

notas

preliminares
revista de música y arte

14

Ópera contemporánea: mutaciones e interferencias
L'opéra contemporain : mutations et interférences



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

Calidad,

prestigio,

fidelidad,

confianza...

...todo concertado



EQUIPO KAPTA



Desde 1871
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

14

Ópera contemporánea: mutaciones e interferencias
L'Opéra contemporain : mutations et interférences

doce notas preliminares
invierno-primavera hiver-printemps

- © de los textos, sus autores/*des textes, leurs auteurs.*
- © de las traducciones/des traductions: Gloria Collado, Luis Gago, Pedro Elías, Gerardo Fernández, Rosario Sánchez, Teresa Sanz Morales.
- © de las imágenes, sus autores/*des images, leurs auteurs.*
- © portada/*couverture*: José Manuel Broto.
- © de la edición/*de l'édition*, Gloria Collado Guevara.

Esta obra se beneficia del apoyo del Servicio de Cooperación y de Acción Cultural de la Embajada de Francia en España y del Ministerio francés de Asuntos Exteriores, en el marco del Programa de Ayuda a la Publicación (P.A.P. García Lorca). / *Cette oeuvre a bénéficié du soutien du Service Culturel de l'Ambassade de France en Espagne et du Ministère des Affaires Etrangères français dans le cadre du Programme d'Aide à la Publication ("P.A.P. García Lorca").*

Doce notas Preliminares no se responsabiliza de las opiniones de los colaboradores en la presente edición. / *Doce Notas Preliminares ne se rend pas responsable des opinions des collaborateurs dans cette édition.*

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.*

Febrero Lírico 2005

Real Coliseo de Carlos III

ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID

José Bros, tenor

MARÍA GALLEGO, soprano

Orquesta de la Comunidad de Madrid

DAVID JIMÉNEZ, director

ZARZUELA EN CONCIERTO

Sábado 5 de febrero, 20:00 h

EL CONCIERTO ESPAÑOL

RAQUEL ANDUEZA, soprano

JORDI RICART, baritono

EMILIO MORENO, director

MÚSICAS DE CAFETÍN Y CORRALAS

DEL MADRID CASTIZO

Sábado 12 de febrero, 20:00 h

CAMERATA IBERIA

MARTA ALMAJANO, soprano

JUAN CARLOS DE MULDER, director

LA ROSA QUE REINA

Canciones y tonos del siglo XVII en España

Sábado 19 de febrero, 20:00 h

AL AYRE ESPAÑOL

CARLOS MENA, contratenor

EDUARDO LÓPEZ BANZO, director

LA CANTADA ESPAÑOLA EN AMÉRICA

Sábado 26 de febrero, 20:00 h

Programación familiar

LA TARTANA

JUAN MUÑOZ, director

EL NIÑO Y LOS SORTILEGIOS -títeres
de Maurice Ravel

Domingo 6 de febrero, 18:00 h

GRUPO OPERÍSTICO DE MADRID

JAIME MARTORELL, director

ÓPERA DE JUGUETE

Domingo 13 de febrero, 18:00 h

ÓPERA DE CÁMARA DE MADRID

EDUARDO BAZO, director de escena

FRANCISCO LUIS SANTIAGO, director musical
ÓPERA EN ÓRBITA

Domingo 20 de febrero, 18:00 h

Real Coliseo de Carlos III

Paseo de Floridablanca, 20

28200 San Lorenzo de El Escorial (Madrid)

www.madrid.org

Información telefónica y reservas: 91 890 44 11

Venta de localidades: A partir del 12 de enero

 entradas.com - 902 488 488


La Suma de Todos

 CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTE
Comunidad de Madrid

Conéctate a Internet desde tu Clavinova CVP



VERDADERAMENTE GRANDIOSOS

Con un sonido magnífico y un aspecto elegante, los nuevos Clavinovas serie CVP de Yamaha, incorporan un nuevo diseño atractivo que está basado en lo mejor de los anteriores modelos CVP.

Los sonidos extraordinariamente auténticos y los estilos dinámicos ofrecen un sonido realmente profesional, mientras que las características sofisticadas y al mismo tiempo fáciles de usar de este instrumento como su conexión directa a Internet, lo convierten en una fuente inagotable de disfrute musical para usuarios de todas las edades.

Pulsa una tecla y comprenderás... por qué los pianos digitales de la nueva serie CVP, son **verdaderamente grandiosos**.

www.yamaha.es



YAMAHA
YAMAHA-HAZEN MÚSICA, S.A.

9 0 2 3 9 8 8 8 8

sumario sommaire

	9	Editorial Éditorial	
THOMAS SYLVAND	11-21	La ópera contemporánea, entre crisis y crecimiento L'opéra contemporain, entre crise et croissance	
ALBERTO C. BERNAL	22-32	Hacia una ópera postdramática (cinco aspectos de una nueva ópera) Vers un opéra post-dramatique (cinq aspects d'un nouvel opéra)	
GUY LELONG	33-48	Música en el relato Musique du récit	
IVANKA STOIANOVA	49-72	Dos encuentros con la alteridad en el teatro musical reciente: Wolfgang Rihm, <i>Die Eroberung von Mexico</i> y José Manuel López López, <i>La Noche y la palabra</i> Deux rencontres avec l'altérité dans le théâtre musical récent : Wolfgang Rihm, <i>Die Eroberung von Mexico</i> , et José Manuel López López, <i>La Noche y la palabra</i>	
MIHU ILIESCU	73-85	La ópera en Francia: resurgimientos líricos en Manoury, Dusapin y Michaël Levinas L'opéra en France : résurgences lyriques chez Manoury, Dusapin et Levinas	
ENRIQUE IGOA	86-95	D.Q. <i>Don Quijote en Barcelona</i>, o la creación simultánea de una ópera D.Q. <i>Don Quijote en Barcelona</i> , ou la création collective d'un opéra	
PRESENTACIÓN RÍOS	96-119	Óperas para una década. Preludio, ocho actos y un epílogo Opéras pour une décennie. Prélude, huit actes et épilogue	
GIORDANO FERRARI	120-138	El teatro musical como crítica de la sociedad: Passagio de Luciano Berio y Edoardo Sanguineti Le théâtre musical comme critique de la société : Passaggio de Luciano Berio et Edoardo Sanguineti	
LUANA STAN	139-152	Discontinuidades y coherencias. La ópera "reloj de arena" <i>Últimos días, últimas horas</i> de Anatole Vieru Discontinuités et cohérences. L'opéra "sablier" <i>Derniers jours, dernières heures</i> d'Anatole Vieru.	
MARKUS KUPFERBLUM	153-159	Las perspectivas dramáticas de la ópera contemporánea independiente en Europa Les perspectives théâtrales de l'opéra contemporain indépendant en Europe	

Nº 14 doce notas preliminares:

Ópera contemporánea: mutaciones e interferencias

L'opéra contemporain : mutations et interférences

invierno-primavera hiver-printemps **2004-2005**

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



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

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 Chauvel, Gérard Denizeau, Esther Ferrer, Luis Gago, Mihiu Iliescu, Philippe Mairesse, Makis Solomos.

Dirección/Direction: Gloria Collado. Coordinación de este número/coordination de ce numéro:

Mihu Iliescu. Redacción/Rédaction: Jacqueline Blanc, Guadalupe Caballero, Irene Fortea. Suscripciones/abonnements: Marta García.

Traductores/Traducteurs: **Gloria Collado** (para/pour: editorial/l'éditorial); **Gerardo Fernández** (para/pour: Giordano Ferrari); **Luis Gago** (para/pour: Markus Kupferblum, del inglés al español/de l'anglais au espagnol); **Pedro Elías** (para/pour: Alberto C. Bernal, Enrique Igoa, Presentación Ríos); **Rosario Sánchez** (para/pour: Mihiu Iliescu, Guy Lelong, Luana Stan, Ivanka Stoianova, Thomas Sylvand); **Teresa Sanz Morales** (para/pour: Markus Kupferblum, del inglés al francés/de l'anglais au français).

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.

notas
preliminares

www.bookstorming.com



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

info@bookstorming.com

doce notas



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

Precio: 2,80 euros

Nº 44 diciembre 2004 - enero 2005
Selección del profesorado. El Tratado de Bolonia. Enseñanzas artísticas y LOCE.



doce notas preliminares Monográfico de creación contemporánea

Números publicados (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*, junio, 1999.
- 4 *Para olvidar el siglo XX*, diciembre, 1999.
- 5 *Transformación, transmisión: el dilema del artista adolescente*, junio, 2000.
- 6 *Accidente, la última transgresión*, diciembre, 2000.
- 7 *El maestro, caminos del conocimiento*, junio, 2001.
- 8 *Postmodernidad, veinte años después*, diciembre, 2001.
- 9 *La crítica a examen*, junio, 2002.
- 10 *Improvisación, crear en el momento*, diciembre, 2002.
- 11 *Como ser espectador*, junio, 2003.
- 12 *Historias, afectos, metáforas, maneras y otros aspectos del doce*. Invierno-primavera 2004.
- 13 *Al calor del orientalismo. Homenaje a Edward W. Said*. Verano-otoño 2004.



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 (relléneselo 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:

24 Enero 2005
Auditorio Nacional, 19:30

Ensemble Intercontemporain

Director: Bruno **Mantovani**

Solistas: Alain **Billard**, clarinete bajo; Vincent **David**, saxofón

PROGRAMA

Pierre **Boulez**: *Dérive 1*

Bruno **Mantovani**: *Turbulences*

Michael **Jarrell**: *Essaims-Cribles*

Gérard **Grisey**: *Périodes*

Bruno **Mantovani**: *Troisième Round*

7 Febrero 2005
Auditorio MNCARS

Música contemporánea mexicana

Con ocasión de la presencia de México en ARCO

Concierto y conferencia

18:00

19:00

Conferencia por Manuel **Rocha**

Concierto

participan: Eva **Alcázar**, piano; Anna **Margules**, flauta de pico; Roberto

Morales, flauta travesera; Manuel **Rocha**, sonido; **LIEM-CDMC**, montaje

electroacústico

PROGRAMA

Manuel de **Elias**: *Non Nova Sed Novo*

Ignacio **Bacalobera**: *Memento*

Antonio **Russek**: *Babel de Nuevo*

Rogelio **Sosa**: *Sin título*

Manuel **Enriquez**: *Misa Prehistórica Parte 1*

Roberto **Morales**: *Aclaraván*

Javier **Alvarez**: *Papalotl*

Mario de **Vega**: *Gesticular*

Manuel **Rocha Iturbide**: *Semi No Koe*

17 Febrero
Auditorio Nacional, 19:30

Ganadores, 1ª Muestra de Compositores jóvenes del CDMC

Proyecto Guerrero

Director: José Luis **Temes**

PROGRAMA

José **Minguillón**: *Il pleut encore **

Mario **Carro**: *Septeto **

Eduardo **Lorenzo**: *De Hexaimago **

Carlos **Perón**: *Miradas alfa **

Hermes **Luaces Feito**: *Octeto **

21 Febrero
Auditorio MNCARS, 19:00

Esteban **Algora**, acordeón

Iván **Solano**, clarinete

PROGRAMA

Uros **Rojko**: *Vox*

Guilherme **Carvalho**: *Un ensemble convexo*

Alberto **Posadas**: *Música callada, soledad sonora ** (encargo del CDMC)

José M^a **Sánchez-Verdú**: *Arquitecturas del silencio*

Carlos **Bermejo**: *La oscura violencia del sol*

8 Marzo
Auditorio Nacional 19:30

Orquesta de la Comunidad de Madrid

Director: Juan Carlos **Garvayo**

Solistas: Carmen **Jiménez**, soprano; Pablo **Sanz Villegas**, guitarra; Marta

Knörr, mezzos;

José **Segovia**, piano; Andrés **Gomis**, saxo

«**Monográfico Jesús Torres**»

PROGRAMA

Unidad en ella

El olvido

Madre, madre

Cobra

Circuito

Epodo

Memento

Ausencias

Partita

14 Marzo 2005
Auditorio MNCARS, 19:00

MovableDo

«**Japón: de la tradición a la vanguardia**»

Música tradicional japonesa «*Koten Honkyoku*» para shakuhachi

(*Shika no Tone, Tamuke, Sagaraha*)

Toshio **Hosokawa**: *Melodia*

Yuji **Takahashi**: *Like a Water Buffalo*

Toru **Takemitsu**: *Voice*

Dai **Fujikura**: *Ophelia*

Música tradicional japonesa «*Koten Honkioku*» para shakuhachi

(*Shingetsu*)

Toshio **Hosokawa**: *Birds Fragments III*

* Estreno absoluto



CDMC 7 enero - marzo 2005

Editorial

Si en los años 1950-1960 la ópera había dejado de ser un género vivo, desde entonces hasta ahora ha vuelto a ocupar el primer plano de la vida musical y conoce en estos momentos una fase de crecimiento. Nos dedicamos aquí a examinar diversas facetas de este fenómeno, con la seguridad de resaltar uno de los aspectos más interesantes de la actualidad musical europea. Sin pretender agotar un tema tan amplio, proponemos en este número una selección de textos que evocan las principales dimensiones de la ópera –la música, el libreto, la escenografía, sin olvidar el marco institucional particular en el que se desarrolla el género– con las múltiples interferencias a las que ellas dan lugar.

Esta selección se abre con un estudio que recuerda que la ópera es también una empresa de producción sometida a las leyes de la economía y a menudo tributaria de una voluntad política. Ofrece a continuación un espacio importante a testimonios de creadores –compositores, libretistas, directores de escena– directamente implicados con la renovación actual de la ópera. También concede la palabra a especialistas en la materia, que presentan un conjunto de creaciones representativas de las dos últimas décadas. En este marco se evoca la figura clave, siempre actual, de Luciano Berio, cuya obra muestra la continuidad entre el teatro musical de los años 1960-1970 y la ópera actual.

De todo ello se desprende la imagen de un género en plena evolución, que amplía el campo de sus ambiciones, diversificando su temática y abriéndose a nuevas experiencias formales. La ópera osa abordar ahora cuestiones filosóficas tales como la alteridad, el poder, la justicia, al tiempo que propone relecturas audaces de mitos y grandes textos de la literatura europea. Siempre fiel a su tradición de artificio y grandiosidad, el viejo “género lírico” adopta nuevas formas de expresión, no-líricas, que toma prestadas al teatro musical. Para resumir, la ópera está viviendo hoy una verdadera mutación, poniendo a prueba su capacidad de adaptarse a las exigencias y a los gustos de nuestra época.

Éditorial

Si dans les années 1950-1960 l'opéra avait quasiment cessé d'être un genre vivant, il est revenu depuis au premier plan de la vie musicale et connaît actuellement une phase de croissance. Nous nous attachons à examiner diverses facettes de ce phénomène, avec la conviction de mettre ainsi en évidence un des aspects les plus intéressants de l'actualité musicale européenne. Sans prétendre épuiser un si vaste sujet, nous proposons dans ce numéro une sélection de textes qui évoquent les principales dimensions de l'opéra – la musique, le livret, la mise en scène, sans oublier le cadre institutionnel particulier dans lequel se développe ce genre – avec les multiples interférences auxquelles elles donnent lieu.

Cette sélection s'ouvre avec une étude qui rappelle que l'opéra est aussi une entreprise de production soumise aux lois de l'économie et souvent tributaire d'une volonté politique. Elle accorde ensuite une place importante à des témoignages de créateurs – compositeurs, librettistes, metteurs en scène – directement impliqués dans le renouveau actuel de l'opéra. Elle donne également la parole à des spécialistes du domaine, qui présentent une brochette de créations représentatives des deux dernières décennies. Dans ce cadre est évoquée la figure-clé, toujours actuelle, de Luciano Berio, dont l'œuvre montre l'existence d'une continuité entre le théâtre musical des années 1960-1970 et l'opéra d'aujourd'hui.

De l'ensemble de ces contributions se dégage l'image d'un genre en pleine évolution, qui élargit le champ de ses ambitions, en diversifiant sa thématique et en s'ouvrant à des expériences formelles nouvelles. L'opéra ose désormais aborder des questions philosophiques telles que l'altérité, le pouvoir, la justice, aussi propose-t-il des relectures audacieuses des mythes et des grands textes de la littérature européenne. Tout en restant fidèle à sa tradition d'artifice et de grandeur, l'ancien “genre lyrique” adopte des formes d'expression nouvelles, non-lyriques, qu'il emprunte au théâtre musical. Pour résumer, l'opéra est en train de vivre aujourd'hui une véritable mutation, prouvant sa capacité de s'adapter aux exigences et aux goûts de notre époque.

La ópera contemporánea, entre crisis y crecimiento

Definir la noción de ópera contemporánea no es tarea fácil. Si se asimila al conjunto de producciones líricas posteriores a 1970, entonces responde a la vez a un género y a un periodo precisos, históricamente determinados. Esto permite formular la hipótesis según la cual la ópera está sometida a ciclos de crecimiento que guardan una relativa independencia respecto de la evolución general de la Historia de la música.

Para los economistas, la noción de ciclo de crecimiento implica la de crisis¹, palabra que, precisamente, encontramos a menudo en los debates sobre ópera contemporánea. De hecho, al menos cuatro tipos de crisis pueden asociarse a la ópera de finales del siglo XX. Éstas se superponen para dar la imagen de un género difícil, informal y en plena mutación.

I. Cuatro contextos de crisis

1.1 La crisis del género

Los musicólogos están de acuerdo a la hora de subrayar las dificultades que encontramos para definir el género de la ópera contemporánea. Algunos constatan la heterogeneidad de la producción operística, que se sitúa de hecho en un plano muy diferente del resto de la producción musical². Otros destacan la dificultad de dar cuenta de forma unitaria de la diversidad de materiales y lenguajes³. También se han puesto de manifiesto los efectos de una mutación general de la ópera a partir de los años 70, que se explica por una crisis anterior seguida de una reapropiación diferente de las condiciones de existencia del género⁴.

Queda por decir que la ópera contemporánea

L'opéra contemporain, entre crise et croissance

Définir la notion d'opéra contemporain n'est pas chose aisée. Si on l'assimile à l'ensemble des productions lyriques postérieures à 1970, alors elle relève à la fois d'un genre et d'une période précise, historiquement déterminée. Cela permet de formuler l'hypothèse selon laquelle l'opéra est soumis à des cycles de croissance qui gardent une relative indépendance vis-à-vis de l'évolution générale de l'Histoire de la musique.

Pour les économistes, la notion de cycle de croissance implique celle de crise¹ – mot que l'on rencontre, précisément, souvent dans les débats sur l'opéra contemporain. En effet, au moins quatre types de crises peuvent être associés à l'opéra, à la fin du XXe siècle. Ils se superposent pour donner l'image d'un genre difficile, informel et en pleine mutation.

I. Quatre contextes de crise

1.1 La crise du genre

Les musicologues s'accordent à souligner les difficultés que l'on rencontre pour définir le genre de l'opéra contemporain. Certains constatent l'hétérogénéité de la production opératique, qui se situe en fait sur un plan très différent du reste de la production musicale². D'autres mettent en évidence la difficulté de rendre compte de façon unitaire d'une diversité de matériaux et de langages³. On remarque également les effets d'une mutation générale de l'opéra à partir des années 1970, qui s'explique par une crise antérieure suivie d'une réappropriation différente des conditions d'existence du genre⁴.

Il reste que l'opéra contemporain apparaît en rupture avec un passé qui définissait l'opéra, de façon conventionnelle, comme un genre homogène. Le terme d'opéra contemporain désigne en fait une

aparece en ruptura con un pasado que definía la ópera, de forma convencional, como un género homogéneo. El término “ópera contemporánea” designa de hecho una nueva realidad, y marca una “crisis” relacionada principalmente con ese pasado sobre el cual los creadores actuales depositan una mirada más o menos severa.

1.2 La crisis económica

Las óperas constituyen las producciones más vastas que pueden proyectarse en el campo de la música culta y, al mismo tiempo, los espectáculos musicales que potencialmente pueden resultar más populares (por su faceta “multimedia”). La segunda mitad del siglo XX ha conocido dos episodios que parecen demostrar la falta de viabilidad económica de la ópera contemporánea, y que proporcionan una explicación estructural de sus dificultades financieras⁵. En plenos años 90, una serie de costosas grabaciones de ópera realizadas por las principales casas discográficas (EMI, Deutsche Grammophon, Decca) no venden más que unos cientos de ejemplares. Este fenómeno, en el que la ópera actúa como símbolo, marca el comienzo de la toma de conciencia de la crisis del disco clásico y el comienzo de una reestructuración más general de la gestión de la industria fonográfica⁶.

En los años 60, Bowen y Baumol, dos economistas, se lanzan a interrogar a la fundación Ford sobre las necesidades financieras de los teatros de Broadway, subvencionados por el mecenas americano⁷. En una ley que lleva desde entonces su nombre, ponen de manifiesto el principio de no rentabilidad de los espectáculos en directo, en los que el coste de la mano de obra altamente cualificada no puede verse compensado por una subida ilimitada de los precios de las entradas. Bowen y Baumol defienden la necesidad de subvencionar este sector cultural, y constatan su profunda dependencia en relación con mecenas públicos o privados, idea que en la actualidad está ampliamente admitida. La ópera, que requiere de importantes medios de producción, constituye un caso de libro que verifica esta ley⁸. Sus recursos propios (la venta de entradas) son incapaces de

nouvelle réalité, marquant une “crise” surtout par rapport avec ce passé sur lequel les créateurs d'aujourd'hui posent un regard plus ou moins sévère.

1.2 La crise économique

Les opéras constituent les plus grosses productions envisageables dans le domaine de la musique savante et en même temps les spectacles musicaux potentiellement les plus populaires (car multimédia). La deuxième moitié du XXe siècle a connu deux épisodes qui semblent démontrer la non viabilité économique de l'opéra contemporain et qui fournissent une explication structurelle de ses difficultés financières⁵. Au cœur des années 1990, une série d'opéras enregistrés à grands frais par les majors du disque (EMI, Deutsche Grammophon, Decca) ne se vendent qu'à quelques centaines d'exemplaires. Ce phénomène où l'opéra joue comme symbole, souligne le début de la prise de conscience de la crise du disque classique et le début d'une restructuration plus générale de la gestion de l'industrie phonographique⁶.

Dans les années 1960, deux économistes, Bowen et Baumol se penchent à la demande de la fondation Ford sur les besoins financiers des théâtres de Broadway subventionnés par le mécène américain⁷. Dans une loi qui porte désormais leur nom, ils mettent en évidence le principe de non rentabilité du spectacle vivant, où le coût de la main d'œuvre fortement qualifiée ne peut pas être compensé par une hausse illimitée des prix d'entrée. Bowen et Baumol évoquent la nécessité de subventionner ce domaine culturel et constatent sa profonde dépendance vis-à-vis de mécènes publics ou privés – idée qui aujourd'hui est largement admise. L'opéra, qui sollicite d'importants moyens de production, constitue le cas d'école qui vérifie cette loi⁸. Ses ressources propres (billetterie) sont incapables de financer le montage complet d'une production, la plupart du temps même pour une seule représentation. En effet, diverses études montrent qu'une représentation supplémentaire creuse le déficit (salaire des artistes lyriques, musiciens et techniciens) plutôt que d'équilibrer la production.

L'opéra est vu ainsi comme une entreprise économique qui ne serait pas viable sans le soutien d'un certain nombre de mécènes, organismes et entre-

financiar el montaje completo de una producción, en la mayoría de los casos ni siquiera para una única representación. De hecho, diversos estudios muestran que una representación suplementaria aumenta el déficit (salario de los artistas líricos, músicos y técnicos) más que equilibrar la producción.

La ópera es vista así como una empresa económica que no sería viable sin el apoyo de un cierto número de mecenas, organismos y empresas privadas, y sobre todo del Estado. Su crisis, antes de los años 80, se percibe a partir de este momento como algo directamente relacionado con la incapacidad del Estado para definir y orientar políticas culturales adecuadas⁹. Las elecciones más recientes en materia de política cultural no están tampoco exentas de críticas¹⁰, al tiempo que la desvinculación de ciertos mecenas (por ejemplo, el Mecenazgo lírico de France Telecom) deja que planeen las inquietudes y reactiva periódicamente el sentimiento de crisis económica en el sector¹¹.

1.3 El postmodernismo, contexto de crisis estética

Viene a añadirse a estos elementos una crisis estética que concierne a la naturaleza de los temas y asuntos abordados por compositores y libretistas. Una primera categoría de los temas frecuentemente elegidos incluye las adaptaciones de obras literarias clásicas. Éstas perpetúan una tradición que se mantiene de hecho desde siglos anteriores y que, como muestran las óperas de Britten y Shostakovitch, nunca se ha visto realmente interrumpida en el siglo XX. Este tratamiento clásico de la ópera parece dar testimonio de un relativo conservadurismo estético¹², al igual que los temas, abordados a menudo por los compositores americanos, que se inspiran en la vida de personalidades convertidas en iconos de su época (*Einstein on the Beach*, *Nixon in China*, *Jacky O*).

Existe otra categoría de temas que utiliza el procedimiento del distanciamiento, dando lugar a menudo a creaciones para las cuales la apelación de ópera no siempre se impone. Se trata de distintas formas de teatro musical ("acciones escénicas", incluso "anti-óperas") como en el caso de

prisés privadas, et surtout de l'Etat. Sa crise, avant les années 1980, est dès lors perçue comme étant directement liée à l'incapacité de l'Etat à définir et à orienter des politiques culturelles adéquates⁹. Les choix les plus récents en matière de politique culturelle ne sont pas non plus exempts de critiques¹⁰, alors que le désengagement de certains mécènes (par exemple, le Mécénat lyrique France Telecom) laisse planer des inquiétudes et réactive périodiquement le sentiment de crise économique du secteur¹¹.

1.3 Le postmodernisme, contexte de crise esthétique

À ces éléments vient s'ajouter une crise esthétique qui concerne la nature des thèmes et des sujets abordés par les compositeurs et les librettistes. Une première catégorie de sujets fréquemment choisis inclut les adaptations d'œuvres littéraires classiques. Celles-ci perpétuent une tradition qui se maintient en fait depuis les siècles précédents et qui, comme le montrent les opéras de Britten et Chostakovitch, ne s'est jamais réellement interrompue au XXe siècle. Ce traitement classique de l'opéra semble témoigner d'un relatif conservatisme esthétique¹², de même les sujets, abordés souvent par les compositeurs américains, qui s'inspirent de la vie de personnalités devenues des icônes de leur époque (*Einstein on the Beach*, *Nixon in China*, *Jacky O*).

Une autre catégorie de sujets utilise le procédé de la mise en abîme, donnant souvent lieu à des créations pour lesquelles l'appellation d'opéra ne s'impose pas toujours. Il s'agit de diverses formes de théâtre musical – "actions scéniques", voire "anti-óperas" – comme c'est le cas chez Nono et Berio¹³. Ces créations novatrices peuvent être interprétées dans la perspective du débat ouvert après la seconde guerre sur la question de la représentation dans l'art. En s'interrogeant sur la possibilité de représenter après la tragédie de la Shoah, Adorno remettait en question la possibilité d'existence de l'opéra. Seules quelques œuvres dénonciatrices de la guerre émergent de cette pensée critique (*Wozzeck*, *Le Prisonnier*, *Les Soldats*), considérées par l'avant-garde comme autant de chef d'œuvres isolés, avant que le *Grand Macabre* de Ligeti ne parvienne à désacraliser le genre.

Nono y Berio¹³. Estas creaciones innovadoras pueden interpretarse en la perspectiva del debate abierto tras la Segunda Guerra Mundial sobre la cuestión de la representación en el arte. Al interrogarse sobre la posibilidad de representar tras la tragedia de la Shoah, Adorno volvía a cuestionar la posibilidad de existencia de la ópera. Sólo algunas obras denunciadoras de la guerra emergen de esta corriente de pensamiento crítica (*Wozzeck*, *El Prisionero*, *Los Soldados*), consideradas por la vanguardia como obras maestras aisladas, antes de que el *Gran Macabro* de Ligeti llegara a desacralizar el género.

La pérdida de fuerza relacionada con el procedimiento del distanciamiento, el importante peso de las adaptaciones clásicas, las otras vías que toma prestado el posmodernismo (sobre todo el minimalismo), son los elementos que dan testimonio, según ciertos autores (a pesar de algunos éxitos aislados) de una crisis general de la ópera, que es llevada a interrogarse sobre sus modelos y utopías¹⁴.

1.4 La crisis sociológica

Un cuarto aspecto de la crisis de la ópera es de naturaleza sociológica y concierne a su capacidad de atraer a públicos nuevos. A pesar de los notables esfuerzos realizados en este sentido por las instituciones, el público que llena las salas de ópera refleja siempre las desigualdades sociales expuestas por Pierre Bourdieu¹⁵. La ópera conserva la imagen de un espectáculo reservado a un número restringido de iniciados (Festivales de Aix-en-Provence, de Salzburgo, el Metropolitan de Nueva York). Es cierto que en ocasiones el género sale del marco estricto del teatro de ópera, pero permanece en cualquier caso apartado del público popular; una distancia que se impuso de manera paradigmática en Italia, a comienzos del siglo XX¹⁶, en el momento en que la ópera fue suplantada, como medio audiovisual de masas, por el cine.

La cuestión del público actual de la ópera se plantea con agudeza. De hecho, la ópera ya representaba un campo en el que los tres niveles semiológicos establecidos por Nattiez¹⁷ no eran fácilmente identificables. El nivel poético ya re-

La perte de force liée au procédé de mise en abîme, le poids important des adaptations classiques, les autres voies qu'emprunte le postmodernisme (notamment le minimalisme), sont autant d'éléments qui témoignent, selon certains auteurs – en dépit de quelques réussites isolées – d'une crise générale de l'opéra, qui est amené à s'interroger sur ses modèles et ses utopies¹⁴.

1.4 La crise sociologique

Un quatrième aspect de la crise de l'opéra est de nature sociologique et concerne sa capacité d'attirer de nouveaux publics. Malgré des efforts notables faits en ce sens par les institutions, le public qui remplit les salles d'opéra reflète toujours les inégalités sociales mises en avant par Pierre Bourdieu¹⁵. L'opéra conserve l'image d'un spectacle réservé à un nombre restreint d'initiés (Festivals d'Aix en Provence, de Salzbourg, Metropolitan de New York). Certes, il sort parfois du cadre strict des maisons d'opéra mais il reste toutefois à l'écart du public populaire – un écart s'est creusé de manière paradigmatique en Italie, au début du XXème siècle¹⁶, au moment où l'opéra a été supplanté, comme média audiovisuel de masse, par le cinéma.

La question du public actuel de l'opéra se pose avec acuité. En effet, l'opéra était déjà un domaine dans lequel les trois niveaux sémiologiques établis par Nattiez¹⁷ n'étaient pas facilement identifiables. Le niveau poétique y est déjà troublé par l'importance que prend au XXe siècle la mise en scène, au détriment de la création musicale¹⁸. Le niveau immanent est lui-même régulièrement mis à mal, les œuvres connaissant d'importantes révisions. Enfin, le niveau esthétique, qui faisait la force de l'opéra, est devenu éminemment pluriel. Spéculer sur la réception et la lecture d'œuvres qui, on le voit, mobilisent parfois de nombreuses références intertextuelles devient très difficile. La virtualité de l'horizon de références de l'opéra, selon Jauss, est le dernier élément majeur qui explique la crise de ce secteur.

