevano molto il cuore, et quelle del terzo [peut-être renvoie-t-il en particulier au 8ème ton secondaire, celui qui comporte *exclamation avec cri*] ancora più" ["que les exclamations du second ton lui touchaient fortement le cœur et que celles du troisième ton le faisaient encore plus"] (voir le tableau). Un autre avoua "che senza li tuoni non harebbe potuto predicar'altro" [qu'il ne pouvait prêcher qu'avec les tons][8].

Au mois de juin de la même année, Ignace de Loyola écrivait une lettre à chacun de ses coreligionnaires Antonio Brandão, portugais, et Juan Pelletier, et leur conseillait de pratiquer, dans leurs communautés, les tons lors de la prédication com-

in toni diversi". En términos semejantes se expresan las *Regulae communes*, también de 1551[10].

En las reglas redactadas por Jerónimo Nadal entre 1553 y 1554 para el oficio de rector en los colegios de España y Portugal aparece por vez primera la figura del *magister tonorum et contionum* y se fija la práctica de los tonos *comunes* y de los *particulares*:

"En el tiempo del reposo a la tarde se hagan los tonos comunes primero, y después los particulares, cuando ya sean bien practicados los comunes; no se dexen, tamen, los comunes, mas díganse siempre el viernes al reposo del comer"[11].

En el texto definitivo de las *Constituciones* para la Compañía (1556) queda sancionado el empleo de los tonos y se especifica que haya un "buen corrector que avise de las faltas en lo que toca a las cosas que se predican, a la voz, tonos, gestos y meneos"[12], lo cual supone que el *magister tonorum et contionum* tiene el cometido preciso de controlar todo lo que atañe a la parte de la actividad oratoria correspondiente a la *pronuntiatio-actio*, confirmando el decisivo papel que comienza a desempeñar esta dimensión de la oratoria sagrada en la Contrarreforma.

Tras la muerte de Ignacio de Loyola, Jerónimo Nadal dispuso progresivamente diferentes instrucciones para los colegios de la orden diseminados por Europa, a través de las cuales podemos ver cómo la práctica de los tonos va extendiéndose desde Roma hasta otros lugares: Coimbra en 1561, Viena en 1563 y 1566, Alemania en 1566 y Lovaina en 1567 o 1568[13].

Más interesante que las anteriores es una *Instructio* de carácter general redactada también por Jerónimo Nadal en 1562 en la que éste incluyó un apartado (*De tonis*) dedicado enteramente a las circunstancias en que debían llevarse a cabo los tonos. En él se alude al *praefectus tonorum* (nueva denominación del *magister tonorum et contionum*) y se dice que es el encargado de dar el tema para los tonos *particulares*, o sea, aquéllos en los que se dispone la sentencia de forma análoga a las de los *comunes*, pero sobre otros textos. Es aquí también donde describe las funciones

me on le faisait à Rome[9]. Effectivement, dans les *Regulae* du collège de Rome écrites la même année il est dit de s'exercer "nel predicare in toni diversi". Les *Regulae* communes, de 1551 également[10], s'expriment en des termes semblables.

Dans les règles rédigées par Jerónimo Nadal entre 1553 et 554 pour la charge de recteur des collèges d'Espagne et du Portugal apparaît pour la première fois la figure *du magister tonorum et contionum* et la pratique des tons *communs* et des tons *particuliers* y est fixée :

"Au moment du repos de l'après-midi que l'on fasse d'abord les tons communs, puis, quand les communs seront bien pratiqués, les particuliers ; que l'on ne délaisse pas cependant les communs mais qu'on les dise toujours le vendredi au repos de l'après manger"[11].

Le texte définitif des *Constitutions* de la Compagnie (1556) sanctionne l'emploi des tons et précise la nécessité d'avoir un "bon correcteur qui avertisse des fautes en ce qui touche aux choses prêchées, à la voix, aux tons, aux gestes et mouvements"[12]. Ceci suppose que le *magister tonorum et contionum* a la mission précise de contrôler tout ce qui se rapporte à la partie de l'art oratoire correspondant à la *pronuntiatio-actio*, confirmant le rôle décisif que commence à jouer cette dimension de l'art sacré à l'époque de la Contre Réforme.

Après la mort d' Ignace de Loyola, Jerónimo Nadal ordonna progressivement différentes instructions pour les collèges de l'ordre dispersé en Europe, grâce auxquelles l'on peut voir comment la pratique des tons s'étendit de Rome jusqu'à d'autres lieux tels que Coimbre en 1561, Vienne en 1563 et 1566, l'Allemagne en 1566 et Louvain en 1567 ou 1568[13].

Une *Instructio* à caractère général, rédigée en 1562 par Jerónimo Nadal également, est plus intéressante que les précédentes. Elle inclut un alinéa (*De tonis*) consacré exclusivement aux circonstances dans lesquelles devaient être appliqués les tons. Il est fait allusion au *praefectus tonorum* (nouvelle appellation du *magister tonorum et contionum*) dont il est dit qu'il est chargé de fixer le sujet des tons *particuliers*, c'est-à-dire de ceux qui s'appliquent à la sentence d'une façon analogue à celle

desempeñadas por los tres tonos principales, como hemos comentado más arriba. Nadal deja muy claro que no en todas las naciones ha de seguirse el mismo estilo que se usa en Roma, ni en lo concerniente al caso específico de los tonos, ni en lo que atañe al conjunto de la *pronuntiatio-actio*, sino que todo ello ha de adaptarse a la naturaleza y a las costumbres de cada lugar[14].

De todo lo que antecede podría concluirse que el inventor de los tonos fue Juan Bautista Velati y que quien les dio su primera fisonomía, reglamentó e impuso en el mundo católico fue Jerónimo Nadal. A finales del siglo XVI, entre 1593 y 1594, la instrucción para los predicadores de la Compañía redactada por su general en aquel momento, Claudio Aquaviva, garantizaba la continuidad de la práctica de los tonos y del cargo de su supervisor, el *prefecto de los sermones*, que, naturalmente, se ocupa también de todo lo relativo a la *actio* propiamente dicha. Los tonos han sido practicados en la Compañía de Jesús hasta épocas recientes, al menos hasta 1948, año en que Dionisio Fernández Zapico así lo atestigua[15].

Digamos para terminar que la musicalización del sermón halla otra vía en los teóricos jesuítas a través de los sonidos del hexacordo, cuyo proceso es, en síntesis, el que sigue. Carolus Regius, basándose probablemente en los tres sonidos del canto (*gravis*, *inflexus* y *acutus*) mencionados por Cicerón en *Orator* (56-57) y en las tres clases de voz del orador (*remissio*, *flexus* e *intentio vocis*) señaladas por Quintiliano en la *Institutio oratoria* (I, x, 24-25), distingue en su *Orator christianus* (Roma, 1612, pp. 178 y 577) tres tonos de voz, grave, medio y agudo, que hace corresponder con los géneros ínfimo, mediocre y sublime, respectivamente, y de los que debe usar el predicador para otorgar variedad a lo que dice. Por su parte, Pablo José de Arriaga, que sigue muy de cerca a Regius, en sus *Rhetoris christiani partes septem* (Lyon, 1619, pp. 333-334) va aún más lejos al afirmar que al tono grave le corresponden las notas musicales *ut-re*, al medio *mi-fa* y al agudo *sol-la*. Además, mantiene que el registro vocal natural que debe poseer el predicador ha de situarse entre los de tenor y contralto, ya que con una voz de

des tons *communs*, mais sur d'autres textes. Il y décrit aussi les fonctions remplies par les trois tons principaux, comme nous l'avons commenté plus haut. Nadal y précise que le style qui est d'usage à Rome ne doit pas s'imposer à toutes les nations, tant pour ce qui relève en particulier des tons que pour ce qui touche à l'ensemble de la *pronuntiatio-actio*, mais que tout cela doit s'adapter à la nature et aux coutumes de chaque lieu[14].

On pourrait en conclure que l'inventeur des tons fut Juan Bautista Velati et que Jerónimo Nadal leur donna une première forme et un règlement et les imposa au monde catholique. À la fin du XVIème siècle, entre 1593 et 1594, les instructions pour les prédicateurs de la Compagnie, rédigées par le général de ce moment, Claudio Aquaviva, garantissait la continuité de la pratique des tons et de la charge de leur contrôleur, le *préfet des sermons* qui, naturellement, s'occupe également de tout ce qui est relatif à l'*actio* proprement dite. À l'intérieur de la Compagnie de Jésus les tons ont été pratiqués jusqu'à une date récente, au moins jusqu'en 1948, ainsi qu'en témoigne Dionisio Fernández Zapico[15].

Disons enfin que la mise en musique des sermons trouve chez les théoriciens jésuites une autre voie dans les sons de l'hexacorde dont le processus est, en résumé, celui qui suit. Carolus Regius, se fondant probablement sur les trois tons du chant (*gravis*, *inflexus* et *acutus*) mentionnés par Cicéron dans l'*Orator* (56-57) et sur les trois sortes de voix de l'orateur (*remissio*, *flexus* et *intentio vocis*) indiquées par Quintilien dans l'*Institutio oratoria* (I, x, 24-25) distingue, dans son *Orator christianus* (Rome, 1612, pp. 178 y 577), trois tons de voix, grave, moyen et aigu qu'il fait correspondre respectivement aux genres infime, médiocre et sublime et dont le prédicateur doit user afin de donner de la variété à ce qu'il dit. De son côté, Pablo José de Arriaga, qui suit Regius de très près dans ses *Rhetoris christiani partes septem* (Lyon, 1619, pp. 333-334) va encore plus loin en affirmant que les notes musicales *ut-re* reviennent au ton grave, que *mi-fa* reviennent au ton moyen et que les notes *sol-la* reviennent au ton aigu. Il assure en outre que le registre moyen du prédicateur doit se situer entre ceux du ténor et du contralto, car la voix de basse

bajo no podría elevar la entonación lo suficiente para suscitar emociones, en tanto que con una voz aguda (menciona expresamente la *supremam quam dicunt ex quatuor vocibus*) no sería capaz de bajarla con la dignidad requerida en este ministerio. Como en otros muchos casos, aquí el punto de partida es también Quintiliano, pero Arriaga lleva a cabo una completa recreación del pasaje correspondiente, añadiendo todo lo referente a las notas musicales y a los registros vocales específicos de una textura musical polifónica.

La síntesis y la plena elaboración conceptual de todos los elementos anteriores la va a llevar a cabo Juan Bautista Escardó integrando toda esta tipología de intensidades, cualidades vocales, inflexiones e interválica en su reglamentación de los *tonos*. Escardó unifica la correspondencia establecida por Carolus Regius entre los tres géneros (ínfimo, mediocre y sublime) y los tres tonos de voz (grave, medio y agudo) y la llevada a cabo por Arriaga entre estos últimos y las notas del hexacordo, haciendo corresponder ambas, a su vez, con las funciones del sermón y con las partes del discurso, e integrando todo en un sistema regido por tres maneras básicas de pronunciar que parecen remontarse a los tres tonos principales descritos por Jerónimo Nadal:

"...en la voz habemos de considerar tres tonos, grave, agudo, sobreagudo. El 1. sirve para narrar y enseñar. El 2. para ponderar y amplificar. El 3. para mover y reprehender. De la manera que los oradores dizen que hay tres estilos, uno ínfimo, otro mediano y otro sublime, así digo yo lo mismo de la voz, que es en tres maneras, ínfima, mediana, sublime o alta. La voz ínfima corresponde a las vozes de la música *ut, re*. La mediana a las vozes *mi, fa*. La sublime a las vozes *sol, la*. Y, así como ellos dizen que, en una misma oración, en una parte ha lugar el primer estilo y en otras el 2. y 3., así digo yo que en la primera parte del sermón tendrá lugar la voz ínfima, que sirve para narrar y razonar; en otra la mediana, cuando se ha de ponderar y esclamar; y, cuando se ha de mover en la reprehensión y epílogo, la sublime y alta. Según esto, tres son las maneras de pronunciación que se usan en el sermón". (fol. 474v)

Il reviendra à Juan Bautista Escardó de faire la synthèse et la complète élaboration conceptuelle des éléments qui précèdent, en intégrant toute cette typologie d'intensités, de qualités vocales, d'inflexions et d'intervalles dans sa règlementation des *tons*. Escardó unifie la correspondance établie par Carolus Regius entre les trois genres (infime, médiocre et sublime) et les trois tons de la voix (grave, moyen et aigu) avec celle entreprise par Arriaga entre ces derniers et les notes de l'hexacorde. Il les fait correspondre chacune à son tour aux fonctions du sermon et aux parties du discours, et intègre l'ensemble dans un système régi par trois manières principales de prononciation qui semblent remonter aux trois tons principaux décrits par Jerónimo Nadal :

"...nous devons considérer trois tons dans la voix : grave, aigu, suraigu. Le premier sert à narrer et à enseigner. Le second à pondérer et à amplifier. Le troisième à émouvoir et à réprimander. De même que les orateurs disent qu'il y a trois styles, l'un infime, un autre médian et un autre sublime, ainsi je vous dis de la voix qu'elle a trois manières : infime, médiane, sublime ou haute. La voix infime correspond aux voix de la musique *ut, re*. La moyenne aux voix *mi, fa* La sublime aux voix *sol, la*. Et de même qu'ils disent que dans une même oraison le premier style convient à une partie, et les styles 2 et 3 à d'autres, ainsi je vous dis que la première partie du sermon conviendra à la voix infime, qui sert à narrer et à raisonner ; une autre à la moyenne, lorsqu'on doit pondérer et s'exclamer ; et lorsqu'on doit inciter à la réprimande et pour l'épilogue, à la sublime et haute. Selon tout ceci il y a trois manières de prononciation employées dans le sermon." (fol.474v)

Esta adopción del sistema hexacordal para ejemplificar las inflexiones o modulaciones de voz en el sermón será recogida más tarde por el dominico Francisco Sobrecasas en sus *Ideas varias de orar evangélicamente, con reglas para la forma y elección de libros para la materia* (Zaragoza, 1681), dentro del apartado dedicado a la *pronunciación*, en el que afirma:

"... y para más claridad pondré varios modos de templar la voz, para subirla y baxarla, sin faltar a la Arte de Música, que a la Rethórica sirve de regla, porque las vozes del orador no sean desentonadas:

Thema	UT
Narración	RE
Confirmación	MI
Exclamación	FA
Increpación	SOL
Exortación	SOL
Admiración	LA
Epílogo	RE "

(pp. 454-455)

La Música, maestra de la Retórica. El canto, o su imagen, allanando los senderos de la persuasión.

Luis Robledo Estaire es musicólogo.

[1] En otro lugar, Cicerón había señalado que el orador ha de recorrer con la voz toda la gama sonora: "... omnis sonorum tum intendens tum remittens persequetur gradus" (*Orator*, 59).

[2] [Y cuando el predicador haya notado el mejor tono de su voz y los intervalos que le van mejor para expresar toda clase de pasiones y de afectos, le será fácil prepararse un bastón hueco en el que habrá un monocordio de viento o de cuerda, por medio del cual ajustará su voz a todo tipo de tonos y hará todos los intervalos que quiera, sin que nadie de su auditorio pueda apercatarse de este instrumento.] Mersenne, Marin. *Harmonie universelle* (París, 1636). Ed. facsímil por François Lesure. París, 1965. "Livre de l'utilité de l'harmonie, & des autres parties des Mathematiques" ('Proposition II. Monstrer les utilitez que les Predicateurs & les autres Orateurs peuvent tirer des Traitez de l'Harmonie, & des Mathematiques', pp. 4-16)

[3] *MHSI* (*Monumenta Historica Societatis Iesu*), vol. 71 (*Monumenta Ignatiana, series tertia, volumen IV: Regulae Societatis Iesu (1540-1556)*. Edición de Dionisio Fernández Zapico. Roma, 1948, p. 349.

Cette adoption du système hexacordal comme exemple des inflexions ou modulations de voix dans le sermon sera reprise plus tard par le dominicain Francisco Sobrecasas dans ses "Idées variées sur la prière évangélique, accompagnées de règles pour la forme et le choix de livres en la matière" (*Ideas varias de orar evangélicamente, con reglas para la forma y elección de libros para la materia*, Zaragoza, 1681), dans l'alinéa consacré à la *prononciation*. Il y affirme:

"... pour plus de clarté je mettrai plusieurs façon d'accorder la voix, pour la monter ou l'abaisser, sans manquer à l'art de la Musique qui sert de règle à la Rhétorique, afin que les voix de l'orateur ne soient pas désaccordées:

Thème	UT
Narration	RE
Confirmation	MI
Exclamation	FA
Réprimande	OL
Exhortation	SOL
Admiration	LA
Épilogue	RE "

(pp. 454-455)

La Musique est maîtresse de la Rhétorique. Le chant, ou son image, prépare les voies de la persuasion.

Luis Robledo Estaire est musicologue.

[1] Ailleurs, Cicéron avait indiqué que l'orateur doit parcourir de sa voix toute l'étendue sonore : "... omnis sonorum tum intendens tum remittens persequetur gradus" (Orator, 59).

[2] MERSENNE, Marin. *Harmonie universelle* (Paris, 1636). Ed. Facsimil (édité par François Lesure). Paris, 1965. "Livre de l'utilité de l'harmonie, & des autres parties des Mathematiques" (Proposition II. Monstrer les utilitez que les Predicateurs & les autres Orateurs peuvent tirer des Traitez de l'Harmonie, & des Mathematiques, pp. 4-16)

[3] *MHSI* (*Monumenta Historica Societatis Iesu*), vol. 71 (*Monumenta Ignatiana, series tertia, vol.IV : Regulae Societatis Iesu* (1540-1556). Ed. Dionisio Fernández Zapico, Rome, 1948, p. 349.

4-*Ibidem*, p. 254, note 9.

[5] *MHSI* (*Monumenta Historica Societatis Iesu*), vol. 27 (*Epistolae P. Hieronymi Nadal, tomus IV*. Madrid, 1905), p. 594.

[4] *Ibidem*, p. 254, nota 9.
[5] *MHSI* (*Monumenta Historica Societatis Iesu*), vol. 27 (*Epistolae P. Hieronymi Nadal, tomus IV*. Madrid, 1905), p. 594.
[6] *MHSI* (*Monumenta Historica Societatis Iesu*), vol. 71..., p. 255, nota 9. Debo agradecer a Alfonso de Vicente haberme puesto sobre la pista del origen de los tonos en la Compañía de Jesús.
[7] *MHSI* (*Monumenta Historica Societatis Iesu*), vol. 63 (*Monumenta Ignatiana, series tertia: Sancti Ignatii de Loyola Constitutiones Societatis Jesu, tomus I: Monumenta Constitutionum praevia*. Roma, 1934), p. 267.
[8] *MI* (*Monumenta Ignatiana*), vol. 12 (*Series prima: Epistolae et Instructiones*. Madrid, 1911), pp. 686-688.
[9] Loyola, San Ignacio de. *Obras completas*. Ed. de Ignacio Iparraguirre y Cándido de Dalmases. Madrid: La Editorial Católica, 1963 (Biblioteca de Autores Cristianos, nº 86), pp. 763 y 772-773, respectivamente.
[10] *MHSI* (*Monumenta Historica Societatis Iesu*), vol. 71..., pp. 252-255 y 289, respectivamente.
[11] *Ibidem*, p. 349.
[12] Loyola, San Ignacio de. *Obras completas*..., p. 502.
[13] *MHSI* (*Monumenta Historica Societatis Iesu*), vol. 27..., pp. 200, 266 y 294, 259, 349, respectivamente. El introductor en Francia de los tres tonos principales utilizados en Roma fue el predicador jesuita Edmond Auger, que había conocido a San Ignacio y había sido profesor de poética en el colegio romano de la Compañía. Véase sobre el particular: *MHSI* (*Monumenta Historica Societatis Iesu*), vol. 71..., p. 255, nota 9. Yates, Frances A. *The French Academies of the Sixteenth Century*. Londres y Nueva York: Routledge, 2/1988, pp. 165-167.
[14] *MHSI* (*Monumenta Historica Societatis Iesu*), vol. 27..., p. 594.
[15] *MHSI* (*Monumenta Historica Societatis Iesu*), vol. 71..., p. 254, nota 9.