II. La croissance malgré la crise

Les quatre contextes évoqués précédemment, qui se croisent et se superposent, suffisent à donner l'impression d'un climat de crise générale de l'o-

sultó afectado por la importancia que tomó en siglo XX la puesta en escena, en detrimento de la creación musical¹⁸. El nivel inmanente se ve en sí mismo regularmente desvirtuado, debido a las importantes revisiones que sufren las obras. Finalmente, el nivel estético, que representaba el punto fuerte de la ópera, se ha vuelto eminentemente plural. Especular sobre la recepción y la lectura de obras que, como sabemos, movilizan en ocasiones numerosas referencias intertextuales se vuelve muy difícil. La virtualidad del horizonte de referencias de la ópera, según Jauss, representa el último elemento significativo que explica la crisis de este sector.

II. El crecimineto a pesar de la crisis

Los cuatro contextos evocados con anterioridad, que se cruzan y se superponen, bastan para dar la impresión de un clima de crisis general en el sector de la ópera. Ahora bien, numerosos indicadores desmienten un análisis de este tipo.

2.1 La buena salud de la creación

Si nos fijamos bien, cada año en Francia la mayor parte de los teatros de ópera programa un número importante de nuevas creaciones, sin olvidar ciertos festivales (Aix-en-Provence, Musica, Festival de Otoño...). Así, en el periodo 2004-2005, las óperas de Brian Ferneyhough en Nanterre, de Georges Aperghis en Lille, de Suzanne Giraud en Nantes, de Peter Eötvös y Gualtiero Dazzi en el Châtelet son algunos ejemplos de una creación vivificante que resulta casi imposible seguir en su conjunto, y esto sin contar las numerosas óperas de cámara, que no son necesariamente representadas en los teatros líricos. Un doble movimiento tiende a mostrar a la vez la riqueza del abanico de creación y la verdadera importancia del repertorio de obras del siglo XX¹⁹.

2.2 Perspectivas de desarrollo

Resulta sin duda erróneo analizar la ópera en términos de sobrecoste mecánico respecto de las obras instrumentales, fiándose de los modelos de Baumol y Bowen o de los datos sobre rentabilidad en el campo fonográfico. La ópera ansía apo-



Peter Eötvös. Foto/photo: (www.eotvospeter.com). ©Istvan Husztin.

péra. Or bien des indicateurs démentent une telle analyse.

2.1 La bonne santé de la création

Si l'on regarde bien, chaque année en France un nombre important de nouvelles créations sont programmées par la plupart des maisons d'opéra, sans oublier certains festivals (Aix-en-Provence, Musica, Festival d'Automne...). Ainsi en 2004-2005, les opéras de Brian Ferneyhough à Nanterre, de Georges Aperghis à Lille, de Suzanne Giraud à Nantes, de Peter Eötvös et Gualtiero Dazzi au Châtelet sont quelques exemples d'une création vivifiante qu'il est presque impossible de suivre dans son ensemble, et cela sans compter de nombreux opéras de chambre, qui ne sont pas nécessairement donnés dans les théâtres lyriques. Un double mouvement tend à montrer à la fois la richesse du vivier de création et la réelle importance du répertoire d'œuvres du XXe siècle¹⁹.

2.2 Perspectives de développement

Il est sans doute faux d'analyser l'opéra en terme de surcoût mécanique par rapport aux œuvres instrumentales, en se fiant aux modèles de Baumol et Bowen ou à des constats de rentabilité dans le domaine phonographique. L'opéra convoie avec lui de l'image, ressource d'une valeur impossible à négliger à l'heure actuelle. Ainsi, au moment où le domaine culturel traverse une crise avérée, il est symptomatique que l'opéra constitue une préoccupation centrale pour de nombreux ensembles ou labels,

derarse de la imagen, recurso de un valor que resulta imposible negar en la época actual. En un momento en que el sector cultural atraviesa una crisis probada, resulta sintomático que la ópera constituya una preocupación central para numerosos conjuntos o "labels" (sellos discográficos), aunque a veces es cierto que sea en configuraciones de producción más modestas (óperas de cámara, puestas en escena adaptadas, incluso cinematográficas). Poco tiempo después de que se haya vuelto a cuestionar la grabación en CD de óperas tradicionales, el DVD, que se ha convertido en un nicho de mercado importante para el desarrollo del sector de la música clásica (Arthaus), se apoya principalmente en la aparición de numerosas óperas noveles²⁰, las cuales se beneficiarán en su mayoría en lo sucesivo de captaciones con motivo de su creación.

La ópera ofrece de hecho una visibilidad preciosa en el universo clásico. Los conjuntos barrocos, cuya vitalidad y desarrollo constituyen también un modelo económico, no conciben no presentar regularmente nuevas producciones. Su experiencia inspira a los conjuntos de música contemporánea, que se asocian cada vez más a proyectos interdisciplinarios (Ars Nova, 2E2M, Musica-treize...)

III. La perennidad del sector

Si el sector de la ópera goza actualmente de buena salud gracias a una fase de relativo crecimiento, éste no ha sido siempre el caso a merced de ciclos de desarrollo más o menos largos.

3.1 Invención/Explotación: el modelo de Schumpeter

Un de los grandes teóricos de las crisis es el economista de origen austríaco Joseph Schumpeter²¹, que se interesó por los ciclos económicos cortos, de 7 a 10 años, conocidos desde hace mucho tiempo y denominados ciclos Jüglar. Schumpeter puso igualmente de manifiesto la existencia de otros ciclos estructurales, de 30 a 40 años, que comportan fases de contracción y expansión. Según él, la economía se desarrolla y se regula explotando un cierto número de invenciones o de aperturas de mercados nuevos.

parfois il est vrai dans des configurations de production plus modestes (opéras de chambre, mises en scène adaptées, voire cinématographiques). Ainsi, peu de temps après la remise en question des enregistrements CD d'opéras traditionnels, le DVD, qui est devenu une niche de marché importante pour le développement du secteur de la musique classique (Arthaus), s'appuie notamment sur la parution de nombreux nouveaux opéras²⁰, ceux-ci bénéficiant désormais presque tous de captations lors de leur création.

L'opéra offre en effet une visibilité précieuse dans l'univers classique. Les ensembles baroques, dont la vitalité et le développement constituent aussi un modèle économique, ne conçoivent pas de ne pas présenter régulièrement de nouvelles productions. Leur expérience inspire les ensembles de musique contemporaine, qui s'associent de plus en plus à des projets interdisciplinaires (Ars Nova, 2E2M, Musica-treize...)

III. La pérennité du secteur

Si le secteur de l'opéra est actuellement en bonne santé grâce à une phase de relative croissance, tel n'a pas toujours été le cas au gré de cycles de développement plus ou moins longs.

3.1 Invention/Exploitation : le modèle de Schumpeter

Un des grands théoriciens des crises est l'économiste d'origine autrichienne Joseph Schumpeter²¹, qui s'est intéressé à des cycles économiques courts, de 7 à 10 ans, connus depuis longtemps et appelés cycles Jüglar. Schumpeter a mis également en évidence l'existence d'autres cycles structurels, de 30 à 40 ans, qui comportent des phases de contraction et expansion. Selon lui, l'économie se développe et se régule en exploitant un certain nombre d'inventions ou d'ouvertures de nouveaux marchés. La machine à vapeur, le développement des transports, l'électricité, l'expansion coloniale, l'optimisation de la production industrielle, l'informatique, les modifications des rapports d'influence entre les grandes puissances, sont ainsi autant de facteurs qui ont alimenté l'économie, en générant des phases longues de croissance. L'originalité de la pensée de Schumpeter réside dans l'affirmation de la nature à la fois

La máquina de vapor, el desarrollo de los transportes, la electricidad, la expansión colonial, la optimización de la producción industrial, la informática, las modificaciones de las relaciones de influencia entre las grandes potencias, son otros de los factores que han alimentado la economía, generando fases largas de crecimiento. La originalidad del pensamiento de Schumpeter reside en la afirmación de la naturaleza a la vez estructural y estructurante de estas crisis que se autorregulan. Schumpeter, en oposición a J.F. Keynes, juzga por ejemplo marginal la incidencia del intervencionismo del estado en la salida de la gran crisis económica de 1929. De manera análoga, se sabe que la duda en la eficacia de las políticas culturales voluntaristas e intervencionistas alimenta considerablemente el sentimiento de crisis en el campo de la música culta²².

Resulta interesante que la vanguardia artística haga hincapié en los mismos dos ingredientes que son necesarios para la evolución estructural de la economía, según la teoría liberal de Schumpeter: *La invención y la utilización de recursos exógenos*. De hecho, la vanguardia musical se caracteriza desde 1945 por la invención de nuevos lenguajes y por recurrir a nuevos materiales. Si queda por establecer un paralelismo más general entre la evolución de la música y los modelos económicos liberales, resulta posible realizar afirmaciones inmediatas sobre la ópera. Mientras que, para Schumpeter, una salida de una crisis es sinónimo de nuevas invenciones y de nuevas modalidades de explotación del mercado, una parte del sentimiento de crisis ligado al campo de la ópera se deriva de que, justamente, nos sintamos incapaces de detectar en las producciones de estos últimos decenios semejantes invenciones y extensiones. Por el contrario, como ponen de manifiesto ciertos autores, la creación lírica parece imponer en los compositores el recurso a un lenguaje simplificado, más accesible, que apele a herramientas ya probadas²³. Sin embargo los préstamos étnicos (*Tembouctou* de F.B. Mâche) o de músicas populares no parece crear escuela. Todos estos elementos abogan por la idea que defiende que la ópera contemporánea todavía no ha encontrado verdaderamente su lenguaje.



Joseph Schumpeter

structurelle et structurante de ces crises qui s'autorégulent. Schumpeter – en prenant le contre-pied de J.F. Keynes – juge par exemple marginale l'incidence de l'interventionnisme d'état dans la sortie de la grande crise économique de 1929. De façon analogue, on sait que le doute sur l'efficacité des politiques culturelles volontaristes et interventionnistes alimente considérablement le sentiment de crise dans le champ de la musique savante²².

Il est intéressant que l'avant-garde artistique mette en avant les mêmes deux ingrédients qui sont nécessaires à l'évolution structurelle de l'économie, selon la théorie libérale de Schumpeter : *l'invention et l'utilisation de ressources exogènes*. En effet, l'avant-garde musicale est caractérisée depuis 1945 par l'invention de nouveaux langages et par le recours à de nouveaux matériaux. Si un parallèle plus général entre l'évolution de la musique et les modèles économiques libéraux reste à faire, un constat est immédiatement possible pour l'opéra. Alors que, pour Schumpeter, une sortie de crise est synonyme de nouvelles inventions et de nouvelles modalités d'exploiter le marché, une partie du sentiment de crise attaché au domaine de l'opéra vient de ce que, justement, l'on se sent incapable de détecter dans les

Sin embargo, el modelo económico de Schumpeter, que delimita de forma bastante precisa los ciclos de desarrollo, no los asocia obligatoriamente a una nueva invención. Schumpeter destaca de hecho que, en la mayoría de los casos, las invenciones preceden en múltiples años o decenios a las fases de desarrollo económico que generan. Así, el desarrollo generalizado de la informática y de sus aplicaciones interviene mucho después que la invención del primer ordenador. De ahí la hipótesis de que el período de crecimiento que conoce actualmente la ópera se explique en primer lugar por factores tales como la relación de la ópera con la imagen, la fuerza de las redes de conexión que se han sabido establecer (sociedades civiles, mecenas, redes políticas, culturales, instituciones, festivales, la industria fonográfica...), o simplemente las competencias artísticas o de producción.

3.2 Una edad de oro por redescubrir

Uno de los motores de desarrollo de la música culta ha sido el repertorio. La renovación de la música barroca ha aumentado así considerablemente el horizonte de repertorios posibles. Un efecto análogo se ha producido por el hecho de que numerosos países en el siglo XX hayan deseado enriquecer sus repertorios nacionales²⁴. De forma inversa, la idea de una crisis de la ópera está igualmente relacionada con la débil producción registrada en los años 50-60. Si relocalamos no obstante la ópera en un contexto de evolución más general, que comporte diferentes fases de crecimiento, en este caso es un panorama de creaciones mucho más amplio el que aparece ante nosotros, creaciones que justamente empezamos a querer redescubrir. Así, el horizonte lírico actual incluye obras creadas a lo largo de todo el siglo XX, pertenecientes a compositores como Janacek, Korngold, Krenek, Britten, Shostakovitch, Henze, que se añaden al importante número de creaciones francesas o de reestrenos de los años 80²⁵.

Conclusión

La expansión del "multimedia" es hoy una realidad y tendrá en lo sucesivo una incidencia nota-

realizaciones de ces dernières décennies de telles inventions et extensions. Au contraire, comme le remarquent certains auteurs, la création lyrique semble imposer aux compositeurs le recours à un langage simplifié, plus accessible, faisant appel à des outils déjà éprouvés²³. Le recours à des emprunts ethniques (*Tembouctou* de F.B. Mâche) ou à des musiques populaires ne semble pas faire école. Tous ces éléments plaident pour l'idée selon laquelle l'opéra contemporain n'a pas encore vraiment trouvé son langage.

Cependant, le modèle économique de Schumpeter, qui délimite assez précisément les cycles de développement, ne les rattache pas obligatoirement à une nouvelle invention. Schumpeter souligne en fait que la plupart du temps les inventions précèdent de plusieurs années ou décennies les phases de développement économique qu'elles génèrent. Ainsi, le développement généralisé de l'informatique et de ses applications intervient bien après l'invention du premier ordinateur. D'où l'hypothèse que la période de croissance que connaît actuellement l'opéra s'explique d'abord par des facteurs tels que le rapport de l'opéra à l'image, la force des réseaux relais qui ont su se mettre en place (sociétés civiles, mécènes, politiques culturelles, institutions, festivals, industrie phonographique...), ou simplement les compétences artistiques et de production.

3.2 Un age d'or à redécouvrir

L'un des moteurs de développement de la musique savante a été le répertoire. Le renouveau de la musique baroque a ainsi considérablement élargi l'horizon des répertoires possibles. Un effet analogue s'est produit du fait que de nombreux pays au XXe siècle ont souhaité enrichir leurs répertoires nationaux²⁴. Inversement, l'idée d'une crise de l'opéra est également liée à la faible production enregistrée dans les années 1950-60. Si l'on replace cependant l'opéra dans un contexte d'évolution plus général, comportant différentes phases de croissance, alors c'est un panorama de créations beaucoup plus large qui s'offre au regard – des créations que l'on commence justement à vouloir redécouvrir. Ainsi, l'horizon lyrique actuel inclut des oeuvres créées tout au long du XXe siècle, appartenant à des compositeurs comme

ble en el desarrollo de la ópera contemporánea. Mientras que la ópera tradicional depende todavía de la SACD (*Société des auteurs compositeurs dramatiques*), la SCAM (*Société civile des auteurs multimédias*), creada hace ya 25 años, gestiona las creaciones que hacen intervenir música e imagen en contextos de difusión que escapan tanto a la SACD como a la SACEM. El campo de la ópera contemporánea incluye también esta nueva categoría de espectáculos multimedia, reflejando una sociedad en la que la imagen ocupa un lugar central y representa a un sector distinto de la creación artística, que busca todavía sus condiciones de desarrollo.

No resulta fácil realizar previsiones sobre la evolución de este sector. Existe de hecho un desfase inquietante entre el ciclo largo de desarrollo, en el cual se encuentra la ópera, y la percepción que se puede tener de ésta en el momento inmediato. La ópera no está en crisis, sino en una fase de desarrollo clásico, sostenido por la expansión de las nuevas tecnologías multimedia. Resulta sin embargo previsible que en unos años conozca una nueva crisis de regulación. Los primeros rasgos de esta crisis resultan quizás ya identificables en el fenómeno de la mundialización, con la apertura que aporta hacia las diversas culturas del globo²⁶. A partir de esta nueva problemática, el futuro de la ópera (su próxima fase de crecimiento) podrá definirse una vez más respecto a un cierto modelo cultural impregnado por la riqueza de su historia europea.

Thomas Sylvand es musicólogo y especialista en Administración y Gestión musical.

Janacek, Korngold, Krenek, Britten, Chostakovitch, Henze, s'ajoutant au nombre important de créations françaises ou de reprises des années 80²⁵.

Conclusion

L'essor du multimédia est aujourd'hui une réalité et il a désormais une incidence notable sur le développement de l'opéra contemporain. Ainsi, alors que l'opéra traditionnel relève toujours de la SACD (*Société des auteurs compositeurs dramatiques*), la SCAM (*Société civile des auteurs multimédias*), créée il y a déjà vingt-cinq ans, gère les créations qui font intervenir de la musique et de l'image dans des contextes de diffusion qui échappent à la SACD comme à la SACEM. Le domaine de l'opéra contemporain inclut aussi cette nouvelle catégorie de spectacles multimédia, reflétant une société où l'image occupe une place centrale. Il représente un secteur distinct de la création artistique, qui cherche encore ses conditions de développement.

Il n'est pas facile de faire des prévisions sur l'évolution de ce secteur. Il existe en fait un décalage frappant entre le cycle long de développement dans lequel se trouve l'opéra et la perception que l'on peut en avoir dans l'immédiat. L'opéra n'est pas en crise mais dans une phase de développement classique, soutenu par l'essor des nouvelles technologies multimédia. Il est cependant prévisible que dans quelques années il connaîtra une nouvelle crise de régulation. Les prémices de cette crise sont peut-être déjà identifiables dans le phénomène de mondialisation, avec l'ouverture qu'il apporte vers les diverses cultures du globe²⁶. À partir de cette nouvelle problématique, l'avenir de l'opéra – sa prochaine phase de croissance – pourra encore se définir au regard d'un certain modèle culturel riche de son histoire européenne.

Thomas Sylvand est musicologue, spécialiste en Administration et Gestion de la musique.

¹ ROSIER, Bernard, *Les Théories des crises économiques*, La découverte, Paris, 2003.

² "Se han mencionado diversas óperas, en ocasiones se han acompañado de un breve comentario, pero no se ha planteado recorrer la historia del repertorio lírico (...) Conviene destacar que pocos compositores de óperas contemporáneas han tratado, a través de sus libretos, de apoyar la evolución de las ideas y costumbres de su siglo: a este respecto, los modelos de Berg y de Zimmermann apenas se han seguido. Lo lamentaremos como una ocasión perdida de integración del músico en la vida pública.

¹ ROSIER, Bernard, *Les Théories des crises économiques*, La découverte, Paris, 2003.

² "Divers opéras ont été mentionnés, parfois accompagnés d'un bref commentaire, mais il n'a pas été envisagé de parcourir l'histoire du répertoire lyrique (...). Il est

Al convertirse en un simple entretenimiento, el género en ocasiones se ha banalizado, disociándose insuficientemente de las producciones del siglo XIX". Célestin Deliège, *Cinquante ans de Modernité musicale. De Darmstadt à l'Ircam, contribution historiographique à une musicologie critique*, Mardaga, Sprimont, 2003, p. 24.

³ "Ninguna definición permite dar cuenta de un género que ha sido objeto, a lo largo de todo el siglo, de interpretaciones contradictorias: no podemos reagrupar las principales producciones líricas dentro de corrientes homogéneas o de categorías estéticas tajantes". Philippe Albèra, "La Ópera", en Jean Jacques Nattiez (ed.) *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle*, tomo II, *Musiques du XXe siècle*, Actes Sud/ Cité de la Musique, 2003.

⁴ ILIESCU, Miha, "Mutaciones de la ópera contemporánea", *Analyse musicale*, n° 49, diciembre 2003, p. 74-83.

⁵ Una visión todavía más pesimista estima que la ópera jamás ha sido viable desde el punto de vista económico y que no puede disociarse del apoyo financiero del poder existente. Esta visión, apoyada por un argumentador económico y retomada en el análisis de Pierre Bourdieu (cf. infra) acredita la tesis de la crisis y de la decrepitud de la ópera.

⁶ ANGELO (D'), Mario, "Socio-economía de la música en Francia, diagnóstico de un sistema vulnerable", *Les études de la documentation française*, París, 1997.

⁷ BENHAMOU, Françoise, *L'Économie de la culture*, París, La découverte, 2003, p. 29.

⁸ SAINT PULGENT, Maryvonne (de), *Le syndrome de l'opéra*, París, Laffont, 1991. Frédérique Jourdaa, *A l'Opéra aujourd'hui, de Garnier à Bastille*, París, Hachette, 2004.

⁹ Cf. JOURDAA, Frédérique, op. cit.

¹⁰ SAINT PULGENT, Maryvonne (de), op. cit.

¹¹ Cf. el artículo de Philippe Manoury, "Alboroto en el mundo de la música contemporánea", aparecido en *La Lettre du musicien*, n° 300, Verano 2004, p. 42. El artículo expone las razones de la marcha de Manoury a los Estados Unidos, indicando la suma de sus ingresos en relación con el encargo de la ópera *K...* (45.000 euros en tres años).

¹² Cf. DELIÈGE, Célestin, *Cinquante ans de Modernité...*, op. cit.

¹³ Sobre estos problemas de terminología, cf. Luigi Nono, cuaderno especial del Festival de Otoño de París, *Contrechamps*, París, 1987, con motivo de la interpretación de *Prometeo*.

¹⁴ Con relación al tema de las conexiones entre los objetivos estéticos y la orientación obligada por estas limitaciones de orden moral, Danielle Cohen-Levinas habla de utopías: *Convergences et divergences des esthétiques*, París, L'Harmattan, 2001.

¹⁵ MENGER, Pierre-Michel *Le Paradoxe du musicien*, París, Flammarion, 1983, secuela de Pierre Bourdieu, *La distinction*, Editions de Minuit, 1979.

¹⁶ BIANCONI, Lorenzo y PESTELLI, Giorgi (ed.), "El sistema de producción y sus implicaciones profesionales", en *Histoire de l'opéra italien*, Liège, Mardaga, 1992,

à noter que peu de compositeurs d'opéras contemporains ont recherché, par le scénario, à appuyer l'évolution des idées et des mœurs de leur siècle : à cet égard, les modèles de Berg et de Zimmermann n'ont guère été suivis. On le regrettera comme une occasion perdue d'intégration du musicien à la vie publique. En devenant un simple divertissement, le genre a parfois été banalisé, se dissociant insuffisamment des productions du XIXe siècle". Célestin Deliège, *Cinquante ans de Modernité musicale. De Darmstadt à l'Ircam, contribution historiographique à une musicologie critique*, Mardaga, Sprimont, 2003, p. 24.

³ "Aucune définition ne permet de rendre compte d'un genre qui a été l'objet, tout au long du siècle, d'interprétations contradictoires : on ne peut regrouper les productions lyriques majeures à l'intérieur de courants homogènes ou de catégories esthétiques tranchées". Philippe Albèra, "L'Opéra", in Jean Jacques Nattiez (éd.) *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle*, tome II, *Musiques du XXe siècle*, Actes Sud/ Cité de la Musique, 2003.

⁴ ILIESCU, Miha, "Mutations de l'opéra contemporain", *Analyse musicale*, n° 49, Décembre 2003, p. 74-83.

⁵ Une vision encore plus pessimiste estime que l'opéra n'a jamais été viable économiquement et qu'il est indissociable du soutien financier du pouvoir en place. Cette vision, étayée par un argumentaire économique et relayée par l'analyse de Pierre Bourdieu – cf. infra – accrédite la thèse de la crise et de l'obsolescence de l'opéra.

⁶ ANGELO (D'), Mario, "Socio-économie de la musique en France, diagnostic d'un système vulnérable", *Les études de la documentation française*, París, 1997.

⁷ BENHAMOU, Françoise, *L'Économie de la culture*, La découverte, París 2003, p. 29.

⁸ SAINT PULGENT, Maryvonne (de), *Le syndrome de l'opéra*, París, Laffont, 1991. Frédérique Jourdaa, *À l'Opéra aujourd'hui, de Garnier à Bastille*, París, Hachette, 2004.

⁹ Cf. JOURDAA, Frédérique, op. cit.

¹⁰ SAINT PULGENT, Maryvonne (de), op. cit.

¹¹ Cf. l'article de Philippe Manoury, "Remous dans le monde de la musique contemporaine", paru dans *La Lettre du musicien*, n° 300, Été 2004, p. 42. L'article évoque les raisons du départ de Manoury aux États-Unis, précisant le montant de ses revenus liés à la commande pour l'opéra *K...* (45.000 euros en trois ans).

¹² Cf. DELIÈGE, Célestin, *Cinquante ans de Modernité...*, op. cit.

¹³ Sur ces problèmes de terminologie, cf. Luigi Nono, cahier spécial du Festival d'automne de París, *Contrechamps*, París, 1987, à l'occasion de l'interprétation de *Prometeo*.

¹⁴ Au sujet des connexions entre des objectifs esthétiques et l'orientation obligée par ces contraintes d'ordre moral, Danielle Cohen-Levinas parle d'"utopies". Danielle Cohen-Levinas, *Convergences et divergences des*

¹⁷ NATTIEZ, Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union générale d'édition 10/18, col. Esthétique, 1975.

¹⁸ DESHOULIÈRES, Christophe, "La puesta en escena contemporánea de las óperas barrocas, clásicas y románticas", en Jean-Jacques Nattiez (ed.) *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, tomo 2, *Les savoirs musicaux*, Actes Sud/ Cité de la Musique, 2004.

¹⁹ Es fácil de detectar, por otro lado, la riqueza en los catálogos de los numerosos autores de óperas de cámara que siguen los modelos de Schoenberg. Otros catálogos muestran el vertiginoso número de obras líricas efectivamente creadas, a la manera del catálogo Griffel, que enumera las obras líricas en lengua inglesa consagradas, por ejemplo, a Shakespeare. Este catálogo no exhaustivo caduca rápidamente, como lo demuestra la creación de Thomas Adès, *The Tempest*, en el Atelier du Rhin. Margaret Ross Griffel, *Operas in English, a dictionary*, Greenwood Press, Londres, 1984.

²⁰ SYLVAND, Thomas, "Qué destino para el DVD de música clásica", en *Activité et institutions musicales*, n° 2, Observatoire Musical Français, París, 2004.

²¹ SCHUMPETER, Joseph, *Business cycles*, Nueva York, Mc Graw Hill Books Co, 1964.

²² VEITL, Anne, *Politiques de la musique contemporaine, le compositeur, la recherche musicale et l'Etat en France de 1958 à 1991*, París, L'Harmattan, 1997.

²³ ILIESCU, Mihai. "Mutaciones de la ópera contemporánea", op. cit.

²⁴ Cf. KOMOROWSKA, Malgorzata, "La ópera polaca contemporánea", en la dirección http://www.culture.pl/fr/culture/artikuly/es_opera_wspolczesna.

²⁵ La Ópera de Lyon resulta ejemplar en este sentido, al programar a Janacek, una creación francesa de Shostakovich y un reestreno de Henze al mismo tiempo que una de sus creaciones para la temporada 2004/2005.

²⁶ Podemos citar como ejemplo *La neige en août* del compositor chino Xu Shu Ya, creación de 2005 de la Ópera de Marsella.

esthétiques, Paris, L'Harmattan, 2001.

¹⁵ MENGER, Pierre-Michel *Le Paradoxe du musicien*, Paris, Flammarion, 1983, suite à BOURDIEU Pierre, *La distinction*, Editions de Minuit, 1979.

¹⁶ BIANCONI Lorenzo et PESTELLI Giorgi (éd.), "Le système de production et ses implications professionnelles", in *Histoire de l'opéra italien*, Liège, Mardaga, 1992.

¹⁷ NATTIEZ, Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union générale d'édition 10/18, coll. Esthétique, 1975.

¹⁸ DESHOULIÈRES, Christophe "La mise en scène contemporaine des opéras barroques, classiques et romantiques", in Jean-Jacques Nattiez (éd.) *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, tome 2, *Les savoirs musicaux*, Actes Sud/ Cité de la Musique, 2004.

¹⁹ Il est facile de noter par ailleurs la richesse dans les catalogues de nombreux auteurs en opéras de chambre à la suite des modèles de Schönberg. D'autres catalogues donnent le vertige sur le nombre d'œuvres lyriques effectivement créées, à l'instar du catalogue Griffel qui recense les ouvrages lyriques de langue anglaise, par exemple consacrés à Shakespeare Ce catalogue non exhaustif se périmite vite, comme le montre la création de Thomas Adès, *The Tempest*, à l'Atelier du Rhin. Margaret Ross Griffel, *Operas in English, a dictionary*, Greenwood Press, London, 1984.

²⁰ SYLVAND, Thomas, "Quel Avenir pour le DVD de musique classique, in *Activité et institutions musicales*, n° 2, Observatoire Musical Français, París, 2004.

²¹ SCHUMPETER, Joseph, *Business cycles*, New York, Mc Graw Hill Books Co, 1964.

²² VEITL, Anne, *Politiques de la musique contemporaine, le compositeur, la recherche musicale et l'Etat en France de 1958 à 1991*, París, L'Harmattan, 1997.

²³ ILIESCU, Mihai "Mutations de l'opéra contemporain", op. cit.

²⁴ Cf. KOMOROWSKA, Malgorzata, "L'opéra polonais contemporain", à l'adresse http://www.culture.pl/fr/culture/artikuly/es_opera_wspolczesna.

²⁵ L'Opéra de Lyon est exemplaire à cet égard, en programant à la fois Janacek, une création française de Chostakovich et une reprise de Henze en même temps que l'une de ses créations pour la saison 2004/2005.

²⁶ On peut citer en exemple, *La neige en août* du compositeur chinois Xu Shu Ya, création 2005 à l'Opéra de Marseille.

Hacia una ópera postdramática (cinco aspectos de una Nueva Ópera)

Ópera

Al igual que el teatro se compone esencialmente de palabra y espacio escénico; la danza de movimiento espacial y música; la música vocal de palabra y música; y el cine de espacio virtual, palabra y música; la ópera es el lugar donde música, palabra y espacio escénico construyen una realidad artística. Basta con que una palabra y un gesto musical tengan lugar en una escena para que se produzca una acción operística; el resto –teatro de ópera, escenario, aparato escénico, cantantes, músicos, etc. no es ópera, sino el resultado puntual y estilístico de una tradición que nació con la ópera italiana del *seicento* y se desarrolló a través de diversas aportaciones.

La práctica habitual en los géneros artísticos que se sirven de más de uno de los citados componentes, es reducir el discurso final a una sola vía perceptiva. Así ocurre habitualmente en el cine, donde la música no suele pasar de ser una mera banda sonora puesta al servicio de la acción; en el teatro tradicional, donde todo gira en torno a una trama; en el melodrama, donde la música “colorea” a lo verbal; etc. La tradición operística no es de otra manera, fundamentada ésta sobre la base de una ópera dramática que se sigue alimentando básicamente de la técnica retórica del “drama in musica” del *seicento*, así como del ideal wagneriano de la *Gesamtkunstwerk* [obra de arte total], donde todo se subordina a una acción envolvente e ilusionista.

El aparato operístico, con su larga tradición estilística, la obligada y estricta dramaturgia narrativa de sus libretos, su duración estándar, sus confortables teatros, sus abonos de temporada y su

Vers un opéra post-dramatique (cinq aspects d'un Nouvel Opéra)

Opéra

De même que le théâtre est fait essentiellement de paroles et d'un espace scénique, la danse de mouvement spatial et de musique, la musique vocale de paroles et de musique, et le cinéma d'un espace virtuel, de paroles et de musique, l'opéra est le lieu où la musique, la parole et l'espace scénique construisent ensemble une réalité artistique; il suffit d'une parole et d'un geste musical sur une scène pour qu'une action opératique puisse se produire; le reste –édifice, scène, dispositif scénique, chanteurs, musiciens, etc. – ne relève pas forcément de l'opéra, mais représente le fruit provisoire d'une tradition stylistique qui est née avec l'opéra italien du XVIIe siècle et qui s'est développée à travers divers apports.