[6] *MHSI* (*Monumenta Historica Societatis Iesu*), vol. 71, p. 255, note 9. Je dois remercier Alfonso de Vicente de m'avoir mis sur la piste de l'origine des tons dans la Compagnie de Jésus.
[7] *MHSI* (*Monumenta Historica Societatis Iesu*), vol. 63 (*Monumenta Ignatiana, series tertia* : Sancti Ignatii de Loyola Constitutiones Societatis Jesu, tomus I : Monumenta Constitutionum praevia, Rome, 1934), p. 267.
[8] *MI* (*Monumenta Ignatiana*), vol. 12 (*Series prima* : *Epistolae et Instructiones*, Madrid, 1911), pp. 686-688.
[9] LOYOLA, San Ignacio de. *Obras completas*. Ed. de Ignacio Iparraguirre et Cándido de Dalmases. Madrid : La Editorial Católica, 1963 (Biblioteca de Autores Cristianos, nº 86), pp. 763 y 772-773, respectivement.
[10] *MHSI* (*Monumenta Historica Societatis Iesu*), vol. 71, pp.252-255 et 289, respectivement.
[11] *Ibidem*, p. 34.
[12] LOYOLA, San Ignacio de. *Obras completas*..., p. 502.
[13] *MHSI* (*Monumenta Historica Societatis Iesu*), vol. 27..., pp. 200, 266 y 294, 259, 349, respectivement. Le prédicateur jésuite Edmond Auger fut l'introducteur en France des trois tons principaux utilisés à Rome. Il avait connu Saint Ignace de Loyola et avait été professeur de poétique au collège romain de la Compagnie. Sur ce point voir *MHSI* (*Monumenta Historica Societatis Iesu*), vol. 71..., p. 255, note 9. YATES, Frances A. *The French Academies of the Sixteenth Century*. Londres y Nueva York: Routledge, 2/1988, pp. 165-167.
[14] *MHSI* (*Monumenta Historica Societatis Iesu*), vol. 27..., p. 594.
[15] *MHSI* (*Monumenta Historica Societatis Iesu*), vol. 71..., p. 254, note 9.

Douze
Un deux trois quatre cinq
Cinq quatre trois deux un
Deux trois quatre cinq six
Six cinq quatre trois deux
Sept sept sept sept sept
Huit un
Neuf un
Dix un
Onze un
Dix neuf huit sept six
Cinq quatre trois deux un.

Doce
Uno dos tres cuatro cinco
Cinco cuatro tres dos uno
Dos tres cuatro cinco seis
Seis cinco cuatro tres dos
Siete siete siete siete siete
Ocho uno
Nueve uno
Diez uno
Once uno
Diez nueve ocho siete seis
Cinco cuatro tres dos uno

Zwölf
Eins Zwei Drei Vier Fünf
Fünf Vier Drei Zwei Eins
Zwei Drei Vier Fünf Sechs
Sechs Fünf Vier Drei Zwei
Sieben Sieben Sieben Sieben Sieben
Acht Eins
Neun Eins
Zehn Eins
Elf Eins
Zehn Neun Acht Sieben Sechs
Fünf Vier Drei Zwei Eins

Kurt Schwitters (1887-1948)

Doce aspectos del doce

1) Simbolismo general

2) Numerología, gematría, ciencia de las letras (cábala y ábyad)

3) En la matemática (sistema duodecimal) y la geometría

4) En la medida del tiempo

5) Constelaciones, Astronomía, Astrología, Zodíaco

6) En la Biblia

7) En el Islam

8) En otras tradiciones

9) En la música

10) Usos cotidianos - la docena

11) En el Tarot. Correspondencias

12) En la anatomía

13) El 13 como superación del 12 y retorno a la unidad

Douze aspects du douze

1) Symbolisme général

2) Numérologie, gématrie, science des lettres (kabbale et ábyad)

3) En mathématiques (système duodécimal) et en géométrie

4) Dans la mesure du temps

5) Constellations, Astronomie, Astrologie, Zodiaque

6) Dans la Bible

7) Dans l'Islam

8) Dans d'autres traditions

9) Dans la musique

10) Usages quotidiens – la douzaine.

11) Dans le tarot. Correspondances

12) En anatomie

13) Le 13 comme dépassement du 12 et retour à l'unité.

JUAN MARÍA SOLARE

Doce aspectos del doce

El metro de doce son cuatro donceles,
donceles latinos de rítmica tropa,
son cuatro hijosdalgo con cuatro corceles;
el metro de doce galopa, galopa...

Amado Nervo (1870-1919)

"Esta frase tiene doce letras distintas."

Afirmación autorreferente

1. Simbolismo general del doce

El número doce representa una totalidad, pero no la perfección metafísica (simbolizada por el diez) sino una totalidad cósmica, manifestada en el mundo espacio temporal. El doce marca la completitud de un ciclo que se repetirá, no una completitud que ya no es perfectible porque se halla en un grado máximo. De este modo, el doce está ligado a la idea de espacio y tiempo, y a la rueda o círculo. Las ordenaciones cíclicas tienden al doce como límite.

El dodecanario zodiacal representa el orden universal, cósmico. Refuerza esta idea el hecho que es el producto de 3x4, de lo ternario (orden espiritual o mental) y lo cuaternario (orden material). En este contexto, la suma 3+4=7 representa el orden planetario y moral (Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, 4ª edición, 1981). De este modo, el siete está asociado al doce. En numerosos casos (como en el zodíaco), el simbolismo del doce se comprenderá más fácilmente considerándolo como subdivisión ternaria interna del cuaternario exterior (o bien una cuadripartición externa del ternario interior y actual).

El doce es un círculo que se ha cerrado.

2. Numerología, gematría, ciencia de las letras (cábala y ábyad)

El principio fundamental, desde un punto simbólico, es que los números no son expresiones

Douze aspects du douze

Le mètre de douze a quatre cavaliers,
des cavaliers latins à la troupe rythmique,
quatre gentilshommes et leurs quatre coursiers;
et le mètre de douze galope et galope...

Amado Nervo (1870-1919)

"Cette phrase comporte douze lettres distinctes."

Affirmation auto-référencielle

1. Symbolisme général du douze

Le nombre douze représente une totalité, non la perfection métaphysique (symbolisée par le dix) mais une totalité cosmique manifestée dans le monde spatio-temporel. Le douze indique la complétude d'un cycle qui se répétera, non une complétude qui n'est plus perfectible pour avoir atteint son degré maximum. Ainsi, le douze est lié à l'idée d'espace et de temps, à la roue ou au cercle. Les ordres cycliques tendent vers le douze comme limite.

Le dodécanaire (Zodiaque) représente l'ordre universel, cosmique. Cette idée est renforcée par le fait que c'est le produit de 3 par 4, du ternaire (ordre spirituel ou mental) et du quaternaire (ordre matériel). Dans ce contexte, l'addition 3+4=7 représente l'ordre planétaire et moral (Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, 4ème édition, 1981). Ainsi le sept est-il associé au douze. Dans de nombreux cas (comme dans le Zodiaque), le symbolisme du douze sera plus aisément compris si on le considère comme une subdivision ternaire interne du quaternaire extérieur (ou comme une quadripartition externe du ternaire intérieur et actuel).

Le douze est un cercle qui s'est refermé.

2. Numérologie, gématrie, science des lettres (kabbale et ábyad)

D'un point de vue symbolique, le principe fondamental est que les nombres ne sont pas des expressions quantitatives mais qualitatives ; ce sont

cuantitativas sino cualitativas; son ideas-fuerza con una caracterización específica para cada uno de ellos. La actual Lógica simbólica y la Teoría de Grupos regresan a la idea de lo cuantitativo como cualidad.

Ya Aristóteles había hablado de la "estructura cualitativa" del número en contraposición al carácter amorfo de la unidad aritmética. Ludwig Paneth (*La Symbolique des nombres dans l'inconscient*, París, 1953) distingue entre número aritmético y número simbólico. El primero no agrega condición alguna al objeto que define sólo por la cantidad, mientras que el segundo tiene un nexo interior con la cosa a la que refiere, debido a una relación sutil entre lo enumerado y el número.

Existen dos procedimientos básicos para analizar números de más de una cifra: por adición de sus componentes básicos (1+2=3) y por sucesión (el número de la derecha expresa el resultado de la acción del anterior). En el caso del doce, el 1 se torna 2; es decir, de la unicidad absoluta proviene el desdoblamiento primordial, la emanación, la manifestación material del principio metafísico o de la esencia. El uno, principio activo, se fragmenta para originar la dualidad y por ende la multiplicidad.

Sin embargo, debemos también admitir que las cifras se lean a la inversa, no en último lugar porque gran parte de los principios de la numerología provienen de tradiciones semíticas (hebreas y árabes), donde textos y números se leen de derecha a izquierda (como herencia, en Occidente seguimos sumando y restando leyendo los dígitos de derecha a izquierda). En este caso tenemos el dos que retorna al uno. El conflicto planteado por la dualidad se reduce y resuelve en la unidad.

En cuanto a la adición, a veces llamada "*adición mística*", consiste en la reducción de un número complejo a otro de uno o dos dígitos. Por ejemplo, el 374 se resume sumando 3+7+4=14, luego 1+4=5. La idea central de este mecanismo es hacer manejables números grandes, "humanizarlos" (reduciéndolos al tamaño de la mano), y además interrelacionar números aparentemente inconexos. De esta manera, el 12 (1+2=3) se relaciona con el 39 o con el 111 (y con montones de otros números).

des idées-forces qui ont chacune leur caractérisation spécifique. L'actuelle Logique symbolique et la Théorie des groupes reviennent à l'idée du quantitatif comme qualité.

Déjà Aristote avait parlé de la "structure qualitative" du nombre en opposition au caractère amorphe de l'unité arithmétique. Ludwig Paneth (*La Symbolique des nombres dans l'inconscient*, Paris, 1953) distingue le nombre arithmétique du nombre symbolique. Le premier n'ajoute aucune condition à l'objet qu'il définit par la seule quantité, tandis que le second a un lien intérieur avec la chose qu'il désigne, grâce à une relation subtile entre le dénombré et le nombre.

Il existe deux procédés fondamentaux pour analyser les nombres de plus d'un chiffre : par addition de ses composants de base, (1+2=3) et par succession (le nombre de droite exprime le résultat de l'action de l'antérieur). Dans le cas du douze, le 1 devient 2 ; c'est-à-dire que de l'unicité absolue, provient le dédoublement primordial, l'émanation et la manifestation matérielle du principe métaphysique ou de l'essence. L'un, principe actif, se fragmente pour générer la dualité et par conséquent la multiplicité.

Cependant il nous faut admettre aussi que les chiffres puissent être lus à l'inverse, et non en dernier lieu parce qu'une grande partie des principes de la numérologie provient des traditions sémites (hébraïque et arabe) où les textes et les nombres se lisent de droite à gauche (comme héritage, en Occident nous continuons à additionner et à soustraire en lisant les signes de droite à gauche). Dans ce cas notre Deux retourne au Un. Le conflit posé par la dualité se réduit et se résout dans l'unité.

Quant à l'addition, parfois appelée "addition mystique", elle consiste à réduire un nombre complexe à un nombre à un ou deux signes. Par exemple, le 374 se résume en additionnant 3+7+4=14, puis1+4=5. L'idée centrale de ce mécanisme est de rendre manipulables les grands nombres, de "les humaniser" (en les réduisant à la taille d'une main) et de plus, en mettant en rapport des nombres apparemment sans lien entre eux. Ainsi, le 12 (1+2=3) est-il en rapport avec le 39 ou

Qué consecuencias simbólicas se extraen de esta equivalencia es tarea del especialista. Por cierto: el 11 y el 22 suelen no reducirse, debido a sus fuertes singularidades simbólicas (que no desarrollaremos aquí por estar fuera de tema).

La multiplicación de un número acrecienta su poder. Específicamente, una operación numerológica esencial es la potenciación (12x12=144), que precisamente *potencia* la carga semántica de un número dado. Por eso la Biblia habla de perdonar al hermano "hasta *setenta veces siete*" (Mateo 18:21-22).

Sin embargo, aunque la multiplicación puede reforzar o acentuar su carga simbólica, un número no es "mejor" que otro por ser más alto. Incluso puede afirmarse lo contrario: los números más altos son los más degradados, por estar más alejados de la unidad (la fuente de todas las cosas) y "hundidos" en la materia, en la fragmentación. Éste tampoco es un principio absoluto y debe siempre considerarse el contexto concreto en que aparece un número "grande".

Aunque en el caso del doce no se da, la repetición de un número consolida su poder en lo cuantitativo, aunque le resta dignidad en lo espiritual. El caso clásico es 666, que en el Apocalipsis es el número de la Bestia, por la inferioridad del seis respecto del siete. Inferioridad en el sentido que, dado que el siete simboliza un orden completo, un período o ciclo (una cantidad indeterminada muy grande, pero no infinita), el seis es un "estar a punto de ser", un paso antes de la completitud. El seis corresponde a las seis direcciones del espacio (dos por cada dimensión), el siete a estas dimensiones más el centro, la esencia. El siete agrega el centro, aquello que otorga sentido al orden material.

La relaciones número-letra han sido exploradas por prácticamente todas las civilizaciones que conocieron la escritura, y su sentido a veces se desdobla en dos, según su figura y según su sonido. El método se basa en la intercambiabilidad de números y de letras-raíces de una palabra. Esto es conocido en los hebreos (cábala), árabes (ábyad), griegos y romanos. Un ejemplo: la palabra griega que designa a la paloma ("*peristerá*") suma 801. Este número es además la suma de las letras "Alfa" le 111 (et avec une foule d'autres nombres). Les conséquences symboliques qu'on peut tirer de cette équivalence sont une affaire de spécialiste. Cependant le 11 et le 22 ne se réduisent pas d'ordinaire, à cause de leurs fortes singularités symboliques (que nous n'exposerons pas ici car hors de notre sujet).

La multiplication d'un nombre accroît son pouvoir. En particulier l'opération numérologique essentielle d'élévation à une puissance (12^2), qui justement *rend puissante* la charge sémantique d'un nombre donné. C'est pourquoi la Bible parle de pardonner à son frère "*jusqu'à soixante dix sept fois sept*" (Matthieu, 18 : 21-22).

Cependant, même si la multiplication peut renforcer ou accentuer sa charge symbolique, un nombre n'est pas pour autant "meilleur" qu'un autre parce qu'il est plus élevé. On peut même affirmer le contraire : les nombres les plus élevés sont les plus "dégradés" car ils sont plus éloignés de l'unité source de toutes choses) et "enfoncés" dans la matière, dans la fragmentation. Ce principe n'est pas non plus absolu et il convient de considérer le contexte concret où apparaît un "grand" nombre.

Bien que ce ne soit pas le cas du douze, la répétition d'un nombre consolide son pouvoir dans le quantitatif, bien qu'elle lui ôte de la dignité au plan spirituel. C'est le cas classique du 666, qui dans l'Apocalypse est le nombre de la Bête, à cause de l'infériorité du six par rapport au sept. Infériorité au sens où, puisque le sept symbolise un ordre complet, une période ou un cycle (une quantité indéterminée très grande, mais non infinie), le six est un quelque chose qui est "sur le point d'être", à un pas de la complétude. Le six correspond aux six directions de l'espace (deux pour chaque dimension), le sept, à ces dimensions plus le centre, l'essence. Le sept agrège le centre, ce qui donne sens à l'ordre matériel.

Les relations nombre-lettre ont été explorées par presque toutes les civilisations qui ont connu l'écriture, et leur sens parfois se dédouble en deux parties, selon leur figure et selon leur son. La méthode se fonde sur l'interchangeabilité des nombres et des lettres-racines d'un mot. Chose connue

Figura	Nombre	Letras corresp.	Valor numérico
א 1	Aleph	- - -	1
ב 2	Baith	B	2
ב	Vaith	V	- -
ג 3	Gimmel	G	3
ד 4	Daleth	D	4
ה 5	Hay	H	5
ו 6	Wav	W	6
ז 7	Zayin	Z	7
ח 8	Cheth	Ch	8
ט 9	Teth	T	9
י 10	Yood	Y	10
כ 11	Caph	C	20
כ	Chaph	Ch	- -
ל 12	Lamed	L	30
מ 13	Mem	M	40
נ 14	Noon	N	50
ס 15	Samech	S	60
ע 16	Ayin	- - -	70
פ 17	Pay	P	80
פ	Phay	Ph	- -
צ 18	Tzadè	Tz	90
ק 19	Koof	K	100
ר 20	Raish	R	200
ש 21	Sheen	Sh	300
ש	Seen	S	- -
ת 22	Tav	T	400
ת	Thav	Th	- -

Valor numérico de las letras hebreas / Valeur numérique des lettres hébraïques

(1) + "Omega" (800), así que la paloma simboliza –en ciertos contextos– un principio y un fin (recuérdese la paloma que marca el fin del Diluvio y la que aparece en el bautismo de Jesús).

Importante fue, en este sentido, la exploración de los significados asociados a los nombres de una persona o a sus iniciales. Todas estas especulaciones se deben comprender en el marco general del idioma que se trate.

Los sistemas que relacionan letras y números han variado según las culturas. Comparemos el árabe, hebreo y griego, por un lado, con el latino (con el cual estamos más familirizados), por el otro: El sistema semítico se basa en poner las letras en correspondencia con cantidades del 1 al 10, luego del 20 al 100 y luego del 200 al 400 (en el sistema chez les Hébreux (kabbale), les Arabes (ábyad) les Grecs et les Romains. Un exemple : le mot grec qui désigne la colombe (*"peristerá"*) totalise 801. Ce nombre est aussi la somme des lettres "Alfa" (1) et "Omega" (800), ainsi la colombe symbolise – dans certains contextes – un principe et une fin (voir la colombe qui marque la fin du Déluge et celle qui apparaît au baptême de Jésus).

En ce sens l'exploration des signifiés associés aux noms d'une personne ou à ses initiales a eu son importance. Toutes ces spéculations doivent être comprises dans le cadre général de la langue dont il s'agit.

Les systèmes qui mettent en relation les lettres et les nombres ont varié selon les cultures. Comparons l'arabe, l'hébreu et le grec, d'un côté, avec le latin (qui nous est plus familier) de l'autre. Le système sémite met les lettres en correspondance avec les quantités du 1 au 10, puis du 20 au 100, puis du 200 au 400 (dans le système de la kabbale hébraïque), au 800 (dans le système grec) ou au 1000 (dans l'ábyad de la mystique islamique). La différence est due à ce que l'alphabet hébraïque a 22 lettres, le grec, 26 (pour ce qui nous occupe) et l'arabe 28.

Et attention : dans l'ábyad islamique (par exemple) les lettres ne sont pas dans le même ordre que dans l'alphabet scolastique, mais dans un autre.

Nous consacrerons maintenant plus d'espace à l'alphabet latin, avec des exemples de noms et de mots actuels dans les langues occidentales. Nous appellerons cette méthode "gématrie". La gématrie est la version grecque – et, par extension, occidentale – de la kabbale hébraïque, fondée sur le calcul des équivalences entre lettres et nombres, pour analyser numériquement un mot ou une phrase et trouver leurs relations avec d'autres mots et concepts.

J'ai trouvé pas moins de quatre systèmes fondamentaux d'ordonnancement. Les deux premiers se fondent sur ceux sémites et le grec (c'est-à-dire ceux qui associent les lettres de 1 à 10, puis de 20 à 100), etc.) :

1	2	3	4	5	6	7	8	9
A	B	C	D	E	F	G	H	I

de la cábala hebrea), al 800 (en el sistema griego) o al 1000 (en el ábyad de la mística islámica). La diferencia se debe a que el alfabeto hebreo tiene 22 letras, el griego 26 (a estos efectos) y el árabe 28.

Pero atención: en el ábyad islámico (por ejemplo) las letras no se encuentran en el mismo orden que el alfabeto escolástico sino en otro.

Dedicaremos ahora más espacio al alfabeto latino, con ejemplos de nombres y palabras actuales en idiomas occidentales. Llamemos gematría a este método. La Gematría es la versión griega –y por extensión, occidental– de la cábala hebrea, basado en el cálculo de la equivalencia entre letras y números, para analizar numéricamente una palabra o una frase y hallar sus interrelaciones con otras palabras y conceptos.