La pratique courante dans les genres artistiques qui se servent de deux ou plusieurs composantes parmi celles qui viennent d'être citées, est de réduire le discours final à une seule voie perceptiva. C'est ce qui arrive habituellement dans le cinéma, où la musique n'est souvent qu'une simple bande sonore au service de l'action, dans le théâtre traditionnel, où tout est basé sur une trame, dans le mélodrame, où la musique “colore” ce qui relève du verbal, etc. La tradition opératique ne procède pas autrement, puisqu'elle se construit sur la base d'un opéra dramatique qui continue de s'alimenter principalement de la technique rhétorique du “drame en musique” du XVIIe siècle, ainsi que de l'idéal wagnérien de la *Gesamtkunstwerk* [œuvre d'art totale], où tout est subordonné à une action qui nous enveloppe et nous entraîne dans le monde de l'illusion.

La machinerie de l'opéra – avec sa longue tradition stylistique, avec la dramaturgie narrative, stricte et contraignante, de ses livrets, avec sa durée standard,

oferta de distracción de jueves por la noche, impone una realidad difícilmente movible que admite poca o ninguna reflexión sobre sí misma, obstaculizando la aparición de nuevas estrategias artísticas e impide el surgimiento de una revisión y transformación profunda que facilite una superficie sobre la que sea posible una manifestación operística, en el amplio sentido de la palabra, *con-temporánea*, es decir: con una "temática"¹ y dramaturgia propia de nuestro tiempo y con un lenguaje de nuestro tiempo cuya intensidad expresiva y crítica no esté ya desgastada.

No quiero caer en demagogias ni arremeter contra los logros de aquellos que han trabajado seriamente sobre tal superficie. No son pocos los contraejemplos en los que la maestría y capacidad del compositor se han impuesto a las limitaciones a las que obliga el género. Sin embargo, no se negará que la situación de partida actúa como un potente catalizador de contradicciones: un contenido manifestado dentro de un continente de otra época, es como si nos esforzáramos en comunicarnos en un idioma híbrido construido a base de palabras alemanas estructuradas sintácticamente mediante las reglas del latín. Tales contradicciones son fruto de la ausencia de una revisión profunda de lo operístico, de una revolución del género que todavía no se ha producido. Una "desdramatización" similar a aquella sufrida por el teatro; de ahí que este artículo recoja varias tesis de aquellos que contribuyeron a la revolución teatral de mediados del siglo XX.

Tampoco me gustaría que se me tachase de tremendista o de negativo, por lo que, más que criticar aquella ópera anclada en la tradición, incidiré sobre todo en aquellos aspectos que considero que pueden convertirse en constitutivos de un nuevo lenguaje operístico, tratando de presentarlos de manera no excluyente, e ilustrándolos con ejemplos con el único fin de esclarecer las tesis presentadas y no de entronar los ejemplos presentados como modelos a imitar.

Quizá también habría que hacer una aclaración meramente terminológica: ¿ópera o teatro musical? Es difícil el tratar de acotar la definición de algo que, precisamente, tratamos de redefinir es-

ses théâtres confortables, ses abonnements pour une saison, son offre de divertissement pour le jeudi soir – impose une réalité difficilement changeable et qui admet peu de réflexion. Elle dresse des obstacles à l'émergence de nouvelles stratégies artistiques et empêche une réforme et une transformation en profondeur du genre. Elle empêche ainsi l'apparition d'une expression opératique *contemporaine* au sens large de ce mot, c'est-à-dire basée sur une "thématique"¹ et sur une dramaturgie propres à notre époque, et utilisant un langage dont l'intensité expressive et critique ne soit pas déjà usée.

Je ne veux pas faire de démagogie et contester les réussites de ceux qui ont travaillé sérieusement sur cette base ; les exemples sont nombreux où la maîtrise et la puissance d'un compositeur lui ont permis de dépasser les limitations qu'impose le genre. Cependant, on m'accordera que la situation de départ agit comme un puissant catalyseur de contradictions : un contenu manifesté dans un contenant d'une autre époque ; ce qui reviendrait à nous efforcer à communiquer dans une langue hybride faite de mots allemands agencés selon la syntaxe du latin. De telles contradictions sont le fruit de l'absence d'une réforme profonde de l'opéra, d'une révolution du genre qui ne s'est pas encore produite ; une "dédramatisation" similaire à celle qui s'est produite au théâtre, et c'est dans cette perspective que cet article reprend plusieurs thèses de ceux qui ont contribué à la révolution théâtrale qui s'est produite au milieu du XXe siècle.

Je n'aimerais pas non plus être considéré comme un adepte du catastrophisme et du négativisme : plutôt que critiquer cet opéra ancré dans la tradition, je préfère donc souligner certains de ses aspects que je trouve susceptibles de devenir des éléments constitutifs d'un nouveau langage opératique, en essayant de les présenter d'une façon non exclusiviste et en les illustrant avec des exemples qui ont pour seul but d'éclairer les thèses présentées, et non de s'imposer comme des modèles à imiter.

Peut-être faudrait-il ajouter aussi une précision purement terminologique : opéra ou théâtre musical? Il est difficile de tenter de cerner un genre que, justement, nous essayons de redéfinir esthétiquement. Cependant, comme je l'ai déjà mentionné, je conçois

téticamente. Sin embargo, como he comentado, concibo “ópera” como algo donde lo musical tiene un peso propio y donde el lenguaje utilizado tiene también su propio aura –características ambas que forman parte también de la ópera tradicional–. Por tanto, quedan excluidas del artículo aquellas manifestaciones musicales en las que se produce una materialización de lo musical a través de un lenguaje teatral, o de lo teatral o espacial a través de un lenguaje musical, como sucede en varias obras de Kagel (*Staatstheater, Sur scène* o *Antithese*) o de Dieter Schnebel (*Glossolalie, Atemzüge*).

Ópera y drama, ópera y logos, ópera y tradición

El concepto de drama (δρᾶν = obrar) alude a una “representación de discursos y hechos sobre el escenario mediante una trama imitativa”. Los conceptos de drama y teatro, drama y ópera, se presentan con frecuencia asociados de forma inseparable: el teatro se concibe como un teatro de la acción dramática, un teatro de mimesis, de trama, un teatro creador de ilusiones donde el texto, el logos, se erige en determinante de la totalidad. La ópera es también tradicionalmente concebida como una ópera dramática, donde:

- la trama dramática prima por encima de todo. La música apoya, describe y colorea emocional y retóricamente tal trama sin una identidad propia
- lo escénico ofrece un marco para situar la trama
- el texto ilustra verbalmente lo que acontece en la trama
- los actores se expresan cantando mediante un estilo belcantístico
- la música es realizada por un aparato orquestal fijo, oculto dentro de un foso.

Pero quizá el aspecto más destacable sería aquel que encauza directamente con una posible función sociopolítica, asumida por el arte, que responde a la también posible pregunta de “por qué es necesaria una nueva ópera”. El principal reformador del teatro dramático, Bertolt Brecht, lo describe con estas palabras:

l'opéra comme quelque chose où le musical a un poids propre, et où le langage garde également sa propre aura – ces deux caractéristiques s'appliquant d'ailleurs aussi à l'opéra traditionnel. Sont donc exclues de cet article les manifestations où le musical se matérialise à travers un langage théâtral, tout comme celles où, inversement, l'élément théâtral ou spatial se matérialise à travers un langage musical, comme c'est le cas dans plusieurs œuvres de Kagel (*Staatstheater, Sur scène* ou *Antithese*) ou de Dieter Schnebel (*Glossolalie, Atemzüge*).

Opéra et drame, opéra et logos, opéra et tradition

Le concept de drame (δρᾶν = œuvrer) se réfère à la “représentation d'un discours et de faits sur la scène à travers une trame imitative”. Les concepts de drame et théâtre, comme ceux de drame et opéra, se présentent souvent associés d'une façon inséparable : le théâtre est conçu comme un théâtre de l'action dramatique, de l'imitation et de la trame ; c'est un théâtre créateur d'illusions où le texte, le logos, s'érige en élément déterminant de la totalité. L'opéra est également traditionnellement conçu comme un opéra dramatique où :

- la trame dramatique prime sur tout autre aspect
- la musique, dépourvue d'une identité propre, souligne, décrit et colore telle ou telle trame, du point de vue des émotions et de la rhétorique
- l'espace scénique offre un cadre pour situer la trame
- le texte illustre verbalement ce qui se passe dans la trame
- les acteurs s'expriment en chantant à la manière du bel canto
- la musique est jouée par un orchestre fixe caché dans la fosse.

Mais l'aspect le plus remarquable est peut-être celui qui concerne une possible fonction sociopolitique de l'art. Il consiste à répondre à la question : “pourquoi un nouvel opéra est-il nécessaire”. Le principal réformateur du théâtre dramatique, Bertolt Brecht, décrit ce genre dans les termes suivants :

“la escena materializa una trama, envuelve al espectador en ella, consume su capacidad de acción, [...] utiliza la sugestión”².

“¿Qué postura debería adoptar el espectador, cuando se le priva de una trama ensoñadora, pasiva, entregada al destino?”³.

La ópera postdramática va más allá de la narración y de la trama; renuncia a una jerarquía logocéntrica en pro de una descomposición y autonomización de los diferentes componentes – música, palabra y espacio escénico–; se despoja de los accesorios, realizando una profundización en el acto expresivo y energético en sí; va más allá de una utilización del tiempo como mero soporte de la acción, tematizándolo como tal; ilustra lo real de forma crítica; se sirve de lo conceptual, despertando la actividad pensante del espectador; reflexiona sobre sí misma.

Totalidad, ilusión, representación, linealidad, trama, belcantismo, tonalidad... la ópera dramática termina en el momento en que estos elementos dejan de ser el principio regulador del Todo, convirtiéndose en una variante más del arte operístico. Es entonces cuando los aspectos de lo postdramático, esbozados arriba, entran en escena.

Un comentario detallado de los mismos requeriría una extensión mucho mayor de la que un artículo puede tener, con lo que comentaremos lo más compactamente cada uno de ellos con el fin de arrojar un poco de luz hacia aquello que considero que puede adoptar una Nueva Ópera, siendo, no obstante, conscientes de la ausencia de integridad en los comentarios. La idea de una ópera postdramática es algo emergente y en continuo movimiento por lo que su comentario no será tanto un trabajo de documentación acerca de lo ya compuesto cuanto una búsqueda positiva de propuestas para lo todavía por componer.

1. Despojamiento de accesorios

Como apuntábamos al principio, “Ópera” es una acción con música, palabra y espacio escénico. Una de las consecuencias más inmediatas de la búsqueda de una redefinición consiste en pro-

“la scène matérialise une trame, enveloppe le spectateur, consume sa capacité d'action, [...] utilise la suggestion”². “Quelle position devrait adopter le spectateur quand on le prive d'une trame songeuse, passive, livrée au destin ?”³.

L'opéra post-dramatique va au-delà de la narration et de la trame ; il renonce à une hiérarchie logocentrique en faveur d'une sorte de déconstruction et d'une autonomisation des différentes composantes : musique, parole et espace scénique ; il se dépouille de tout élément accessoire en approfondissant l'acte expressif et énergétique lui-même ; il va au-delà de l'utilisation du temps comme simple support de l'action, en le thématissant en tant que tel ; il illustre la réalité d'une façon critique ; il se sert d'éléments conceptuels pour stimuler la réflexion du spectateur ; il entreprend une réflexion sur soi-même.

Totalité, illusion, représentation, linéarité, trame, bel canto, tonalité... l'opéra dramatique finit au moment où ces éléments cessent d'être le principe régulateur du Tout, en ne désignant plus qu'une variante, parmi d'autres, de l'art opératique. C'est alors qu'entrent en scène les aspects, esquissés plus haut, de l'opéra post-dramatique. Leur examen détaillé dépasserait les limites de cet article. Conscient du caractère fragmentaire de ces considérations, nous les commenterons donc de la façon la plus succincte afin de mettre en évidence ce qui, à notre avis, pourrait être adopté par un Nouvel Opéra. L'idée d'un opéra post-dramatique est quelque chose qui émerge et qui évolue en permanence. Ainsi, son commentaire ne consiste pas en un travail documentaire sur ce qui a déjà été composé, mais plutôt en une recherche de propositions visant ce qui attend d'être composé.

1. Dépouillement de l'accessoire

Comme nous l'avons remarqué au début de cet article, l'opéra est constitué d'action, de musique, de parole et d'espace scénique. Une des conséquences immédiates de la tentative de redéfinir ce genre est d'approfondir son essence, en abordant son aspect intentionnel, c'est-à-dire la

fundizar en la esencia del fenómeno operístico, buscando la manifestación expresiva, no en el resultado, sino en la intencionalidad, es decir, en la necesidad expresiva que precede a la concretización de las acciones. A ello viene ligado un despojamiento de accesorios, de lo estilístico, que a su vez trae consigo una atomización y descomposición de los componentes operísticos, buscando una superficie expresiva que podría tildarse de metadramatúrgica, es decir, compuesta a base de un material que precede a lo meramente dramático.

Un ejemplo representativo es la ópera *Das Glashauss*, de Hans Wüthrich, en la que la acción se reduce a un trabajo con unidades mínimas de expresión (expresemas): huída de una dimensión semántica del texto, trabajando únicamente con el potencial expresivo de lo psicofonético; reducción de lo gestual a movimientos elementales de la cabeza y las manos, que adquieren una significación propia e interactúan con lo textual y musical al estar inmersos en el mismo marco temporal; espacio escénico reducido a seis niveles jerárquicos, sobre los que los actores/músicos van intercambiando posiciones.

La descomposición sintáctica de los componentes ofrece y exige una nueva sintaxis, una sintaxis energética o microdramatúrgica, apoyada en la relación entre intensidad de intención e intensidad de resultado, en la densidad de las acciones... no un discurso logocentrista, de lo semántico, sino un discurso de las “fuerzas, intensidades, afectos y su presencia”⁴, “una metafísica de la palabra, del gesto, de la expresión”⁵.

2. Parataxis, desjerarquización

El aspecto anterior está dialécticamente ligado a este segundo aspecto: la reflexión profunda sobre los componentes de lo operístico y el despojamiento de la semántica contenida en ellos guía inexorablemente a una desjerarquización de tales componentes. Tal desjerarquización, a su vez, pone a los componentes al desnudo, dejando al descubierto su esencia e invitando a una profundización.

Los componentes fundamentales de lo ope-

nésité expressive qui précède le résultat concret. Cela implique la suppression de l'accessoire, des figures stylistiques, ce qui entraîne une atomisation et une décomposition des structures opératiques, dans la recherche d'une surface expressive que l'on pourrait qualifier de méta-dramaturgique, composée à partir d'un matériau qui précède le dramatique pur.

L'opéra *Das Glashauss* de Hans Wüthrich en est un exemple représentatif, où l'action se réduit à un travail avec des sèmes – unités signifiantes minimales – d'expression : fuite d'une dimension sémantique du texte dans un travail concentré uniquement sur le potentiel expressif du psychophonétisme ; réduction du gestuel à des mouvements élémentaires de la tête et des mains qui acquièrent une signification propre et interagissent avec le textuel et le musical, étant immergés dans le même cadre temporel ; espace scénique réduit à six niveaux hiérarchiques à partir desquels les acteurs/musiciens échangent leurs positions. La décomposition syntactique des composantes offre et exige une nouvelle syntaxe, énergétique ou microdramaturgique, basée sur la relation entre l'intensité de l'intention et l'intensité du résultat, et sur la densité des actions. Non pas un discours logocentrique du sémantique, mais un discours des “forces, des intensités, des affects et de leur pré-essence”⁴, “une métaphysique de la parole, du geste, de l'expression”⁵.

2. Parataxe, dé-hiérarchisation

L'aspect précédent est dialectiquement lié à celui qui suit : la réflexion profonde sur les composantes du genre opératique et l'évacuation de leur contenu sémantique conduisent inexorablement à leur dé-hiérarchisation. À son tour, cette dé-hiérarchisation met les composantes de l'opéra à nu et laisse leur essence à découvert, en invitant à un approfondissement. Les composantes fondamentales de l'opéra – musique, parole et espace scénique – sont traitées en tant que parataxe : à la différence de l'opéra traditionnel, aucune n'est au service d'une autre ; l'élément musical acquiert une dimension et un comportement autonomes alors que l'élément scénique s'émancipe, en devenant porteur d'expression. Tous les deux, avec le texte, acquièrent

rístico –música, palabra y espacio escénico–, son tratados de forma paratáctica: al contrario que en la ópera tradicional, ahora ninguno está al servicio de ninguno, lo musical adquiere una dimensión y un comportamiento autónomos, y lo escénico se emancipa convirtiéndose en portador de expresión. Ambos, junto al texto, adquieren una identidad propia y se autonomizan.

No es casualidad que se haya producido un arte como la Ópera. La combinación de música, palabra y espacio es algo fascinante, que tiene mucho que ver con la configuración del aparato perceptivo humano: cada uno de los tres componentes ofrece una temporalidad de naturaleza esencialmente distinta, poniendo en funcionamiento a vías perceptivas distintas (alojadas a su vez físicamente en tres zonas distintas del cerebro): la percepción verbal, la percepción musical y la percepción espacial. El aprovechamiento de tal potencial –superando el ideal de *Gesamtkunstwerk*– es un aspecto fundamental de la Nueva Ópera.

En muchas de las obras del compositor Manos Tsangaris, se produce tal emancipación de elementos normalmente inertes: la iluminación se convierte en portador de dramaturgia propia, objetos escénicos se ponen en movimiento, la música se libera de su función colorante, conservando un discurso propio que puede estar contrapuesto a lo verbal o lo espacial, etc. El clásico binomio fondo-primer plano es puesto en duda: el fondo puede convertirse en primer plano en cualquier momento y viceversa, como tematiza directamente la obra *Die Himmelsmechanik* [la mecánica celeste], de Kagel, un discurso dramático construido exclusivamente con elementos del decorado y sus connotaciones espaciales y sonoras.

3. Emancipación del tiempo en cuanto a Tiempo. No-linealidad

La ópera tradicional se presenta a través de un discurso lineal, en el que todo está suscrito a una única trama de expresión y a una única línea de pensamiento; la presentación del tiempo es completamente lineal. Sin embargo, el trabajo a un nivel en el que los elementos operísticos conservan



Hans Wüthrich. Foto/photo: ©Tre Media Musikverlage Karlsruhe.

une identité propre et accèdent à l'autonomie.

L'invention d'un art comme l'opéra n'a pas eu lieu par hasard. La fusion de la musique, de la parole et de l'espace est un phénomène fascinant qui a beaucoup à voir avec la configuration de l'appareil perceptif humain : chacun de ces trois éléments apporte une temporalité différente, faisant fonctionner des voies perceptives distinctes (qui sont logées physiquement dans trois zones distinctes du cerveau) : la perception verbale, la perception musicale et la perception spatiale. Le profit que l'on peut tirer d'un tel potentiel – dépassant l'idéal de la *Gesamtkunstwerk* – représente un aspect fondamental du Nouvel Opéra.

Dans de nombreuses œuvres du compositeur Manos Tsangaris, il se produit une sorte d'émancipation des éléments qui habituellement sont figés : l'éclairage devient un vecteur de dramaturgie, les objets scéniques commencent à se déplacer, la musique se libère de sa fonction coloristique, tout en conservant un discours propre qui peut être confronté au discours verbal ou à celui spatial, etc. Le binôme classique formé par l'arrière-plan et le premier plan est remis en question : l'arrière-plan peut passer au premier plan à n'importe quel moment et vice versa, comme on peut le constater dans *Die Himmelsmechanik* [La mécanique céleste] de Kagel, où un discours dramaturgique est construit exclusivement avec des éléments de décor et leurs connotations spatiales et sonores.



Das Theater der Wiederholungen, de Bernhard Lang. Foto/photo: ©Gerinde Hipfl, Edi Steirer.

o forman temporalidades propias, ofrece la posibilidad de una configuración no-lineal del tiempo.

Uno de los compositores cuya creación muestra un trabajo más comprometido con una concepción no lineal del tiempo es Bernhard Lang. En su serie *Differenz-Wiederholung* utiliza técnicas de “deslinealización” del tiempo derivadas de la cinematografía –Martin Arnold–, como la repetición mecánica (loop). Estas técnicas se materializaron también escénicamente en *Das Theater der Wiederholungen* [el teatro de las repeticiones], donde el mismo material es repetido una y otra vez en diferentes contextos escénicos. Junto a la repetición mecánica, otras técnicas de deslinealización podrían ser: aislamiento y/o reticulado de elementos temporales, *time-stretching* y *slow motion* o convergencia (“polifonía”) de distintas temporalidades⁶.

En un tiempo no-lineal, las escenas ya no tienen la finalidad de formar un proceso encadenado, una trama, sino que existen por y para sí mismas, siendo más apropiado no hablar ya de escenas,

3. Émancipation du temps par rapport au Temps. Non-linéarité

L'opéra traditionnel présente un discours linéaire où tout est subordonné à une trame unique d'expression et à une direction unique de pensée ; le temps est absolument linéaire. Cependant, le travail au niveau des composantes de l'opéra, qui conservent ou génèrent des temporalités propres, offre la possibilité d'une configuration non linéaire du temps. Bernhard Lang est un des compositeurs les plus engagés dans une conception non linéaire du temps. Dans son cycle *Differenz-Wiederholung*, il utilise des techniques de “délinéarisation” du temps dérivées du cinéma – Martin Arnold – comme la répétition mécanique en boucle. Ces techniques se concrétisent aussi sur une dimension théâtrale, dans *Das Theater der Wiederholungen* [Le théâtre des répétitions], où le même matériau est sans cesse répété dans différents contextes scéniques. Outre la répétition en boucle, on trouve d'autres techniques de délinéarisation, telles que l'isolement et/ou la mise en réseau de certains éléments temporels, la contraction/dilatation



Das Theater der Wiederholungen, de Bernhard Lang. Foto/photo: ©Gerlinde Hipfl, Edi Steirer.

como algo que remite directamente a un orden jerárquico y lineal de duraciones –escena, acto, ópera-, sino más bien de momentos escénicos, en los que el tiempo se presenta como Tiempo, “abandonando la condición de significado (de los sucesos denotados a través de medios escénicos) para convertirse en signifiante (de los sucesos escénicos en sí)”⁷.

El Tiempo es experimentado como tal⁸, siendo la primera consecuencia inmediata la emancipación de las duraciones. Los distintos momentos operísticos no tienen por qué mostrar un equilibrio en sus duraciones, pudiendo ser la proporción de ambos de 1:100.

La duración total tampoco tiene por qué obedecer a un modelo estándar, siendo quizá el ejemplo más representativo las últimas obras de Samuel Beckett⁹. Éstas no pueden llamarse propiamente óperas, pero la importancia que adquiere lo sonoro y la minuciosidad temporal con la que todos los sucesos están escritos en el texto, se aleja mucho de lo que podríamos llamar una experien-

du temps, le mouvement au ralenti ou la superposition “polyphonique” de diverses temporalités⁶.

Dans le cas d'un temps non linéaire, les scènes n'ont plus pour finalité de former un enchaînement cohérent, une trame : elles existent par et pour elles-mêmes ; il convient déjà de ne plus parler de scènes comme de quelque chose qui renvoie à un ordre hiérarchique et linéaire de durées – scène, acte, opéra –, mais plutôt comme de moments scéniques où le temps se présente comme Temps, “abandonnant la condition de signifié (des événements dénotés à travers des moyens scéniques) pour celle de signifiant (des événements scéniques en soi)”⁷.

Le Temps est expérimenté en tant que tel⁸, la première conséquence immédiate étant l'émancipation des durées. Les divers épisodes d'un opéra n'ont pas à montrer un équilibre dans les durées, la proportion pouvant être de 1 pour 100. La durée totale ne doit pas non plus obéir à un modèle standard : les dernières œuvres de Samuel Beckett⁹ en sont l'exemple le plus représentatif. Ce ne sont pas, au sens propre, des opéras mais l'importance

cia puramente teatral. El ejemplo más representativo es quizá la obra *Breathe*, que recogemos en su totalidad:

CURTAIN

1. Faint light on stage littered with miscellaneous rubbish. Hold about five seconds.
2. Faint brief cry and immediately inspiration and slow increase of light together reaching maximum together in about ten seconds. Silence and hold for about five seconds.
3. Expiration and slow decrease of light together reaching minimum together (light as in 1) in about ten seconds and immediately cry as before. Silence and hold about five seconds.

CURTAIN

4. Epicidad: irrupción de lo real, compromiso político, provocación, conceptualismo

Cuatro características que conforman una sola. El viejo ideal wagneriano de ilusionismo, de hipnosis, bajo el cual la obra de arte es presentada como algo envolvente y a la vez hermético, como algo que adormece la capacidad crítica del espectador, cede paso a un nuevo paradigma, en el que se provoca al espectador a adoptar una posición crítica con lo que presencia y a través de ello, con la realidad, ya que aquello que presencia no es un submundo aislado, sino parte y reflejo de la propia realidad.

Los músicos salen del foso y se convierten en parte de la propia escena (Feldman-Beckett en *Words and Music*), la escena se comenta a sí misma (Johannes Schöllhorn en *Se abre el telón. El teatro presenta un teatro*), lo real irrumpe bruscamente en el "intocable" mundo de lo escénico (Mathias Spahlinger en el futuro proyecto *Suoni reali*).

La presentación de la obra de arte como algo real implica directamente la aparición de contenido político más o menos implícito dentro de ella. En la comentada obra *Das Theater der Wiederholungen*, de B. Lang, se narran tres relatos en apariencia distintos: en el castillo del marqués de Sade, en una América de lo militar, lo cínico y superficial, y finalmente en Auschwitz; sin embargo, la repetición del mismo material musical

qu'acquiert le sonore et le soin avec lequel les événements sont inscrits dans le temps marquent une différence considérable par rapport à ce que l'on peut appeler une expérience purement théâtrale. L'exemple le plus représentatif est sans doute l'œuvre intitulée *breathe* que nous reproduisons intégralement:

RIDEAU

1. Lumière pâle sur la scène inondée de débris divers, pendant environ cinq secondes.
2. Petit cri bref, immédiatement suivi d'une inspiration d'air et d'une lente intensification de la lumière arrivant au climax ensemble au bout de dix secondes environ. Silence pendant environ cinq secondes.
3. Expiration et lente baisse de la lumière arrivant ensemble au plus bas (la lumière comme dans 1.), au bout de dix secondes, suivies d'un cri comme avant. Silence pendant environ cinq secondes.

RIDEAU

4. caractère épique : irruption du réel, engagement politique, provocation, conceptualisme

Quatre caractéristiques qui en forment une seule. Le vieil idéal wagnérien de l'illusion, de l'hypnose, qui présente l'œuvre d'art comme quelque chose de proche et à la fois hermétique, comme quelque chose qui endort la capacité critique du spectateur, cède le pas à un nouveau paradigme, où l'on provoque le spectateur pour lui faire prendre une position critique vis-à-vis de ce qu'il regarde et, à travers cela, vis-à-vis de la réalité, puisque ce à quoi il assiste n'est pas un sous-monde isolé, mais une partie et un reflet de la réalité-même.

Les musiciens sortent de la fosse et deviennent une composante constitutive de la scène (Feldman-Beckett dans *Words and Music*), la scène contient son propre commentaire (Johannes Schöllhorn dans *Le rideau se lève. Le théâtre présente un théâtre*), le réel surgit brusquement au milieu de l'"intouchable" monde du scénique (Mathias Spahlinger dans le futur projet *Suoni reali*).

La présentation de l'œuvre d'art comme quelque chose de réel est liée à l'existence d'un contenu politique plus ou moins implicite. L'œuvre commentée, *Das Theater der Wiederholungen* de B. Lang, comporte trois récits apparemment distincts qui ont

en cada uno de ellos obliga al espectador a realizar asociaciones que demandan por su parte una actitud crítica con lo político.

“Demanda de una actitud crítica”, he aquí lo que también entendemos por otro de los aspectos derivados de la epicidad: la provocación. No una provocación gratuita, en el sentido negativo de una ofensa, sino más bien provocación en sentido positivo, es decir: incitar, despertar y exigir la capacidad crítica del espectador. Conceptualismo alude a su vez al concepto, a la idea como significante, como portadora de expresión, en contra del monopolio ejercido tradicionalmente por el “sentimiento hipnótico”. Mediante estos dos últimos aspectos, el espectador es incitado a incorporarse en el asiento y presenciar lo escénico con espíritu crítico y reflexivo; el discurso se mueve en una esfera situada entre el pensar y el sentir.

5. *Aperto (obertura)*

Nos encontramos ya en el último aspecto de lo postdramático, aquel que alude a su carácter abierto y en desarrollo, no ya desde el punto de vista de la interioridad de la obra –como ya hemos comentado al hablar de la ruptura con una trama de tiempo lineal, es decir, de presentación-desarrollo-desenlace final–, sino ahora desde el punto de vista de lo postdramático en sí. Es por ello que este último aspecto no es en realidad el último, sino precisamente aquel que vela por la apertura y no-estancamiento de lo postdramático, aquel que impide que la manifestación postdramática de la ópera pueda verse cerrada y quedarse anclada al uso tautológico de cinco aspectos. La propia definición de la ópera postdramática que hemos venido perfilando a lo largo del artículo, comporta en sí misma una negativa a ser, precisamente, definida en cinco aspectos. Parece una aporía, y lo es, pero es precisamente sobre esta aporía donde radica la importancia de lo postdramático y sobre la que se fundamenta.

Si lo postdramático implica autorreflexión, realidad, compromiso con su tiempo, redefinición de sus propios medios... excluye también al mismo tiempo la posibilidad de cerrar su propia defi-

respectivamente pour cadre le château du marquis de Sade, une Amérique militaire, cynique et superficielle et finalement Auschwitz ; cependant, la répétition du même matériau musical dans chaque récit oblige le spectateur à faire des associations qui exigent de sa part une attitude critique par rapport au politique.

Outre l'“exigence d'une attitude critique”, voici ce que nous entendons comme un autre aspect dérivé de caractère épique : la provocation. Non pas une provocation gratuite, dans le sens négatif d'une offense, mais plutôt une provocation positive qui veut dire : inciter, réveiller et réclamer la capacité critique du spectateur. La notion de conceptualisme se réfère quant à elle au concept, à l'idée en tant que signifiant, en tant que vecteur d'expression s'opposant au monopole exercé traditionnellement par le “sentiment hypnotique”. A travers ces deux derniers aspects, le spectateur est provoqué, incité à s'accrocher à son siège et à assister au spectacle en y apportant son esprit critique et son raisonnement ; le discours évolue dans une sphère située entre la pensée et la sensation.

5. *Aperto (ouverture)*

Nous touchons à présent le dernier aspect du post-dramatique, celui qui se réfère à son caractère ouvert et en développement, non plus du point de vue de l'intériorité de l'œuvre – comme nous l'avons déjà commenté en parlant de la rupture avec une trame de temps linéaire, c'est-à-dire, de présentation-développement-dénouement final – mais, à présent, du point de vue du post-dramatique en soi. C'est pour cela que ce dernier aspect n'est pas en réalité le dernier, mais précisément celui qui veille sur l'ouverture et la non stagnation du post-dramatique, celui qui empêche que la manifestation post-dramatique de l'opéra puisse être enfermée et ancrée dans l'usage tautologique des cinq aspects. La propre définition de l'opéra post-dramatique que nous avons développée au cours de cet article, comporte en elle-même une négative à être, précisément, définie par sept aspects. Cela semble être une aporie, et c'en est une, mais c'est précisément dans cette aporie où prend racine l'importance du post-dramatique, et sur laquelle elle se fonde.

Si le post-dramatique implique l'auto-réflexion, la

nición con un punto final. Por ello este artículo no muestra ninguna voluntad de acabar a modo de *finale*, sino que termina con un *aperto* a modo de obertura,

Alberto C. Bernal es compositor y ha realizado varias obras escénicas, entre ellas: *27 escenas para 4 espectadores* (2002), *'s* (2003), para un instrumento de viento, luz y electrónica en vivo –sobre un texto de Samuel Beckett–, y de *The space of possibility* (2004), para actriz, percusión, guitarra, clarinete bajo y proyección. (Friburgo, noviembre 2004)

réalité, l'engagement avec son temps, la redéfinition de ses propres moyens... il exclut aussi en même temps la possibilité de conclure sa propre définition avec un point final. C'est pour cela que cet article ne montre aucune disposition à se terminer comme un *finale*, mais finit avec un *aperto*, en guise d'ouverture,

Alberto C. Bernal est compositeur et auteur de plusieurs œuvres scéniques, entre autres: *27 scènes pour 4 spectateurs* (2002). *'s* (2003), pour un instrument à vent, lumière et électronique en temps réel – sur un texte de Samuel Beckett – et *The space of possibility* (2004), pour actrice, percussion, guitare, clarinette basse et projection. (Fribourg, novembre 2004)

¹ Incidiendo especialmente sobre esta condición plural que, como se desarrollará más adelante a lo largo del artículo, constituye un aspecto importante de una concepción postdramática de la ópera, donde la idea de una jerarquización y ordenamiento de los elementos en torno a un único tema tiende a desaparecer.

² BRECHT, Bertolt, *Schriften zum Theater, vol.1. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*. Berlin / Frankfurt, Suhrkamp, 1957. La traducción de todos los fragmentos citados corre a cargo del autor del presente artículo.

³ BRECHT, Bertolt, *Schriften zum Theater, vol. 15*. Frankfurt, Suhrkamp, 1967.

⁴ TURNER, Victor, *On the edge of the Bush*. University of Arizona Press, 1985.

⁵ ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*. Barcelona, Edhasa, 1978.

⁶ Utilizadas por el autor de este artículo de forma sistemática en la obra escénica *The space of possibility*.

⁷ LEHMANN, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*. Frankfurt, Verlag der Autoren, 1999.

⁸ Bergson hace una diferenciación terminológica de ambas concepciones del tiempo: el tiempo objetivo (temps) y el tiempo experimentado (durée). No recogemos tal terminología por motivos de claridad al hablar de un arte temporal como la música, cuya propia terminología podría dar lugar a malentendidos al ser enfrentada a la de Bergson.

⁹ Debido a su tendencia a lo musical y su gran apego por lo sonoro (aparte de sus incuestionables logros dentro del ámbito más específico de la literatura y el teatro) estimamos a Beckett como punto de partida y referencia fundamental en el ámbito de la escena sonora, por lo que recomendamos arduamente la lectura atenta de toda su obra, en especial las últimas obras escénicas comentadas.

¹ En insistiendo particularmente sobre esta condición pluriel que – nous le développerons tout au long de l'article – constitue un aspect important d'une conception postdramatique de l'opéra, où l'idée d'une hiérarchisation et d'une mise en ordre des éléments à partir d'un thème unique tend à disparaître.

² BRECHT, Bertolt, *Schriften zum Theater, vol.1. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*. Berlin / Frankfurt (Suhrkamp) 1957.

³ BRECHT, Bertolt, *Schriften zum Theater, vol. 15*. Frankfurt (Suhrkamp) 1967.

⁴ TURNER, Victor, *On the edge of the Bush*. University of Arizona Press 1985.

⁵ ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*.

⁶ Techniques utilisées de façon systématique par l'auteur de cet article dans son œuvre scénique *The space of possibility*.

⁷ LEHMANN, Hans-Thies *Postdramatisches Theater*. Frankfurt (Verlag der Autoren), 1999.

⁸ Bergson établit une terminologie pour distinguer deux notions de temps : le temps objectif (temps) et le temps vécu (durée). Nous ne reprenons pas cette terminologie pour des raisons de clarté : car nous parlons ici d'un art temporel, la musique, dont la propre terminologie pourrait donner lieu à des malentendus si nous la confrontons à celle de Bergson.

⁹ Etant donnée sa relation avec le musical ainsi que l'attention particulière qu'il porte à la qualité sonore (en dehors de ses incontestables réussites dans le cadre plus spécifique de la littérature et du théâtre), nous considérons Beckett comme le point de départ et la référence fondamentale pour ce qui relève d'une théâtralité sonore. Nous recommandons vivement la lecture attentive de ses œuvres et en particulier celle de ses dernières œuvres scéniques commentées.

Música en el relato¹

¿De qué valdría la teoría, si no sirviera también para *inventar la práctica*?
Gérard Genette²

El acercamiento de los términos música y relato evoca en primer lugar la capacidad de la música de referir un programa narrativo determinado de antemano, ya forme parte este programa de la obra en sí, como en la ópera, o ya sea, por el contrario, exterior como en el poema sinfónico. Pero la relación de los dos términos puede ser invertida. En la perspectiva de una integración del texto en la música, más que una expresión del texto por la música, el relato puede ser elaborado a partir de este destino musical particular. Es lo que me gustaría demostrar con el ejemplo de los libretos que he desarrollado para espectáculos musicales. Este texto aborda, de este modo, la cuestión de la renovación de un género: el de la ópera.

Coordinaciones narrativas

Puesto que ciertos compositores con los que he colaborado estaban vinculados a la corriente de la música espectral, me he visto conducido a importar el principio de transformación progresiva con el fin de unificar en un mismo proceso las evoluciones conjuntas del texto y de la música. De forma más precisa, las "interpolaciones" de la música espectral me dieron la idea de construir

¹ Este artículo constituye el último capítulo de una obra por aparecer, titulada *Música, Ficción, Mutación* (Investigación sobre Mallarmé, la música espectral, el lugar del concierto y la renovación de las relaciones texto / música). Una primera versión apareció en la revista Rue Descartes n° 21, "Musique, affects et narrativité", Collège International de Philosophie, P.U.F., 1998.

² GENETTE, Gérard *Nouveau discours du récit*, Éditions du Seuil, Poétique, 1983, p. 109.

Musique du récit¹

Que vaudrait la théorie, si elle ne servait aussi à *inventer la pratique*?
Gérard Genette²

Le rapprochement des termes musique et récit évoque d'abord la capacité de la musique à raconter un programme narratif déterminé au préalable, que ce programme fasse partie de l'œuvre elle-même comme dans l'opéra ou lui soit au contraire extérieur comme avec le poème symphonique. Mais le rapport des deux termes peut être inversé. Dans la perspective d'une intégration du texte à la musique plutôt que d'une expression du texte par la musique, le récit peut être élaboré à partir de cette destination musicale particulière. C'est ce que je voudrais montrer sur l'exemple de livrets que j'ai réalisés dans ce sens pour des spectacles musicaux. Ainsi ce texte aborde-t-il la question du renouvellement d'un genre : celui de l'opéra.

Coordinations narratives

Certains des compositeurs avec qui j'ai collaboré étant liés au courant de la musique spectrale, j'ai été conduit à en importer le principe de transformation progressive afin de fédérer par un même processus les évolutions conjoints du texte et de la musique. Plus précisément, les "interpolations" de la musique spectrale m'ont donné l'idée de construire des trajets parcourant des états différemment organisés de la matière verbale.

¹ Cet article constitue le dernier chapitre d'un ouvrage à paraître, intitulé *Musique, Fiction, Mutation* (Enquêtes sur Mallarmé, la musique spectrale, le lieu du concert et le renouvellement des rapports texte / musique). Une première version est parue dans la revue Rue Descartes n° 21, "Musique, affects et narrativité", Collège international de philosophie, P.U.F., 1998.

² GENETTE, Gérard. *Nouveau discours du récit*, Éditions du Seuil, Poétique, 1983, p. 109.

trayectos que recorrieran estados organizados de formas diferentes del material verbal.

Como hice ver anteriormente, estos recorridos pueden constreñir, en el interior de una secuencia, evoluciones relacionadas con un aspecto particular, sonoro o configurativo principalmente. Pero también pueden aplicarse a la narración y, más concretamente, a las diferentes categorías de las que está constituida, como ha demostrado Gérard Genette³.

La primera interpolación narrativa, enfocada en este sentido, afecta a un pasaje del monólogo que escribí para el espectáculo musical *Enjeux [Envites]*, realizado con Gérard Buquet, compositor, y Patrice Hamel, director. Se apoya en el análisis que Gérard Genette realizó del "relato de palabras"⁴.

Un relato refiere en la mayoría de los casos acontecimientos, pero también puede narrar las conversaciones mantenidas por los personajes en forma de palabras. Si debido a su naturaleza verbal, todo relato transcribe supuestamente los acontecimientos que refiere, las palabras en cambio, que son acontecimientos verbales, son susceptibles de ser reduplicadas exactamente en el relato. De hecho, el relatar palabras puede comportar diferentes estados según la mayor o menor "distancia narrativa" establecida entre los discursos de los personajes y el discurso narrativo que los refiere. El discurso del personaje puede así presentarse en sus tres estados: el discurso narrativizado (que trata las palabras como un acontecimiento entre otros), el discurso transpuesto (que emplea el estilo indirecto) y el discurso restituído (que enuncia las palabras tal como son). Del primer estado al tercero, la distancia narrativa disminuye hasta el punto de anularse. Los siguientes ejemplos, que tomo también prestados de Gérard Genette y que he precedido de su traducción a lo que sería el relato de los acontecimientos, con el cual la distancia narrativa es evidentemente la mayor, permiten

Comme je l'ai fait voir dans le chapitre précédent, ces parcours peuvent contraindre, à l'intérieur d'une séquence, des évolutions liées à un aspect particulier – sonore ou configuratif notamment. Mais ils peuvent aussi s'appliquer au récit et, plus précisément, aux différentes catégories dont Gérard Genette a montré qu'il était constitué³.

La première interpolation narrative, tentée dans ce sens, gère un passage du monologue que j'ai écrit pour le spectacle musical *Enjeux*, réalisé avec Gérard Buquet, compositeur, et Patrice Hamel, metteur en scène. Elle s'appuie sur l'analyse que Gérard Genette a donnée du "récit de paroles"⁴.

Un récit relate le plus souvent des événements mais il peut aussi relater les discours tenus par les personnages sous forme de paroles. Or, si en raison de sa nature verbale, tout récit suppose de transcrire les événements qu'il raconte, les paroles en revanche, qui sont des événements verbaux, sont susceptibles d'être exactement reduplicées par un récit. En fait, le récit de paroles peut observer plusieurs états selon la plus ou moins grande "distance narrative" établie entre les discours des personnages et le discours narratif qui les raconte. Le discours de personnage peut ainsi se présenter selon ces trois états : le discours narrativisé (qui traite les paroles comme un événement parmi d'autres), le discours transposé (qui emploie le style indirect), le discours rapporté (qui énonce les paroles telles quelles). Du premier état au troisième, la distance narrative diminue donc au point de s'annuler. Les exemples suivants, que j'emprunte également à Gérard Genette et que je fais précéder de leur traduction en récit d'événements, avec lequel la distance narrative est évidemment la plus grande, permettent aisément de s'en rendre compte :

- récit d'événements : *Je décidai d'épouser Albertine*
- discours narrativisé : *J'informai ma mère de ma décision d'épouser Albertine*
- discours transposé : *Je dis à ma mère qu'il me*

³ GENETTE, Gérard. *Discours du récit, Figures III*, Éditions du Seuil, Poétique, 1972, p. 67-273. Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, op. cit.

⁴ *Figures III*, op. cit. p. 189-193.

³ GENETTE, Gérard, *Discours du récit, Figures III*, Éditions du Seuil, Poétique, 1972, p. 67-273. Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, op. cit.

⁴ *Figures III*, op. cit. p. 189-193.

darse cuenta de esto fácilmente:

- relato de los acontecimientos: *Decidí casarme con Albertine*
- discurso narrativizado: *Informé a mi madre de mi decisión de casarme con Albertine*
- discurso transpuesto: *Le dije a mi madre que debía necesariamente casarme con Albertine*
- discurso restituído: *Le dije a mi madre: es necesario que me case con Albertine.*

La clasificación propuesta por este análisis me dio la idea de escribir una secuencia del relato encajando sus partes sucesivas según este orden. La distancia entre el discurso del personaje y el discurso narrativo que lo refiere se veía pues progresivamente disminuida y su anulación final podría incluso producir un cierto efecto dramático.

El espectáculo musical *Enjeux* me permitió realizar esta interpolación narrativa, puesto que el desarrollo formal elaborado para el texto de este espectáculo (un monólogo hablado atribuido al único personaje presente en escena) imponía que éste fuera difundido en primer lugar mediante subtítulos (como si se tratara de los pensamientos del personaje) antes de ser dicho por la voz en directo del actor. Esta interpolación narrativa parecía poder resolver de la mejor manera posible el problema planteado por este cambio de modo.

La presentación de esta secuencia requiere una breve descripción del dispositivo escénico de Patrice Hamel donde tiene lugar. Con el fin de construir relaciones inéditas entre los ámbitos constitutivos de este espectáculo (el texto, la música, la iluminación y los gestos del personaje), el escenario está compartimentado en un tablero virtual no dibujado sobre el suelo negro, que sirve de base a la implantación de veintidós fibras ópticas verticales, que pueden iluminarse en toda su longitud (representadas en el esquema que aparece más abajo por simples puntos). Las casillas de este tablero (A, B, C, D...) corresponden a la presentación individual o combinada (por 2, 3 ó 4) de gestos, iluminación, música y texto (g, i, m, t). A medida que el personaje recorre este espacio escénico y se detiene por un tiempo en una u otra

fallait absolument épouser Albertine

- discours rapporté : *Je dis à ma mère : il faut absolument que j'épouse Albertine.*

Le classement proposé par cette analyse m'a donné l'idée d'écrire une séquence de récit enchaînant ses parties successives selon cet ordre. La distance entre le discours du personnage et le discours narratif qui le raconte se verrait donc progressivement diminuée et son annulation finale pourrait même produire un certain effet dramatique.

Le spectacle musical *Enjeux* m'a permis de réaliser cette interpolation narrative, car le déroulement formel élaboré pour le texte de ce spectacle – un monologue parlé attribué à l'unique personnage présent sur scène – lui imposait d'être d'abord diffusé sur bande (comme s'il s'agissait des pensées du personnage) avant d'être dit par la voix *live* de l'acteur. Or cette interpolation narrative semblait pouvoir résoudre au mieux le problème posé par ce changement de mode.

La présentation de cette séquence nécessite de brièvement décrire le dispositif scénique de Patrice Hamel où elle prend place. Afin de construire des relations inédites entre les domaines constitutifs de ce spectacle (le texte, la musique, les lumières et les gestes du personnage), la scène est compartimentée en un damier virtuel non dessiné sur le sol noir, mais servant de base à l'implantation de vingt-deux fibres optiques verticales, pouvant s'éclairer sur toute leur longueur (et représentées sur le schéma ci-dessous par de simples points). Les cases de ce damier (A, B, C, D...) correspondent à la présentation individuelle ou combinée (par 2, 3 ou 4) des gestes, des éclairages, de la musique et du texte (g, e, m, t). Au fur et à mesure que le personnage arpente cet espace scénique et s'arrête pour un temps dans l'une ou l'autre de ces cases, seuls les domaines qui leur sont affectés peuvent être activés. Ainsi l'arrêt du personnage dans la case J (gt) ne peut donner lieu qu'à une combinaison de gestes et de texte, à l'exception de la musique et des éclairages. Pour que le personnage puisse toutefois être vu, il est alors seulement éclairé, comme dans toutes les cases qui ne prévoient pas d'effets particuliers de lumières, par une poursuite qui joue le rôle d'un élément neutre. De même, si le personnage se place dans une case qui comporte

de estas casillas, sólo los ámbitos que se ven afectados pueden activarse. Así, que el personaje se detenga en la casilla J (*gt*) sólo puede dar lugar a una combinación de gestos y texto, descartando la música y la iluminación. Para que aun así el personaje pueda ser visto, solamente se le ilumina, como en todos los casos que no requieren de efectos de luces particulares, por un foco que desempeña el papel de un elemento neutro. Igualmente, si el personaje se coloca en una casilla que implica texto pero no prevé gestos, el texto debe ser difundido mediante subtítulos, puesto que la ausencia de gestos impide cualquier movimiento de los labios. Finalmente, el tablero incluye una casilla vacía (marcada aquí como Ø) donde parece que nunca deba pasar nada. (Fig. 1)

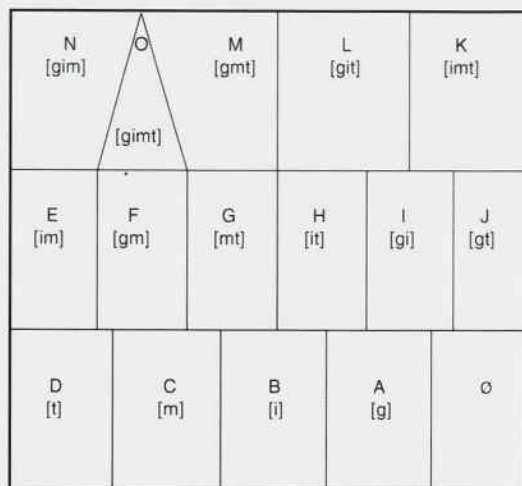
Además, la primera parte de este espectáculo comporta cuatro secciones que nos hacen asistir a entradas sucesivas de gestos, iluminación, música y texto. La primera sección propone una coreografía muda iluminada solamente por el foco, la segunda combina gestos y juegos de luces, la tercera añade música y la cuarta texto, para finalmente hacernos asistir a un contrapunto que articula las cuatro disciplinas en juego. Cuando el texto interviene por primera vez, el personaje, que sigue recorriendo este escenario en forma de tablero para ir descubriendo sus reglas, llega a la casilla J, en la cual sólo se activan el texto y los gestos. Esta secuencia persigue también establecer una relación entre los pensamientos del personaje, difundidos mediante subtítulos, y los gestos que realiza de forma simultánea:

(iluminado por el foco tan pronto como se difunden las primeras palabras del texto susurrado, el personaje, colocado de espaldas y caminando de lado procedente de los bastidores, entra en la casilla J, en la que se queda inmovilizado)

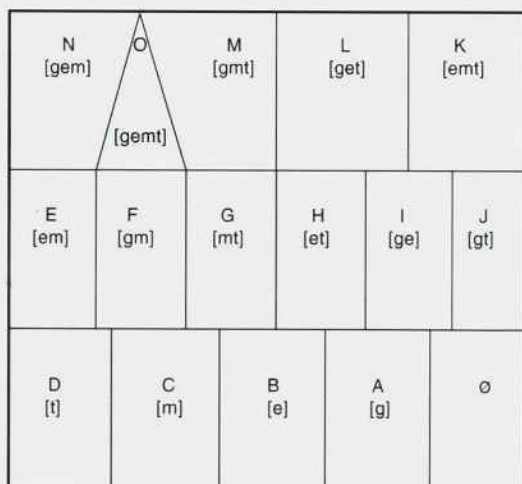
Entrar. Salir. Entrar de espaldas. Entrar de frente. Salir de espaldas. Salir de frente. Frente al muro.

(el personaje pivota lentamente y de forma continua dando medio giro)

Detenerse. Detenerse frente al muro. Volver la espalda. Quedarse de espaldas delante del muro. Con la espalda hacia el muro. Volver la



(Fig. 1)



(Fig. 2)

du texte mais ne prévoit pas de gestes, le texte est nécessairement diffusé sur bande, car l'absence de gestes interdit tout mouvement de lèvres. Enfin, le damier comporte une case vide – ici notée Ø – où jamais rien ne semble devoir se passer. (Fig. 2)

De plus, la première partie de ce spectacle comporte quatre sections qui font assister aux entrées successives des gestes, des éclairages, de la musique et du texte. Aussi la première section propose une chorégraphie muette seulement éclairée par la poursuite, la seconde combine gestes et jeux d'éclairages, la troisième ajoute la musique et la quatrième

espalda al muro. La espalda hacia el muro.
(el personaje se encoge como si estuviera acorralado)

Tener la espalda contra el muro. Al pie del muro. Empujado al pie del muro. Por toda la línea.

No hay medio de salir salvo sesgarse. Considerar el sesgo. Tener en cuenta el sesgo. Introducir el sesgo en lo que se puede tener en cuenta. Entrar sesgado. Entrar sesgado para salirse.

(el personaje se endereza poco a poco, después encadena algunos gestos más coreográficos que le llevan a colocarse finalmente de perfil)

Salir, salir de frente, frente al muro. Entrar, entrar de espaldas (respecto del muro) para salirse. Quedarse, quedarse sesgado y colocarse de perfil en el muro.

(negro)

Al volver a pasar por esta misma casilla, durante la segunda parte del espectáculo, el personaje, que comienza a comprender las reglas del juego que, se supone, debe seguir, va a activar por fin el paso a su propia voz en directo, al fusionar el desarrollo de sus pensamientos con el movimiento de sus propios labios. Al margen de que la presentación, hasta este momento disociada del texto y de los gestos, vuelva enigmática esta fusión en una única fuente, que corresponde sin embargo a la función convencional de la palabra teatral, este pasaje funciona con la ayuda de la interpolación narrativa expuesta más arriba a partir del relato de palabras. El arranque del texto (El hecho de que en este lugar...) comienza, de hecho, a la manera de un relato de acontecimientos, y después los pensamientos del personaje se introducen de forma progresiva mediante los siguientes segmentos demarcadores: *prever que...*, *reflexionar...* (monólogo narrativizado), *preguntarse si...*, *decirse que...* (monólogo transpuesto) y finalmente, *decirse*: (monólogo restituido), con los cuales la distancia narrativa entre los pensamientos del personaje y el texto que los relata disminuye progresivamente. Presentada aquí en su versión final, esta secuencia íntegra a la vez la faceta gestual elaborada por Patrice Hamel y la espacialización sonora

le texto pour enfin faire assister à un contrepoint articulante les quatre domaines en jeu. Quand le texte intervient pour la première fois, le personnage, qui continue à parcourir cette scène en damier pour en découvrir les règles, arrive dans la case J à laquelle ne sont affectés que du texte et des gestes. Aussi la séquence consiste-t-elle à mettre en relation les pensées présumées du personnage, diffusées sur bande, et les gestes qu'il accomplit simultanément :
(éclairé par la poursuite aussitôt que sont diffusés les premiers mots du texte chuchoté, le personnage, placé de dos et marchant de côté en provenant des coulisses, entre dans la case J où il s'immobilise)

Entrer. Sortir. Entrer d' dos. Entrer d' face. Sortir de dos. Sortir de face. Face au mur.

(le personnage pivote lentement et continûment d'un demi-tour)

S'arrêter. S'arrêter face au mur. Tourner l' dos. Rester d' dos face au mur. Dos face au mur. Tourner le dos au mur. Le dos au mur.

(le personnage recule très lentement du buste comme s'il était acculé)

Être le dos au mur. Au pied du mur. Poussé au pied du mur. Sur tout' la ligne.

Pas moyen d' s'en sortir sauf à biaiser. A prendre en compt' le biais. En lign' de compt' le biais. A faire entrer le biais en lign' de compte. Entrer de biais. Entrer de biais pour s'en sortir.

(le personnage se ressaisit peu à peu, puis enchaîne quelques gestes plus chorégraphiques qui le conduisent à se placer finalement de profil)

Sortir, sortir de face, face au mur. Entrer, entrer de dos – vis-à-vis du mur – pour s'en sortir. Rester, rester en biais et se profiler sur le mur.

(noir)

C'est en repassant dans cette même case, au cours de la deuxième partie du spectacle, que le personnage – qui commence à comprendre les règles du jeu qu'il est censé observer – va finalement déclencher le passage à sa propre voix *live* en faisant fusionner le cours de ses pensées avec le mouvement de ses propres lèvres. Outre que la présentation jusque-là dissociée du texte et des gestes rend énigmatique cette fusion en une unique source qui correspond pourtant à la fonction conventionnelle de la

concebida por Xavier Bordelais:

(colocado de espaldas, totalmente iluminado por el foco, el personaje ilustra con sus gestos el desarrollo del texto: designa la casilla en la que se encuentra, gira su busto y sus brazos hacia la izquierda manteniendo su cabeza inmóvil cada vez que interviene la palabra "sesgo", dirige un dedo índice hacia una de sus sienes para mostrar que reflexiona ...; en cuanto al texto, dicho de forma murmurada, su difusión por altavoces comienza a ser objeto de una espacialización que va a mantenerse todo el tiempo en esta casilla: hasta ese momento emitido exclusivamente en el centro del escenario, de golpe comienza a difundirse por la derecha donde se encuentra el personaje, y después da la impresión de que se extiende por todo el lado derecho de la sala)

El hecho de que en este lugar mi voz acompañe de nuevo a mi juego es prueba suficiente de que he pasado a la etapa posterior, aquella en la que soy yo quien va a prever.

Prever que bastaba unir el gesto a la palabra para volver a ese lugar en el que pensé introducir el sesgo en lo que se puede tener en cuenta para salirme. Prever que debía volver a tener en cuenta el sesgo para poder continuar; volver a retomar el sesgo; prever reflexionar sobre esto. *(colocado todavía de espaldas, el personaje gira lentamente la cabeza hacia la izquierda, mostrando así que finge hablar; la espacialización del texto difundido mediante subtítulos y dicho todavía de forma murmurada se mantiene a lo largo del lateral derecho de la sala hasta alcanzar el fondo)*

Reflexionar sobre la forma de unir el gesto a la palabra, sobre el eventual movimiento de mis labios.

(pivotando sobre sí mismo, el personaje aparece de frente mientras sigue fingiendo hablar, pero el movimiento de sus labios va por delante en relación con el texto murmurado, cuya espacialización se desarrolla ahora en el fondo de la sala de derecha a izquierda; además, el haz del foco se concentra progresivamente en el busto del personaje)

Y preguntarse entonces si el simple acopla-

parole théâtrale, ce passage s'opère à l'aide de l'interpolation narrative exposée ci-dessus à partir du récit de paroles. Le début du texte (Or le fait qu'en cet endroit...) commence en effet à la manière d'un récit d'événements, puis les pensées du personnage sont progressivement introduites par les segments démarcateurs suivants : *prévoir que...*, *réfléchir...* (monologue narrativisé), *se demander si...*, *se dire que...* (monologue transposé) et, enfin, *se dire* : (monologue rapporté), avec lesquels la distance narrative entre les pensées du personnage et le texte qui les relate diminue progressivement. Ici présentée dans sa réalisation finale, cette séquence intègre à la fois la gestuelle élaborée par Patrice Hamel et la spatialisation sonore conçue par Xavier Bordelais :

(placé de dos, entièrement éclairé par la poursuite, le personnage illustre par ses gestes le déroulement du texte : il désigne la case où il se trouve, tourne son buste et ses bras vers la gauche en maintenant sa tête immobile à chaque fois qu'intervient le mot "biais", pointe un index vers l'une de ses tempes pour montrer qu'il réfléchit... ; quant au texte, dit de façon murmurée, sa diffusion par haut-parleurs commence à faire l'objet d'une spatialisation qui va se poursuivre tout au long de cette case : jusque-là exclusivement émis au centre de la scène, il est d'emblée diffusé à droite où se tient le personnage, puis donne l'impression de longer le côté droit de la salle)

Or le fait qu'en cet endroit ma voix accompagne à nouveau mon jeu est assez la preuve que je suis passé à l'étape d'après, celle où c'est moi qui en viens à prévoir.

Prévoir qu'il suffisait de joindre le geste à la parole pour retourner dans ce lieu où j'ai pensé à faire entrer le biais en ligne de compte pour m'en sortir. Prévoir d'à nouveau prendre en compte le biais pour pouvoir continuer ; d'à nouveau prendre par le biais ; prévoir d'y réfléchir.

(toujours placé de dos, le personnage tourne lentement sa tête vers la gauche, montrant ainsi qu'il fait semblant de parler ; la spatialisation du texte diffusé sur bande et toujours dit de façon murmurée se poursuit le long du côté droit de la salle jusqu'à en atteindre le fond)

Réfléchir sur la façon de joindre le geste à la

miento del movimiento de mis labios con el desarrollo de mis pensamientos permite mantenerse en esta parte del espacio en la que ha hecho falta introducir el sesgo en lo que se puede tener en cuenta para salirse.

(el movimiento de los labios del personaje se ajusta cada vez más a las palabras del texto, cuya espacialización comienza a extenderse por el lado izquierdo de la sala)

Preguntarse si el acercamiento progresivo del desarrollo de mis pensamientos con el movimiento de mis labios lleva a doblarse a sí mismo, *(el movimiento de los labios del personaje está de ahora en adelante perfectamente sincronizado con el desarrollo del texto, cuya espacialización alcanza progresivamente el lateral izquierdo del escenario; el foco se concentra en la cara del personaje)*

dar la impresión de hablar por sí mismo. Decirse que este doblaje es el que permite quedarse en la parte del espacio en la que ha habido que tener en cuenta el sesgo para salirse.

(todavía en sincronía con el movimiento de los labios del personaje, la dicción del texto, cuya cadencia disminuye, pasa progresivamente de lo murmurado a lo hablado, mientras que la espacialización vuelve a la derecha del escenario donde se encuentra el personaje; el foco sigue concentrado en su cara)

Decirse que esta impresión de hablar es el sesgo que hay que tomar para poder decirse: *(el texto es dicho por primera vez por el propio personaje)*

“Hablo”.
(negro)

Así, el “golpe de efecto”, producido por este paso de la voz grabada a la voz en directo, aparece relativizado por el contexto más amplio de esta interpolación narrativa.

Correspondencias

Estos recorridos progresivos, procedentes de la música espectral, pueden también afectar a toda la forma de una obra. Así ocurre con el espectáculo musical *Correspondances*, cuyo libreto escribí, y

parole, sur l'éventuel mouvement de ses lèvres. *(pivotant sur lui-même, le personnage apparaît de face tout en continuant à faire semblant de parler, mais le mouvement de ses lèvres est en avance par rapport au texte murmuré dont la spatialisation suit maintenant le fond de la salle de droite à gauche ; de plus, le faisceau de la poursuite se resserre progressivement sur le buste du personnage)*

Et alors se demander si le seul couplage du mouvement de ses lèvres avec le cours de ses pensées permet de rester dans cette partie d'espace où il a fallu faire entrer le biais en ligne de compte pour s'en sortir.

(le mouvement des lèvres du personnage se rapproche de plus en plus des paroles du texte dont la spatialisation commence à longer le côté gauche de la salle)

Se demander si le rapprochement progressif du cours de ses pensées avec le mouvement de ses lèvres conduit à se doubler soi-même,

(le mouvement des lèvres du personnage est désormais parfaitement synchrones avec le déroulement du texte dont la spatialisation atteint progressivement le côté gauche de la scène ; la poursuite se resserre sur le visage du personnage)

à donner l'impression de parler soi-même. Se dire que ce seul doublage permet de rester dans cette partie d'espace où il a fallu prendre en compte le biais pour s'en sortir.

(toujours synchrones avec le mouvement des lèvres du personnage, la diction du texte, dont le débit ralentit, passe progressivement du murmuré au parlé tandis que la spatialisation rejoint la droite de la scène où se trouve le personnage ; la poursuite continue à se resserrer sur son visage)

Se dire que cette impression de parler est le biais qu'il faut prendre pour pouvoir se dire :

(le texte est dit pour la première fois par le personnage lui-même)

“Je parle”.