He encontrado no menos de cuatro sistemas básicos de ordenamiento. Los dos primeros se basan en los semitas y el griego (es decir, asociando las letras de 1 a 10, luego de 20 a 100, etc):

1	2	3	4	5	6	7	8	9
A	B	C	D	E	F	G	H	I

10	20	30	40	50	60	70	80	90
K	L	M	N	O	P	Q	R	S

100	200	300	400	500
T	V	X	Y	Z

Este sistema de correspondencias sólo puede ser usado en textos latinos (nótese la ausencia de la J, fusionada con la I; y de la U y la W, que se funden en la V). Cierta variante se puede aplicar en textos en otros idiomas:

1	2	3	4	5	6	7	8	9
A	B	C	D	E	F	G	H	I

10	20	30	40	50	60	70	80	90
K	L	M	N	O	P	Q	R	S

100	200	300	400	500	600	700	800
S	T	U	V	W	X	Y	Z

Estas dos tablas tienen mucho más sentido que

10	20	30	40	50	60	70	80	90
K	L	M	N	O	P	Q	R	S

100	200	300	400	500
T	V	X	Y	Z

Ce système de correspondances ne peut s'utiliser que dans des textes latins (remarquer l'absence du J, fusionné avec le I ; de l'U et du W, fondus dans le V). Certaines variantes peuvent s'appliquer à des textes en d'autres langues.

1	2	3	4	5	6	7	8	9
A	B	C	D	E	F	G	H	I

10	20	30	40	50	60	70	80	90
K	L	M	N	O	P	Q	R	S

100	200	300	400	500	600	700	800
S	T	U	V	W	X	Y	Z

Ces deux tables ont beaucoup plus de sens que les deux suivantes, car le critère de base est le même que dans les systèmes hébraïque, arabe et grec. Mais, curieusement, elles ont été moins employées.

J'exposerai maintenant deux autres méthodes que j'ai vu appliquer dans des contextes musicaux.

Système "a" :
On fait correspondre l'alphabet latin occidental à des cycles de neuf chiffres (le 10 est considéré comme 1+0, soit 1) :

1	2	3	4	5	6	7	8	9
A	B	C	D	E	F	G	H	I
J	(K)	L	M	N	O	P	Q	R
S	T	U	(V)	W	X	Y	Z	

Remarquons qu'ici le 11 (qui correspond à la lettre K) et le 22 (V) ne se réduisent pas, à cause de leur importance symbolique de "*nombres maîtres*".

Je suis ici Colin Sterne, *Arnold Schoenberg and the harmony of number*, publié sous le titre *Arnold Schoenberg : the composer as numerologist*

las dos que siguen, porque el criterio básico es el mismo que en los sistemas hebreo, árabe y griego. Pero curiosamente no han sido tan empleadas.

A continuación desarrollaré aquí otros dos métodos, los que de hecho he visto aplicados en contextos musicales.

Sistema "a":
Al alfabeto latino occidental actual se lo hace corresponder con ciclos de nueve números (el 10 se lo considera 1+0, es decir 1):

1	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**9**
A	B	C	D	E	F	G	H	I
J	(K)	L	M	N	O	P	Q	R
S	T	U	(V)	W	X	Y	Z	

Nótese que aquí el 11 (correspondiente a la letra K) y el 22 (V) no se reducen, debido a su importancia simbólica como "*números maestros*".

Estoy siguiendo aquí a Colin Sterne, "*Arnold Schoenberg and the harmony of number*", publicado bajo el título "*Arnold Schoenberg: the composer as numerologist*" (Lewiston/Queenston/Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1993); mil gracias a Laura Kuhn del *John Cage Trust*, Nueva York, que me envió el manuscrito de este magistral libro, prologado por John Cage.

En el caso del alemán, con la *umlaut* (diéresis encima de las letras ä, ö y ü) hay dos criterios: lo más habitual es ignorarla (la "ü" vale como la "u" sin diéresis); pero también puede desdoblársela (ä=ae, ö=oe ü=ue).

Por ejemplo, el nombre BACH equivale a 2+1+3+8=14. El propio Johann Sebastian Bach utilizó en algunas de sus obras esta "firma" numérica.

Pero lamentablemente no parece existir un único criterio de correspondencia letra-número cuando se usa el alfabeto latino.

Sistema "b":
En el alfabeto latino de la Antigüedad, la I y la J eran la misma letra; al igual que la U y la V, que se funden. En consecuencia, el otro criterio fundamental (fusionando I+J por un lado y U+V por

(Lewiston /Queenston /Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1993) ; un grand merci à Laura Kuhn du *John Cage Trust*, New York, qui m'a envoyé le manuscrit de ce livre magistral, préfacé par John Cage.

Pour l'allemand au sujet de l'*umlaut* ou du tréma (diérèse sur les lettres ä, ö et ü) il y a deux écoles : le plus courant c'est de l'ignorer (le "*ü*" vaut le "*u*" sans diérèse) ; mais on peut aussi le dédoubler (ä=ae, ö=oe, ü=ue).

Le nom de BACH équivaut à 2+1+3+8=14. Johann Sebastian Bach lui-même a utilisé cette "signature" numérique.

Mais, malheureusement, il ne semble pas y avoir qu'un seul critère de correspondance lorsqu'on utilise l'alphabet latin.

Système "b" :
Dans l'alphabet latin de l'Antiquité, le I et le J étaient une seule lettre, de même que le U et le V, qui se fondent. En conséquence, l'autre critère fondamental (qui fait fusionner I+J et U+V, et qui compte de 1 à 24) est le suivant :

1	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**9**	**10**	**11**	**12**
A	B	C	D	E	F	G	H	I+J	K	L	M

13	**14**	**15**	**16**	**17**	**18**	**19**	**20**	**21**	**22**	**23**	**24**
N	O	P	Q	R	S	T	U+V	W	X	Y	Z

Ce système permet que le nom de J. S. BACH exhibe la somme convenable de 41 (qui est l'inversion du 14, BACH, sans plus) : 9 + 18 + (2+1+3+8). Comme il n'y a pas de différence entre les deux systèmes pour les lettres A-I (1-9), BACH vaut toujours 14.

Le chant de cygne de Bach, qu'il aurait selon la légende composé sur son lit de mort, fut le choral *Für deinen Thron tret'ich hiermit* (*Devant ton trône, je me présente*, qui en allemand du XXème siècle se dirait "*Vor deinen Tron...*". Ce Choral est attribué à Johann Sebastian, bien que certains l'attribuent à l'un de ses fils ou à un de ses élèves. Quoiqu'il en soit, la phrase initiale a 14 notes et la brève composition en a 41.

Quant aux prénoms "*Johann Sebastian*", ils totalisent 144, (soit le carré de douze) :

el otro; y contando de 1 a 24) es el siguiente:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
A	B	C	D	E	F	G	H	I+J	K	L	M

13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
N	O	P	Q	R	S	T	U+V	W	X	Y	Z

Esto permite que **J. S. BACH** arroje la conveniente suma 41 (que es la inversión del 14, BACH a secas): 9+18+(2+1+3+8).

No hay diferencia entre ambos sistemas para las letras A-I (1-9), así que en cualquier caso "BACH" sigue sumando 14.

El canto de cisne de Bach, la obra que según la leyenda compuso en su lecho de muerte, fue el coral "*Für deinen Thron tret' ich hiermit*" ("*ante tu trono me presento*", que en alemán del siglo XX se diría "*Vor deinen Tron ...*". Este coral está atribuido a Johann Sebastian, aunque algunos dicen que lo compuso alguno de sus hijos o de sus alumnos. De todas maneras, la frase inicial tiene 14 notas, y toda la breve composición tiene 41.

Por su parte, "*Johann Sebastian*" nos da 144, número que conocemos bien (es el cuadrado de doce):

(9+14+8+1+13+13)+
(18+5+2+1+18+19+9+1+13)

En la música se hallan multitud de ejemplos de este tenor (remito entonces al capítulo correspondiente de este escrito).

Sea como sea que se calculen las cifras (con el sistema "a" o "b"), del nombre de una persona pueden derivarse numerosos números:
- Cantidad total de letras
- Suma de todas las letras
- Suma de las letras del nombre solo, suma del apellido solo
- Suma de todas las vocales / consonantes
- Número correspondiente a la inicial del nombre
- Suma de todas las iniciales (apellidos, nombres lo que sea menester)
- Suma de las letras finales (apellido, nombres, lo que sea menester).

(9+ 4+8+1+13+13)+
(18+5+2+1+18+199+1+13)

En musique on trouve beaucoup d'exemples de ce type (voir le chapitre correspondant de cet article).

Quelle que soit la façon de calculer les chiffres (avec le système "a" ou "b") à partir du nom d'une personne, on peut tirer bien des nombres :
- la quantité totale des lettres
- la somme de toutes ses lettres
- la somme des lettres du nom seul
- la somme de toutes les voyelles / consonnes
- le chiffre correspondant à l'initiale du nom
- la somme de toutes les initiales (prénoms et nom de famille)
- la somme des lettres finales (noms de famille prénoms, autant que de besoin)

C'est dire qu'on trouvera toujours des nombres en abondance à mettre en relation avec quelque chose. S'il manque un nombre, c'est la zone de personnalité que le sujet devra développer.

3. En mathématiques (système duodécimal) et en géométrie

a) Mathématiques

Douze est un nombre composé (non premier) et a beaucoup de diviseurs : 1, 2, 3, 4, et 6. De plus, c'est un nombre "hautement composé". C'est-à-dire un numéro entier (différent de 1) qui a plus de diviseurs que tout autre numéro entier positif inférieur à lui. Les cinq premiers nombres hautement composés sont 2, 4, 6, 12, 24 ; avec 2, 3, 4, 6, 8 diviseurs positifs respectivement.

Beaucoup de ces nombres hautement composés se trouvent dans des systèmes traditionnels de mesures et sont employés dans le dessin industriel, car ils sont d'usage facile dans des calculs comportant des fractions.

Douze est aussi le premier nombre "abondant" : il est plus petit que la somme de ses diviseurs : 1+2+3+4+6=16.

Un jeu mathématique fameux est celui des "douze monnaies". Soit douze monnaies, dont l'une est fausse et les autres bonnes. Les bonnes pèsent

Es decir, que siempre habrá números en abundancia que puedan relacionarse con algo. Si falta un número, esa es la zona de la personalidad que la persona deberá desarrollar.

3. En la matemática (sistema duodecimal) y la geometría

a) Matemática

Doce es un número compuesto (es decir, no es primo), y tiene una gran cantidad de divisores: 1, 2, 3, 4 y 6. Además, doce es también un número "altamente compuesto". Un número altamente compuesto es un entero (distinto a 1) que tiene más cantidad de divisores que cualquier otro entero positivo debajo de él. Los primeros cinco números altamente compuestos son 2, 4, 6, 12, 24; con 2, 3, 4, 6, 8 divisores positivos respectivamente.

Muchos de estos números altamente compuestos se encuentran en sistemas tradicionales de medidas, y tienden a emplearse en diseños de ingeniería, debido a la facilidad de su uso en cálculos que conllevan fracciones.

Doce es también el primer número "abundante": es menor que la suma de sus divisores: 1+2+-3+4+6=16.

Un famoso acertijo matemático es el de las "doce monedas". Sean doce monedas, una es falsa y once son auténticas. Las auténticas pesan exactamente lo mismo, la falsa pesa algo más o menos que el resto. Determine, usando sólo tres pesadas en una balanza de dos platillos, cuál es la moneda falsa, y si pesa más o menos que las once restantes. La solución, en el próximo número.

El sistema duodecimal, que consiste en usar el 12 como factor de división en sistemas de pesas y medidas, proviene posiblemente de la Mesopotamia. (Aseguran los testigos que el cuadrado interior de la Torre de Babel medía 120 x 120 cúbitos, medida que equivale a unos 48 a 52 centímetros y que tiene como base el antebrazo de un hombre). Un aspecto interesante de esta unidad de medida es que la velocidad aparente del Sol sobre la Tierra es de mil cúbitos por segundo.

b) Numeración base 12

En el sistema de numeración en base 12, llamado

exactement le même poids, la fausse pèse un peu plus ou un peu moins que les autres. Déterminez, avec seulement trois pesées sur une balance à deux plateaux, quelle est la fausse pièce et si elle pèse plus ou moins que les onze restantes. Solution dans le prochain numéro.

Le système duodécimal, qui consiste à utiliser le 12 comme facteur de division dans des systèmes de poids et mesures, provient peut-être de la Mésopotamie. (Les témoins assurent que le carré intérieur de la Tour de Babel mesurait 120 par 120 coudées, mesure qui équivaut à environ 48 à 52 centimètres et qui a pour base l'avant-bras de l'homme). Un aspect intéressant de cette unité de mesure est que la vitesse apparente du Soleil autour de la Terre est de mille coudées par seconde.

b) Numération en base 12

Dans le système en base 12, appelé duodécimal, l'unité n'est pas le dix mais le douze. Le signe "10", en base douze, désigne douze éléments et non dix. Aussi manque-t-il deux signes, deux chiffres, représentés conventionnellement par les lettres A et B (de même que dans un système un peu plus répandu, celui hexadécimal, à base 16). La *Dozenal Society of Great Britain* propose d'autres symboles : le 2 et le 3 inversés.

Il existe deux sociétés anglo-saxonnes (*Duodecimal Society of America* et la *Dozenal Society of Great Britain*) qui indépendamment l'une de l'autre cherchent à promouvoir l'idée que le système à base 12 est mathématiquement meilleur que celui à base 10 (qu'il convient donc de remplacer). Puisque 2, 3, 4 et 6 sont les facteurs du 12, c'est un nombre qui convient mieux pour calculer les fractions. Ainsi, comparé avec les facteurs 2 et 5 du système décimal, le système duodécimal semble plus maniable.

Mais un grave problème mathématique se fait jour dans cette argumentation : certes les fractions en base douze peuvent être très simples, mais quand elles deviennent compliquées elles sont *beaucoup plus* compliquées que dans le système décimal. Exemple : à base 12, 1/4=0,3 ; mais 1/5=0,24972497 (périodique). Les fractions pério-

duodecimal (o a veces *docenal*) la unidad no es el diez sino el doce. Es decir, el signo "10", en base 12, designa a doce elementos, no a diez. Así que faltan dos signos, dos dígitos, usualmente representados por las letras A y B (lo mismo que en el algo más difundido sistema hexadecimal, base 16). La *Dozenal Society of Great Britain* propone otros símbolos: el 2 y el 3 invertidos.

Existen dos sociedades anglosajonas (*Duodecimal Society of America* y la *Dozenal Society of Great Britain*) que independientemente intentan promover la noción que el sistema en base 12 es matemáticamente mejor que el de base 10 (y consecuentemente reemplazarlo). Puesto que 2, 3, 4 y 6 son los factores del 12, éste es un número más conveniente para calcular fracciones. Así, comparado con los factores 2 y 5 del sistema decimal, el duodecimal aparenta ser más versátil.

Pero hay un problema matemático grave en esta argumentación: cierto es que las fracciones en base 12 pueden ser muy sencillas, pero cuando se ponen complicadas son *mucho* más complicadas que en el sistema decimal. Ejemplo: en base 12, 1/4 = 0.3; pero 1/5 = 0.24972497 (periódico). Las fracciones periódicas simples son poco habituales en base 12, concretamente porque el 12 está entre dos números primos: 11 y 13.

Históricamente, el sistema en base 12 no es nada común. Hay que rastrear ejemplos en comunidades nigerianas (como el grupo de idiomas Nigerio-Kordofanianos del Estado de Plateau, y otros). Se menciona también la existencia de numerales duodecimales en la lengua Chepang de Nepal (esta lengua es denominada Chyo-bang por sus propios hablantes). El pueblo Chepang es básicamente igualitario, y al parecer no existen rangos sociales como en el resto de la sociedad nepalesa (y del mundo). No hay jefes.

Pero esta es otra falacia: la presencia de numerales duodecimales en el idioma no demuestra que se piense siempre en base 12. Y tampoco hay que ir a Nepal para encontrarlos. En alemán y en inglés hay una palabra para cada número hasta el 12 inclusive ("*zwölf*" y "*twelve*" respectivamente), a partir del trece comienzan los compuestos de la forma "diez más tres" (o mejor dicho "tres más diques simples sont peu communes en base 12, concrètement parce que le 12 se trouve entre deux nombres premiers : le 11 et le 13.

Historiquement, le système en base 12 n'est pas commun. Il faut en chercher des exemples dans des communautés du Niger (comme le groupe de langues Nigéro-Kofordiennes de l'Etat du Plateau et autres). On cite aussi l'existence de numéraux en base 12 dans la langue Chepang du Népal (langue appelée Chyo-bang par ses usagers). Le peuple Chepang est fondamentalement égalitaire et il ne semble pas exister de classes sociales comme dans le reste du Népal (et du monde). Il n'y a pas de chef.

Voici encore une autre erreur : la présence de numéraux en duodécimal dans la langue ne prouve pas qu'on pense toujours en base 12. Et il n'est pas besoin d'aller au Népal pour les trouver. En allemand et en anglais il y a un mot pour chaque nombre jusqu'au douze inclus ("*Zwölf*" et "*twelve*", respectivement) alors qu'à partir du treize commencent les mots composés du type "dix plus trois" (ou mieux, "trois plus dix") : dans cet exemple, "*dreizehn*" et "*thirteen*". Mais ensuite ces cycles ne sont plus en base douze mais en base dix : le 24 s'appelle "*vingt plus quatre*" et non "*deux fois douze*".

La conjecture habituelle est que le système décimal prévaut sur celui duodécimal, non pas parce qu'il serait "meilleur" *in abstractum*, mais à cause d'un simple facteur atavique et anatomique : ceux qui comptent, les êtres humains, ont dix doigts et non douze. (Peut-être que la base douze aurait mieux convenu à Lucrèce Borgia qui, selon la légende, avait six doigts à chaque main.)

c) Géométrie

Dès le commencement des études et des applications du symbolisme numérique, la corrélation entre nombres et figures géométriques eut un rôle important. Dans ce contexte on doit aussi mentionner les carrés magiques, sans toutefois développer ici ce vaste thème.

Un polygone ayant douze côtés (et par conséquent douze angles) est un dodécagone. Un polyèdre à douze faces est un dodécaèdre. S'il s'agit d'un dodécaèdre régulier, chacune de ses

diez"): en este ejemplo, "*dreizehn*" y "*thirteen*". Pero posteriormente estos ciclos no son de a doce sino de a diez: el 24 se llama "*veinte más cuatro*", no "*dos veces doce*".

La conjetura habitual es que el sistema decimal se impone al duodecimal no porque sea "mejor" *in abstractum*, sino debido al mero factor atávico-anatómico que quienes cuentan –los seres humanos– tienen diez dedos, no doce. (Acaso a Lucrecia Borgia, que según una leyenda tenía seis dedos por mano, el sistema duodecimal le hubiera resultado más natural.)

c) Geometría

Ya desde los comienzos del estudio y aplicación del simbolismo numérico, la correlación entre números y figuras geométricas tuvo un papel relevante. En este contexto deben mencionarse asimismo los cuadrados mágicos (sólo los mencionaremos, pero no desarrollaremos aquí el extensísimo tema).

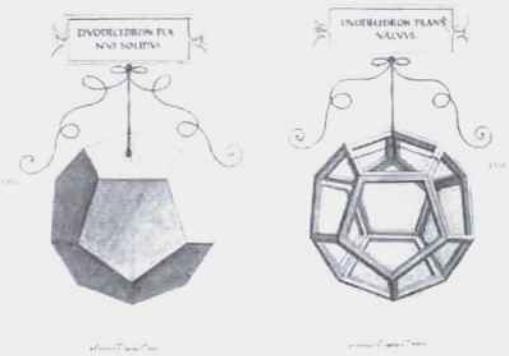
Un polígono de doce lados (y consiguientemente doce ángulos) es un dodecágono. Un poliedro de doce caras es un dodecaedro. Si se trata de un dodecaedro regular, cada una de las caras es un pentágono, y en cada vértice se juntan tres caras.

El dodecaedro es uno de los "sólidos platónicos", conocidos desde la antigüedad. Los "sólidos platónicos" son poliedros convexos regulares, y son únicamente cinco (no *puede* haber más): tetraedro (cuatro caras), cubo o hexaedro (seis caras), octaedro (ocho), dodecaedro (doce) e icosaedro (veinte caras).

Como afirma el Griego en el *Timeo*, el Universo fue construido por la divinidad de acuerdo a leyes geométricas; y la base cosmogónica de estas leyes era el dodecaedro.

Los cinco cuerpos platónicos están vinculados, en ciertas tradiciones de la Antigüedad, con los cuatro elementos (tierra, fuego, aire y agua), excepto el dodecaedro; lo cual indicaría que se lo relacionaba con el quinto elemento, el éter, la esencia de las cosas, su espíritu.