(noir)

Ainsi, le “coup de théâtre”, produit par ce passage de la voix enregistrée à la voix live, apparaît-il relativisé par le contexte plus ample de cette interpolation narrative.

que fue elaborado desde su concepción en colaboración con el compositor Marc-André Dalbavie y el escenógrafo y artista plástico Patrice Hamel, responsable de la escenografía, los gestos y la iluminación. Concebido para ser representado tras las *Aventures y Nouvelles Aventures* de György Ligeti, este espectáculo musical comienza de hecho como esta obra del teatro musical de los años 60, de la que toma el efectivo vocal e instrumental (una soprano, una contralto, un barítono y siete instrumentistas), para orientarse a continuación hacia principios totalmente distintos.

Estas *Aventures y Nouvelles Aventures* tienen como particularidad que reposan, no sobre un texto, sino sobre sonidos fonéticos, dispuestos en función de los afectos que llevan asociados y de las relaciones posibles con los sonidos de los instrumentos. El sentido del texto se desprende en beneficio de aventuras "emocionales" que parecen provenir de la propia música. Si el carácter teatral y humorístico de la obra procede principalmente del lenguaje fonético utilizado por los cantantes, también se debe a la forma en que el percusionista utiliza una multitud de objetos de uso cotidiano. Pues estos objetos, elegidos por su sonoridad y cuyas intervenciones están rigurosamente anotadas en la partitura, acreditan paralelamente la idea, por su carga semántica, de un drama que excede a la propia música. A pesar de la ausencia de toda palabra explícita, las *Aventures y Nouvelles Aventures* logran hacernos asistir a un altercado imaginario entre tres personajes, de los cuales el representado por la contralto parece ser la principal víctima. Esta situación explica las reacciones, burlescas o angustiadas, asombradas o histéricas, a las que se libran los personajes por turnos.

Al representarse inmediatamente después de estas *Aventures*, *Correspondances* comienza como esta obra de teatro musical. Después, la obra deja sitio progresivamente a otro tipo de relaciones gracias a las cuales la música, el texto, la iluminación y los gestos irán adquiriendo progresivamente su autonomía mientras se articulan. En el curso de esta evolución, las disciplinas artísticas cambian gradualmente de estatus pasando de una *abstracción a una figuración*. El texto, reducido al princi-

Correspondances

Mais ces parcours progressifs, issus de la musique spectrale, peuvent aussi gérer la forme entière d'une œuvre. Ainsi en est-il du spectacle musical *Correspondances*, dont j'ai écrit le livret, et qui a été élaboré dès sa conception en collaboration avec le compositeur Marc-André Dalbavie et le plasticien metteur en scène Patrice Hamel, responsable de la scénographie, des gestes et des éclairages. Conçu pour être joué après les *Aventures et Nouvelles Aventures* de György Ligeti, ce spectacle musical commence en effet à la façon de cette œuvre du théâtre musical des années 1960 – dont il reprend l'effectif vocal et instrumental (une soprano, une alto, un baryton et sept instrumentistes) – pour ensuite se diriger vers de tout autres principes.

Ces *Aventures et Nouvelles Aventures* ont pour particularité de reposer, non sur un texte, mais sur des sons phonétiques, agencés en fonction des affects qui leur sont associés et des liens possibles avec les sons des instruments. Le sens du texte est donc évacué au profit d'aventures "émotionnelles" semblant provenir de la musique elle-même. Si le caractère théâtral et humoristique de l'œuvre provient principalement du langage phonétique utilisé par les chanteurs, il est également dû à la façon dont le percussionniste détourne musicalement une multitude d'objets usuels. Car ces objets, choisis pour leurs sonorités et dont les interventions sont rigoureusement notées sur partition, accréditent parallèlement l'idée, en raison de leur charge sémantique, d'un drame qui excède la seule musique. Malgré leur absence de toute parole explicite, les *Aventures et Nouvelles Aventures* parviennent à faire assister à une altercation imaginaire entre trois personnages dont celui représenté par l'alto semble être la principale victime. Cette situation explique les réactions, moqueuses ou angoissées, étonnées ou hystériques, auxquelles les protagonistes se livrent tour à tour.

Devant être joué immédiatement après ces *Aventures*, *Correspondances* commence donc à la façon de cette œuvre de théâtre musical. Puis l'œuvre laisse progressivement la place à de tout autres relations grâce auxquelles la musique, le texte, les éclairages et les gestes vont prendre progressivement leur autonomie tout en s'articulant. Au cours de cette

pio a un estado puramente fonético, se transforma poco a poco en una ficción teatral y nos hace asistir a las emergencias sucesivas del sentido, el relato, los personajes. Los gestos y la iluminación, que intervienen al principio de forma puramente plástica y rítmica, se cargan progresivamente de sentido, convirtiéndose los primeros en actitudes teatrales y la segunda en elemento de un decorado evolutivo. En cuanto a la música, si su estatus al principio es el de una obra de concierto, finalmente se transforma en un montaje de "objetos perdidos", constituidos, por una parte, por reminiscencias de las *Aventures* de Ligeti, y por otra, por fragmentos de sonidos concretos encargados de hacer entender los acontecimientos sonoros de la ficción.

En el transcurso de esta evolución, las relaciones construidas entre las disciplinas artísticas involucradas (la música, el texto, los gestos y la iluminación) parecen ser primero de orden principalmente formal (sincronismo rítmico, desfase, canon...); después tienden cada vez más a convertirse en ficcionales, pues la música, el texto, los gestos y la iluminación parecen "ilustrarse" o por el contrario oponerse los unos a los otros.

Cuando reaparece el relato con *Correspondances*, los personajes, todavía en estado de *shock* por su enfrentamiento, sólo consiguen reanudar el diálogo de forma progresiva. También el comienzo, como ya he demostrado con anterioridad, nos hace asistir progresivamente a la emergencia del sentido, después de los personajes, y la ficción propiamente dicha no aparece hasta después de este preámbulo que sirve de transición.

Si, debido a su situación teatral, el texto está provisto de un "marco de ficcionalización"⁵ que justifica la aparición de un sentido que se refiere a otra cosa distinta al espectáculo en sí mismo, el relato de *Correspondances* está sin embargo sujeto a un juego de autodesignación análogo al explotado en las piezas de concierto. Pero como el mecanismo tiene lugar en el marco de una ficción, el texto debe poder entenderse con un doble sentido, uno correspondiente a la historia propiamente

evolución, los dominios artísticos cambian gradualmente de estatuto pasando de *une abstraction* a *une figuration*. El texto, d'abord réduit à un état purement phonétique, se transforme peu à peu en une fiction théâtrale et fait ainsi assister aux émergences successives du sens, du récit, des personnages. Les gestes et les éclairages, qui interviennent d'abord de façon purement plastique et rythmique, se chargent progressivement de sens, en devenant, pour les premiers, des attitudes théâtrales, et, pour les seconds, les éléments d'un décor évolutif. Quant à la musique, si son statut est d'abord celui d'une œuvre de concert, elle se transforme finalement en un montage d'"objets trouvés", constitués, d'une part, de rappels des *Aventures* de Ligeti, et, d'autre part, des fragments de sons concrets chargés de faire entendre les événements sonores de la fiction.

Au cours de cette évolution, les relations construites entre les domaines artistiques mis en jeu – la musique, le texte, les gestes et les éclairages – apparaissent d'abord d'ordre principalement formel (synchronisme rythmique, décalage, canon...); puis elles tendent de plus en plus à devenir d'ordre fictionnel, la musique, le texte, les gestes et les éclairages en venant alors à s'"illustrer" ou au contraire à s'opposer les uns les autres.

Quand le récit reprend avec *Correspondances*, les personnages, encore sous le choc de leur affrontement, ne parviennent à renouer le dialogue que progressivement. Aussi le début, comme je l'ai montré dans le chapitre précédent, fait-il assister progressivement à l'émergence du sens, puis des personnages, et la fiction proprement dite n'apparaît qu'après ce préambule servant de transition.

Si en raison de sa situation théâtrale, le texte est pourvu d'un "cadre de fictionnalisation"⁵ qui justifie la venue d'un sens se référant à autre chose qu'au spectacle lui-même, le récit de *Correspondances* est toutefois pris dans un jeu d'autodésignation analogue à celui exploité pour les pièces destinées au concert. Mais comme le mécanisme prend place dans le cadre d'une fiction, le texte doit pouvoir se comprendre à double sens, dont l'un correspond à l'histoire

⁵ SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction?*, op. cit., p. 163.

⁵ SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?*, op. cit., p. 163.

dicha y el otro a la naturaleza audiovisual del espectáculo y a las operaciones que en él tienen lugar. La designación puede además fijarse en una operación precisa y, en este caso, en una u otra de las correspondencias producidas entre el texto, la música y la escena.

1. Una historia repetida

El primer ejemplo pertenece a la sección que permite la instalación de la ficción, en el transcurso de la cual el personaje representado por la contralto explica que toda esta historia comenzó cuando se dio cuenta de que era objeto de una vigilancia continua. Desde un punto de vista formal, esta es una sección polifónica en la que música, texto, gestos e iluminación, al principio totalmente independientes, se articulan gradualmente los unos con los otros de forma principalmente rítmica. De hecho, las voces, constituidas por la música, el texto, los gestos y la iluminación, no cesan de responderse las unas a las otras, como en un canon. Dos textos distintos son dichos de forma simultánea, uno por la contralto (A) en tanto que personaje de la historia, el otro por el barítono (B) en tanto que narrador externo a esta historia, con la soprano (S) oscilando entre las dos funciones. Aparecen progresivamente similitudes métricas (mismo número de sílabas en las réplicas) entre las diferentes réplicas del mismo texto hasta crear un efecto de eco. Y debido a este efecto de eco, producido en torno a la palabra repetida, se repiten, a continuación, las escenas de sospecha.

Para asegurar la mejor comprensión posible de los dos textos, la voz del barítono es susurrada y amplificada, mientras que las de las cantantes son habladas.

(las réplicas de cada uno de los dos textos se alternan primero la una a la otra, y después se solapan muy ligeramente)

B: Arriesgándose pues a preguntar

S: Escuche... si retoma toda esta historia desde el principio,

B: cómo había llegado ella a poner en pie toda esta historia,

S: ¿no cree que llegaremos a entendernos mejor?

B: ella se escucha responder que todo comenzó

proprement dite et l'autre à la nature audio-visuelle du spectacle et aux opérations qui s'y déroulent. La désignation peut en outre porter sur telle opération précise et, en l'occurrence, sur l'une ou l'autre des correspondances effectuées entre le texte, la musique et la scène.

1. Une histoire à répétition

Le premier exemple appartient à la section qui permet l'installation de la fiction et au cours de laquelle le personnage représenté par l'alto explique que toute cette histoire a commencé quand elle s'est aperçue qu'elle faisait l'objet d'une surveillance continue. D'un point de vue formel, cette section est une section polyphonique où musique, texte, gestes et éclairages, d'abord totalement indépendants, s'articulent graduellement les uns aux autres de façon principalement rythmique. En effet, les voix, constituées par la musique, le texte, les gestes et les éclairages, ne cessent de se répondre les unes aux autres, comme dans un canon. Deux textes distincts sont dits simultanément, l'un par l'alto (A) en tant que personnage de l'histoire, l'autre par le baryton (B) en tant que narrateur externe à cette histoire, la soprano (S) oscillant entre les deux fonctions. Des similitudes métriques (même nombre de syllabes des répliques) apparaissent progressivement entre les différentes répliques du même texte jusqu'à créer un effet d'écho. Et c'est en raison de cet effet d'écho, produit autour du mot répété, que les scènes de suspicion vont, ensuite, effectivement se répéter.

Pour assurer la meilleure compréhension possible des deux textes, la voix du baryton est chuchotée amplifiée, tandis que celles des chanteuses sont parlées.

(les répliques de chacun des deux textes se suivent d'abord l'une après l'autre, puis se chevauchent très légèrement)

B : Se risquant donc à demander

S : Ecoutez... si vous repreniez tout(e) cette histoire depuis le début,

B : comment elle en était venue à échafauder tout(e) cette histoire,

S : vous ne croyez pas qu'on arriv(e)rait à mieux s'entendre ?

B : ell(e) s'entend répondre que tout a commencé

A: *Había vuelto muy tarde esa noche.*

B: una noche en la que, al llegar a casa más tarde de lo habitual,

A: *Sin embargo en seguida tuve la impresión*

B: experimentó claramente la sensación
(*las réplicas de cada uno de los dos textos se solapan más, pero sus intensidades respectivas difieren*)

A: *que las cosas no se habían quedado*

B: de que las cosas no se habían quedado

A: *en el estado en que creía haberlas dejado.*

B: tal y como le parecía haberlas dejado.

(*estas dos réplicas casi simultáneas*)

B: Sin saber a qué se debía esta sensación,

A: *Sin saber a qué se debía esta impresión, (las réplicas del barítono, por un lado, y de las cantantes, por el otro, se inician al mismo tiempo pero con velocidades diferentes para que la fórmula "cuyo sentido se me escapaba" pueda ser dicha al descubierto)*

B: ¿simple ilusión por su parte o artimañas cuyo sentido se le escapaba?

S: *¿pura ilusión por mi parte*

A: *o artimañas*

S: *cuyo sentido se me escapaba?*

(*las réplicas de los dos textos se imbrican de formas varias: las réplicas parecidas o idénticas pueden estar superpuestas, las otras deben alternarse*)

B: se habría quedado sin duda ahí,

A: *me habría quedado sin duda ahí,*

B: dividida

S: *dudando*

B: entre una u otra

A: *entre una u otra*

B: de estas interpretaciones,

S: *de estas posibilidades,*

B: si la misma cosa no se hubiera más tarde

A: *si la misma cosa*

S: *no se hubiera más tarde*

B: repetido varias veces.

(*eco prolongado por la música*)

A: *repetido*

S: *repetido.*

A: *J'étais rentrée très tard ce soir-là.*

B: un soir où, rentrée chez ell(e) plus tard que d'habitude,

A: *J'ai eu pourtant aussitôt l'impression*

B: elle éprouva nett(e)ment la sensation
(*les répliques de chacun des deux textes se chevauchent davantage, mais leurs intensités respectives diffèrent*)

A: *que les chos(e)s n'étaient pas restées*

B: que les chos(e)s n'étaient pas restées

A: *dans l'état où je croyais les avoir laissées.*

B: tell(e)s qu'il lui semblait les avoir quittées.

(*ces deux répliques quasi simultanées*)

B: Ne sachant à quoi ell(e) devait cette sensation

A: *Ne sachant à quoi tenait cette impression (les répliques du baryton, d'un côté, et des chanteuses, de l'autre, sont commencées en même temps mais avec des vitesses différentes pour que la formule "dont le sens m'échappait" puisse être dite à découvert)*

B: – simple illusion de sa part ou agiss(e)ments dont le sens lui échappait ?

S: – *pure illusion de ma part*

A: *ou agiss(e)ments*

S: *dont le sens m'échappait ? –*

(*les répliques des deux textes sont diversement imbriquées : les répliques proches ou identiques peuvent être superposées, les autres doivent se suivre*)

B: elle en serait sans dout(e) restée là

A: *j'en serais sans dout(e) restée là*

B: partagée

S: *hésitant*

B: entre l'une ou l'autre

A: *entre l'une ou l'autre*

B: de ces interprétations,

S: *de ces possibilités,*

B: si la mêm(e) chos(e) ne s'était par la suite

A: *si la mêm(e) chos(e)*

S: *ne s'était par la suite*

B: plusieurs fois répétée.

(*écho prolongé par la musique*)

A: *répétée*

S: *répétée.*

Así, las repeticiones métricas, establecidas pri-

Ainsi, les répétitions métriques, d'abord établies

mero entre las voces del texto y de la música, se designan antes de contaminar las de los gestos y la iluminación por la historia repetida que producen.

2. El texto perseguido

El segundo ejemplo procede de un pasaje en el transcurso del cual la música, el texto, los gestos y la iluminación se superponen entre ellos al estar dotados de velocidades diferentes que se intercambian las unas con las otras. El relato, enunciado de forma alternativa por la alto, la soprano y el barítono, a los cuales se asignan además tres personas gramaticales (yo, usted, ella), muestra un único personaje que realiza un trasbordo de metro y de pronto tiene la impresión de ser seguido por alguien que camina más rápido. El hecho de que esta última escena de sospecha tenga lugar durante un trasbordo de metro se deduce de forma evidente de las "correspondencias" o trasbordos rítmicos que esta sección establece entre las diferentes disciplinas involucradas. Y si el personaje tiene la sensación de ser seguido, es porque en ese momento la música adquiere una velocidad más rápida que la del texto hablado y que, además, la sonoridad ruidosa y el ritmo regular de la música evocan sin duda un ruido de pasos:

(Reducida primero a un sonido sostenido, la música se desarrolla de forma progresiva para integrar, gracias al uso de la electrónica, el sonido de la llegada de un metro; cuando el texto hablado entra de nuevo, lo hace lentamente; las "e" mudas [ver columna en francés], anotadas entre paréntesis, no deben pronunciarse para que se respeten los efectos métricos)

B: No habría sabido decir cómo había empezado realmente esta historia, pero veía todavía su cara reflejada en el cristal junto al cual se encontraba,

(las proyecciones luminosas en el suelo evocan los raíles del metro)

S: y pronto sustituida por la llegada de una estación de metro, lo cual al pararse poco a poco, le permitió por fin descender al andén.

(la música se interrumpe y el texto, cuya velocidad sigue siendo lenta, se escucha en silencio)

entre les voix du texte et de la musique, avant de contaminer celles des gestes et des éclairages, sont-elles désignées par l'histoire à répétition qu'elles produisent.

2. Le texte poursuivi

Le deuxième exemple provient d'un passage au cours duquel la musique, le texte, les gestes et les éclairages se superposent entre eux en étant dotés de vitesses différentes qui s'échangent les unes avec les autres. Le récit, alternativement énoncé par l'alto, la soprano et le baryton, auxquels trois personnes grammaticales sont en outre affectées (je, vous, elle), montre un unique personnage parcourant la correspondance d'un métro et ayant soudain l'impression d'être poursuivi par quelqu'un marchant plus rapidement. Le fait que cette dernière scène de suspicion se passe dans la correspondance d'un métro est évidemment déduit des "correspondances" rythmiques que cette section établit entre les différents domaines mis en jeu. Et si le personnage a l'impression d'être poursuivi, c'est parce qu'à ce moment-là la musique entre sur une vitesse plus rapide que celle du texte parlé et que, de plus, la sonorité bruiteuse et le rythme régulier de la musique évoquent même franchement un bruit de pas :

(D'abord réduite à un son tenu, la musique se développe progressivement pour intégrer, grâce à l'usage de l'électronique, le son de l'arrivée d'un métro ; quand le texte parlé entre de nouveau, sa vitesse est lente ; les e muets notés entre parenthèses ne doivent pas être prononcés pour que les effets métriques soient respectés)

B : Ell(e) n'aurait su dir(e) comment cette histoire avait vraiment recommencé, mais ell(e) voyait encor(e) son visage reflété par la vitre près de laquelle ell(e) se tenait,

(les projections d'éclairages sur le sol évoquent le défilement des traverses des rails du métro)

S : et bientôt remplacé par le défil(e)ment d'un(e) station de métro qui, s'arrêtant peu à peu, vous avait permis d'enfin descendre sur le quai.

(la musique est interrompue et le texte, dont la vitesse reste lente, est donc entendu dans le silence)

A: Apeándose sola a esta hora tan tardía
en un andén vacío hasta el punto de dejar ver
la imagen entera del tren ya reducida
a sus últimas ventanillas alumbradas,
B: se dirigió casi directamente
a coger la línea que debía tomar.
A: Al pasar primero por un pasillo
en el que sólo resonaba el ruido de mis pasos,
me pareció haber girado de repente
*(entrada de la música, cuya velocidad mode-
rada junto con la sonoridad ruidosa dan la
impresión de ruidos de pasos; la velocidad
del texto se mantiene lenta)*
S: y entonces te pusiste / a escuchar tras de ti
un ruido de pasos diferente / al principio ape-
nas perceptible
que cada vez se imponía más / debido a una
velocidad
muy superior a la tuya / que te hacía pensar
que la persona se acercaba ti
(la música se vuelve rápida)
B: le había hecho volverse / para ver quién
podía seguirle
(se para la música)
A: y de hecho sólo encontrar / la imagen vacía
del pasillo
que yo acababa de cruzar.

Se designan así las relaciones de velocidad,
establecidas entre el texto y la música, por la his-
toria de las persecuciones que producen.

3. La música como banda sonora

El tercer ejemplo no procede de un ajuste de tipo
temporal, sino de las particularidades de la forma-
ción instrumental empleada. Además de ciertos
instrumentos de percusión “clásicos” como el xi-
lófono, el glockenspiel o los instrumentos de par-
ches (tambor, bombo), las *Aventures* utilizan una
multitud de objetos de uso cotidiano, elegidos a
la vez por su sonoridad y su capacidad de evocar
la idea de un drama que excede a la propia música.
Estos objetos incluyen, entre otros, todo tipo de
papeles, arrugados o rasgados, un libro hojeado
lentamente, cajas, una alfombra y un cofre gol-
peados de distintas maneras, un tablón de made-

A : Descendue seule à cette heur(e) très tardive
sur un quai vide au point de laisser voir
l'image entièr(e) du train déjà réduite
à ses dernièr(e)s fenêtrés éclairées,
B : ell(e) s'était presque aussitôt dirigée
vers la correspondanc(e) qu'ell(e) devait prendre.
A : Ayant suivi tout d'abord un couloir
où résonnait le seul bruit de mes pas,
il m'a semblé avoir soudain tourné
*(entrée de la musique dont la vitesse modérée et
la sonorité bruiteuse donnent l'impression d'un
bruit de pas ; la vitesse du texte reste lente)*
S : et vous être mise alors / à entendre derrièr(e)
vous
un bruit de pas différent / d'abord à pein(e) per-
ceptible
puis de plus en plus prégnant / en raison d'une
vitesse
très supérieure à la vôtre / et qui vous laissant
penser
qu'il se rapprochait de vous
(la musique devient rapide)
B : l'avait fait se retourner / pour voir qui pouvait la
suivre
(arrêt de la musique)
A : – et en fait seul(e)ment trouver / l'imag(e) vide
du couloir
que je venais d'emprunter.

Ainsi, les rapports de vitesse, établis entre le texte
et la musique, sont-ils désignés par l'histoire de
poursuite qu'ils produisent.

3. La musique comme bande-son

Le troisième exemple ne procède pas d'un réglage
de type temporel, mais des particularités de la
formation instrumentale employée. En plus de
quelques percussions “classiques” comme le
xylophone, le glockenspiel ou les peaux (tambour,
grosse caisse), les *Aventures* utilisent une multitude
d'objets usuels, choisis à la fois pour leurs sonorités
et leurs capacités à évoquer l'idée d'un drame
excédant la seule musique. Ces objets comprennent,
entre autres, des papiers en tous genres, froissés ou
déchirés, un livre lentement feuilleté, des boîtes, un
tapis et un coffre frappés de différentes manières,

ra partido súbitamente en dos, una botella y platos lanzados en distintos momentos al suelo...

Como *Correspondances* retoma la formación instrumental de las *Aventures*, el conjunto de estos objetos aparece aquí igualmente en tanto que instrumentos de percusión. Pero su función dramática es diferente ya que, lejos de evocar solamente cualquier "acción escénica imaginaria", han sido integrados en el desarrollo de la ficción.

Tras haber escapado de la escena del supuesto altercado, con la cual se termina la secuencia precedente del metro, el personaje, dividido todavía entre tres personas gramaticales, aparece en un barrio que le resulta desconocido y en el que toma al azar una de las calles. Los distintos objetos que cubren el suelo le hacen comprender de forma progresiva que el lugar acaba de ser el escenario de unos hechos fuera de lo común, que han forzado a los habitantes a huir precipitadamente. Estos objetos corresponden evidentemente a los utilizados como instrumentos de percusión, pero su reaparición, que conlleva citas de pasajes de las *Aventures* y *Nouvelles Aventures* en los que son empleados, está reordenada siguiendo la construcción dramática del relato. Lo que es más, la introducción de estos objetos sonoros permite que se escuchen finalmente sonidos reales, constituidos por ruidos de motores y de sirenas, seguidos de una puerta cerrada de forma violenta, e integrados en el desarrollo musical por medio de la electrónica:

(el texto es todavía hablado y las "e" mudas [ver columna en francés], entre paréntesis, no deben pronunciarse para respetar los efectos métricos)

A: Había dado / apenas unos pasos
cuando ya me vi / sorprendida por la cantidad
de papeles arrugados / que se arrastraban por el
suelo y cuyo desorden / cada vez más marcado
me pareció pronto / totalmente indescriptible:
papeles de embalar / que habían sido desechados
poco después / de haber sido abiertos;
S: páginas de periódico rasgadas / que la humedad
del lugar
comenzaba a empapar;
B: bolsas vacías que, hinchándose al menor

une latte de bois soudainement brisée en deux, une bouteille et des assiettes diversement projetées au sol...

Comme *Correspondances* reprend la formation instrumentale des *Aventures*, l'ensemble de ces objets y figure également en tant qu'instruments de percussion. Mais leur fonction dramaturgique est tout autre, car, loin de seulement évoquer quelque "action scénique imaginaire", ils ont été intégrés au déroulement de la fiction.

Ayant réchappé à la scène d'altercation supposée, avec laquelle se termine la séquence précédente du métro, le personnage, toujours diffracté selon trois personnes grammaticales, se retrouve dans un quartier qui lui est inconnu et dont il emprunte au hasard l'une des rues. Les objets divers, qui en jonchent le sol, lui font progressivement comprendre que le lieu vient d'être le théâtre d'événements inhabituels qui ont contraint les habitants à fuir précipitamment. Ces objets correspondent évidemment à ceux utilisés comme instruments de percussion, mais leur réapparition, qui entraîne des citations des passages des *Aventures* et *Nouvelles Aventures* où ils sont employés, est réordonnée selon la construction dramatique du récit. Bien plus, l'introduction de ces objets sonores permet de faire finalement entendre des sons réels, constitués par des bruits de moteurs et de sirènes, puis par celui d'une porte violemment claquée, et intégrés au déroulement musical par le biais de l'électronique :

(le texte est toujours parlé et les e muets notés entre parenthèses ne doivent pas être prononcés pour que les effets métriques soient respectés)

A : Or j'y avais fait/ à pein(e) quelques pas
que j'étais déjà / frappée par le nombre
de papiers froissés / qui traînaient au sol
et dont le désordre / toujours plus marqué
m'apparut bientôt / vite indescriptible :
papiers d'emballage / qu'on avait jetés
aussitôt après / les avoir ouverts ;
S : pag(e)s déchirées de journal / que l'humidité
des lieux
commençait à détremper ;
B : sacs vid(e)s qui, se gonflant au moindre souffle,
allaient rouler en bordur(e) de trottoir
S : où la présenc(e) d'un mêm(e) livre / aux

soplo, iban rodando por el bordillo de la acera
 S: donde la presencia hasta de un libro / con
 las páginas pasadas por el viento
 le hacía preguntarse / cómo las cosas habían
 podido

llegar hasta allí

A: y de hecho encontrar / como única respuesta
 solamente la imagen vacía / de la calle desierta
 por la que avanzaba.

S: Y como se había puesto / a caminar más
 rápido

por miedo a verse atrapada / en su propia aven-
 tura

B: de la que una de las escenas acababa de
 resurgir

en el marco alargado de este lugar,

volvió a descubrir rápidamente

S: nuevos rastros de desorden, / debidos a la
 presencia de objetos

que parecían abandonados: / trapos que
 atenuaban

el ruido de pasos en el suelo;

A: ropas abandonadas / delante de los edifi-
 cios

cuyos ocupantes / parecían haber sido expul-
 sados todos;

S: tablonos medio rotos / atravesados en los
 peldaños

donde debían haber servido

A: para transportar / las cosas más pesadas;

B: una alfombra que debía haberse caído / du-
 rante esta evacuación forzada

y que nadie había venido a recuperar;

S: pilas de platos rotos / que daban fe de la
 prisa

con la cual los hechos / se habían producido;

A: botellas, cajas / que no debían haber
 podido llevarse;

B: una maleta que había tenido / que soltar
 para poder correr más rápido.

S: Y como no habría sabido decir / si la impre-
 sión que este estado de cosas

le había producido / se debía de nuevo

a una pura ilusión por su parte

o más bien a artimañas

cuyo sentido se le escapaba,

pag(e)s tournées par le vent
 vous faisait vous demander / comment les
 chos(e)s avaient pu
 en arriver jusque-là

A : – et en fait trouver / pour uniqu(e) réponse
 seul(e)ment l'imag(e) vide / de la rue déserte
 où je m'avançais.

S : Et comm(e) vous vous étiez mise / à marcher
 plus rapid(e)ment

de peur de vous voir rejointe / par votre propre
 aventure

B : dont l'un(e) des scèn(e)s venait de resurgir
 dans le cadre élargi de cet endroit,

ell(e) n'en avait que plus vit(e) découvert

S : de nouvell(e)s trac(e)s de désordre, / dues à
 la présenc(e) d'objets

qui semblaient abandonnés : / des chiffons qui
 atténuaient

le bruit des pas sur le sol ;

A : des vêt(e)ments laissés / devant des im-
 meubles

dont les occupants / semblaient tous avoir
 été expulsés ;

S : des planch(e)s à moitié brisées / posées en
 travers de marches

où ell(e)s avaient dû servir

A : à véhiculer / les chos(e)s les plus lourdes ;

B : un tapis qui devait être tombé / au cours de
 ces évacuations forcées

et que personn(e) n'était venu reprendre ;

S : des pil(e)s de vaissell(e) cassée / qui
 témoignaient de la hâte

dans laquell(e) les évén(e)ments / s'étaient alors
 déroulés ;

A : des bouteill(e)s, des boîtes / qu'ils n'avaient
 pas dû pouvoir emporter ;

B : un(e) valis(e) qu'ils avaient été contraints / de
 lâcher pour pouvoir courir plus vite.

S : Et comme ell(e) n'aurait su dire / si l'impression
 que cet état des choses

lui avait fait éprouver / tenait de nouveau

à un(e) pure illusion de sa part

ou plutôt à des agiss(e)ments

dont le sens lui échappait,

B : elle était restée là,

S : Vous êt(e)s sûre ?

B: se había quedado ahí,

S: ¿Está segura?

A: ¡Porque él se lo dice!

B: dividida

S: dudando

A: entre la una o la otra

B: de estas interpretaciones

S: de estas posibilidades,

B: y ahí se habría quedado sin duda mucho tiempo...

(el aumento de la iluminación y la intensidad igualmente creciente de la música, cuya parte electrónica permite integrar ruidos reales de motores y de sirenas al sonido de los instrumentos, se amplifican de forma progresiva en el transcurso de una secuencia principalmente visual y sonora bastante larga, hasta alcanzar un máximo bruscamente interrumpido por el sonido grabado de una puerta cerrada de forma violenta)

S: si la irrupción de la luz que invadía todo el espacio

y del ruido de motores al principio apenas perceptibles

no le hubieran hecho tomar la primera calle que se le había presentado

B: y divisar entonces una puerta entreabierta hacia la cual se había precipitado

S: y que había cerrado de forma violenta tras ella.

(negro)

La música de *Correspondances*, transformada por esta integración de ruidos gracias al uso de la electrónica, se convierte finalmente en la banda sonora de una ficción.

Guy Lelong es musicólogo y autor de numerosos libretos de ópera.

A: Mais puisqu'il vous l'a dit !

B: partagée

S: hésitant

A: entre l'une ou l'autre

B: de ces interprétations

S: de ces possibilités,

B: et y serait sans doute restée longtemps...

(l'augmentation des éclairages et l'intensité également croissante de la musique, dont la partie électronique permet d'intégrer au son des instruments de réels bruits de moteurs et de sirènes, s'amplifient progressivement au cours d'une assez longue séquence principalement visuelle et sonore, jusqu'à atteindre un maximum brusquement interrompu par le son enregistré d'une porte violemment claquée)

S: si l'irruption d'éclairages envahissant tout l'espace

et le bruit de moteurs d'abord à peine perceptibles

ne lui avaient fait prendre la première rue qui s'était présentée

B: et alors apercevoir une porte entrouverte vers laquelle elle s'était précipitée

S: et qu'elle avait violemment refermée derrière elle.

(noir)

Aussi la musique de *Correspondances*, transformée par cette intégration de bruits grâce à l'usage de l'électronique, devient-elle, finalement, la bande-son d'une fiction.

Guy Lelong est musicologue et auteur de plusieurs livrets d'opéra.

Dos encuentros con la alteridad en el teatro musical reciente.

Wolfgang Rihm, *Die Eroberung von Mexico*, y José Manuel López López, *La noche y la palabra*

La problemática de la alteridad habita de forma transversal la filosofía contemporánea. La pregunta “¿quién es el otro?”, ya central en Platón, impregna en realidad toda la tradición filosófica occidental. La misma problemática toma formas diversas: aparece bajo la cuestión de lo “mismo” y de lo “diferente”, de la “identidad” y de la “diferencia”, etc. Pero, en realidad, visto de cerca, esta misma cuestión está en juego en todas las grandes oposiciones filosóficas: el ser y la nada, el ser y el devenir, el ser y el tiempo, etc. Y la cuestión que, de hecho, las resume a todas es, sin duda: “ser” y “no ser”¹.

La problemática de la alteridad pertenece a las grandes cuestiones metafísicas, y todas las épocas y contextos culturales a través de los tiempos han aportado aspectos específicos cargándola de intenciones y de objetivos muy diferentes. En el siglo XIX, el interés se centraba en el “cambio”: se interrogaban sobre el sentido y la posibilidad de “la historia”, entendida en tanto que transformación y desarrollo enfocados al progreso. La cuestión de la alteridad es inevitable si se tiene en cuenta el hecho de que el cambio es impensable sin alteración de la situación anterior. Para transformarse hace falta abandonar la propia identidad y convertirse en algo diferente, en otra cosa. La dialéctica de Hegel, y después la de Marx, imponen la idea de una racionalidad de la historia cuya evolución es impensable fuera de la alteración o la alienación, pero esto implica a su vez el enriquecimiento de la identidad a través de la síntesis

Deux rencontres avec l'altérité dans le théâtre musical récent.

Wolfgang Rihm, *Die Eroberung von Mexico* et José Manuel López López, *La noche y la palabra*

La problématique de l'altérité habite de façon transversale la philosophie contemporaine. La question “qui est l'autre?” – déjà centrale chez Platon – imprègne en réalité toute la tradition philosophique occidentale. La même problématique prend des formes diverses : elle apparaît sous la question du “même” et du “différent”, de “l'identité” et de la “différence”, etc. Mais, en réalité, vu de près, cette même question est en jeu dans toutes les grandes oppositions philosophiques : l'être et le néant, l'être et le devenir, l'être et le temps, etc. Et la question qui, en fait, les résume toutes, c'est certainement: “être” et “ne pas être”¹.

La problématique de l'altérité appartient aux grandes questions métaphysiques et toute époque et tout contexte culturel à travers les âges ont apporté des aspects spécifiques en la chargeant d'intentions et d'objectifs fort différents. Ainsi, au cours du 19e siècle l'intérêt est porté sur le “changement” : on s'interroge sur le sens et la possibilité de “l'histoire” entendue en tant que transformation et développement visant le progrès. La question de l'altérité ne peut pas être évitée compte tenu du fait que le changement est impensable sans altération de la situation antérieure. Pour se transformer il faut abandonner sa propre identité et devenir quelque chose de différent, d'autre. La dialectique de Hegel, puis celle de Marx imposent l'idée d'une rationalité de l'histoire dont l'évolution est impensable en dehors de l'altération ou l'aliénation, mais qui impliquent à leur tour l'enrichissement de l'identité à travers la synthèse. Les différences sont absolument nécessaires pour qu'il

sis. Las diferencias son absolutamente necesarias para que haya un cambio, aunque pueden estar dialécticamente provocadas, conservadas o integradas bajo una forma superior más racional que el simple dominio o la posesión. En estas formas de pensamiento reconocemos fácilmente los rasgos racionalistas de la estética musical clásica y las estrategias formales del sinfonismo clásico fundado en la oposición binaria (recordemos “los dos principios” de Beethoven²), los contrastes generados o producidos (tal es la relación entre la parte principal y la parte secundaria del primer movimiento de la *Sinfonía N° 5* de Beethoven, por ejemplo), los desarrollos de la sonata o las repeticiones a distancia sintéticas, o resultantes en esta época del clasicismo y del romanticismo.

A partir de Nietzsche la cuestión de la alteridad cambia de signo: la inflexión contemporánea que puede formularse precisamente por la pregunta “¿Quién es el otro?” brota del fracaso de la inutilidad, o más bien de la inutilizabilidad, de la dialéctica. “El otro” se revela incomprendible, no racionalizable, no asimilable, como de hecho lo es. El siglo XX descubre “la alteridad” del otro, su “diferencia” y su “extrañeza”, y se confía precisamente a esta distancia³. Se empieza a pensar que la cosa más fácil, pero también la más peligrosa (y “filosóficamente estéril”, dice Rovatti⁴) es la idea de la asimilación del otro. Mientras que el comportamiento más difícil, desde luego el más arriesgado, aunque necesario para evitar la violencia de los pensamientos y los actos, sería la apertura al otro y su acogida en tanto que extraño o extranjero: se trataría pues de practicar la apertura haciendo un hueco al otro en el interior de una subjetividad cerrada, dueña de sí misma y “naturalmente” propensa a asimilar al otro. Esto supone de hecho aceptar otro modo de pensar y de sentir, diferente a aquél que considerábamos “normal”.

En la quinta de sus célebres *Méditations cartésiennes*⁵, relativa a la relación entre un sujeto (el sujeto en primera persona de la fenomenología) y otro sujeto, Husserl formula la posibilidad de la copresencia de sujetos en lo que él denominaba las “parejas analógicas”: el otro no puede ser un otro como yo mismo, un sujeto con las mismas

et ait changement, mais elles peuvent être dialectiquement provoquées, conservées ou intégrées sous une forme supérieure plus rationnelle que la simple maîtrise ou possession. Dans ces formes de penser on reconnaît facilement les traits rationalistes de l'esthétique musicale classique et les stratégies formelles du symphonisme classique fondé sur l'opposition binaire (rappelons «les deux principes» de Beethoven²), les contrastes générés ou produits (telle est la relation entre partie principale et partie secondaire dans le premier mouvement de la *Symphonie N° 5* de Beethoven, par exemple), les développements de sonate et les reprises à distance synthétiques ou résultantes à l'époque du classicisme et du romantisme.

À partir de Nietzsche la question de l'altérité change de signe : l'inflexion contemporaine qui peut être formulée précisément par la question “Qui est l'autre?” jaillit de l'échec et de l'inutilité, ou plutôt de l'inutilisabilité, de la dialectique. “L'autre” s'avère incompréhensible, non rationalisable, non assimilable et c'est bien comme cela. Le XXe siècle découvre “l'altérité” de l'autre, sa “différence” et son “étrangeté” et se fie précisément à cette distance³. On commence à penser que la chose la plus facile, mais aussi la plus dangereuse (et “philosophiquement stérile”, dit Rovatti⁴) c'est l'idée de l'assimilation de l'autre. Tandis que le comportement le plus difficile, certainement plus risqué, mais nécessaire pour éviter la violence des pensées et des actes, serait l'ouverture à l'autre et son accueil en tant qu'étrange ou étranger : il s'agirait donc de pratiquer l'ouverture en faisant place à l'autre à l'intérieur d'une subjectivité fermée, maître de soi-même et “naturellement” enclin d'assimiler l'autre. Ceci signifie en fait accepter un autre mode de penser et de sentir, différent de celui que l'on considèrerait comme “normal”.

Dans la cinquième de ses célèbres *Méditations cartésiennes*⁵ concernant le rapport entre un sujet (le sujet en première personne de la phénoménologie) et un autre sujet, Husserl formule la possibilité de coprésence des sujets dans ce qu'il appelait des “couples analogiques” : l'autre ne peut pas être un autre moi-même, un sujet avec les mêmes qualités, mais quelqu'un de différent. Husserl dessine le modèle de l'intersubjectivité - ou de la communauté des sujets -

cualidades, sino alguien diferente. Husserl dibuja el modelo de una intersubjetividad (o de una comunidad de sujetos) que no viene dada, sino que hay que construir, producir, reconociendo al otro como diferente. El problema de la alteridad planteado magistralmente por Husserl se resume en estos términos: cómo tomar la dirección de la intersubjetividad, cómo construir el espacio intersubjetivo en mutación perpetua sin tratar de convertir al otro en uno mismo.

Siguiendo en el campo de la fenomenología, Sartre y Levinas proponen otras inflexiones para la problemática de la alteridad. Y si para Husserl el otro exterior confirma y solidifica la identidad del sujeto, Sartre insiste en la posibilidad de una amenaza para el sujeto procedente de la postura del otro⁶. Para Levinas el otro ofrece al sujeto la posibilidad de liberarse de su cerrazón metafísica sobre sí mismo. Husserl ya había esbozado al otro en tanto que dimensión constitutiva de nuestra identidad. Las teorías analíticas de Freud, Jung y Lacan ponen de manifiesto la fragilidad del yo, de la conciencia entendidos en un principio como enclaves de seguridad y de garantía. El otro es el inconsciente: un sujeto sin inconsciente (y por tanto sin "otro") es impensable, y es precisamente la dimensión de la alteridad la que organiza nuestra psique y gobierna sus procesos fundamentales.

La respuesta filosófica más tardía a la problemática de la alteridad recibe el nombre de diferencia, concepto forjado por oposición al pensamiento dialéctico. Heidegger ya había hablado de "diferencia ontológica"⁷. Más tarde Deleuze y Derrida desarrollarán la noción de la diferencia para afirmar la función y los efectos de la alteridad. Esquematisando de forma extrema, podría decirse que la idea de la diferencia nace y se desarrolla (de Bergson y Heidegger a Deleuze, Derrida y Vattimo) para afirmar la función y los efectos de la alteridad, tratando de desmontar los mecanismos de recomposición de uno mismo, que llevan inevitablemente a la anulación de la novedad, de la diversidad y por tanto de la creatividad.

A pesar de sus singularidades, las teorías filosóficas y psicoanalíticas recientes ponen de manifiesto el hecho de que la posibilidad misma de

qui n'est pas donnée, mais qu'il s'agit de construire, de produire, en reconnaissant l'autre comme différent. Le problème de l'altérité posé magistralement par Husserl se résume en ces termes : comment aller dans le sens de l'intersubjectivité, comment construire l'espace intersubjectif en mutation perpétuelle sans chercher à réduire l'autre au même.

Toujours dans la mouvance de la phénoménologie, Sartre et Levinas proposent d'autres inflexions à la problématique de l'altérité. Et si pour Husserl l'autre extérieur confirme et solidifie l'identité du sujet, Sartre insiste sur la possibilité de menace pour le sujet venant de la part de l'autre⁶. Pour Levinas l'autre offre au sujet la possibilité de se libérer de sa fermeture métaphysique sur soi-même. Déjà Husserl avait esquissé l'autre en tant que dimension constitutive de notre identité. Les théories analytiques de Freud, Jung, Lacan mettent en évidence la fragilité du moi, de la conscience entendus au départ comme lieux de sûreté et de garantie. L'autre c'est l'inconscient : un sujet sans inconscient (et donc sans "autre") est impensable et c'est précisément la dimension de l'altérité qui organise notre psyché et régit ses processus fondamentaux.

La réponse philosophique plus tardive à la problématique de l'altérité prend le nom de différence, concept forgé par opposition à la pensée dialectique. Déjà Heidegger avait parlé de "différence ontologique"⁷. Puis Deleuze, Derrida ont développé la notion de la différence pour affirmer la fonction et les effets de l'altérité. En schématisant à l'extrême, on pourrait dire que la pensée de la différence naît et se développe (de Bergson et Heidegger à Deleuze, Derrida et Vattimo) pour affirmer la fonction et les effets de l'altérité, en cherchant à démonter les mécanismes de re-composition du même qui mènent inévitablement à l'annulation de la nouveauté, de la diversité et donc de la créativité.

Malgré leurs singularités, les théories philosophiques et psychanalytiques récentes mettent en évidence le fait que la possibilité même de constitution du sujet dépend de l'autre et de son altérité. Mais elle dépend encore de la capacité que le sujet possède de s'ouvrir à l'autre et de reconnaître l'altérité qui le caractérise et le structure, en hébergeant l'étranger et l'"étrangement inquiétant"

constitución del sujeto depende del otro y de su alteridad. Pero depende también de la capacidad que el sujeto posee para abrirse al otro y reconocer la alteridad que le caracteriza y le estructura, albergando lo extraño y la "extrañeza inquietante" (Freud), y "habitando la distancia" (Rovatti) que separa y constituye a la vez.

La problemática de la alteridad, que se ha vuelto fundamental para la filosofía del siglo XX (pensemos en las obras capitales de Husserl, Heidegger, Levinas, Ricœur, Merleau-Ponty, Deleuze, Derrida, Vattimo, Rovatti, etc.), define líneas de fuerza muy diferentes en el campo de la investigación musical reciente. La alteridad, que "no entra pura y simplemente en la oposición de dos especies del mismo género", sino que plantea además "lo contrario, lo absolutamente contrario", según Levinas⁸, o la alteridad entendida como el otro en sí mismo, extraño a mí mismo, rige la experiencia humana, así como la obra de arte y la experiencia estética en general.

W. Rihm - *Die Eroberung von Mexico*

Die Eroberung von Mexico [*La Conquista de México*] (1987-1991) de Wolfgang Rihm⁹, su música-teatro (*Musik-Theater*) creada a partir de textos de A. Artaud y O. Paz y de cantos mexicanos primitivos, lleva a la escena el encuentro, trágico para los indios, con la alteridad de los conquistadores. El choque violento del "desorden moral y de la anarquía católica con el orden pagano", con "la jerarquía orgánica de la monarquía azteca establecida sobre indiscutibles principios espirituales", según Artaud¹⁰, define la dramaturgia violenta de este primer espectáculo del "teatro de la crueldad".

Los numerosos estudios llevados a cabo por historiadores desde la época de Moctezuma y Cortés hasta nuestros días no parecen haber elucidado completamente el enigma de la tan fulgurante conquista de México, de ese enorme genocidio de la historia de la humanidad. En vísperas de la conquista, la población de México era de unos 25 millones; en 1600 no sobrepasaba el millón. Y es un hecho, "ninguna de las grandes masacres del siglo XX puede compararse a semejante hecatombe"¹¹.

(Freud) et en "habitant la distance" (Rovatti) qui sépare et qui constitue à la fois.

La problématique de l'altérité devenue fondamentale pour la philosophie du XXe siècle (Pensons aux ouvrages capitaux de Husserl, Heidegger, Levinas, Ricœur, Merleau-Ponty, Deleuze, Derrida, Vattimo, Rovatti, etc.) définit des lignes de force dans des recherches musicales récentes fort différentes. L'altérité qui "n'entre pas purement et simplement dans l'opposition de deux espèces du même genre", mais qui pose aussi "le contraire absolument contraire", d'après Levinas⁸ ou l'altérité en tant qu'un autre moi-même, étranger à moi-même, régit l'expérience humaine, ainsi que l'œuvre d'art et l'expérience esthétique en général.

W. Rihm - *Die Eroberung von Mexico*

Die Eroberung von Mexico / *La Conquête du Mexique* (1987-1991) de Wolfgang Rihm⁹, sa musique-théâtre / *Musik-Theater* à partir de textes d'A. Artaud, d'O. Paz et de chants mexicains anciens, met en scène la rencontre - tragique pour les Indiens - avec l'altérité des conquistadores. Le heurt violent du "désordre moral et de l'anarchie catholique avec l'ordre païen", avec "la hiérarchie organique de la monarchie aztèque établie sur d'indiscutables principes spirituels", d'après Artaud¹⁰, définit la dramaturgie violente de ce premier spectacle du "théâtre de la cruauté".

Les nombreuses études d'historiens depuis l'époque de Montezuma et Cortés à nos jours ne semblent pas avoir élucidé complètement l'énigme de la conquête si fulgurante du Mexique, de ce plus grand génocide dans l'histoire de l'humanité. A la veille de la conquête la population du Mexique est d'environ 25 millions, en 1600 elle n'est que d'un million. Et c'est un fait, "aucun des grands massacres du XXe siècle ne peut être comparé à cette hecatombe"¹¹.

Si la conquête si rapide du Mexique reste encore difficilement explicable du point de vue de la grandeur des forces opposées ou du nombre des guerriers dans les camps belligérants, c'est car elle met en évidence la version tragique de la rencontre avec l'altérité étrangère, préalablement inconcevable.

Face à face, Cortés et Montezuma sont dans une relation non réciproque : "Autrui en tant qu'autrui n'est

Si la tan veloz conquista de México sigue siendo aún difícilmente explicable desde el punto de vista de la grandeza de las fuerzas opuestas o del número de guerreros en los campos beligerantes, es porque pone de manifiesto la versión trágica del encuentro con *la alteridad* extranjera, previamente inconcebible.

Cara a cara, Cortés y Moctezuma se hallan en una relación no recíproca: "El otro en tanto que otro no es solamente un alter ego; es eso que yo mismo no soy"¹². La exterioridad del otro no se debe solamente al espacio que separa a indios y españoles. "La relación de alteridad no es ni espacial, ni conceptual". [...] El otro en tanto que otro lo es "no a causa de su carácter, ni de su fisionomía, ni de su psicología, sino a causa de su alteridad misma"¹³. La llegada de Cortés supone para los indios el porvenir de la muerte, y su alteridad o su extrañeza no dejan a Moctezuma ninguna iniciativa. Ya que existe verdaderamente "un abismo entre el presente y la muerte, entre el yo y la alteridad del misterio"¹⁴.

Parece claro que el conmovedor encuentro con la alteridad de los conquistadores es vivido por las poblaciones del nuevo continente de maneras muy diferentes: los incas, desprovistos de escritura al llegar los españoles (disponen de un uso nemotécnico de cuerdecillas), creen firmemente en la naturaleza divina de los conquistadores; los aztecas, que poseen pictogramas, creen solamente en un primer momento en los hombres-dioses; los mayas, que tenían rudimentos de escritura fonética, niegan la naturaleza divina de los españoles y les llaman "extranjeros", "poderosos", "barbudos" o, sencillamente, "devoradores de anonas", fruta que ellos mismos no se dignaban a comer¹⁵. El abismo entre el yo y la alteridad del misterio, entre el presente y la muerte, pone al yo delante de esa misma muerte: mudo, impotente, "absolutamente desprovisto de iniciativa". Efectivamente, "vencer la muerte" no nos remite a una idea de vida eterna; vencer la muerte es "mantener con la alteridad del acontecimiento" (la llegada de los conquistadores, en este caso) "una relación que debe ser aún así personal"¹⁶. Ahora bien, Moctezuma, el soberano azteca que posee a la



Die Eroberung von Mexico. Foto/photo: ©Brinkhoff/Mögenburg.

pas seulement un alter ego; il est ce que moi, je ne suis pas"¹². L'extériorité de l'autre n'est pas seulement due à l'espace qui sépare Indiens et Espagnols. "La relation de l'altérité n'est ni spatiale, ni conceptuelle" [...] Autrui en tant qu'autrui l'est "non pas en raison de son caractère, ou de sa physiologie, ou de sa psychologie, mais en raison de son altérité même"¹³. L'arrivée de Cortés prépare aux Indiens l'avenir de la mort et son altérité ou son étrangeté ne laissent à Montezuma aucune initiative. Car il y a véritablement un "abîme entre le présent et la mort, entre moi et l'altérité du mystère"¹⁴.

C'est un fait : la rencontre bouleversante avec l'altérité des conquistadores est vécue par les populations du nouveau continent de manières fort différentes : Les Incas, dépourvus d'écriture à l'arrivée des Espagnols (ils disposent d'un usage mnémotechnique de cordelettes), croient fermement à la nature divine des conquistadores; Les Aztèques, possédant des pictogrammes, croient seulement dans

perfección el arte de la palabra, pero que es fiel a su filosofía ancestral fundada en los augurios, los presagios, las ceremonias, las profecías¹⁷, y prisionero de su visión del mundo armonioso ordenado según jerarquías previas, se niega a ver al adversario e incluso a hablar. Así es cómo le describen los relatos de los aztecas: “Moctezuma bajó la cabeza y, sin decir una palabra, con la mano en la boca, permaneció así un largo tiempo, como si estuviera muerto, o mudo, pues no pudo hablar ni responder”¹⁸. Simbólicamente, la parálisis de Moctezuma representa ya la derrota: el volverse “mudo”, “muerto” o “mujer” (en virtud de la renuncia al lenguaje) es ya “el reconocimiento de una derrota”¹⁹. A sus soldados en lágrimas, afligidos por la muerte de sus compañeros, Moctezuma les dirá: “Es para esto que hemos nacido. ¡Es para esto que vamos a la batalla! Es la muerte bendita que exaltaban nuestros ancestros”²⁰.

Al explicar la esencia de la relación con el otro, Levinas afirma que la alteridad que no entra pura y simplemente en la oposición de dos especies del mismo género, sino que es “lo contrario y absolutamente contrario, cuya contrariedad no se ve afectada en nada por la relación que pueda establecerse entre el uno y su correlativo, la contrariedad que permite al final seguir siendo absolutamente otro, es lo *femenino*”²¹. El otro en tanto que otro “no es [...] un objeto que se vuelve nuestro o que se vuelve nosotros, sino que por el contrario se retira a su misterio”²². Lo que importa en esta noción de lo femenino no es sólo lo incognoscible (como el mundo nuevo, inimaginable con anterioridad) sino “un modo de ser que consiste en ocultarse de la luz”, del conocimiento, de la captación por el entendimiento. “Lo femenino es en la existencia un acontecimiento diferente del de la trascendencia espacial o de la expresión que van hacia la luz. Es una huida delante de la luz. La manera de existir de lo femenino es la de esconderse, y el hecho de esconderse representa precisamente el pudor”²³. Según los conquistadores, los primeros mensajes de Moctezuma afirman que estaría dispuesto a ofrecerles cualquier cosa de su reino, pero con una condición: que abandonen la idea de venir a verle²⁴. La renuncia a la palabra

un premier temps aux hommes-dieux; Les Mayas, ayant des rudiments d'écriture phonétique, nient la nature divine des Espagnols pour les appeler “étrangers”, “puissants”, “barbus” ou, tout simplement, “mangeurs d'anones”, fruits qu'eux-mêmes ne daignent pas manger¹⁵. L'abîme entre le moi et l'altérité du mystère, entre le présent et la mort met le moi en face de la mort: muet, impuissant, “absolument sans initiative”. Effectivement, “vaincre la mort” ne renvoie pas à une idée de vie éternelle; vaincre la mort, c'est “entretenir avec l'altérité de l'événement” – l'arrivée des conquérants, en l'occurrence – “une relation qui doit être encore personnelle”¹⁶. Or Montezuma, le souverain aztèque possédant parfaitement l'art de la parole, mais fidèle à sa philosophie ancestrale fondée sur les augures, les présages, les cérémonies, les prophéties¹⁷ et prisonnier de sa vision du monde harmonieux ordonné selon des hiérarchies préalables, refuse de voir l'adversaire et même de parler. Voici comment le décrivent les récits des Aztèques: “Montezuma baissa la tête et, sans dire mot, la main sur la bouche, resta un long moment, comme s'il était mort, ou muet, car il ne put parler ni répondre”¹⁸. Symboliquement la paralysie de Montezuma signifie déjà la défaite: son devenir “muet”, “mort” ou “femme” – de par le renoncement au langage – est déjà “l'aveu d'un échec”¹⁹. A ses soldats en larmes, affligés par la mort de leurs compagnons, Montezuma dira: “C'est pour cela que nous sommes nés. C'est pour cela que nous allons à la bataille! C'est la mort bénie qu'exaltaient nos ancêtres”²⁰.

En expliquant l'essence de la relation à l'autre, Levinas affirme que l'altérité qui n'entre pas purement et simplement dans l'opposition de deux espèces du même genre, mais qui est “le contraire absolument contraire, dont la contrariété n'est affectée en rien par la relation qui peut s'établir entre lui et son corrélatif, la contrariété qui permet au terme de demeurer absolument autre, c'est le *féminin*”²¹. L'autre en tant qu'autre “n'est pas [...] un objet qui devient nôtre ou qui devient nous; il se retire au contraire dans son mystère”²². Ce qui importe dans cette notion du féminin ce n'est pas seulement l'inconnaissable – comme le monde nouveau, inimaginable auparavant – mais “un mode d'être qui consiste à se dérober à la lumière”, à la connaissance, à la saisie par l'en-

de Moctezuma, a pesar de su dominio de la retórica, su negación a ser visto, de conformidad con la ley ancestral que prohibía al rey su aparición en público, "salvo si se trata de una ocasión extrema"²⁵, significan simbólicamente la aceptación de la derrota frente a los conquistadores. Y los cantos mexicanos de la época de la Conquista en nahuatl, utilizados por Wolfgang Rihm en su música-teatro *Die Eroberung von Mexico* (1987-91) lo dicen de forma explícita: "Der Krieg würgt die Tlatelolca.../Die Fürsten von Mexico sind Gefangene.../Unsere Klageschreie gellen auf /Unsere Tränen fallen herab/Tlatelolco ist verloren/Die Azteken fliehen über den See/Sie laufen davon wie Weiber.../Wir müssen zugrunde gehen/Wir wissen es/Denn wir sind sterbliche Menschen/Du, der Du das Leben gibst,/Hast es verfügt..."²⁶

Die Eroberung von Mexico, mediante la utilización de fragmentos que provienen de los textos de Artaud, *La Conquête du Mexique* (1936) y *Le théâtre de Séraphin* (1936), además de un poema de Octavio Paz –*Urgrund des Menschen* (1937)– y textos de cantos mexicanos que datan probablemente de 1523, propone de hecho un análisis (musical-escénico) de la Conquista de México como la confrontación trágica de dos mundos: el del conquistador masculino Cortés (barítono y dos solistas) y el del México feminizado de Moctezuma (soprano dramático, después soprano agudo y alto) en la música-teatro de Rihm.

La intrusión de los conquistadores (dioses, hombres-dioses o simplemente extranjeros barbudos) pone fin al equilibrio del universo perfectamente ordenado y sobredeterminado, fundado sobre la relación hombre-mundo e incapaz de organizar la relación del hombre con el hombre extranjero venido de otro lugar. En el mundo sobredeterminado de los Mayas, en el que reina la plenitud del ser, todo es previsible, luego todo está previsto: "Conocen el orden de sus días. Completo era el mes; completo el año; completo el día; completa la noche; el soplo de vida cuando pasaba también. [...] En buen orden recitaban las buenas plegarias; en buen orden buscaban los días fastos hasta que veían las estrellas fastas entrar en su reino; así observaban cuándo iba a comen-



Die Eroberung von Mexico. Foto/photo: ©Brinkhoff/Mögenburg.

tendement. "Le féminin est dans l'existence un événement différent de celui de la transcendance spatiale ou de l'expression qui vont vers la lumière. C'est une fuite devant la lumière. La façon d'exister du féminin est de se cacher, et ce fait de se cacher est précisément la pudeur"²³. D'après les conquérants, les premiers messages de Montezuma affirment qu'il serait prêt à leur offrir toute chose dans son royaume, mais à une condition : qu'ils abandonnent l'idée de venir le voir²⁴. Le renoncement à la parole par Montezuma, malgré sa maîtrise de la rhétorique, son refus d'être vu, en conformité avec la loi ancestrale interdisant au roi son apparition en public, "sauf si c'est une occasion extrême"²⁵, signifient symboliquement l'acceptation de l'échec face aux conquistadores. Et les chants mexicains de l'époque de la Conquête en nahuatl, utilisés par Wolfgang Rihm dans sa musique-théâtre *Die Eroberung von Mexico* (1987-91) le disent de façon explicite : "Der Krieg würgt die Tlatelolca.../Die Fürsten von Mexico sind Gefangene.../Unsere Klageschreie gellen auf /Unsere Tränen fallen herab/Tlatelolco ist verloren/Die Azteken fliehen über den See/Sie laufen davon wie Weiber.../Wir müssen zugrunde gehen/Wir wissen es/Denn wir sind sterbliche Menschen/Du, der Du das Leben gibst,/Hast es verfügt..."²⁶

Die Eroberung von Mexico, utilisant des fragments provenant des textes d'Artaud, *La Conquête du Mexique* (1936) et *Le théâtre de Séraphin* (1936), mais encore un poème d'Octavio Paz –*Urgrund des Menschen* (1937) – et des textes de chants mexicains datant probablement de 1523, propose en fait une analyse – musicale-scénique – de la Conquête du

zar el reinado de las buenas estrellas. Todo estaba bien Así²⁷.

Es a este mundo armonioso, pero al mismo tiempo “al paisaje que hace presentir la tormenta”²⁸, al que pone música el comienzo de la obra de Rihm: es el primer sonido, el *Urgrund* o *Urklang des Menschen*, según el título en alemán del poema de O. Paz, una música percusiva (5 percussionistas de la orquesta, que está constituida por 3 grupos, 2 situados frontalmente, es decir, en el foso de orquesta, y uno “distribuido en el espacio”, los músicos a distancia el uno en relación con el otro y dentro de la sala, rodeando totalmente al público). Una música repetitiva, homeostática, no direccional, que utiliza también sonidos vocales (voces de mujer pregrabadas) y sonidos de la respiración.

Concebida como materialización concreta de la música-teatro de la crueldad, *Die Eroberung von Mexico* sigue el libreto en cuatro partes de Artaud en la oposición sistemática del mundo vocal, melódico, fluido, casi averbal de lo femenino (el México de Moctezuma) y del mundo brutal, violento, hablado, ruidoso de lo masculino, de los conquistadores de Cortés. La presencia musical de Moctezuma en la obra de Rihm no es pues la de un personaje convencional, un papel de ópera, sino una presencia vocal femenina multiplicada, una sustancia melódica a tres voces: “la vocalidad en tanto que canto en el interior del canto”, según Rihm²⁹. El universo vocal de Cortés corresponde también a la visión del personaje multiplicado, portador de acción, de ideas, mucho más que de psicología individual. Dos solistas prolongan el universo vocal brusco de Cortés sobre todo con palabras inventadas y ruidos respiratorios, efectuando la transición entre los instrumentos de percusión y los ruidos-sonidos del texto hablado. Es solo hacia el final de la obra, en el momento de la terrible “Noche triste” en el que no hay más que víctimas, que las voces de mujeres y hombres dejan de oponerse para formar un coro mixto, imagen sonora de la destrucción final.

“El primer espectáculo del Teatro de la Crueldad –escribía Artaud– se titulará *La Conquista de México*. Pondrá en escena acontecimientos y

Mexique dans la confrontation tragique de deux mondes : celui du conquistador mâle Cortés (baryton et deux récitants) et celui du Mexique féminisé de Montezuma (soprano dramatique, puis soprano aigu et alto) dans la musique-théâtre de Rihm.