El astrónomo –y teólogo– Johanes Kepler (1571-1630) escribió que el dodecaedro intercepta la órbitas de la Tierra y Venus (así como los demás sólidos



faces est un pentagone, et sur chaque arête trois faces sont réunies.

Le dodécaèdre est un des "solides platoniciens" connus dès l'Antiquité. Les solides "platoniciens" sont des polyèdres convexes réguliers et ils ne sont que cinq (il ne *peut* y en avoir plus) : le tétraèdre (quatre faces), le cube ou hexaèdre (six faces), l'octaèdre (huit), le dodécaèdre (douze) et l'icosaèdre (vingt faces).

Comme le Grec l'affirme dans le *Timée*, l'Univers fut construit par la Divinité selon des lois géométriques ; et la base cosmogonique de ces lois était le dodécaèdre.

Les cinq corps platoniciens sont liés, dans certaines traditions de l'antiquité, aux quatre éléments (terre, feu, eau, air), sauf le dodécaèdre, ce qui indiquerait qu'il était relié au cinquième élément, l'éther, l'essence des choses, leur esprit.

L'astronome et théologien Johannes Kepler (1571-1630) écrivit que le dodécaèdre intercepte les orbites de la Terre et de Vénus (de même que les autres solides platoniciens interceptent les orbites des autres planètes).

Il ne faut pas oublier que le cube a douze arêtes pour comprendre que "*le dodécaèdre est caché dans le cube parfait*", selon l'affirmation des kabbalistes.

4. Dans la mesure du temps

Le fait naturel qu'il y ait (approximativement) douze apparitions de la lune pendant une année solaire explique facilement pourquoi ce nombre est utilisé pour mesurer le temps, indépendamment des facteurs culturels ou de circonstance.

platónicos interceptan las órbitas de otros planetas).

Es imprescindible recordar que el cubo tiene doce aristas para entender que "*el dodecaedro está oculto en el cubo perfecto*", según afirman los cabalistas.

4. En la medida del tiempo

El hecho natural de que hay (aproximadamente) doce apariciones de la luna en un año solar explica fácilmente por qué este número es usado para medir el tiempo, independientemente de factores culturales o de la circunstancia.

Posiblemente por analogía surgió la idea de subdividir el día también en doce (o veinticuatro) partes. Simetrías de este tipo son habituales en las antiguas unidades de medida.

El día y la noche de doce horas cada uno se originan en la Mesopotamia, como buena parte de los conocimientos actuales. A diferencia del sistema actual, donde la duración de cada hora es inmutable, en la antigua Mesopotamia la duración de esas horas variaba a lo largo del año, para que siempre hubiera doce horas de luz y doce de noche. Es decir, una hora diurna en verano duraba más que una hora diurna en invierno.

Otras culturas también aplicaron esta idea de "doce horas de sol y doce de noche", expandiendo o reduciendo la duración de cada hora según la estación del año.

El fundamento para la medida del tiempo entre los antiguos indios norteamericanos era el Baktun, que consistía en 144.000 días.

Un múltiplo de doce años aparece en Babilonia al mencionar el período de tiempo anterior al diluvio: 432.000 años.

Este número (decuplicado) reaparece en en Brahmanismo: Las doce grandes transformaciones del Espíritu en Materia (la Creación) tienen lugar durante cuatro Eras, es decir, en el primero de los *Mahayuga*. *Mahayuga* es un período de tiempo, una fase de 12.000 años divinos (Daiva-Varsha). Puesto que cada año divino equivale a 360 años terrestres, el *Mahayuga* dura 4.320.000 años. Dicho de otro modo, la Creación tuvo lugar en las doce horas de un día, que equivalen a 12.000 "*años de los Dioses*".

Par analogie peut-être, surgit aussi l'idée de subdiviser le jour en douze (ou vingt-quatre) parties. Des symétries de ce genre sont habituelles dans les anciennes unités de mesure.

Le jour et la nuit, de douze heures chacun, ont leur origine en Mésopotamie, tout comme une bonne partie des connaissances actuelles. A la différence du système actuel, où la durée de l'heure est immuable, dans l'ancienne Mésopotamie la durée des heures variait au cours de l'année, pour qu'il y eût toujours douze heures de lumière, et douze de nuit. Une heure diurne en été durait plus qu'une heure diurne en hiver.

D'autres cultures appliquèrent aussi cette idée des "douze heures de soleil et douze heures de nuit", allongeant ou réduisant la durée de chaque heure selon la saison.

Le fondement pour la mesure du temps chez les anciens indiens nord-américains était le Baktun, équivalant à 144.000 jours.

Un multiple de douze ans apparaît à Babylone dans la mention de la période écoulée avant le déluge : 432.000 ans.

Ce nombre (décuplé) réapparaît dans le brahmanisme : les douze grandes transformations de l'esprit en matière (la Création) se déroulent sur quatre Ères, c'est-à-dire dans le premier des *Mahayuga*. Le *Mahayuga* est une période de temps, une phase de douze mille ans divins (Daiva-Varsha). Comme chaque année divine vaut 360 ans terrestres, le *Mahayuga* dure 4.320.000 ans. Ou encore, la Création eut lieu dans les douze heures d'un jour qui équivalent à 12.000 "*ans des Dieux*".

5. Constellations, Astronomie, Astrologie, Zodiaque

Le Zodiaque occidental comporte douze signes, de même que le chinois ou l'étrusque. Cependant, dans le Zodiaque occidental, chaque signe dure un mois ; dans le Zodiaque chinois, un an. Les noms des signes du Zodiaque (et leurs constellations correspondantes) sont bien connus: bélier, taureau, gémeaux, cancer, lion, vierge, balance, scorpion, sagittaire, capricorne, verseau et poissons.

Le mot *Zodiaque* vient du grec "*Zoon*" (animal,

5. Constelaciones, Astronomía, Astrología, Zodíaco

El zodíaco occidental tiene doce signos, lo mismo que el chino o que el etrusco. Sin embargo, en el occidental cada signo dura un mes; en el chino un año. Los nombres de los signos zodiacales (y sus correspondientes constelaciones) son bastante conocidos: Aries, Taurus, Gemini, Cancer, Leo, Virgo, Libra, Scorpio, Sagittarius, Capricornus, Acquarius y Pisces.

La palabra *zodíaco* proviene del griego "*Zoon*" (animal, organismo vivo) o "*zoe*" (vida) y "*dias*", "*diakos*" o "*kyklos*" (círculo, anillo, ciclo, rueda); esto explica por qué en alemán se dice "*Tierkreis*", literalmente "*círculo de animales*". Así se llama una famosa composición (de 1975) de Karlheinz Stockhausen. Otra traducción menos literal es "*rueda de la vida*".

El zodíaco se halla en todas las civilizaciones: caldeos, persas, tibetanos, griegos, americanos, nordeuropeos, hindúes, egipcios, chinos, y parece que también en Judá, en el Libro de Job (38:31-33). Dios habla directamente a Job, "¿Acaso puedes tú anudar el lazo de las Pléyades o desatar las cuerdas de Orión? ¿Puedes hacer salir la *Mazzaroth* fuera de su tiempo? ¿Conduces a la Osa con sus crías? ¿Conoces las leyes de los Cielos, aplicas su fuero en la Tierra?".

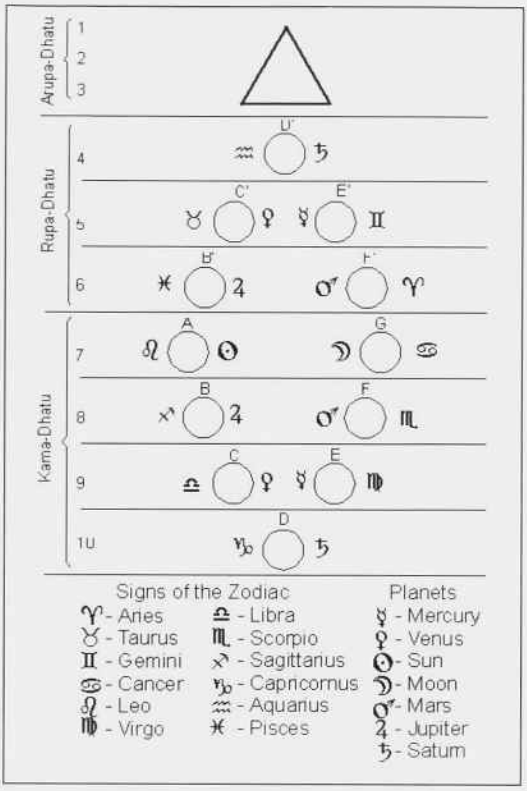
Mazzaroth es una difícil palabra hebrea que puede traducirse como "las constelaciones del zodíaco", aunque también como "planeta". La *Biblia de Jerusalén* traduce "Corona", sin más explicaciones. Parece que el Libro de Job es históricamente el más antiguo de la Biblia, escrito 650 años antes de Moisés.

Como es sabido, una carta natal tiene doce *casas*. Me remito aquí a los especialistas en la materia.

Los doce signos zodiacales chinos están designados por animales: rata, buey, tigre, conejo, dragón, serpiente, caballo, cabra (u oveja), mono, gallo, perro y cerdo, en ese orden.

El signo de apertura corresponde a Acuario, y es interesante observar que, en Oriente, la rata se usa a menudo como ideograma del agua.

Afirma la leyenda –y no tengo cómo desmentirla– que la rata recibió la tarea de invitar a



organisme vivant) ou "*zoe*" (vie) et "*dias*", "*diakos*" ou "*kyklos*" (cercle, anneau, cycle, roue) ; ceci explique la traduction en allemand "*Tierkreis*", littéralement "*cercle des animaux*". Et c'est là le titre d'une célèbre composition (de 1975) de Karlheinz Stockhausen. On admet aussi une autre traduction, moins littérale : "*roue de la vie*".

Le Zodiaque se trouve dans toutes les civilisations : chaldéenne, perse, tibétaine, grecque, américaine, nord-européenne, hindoue, égyptienne, chinoise, et il semble aussi qu'on le nomme en Judée, dans le Livre de Job (38 :31-33). Dieu parle directement à Job : "As-tu lié les banderoles de la Pléiade ? Ou dénoué les drisses d'Orion ? Fais-tu sortir à temps les *Mazzaroth* ? Réconfortes-tu l'Ourse avec ses fils ? Pénètres-tu les lois des cieux ? Mets-tu leur influence sur terre ?*".

Mazzaroth est un mot hébreu complexe qui peut

* (N.deT.) Traduction de Chouraqui.

los animales para que presentasen su candidatura al cielo, para ser elegidos como signo zodiacal. El gato era un buen amigo de la rata, pero la rata se olvidó de invitarlo. Así que el gato se transformó en el enemigo natural de la rata para las generaciones venideras.

En escritos teosóficos, la cantidad de planetas es doce: siete manifestados y cinco no manifestados.

Forzando un poco las cosas podemos decir que nuestro sistema solar suma doce componentes básicos: nueve planetas, un sol, un cinturón de asteroides (supuestamente un antiguo planeta que se desintegró) y las lunas, consideradas como un todo.

6. En la Biblia

No faltan ejemplos del dodecanario en la Biblia. Las doce tribus de Israel, que surgen de cada uno de los doce hijos de Jacob, es uno de los ejemplos más citados.

En el Antiguo Testamento se mencionan también doce profetas "menores", es decir, aquellos cuyos escritos son de muy pocas páginas: Oseas, Joel, Amós, Abdías, Jonás, Miqueas, Nahúm, Habacuc, Sofonías, Ageo, Zacarías, Malaquías.

También son mencionados doce patriarcas bíblicos. Es más, uno de los libros apócrifos de la Biblia es el "*Testamento de los doce patriarcas*".

Doce son las fuentes de Elim. La Biblia describe las etapas del Éxodo (ordenadas detalladamente por Yahveh a Moisés). Tras salir de Egipto, los israelitas "*partieron de Mará y llegaron a Elim. En Elim había doce fuentes de agua y setenta palmeras, y allí acamparon*" (Números 33:9).

Doce son las piedras preciosas sobre el pectoral litúrgico de Aaron, todas ellas distintas, en cuatro filas de tres piedras cada una: sardio, topacio y esmeralda, rubí, zafiro y diamante, ópalo, ágata y amatista, crisólito, ónice y jaspe (Éxodo 28:15-20). También el *efod*, parte de su vestimenta litúrgica, tiene dos piedras de ónice con seis nombres de los hijos de Israel escritos en cada piedra (Éxodo 28:9-12).

Doce son las piedras que Josué ordena extraer del medio del río Jordán, después de atravesarlo, y

se traduire par "les constellations du Zodiaque", mais aussi par "planète". La *Bible de Jérusalem* le traduit par "couronne", sans autre explication. Il semble que le Livre de Job, écrit 650 années avant Moïse, est historiquement le plus ancien de la Bible.

Il est bien connu qu'une carte natale se divise en douze *maisons*. Je me remets ici aux spécialistes en la matière.

Les douze signes du Zodiaque chinois tirent leur nom de celui des animaux: rat, bœuf, tigre, lapin, dragon, serpent, cheval, chèvre (ou brebis), singe, coq, chien et cochon, dans cet ordre.

Le premier signe correspond au verseau, et il est intéressant d'observer qu'en Orient, le rat s'utilise souvent comme l'idéogramme de l'eau.

Selon la légende – et je ne peux la démentir – le rat fut chargé d'inviter les animaux à présenter leur candidature au ciel pour recevoir un signe du Zodiaque Le chat était un bon ami du rat, mais le rat oublia de l'inviter. Et c'est ainsi que le chat devint l'ennemi naturel du rat pour les générations à venir.

Dans les textes théosophiques, le nombre des planètes est de douze: sept manifestées et cinq qui ne le sont pas.

En forçant un peu les choses, nous pourrions dire que notre système solaire comporte douze composantes de base : neuf planètes, un soleil, un anneau d'astéroïdes (qui est censé être une ancienne planète désintégrée) et les lunes, considérées comme un tout.

6. Dans la Bible

Les exemples du dodécanaire dans la Bible ne manquent pas. Les douze tribus d'Israël, rejetons de chacun des fils de Jacob, sont un des exemples les plus cités.

Dans l'ancien Testament on cite également douze prophètes "mineurs", ceux dont les écrits n'ont que quelques pages : Osée, Joël, Amos, Abdias, Michée, Nahum, Habacuc, Sophonie, Aggée, Zacharie, Malachie.

On mentionne aussi douze patriarches bibliques. Mieux, l'un des livres apocryphes de la Bible est "*Le testament des douze patriarches*".

Douze sont les sources d'Elim. La Bible décrit les étapes de l'Exode (ordonnées dans le détail

depositar "*en el lugar donde paséis la noche*" (Josué 4:1-10).

Doce son los bueyes sobre los que se apoya el gran depósito de agua lustral ("*el Mar*") hecho en bronce por Jiram de Tiro por mandato de Salomón (Reyes I, 7:23-25); tres bueyes mirando para cada punto cardinal.

También hay doce leones en el trono de Salomón (Crónicas II, 9:19), quien por cierto poseía doce mil caballos (Crónicas II, 9:25).

Doce son los Panes de la Presencia que Yahveh ordena cocinar a Moisés (Levítico 24:5).

120.000 es la cantidad de habitantes de Nínive a las que fue enviado el Profeta Jonás (Jonás 4:11). Éste es, por cierto, uno de los poquísimos relatos bíblicos en que el Profeta enviado tiene éxito inmediato.

"*Manasés tenía doce años cuando comenzó a reinar*", nos informa el Libro segundo de las Crónicas (33:1).

Según una fuente teosófica que debiera constatarse con otras (Helena Petrovna Blavatsky [1831-1891] en su clásico libro "*La Doctrina Secreta*"), "*Erasmo y Newton sostenían que las escrituras hebreas de la Biblia se habían perdido y vuelto a escribir hasta doce veces antes de la época de Ezra. Azara, sacerdote caldeo, renegado y ambicioso de mando y poder, refundió a su manera los abstrusos libros judíos y reconstruyó un aparentemente armónico relato de la creación. (...) Esto es reconocido hasta por San Clemente de Alejandría*". El pensamiento de Madame Blavatsky influyó muchísimo en Alexander Scriabin.

Ya en el Nuevo Testamento, están por supuesto los doce discípulos de Jesús. Debiéramos decir los "discípulos principales", el círculo íntimo, porque como consta en el Evangelio, Jesús enseñaba en lugares abiertos y a cuanta persona estuviera dispuesta a oírlo. Los doce apóstoles fueron seleccionados por Jesús mismo entre todos sus discípulos (ver Lucas 6:13). Según fuentes islámicas, todos los profetas –incluído Jesús– han tenido un círculo íntimo de doce seguidores, puesto que el círculo más elevado y próximo al centro se compone de doce miembros que representan la

par Yahveh à Moïse). Après leur sortie d'Egypte, les israélites "*partirent de Mara et arrivèrent à Elim. A Elim il y a douze sources d'eau et soixante dix palmiers ; et ils campèrent là*" (Nombres, 33 : 9).

Douze sont les pierres précieuses sur le pectoral liturgique d'Aaron, toutes différentes, en quatre files de trois pierres chacune : sardoine, topaze et émeraude, escarboucle saphir et diamant, opale agate et améthyste, chrysolithe, onyx et jaspe (Exode, 28 : 15-20). L'éphod, partie du vêtement liturgique, a aussi deux onyx avec six noms des fils d'Israël gravés sur chaque pierre.

Douze sont les pierres précieuses que Josué fit extraire du milieu du Jourdain, après l'avoir traversé et les avoir déposées "*dans le lieu où vous passerez la nuit*" (Josué, 4 : 1-10).

Douze sont les bœufs sur lesquels repose le grand cratère d'eau lustrale ("*la mer*") fait de bronze par Hiram de Tyr sur l'ordre Salomon (Rois I, 7 : 23-25) ; répartis en quatre groupes de trois bœufs, chaque groupe regardant un point cardinal.

Il y a aussi douze lions au trône de Salomon (Chroniques II, 9 : 19) ; lui-même possède douze mille chevaux (Chroniques II, 9 : 25).

Douze sont les Pains de la Présence que Yahveh ordonne à Moïse de faire cuire (Lévitique, 24 : 5).

120.000 sont les habitants de Ninive auxquels fut envoyé le prophète Jonas (Jonas, 4 : 11). C'est l'un des rares récits bibliques où le prophète a un succès immédiat.

Manassé avait douze ans lorsqu'il commença son règne", nous renseigne le Livre second des Chronique (33 : 1).

Selon une source théosophique qui devrait être confrontée à d'autres (Helena Petrovna Blavatsky [1831-1891], dans son livre classique, *La Doctrine secrète*), "*Erasme et Newton soutenaient que les écritures en hébreu de la Bible s'étaient perdues et avaient été réécrites jusqu'à douze fois avant l'époque d'Ezra. Azara, prêtre chaldéen renégat, ambitieux, avide de pouvoir, refondit à sa manière les livres juifs abstrus et reconstruisit un récit apparemment harmonieux de la création. (...) Ceci est reconnu même par saint Clément d'Alexandrie*". La pensée de madame Blavatsky eut beaucoup d' influence sur Scriabine.

iniciación suprema (potestades, virtudes, conocimientos).

Entre los doce apóstoles y las doce tribus de Israel hay una relación explícita en el Evangelio. Pedro le pregunta a Jesús: "*Nosotros lo hemos dejado todo y te hemos seguido, ¿qué recibiremos, pues?*"; y Jesús le responde: "*Yo os aseguro que vosotros que me habéis seguido, en la regeneración, cuando el Hijo del hombre se siente en su trono de gloria, os sentaréis también vosotros en doce tronos, para juzgar a las doce tribus de Israel*" (Mateo 19:28).

A los doce años de edad, Jesús "se escapa" de su madre y conversa con los maestros en el templo (Lucas 2:41-50).

La edad de doce años es también importante en la práctica litúrgica judía actual: las niñas reciben el *bat mitzvah* el *Shabbat* tras su duodécimo cumpleaños.

El Apocalipsis ofrece abundante material para la interpretación simbólica, incluyendo la numerológica mística. Allí se habla de las doce puertas de la Jerusalén celestial, tres por cada punto cardinal, con sendos ángeles sobre ellas (Apocalipsis 21:12). Las dimensiones de la ciudad están basadas en el doce: "*midió la ciudad con la caña, y tenía doce mil estadios.* (...) *Midió luego su muralla, y tenía ciento cuarenta y cuatro codos* (Ap 21:16-17)". También son doce los tipos de piedras preciosas que adornan los asientos de la muralla de la ciudad. "*Y las doce puertas son doce perlas*" (Ap 21:21). "*En medio de la plaza, a una y otra margen del río, hay árboles de Vida, que dan fruto doce veces, una vez cada mes*". (Ap 22:2; la idea de los árboles que dan fruto mensualmente se halla también en Ezequiel 47:12).