L'intrusion des conquistadores – dieux, hommes-dieux ou tout simplement étrangers barbus – met fin à l'équilibre de l'univers parfaitement ordonné et surdéterminé, fondé sur la relation homme-monde et incapable de gérer la relation de l'homme à l'homme étranger venu d'ailleurs. Dans le monde surdéterminé des Mayas où règne la plénitude de l'être, tout est prévisible, donc tout est prévu : “Ils connaissent l'ordre de leurs jours. Complet était le mois; complète l'année; complet le jour; complète la nuit; le souffle de vie quand il passait aussi. [...] En bon ordre ils récitaient les bonnes prières; en bon ordre ils cherchaient les jours fastes jusqu'à ce qu'ils vissent les étoiles fastes entrer dans leur règne; alors ils observaient quand allait commencer le règne des bonnes étoiles. Alors tout était bon”²⁷.

C'est ce monde harmonieux, mais en même temps “le paysage qui fait pressentir l'orage”²⁸ que met en musique le début de l'œuvre de Rihm : c'est le son premier, le *Urgrund* ou *Urklang des Menschen*, d'après le titre en allemand du poème d'O. Paz : une musique percussive (5 percussionnistes dans l'orchestre qui est constitué de 3 groupes, 2 situés frontalement, c'est-à-dire dans la fosse d'orchestre et un “distribué dans l'espace”, les musiciens à distance l'un par rapport à l'autre et dans la salle, tout autour du public). Une musique répétitive, homéostatique, non-directionnelle, utilisant aussi des sons vocaux (voix de femmes pré-enregistrées) et des bruits de souffle.

Conçue comme réalisation concrète de la musique-théâtre de la cruauté, *Die Eroberung von Mexico* suit le scénario en quatre parties d'Artaud dans l'opposition systématique du monde vocal, mélodique, fluide, presque a-verbal du féminin – le Mexique de Montezuma – et du monde brutal, violent, parlé, bruiteux du masculin, des conquistadores de Cortés. La présence musicale de Montezuma dans l'œuvre de Rihm est donc non pas celle d'un personnage conventionnel, d'un rôle d'opéra, mais une



Die Eroberung von Mexico. Foto/photo: ©Brinkhoff/Mögenburg.

no hombres. Los hombres llegarán a su lugar con su psicología y sus pasiones, pero tomados como la emanación de ciertas fuerzas, y bajo el ángulo de los acontecimientos y la fatalidad histórica en los que han desempeñado su papel.

Este tema ha sido elegido: (1) Por causa de su actualidad y por todas las alusiones que permite a problemas de un interés vital para Europa y para el mundo. [...]. (2) Al plantear la cuestión terriblemente actual de la colonización y del derecho que un continente cree tener de dominar a otro, plantea la cuestión de la superioridad, real ésta última, de ciertas razas sobre otras y muestra la filiación interna que enlaza el carácter de una raza con formas precisas de civilización. Ésta opone la tiránica anarquía de los colonizadores a la profunda armonía moral de los futuros colonizados³⁰.

El libreto imaginario y el texto de la obra de Rihm se desarrollan sobre la marcha, a la vez que la labor de escritura compositiva, musical y teatral. Fuertemente atraído desde hace decenios por los textos de Artaud³¹ (*Le Théâtre et son Double*, *Le Théâtre de la Cruauté*, los textos sobre México *Les Tarahumaras*, *Messages révolutionnaires*) Rihm centra su obra en torno al encuentro con el otro, el encuentro Cortés-Moctezuma, masculino-femenino, en torno a la idea de los caminos opuestos en tanto que "arterias de la vida"³²:

"Neutro/Femenino/Masculino

Quiero probar un femenino terrible. El grito de la revuelta pisoteada, de la angustia en pie de guerra y de la reivindicación.

Es como el quejido de un abismo que se abre:

presencia vocal femenina multiplicada, una sustancia melódica a tres voces: "la vocalidad en tant que chant à l'intérieur du chant", d'après Rihm²⁹. L'univers vocal de Cortés correspond aussi à la vision du personnage multiplié, porteur d'événement, d'idée, beaucoup plus que de psychologie individuelle. Deux récitants avec avant tout des glossolalies et des bruits de souffles prolongent l'univers vocal revêché de Cortés, en effectuant la transition entre les instruments de percussion et les bruits-sons du texte parlé. C'est seulement vers la fin de l'œuvre, au moment de la terrible "Noche triste" où il n'y a que des victimes, que les voix de femmes et d'hommes ne s'opposent plus, mais forment un chœur mixte, image sonore de la destruction finale.

"Le premier spectacle du Théâtre de la Cruauté – écrivait Artaud – s'intitulera *La Conquête du Mexique*. Il mettra en scène des événements et non des hommes. Les hommes viendront à leur place avec leur psychologie et leurs passions, mais pris comme l'émanation de certaines forces, et sous l'angle des événements et de la fatalité historique où ils ont joué leur rôle.

Ce sujet a été choisi: (1) A cause de son actualité et pour toutes les allusions qu'il permet à des problèmes d'un intérêt vital pour l'Europe et pour le monde. [...]. (2) En posant la question terriblement actuelle de la colonisation et du droit qu'un continent croit avoir d'en asservir un autre, elle pose la question de la supériorité, réelle, celle-là, de certaines races sur d'autres et montre la filiation interne qui relie le génie d'une race à des formes précises de civilisation. Elle oppose la tyrannique anarchie des colonisateurs à la profonde harmonie morale des futurs colonisés³⁰.

Le scénario imaginaire et le texte de l'œuvre de Rihm se mettent en place en cours de route, pendant le travail d'écriture compositionnelle, musicale et textuelle à la fois. Fortement attiré depuis une dizaine d'années par les textes d'Artaud³¹. – *Le Théâtre et son Double*, *Le Théâtre de la Cruauté*, les textes au sujet du Mexique *Les Tarahumaras*, *Messages révolutionnaires* – Rihm centre son œuvre autour de la rencontre avec autrui, la rencontre Cortés-Moctezuma, masculin-féminin, autour de l'idée des chemins opposés en tant que "artères de la vie"³²:

la tierra herida grita, pero se elevan voces profundas como la sima del abismo, y que son la sima del abismo que grita..."³³

"Lo masculino activo será comprimido. Y guardará su voluntad energética de respirar. La guardará para todo el cuerpo, y para el exterior habrá una representación de la *desaparición* de la fuerza a la cual creen asistir los sentidos..."³⁴
 "...Ya lo he dicho: lo masculino no es nada. Mantiene la fuerza, pero me sepulta en la fuerza"³⁵.

En conformidad con la idea de Artaud de no poner en escena hombres, sino acontecimientos, Rihm renuncia a los diálogos continuos. Las réplicas de Cortés y de Moctezuma, hechas sobre todo de fragmentos de textos de Artaud (*La Conquête du Mexique* y *Le Théâtre de Séraphin*) no están realmente dirigidas al interlocutor. Más bien ponen de manifiesto la imposibilidad de comunicación entre los dos mundos opuestos, la incapacidad total de aceptar la alteridad y la distancia atrozmente destructiva, mediante la sobreimpresión de varios niveles de enunciación y lectura:

- el de la guerra entre los protagonistas de mundos opuestos, Cortés y Moctezuma;
- el de la imposibilidad de traducción: la traductora muda Malinche, que tiene un papel puramente gestual, "figura únicamente en tanto que sonido entre Moctezuma y Cortés" (Rihm)³⁶; y
- el de los textos de Artaud en sus dos aspectos fundamentales: el aspecto artístico del libreto para "el primer espectáculo del teatro de la crueldad, *La Conquête du Mexique*", que se vuelve para Rihm "bloque temporal en cuatro fases"³⁷ y el aspecto teórico del texto *Le Théâtre de Séraphin*³⁸, que presenta para Rihm la visión de un teatro intensivo, nacido del cuerpo del hombre que actúa, el actor.

Al compendio textual (libreto teatral y, a la vez, teoría estética del espectáculo) se une un poema del ciclo de Octavio Paz, *Raíz del hombre* (1937)³⁹. Rihm pone música a las cuatro estrofas del poema (que puede entenderse también como poderoso presentimiento de la catástrofe inminente de la Segunda Guerra Mundial), distribuidas a distan-

"Neutre/Féminin/Masculin.

Je veux essayer un féminin terrible. Le cri de la révolte qu'on piétine, de l'angoisse armée en guerre, et de la revendication.

C'est comme la plainte d'un abîme qu'on ouvre : la terre blessée crie, mais des voix s'élèvent profondes comme le trou de l'abîme, et qui sont le trou de l'abîme qui crie..."³³.

"Le masculin actif sera comprimé. Et il gardera sa volonté énergétique du souffle. Il la gardera pour le corps entier, et pour l'extérieur il y aura un tableau de la *disparition* de la force auquel les sens croiront assister..."³⁴.

"...Je l'ai dit: le Masculin n'est rien. Il garde de la force, mais il m'ensevelit dans la force"³⁵.

En conformidad con la idea de Artaud de poner en escena no pas des hommes, mais des événements, Rihm renonce aux dialogues suivis. Les répliques de Cortés et de Montezuma, faites surtout de fragments de textes d'Artaud – *La Conquête du Mexique* et *Le Théâtre de Séraphin* – ne sont pas véritablement adressées à l'interlocuteur. Elles mettent plutôt en évidence l'impossibilité de communication entre les deux mondes opposés, l'incapacité totale d'accepter l'altérité et la distance atrocement destructrice, en surimprimant plusieurs niveaux d'énonciation et de lecture :

- celui de la guerre entre les protagonistes des mondes opposés, Cortés et Montezuma ;
- celui de l'impossibilité de traduction : la traductrice muette Malinche, ayant un rôle purement gestuel, "figure uniquement en tant que son entre Montezuma et Cortés" (Rihm)³⁶ ; et
- celui des textes d'Artaud dans leurs deux aspects fondamentaux : l'aspect artistique du scénario pour "le premier spectacle du théâtre de la cruauté, *La Conquête du Mexique*", qui devient pour Rihm "bloc temporel en quatre phases"³⁷ et l'aspect théorique du texte *Le Théâtre de Séraphin*³⁸, présentant pour Rihm la vision d'un théâtre intensif, né du corps de l'homme agissant, l'acteur.

Au condensé textuel – scénario théâtral et, à la fois, théorie esthétique du spectacle – s'ajoute un poème du cycle d'Octavio Paz *Raíz del hombre* (1937)³⁹. Les quatre strophes du poème – à entendre

cia, es decir, al final de cada una de las cuatro partes de la obra y siempre con una textura transparente, tipo música de cámara, *post scriptum* o coda. El poema de Paz se convierte en Rihm en una especie de "madrigal de un amor muy sensual y presente" (Rihm)⁴⁰, *Urgrund y Urklang des Menschen*, sonido originario, causa primera o razón de ser, lugar donde comienza la música-teatro de Rihm y en el que se cimienta el dúo final de Moctezuma y Cortés. Las cuatro estrofas del poema pueden ser leídas en tanto que comentario distante o puesta en perspectiva filosófica del acontecimiento histórico de la conquista y de su lectura-interpretación por Artaud. Retomadas de forma diferente a distancia, las cuatro conclusiones *post scriptum* son inevitablemente factores de coherencia musical en el interior de la obra en su totalidad.

La cuarta estrofa del poema de Paz, que concluye el último acto de la obra de Rihm, es el único dúo auténtico con las voces de los protagonistas Moctezuma y Cortés: "Unter diesem Tod, Liebe, glücklich und stumm, / gibt es keine Adern, keine Haut, kein Blut, / sondern nur den einsamen Tod; / tobende Stille, / ewig, umrisslos, / unerschöpfliche Liebe, der Tod entströmt." ("Bajo esta muerte, amor, feliz y muda, / no hay arterias, ni piel, ni sangre, / sino sólo la muerte solitaria, / silencio furioso, / eterno, sin límites, / amor inagotable, la muerte otorga."). El dúo vocal final, privado del apoyo de la orquesta, con una sola intervención de los tres grupos instrumentales (reducidos a 2 violines para el primero, 2 altos y 6 violonchelos para el segundo y 4 contrabajos para el tercero) supone, en realidad, una meditación musical tras la Conquista de México. El sueño culpable de Cortés, sueño-pesadilla con reminiscencias vocales de las voces relacionadas con Moctezuma (alto, soprano agudo) – "Ein Traum der den Traum auffrisst..." ("Un sueño que devora al sueño..."), dice Cortés (p. 188-204 de la partitura) – va seguido de *Montezumas Leichenbegängnis* (*La Procesión mortuoria de Moctezuma*), un inmenso fresco orquestal-vocal, especie de doble mortificado, sosegado, distanciado de la confrontación guerrera entre mexicanos y españoles. La muerte

aussi comme pressentiment puissant de la catastrophe imminente de la Deuxième guerre mondiale – sont mises en musique chez Rihm, distribuées à distance, c'est-à-dire à la fin des quatre parties de l'œuvre et toujours avec une texture transparente, du type musique de chambre, *post scriptum* ou coda. Le poème de Paz devient chez Rihm une sorte de "madrigal d'un amour très sensuel et présent" (Rihm)⁴⁰, *Urgrund et Urklang des Menschen*, son originaire, cause première ou raison d'être, lieu où commence la musique-théâtre de Rihm et où se fond le duo final de Montezuma et Cortés. Les quatre strophes du poème peuvent être lues en tant que commentaire distant ou mise en perspective philosophique de l'événement historique de la conquête et de sa lecture-interprétation par Artaud. Reprises différemment à distance, les quatre conclusions *post scriptum* sont inévitablement facteurs de cohérence musicale à l'intérieur de l'œuvre dans sa totalité.

La quatrième strophe du poème de Paz, qui conclut le dernier acte de l'œuvre de Rihm, est le seul véritable duo avec les voix des protagonistes Montezuma et Cortés : "Unter diesem Tod, Liebe, glücklich und stumm, / gibt es keine Adern, keine Haut, kein Blut, / sondern nur den einsamen Tod; / tobende Stille, / ewig, umrisslos, / unerschöpfliche Liebe, der Tod entströmt." ("Sous cette mort, amour, heureuse et muette, / il n'y a pas d'artères, pas de peau, pas de sang, / mais uniquement la mort solitaire, / silence furieux, / éternel, sans bornes, / amour inépuisable, la mort délivre") Le duo vocal final, privé du support de l'orchestre, avec une seule intervention des trois groupes instrumentaux (réduits à 2 violons pour le premier, 2 altos et 6 violoncelles pour le second et 4 contrebasses pour le troisième) est, en réalité, une méditation musicale après la Conquête du Mexique. Le rêve coupable de Cortés, rêve-cauchemar avec des reminiscences vocales des voix liées à Montezuma (alte, soprano aigu) – "Ein Traum der den Traum auffrisst..." ("Un rêve qui dévore le rêve..."), dit Cortés (p. 188-204 de la partition) – est suivi de *Montezumas Leichenbegängnis* (*La Procession mortuaire de Moctezuma*), une immense fresque orchestrale-vocale, sorte de double mortifiée, apaisée, distanciée de la confrontation guerrière entre mexicains et espagnols. La mort de Montezuma

de Moctezuma trae inevitablemente "el cuadro de la desaparición", según Artaud, la *Verwüstung* / "la devastación" de la "Noche triste" o "*Alle gegen Alle und Alles sind*" ("todos están contra todos y contra todo") (p. 225). Precedido inmediatamente por el coro mixto, casi *a capella*, que pone música a fragmentos de los *Cantares mexicanos* del siglo XV, el dúo *-post scriptum* final (p. 232-233) de *Raíz del hombre*—supone la conclusión última y turbadora, la única posible en este encuentro destructivo con la alteridad: la de la muerte.

J. M. López López – *La noche y la palabra*

La primera "ópera de cámara" del compositor español José Manuel López López (1956), *La noche y la palabra* (2004)⁴¹, sobre un libreto de Gonzalo Suárez adaptado por Andrés Lima y el compositor, trata el mismo tema de la alteridad en el encuentro destructivo de los dos mundos, el del azteca Moctezuma y el del conquistador Cortés. La obra en un acto se compone de 13 escenas que se encadenan sin cortes. "No se trataba—precisa el compositor—de afrontar la composición únicamente en términos musicales, pictográficos o teatrales, sino de la superposición entre imagen y movimiento de los actores, entre música sola e imágenes, entre palabra declamada y música, entre palabra cantada y palabra declamada, etc. En definitiva, una multitud de situaciones que nos obligaron a plantearnos el equilibrio de una manera diferente, y a tomar en cuenta la energía de cada una de las disciplinas para construir este equilibrio global"⁴².

El texto, concebido al principio como guión de una película que no se llevó a cabo, se basa en extractos de crónicas españolas y de fragmentos en nahuatl. De la intención fílmica, la obra de López López hereda visiblemente esa técnica del montaje cinematográfico que profiere una intensidad particular al discurso histórico: reducida a sus momentos esenciales y anulando la unidad espacio-temporal, la narración músico-teatral descansa sobre la composición fragmental en tanto que estrategia convincente de análisis. La ópera de López López se define así como reflexión múltiple

amène inévitablement "le tableau de la disparition", d'après Artaud, la *Verwüstung* / "la dévastation" de la "Noche triste" où "*Alle gegen Alle und Alles sind*" ("tous sont contre tous et contre tout") (p. 225). Précédé immédiatement par le chœur mixte, presque *a capella*, mettant en musique des fragments des *Cantares mexicanos* du 15^e siècle, le duo *-post scriptum* final (p. 232-233) de *Raíz del hombre*—est la conclusion ultime troublante, la seule possible dans cette rencontre destructrice avec l'altérité : celle de la mort.

J. M. López López – *La noche y la palabra*

Le premier "opéra de chambre" du compositeur espagnol José Manuel López López (1956) *La noche y la palabra* (2004)⁴¹, sur un livret de Gonzalo Suárez adapté par Andrés Lima et le compositeur, traite le même thème de l'altérité dans la rencontre destructrice des deux mondes, celui de l'aztèque Moctezuma et celui du conquistador Cortés. L'œuvre en un acte comporte 13 scènes s'enchaînant sans coupure. "Il ne s'agissait pas, précise le compositeur, d'affronter la composition uniquement en termes musicaux, picturaux ou théâtraux, mais de la superposition entre image et mouvement des acteurs, entre musique seule et images, entre parole déclamée et musique, entre parole chantée et parole déclamée, etc. En définitive, une multitude de situations qui nous ont obligés de penser l'équilibre d'une manière différente et de tenir compte de l'énergie de chacune des disciplines pour construire cet équilibre global"⁴².

Le texte, conçu au départ comme scénario d'un film qui n'a pas été réalisé, repose sur des extraits de chroniques espagnoles et de fragments en nahuatl. De l'intention fílmique l'œuvre de López López hérite visiblement cette technique inévitable du montage cinématographique qui rend le récit historique particulièrement intense : réduite à ses moments essentiels et en annulant l'unité spatio-temporelle, la narration musico-théâtrale repose sur la composition fragmentale en tant que stratégie convaincante d'analyse. L'opéra de López López se définit ainsi comme réflexion multiple—car utilisant les moyens acoustiques, informatiques et visuels—sur la conquête du Mexique devenue un des plus grands massacres dans l'histoire de l'humanité. L'œuvre multiple ouvre l'espace habituel hétérogène du genre de l'opéra à

(pues utiliza medios acústicos, informáticos y visuales) sobre la conquista de México, convertida en una de las mayores masacres de la historia de la humanidad. Esta obra múltiple abre el espacio habitual heterogéneo del género de la ópera a la informática musical, coordinada por Anne Sédès, y a la imagen proyectada, obra del célebre pintor José Manuel Broto. La partitura musical está escrita para tres solistas (Hernán Cortés barítono, Moctezuma tenor y Malinche soprano), dos actores-solistas (el bufón mexicano y el bufón español o Bernal⁴³), un coro de 8 cantantes y un conjunto instrumental de 10 músicos. El efectivo incluye flautas, clarinete y clarinete bajo, violín, violonchelo, trompeta, trombón, tuba, contrabajo y una cantidad considerable de instrumentos de percusión⁴⁴.

Al contrario que Rihm, que busca "espacializar" la trama histórica y literaria haciendo intervenir en tanto que "comentarios" distanciados los textos de Artaud y de Octavio Paz, López López concentra el texto en torno a los hechos de la Conquista. La finalidad es abrir los componentes de su obra (el sonido informático y la imagen proyectada) en tanto que dimensiones constitutivas del espacio heterogéneo, que se convierte en la caja de resonancia de n dimensiones o el lugar abierto de un comentario múltiple, actuando fuertemente sobre la sensibilidad del espectador. El tema principal de la obra de López López es, precisamente, el encuentro marcado por la comunicación imposible con la alteridad, en versiones diferentes, todas verdaderas: el encuentro entre los dos campos opuestos, el de México y el de la España de la época de la Conquista; el encuentro entre los dos protagonistas enemigos Cortés y Moctezuma; el encuentro entre Cortés y Malinche, su mujer, esclava y traductora a la vez; el encuentro en el interior del personaje con su otro, el bufón mexicano y Netzahualpilli para Moctezuma, el bufón español o Bernal Díaz del Castillo para Cortés; el encuentro con la alteridad más o menos abstracta del coro, participante alternativamente, doble, comentarista y/o testigo de los hechos de la Conquista; finalmente el encuentro-reconciliación, sosegado y definitivo, del viejo



La noche y la palabra. Foto/photo: ©Vicente Martínez. Cortesía Música de Hoy.

l'informatique musicale, coordonnée par Anne Sédès, et à l'image projetée, œuvre du célèbre peintre José Manuel Broto. La partition musicale est écrite pour trois solistes (Hernan Cortès baryton, Moctezuma ténor et Malinche soprane), deux acteurs-récitants (le bouffon mexicain et le bouffon espagnol ou Bernal⁴³), chœur de 8 chanteurs et ensemble instrumental de 10 musiciens. L'effectif comporte flûtes, clarinette et clarinette basse, violon, violoncelle, trompette, trombone, tuba, contrebasse et une quantité considérable de percussions⁴⁴.

Contrairement à Rihm, qui cherche à "spatialiser" la trame historique et littéraire en faisant intervenir en tant que "commentaires" distanciés les textes d'Artaud et d'Octavio Paz, López López concentre le texte autour des événements de la Conquête. Pour ouvrir les composantes de son œuvre – le son informatique et l'image projetée – en tant que dimensions constitutives de l'espace hétérogène qui devient la boîte de résonance à n dimensions ou le lieu ouvert d'un commentaire multiple, fortement agissant sur la sensibilité du spectateur. Le thème principal de l'œuvre de López López est, précisément, la rencontre à communication impossible avec l'altérité, dans des versions différentes, toutes vraies : la rencontre entre les deux camps opposés, celui du Mexique et celui de l'Espagne de l'époque de la Conquista ; la rencontre entre les deux protagonistes ennemis Cortés et Moctezuma ; la rencontre entre Cortés et Malinche, sa femme, esclave et traductrice à la fois ; la rencontre à l'intérieur du personnage avec son autre, le bouffon mexicain et Netzahualpilli pour Moctezuma, le bouffon

Cortés que desea encontrar en la muerte al Méjico de su descubrimiento en la inquietante coda de esta obra (Escena 13).

Los personajes de López López no son los personajes psicológicos de la tradición operística. Partiendo de hechos históricos, el compositor analiza y pone de manifiesto, con los medios de la escena múltiple músico-teatral, la esencia misma de la relación con el otro en toda su densidad: sus protagonistas no son simplemente desdoblados o multiplicados, son como “puestos en el espacio-tiempo” o dicho de otro modo “puestos en resonancia” consigo mismos y con nosotros los espectadores. Para transmitir (con o sin palabras, con sonidos, imágenes, colores, luces, acciones) toda la complejidad del personaje, toda la profundidad mental y toda la riqueza sensible de la relación con la alteridad. Al tiempo que rememoran la tradición operística (evoquemos a los personajes de Rigoletto en la ópera homónima de Verdi o del Inocente en *Boris Godounov* de Moussorgski), los bufones azteca y español, al igual que Netza y Bernal, no están directamente implicados en la acción en tanto que personajes con un papel completo: se definen como los “otros” en el interior mismo del protagonista, son portadores de la verdad que no se confiesa en voz alta o comentaristas sardónicos de los acontecimientos. Y como en el sueño o el inconsciente, la dimensión temporal ya no es pertinente: la voz del viejo Bernal de 84 años, que se acuerda de la *Conquista*, será suplantada por la del bufón español, para relatar la conspiración entre las filas de Cortés (Escena 4); la voz del azteca sardónico recuerda el pasado de Malinche en la escena de su encuentro con Cortés (Escena 7); son el azteca sardónico, el bufón español y el coro los que relatan “el espectáculo dantesco” de la batalla y de la exterminación (Escena 12).

Las características de los tres protagonistas –Moctezuma, tenor (en la Escena 3), Cortés, barítono (Escena 4) y Malinche, soprano (Escena 6)– no son en modo alguno unidimensionales, sino de entrada “situaciones espaciales”, ya que están puestas en relación con el otro / los otros: –La Escena 3, “retrato” de Moctezuma, presenta

español ou Bernal Díaz del Castillo pour Cortés ; puis la rencontre avec l'altérité plus ou moins abstraite du chœur, alternativement participant, double, commentateur et/ou témoin des événements de la Conquête ; enfin la rencontre-réconciliation, apaisée et définitive, du vieux Cortés souhaitant retrouver dans la mort le Mexique de sa découverte dans la coda troublante de l'œuvre (Scène 13).

Les personnages de López López ne sont pas les personnages psychologiques de la tradition opératique. En partant des faits historiques, le compositeur analyse et met en évidence, avec les moyens de la scène multiple musico-théâtrale, l'essence même de la relation à l'autre dans toute son épaisseur : ses protagonistes ne sont pas simplement dédoublés ou multipliés, ils sont comme “mis en espace-temps” ou encore “mis en résonance” avec eux-mêmes et avec nous spectateurs. Pour transmettre – avec et sans parole, avec sons, images, couleurs, lumières, actions – toute la complexité du personnage, toute la profondeur mentale et toute la richesse sensible de la relation à l'altérité. Tout en rappelant la tradition opératique (évoquons les personnages de Rigoletto dans l'opéra homonyme de Verdi ou de l'Innocent dans *Boris Godounov* de Moussorgsky), les bouffons aztèque et espagnol, tout comme Netza et Bernal, ne sont pas directement impliqués dans l'action en tant que personnages à part entière : ils se définissent comme des “autres” à l'intérieur même du protagoniste, ils sont porteurs de la vérité que l'on n'avoue pas à haute voix ou commentateurs sardoniques des événements. Et, comme dans le rêve ou l'inconscient, la dimension temporelle n'est plus pertinente : la voix du vieux Bernal de 84 ans, qui se souvient de la Conquête, sera évincée par celle du bouffon espagnol, pour relater la conspiration dans les rangs de Cortés (Scène 4) ; la voix de l'aztèque sardonique rappelle le passé de Malinche dans la scène de sa rencontre avec Cortés (Scène 7) ; ce sont l'aztèque sardonique, le bouffon espagnol et le chœur qui relatent “le spectacle dantesque” de la bataille et de l'extermination (Scène 12).

Les caractéristiques des trois protagonistes – Moctezuma, ténor (dans la Scène 3), Cortés, baryton (Scène 4) et Malinche, soprane (Scène 6) – ne sont nullement unidimensionnels, mais d'emblée “mises



La noche y la palabra. Foto/photo: ©Vicente Martínez. Cortesía Música de Hoy.

al jefe azteca carcomido por la duda y sistemáticamente confrontado a su otro, Netzahualpilli (p. 44-66), cuya voz es atribuida a diferentes partes del coro (hombres, mujeres). La parte vocal del tenor Moctezuma está particularmente diversificada, yendo de lo hablado sobrio a la *Sprechstimme* y a lo cantado silábico o melismático, siempre siguiendo la prosodia del texto y utilizando con refinamiento extremo la expresividad de los saltos interválicos, de la dinámica detallada, de lo cantado sin vibrato o con vibrato particularmente amplificado, de los glissandi, de los sforzati repetidos, etc.

– La Escena 4, “retrato” de Cortés, barítono, y también una escena múltiple que reúne a Bernal, los conspiradores, el bufón español, el coro y el barítono, cuya parte está constituida también de fragmentos hablados y de fragmentos cantados, con un carácter muy firme, imperativo y violento, a menudo apoyado por los instrumentos de metal de la orquesta (p. 78-122).

– Finalmente la Escena 6 (p.124-143) titulada *Malinche-Marina* ofrece el retrato de la protagonista en su ausencia: se la presenta únicamente a través del discurso de los otros, el coro mixto, la voz hablada de hombre y la voz cantada de Moctezuma sobre la música ya conocida de la Escena 2, *Lago irisado* (Cf. p. 21-43), imagen de la naturaleza y del mundo de los indios. Relacionada con el universo acuático y femenino, esta música está fundamentada exclusivamente en la observación auditiva de la naturaleza del sonido: de un espectro sonoro, reproducido en varias oca-

en espacio” car mises en relation avec l'autre / les autres :

– la Scène 3, “portrait” de Moctezuma, présente le chef aztèque rongé par le doute et systématiquement confronté à son autre, Netzahualpilli (p. 44-66) dont la voix est attribuée à différentes parties du chœur (hommes, femmes). La partie vocale du ténor Moctezuma est particulièrement diversifiée, allant du parlé sobre à la *Sprechstimme* et au chanté syllabique ou mélismatique, toujours en suivant la prosodie du texte et en utilisant avec raffinement extrême l'expressivité des sauts intervalliques, de la dynamique détaillée, du chanté sans vibrato ou avec vibrato particulièrement amplifié, des glissandi, des sforzati répétés, etc.

– la Scène 4, “portrait” de Cortés, baryton, est aussi une scène multiple mettant en co-présence Bernal, les conspirateurs, le bouffon espagnol, le chœur et le baryton dont la partie est constituée aussi de fragments parlés et de fragments chantés, à caractère très ferme, impératif et violent, souvent soutenus par les cuivres dans l'orchestre (p. 78-122).

– Enfin la Scène 6 (p. 124-143) intitulée *Malinche-Marina* donne le portrait de la protagoniste en son absence : elle est présente uniquement à travers le discours des autres, le chœur mixte, la voix parlée d'homme et la voix chantée de Moctezuma sur la musique déjà connue de la Scène 2, *Lago irisado* (*Lac irisé*) (Cf. p. 21-43), image de la nature et du monde des Indiens. Liée à l'univers aquatique et féminin, cette musique est fondée exclusivement sur l'observation auditive de la nature du son : d'un spectre sonore, reproduit à plusieurs reprises dans un balayage de tout l'ambitus instrumental où s'étalent successivement les harmoniques allant du registre le plus grave vers l'aigu. La soprane Malinche n'apparaît comme personnage agissant que dans la scène de la rencontre avec Cortés : Scène 7, *Malinche - Cortés*, p. 144-176.

Le fil narratif sous-jacent dans l'œuvre de López López est présent dans la succession des moments-clés des rencontres avec l'altérité. Après les présentations expositionnelles des personnages – eux-mêmes conçus comme carrefours ou lieux de rencontre avec l'autre en soi-même (les Scènes 3, 4 et 6) – le compositeur présente les rencontres explicites avec l'altérité : la rencontre de Malinche et Cortés, mettant en évidence l'impossibilité d'accepter le

siones con un barrido de todo el ámbito instrumental, en el que se despliegan sucesivamente los armónicos que van del registro más grave al más agudo. La soprano Malinche sólo aparecerá como personaje activo en la escena del encuentro con Cortés: Escena 7, *Malinche - Cortés*, p. 144-176.