Doce son las estrellas en la corona de la figura femenina del Apocalipsis: "*Una gran señal apareció en el cielo: una Mujer, vestida del sol, con la luna bajo sus pies, y una corona de doce estrellas sobre su cabeza; está encinta, y grita con los dolores del parto*" (Apocalipsis 12:1). Esta figura femenina se ha identificado con María, la madre de Jesús, pero también con la Iglesia, con Sión (el pueblo santo de la era mesiánica), o con la Eva del paraíso terrenal.

Et dans le Nouveau Testament, on trouve évidemment les douze disciples de Jésus. Nous devrions dire les "disciples principaux", le cercle des intimes, car comme on le voit dans l'Evangile, Jésus enseignait dans des lieux ouverts et à qui voulait l'entendre. Les douze apôtres furent choisis par Jésus lui-même parmi ses disciples (voir Luc, 6 : 13). Selon des sources islamiques, tous les prophètes – Jésus inclus – ont eu un cercle intime de douze disciples, puisque le cercle le plus haut et proche du centre se compose de douze membres qui représentent l'initiation suprême (les puissances, les vertus, les connaissances).

Entre les douze apôtres et les douze tribus d'Israël s'établit une relation explicite dans l'Evangile. Pierre demande à Jésus : "*Voici, que nous avons tout laissé et nous t'avons suivi, quelle sera donc notre part ?*", et Jésus de répondre : "*En vérité, je vous le dis, à vous qui m'avez suivi dans la régénération, quand le Fils de l'homme siègera sur son trône de gloire, vous siègerez vous aussi sur douze trônes pour juger les douze tribus d'Israël*" (Matthieu, 19 : 28).

A douze ans, Jésus "échappe" à sa mère et discute avec les maîtres dans le Temple (Luc, 2 : 41-50).

L'âge de douze ans est aussi important dans la pratique juive actuelle : les enfants (fillettes) reçoivent la *bat mitzvah* le *Shabbat* qui suit à leur douzième anniversaire.

L'Apocalypse offre un abondant matériel pour l'interprétation symbolique y compris la numérologie mystique. Là on parle des douze portes de la Jérusalem céleste, trois pour chaque point cardinal, avec chacune leur ange au-dessus (Apocalypse, 21 : 12). Les dimensions de la ville sont basées sur le douze : "*Il mesura la ville de son roseau d'or, et elle avait douze mille stades*" (...) *Il mesura ensuite son rempart et il avait cent quarante quatre coudées*" (Ap., 21 : 16-17). Il y a aussi douze sortes de pierres précieuses qui ornent les assises du rempart de la ville. "*Et les douze portes sont douze perles*" (Ap., 21 : 21). "*Au milieu de la place, de part et d'autre du fleuve, il y a des arbres de Vie qui fructifient douze fois, une fois chaque mois*" (Ap., 22 : 2 ; les arbres qui donnent des fruits chaque

144.000 elegidos (doce veces doce mil) son los que acompañan al Cordero (Apocalipsis 7:4 y 14:1) marcados con el sello salvador en la frente (que es la huella de la prosternación en oración): está nuevamente activa la idea de potenciación.

Además, veinticuatro son los Ancianos sentados en sendos tronos delante de Dios (Apocalipsis 11:16 y otros lugares).

7. En el Islam

La diferencia básica –a nivel de principios– entre las escuelas islámicas sunnita y shiíta es que los shiítas afirman que los auténticos sucesores y líderes espirituales del Profeta Muhammad son los doce *imames* ("conductores") de su descendencia. Los sunnitas, o bien ignoran a estos doce imames, o bien los consideran como doce maestros más, sin más relevancia que otros.

Ahora bien, no se trata de figuras meramente históricas. Según la doctrina shiíta, el duodécimo Imam (Al-Mahdí), que desapareció misteriosamente en el año 874, vive oculto ("*como la luna nueva*") y reaparecerá al final de los tiempos, junto con Jesús, "*para llenar el mundo de justicia, tal como está repleto de injusticia*". Por eso recibe también el apelativo de El Restaurador.

No sorprende, por lo tanto, que en las obras de los maestros y poetas de la escuela shiíta el doce tenga una importancia estructural. La subdivisión en doce capítulos o secciones es algo corriente.

El doce puede también presentarse en la vestimenta de un shiíta, por ejemplo en la cantidad de vueltas del turbante o de adornos de una prenda de vestir o un cinturón. Los miembros de la orden derviche Bektashi, de Turquía, suelen usar un ágata de doce puntas ("*piedra Hacci Bektash*").

Ibn Arabi (Murcia, 1165 - Damasco, 1240), denominado el "*maestro máximo*" de la espiritualidad islámica y uno de los más grandes místicos de todos los tiempos, habla también de doce categorías de ángeles mencionados en el Corán.

Las doce tribus de Israel están también mencionadas en el Corán, aludiendo a las doce fuentes que surgieron de la roca cuando Moisés la golpeó con una vara: "*Y cuando Moisés oró por agua para su pueblo, Nosotros dijimos: golpéala con tu*

mois se trouvent aussi dans Ezéchiel, 47 : 12).

Douze sont les étoiles de la figure féminine de l'Apocalypse : "*Un signe grandiose apparut dans le ciel : une Femme, revêtue du Soleil, la Lune sous ses pieds et douze étoiles couronnent sa tête ; elle est enceinte et crie dans les douleurs de l'enfantement*" (Ap., 12 : 1). Cette figure féminine a été assimilée à Marie, mère de Jésus, mais aussi à l'Église, à Sion (le peuple saint de l'ère messianique), ou à l'Eve du Paradis terrestre.

144.000 élus (douze fois douze mille) sont ceux qui accompagnent l'Agneau (Apocalypse, 7 : 4 et 14 : 1) marqués du sceau salvateur sur le front (ce qui est la trace de la prosternation dans l'oraison) : à nouveau est réactivée l'idée de montée en puissance.

De plus, vingt-quatre sont les Anciens assis sur autant de trônes devant Dieu. (Apocalypse, 11 : 16 et à d'autres endroits).

7. Dans l'Islam

La différence essentielle – dans le principe – entre les écoles islamiques sunnite et chiite c'est que les chiites affirment que les authentiques successeurs et chefs spirituels du prophète Mohamed sont les douze imams (conducteurs) de sa descendance. Les sunnites, soit ignorent ces douze imams, soit les considèrent comme douze maîtres à l'égal des autres.

Or ce ne sont pas des figures simplement historiques. Selon la doctrine chiite, le douzième imam (Al-Mahdi), qui disparut mystérieusement en 874, vit caché ("*comme la nouvelle lune*") et réapparaîtra à la fin des temps, à côté de Jésus, "*pour combler le monde de justice, autant qu'il est recru d'injustice*". C'est pourquoi il reçoit aussi le nom de Restaurateur.

Rien de surprenant donc, que dans les œuvres des maîtres et poètes de l'école chiite le douze ait une importance structurelle. La subdivision en douze chapitres ou sections est chose courante.

Le douze peut se présenter dans le vêtement d'un chiite, par exemple dans le nombre de tours du turban ou des ornements d'une pièce de l'habillement ou d'une ceinture. Les membres de l'ordre des derviches Bektâchî, de Turquie, utilisent une

bastón. Así fluyeron de allí doce manantiales. Cada tribu supo su lugar para beber" (Corán, 2:60). Las doce fuentes simbolizan doce tipos distintos de conocimiento, la particularidad de cada tribu.

En el Corán no sólo se menciona que los meses son doce, sino que se prohíbe incluso intercalar meses: en el calendario árabe preislámico se agregaba un decimotercer mes cada dos o tres años, para subsanar el desfase entre el cómputo lunar (de carácter religioso, año de 354 días) y el solar (de carácter económico, año de 365 días). "*El número de meses, para Allah, es de doce. Fueron inscritos en la Escritura de Allah el día que creó los cielos y la tierra (...). El mes intercalado no significa más que un incremento en la incredulidad, con la que se extravían los infieles*" (Corán, 9:36-37). El argumento coránico se basa en que el tiempo no es homogéneo: existen meses sagrados, y si se agrega un mes cada tanto, terminaremos denominando sagrado aquel mes que no lo es, o declarando profano aquello que Dios ha declarado sagrado. Es interesante observar cómo para el Corán las relaciones con el universo (tales como medir el tiempo) tienen connotaciones éticas.

Como detalle de buen gusto: la palabra árabe "*shahr*", mes, es mencionada doce veces en el Corán (así como la palabra "*iáum*", día, aparece 365 veces).

8. En otras tradiciones

Muchas veces, los números adquieren cierto valor alegórico por causas ajenas al intrínseco simbolismo del número, derivadas de circunstancias folklóricas, tradicionales o culturales.

En diferentes culturas hay mitos y leyendas sobre grupos de doce dioses, héroes o personas importantes.

Doce son los caballeros de la mesa redonda.
Doce son los históricos Pares de Francia.
Doce son los trabajos de Hércules.
Doce son los discípulos de Lao-Tsé.
Doce son los miembros del Consejo Circular del Dalai-Lama en el Tibet.

Los griegos contaban doce Titanes (en seis pares), luego doce Olimpios. Sin embargo, esta

agate à douze pointes ("*pierre Hacci Bektâchî*").

Ibn Arabi (Murcie, 1165-Damas, 1240), surnommé le "*le maître maximum*" de la spiritualité islamique et l'un des plus grands mystiques de tous les temps, parle aussi de douze catégories d'anges mentionnés dans le Coran.

Les douze tribus d'Israël sont aussi mentionnées dans le Coran, comme allusion aux douze sources qui surgirent du rocher lorsque Moïse le frappa de son bâton : "*Et lorsque Moïse demanda à boire pour son peuple, Nous lui dîmes : "Frappe le rocher avec ton bâton". Et il en jaillit douze sources ; et chaque tribu connut sa place pour boire*" (Coran, 2 : 57). Les douze sources symbolisent douze types de connaissance, la particularité de chaque tribu.

Dans le Coran non seulement on mentionne qu'il y a douze mois, mais encore on interdit d'en intercaler d'autres. Dans le calendrier préislamique on ajoutait un treizième mois tous les deux ou trois ans, pour pallier au déphasage entre le calendrier lunaire (à caractère religieux, pour une année de 354 jours) et celui solaire (à caractère économique, année de 365 jours). "*Le nombre de mois selon Allah est de douze.. Ils furent inscrits dans le Livre d' Allah le jour où il créa le ciel et la terre (...) Le mois intercalé ne signifie rien d'autre qu'un accroissement de l'incrédulité, avec laquelle les infidèles s'égarent.*" (Coran, 9 : 36-37). L'argument coranique se fonde sur le fait que le temps n'est pas homogène : il existe des mois sacrés, et si on ajoute un mois de temps à autre, on finira par déclarer sacré un mois qui ne l'est pas et désigner comme profane un mois qu'Allah a déclaré sacré. Il est intéressant d'observer que, pour le Coran, les rapports avec l'univers (comme la mesure du temps) a des connotations éthiques.

Un détail amusant : le mot arabe "*shahr*", mois, est mentionné douze fois dans le Coran (de même que le mot "*iaum*", jour, apparaît 365 fois).

8. Dans d'autres traditions

Souvent, les nombres acquièrent une certaine valeur allégorique pour des causes étrangères au symbolisme intrinsèque du nombre, dérivées de circonstances folkloriques, traditionnelles ou culturelles.

cantidad varía según quién narre la leyenda del caso.

En la tradición nórdica de los Germanos se hablaba de los doce Ases del Mitgard.

Tenemos también a Mahavira y sus doce discípulos, llamados Ganadharas; al persa Khwajagan (o Juayagán, maestro de sabiduría) y sus doce sucesores hasta Yosof de Hamadan; a Odín y sus doce Drottes (sacerdotes); a José de Arimatea y los doce hijos de Hebrón, a los doce jueces del *Libro de los Muertos* tibetano, a los doce paladines de Carlomagno; a los doce días del viaje de Sigfrido y los doce reyes que se le sometieron. Incluso Robin Hood tenía sus doce caballeros y doce "*Merry Men*".

Hermas de Hellas visitó a doce vírgenes en la Montaña Sagrada, que realizaron un baile circular. Simbolizan doce poderes que emanan de una oculta fuente secreta.

En la tradición hindú, doce son los *Adîtyas* (hijos de *Adîti*, "indivisible"), formas o aspectos del único Sol espiritual.

Doce son los *Nidanas* del Budismo. Nidana es aquello que nos une o liga a la tierra o a la existencia, por ejemplo: nacimiento, decrepitud, sed de lograr, percepción sensorial, contacto (mental o físico), personalidad, conocimiento perfecto de lo perceptible, acción en el plano de la ilusión, ignorancia, etc.

En Egipto antiguo, el *Tuat* (o *Tiaou*), el mundo subterráneo, está dividido en doce regiones llamadas "campos" (*sejet*), que corresponden a las horas de la noche. Este mundo no es el de los muertos, sino la región donde el alma va durante la noche, durante el sueño, para regresar a la tierra y a la vida durante las horas de sol.

Un interesante ejemplo del doce como unidad de medida nos lo da el historiador Herodoto: "*Los griegos fundaron doce ciudades en Asia y no quisieron ampliar su número, según supongo, porque también vivían en doce ciudades cuando aún habitaban en el Peloponeso*". Es decir, doce sería para ellos la cantidad normal y "manejable" del estado y la ciudad.

También el estado etrusco estaba constituido en doce estados.

Dans diverses cultures il y a des mythes et légendes sur des groupes de douze dieux, héros ou personnes importantes.
Douze sont les chevaliers de la Table ronde.
Douze sont les Pairs de France historiques.
Douze, les travaux d'Hercule.
Douze, les disciples de Lao-Tseu.
Douze, les membres du Conseil circulaire du Dalaï-lama au Tibet.

Les grecs comptaient douze Titans (six paires) et douze Olympiens. Cependant cette quantité varie selon celui qui narre la légende.

Dans la tradition nordique des Germains on parle des douze Äses du Mitgard.

Nous avons aussi Mahâvîra et ses douze disciples, appelés Ganadharas ; le perse Khwajagan (ou Juayagan, maître de sagesse) et ses douze successeurs jusqu'à Yosof de Hamadan, Odin et des douze Drottes (prêtres) ; Joseph d'Arimathie et les douze fils d'Hébron, les douze juges du *Livre des Morts* tibétain, les douze paladins de Charlemagne, les douze jours du voyage de Siegfried et les douze rois qui se sont soumis à lui. Même Robin des Bois avait ses douze cavaliers et douze "*Merry Men*" (Joyeux archers).

Hermas de Hellas visita douze vierges dans la Montagne Sacrée, qui exécutèrent une danse circulaire. Elles symbolisent les douze pouvoirs qui émanent d'une occulte source secrète.

Dans la tradition hindoue, douze sont les *Adîtyas* (fils de *Adîti*, "l'indivisible"), formes ou aspects de l'unique Soleil spirituel.

Douze sont les *Nidanas* du Bouddhisme. Un nidana est ce qui nous unit à la terre ou à l'existence, par exemple, la naissance, la décrépitude, la soif de réussite, la perception sensorielle, le contact (mental ou physique), la personnalité, la connaissance parfaite du perceptible, l'action au plan de l'illusion, l'ignorance, etc.

Dans l'Egypte ancienne, le *Tuât* (ou *Tiaou*), le monde souterrain, est divisé en douze régions appelées "champs" (*sejet*), qui correspondent aux heures de la nuit. Ce monde n'est pas celui des morts, mais la région où l'âme se rend durant la nuit, pendant le sommeil, pour revenir sur la terre et à la vie durant les heures diurnes.

Los miembros de numerosos colegios sacerdotales romanos (los Arvales y los Salienos, por ejemplo) eran doce. Rómulo instituyó doce líctores.

En otra mitología, la de los actuales Estados Unidos, doce son los miembros del jurado en casos penales importantes.

En la bandera de la Unión Europea hay doce estrellas, que representan la cantidad de estados fundadores (actualmente los miembros son más). He oído decir que quien diseñó la bandera pensó también en la cantidad de estrellas del manto de la Virgen María.

El científico musulmán Albiruni (muerto en 1048) habla también de los doce elementos esenciales del paisaje, poniéndolos en correspondencia con los signos zodiacales (que funcionan como sustrato de casi todo dodecanario): desierto (Aries), praderas (Tauro), montaña doble (Géminis), parques, ríos, árboles (Cáncer), montaña con castillos y palacios (Leo), casa (Virgo), cárceles y cavernas (Escorpio), arenales y centros de magia (Sagitario), plazas de fuego y castillos (Capricornio), cavernas y cloacas (Acuario), tumbas (Piscis). Albiruni, "*The Book of instructions in the elements of the Art of Astrolog*", 1934, citado por Marius Schneider, "*El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*", Barcelona, 1946).

En las leyendas aparecen a menudo ciclos temporales de doce (horas, días o años), como los doce eones de la Gnosis, la duración del mundo de 12.000 años según el parsismo (zoroastrismo).

En Alemania existe la práctica folklórica de las llamadas *Rauhnächte* (literalmente "*noches ásperas*"). Consiste en anotar los sueños que se tienen durante los doce días entre Navidad y Reyes (es decir, las noches del 25 de diciembre a la mañana del 6 de enero). Esos doce sueños se corresponderán con los doce meses del año siguiente (el sueño del 25/DIC se refiere a enero; el del 26/DIC a febrero, etc.).

Estos doce días (o noches) son prácticamente la diferencia entre el año solar de 365 (o 366) días y el año lunar de 354 días (es decir, doce lunaciones; cada mes lunar consta de unos 29,5 días en promedio).

Un exemple intéressant du douze comme unité de mesure nous est donné par l'historien Hérodote : "*Les grecs fondèrent douze cités en Asie et ne voulurent pas en augmenter le nombre, à mon sens, car ils vivaient aussi dans douze cités lorsqu'ils vivaient encore dans le Péloponnèse*". C'est-à-dire que douze devait être pour eux la quantité normale et "maniable" de l'état et de la cité.

L'état étrusque aussi était constitué en douze états-villes.

Les membres de nombreux collèges sacerdotaux romains (Les Arvales et les Saliens, par exemple) étaient au nombre de douze. Romulus institua douze licteurs.

Dans une autre mythologie, celle des actuels Etats Unis, les membres du jury des tribunaux au pénal, sont douze.

La bannière de l'Union Européenne a douze étoiles qui représentent les états fondateurs (actuellement les membres sont plus nombreux). J'ai entendu dire que celui qui a conçu la bannière avait pensé aussi au nombre d'étoiles du manteau de la Vierge Marie.

Le savant musulman Al-Bîrunî (mort en 1048) parle aussi des douze éléments essentiels du paysage, en les mettant en relation avec les signes du zodiaque (qui fonctionnent comme substrat de presque tout le dodécanaire) : le désert (Bélier), les prés (Taureau), les montagnes doubles (Gémeaux), les parcs, fleuves et arbres (Cancer), la montagne avec châteaux et palais (Lion), maison (Vierge), prisons et cavernes (Scorpion), arsenaux et centres de magie (Sagittaire), forteresses et châteaux (Capricorne), cavernes et cloaques (Verseau), le lieu de la mort (Poissons). Al-Bîrunî, *The book of instructions in the éléments of the art of astrology*, 1934, p. 221, cité par Marius Schneider, dans *"El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas"*, Barcelona, 1946, p.305).

Dans les légendes apparaissent souvent des cycles temporels de douze (heures, jours ou années), comme les douze Eons de la Gnose, la durée du monde de 12.000 ans selon le parsisme (zoroastrisme).

En Allemagne il existe cette pratique folklorique

De manera similar, en un estadio intermedio entre el simbolismo y la superstición, se encuentra la costumbre, en muchos países, de comer doce uvas en la medianoche del último día del año, una por cada campanada de las doce. Cada uva tiene su significado (por orden alfabético): alegría, amistad, amor, armonía, bienestar económico, éxito, paz, prosperidad, salud, trabajo, tranquilidad y viajes.

Una costumbre comparable, aunque por antihigiénica menos difundida, es la de poner agua en un vaso de cristal, y el 31 de diciembre a las 24:00 sumergir doce monedas de un centavo, y colocar ese vaso debajo de la cama hasta el 30 de diciembre siguiente. Entonces se tirará el agua (o como se llame eso que quedó) y se guardarán las monedas en un joyero.

9. En la música

La partición de la octava en doce partes aproximadamente iguales no es totalmente caprichosa. Como la mayor parte de los productos culturales, tiene una dosis de arbitrariedad, otra de inercia y otra de practicidad.

El origen es el círculo de quintas. La quinta justa es el intervalo que sigue en complejidad a la octava; complejidad matemática y –si creemos que las estadísticas se pueden aplicar al arte– también acústica. Si encolumnamos quintas a partir de una nota cualquiera (pongamos un do), ¿cuántas quintas son necesarias para alcanzar nuevamente esa misma nota, varias octavas más arriba? La respuesta es que necesitamos doce quintas para alcanzar (en este ejemplo) un do siete octavas más agudo.

En estricta justicia, la nota alcanzada difiere un poquito de la que debería ser; esta diferencia se denomina "coma pitagórica" (él la calculó ya varios siglos antes de Cristo, posiblemente siguiendo a estudios anteriores que se han perdido). Los gnósticos aseguran que la coma pitagórica simboliza el hecho que la perfección absoluta, en la dimensión espacio-temporal que toca vivir al ser humano, es imposible. La perfección indica la dirección de nuestro obrar, pero no se debe alcanzar la meta, porque actuaríamos en contra de las leyes de la Naturaleza.

des "*Rauhnächte*" (littéralement "*nuits âpres*"). Il s'agit de noter les rêves qu'on fait pendant les douze jours compris entre Noël et le jour des Rois (c'est-à-dire les nuits depuis le 25 décembre jusqu'au matin du 6 janvier). Ces douze rêves correspondront aux douze mois de l'année suivante (le rêve du 25/12 renvoie à Janvier, celui du 26/12 à février, etc.).

Ces douze jours (ou nuits) représentent pratiquement la différence entre l'année solaire de 365 (ou 366) jours et l'année lunaire de 354 jours (c'est-à-dire deux lunaisons ; chaque mois lunaire comporte en moyenne quelques 29,5 jours).

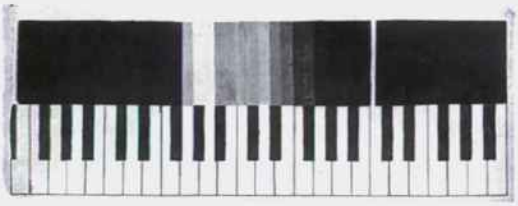
De façon similaire, à un stade intermédiaire entre le symbolisme et la superstition, on trouve la coutume dans de nombreux pays, de manger des grains de raisins à minuit du dernier jour de l'année, un à chacun des douze coups de l'horloge. Chaque grain a sa signification propre : allégresse, amitié, amour, harmonie, bien-être économique, succès, paix, prospérité, santé, travail, tranquillité, voyages (ordre alphabétique strict en espagnol).

Une coutume comparable, quoique moins répandue, car anti-hygiénique, consiste à verser de l'eau dans un verre de cristal, et le 31 décembre à minuit y plonger 12 pièces d'un centime, et placer ce verre sous le lit jusqu'au 30 décembre suivant. On jettera alors l'eau (ou ce qu'il en reste) et on gardera les pièces dans une boîte à bijoux.

9. Dans la musique

La division de l'octave en douze parties approximativement égales n'est pas totalement gratuite. Comme la plupart des produits culturels, elle a une part d'arbitraire, une part d'inertie et une autre de pratique.

L'origine en est le cycle des quintes. La quinte juste est l'intervalle qui suit en complexité l'octave ; complexité mathématique et – si on croit que la statistique peut s'appliquer à l'art – aussi acoustique. Si nous empilons des quintes à partir d'une note quelconque, soit *do*, combien de quintes faut-il pour retrouver cette même note, plusieurs octaves au-dessus? La réponse est qu'il nous faudra douze quintes pour atteindre (dans cet exemple) un *do*, sept octaves au-dessus.



En el marco de este escrito, esta diferencia de afinación es nimia y podemos dejarla de lado. A efectos prácticos, entonces, el círculo de doce quintas tiene un origen matemático-acústico no totalmente arbitrario.

Por cierto, el círculo de quintas, que lleva directamente a establecer doce notas, no es únicamente un invento occidental. También los antiguos chinos tenían un ciclo de doce notas (*Liu*) basadas en la quinta justa.

No pretendo con todo esto demostrar que la partición de la octava en doce intervalos iguales es un sistema "natural" u "objetivo", ni el único, ni el mejor. Otros sistemas tendrán otras justificaciones no menos atendibles, así como los alfabetos distintos al latino tienen una excelente razón de ser.

La teoría de las correspondencias es uno de los fundamentos del simbolismo. Se basa en que todos los fenómenos cósmicos son limitados y seriales. Tales fenómenos aparecen en planos particulares, donde constituyen gamas o escalas, pero no están aislados: existen conexiones entre los elementos de una y otra gama, basadas en nexos internos de esencia y de sentido.

Desde antiguo se ha puesto en correspondencia el círculo de quintas con distintos elementos, planetas, signos zodiacales, colores y símbolos diversos. En general, estos sistemas de correspondencias plantean una paleta de posibilidades dentro de las cuales se hará una selección de acuerdo con criterios de otra naturaleza.

Un ejemplo estrictamente musical son las escalas. En general, al menos en el mundo ocidental, consisten en una selección de siete componentes entre los doce disponibles. Hay, naturalmente, escalas de cinco o seis notas, más raramente de ocho.

El dodecafonismo sería un caso extremo, que tiende –en su versión más ortodoxa– a usar

Stricto sensu, la note atteinte diffère légèrement de ce qu'elle devrait être ; cette différence se nomme "comma pythagoricien" (Pythagore la calcula plusieurs siècles avant Jésus-Christ, sans doute d'après des travaux antérieurs aujourd'hui perdus). Les gnostiques assurent que le comma pythagoricien symbolise l'impossibilité pour l'homme, dans la dimension spatio-temporelle où il lui est échu de vivre, d'atteindre la perfection absolue. La perfection indique la direction à suivre pour agir, mais on ne doit pas atteindre le but, car on agirait contre les lois de Nature.

Dans le cadre de cet article, la différence accordage est faible et nous la laisserons de côté. Pour la pratique, cependant, le cycle des douze quintes a une origine mathématique-acoustique qui n'est pas totalement arbitraire.

Certainement, le cycle des quintes, qui conduit directement à établir douze notes, n'est pas une invention uniquement occidentale. Les anciens chinois avaient un cycle de douze notes (*Liu*) fondées sur la quinte juste.

Avec tout cela, je ne prétends pas démontrer que la division de l'octave en douze intervalles égaux est un système "naturel" ou "objectif", ni le seul ni le meilleur. D'autres systèmes auront des justifications non moins respectables, de même que les alphabets différents du latin ont une excellente raison d'être.

La théorie des correspondances est un des fondements du symbolisme, en ce sens que tous les phénomènes cosmiques sont limités et sériels. De tels phénomènes apparaissent sur des plans particuliers, où ils constituent des gammes ou échelles, mais ne sont pas isolés : il existe des connexions entre les éléments d'une gamme et d'une autre, fondées sur des liens internes d'essence et de sens.

Depuis l'antiquité on a mis en correspondance le cycle des quintes avec divers éléments, planètes, signes zodiacaux, les couleurs et symboles divers. En général, ces systèmes de correspondances offrent une palette de possibilités parmi lesquelles on choisira en fonction de critères d'une autre nature.

Un exemple strictement musical sont les

"constantemente" las doce notas en una distribución estadística relativamente homogénea, sin preferencias hacia una u otra nota particular. Esto es en teoría, y no siempre; ya en obras del mismo Arnold Schoenberg, el ideador del dodecafonismo, se encuentran ejemplos de tendencias hacia una nota o un grupo de notas (*Klangzentrum*, centro sonoro). Caso paradigmático es uno de los números de su *Suite* Opus 25 (1921-23) para piano, la primera composición dodecafónica de la historia: en la *Musette* hay una nota pedal y las once restantes danzan a su alrededor en orden serial. Es decir, incluso en obras tempranas del dodecafonismo (donde se supondría que el sistema está presentado en su versión más ortodoxa y esquemática, como para mostrarlo en estado puro) no existe en la práctica tal homogeneidad. En todo caso, el dodecafonismo es uno solo entre muchos posibles métodos de ordenamientos internos de la paleta de doce notas.

Según sugiere el musicólogo Hans Heinz Stuckenschmidt y es generalmente aceptado, Schoenberg alteró intencionalmente la grafía de *Aaron*, para que el título de su ópera (dodecafónica) tuviese doce, y no trece letras: "*Moses und Aron*".

El Rosacruz noruego Carl Louis Grasshof, conocido a veces por el seudónimo de Max Heindel, estableció a comienzos del siglo XX una correlación (algo incompleta) entre las notas, los planetas, los colores y algunos aromas:

1) Aries: Do. Rojo. Paja mojada. Marte.
2) Tauro: Do sostenido. Venus.
3) Géminis: Re. Naranja. Rosa-Naranjas. Mercurio.
4) Cáncer: Mi bemol. Luna.
5) Leo: Mi. Amarillo. Nardos. Sol.
6) Virgo: Fa. Verde. Espliego (aroma similar a la Lavanda). (El planeta asociado probablemente sea "*Vulcano*", astro inexistente que se suponía entre el Sol y Mercurio).
7) Libra: Fa sostenido. Venus (curiosamente el mismo que rige a Tauro).
8) Escorpio: Sol. Azul. Lavanda. Plutón.
9) Sagitario: Sol sostenido. Júpiter.
10) Capricornio: La. Índigo. Jazmín. Saturno.
11) Acuario: Si bemol. Urano.

échelles. En général, au moins dans le monde occidental, elles consistent en une sélection de sept composants parmi les douze disponibles. Il y a, naturellement, des échelles de cinq ou six notes, mais rarement de huit.

Le dodécaphonisme serait un cas extrême, qui tend – dans sa version la plus orthodoxe – à utiliser "constamment" les douze notes dans une distribution statistique relativement homogène, sans préférence envers une note ou une autre. Ceci, en théorie, mais pas toujours ; déjà dans les œuvres d'Arnold Schoenberg, l'inventeur du dodécaphonisme, on trouve des exemples de tendances vers une note ou un groupe de notes (*Klangzentrum*, centre sonore). Un cas paradigmatique est l'un des numéros de sa *Suite* opus 25 (1921-23) pour piano, la première composition dodécaphonique de l'histoire : dans la *Musette* il y a une pédale et les onze autres dansent autour en ordre sériel. C'est-à-dire que, même dans les premières œuvres du dodécaphonisme (où on pourrait supposer que le système est présenté dans sa version la plus orthodoxe et schématique, comme pour le montrer à l'état pur), il n'existe pas dans la pratique une telle homogénéité. En tout cas, le dodécaphonisme n'est qu'une seule des méthodes possibles des ordonnancements internes de la palette de douze notes.

Selon la suggestion du musicologue Hans Heinz Stuckenschmidt, et généralement acceptée, Schoenberg altéra intentionnellement la graphie de *Aaron*, pour que le titre de son opéra (dodécaphonique) eut douze lettres et non treize : *Moses und Aron* (en français, le titre ne pose pas ce problème : *Moïse et Aaron* a douze lettres ; note de la traductrice).

Le rosicrucien norvégien Carl Louis Grasshof, connu sous le pseudonyme de Max Heindel, établit au début du XXe siècle, une corrélation (quelque peu incomplète) entre les notes, les planètes, les couleurs et certains arômes :

1) Bélier : *Do*. Rouge. Paille mouillée. Mars.
2) Taureau : *Do dièse*. Venus.
3) Gémeaux : *Ré*. Orange. Rose-Oranges. Mercure.
4) Cancer : *Mi bémol*. Lune.
5) Lion : *Mi*. Jaune. Nards. Soleil.

12) Piscis: Si. Violeta. Violetas. Neptuno.

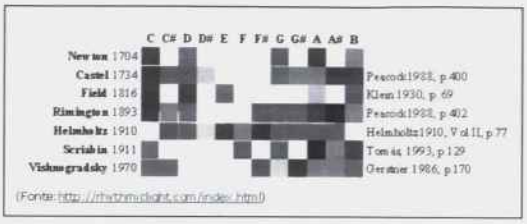
La misma escala de correspondencias nota-color está en el libro de Colin Sterne "*Arnold Schoenberg: the composer as Numerologist*", pero la completa con matices intermedios (la tabla de arriba solamente indica colores para las notas de la escala diatónica de do mayor). Colin Sterne explica entonces cómo cierta detallada indicación escénica para cambios de luces de colores en "*Die Glückliche Hand*", de Schoenberg, tiene relación con la estructura interválica: es como una melodía visual. Y plantea una pregunta atractivísima: ¿podrán interpretarse numerológicamente los cuadros que Schoenberg pintó hacia 1910?

Tablas equivalentes existen que reflejan el pensamiento sinestésico de Alexander Scriabin (1911). Sin embargo, las tablas de equivalencias raras veces coinciden. Por ejemplo, la nota do, para Isaac Newton (1704) es violeta, para Castel (1734) es azul, lo mismo que para Field (1816); para Rimington (1893) es marrón oscuro, para Helmholtz (1910) es amarilla, para Scriabin (1911) y Vishnogradsky (1970) es roja. Al menos, casi todos coincidimos en que el mi es amarillo.

Mis dos preguntas fundamentales son ¿por qué se avanza por semitonos y no por quintas?, y –sobre todo– ¿con qué criterio se fija el punto de partida (por qué es do y no la, y por qué se asocia con determinado color y no otro)?

Un concepto más abstracto, pero limitado al septenario, presenta Ely Star ("*Les Mystères de l'Être*", París, 1902) al ofrecer un sistema de correspondencias entre colores y funciones tonales, no notas: violeta (sensible), rojo (tónica), anaranjado (supertónica), amarillo (mediante), verde (subdominante), azul (dominante), índigo (superdominante). Aunque esté circunscrita al lenguaje tonal, la idea es muy interesante (y no creo haberla visto en otros autores), porque si bien todas las personas reconocen un color con precisión, no todas tienen oído absoluto.

Como decíamos ayer, muchos ejemplos de aplicación de ideas numéricas en la música están en Johann Sebastian Bach. En uno que me viene a la mente, el doce está aludido. En la *Pasión según San Mateo*, durante la última cena, los discípulos



6) Vierge : *Fa*. Vert. Spic (sorte de lavande). (planète associée, peut-être *Vulcain*, astre inexistant qu'on supposait situé entre le Soleil et Mercure).
7) Balance : *Fa dièse*. Vénus (curieusement, comme celle qui régit le Taureau).
8) Scorpion : *Sol*. Bleu. Lavande. Pluton.
9) Sagittaire : *Sol dièse*. Jupiter.
10) Capricorne : *La*. Indigo. Jasmin. Saturne.
11) Verseau : *Si bémol*. Uranus.
12) Poissons : *Si*. Violet. Violettes. Neptune.

La même échelle de correspondances note-couleur se trouve dans le livre de Colin Sterne, *Arnold Schoenberg : the Composer as Numerologist*, mais il la complète avec des nuances intermédiaires (le tableau précédent n'indique des couleurs que pour les notes de la gamme diatonique de *do* majeur). Colin Sterne explique alors comment une certaine indication scénique détaillée pour un changement de lumières colorées dans *Die Glückliche Hand*, de Schoenberg, a un rapport avec la structure des intervalles : c'est comme une mélodie visuelle. Et il pose une question très excitante : pourrait-on interpréter numérologiquement les tableaux peints par Schoenberg vers 1910 ?

Il existe des tableaux équivalents qui reflètent la pensée synesthésique d'Alexandre Scriabine (1911). Cependant, les tables d'équivalences, coïncident rarement. Par exemple, la note *do*, pour Isaac Newton (1704) est violette, pour Castel (1734) elle est bleue, comme pour Field (1816) ; pour Rimigton (1893) elle est marron foncé, pour Helmholtz (1910) elle est jaune, pour Scriabine (1911) et Vichnegradsky (1970) elle est rouge. Au moins, presque tous nous sommes d'accord sur un *mi* jaune.

Mes deux questions fondamentales sont : pourquoi avance-t-on par demi-tons et non par quintes ?, et – surtout – sur quel critère décide-t-on quel est le point de départ (pourquoi est-ce *do* et

(el coro) preguntan uno por uno a Jesús "*¿soy yo?*" Hay once preguntas, hay uno que no necesita preguntar.

Bach no fue el primero ni el último en usar esta técnica. Era una práctica corriente derivada del madrigalismo, lo mismo que usar diez apariciones de algún elemento sonoro cuando se hablaba del Decálogo.

Calculamos antes que el nombre BACH equivale al número 2+1+3+8=14, y que J. S. BACH suma 41. Los estudiosos han generado innumerables ejemplos de apariciones del 14 y del 41 en obras de Bach: cantidad de notas en una melodía, múltiplos de 14 compases rigiendo las proporciones entre frases, 14 secciones en una obra. Un ejemplo conspicuo es *Die Kunst der Fuge* (*El Arte de la Fuga*), que tiene 14 *Contrapuncti*. El decimocuarto *Contrapunctus* (es decir, el último) quedó inconcluso por la muerte de Bach, en el momento en que se introduce el motivo musical "BACH" (si bemol - la - do - si natural).

Cierto es que el 14 y el 41 aparece a menudo en las obras de Bach, pero no muchas más veces que otros números. Algún día me pondré a hacer una estadística de las docenas (o catorcenas) de obras donde el 14 no aparece. Con un poco de suerte descubro que sólo aparece en el 14% de sus composiciones.

Otro ejemplo citable se halla en el primer *Preludio y Fuga* del *Clave Bien Temperado* (Volumen I). Hay 549 notas en el preludio y 734 en la fuga (por favor, compruébenlo). La suma de ambos es 1283. Como sabemos, 1=A; 2=B; 8=H; 3=C; reordenemos las letras y obtenemos nuevamente BACH. Por cierto, el tema de la fuga tiene 14 notas. ¿Cuántas entradas del tema? 24, como preanunciando de cuántos preludios consta la obra completa.

La aplicación más habitual de estos métodos es comparar cantidades: si BACH suma 14, ¿qué otra frase suma 14? Averiguándolo, descubriremos una relación sutil entre Bach y aquella otra frase. No se trata aquí de "creer" o no, sino de establecer si ese conocimiento nos resulta útil, significativo o aplicable.

Un detalle al límite de lo anecdótico: cuando la

non *la* et pourquoi l'associe-t-on à telle couleur et non à une autre) ?

Un concept plus abstrait, mais limité au septénaire ?, est présenté par Ely Star (*Les mystères de l'Être*, Paris, 1902). Il offre un système de correspondances entre les couleurs et les fonctions tonales, non des notes : violet (sensible), rouge (tonique), orange (supra-tonique), jaune (médiante), vert (sous-dominante), bleu (dominante), indigo (supra-dominante). Quoique limitée au langage tonal, l'idée est très intéressante (et je ne crois pas l'avoir vue ailleurs), car si tout le monde reconnaît une couleur avec précision, tout le monde n'a pas l'oreille absolue.

Comme nous le disions, bien des exemples d'application de ces idées numériques en musique se trouvent chez Johann Sebastian Bach. Dans l'un d'eux, qui me vient à l'esprit, il est fait allusion au douze. Dans la *Passion selon Saint Matthieu*, pendant la dernière cène, les disciples (le chœur) demandent l'un après l'autre à Jésus : "*est-ce moi* ?". Il y a onze questions, et un disciple qui n'a pas besoin de demander.

Bach ne fut ni le premier ni le dernier à utiliser cette technique. C'est une pratique courante dérivée du madrigalisme, de même que celle de prévoir dix apparitions d'un élément sonore quand on parle du Décalogue.

Nous avions calculé auparavant que le nom de BACH vaut le nombre 2+1+3+8=14 et que J. S. BACH totalise 41. Les chercheurs ont fourni d'innombrables exemples d'apparitions du 14 et du 41 dans les œuvres de Bach : le nombre des notes d'une mélodie, des multiples de 14 mesures qui régissent les proportions entre les phrases, quatorze sections d'une œuvre. Un exemple flagrant se trouve dans l'*Art de la Fugue*, qui a 14 contrepoints. Le Quatorzième *Contrepoint* (le dernier) est resté inachevé par la mort de Bach, au moment où est introduit le motif musical "BACH" (*si bémol-la-do-si naturel*).

Il est vrai que le 14 et le 41 apparaissent souvent chez Bach, mais pas plus souvent que d'autres nombres. Un jour je ferai une statistique des douzaines (ou quatorzaines) d'œuvres où le 14 n'apparaît pas. Avec un peu de chance je découvrirai qu'il n'apparaît

Internationale Bachakademie Stuttgart (dirigida por Helmuth Rilling) organizó el *Versöhnungsrequiem*, "Réquiem de la Reconciliación", en 1995, encargó a catorce compositores (de los países que participaron en la Segunda Guerra Mundial) que compusieran sendas secciones de la obra.

En junio de 1747, tres años antes de su muerte, Bach se hizo miembro (número 14) de una extraña sociedad de ciencia musical organizada por Lorenz Christoph Mizler (1711-78).

Excepto en casos claros de madrigalismo, no es posible determinar si la gematría en Bach es intencional o mera coincidencia. Es cuestión de encontrar los ejemplos que confirmen adecuadamente la tesis y desechar el resto. No es imposible que Bach haya usado especulaciones numerológicas, pero sólo como un recurso más. Nunca dijo que lo hubiera hecho, ni en público ni en cartas privadas. Claro, acaso quiso pasarnos mensajes secretos o hacer propaganda subliminal.

Lo más interesante es que esas 14 notas podrían ser horribles, y pueden hacerse esculturas de basura perfectamente estructuradas. El orden numérico no parece ser garantía de belleza.

En cuanto al apellido CAGE, equivale a 3+1+7+5=16. La composición *First Construction (in metal)* (1939) de John Cage se basa precisamente en 16 ciclos de 16 compases cada uno, donde la estructura rítmica interna de cada ciclo es la misma que las proporciones entre grupos de ciclos (4+3+2+3+4). Cage denominaba a este mecanismo "*método micro/macroscópico*" (o también "*método de la raíz cuadrada*"), y la *First Construction* es su primer ejemplo de aplicación. Esta idea fue la consecuencia indirecta de lo que Cage aprendió de Schoenberg: la integración armónica de los detalles en un todo.

No ha sido suficientemente estudiado si la onmipresencia estructural del 16 (en tanto equivalente numérico de la palabra CAGE) en *First Construction* es casual o no; aunque se sabe que John Cage tenía interés en la gematría (y en 1990 escribió el prólogo al mencionado libro de Colin Sterne, *Arnold Schoenberg: the composer as numerologist*"). Cierto es que en ese prólogo Cage nos informa que tiene menos interés en la que dans 14% de ses compositions.

On peut citer un autre exemple : il se trouve dans le premier *Prélude et Fugue* du *Clavier Bien tempéré* (volume I). Il y a 549 notes dans le prélude et 734 dans la fugue, vérifiez-le s'il vous plaît). La somme des deux est 1283. Comme nous le savons, 1=A, 2=B, 8=H, 3=C ; réordonnons les lettres et nous obtenons BACH. Certes, le thème de la fugue a 14 notes. Combien y en a-t-il d'entrées du thème ? 24, comme pour annoncer le nombre de préludes qui constituent l'ensemble de l'œuvre.

L'application la plus courante de ces méthodes c'est de comparer des quantités : si BACH vaut 14, quelle autre phrase vaut 14 ? En le vérifiant, on trouvera une relation subtile entre Bach et cette autre phrase. Il ne s'agit pas ici de "croire" ou non, mais d'établir si cette connaissance nous est utile, significative ou si elle trouve une application. Un détail qui frise l'anecdotique : quand l'*Internationale Bachakademie Stuggart* (présidée par Helmuth Rilling) organisa le *Versöhnungsrequiem* ("Requiem de la réconciliation"), en 1995, il chargea quatorze compositeurs (de tous les pays participants à la Seconde guerre mondiale) à composer chacun une section de l'œuvre.

En juin 1747, trois ans avant sa mort, Bach devint membre (numéro 14) d'une étrange société de science musicale organisée par Lorenz Christoph Mizler (1711-78).

Sauf dans des cas avérés de madrigalisme, il n'est pas possible de déterminer si la numérologie chez Bach est intentionnelle ou une pure coïncidence. Il est juste question de trouver les exemples qui confirment bien la thèse et laisser le reste de côté. Il n'est pas impossible que Bach ait usé de spéculations numérologiques, mais seulement comme une ressource parmi d'autres. Jamais il n'a dit l'avoir fait, ni en public, ni dans une correspondance privée. Evidemment, peut-être a-t-il voulu nous faire passer des messages secrets ou faire une propagande subliminale.

Le plus intéressant est que ces 14 notes pourraient être horribles et qu'on peut faire des sculptures à partir d'ordures parfaitement structurées. L'ordre numérique ne semble pas être une garantie de beauté.

Numerología que en la Astrología. Y no menos cierto es que otras obras de Cage están basadas en otros números.

Tanto BACH como CAGE tienen letras "bajas", con valores inferiores a 9, así que es indistinto usar el método "a" o "b".

Aplicando el método "b" a Luigi NONO obtenemos algo curioso:

13+14+13+14 = 54, 5+4 = 9 (y "Nono" significa "noveno").

Una palabra más larga es STOCKHAUSEN, el compositor serial por excelencia. Aplico el sistema "b". Vean:

S T O C K H A U S E N
18+19+14+3+10+8+1+20+18+5+13=129,
y 1+2+9 =12

Lógico, ¿no? Podría seguir reduciendo (1+2=3) pero no reforzaría mis tesis.

Usando el primer sistema ("a"), mi apellido (SOLARE) sumaría 1+6+3+1+9+5 = 25, y si se lo quiere reducir aún más: 2+5 = 7. Pero si usamos el segundo método presentado antes, la suma arroja 18+14+11+1+17+5 = 66, y (albricias) 6+6 = 12. Pero esto no es todo. Nótese que las notas "sol-la-re", en el sistema anglosagón, se llaman "G-A-D", cuyo equivalente numérico es claramente 7+1+4=12. Un bonito caso de bilingüismo gemátrico.

También en las composiciones de Arnold Schoenberg y de Alban Berg hay ejemplos de numerología.

En su libro "*Arnold Schoenberg: the composer as Numerologist*", Colin Sterne analiza diversas obras desde el punto de vista numerológico, y halla que las especulaciones sobre diversas cifras se aplican a:

- Cantidad de letras y caracteres del texto (en muchos, el propio Schoenberg escribió los textos de sus cánones y los libretos de sus obras escénicas).
- Diseño de las portadas (cantidad de líneas, de letras, de palabras).
- Título de las obras (cantidad de palabras y letras).
- Tipo de compás, cantidad de compases o de

Quant au nom de CAGE, il vaut 3+1+7+516. La composition *First Construction (in metal)* (1939) de John Cage se fonde précisément sur 16 cycles de 16 mesures chacun, où la structure rythmique interne de chaque cycle est la même que les proportions entre des groupes de cycles (4+3+2+3+4). Cage appelait ce mécanisme la "*méthode micro/macroscopique*" (ou aussi "*méthode de la racine carrée*"), et la *First Construction* est son premier exemple d'application. Cette idée fut la conséquence indirecte de ce que Cage avait appris de Schoenberg : l'intégration harmonique des détails en un tout.

On n'a pas assez étudié si l'omniprésence structurelle du 16 (en tant qu'équivalent numérique du mot CAGE), dans *First Construction*, est aléatoire ou non ; même si on sait que John Cage s'intéressait à la numérologie (et en 1990 il écrivit la préface du livre cité plus haut, de Colin Sterne, *Arnold Schoenberg : the composer as numerologist*"). Il est vrai que dans ce prologue, Cage nous informe qu'il est moins intéressé par la Numérologie que par l'Astrologie. Et il n'est pas moins vrai que d'autres œuvres de Cage sont fondées sur d'autres nombres.

Aussi bien BACH que CAGE ont des lettres "basses", qui ont des valeurs inférieures à 9, de sorte que tant vaut utiliser la méthode "a" que la "b".

En appliquant la méthode "b" à Luigi NONO on obtient une chose curieuse : 13+14+13+14=54, 5+4=9 (or "Nono" signifie neuvième).

Un mot plus long est STOCKHAUSEN, le compositeur sériel par excellence. J'applique le système "b". Voyons :

S T O C K H A U S E N
18+19+14+3+10+8+1+20+18+5+13=129, et
1+2+9=12

Logique, non ? On pourrait continuer à réduire (1+2=3), mais cela ne renforcerait pas ma thèse.

En usant du premier système, "a", mon nom de famille (SOLARE) totaliserait 1+6+3+1+9+5=25, et si on veut le réduire encore : 2+5=7. Mais si on utilise la seconde méthode mentionnée ci-dessus, la somme atteint 18+14+11+1+17+5=66, et

unidades de tiempo, cantidad de notas, cantidad de silencios.
- Duración de las frases y secciones (en unidades de tiempo).
- Intervalos (medidos en semitonos) y alturas (asociando do = 1, do# = 2, etc., aunque hay excepciones).
- Instrumentación: cuántos intérpretes, cuántas letras tiene la palabra que designa a los instrumentos. Ejemplo: Klavier (piano) = 7 letras.
- Indicaciones verbales en la partitura (de tempo, carácter, matices y dinámicas, etc.): cantidad de letras y demás caracteres.
- Signos diversos (ligaduras, acentos, fermatas, signos de tresillo, cambios de clave).

Para mí sigue siendo un misterio cómo se puede componer sin que todo este aparato aritmético nos lleve a la parálisis sin escalas intermedias. Además, Schoenberg debe haber tenido todo esto en la cabeza, porque no ha dejado ni un solo apunte donde se perfile la estructura numerológica de ninguna de sus obras.

Aparecen también en Mozart casos de numerología aplicada. Mi ejemplo favorito se encuentra al comienzo de la ópera buffa *Le Nozze di Figaro* (Köchel 492, estrenada en Viena en 1786). El libreto (de Lorenzo da Ponte, masón como Mozart) menciona números aparentemente inconexos. Fígaro está midiendo o contando algo, y dice: "*Cinque... dieci... venti... trenta... trentasei... quarantatre*" (Cinco... diez... veinte... treinta... treinta y seis... cuarenta y tres). Si sumamos todos estos números, el resultado es 144, es decir, 12^2.

La cantidad de bemoles o sostenidos de una obra ha sido también objeto de especulación (este factor, lógicamente, apenas aparece en Schoenberg). Así, para muchos es lógico que *Zauberflöte* (*La flauta mágica*) comience en la tonalidad de mi bemol mayor: una obra que versa sobre la Masonería no puede sino tener tres alteraciones en la armadura de clave.

Se pregunta a menudo si Bach o Mozart eran conscientes de estas especulaciones matemáticas. Por un lado no debe olvidarse que Bach enseñaba matemáticas para redondear su salario, y no es

(quelle chance!) 6+6=12. Mais ce n'est pas tout. Remarquons que les notes "*sol-la-re*", dans le système anglo-saxon, s'appellent "G-A-D", dont l'équivalent numérique est clairement 7+1+4=12. Un beau cas de bilinguisme gématrique.

Dans les œuvres d'Arnold Schoenberg et d'Alban Berg il y a des exemples de numérologie.

Dans son livre, "*Arnold Schoenberg : the composer as Numerologist*", Colin Sterne analyse diverses œuvres du point de vue numérologique et trouve que les spéculations sur divers chiffres s'appliquent aux aspects suivants :
- Nombre de lettres et caractères du texte (souvent, Schoenberg lui-même écrivit les textes de ses canons et les livrets de ses œuvres scéniques).
- Dessin des pages de titre (nombre de lignes, de lettres, de mots).
- Titre des œuvres (nombre des mots et des lettres).
- Type de mesure, nombre de mesures ou d'unités de temps, nombre de notes, nombre de silences.
- Durée des phrases et des sections (en unités de temps).
- Intervalles (mesurés en demi-tons) et hauteurs (en associant *do* = 1, Do# = 2, etc., bien qu'il y ait des exceptions).
- Instrumentation : combien d'interprètes, combien de lettres a le mot qui désigne les instruments. Exemple : Klavier (piano) = 7 lettres.
- Indications verbales sur la partition (de temps, caractère, nuances et dynamiques, etc.) : nombre de lettres et autres caractères.
- Signes divers (ligatures, accents, ornements, cadences, signes de trilles, changement de clef).

Comment peut-on composer sans que toute cette machine arithmétique nous conduise à la paralysie, sans échelles intermédiaires, reste un mystère pour moi. De plus, Schoenberg a dû avoir tout dans la tête, car il n'a laissé aucune note où on verrait se profiler la structure numérologique d'une quelconque œuvre.

Chez Mozart aussi apparaissent des cas de numérologie appliquée. Mon exemple favori se trouve au début de l'opéra bouffe *Le nozze di Figaro* (Köchel 492, créée à Vienne en 1786). Le livret (de Lorenzo da Ponte, franc-maçon comme Mozart)

imposible que estuviera familiarizado con lo descubrimientos científicos de la época. Pero en el fondo es indiferente si era consciente o no: estas construcciones numéricas existen de hecho, para todo el que quiera verlas. Bach no necesitaba pensarlas, le bastaba con escribirlas. Lo más verosímil es que estuviera tan conectado con lo Absoluto que le saliera "automáticamente", así como el caracol marino *Nautilus* crece según las leyes de la sección áurea y no lo sabe.

Para mostrar los excesos del análisis gemátrico quiero mencionar a John Lennon, que reconocía tomar decisiones en base a consideraciones numerológicas. Estaba convencido de que el 9 era su número personal (esto explica títulos como "*Revolution 9*" o "*No. 9 Dream*"); nació un día 9 (de octubre) y cuando murió ya era el 9 de diciembre en Liverpool. Lennon, junto con Yoko Ono, decidían dónde vivir en base a consideraciones numéricas (su última residencia, por ejemplo, fue el edificio Dakota de Nueva York, en la 72th Street, 7+2=9). Pues bien, tomemos su canción "*Lucy in the Sky with Diamonds*". Sus iniciales principales, conocidas por otras connotaciones, son LSD. Aplicando el sistema "b" de gematría obtenemos 11+18+4=33, que automáticamente nos recuerda que los Beatles fueron más populares que Jesucristo. (Cierto es que Lennon debió retractarse de su afirmación para seguir en el negocio, cosa que hizo el 11 de agosto de 1966).

Hay un enorme problema en la Numerología aplicada a la música: basta modificar una sola nota para que todo el edificio numérico se altere completamente, sin que la calidad estética varíe gran cosa. En el fondo, sacarse el sombrero frente al equilibrio numérico perfecto de una obra de arte equivale a ser cristiano porque la Biblia, interpretada cabalísticamente, "anticipa *a posteriori*" la creación del automóvil; o equivale a ser musulmán porque el Corán está construído en base a múltiplos del 19. Hay maneras más provechosas de leer los textos sagrados, creo. Reducirlos a malabarismos aritméticos es casi desvalorizarlos, o en todo caso confiar más en unos numeritos "objetivos" que en la propia conciencia.

mentionne des numéros apparemment sans rapport entre eux. Figaro mesure ou compte quelque chose, et dit "*cinque ... dieci ...venti... trenta... trentasei... quarantatre.*" (cinq, dix, vingt, trente, trente-six, quarante-trois). Si nous additionnons tous ces chiffres, nous trouvons comme résultat 144, soit 12^2.

Le nombre de bémols ou de dièses d'une œuvre a été aussi l'objet de spéculation (ce facteur, logiquement, n'apparaît que peu chez Schoenberg). Ainsi, pour bien des gens, il est logique que *Die Zauber flöte* (*La flûte enchantée*) commence dans la tonalité de *mi bemol* majeur : une œuvre qui traite de la franc-maçonnerie ne peut qu'avoir trois altérations à la clef.

On se demande souvent si Bach ou Mozart étaient conscients de ces spéculations mathématiques. D'une part, il ne faut pas oublier que Bach enseignait les mathématiques pour arrondir son salaire, et il n'est pas impossible qu'il ait été familiarisé avec les découvertes scientifiques de son époque. Mais dans le fond peu importe qu'il en ait été conscient ou non : ces constructions numériques existent de fait, pour tous ceux qui veulent les voir. Bach n'avait pas besoin de les penser, il lui suffisait de les écrire. Le plus vraisemblable est qu'il ait été si en phase avec l'Absolu que cela lui venait "automatiquement", comme le fait l'escargot marin *Nautilus*, qui se développe selon les lois du nombre d'or sans le savoir.

Pour montrer les excès de l'analyse gématrique, je citerai John Lennon qui avouait prendre des décisions en fonction de considérations numérologiques. Il était persuadé que le 9 était son numéro personnel (ce qui explique des titres comme *Revolution 9* ou *No. 9 Dream*) ; il était né un 9 (octobre) et il est mort un 9 novembre (heure de Liverpool). Lennon et Yoko Ono décidaient du lieu de leur demeure selon des considérations numérologiques (leur dernière résidence, par exemple, était l'immeuble Dakota de New-York, dans la 72e rue, 7+2=9). Or, prenons sa chanson "*Lucy in the sky with diamonds*". Ses initiales principales, connues par d'autres connotations, sont L S D. En appliquant le système "b" de gématrie nous obtenons 11+18+4=33, ce qui nous rappelle auto-

10. Usos cotidianos - la docena

En la vida cotidiana es más habitual comprar una docena de huevos que una decena, o doce latas de bebida o botellas de agua mineral o de *Croissants*. Es decir, el número doce se encuentra a menudo como unidad comercial.

En algunos países incluso se habla aún de la "gruesa" (*Gross*) de 144 unidades (doce docenas) en contextos comerciales que implican cantidades de objetos.

El sistema clásico inglés de pesas y medidas tiene al 12 como unidad central: una libra "troy" son doce onzas. Doce pulgadas hay en un pie. También en el antiguo sistema monetario: de doce peniques constaba un chelín. Subyace el hecho matemático que el 12 tiene más divisores que el 10, y el factor pragmático que es más habitual tener que partir una cantidad en 3 o 4 partes que en 5. Sin embargo, aun en tierras anglosajonas se está imponiendo lentamente el sistema decimal.

Por cierto, la escala original de Beaufort, que mide las velocidades del viento, tenía doce grados entre calma chicha y huracán. Parece que actualmente se le han quitado dos escalones, incluyendo el huracán (abolición que los marineros seguramente bendecirán).

11. En el Tarot. Correspondencias

El Tarot es un sistema cerrado complejísimo y no pretenderé explicar en tres párrafos en qué consiste. Con las imágenes del Tarot se entrelazan ideas relativas al mundo exterior y al interior, y las formas y jerarquías del pensamiento. Con ellas se intenta formar un orden más amplio aún que el de los doce elementos del zodíaco, formando una rueda que contenga todas las posibilidades arquetípicas de la existencia y evolución humanas.

En manos de un patán, el Tarot no pasará de ser un sistema de adivinación y superchería; mientras que para un conocedor podrá ser fuente de inspiración y conocimiento comparable –mutatis mutandis– a la interpretación de los sueños.

El conjunto completo de los naipes del Tarot se compone de 22 arcanos mayores y 56 arcanos menores. Veintidós son también las letras del alfabeto hebreo (ya en sí bien cargadas de

matiquement que les Beatles furent plus populaires que Jésus Christ. (Il est vrai que Lennon fut obligé de se rétracter pour pouvoir continuer sa carrière, ce qu'il fit le 11 août 1966).

Or la Numérologie appliquée à la musique pose un grave problème : il suffit en effet de modifier une seule note pour que la construction numérique s'altère totalement, sans que la qualité esthétique ne varie réellement. Au fond, tirer son chapeau devant l'équilibre numérique parfait d'une œuvre d'art revient à être chrétien parce que la Bible, interprétée kabbalistiquement, "anticipe *a posteriori*" l'invention de l'automobile ; ou équivaut à être musulman parce que le Coran est construit en base de multiples de 19. Il y a des façons plus profitables de lire les textes sacrés, me semble-t-il. Les réduire à des acrobaties arithmétiques c'est presque les dévaloriser, ou en tout cas avoir plus confiance dans de petits chiffres "objectifs" qu'en sa propre conscience.

10. Usages quotidiens – la douzaine

Dans la vie quotidienne il est plus courant d'acheter une douzaine d'œufs qu'une dizaine, ou douze canettes d'une boisson ou de bouteilles d'eau minérale, ou de croissants. Le nombre douze est souvent employé comme unité commerciale.

Dans certains pays on parle encore de la "grosse" de 144 unités (douze douzaines), dans des contextes commerciaux qui impliquent des quantités d'objets.

Le système classique anglais de poids et mesures a le 12 comme unité de référence : une livre "troy" pèse douze onces. Douze pouces forment un pied. De même dans l'ancien système monétaire : douze pences valaient un schilling. Le fait mathématique du 12 qui a plus de diviseurs que le 10 sous-tend cette pratique, de même que, au plan pratique, il est plus fréquent d'avoir à diviser une quantité par 3 et par 4 que par 5. Cependant, même chez les anglo-saxons le système décimal s'impose peu à peu.

De même, l'échelle originelle de Beaufort, qui mesure les vitesses du vent, avait douze degrés entre le calme plat et l'ouragan. Il semble qu'actuellement on lui ait retiré deux échelons, dont

simbolismo), de lo cual se deduce que la cábala hubo de ser familiar a los autores del Tarot.

La primera representación (conocida) de los arcanos mayores data del siglo XIV, de 1392. El especialista Eliphas Lévi escribe: "*El Tarot es una obra monumental y singular, sencilla y fuerte como la arquitectura de las pirámides, en consecuencia durable como ellas; libro que resume todas las ciencias y cuyas combinaciones infinitas pueden resolver todos los problemas; libro que habla haciendo pensar; acaso la obra maestra del pensamiento humano y con certeza una de las cosas más bellas legadas por la Antigüedad*". ("Les Mistères de la Kabbale, París 1920")

Nos ocupará aquí centralmente la duodécima figura, el Ahorcado (Le Pendu). Es el primero de los once arcanos mayores (XII a XXII) que constituyen la vía lunar, pasiva, inconsciente, intuitiva y "posesa" (en contraposición a los arcanos I a XI, la vía solar, activa, consciente, reflexiva y autónoma).

Explica el antropólogo escocés Sir James George Frazer que el hombre primitivo procura mantener la vida de sus divinidades conservándolas aisladas entre el cielo y la tierra, como lugar que no puede ser afectado por las influencias ordinarias, en especial por las terrestres. Toda suspensión en el espacio participa, pues, de este aislamiento místico, relacionado con las ideas de levitación y de vuelo onírico. (James George Frazer, "*The Golden Bough*", 1890 a 1920, traducido como "*La rama dorada*", México 1951; un inmenso conjunto de doce volúmenes sobre mitos, rituales, magia y tabúes.)

El otro significado principal del Ahorcado es el de la inversión. La posición invertida simboliza la purificación (ética e intelectual), por subvertir analógicamente el orden terreno o natural (Marius Schneider). Dentro de este sistema simbólico encontramos las leyendas del ahorcado como poseedor de poderes mágicos, y también el mito de Odín: se decía que éste se había inmolado por colgamiento. En los versos del Havamal se lee: "*Sé que he estado colgado en el borrascoso árbol durante nueve noches seguidas, herido por la lanza, dedicado a Odín: yo mismo a mí mismo.*"

l'ouragan (abolition que les marins béniront sûrement).

11. Dans le Tarot. Correspondances

Le Tarot est un système fermé très complexe, que je ne prétend pas expliquer en deux temps et trois mouvements. Dans les images du Tarot s'entrelacent des idées sur les mondes extérieur et intérieur, et les formes et hiérarchies de la pensée. Grâce à ces images, on cherche à former un ordre plus vaste encore que celui des douze éléments du Zodiaque, en formant une roue susceptible de renfermer toutes les possibilités archétypiques de l'existence et de l'évolution humaines.

Dans les mains d'un ignare, le tarot restera un simple système de divination et de supercherie, tandis que pour un connaisseur il pourra être source d'inspiration et de connaissance comparable – *mutatis mutandis* – à l'interprétation des rêves.

Le jeu complet des cartes du tarot se compose de 22 arcanes majeurs et 56 arcanes mineurs. Or il y a 22 lettres dans l'alphabet hébraïque (déjà chargées de symbolisme), d'où on déduit que la kabbale a dû être familière aux auteurs du Tarot.

La première représentation connue des arcanes majeurs date du XIVème siècle, de 1392. Le spécialiste Eliphas Lévi écrit : "*Le tarot est une œuvre monumentale et singulière, simple et forte comme l'architecture des pyramides, aux conséquences durables comme elles ; un livre qui résume toutes les sciences et dont les combinaisons infinies peuvent résoudre tous les problèmes ; un livre qui parle en donnant à penser; peut-être le chef d' œuvre de la pensée humaine et certainement une des plus belle chose que nous a légué l'Antiquité*" ("Les mystères de la Kabbale, Paris 1920).

Nous nous occuperons essentiellement de la douzième figure, le Pendu. C'est le premier des onze arcanes majeurs (XII à XXII) qui constituent la voie lunaire, passive, inconsciente, intuitive et "possédée" (par opposition aux arcanes I à XI, la voie solaire, active, consciente, réflexive et autonome).

L'anthropologue écossais sir James Frazer explique que l'homme primitif essaie de conserver en vie ses divinités en les maintenant isolées entre ciel et terre, comme en un lieu qui ne peut être

La imagen del Ahorcado, en el Tarot, muestra a un personaje similar al Juglar (Arcano 1), suspendido por un pie de una cuerda, anudada a un travesaño entre dos árboles deshojados. Se interpreta la situación del ahorcado diciendo que no vive la vida de esta tierra, sino que vive en un sueño de idealismo místico, sostenido por una extraña horca que se representa de color amarillo para indicar que su materia es de luz condensada, es decir, el pensamiento fijado. El ahorcado pende de su propia doctrina, a la que se liga hasta el extremo de colgar de ella todo su ser.

Los dos árboles entre los cuales se balancea su cuerpo remiten al simbolismo de las columnas y de lo dual: fuerzas contrarias en equilibrio tenso, dinámico; como las columnas de la Misericordia y del Rigor en la tradición hebrea. Los árboles del Ahorcado se representan de tonalidad verde modificada hacia el azul: naturaleza terrestre o natural que tiende hacia el cielo.

El dualismo cromático del traje del Ahorcado (en general rojo y blanco) refuerza la idea de fuerzas contrarias en equilibrio.

Los brazos atados del Ahorcado sostienen sacos entreabiertos de los que se derraman monedas de oro, alegoría de los tesoros espirituales reunidos en el ser que de este modo se sacrifica.

El cabello blanco y el halo alrededor de la cabeza sugieren que el Ahorcado denota la incorporación de la Luz.

La horca tiene la forma de la letra hebrea Tau (la última de la cábala). Las piernas forman una cruz y los brazos un triángulo.

Según Oswald Wirth ("*Le Tarot des imagiers du Moyen Âge*", París 1927), el héroe mitológico más cercano al Ahorcado es Perseo, personificación del pensamiento en acción, que vuela y vence a las fuerzas del mal para liberar a Andrómeda, el alma encadenada, aprisionada en la roca sórdida de la materia, que surge entre las olas del océano primordial.

En sentido afirmativo, el arcano 12 del Tarot expresa misticismo, sacrificio, abnegación, continencia. En sentido negativo, ensoñatividad utópica. En ambos casos: ejemplo, lección pública.

El sistema de correspondencias relacionado con

affecté par les influences ordinaires, en particulier par les influences terrestres. Toute suspension dans l'espace participe donc à cet isolement mystique, en rapport avec les idées de lévitation et de vol onirique. (James George Frazer, *The golden Bough*, 1890 à 1920, traduit sous le titre *La rama dorada*, Mexico, 1951, et en français sous le titre *Le rameau d'or*, Paris, 1927-1935, un grand ensemble de douze volumes sur les mythes, les rituels, la magie et les tabous).

L'autre signification principale du pendu est l'inversion. La position inversée symbolise la purification (éthique et intellectuelle) pour subvertir par analogie l'ordre terrestre ou naturel (Marius Schneider). A l'intérieur de ce système symbolique on trouve les légendes du pendu comme possesseur de pouvoirs magiques, et aussi le mythe d'Odin : on racontait qu'il s'était sacrifié par pendaison. Dans les vers de l'Havamal on lit : "*Je sais que j'ai été suspendu à l'arbre des tempêtes pendant neuf nuits de suite, blessé par la lance, consacré à Odin : moi-même à moi-même*".

L'image du Pendu, dans le Tarot, montre un personnage semblable au Jongleur (Arcane I), suspendu par le pied à une corde attachée à une traverse entre deux arbres dépouillés de leur feuillage. On interprète la situation du pendu en disant qu'il ne vit pas la vie de cette terre, mais qu'il vit dans un rêve d'idéal mystique, soutenu par une étrange potence représentée en jaune pour indiquer que sa matière est faite de lumière condensée, c'est-à-dire, la pensée fixée. Le pendu est suspendu à sa propre doctrine, à laquelle il s'attache jusqu'à y pendre tout son être.

Les deux arbres entre lesquelles le corps se balance renvoient au symbolisme des colonnes et du duel : des forces contraires dans un équilibre tendu, dynamique, comme les colonnes de la Miséricorde et de la Rigueur de la tradition hébraïque. Les arbres du pendu sont représentés en vert tirant vers le bleu : nature terrestre ou naturelle, qui tend vers le ciel.

Le dualisme chromatique de l'habit du Pendu (en général, rouge et blanc) renforce l'idée de forces contraires en équilibre.

Les bras attachés du Pendu soutiennent des

el Ahorcado es:
Número: 12
Letra hebrea: mem (mim), coincide con la M
Valor numérico en la gematría: 40
Material asociado (alquimia): agua
Color: azul
Nota musical: Sol sostenido
Planeta: Neptuno

Este sistema de correspondencias suscita preguntas tales como "*¿hay 12 notas musicales para 22 arcanos?*".

El otro gran interrogante es por qué aquí el sol sostenido se relaciona con Neptuno (planeta descubierto en fechas relativamente tardías, concretamente en 1846, varios siglos después de la invención del Tarot). En el sistema de correspondencias de Carl Louis Grasshof (ya enunciado hace unos párrafos) tiene que ver con Júpiter.

12. En la anatomía

Normalmente hay doce pares de costillas en el cuerpo humano. Sin embargo, una pequeña porción de personas tiene un par menos o más. La función de las costillas es clara: configurar una estructura flexible (la caja toráxica) para proteger los pulmones y el corazón del aplastamiento.

Cierta "leyenda urbana" (que puede desmentirse sin mucho esfuerzo) enseña que los hombres tienen una costilla menos que las mujeres. Seguramente esta idea tiene origen bíblico, basándose en que Dios extirpó una costilla a Adán para crear a Eva (Génesis 2:21-22). Curiosamente, este episodio está narrado dos veces: la primera vez Dios los creó varón y mujer simultáneamente (Gen 1:27); es la segunda vez cuando se mencionan las costillas.

Según la medicina Ayurveda, de la India, las impurezas del cuerpo son doce: orina, heces, semen, moco nasal, sangre, sudor, lágrimas, etc. Esto surge de las "*Leyes de Manú*" (V:134-135), un libro sagrado (dividido en doce capítulos) que presenta normas religiosas, sociales y domésticas, escrito hacia el año 1500 antes de Cristo (el más antiguo código ario existente).

Doce son asimismo los centros de energía del

sacs entrouverts dont s'échappent des pièces d'or, allégorie des trésors spirituels réunis dans l'être qui se sacrifie de cette façon.

Les cheveux blancs et le halo autour de la tête suggèrent que le Pendu dénote l'incorporation de la Lumière.

La fourche, ou potence a la forme du Tau (dernière lettre de la kabbale). Les jambes forment une croix et les bras un triangle.

D'après Oswald Wirth (*Le tarot des imagiers du moyen Âge*, Paris, 1927), le héros mythologique le plus proche du Pendu est Persée, personnification de la pensée en action, qui vole et vainc les forces du mal pour délivrer Andromède, l'âme enchaînée, attachée à la roche sordide de la matière, qui surgit parmi les vagues de l'Océan primordial.

Dans un sens positif, l'arcane 12 du tarot exprime le mysticisme, le sacrifice, l'abnégation, la contenance. Dans un sens négatif, la rêverie utopique. Dans les deux cas, une leçon publique.

Le système de correspondances relatif au Pendu est :
Nombre :12
Lettre Hébraïque : mem (mim), qui correspond au M
Valeur numérique en gématrie : 40
Matériel associé (en alchimie) : eau
Couleur : bleu
Note musicale : *sol dièse*
Planète : Neptune

Ce système de correspondances suscite des questions comme : "*Il y a douze notes de musique pour 22 arcanes* ?"

L'autre grande question est pourquoi ici le *sol dièse* est en relation avec Neptune (planète découverte plutôt tardivement, en 1846, plusieurs siècles après l'invention du Tarot). Dans le système de correspondances de Carl Louis Grasshof (déjà cité plus haut), il est en relation avec Jupiter.

12. En anatomie

Normalement il y a douze paires de côtes dans le corps humain. Cependant une faible proportion de personnes en a une paire de plus ou de moins. La fonction des côtes est claire : configurer une structure flexible (la cage thoracique) pour protéger les

ser humano según ciertos estudiosos gnósticos: la raíz, el punto entre la primera y la segunda vértebra del coxis, el sacro, el bazo, el plexo solar, el corazón, el timo, la tiroides, el cerebelo, el bulbo raquídeo, el hipotálamo, la pituitaria y la pineal (o corona).

Es habitual relacionar el cuerpo humano, en tanto microcosmos, con el Universo en tanto macrocosmos. Una de las correspondencias esenciales del zodíaco (en tanto base de todo dodecanario) es con las partes del cuerpo: cabeza (Aries), cuello y garganta (Tauro), hombros y brazos (Géminis), pecho y estómago (Cáncer), corazón, pulmones e hígado (Leo), vientre e intestinos (Virgo), columna vertebral y médula (Libra), riñones y genitales (Escorpio), muslos (Sagitario), rodillas (Capricornio), piernas (Acuario), pies (Piscis). Ely Star ("*Les Mystères de l'Être*", París, 1902).

En este contexto suelen mencionarse también los doce orificios del cuerpo, las doce aberturas que lo comunican en el exterior y permiten el intercambio de materia, energía e información: dos ojos, dos orejas/oídos, dos orificios nasales, una boca (hasta aquí los siete orificios de la cabeza), dos orificios en los pechos (más claro es esto en las mujeres), dos aberturas para la excreción, un ombligo. Aunque, si no me falla la cuenta, las mujeres tienen una decimotercera abertura.

13. El 13 como superación del 12 y retorno a la unidad

"*Para un compositor dodecafónico, el trece tiene un significado particular: es la superación del sistema y el regreso al comienzo*". (Karlheinz Stockhausen)

Un ejemplo prosaico: la "docena del panadero" (*Baker's dozen*) de Gran Bretaña tiene trece componentes, reflejando la idea de abundancia, de superación del límite del sistema, abriendo lo que acaba de cerrarse.

Si toda entidad tiende a rebasarse a sí misma, el trece es la consecuencia inevitable del doce. El trece simboliza renacimiento, cambio y reanudación tras el final. A veces se presenta cargado de un valor adverso, posiblemente a causa de la idea de

poumons et le cœur de l'écrasement.

Une certaine légende "policée" (que l'on peut démentir facilement) enseigne que les hommes ont une côte de moins que les femmes. Cette idée a sûrement un fondement biblique : Dieu y extirpa une côte à Adam pour créer Ève (*Genèse* 2 : 21-22). Curieusement, cet épisode est narré deux fois : la première fois, Dieu créa l'homme et la femme simultanément (Genèse, 1 : 27) ; ce n'est que la seconde fois que les côtes sont mentionnées.

Dans la médecine Ayurvéda, de l'Inde, les impuretés du corps sont au nombre de douze : l'urine, les matières fécales, la semence, le mucus nasal, le sang, la sueur, les larmes, etc. Cela se trouve dans les *Lois de Manú* (V : 134-135), un livre sacré (divisé en douze chapitres) qui établit des normes religieuses sociales, domestiques, écrit vers 1500 avant Jésus-Christ (le plus ancien code aryen existant).

Douze aussi, sont les centres d'énergie de l'être humain, selon certains savants gnostiques : la racine, le point entre la première et seconde vertèbre du coccyx, le sacrum, la rate, le plexus solaire, le cœur, le thymus, la thyroïde, le cerveau, le bulbe rachidien, l'hypothalamus, la glande pituite, et la glande pinéale (ou couronne).

On relie d'ordinaire le corps humain, comme microcosme, à l'univers comme macrocosme. Une des correspondances essentielles du Zodiaque (comme base de tout dodécanaire est celle des parties du corps : la tête (le Bélier), le cou et la gorge (le Taureau), les épaules et les bras (les Gémeaux), la poitrine et l'estomac (le Cancer), le cœur, les poumons et le foie (le Lion), le ventre et les intestins (la Vierge), la colonne vertébrale et la moelle épinière, (la Balance), les reins et les parties génitales (le Scorpion), les cuisses (le Sagittaire), les genoux (le Capricorne), les jambes (le Verseau), les pieds (les Poissons). Ely Star (*Les mystères de l'Être*, Paris, 1902).

Dans ce contexte on mentionne aussi les douze orifices du corps, les douze ouvertures qui le font communiquer avec l'extérieur et permettent l'échange de matière, d'énergie et d'information : deux yeux, deux oreilles ou ouïes, deux orifices nasaux, une bouche (soit les sept orifices de la tête),

transgresión de un orden completo, de ir más allá del límite natural, adentrándose en terreno sagrado o prohibido.

Además, trece es el doce más el centro. El decimotercero es quien encarna el principio solar, es el centro y jefe supremo; los doce corresponden a funciones o aspectos particulares. Por ejemplo, los doce caballeros de la mesa redonda más el Rey Arturo; o el "consejo circular" más el Dalai Lama, o los doce discípulos más Jesús, o los doce imames más el Profeta Muhammad.

JMS, Colonia, noviembre 2003

deux orifices aux seins (plus évidents chez la femme), deux ouvertures pour les excrétions, un nombril. Bien que, si je ne me trompe pas, les femmes en aient un treizième.

13. Le 13 comme dépassement du 12 et retour à l'unité

"Pour un compositeur dodécaphonique, le treize a une signification particulière : c'est le dépassement du système et le retour à l'unité", (Karlheinz Stockhausen).

Un exemple prosaïque : la "douzaine du boulanger" (*Baker's dozen*) de Grande Bretagne a treize composants, et reflète l'idée d'abondance, de dépassement de la limite du système, qui ouvre ce qui vient de se conclure.

Si toute entité tend à se surpasser elle-même, le treize est la conséquence inévitable du douze. Le treize symbolise la renaissance, le changement et la reprise après la fin. Parfois il se présente chargé d'une valeur hostile, peut-être à cause de l'idée de transgression d'un ordre complet, d'aller au-delà de la limite naturelle, pour entrer dans un terrain sacré ou interdit.

De plus, le treize est le douze plus le centre. Le treizième incarne le principe solaire, c'est le centre et chef suprême ; les douze correspondent à des fonctions ou des aspects particuliers : par exemple, les douze chevaliers de la Table Ronde et le Roi Arthur, ou le "conseil circulaire" et le Dalaï-lama ou les douze disciples et Jésus, ou les douze imams du prophète Mohamed.

JMS, Cologne, novembre 2003

››› eLectrónica musicaL

La mayor exposición de electrónica-informática musical de Madrid.

Todos los primeros miércoles de cada mes, foros gratuitos de acercamiento a las nuevas tecnologías en nuestro salón de actos.

››› Pianos

Profesionales cualificados te ayudarán a elegir el piano que mejor se adapte a tus necesidades. Podrás probarlo en la **mayor exposición de Madrid**.

Seminarios permanentes de **técnica e interpretación pianística.**

polimusica

››› Tienda

Caracas, 6 · 28010 Madrid · Tel. 91 319 48 57 / 91 308 40 23 · Fax: 91 308 09 45 · E-mail: madrid@polimusica.es

››› Tienda On-line www.polimusica.es

Abrimos 24 Horas al día

BILBAO TRADING, S.A.
PLAZA FRANCISCO MORANO, 3
28005 MADRID
TEL.: 91 364 49 70 (5 LINEAS)
FAX: 91 364 49 71
E-MAIL: INFOBT@BILBAOTRADING.COM
WEB: HTTP://WWW.BILBAOTRADING.COM

KAWAI

notarás la diferencia

pianos acústicos y digitales

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...

... y todo este amor al trabajo bien hecho se *nota...*