El hilo narrativo subyacente en la obra de López López está presente en la sucesión de momentos-clave de los encuentros con la alteridad. Tras las presentaciones expositivas de los personajes –concebidos en sí mismos como encrucijadas o lugares de encuentro con el otro en sí mismo (las Escenas 3, 4 y 6)–, el compositor presenta los encuentros explícitos con la alteridad: el encuentro de Malinche y Cortés, poniendo de manifiesto la imposibilidad de aceptar lo diferente (Escena 7, *Malinche - Cortés*, p. 144-176), el encuentro sin comunicación posible entre Cortés y Moctezuma que culmina en el arresto de Moctezuma (Escena 8, *Encuentro*, p. 177-186)⁴⁵, el encuentro de Cortés, Moctezuma y Malinche, que muestra de manera extremadamente sobria (se trata de un trío vocal sin ningún apoyo instrumental o electrónico) el aislamiento trágico de los tres personajes, encerrados todos ellos en una concepción diferente pero siempre destructiva de la relación con el otro (Escena 9, *Trío*, p. 187-190).

A través del encuentro con la alteridad la ópera de López López pone de manifiesto la esencia misma de la *Conquista*: se trata de la gran proeza del descubrimiento de lo desconocido, pero también el fin de un mundo, la muerte de una cultura, de un modo de ser, de una estética de la vida. Puesto que, recordémoslo, los indios eran prisioneros de la pulsión de muerte, estaban fascinados por los presagios, eran soñadores, poetas. –La destrucción vendrá del aire. Esto se ha dicho.– afirma al principio de la obra (Escena 1) el sardónico narrador azteca en nahuatl, y después el bufón mexicano en español. –El cielo caerá sobre la tierra, y para siempre habrá tinieblas y oscuridad, y en ninguna parte quedará criatura alguna. ¡Ojalá, Señor, que esto venga sobre nosotros! [...] Que sea peste, que sea guerra...–. El narrador azteca o el bufón mexicano dicen en voz alta lo que los pueblos del México precolombino

différent (Scène 7, *Malinche - Cortés*, p. 144-176), la rencontre sans communication possible entre Cortés et Moctezuma aboutissant à l'arrestation de Moctezuma (Scène 8, *Encuentro - Rencontre*, p. 177-186)⁴⁵, la rencontre de Cortés, Moctezuma et Malinche, montrant de façon extrêmement sobre – il s'agit d'un trio vocal sans aucun support instrumental ou électronique – l'isolement tragique des trois personnages, enfermés tous les trois dans une conception différente mais toujours destructrice de la relation à l'autre (Scène 9, *Trío*, p. 187-190).

À travers la rencontre avec l'altérité l'opéra de López López met en évidence l'essence même de la Conquête : elle est le grand exploit de la découverte de l'inconnu, mais encore la fin d'un monde, la mort d'une culture, d'un mode d'être, d'une esthétique de la vie. Car, rappelons-le, les Indiens étaient prisonniers de la pulsion de mort, des amoureux des présages, des rêveurs, des poètes. "La destrucción vendrá del aire. Esto se ha dicho. –énonce au début de l'œuvre (Scène 1) le narrateur aztèque sardonique en nahuatl, puis le bouffon mexicain en espagnol. –El cielo caerá sobre la tierra, y para siempre habrá tinieblas y oscuridad, y en ninguna parte quedará criatura alguna. Ojalá, Señor, que esto venga sobre nosotros ! [...] Que sea peste, que sea guerra..." ("La destruction viendra de l'air. Ceci a été dit. Le ciel tombera sur la terre et il y aura pour toujours ténèbres et obscurité, et il ne restera nulle part une quelconque créature. Je l'espère, Seigneur, que ceci vienne sur nous ! [...] Que la peste soit, que la guerre soit ..."). Le narrateur aztèque ou le bouffon mexicain disent à haute voix ce que les peuples du Mexique précolombien dissimulent derrière leurs rites et leurs présages suicidaires (Scène 2). Enfants de la nature, ils considéraient que "la vérité de l'homme", "la racine" qui permettait de "surmonter le passager et d'affronter la mort" était dans les fleurs et les chants. "On peut véritablement devenir un homme si l'on est capable d'entonner un chant et de cultiver des fleurs"⁴⁶. "No acaban mis flores, / no acaban mis cantos, / yo los elevo, / soy tan sólo un cantor" ("Mes fleurs ne finiront pas / mes chants ne se termineront pas, / je les élève, / je ne suis qu'un chanteur") – dit une belle poésie nahuatl⁴⁷. Et la vraie rencontre des deux mondes est déjà présente symboliquement dans la confrontation de l'oi-

disimulan tras sus ritos y sus presagios suicidas (Escena 2). Hijos de la naturaleza, consideraban que "la verdad del hombre", "la raíz" que permitía "superar lo pasajero y afrontar la muerte" estaba en las flores y los cantos. "Es posible convertirse de verdad en hombre si se es capaz de entonar un canto y cultivar flores"⁴⁶. "No acabarán mis flores, / no acabarán mis cantos, / yo los elevo, / soy tan sólo un cantor."— dice una bella poesía nahuatl⁴⁷. Y el verdadero encuentro de los dos mundos ya está presente de forma simbólica en la confrontación del pájaro que echa el vuelo y del galope de los caballos, del ruido de las alas y del ruido de los cascos sobre el fondo de las olas del mar (fin de la Escena 2). Con la llegada de los españoles, el jefe azteca Moctezuma se pregunta: "¿No es mejor doblarse?" (Escena 3). "¿Pero si yo venciera ese combate, dejaría a mi pueblo sin dioses! Porque nuestros dioses han dispuesto que seamos exterminados..." (Escena 3).

El sueño del conquistador Cortés, hombre de acción, es fundamentalmente diferente del de los aztecas resignados: "Nadie que se vuelva atrás tendrá nada que no tuviese antes de venir. Ninguna gloria espera al hombre que regresa, ninguna atadura es peor que la del pasado. Ninguna vergüenza mayor que la del que retrocede después de haber avanzado.[...] Sólo hay un camino, el que nadie antes que nosotros ha recorrido, porque está hecho a la medida de nuestros sueños y al alcance de nuestra espada." (Escena 4). Las características musicales de estos dos mundos opuestos son las estilizaciones de las campanas de Castilla, así como dos citas de Cristóbal de Morales⁴⁸, para los españoles, y una serie de percusiones ensordecedoras, *fortissimo*, para los indios. Las dos citas de Cristóbal de Morales provienen de la misma obra, *Sabbato Sancto, Lectio prima* y, más concretamente, de la tercera de las *Tres lamentaciones de Jeremías*⁴⁹. Son utilizadas respectivamente en la Escena 1 (Cf. pp. 5-13, coro), para presentar el viaje de los hombres de Cortés a México, y al final de la Escena 3 (pp. 68-71, orquesta), en el momento en que el bufón azteca grita espantado: "He visto torres... Torres como montañas que andaban sobre el mar...". Es natu-

seau qui s'envole et du galop des chevaux, du bruit d'ailes et du bruit de sabots sur le fond des vagues de la mer (fin de la scène 2). A l'arrivée des Espagnols le chef aztèque Moctezuma se demande : "No es mejor doblarse ?" ("N'est-il pas mieux de se plier ?") (Scène 3). "Pero si yo venciera ese combate, dejaría a mi pueblo sin dioses ! Porque nuestros dioses han dispuesto que seamos exterminados..." ("Mais si je gagnais ce combat, je laisserais mon peuple sans dieux ! Car nos dieux ont décidé que nous soyons exterminés...") (Scène 3).

Le rêve du conquistador, homme d'action Cortés est fondamentalement différent de celui des aztèques résignés : "Nadie que se vuelva atrás tendrá nada que no tuviese antes de venir. Ninguna gloria espera al hombre que regresa, ninguna atadura es peor que la del pasado. Ninguna vergüenza mayor que la del que retrocede después de haber avanzado.[...] Sólo hay un camino, el que nadie antes que nosotros ha recorrido, porque está hecho a la medida de nuestros sueños y alcance de nuestra espada" ("Personne qui revient en arrière n'aura ce qu'il n'avait pas avant de venir. Aucune gloire n'attend l'homme qui recule, aucun lien n'est pire que celui au passé. Aucune honte n'est plus grande que celle de l'homme qui recule après avoir avancé. [...] Il y a un seul chemin, celui que personne avant nous n'ait parcouru, puisqu'il est fait selon nos rêves et à la portée de notre épée") (Scène 4). Les caractéristiques musicales de ces deux mondes opposés sont des stylisations des cloches de la Castille, ainsi que deux citations de Cristóbal de Morales⁴⁸, pour les Espagnols, et des percussions assourdissantes, *fortissimo*, pour les Indiens. Les deux citations de Cristóbal de Morales proviennent de la même œuvre, *Sabbato Sancto, Lectio prima* et, plus précisément, de la troisième des *Tres lamentaciones de Jeremías*⁴⁹. Elles sont utilisées, respectivement, dans la Scène 1 (Cf. pp. 5-13, chœur), pour présenter le voyage des hommes de Cortés vers le Mexique, et à la fin de la Scène 3 (pp. 68-71, orchestre), au moment où le bouffon aztèque crie effrayé : "He visto torres... Torres como montañas que andaban sobre el mar..." ("J'ai vu des tours.../ Des tours comme des montagnes qui marchaient sur la mer..."). C'est naturellement la musique des percussions qui caractérise le monde aztèque : Rap-

ralmente la música de percusión la que caracteriza al mundo azteca: recordemos que la música trepidante de los tambores era el grito de la primera réplica, de la primera negativa, de la primera revuelta espontánea de los indios contra el invasor extranjero. La cita de Cristóbal de Morales será progresivamente transformada: las partes de los dos percusionistas, que descansan en el mismo patrón rítmico resultante de la cita, serán progresivamente multiplicadas, polifonizadas, densificadas para fundirse en el ruido de muchedumbre de la revuelta (Cf. instrumentos de percusión y electrónica, pp.71-77). De esta manera la música del final de la Escena 3 (pp. 68-77 de la partitura) prefigura perfectamente el mestizaje inevitable de las dos culturas, nacido del encuentro destructivo con la alteridad.

La trama textual del libreto no ha sido convertida en música cantada de forma sistemática. La obra de López López renuncia a la oposición establecida entre teatro de prosa y teatro musical/ópera y utiliza gran cantidad de texto hablado que reduce enormemente las palabras cantadas. La palabra cantada recoge, por regla general, lo esencial del sentido. El texto hablado, cantado, declamado, gritado, susurrado, transformado, puesto en el espacio, el material fónico de la palabra en español o nahuatl (Cf. la Escena 2), en una lengua comprensible o no para el espectador occidental, el ruido de la respiración constituyen los componentes esenciales del espectáculo múltiple. La utilización diversificada del texto y su distribución particular contribuyen a la pluralización del sentido. Así, el recitado grave y sobrio en nahuatl (Escena 2) remite a las convicciones religiosas inmutables de los indios; la declamación lastimera y falseada del sardónico narrador azteca, en cambio, pone de manifiesto lo absurdo de la plegaria autodestructiva "Que sea peste, que sea guerra. [...] Haz, Señor, que esto venga sobre nosotros [...] Hágase, perdámonos todos, pero con brevedad" (Escena 1). El texto cantado de esta escena se reduce al mínimo: sólo a las palabras-clave "peste" y "guerra", repetidas varias veces, se les pone música en las partes del coro mixto, a *cappella* al principio, transformado y espacia-

pelons que la musique trépidante des tambours était le cri de la première riposte, du premier refus, de la première révolte spontanée des Indiens contre l'envahisseur étranger. La citation de Cristóbal de Morales sera progressivement transformée : les parties des deux percussionnistes qui reposent sur le même pattern rythmique issu de la citation, seront progressivement multipliées, polyphonisées, densifiées pour se fondre dans le bruit de foule de la révolte (Cf. percussions et électronique, pp.71-77). De cette façon la musique de la fin de la Scène 3 (pp. 68-77 de la partition) préfigure parfaitement le métissage inévitable des deux cultures, issu de la rencontre destructrice avec l'altérité.

La trame textuelle du livret n'est pas systématiquement mise en musique chantée. L'œuvre de López López renonce à l'opposition établie entre théâtre de prose et théâtre musical/opéra et utilise beaucoup de texte parlé en réduisant énormément les paroles chantées. La parole chantée dit, en règle générale, l'essentiel du sens. Le texte parlé, chanté, déclamé, crié, chuchoté, transformé, mis en espace, le matériau phonique de la parole en espagnol ou nahuatl (Cf. la Scène 2), en langue compréhensible ou non pour le spectateur occidental, le bruit du souffle constituant une des composantes essentielles du spectacle multiple. L'utilisation diversifiée du texte et sa distribution particulière contribuent à la pluralisation du sens. Ainsi, la récitation grave et sobre en nahuatl (Scène 2) renvoie aux convictions religieuses immuables des Indiens ; la déclamation plaintive faussée du narrateur aztèque sardonique, par contre, met en évidence l'absurdité de la prière autodestructrice "Que sea peste, que sea guerra. [...] Haz, Señor, que esto venga sobre nosotros [...] Hágase, perdámonos todos, pero con brevedad" ("Que la peste soit, que la guerre soit [...] Fais, Seigneur, que ceci s'abatte sur nous [...] Fais-le, perdons-nous tous, mais avec brièveté !") (Scène 1). Le texte chanté de cette scène est réduit au minimum : seuls les mots-clés *peste* et *guerra*, répétés plusieurs fois, sont mis en musique dans les parties du chœur mixte, a *cappella* au début, transformé et spatialisé en temps réel par la suite (Cf. p. 17-20 de la partition).

Le *Trio* (Scène 9, p. 187-190) qui précède la culmination forte, la scène de la bataille et de l'extermination

lizado en tiempo real más tarde (Cf. p.17-20 de la partitura).

El *Trío* (Escena 9, p.187-190) que precede a la culminación definitiva, la escena de la batalla y de la exterminación (p. 203-209), es el momento-clave, dramático y musical, de la obra y, de forma simultánea, lo que concentra la investigación vocal de López López. Extremadamente conciso (4 páginas) y sobrio, este Trío impresiona fuertemente por el ascetismo de la escritura, pues el compositor renuncia en él a todos los medios instrumentales y electrónicos para dar a la vocalidad expresiva toda su fuerza sugestiva. Las partes musicales individualizadas de los protagonistas evolucionan progresivamente hacia tres palabras que resumen lo esencial de su forma de ser: "ser" para Malinche, "muerte" para Moctezuma y "guerra" para Cortés. El material fónico de las tres palabras-clave se desvanece al final del Trío con el estertor de la muerte. A partir de este momento la vocalidad cantada estará definitivamente ausente de la obra: la Escena 10, *Totoloque* (p. 191-196), en la que el juego entre Cortés y un Moctezuma prisionero prepara su abdicación y su lapidación; la Escena 11, *Discurso y Muerte de Moctezuma* (p. 196-202); la Escena 12 (p. 203-209), culminación definitiva de la obra que utiliza las voces habladas de los bufones mexicano y español y del coro, así como la textura densa del conjunto instrumental y de la electrónica, y representa la batalla en todo su horror; y finalmente incluso la Escena 13, *Cortés* (p. 210-213), a modo de coda o *Post scriptum*, utilizarán únicamente la palabra declamada.

La obra de José Manuel Broto

El universo de imágenes realizadas digitalmente y proyectadas sobre una gran pantalla al fondo del escenario está concebido en relación estrecha con la música y el desarrollo dramático. La idea al principio es muy simple y juega fundamentalmente con la luz y el color, rechazando todo figurativismo realista. El universo mexicano está relacionado con los colores vivos de los pájaros, de las flores, de las casas reflejadas en la laguna y los canales; el universo de los españoles, rudo y



La noche y la palabra. Foto/photo: ©Vicente Martínez. Cortesía Música de Hoy.

(p. 203-209), est le moment-clé, dramaturgique et musical, de l'œuvre et, simultanément, le concentré de la recherche vocale de López López. Extrêmement concis (4 pages) et sobre, ce Trío impressionne fortement par l'ascétisme de l'écriture car le compositeur y renonce à tous les moyens instrumentaux et électroniques pour donner à la vocalité expressive toute sa force de suggestion. Les parties musicales individualisées des protagonistes évoluent progressivement vers trois mots qui résument l'essentiel de leur façon d'être : *ser* (être) pour Malinche, *muer* (mort) pour Moctezuma et *guerra* (guerre) pour Cortés. Le matériau phonique des trois mots-clés s'évanouit à la fin du Trío dans le rôle de la mort. À partir de ce moment là vocalité chantée sera définitivement absente de l'œuvre : la Scène 10, *Totoloque* (p. 191-196), où le jeu entre Cortés et Moctezuma prisonnier prépare son abdicación et sa lapidation, la Scène 11, *Discurso y Muerte de Moctezuma* (*Discours et mort de Moctezuma*) (p. 196-202), la Scène 12 (p. 203-209), culmination forte de l'œuvre utilisant les voix parlées des bouffons mexicain et espagnol et du chœur et la texture dense de l'ensemble instrumental et de l'électronique et représentant la bataille dans toutes ses horreurs, puis même la Scène 13, *Cortés* (p. 210-213), à fonction de coda ou *Post scriptum*, utiliseront uniquement la parole déclamée.

L'œuvre de José Manuel Broto

L'univers des images réalisées digitalement et projetées sur un grand écran au fond de la scène est pensé en relation étroite avec la musique et le déroulement dramaturgique. L'idée au départ est très simple et joue fondamentalement avec la lumière et la

severo, está caracterizado por los colores oscuros, terrosos, grises o pardos. “Se hace una referencia continua –precisa Broto– a los colores rojo y azul, colores de los que estaban pintados los dos edificios que culminaban en el gran templo de Tenochtitlan. Las imágenes no son extáticas. Emergen, se funden, desapareciendo y apareciendo de forma continua. Pero de una manera casi imperceptible”⁵⁰. Perfectamente abstracto, el universo de las imágenes fascinantes de Broto pone el contrapunto sensible al desarrollo escénico y musical: la cadencia de sus apariciones, la rapidez de sus transformaciones y de sus desapariciones están perfectamente sincronizadas con la música y la acción. La imagen está más o menos presente en función del momento preciso: puede “tomar la delantera” del escenario (aunque siempre se proyecte en el fondo) o eclipsarse, a pesar de su presencia, para ceder el lugar preponderante a los personajes. Durante el prelude que presenta musicalmente el viaje, la travesía del océano (Escena 1), las imágenes emergen de forma progresiva de la oscuridad total para convertirse en las protagonistas de la escena: se mantienen dos imágenes impactantes de la mar que varían y se transforman continuamente, yendo de la calma a la tempestad, en contrapunto con las potentes olas de la evolución musical acústica y electrónica. Ciertas escenas dramaturgicamente densas como los encuentros Malinche-Cortés (Escena 7), Cortés-Moctezuma (Escena 8) o el *Trio* Cortés, Moctezuma y Malinche (Escena 9), por ejemplo, están marcadas por las imágenes, sin que éstas se impongan demasiado a la atención del espectador. El universo abstracto de las imágenes de Broto sustituye ventajosamente al decorado tradicional estático de la ópera. Convertido en movimiento de colores y luces, el idioma de las imágenes hace del aspecto visual del espectáculo parte integrante y activa en el proceso de producción del sentido, cuidadosamente compuesto por los autores.

*

La música-teatro *Die Eroberung von Mexico* de W. Rihm y la ópera de cámara de J. M. López López ponen de manifiesto, con gran impacto sobre los oyentes, conflictos humanos esenciales, muy pro-

couleur en refusant tout figurativisme réaliste. L'univers mexicain est lié aux couleurs vives des oiseaux, des fleurs, des maisons reflétées dans la lagune et les canaux ; l'univers des Espagnols, rude et sévère, est caractérisé par les couleurs sombres, terreuses, grises ou brunes. “On fait continuellement référence, précise Broto, aux couleurs rouge et bleu, couleurs desquelles étaient peints les deux édifices qui culminaient dans le grand temple de Tenochtitlan. Les images ne sont pas extatiques. Elles émergent, se fondent, en disparaissant et en apparaissant continuellement. Mais d'une manière presque imperceptible”⁵⁰. Parfaitement abstrait, l'univers des images fascinantes de Broto fait contrepoint sensible au déroulement scénique et musical : la cadence de leurs apparitions, la vitesse de leurs transformations et de leurs disparitions sont parfaitement synchronisées avec la musique et l'action. L'image est plus ou moins présente en fonction du moment précis : elle peut “prendre le devant” de la scène (tout en étant toujours projetée dans le fond) ou s'effacer, malgré sa présence, pour céder la place prépondérante aux personnages. Ainsi, pendant le prélude qui présente musicalement le voyage, la traversée de l'océan (Scène 1) les images émergent progressivement de l'obscurité totale pour devenir les protagonistes de la scène : on retient deux images puissantes de la mer qui varient, se transforment continuellement allant du calme à la tempête en contrepoint avec les vagues puissantes de l'évolution musicale acoustique et électronique. Des scènes dramaturgiquement denses comme les rencontres Malinche-Cortés (Scène 7), Cortés-Moctezuma (Scène 8) ou le *Trio* Cortés, Moctezuma et Malinche (Scène 9), par exemple, sont ponctuées d'images, sans que celles-ci s'imposent trop à l'attention du spectateur. L'univers abstrait des images de Broto remplace avantageusement le décor traditionnel statique de l'opéra. Devenu mouvement en couleurs et lumières, le langage des images rend l'aspect visuel du spectacle partie intégrante et active dans le processus de production du sens, soigneusement composé par les auteurs.

*

La musique-théâtre *Die Eroberung von Mexico* de W. Rihm et l'opéra de chambre de J. M. López López mettent en évidence de façon fortement agissante

fundos y, de hecho, omnipresentes. Al centrar sus obras en torno a un problema esencial de la filosofía del siglo XX, a saber, el del encuentro con la alteridad, los dos compositores proponen dos estrategias diferentes sin renunciar a la narratividad, que ciertamente se vuelve fragmental y anhistórica: la "Música-teatro" de Rihm hace hincapié en la intertextualidad, permitiendo colocar la universalidad de la problemática fuera del tiempo; la ópera de cámara de López López insiste en la alteridad explícitamente inscrita en los personajes, exentos de la unidad espacio-temporal. Para insistir (con los medios del compositor contemporáneo) sobre el mismo mensaje: la masacre de hace 500 años no difiere fundamentalmente de las de hoy, de las cuales somos testigos; todas nos remiten a la imposibilidad de aceptar la diferencia y de habitar la distancia; dan prueba del mismo deseo destructivo de someter o aniquilar al otro. La Conquista es el ejemplo flagrante de la imposible comunicación con la alteridad, del encuentro convertido en destrucción rencorosa del otro. "Existen demasiados detalles para poder comprender. Precisar sería echar a perder la poesía de la cosa" – escribía Artaud al dedicar su *Théâtre de Séraphin* a Jean Paulhan⁵¹. Al realizar bajo la forma de "música-teatro" o de ópera múltiple su análisis del descubrimiento de México como la conquista destructiva de lo diferente, Rihm y López López tratan lo esencial y obtienen, de forma particularmente convincente, "el efecto poético": sus obras poseen de forma magistral "la posibilidad de generar lecturas siempre diferentes, sin agotar jamás las posibilidades"⁵².

Ivanka Stoianova, musicóloga. Universidad París 8.

sur l'auditeur des conflits humains essentiels, très profonds et, en fait, omniprésents. En centrant leurs œuvres autour du problème essentiel de la philosophie du XXe siècle de la rencontre avec l'altérité, les deux compositeurs proposent deux stratégies différentes sans renoncer à la narrativité, devenue, il est vrai, fragmentale et anhistorique : la "Musique-théâtre" de Rihm met l'accent sur l'intertextualité permettant de saisir l'universalité de la problématique hors temps ; l'opéra de chambre de López López insiste sur l'altérité explicitement inscrite dans les personnages affranchis de l'unité spatio-temporelle. Pour insister – avec les moyens du compositeur contemporain – sur le même message : le massacre d'il y a 500 ans ne diffère pas fondamentalement de ceux d'aujourd'hui, dont nous sommes témoins : ils renvoient tous à l'impossibilité d'accepter la différence et d'habiter la distance ; ils font preuve de ce même désir destructeur de soumettre ou anéantir l'autre. La Conquista est l'exemple flagrant de l'impossible communication avec l'altérité, de la rencontre devenue destruction haineuse de l'autre. "Il y a assez de détails pour qu'on comprenne. Préciser serait gêner la poésie de la chose" – écrivait Artaud en dédiant son *Théâtre de Séraphin* à Jean Paulhan⁵¹. En réalisant sous forme de «musique-théâtre» ou d'opéra multiple leur analyse de la découverte du Mexique dans la conquête destructrice du différent, Rihm et López López traitent de l'essentiel et obtiennent, de façon particulièrement convaincante, "l'effet poétique" : leurs œuvres détiennent magistralement "la possibilité de générer des lectures toujours différentes, sans que jamais on en épuise les possibilités"⁵².

Ivanka Stoianova, musicologue. Université Paris 8.

¹ Cf. ROVATTI, Pier Aldo. *Introduzione alla filosofia contemporanea*, Bompiani, 1996, pp. 47-53.

² Cf. SCHMITZ, A. "Dva principa" Bethovena / Los "dos principios" de Beethoven", en *Problemy bethovenskogo stilja*, Moscú, OGIz - MUZGIZ, 1932, pp. 127-137.

³ *Abitare la distanza*, es precisamente el título de una de las obras recientes destacables de Pier Aldo Rovatti, Idee, Feltrinelli, Milán, 1994.

⁴ ROVATTI, Pier Aldo. *Introduzione alla filosofia*

¹ Cf. ROVATTI, Pier Aldo. *Introduzione alla filosofia contemporanea*, Bompiani, 1996, pp. 47-53.

² Cf. SCHMITZ, A. "Dva principa" Bethovena / "Les 'deux principes' de Beethoven", in *Problemy bethovenskogo stilja / Problèmes du style de Beethoven*, Moscou, OGIz - MUZGIZ, 1932, pp. 127-137.

³ *Abitare la distanza (Habiter la distance)*, c'est précisément le titre d'un des ouvrages récents remarquables de Pier Aldo Rovatti, Idee, Feltrinelli, Milano, 1994.

contemporanea, p. 48.

⁵ HUSSERL, Edmond. "Quinta meditación. Revelación de la esfera del ser trascendental como intersubjetividad monadológica", en *Méditations cartésiennes*, PUF, París, 1994, pp. 137-202.

⁶ SARTRE, Jean-Paul. *L'être et le néant*, Tel, Gallimard, París, 1976.

⁷ Incluso un poco antes Bergson había teorizado sobre esta noción.

⁸ LEVINAS, Emmanuel. *Le temps et l'autre*, Grenoble, 1947; Quadrige, PUF, París, 1979, p. 170.

⁹ RIHM, W. *Die Eroberung von Mexico*, Universal Edition, 19882, Viena, 1992.

¹⁰ ARTAUD, Antonin. *La Conquête du Mexique*, en Gallimard, París. *Œuvres complètes*, vol. IV, 1978, p. 123.

¹¹ TODOROV, Tzvetan. *La Conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Editions du Seuil, París, 1982, p. 170.

¹² LEVINAS, Emmanuel. *Le temps et l'autre*, p. 77.

¹³ *Ibid.*, p. 75.

¹⁴ *Ibid.*, p. 73.

¹⁵ TODOROV, Tzvetan. *Op. cit.*, p. 105.

¹⁶ LEVINAS, Emmanuel. *Op. cit.*, p. 73.

¹⁷ En lengua maya "profecía" significa "ley". Ver Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 86.

¹⁸ DURÁN, Diego. *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme*, 2 vol., Porrúa, México, 1967; vol. III, 1969, citado por Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 92.

¹⁹ TODOROV, Tzvetan. *Op. cit.*, p. 92.

²⁰ DURÁN, Diego. *Op. cit.*, vol. III, p. 62; según Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 89.

²¹ LEVINAS, Emmanuel. *Op. cit.*, p. 77.

²² *Ibid.*, p. 78.

²³ *Ibid.*, p. 79. El concepto de lo femenino en Levinas disimula apenas la tradicional relación de enemistad entre los dos sexos. Es un hecho: la Torah, el Nuevo Testamento y el Corán fabrican y justifican de maneras distintas un mundo masculino construido sobre la desconsideración generalizada de lo femenino, que se convierte en la representación de lo negativo, fuente de todos los males pasados, presentes y futuros. Cf. Michel Onfray "Teoría de los cuerpos amorosos", Grasset&fasquelle, París, 2000.

²⁴ "Moctezuma estaba muy angustiado, dudaba sobre la vía que debía seguir, huir u ocultarse, o bien esperar; pues temía los mayores males y los mayores ultrajes para sí y para su reino entero." Juan de Tovar (m. 1626), *Orígenes et Croyances des Indiens du Mexique*, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz, 1972, p. 75, citado por Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 93.

²⁵ DURÁN, Diego. *Op. cit.*, vol. III, p. 26, citado por Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 93.

²⁶ RIHM, Wolfgang. *Die Eroberung von Mexico*, Partitura, Ed. Universal n° 1988, Viena, 1991, S. 5. Los textos de los *Cantares mexicanos* utilizados por Rihm provienen de *Rückkehr der Götter*, en: Miguel León-Portilla (ed.). Deutsche Übersetzung: R. Heber, Vervuert Verlagsgesellschaft, Frankfurt am Main, 1986: "La guerra estrangula a la Tlatloloa.../ Los príncipes de México

⁴ ROVATTI, Pier Aldo. *Introduzione alla filosofia contemporanea*, p. 48.

⁵ HUSSERL, Edmond. "Cinquième méditation. Développement de la sphère d'être transcendante comme intersubjetivité monadologique", in *Méditations cartésiennes*, PUF, París, 1994, pp. 137-202.

⁶ SARTRE, Jean-Paul. *L'être et le néant*, Tel, Gallimard, París, 1976.

⁷ Même un peu avant la notion a été théorisée par Bergson.

⁸ LEVINAS, Emmanuel. *Le temps et l'autre*, Grenoble, 1947; Quadrige, PUF, París, 1979, p. 170.

⁹ RIHM, W. *Die Eroberung von Mexico*, Universal Edition, 19882, Wien, 1992.

¹⁰ ARTAUD, Antonin. "La Conquête du Mexique", in *Œuvres complètes*, vol. IV, Gallimard, París, 1978, p. 123.

¹¹ TODOROV, Tzvetan. *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Editions du Seuil, París, 1982, p. 170.

¹² LEVINAS, Emmanuel. *Le temps et l'autre*, p. 77.

¹³ *Ibid.*, p. 75.

¹⁴ *Ibid.*, p. 73.

¹⁵ TODOROV, Tzvetan. *Op. cit.*, p. 105.

¹⁶ LEVINAS, Emmanuel. *Op. cit.*, p. 73.

¹⁷ En langue maya "prophétie" signifie "loi". Voir Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 86.

¹⁸ DURÁN, Diego. *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme*, 2 vol., Porrúa, México, 1967; vol. III, 1969, cité par Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 92.

¹⁹ TODOROV, Tzvetan. *Op. cit.*, p. 92.

²⁰ DURÁN, Diego. *Op. cit.*, vol. III, p. 62; d'après Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 89.

²¹ LEVINAS, Emmanuel. *Op. cit.*, p. 77.

²² *Ibid.*, p. 78.

²³ *Ibid.*, p. 79. Le concept du féminin chez Levinas dissimule à peine la traditionnelle relation d'inimitié entre les deux sexes. C'est un fait, la Torah, le Nouveau Testament et le Coran fabriquent et justifient différemment un monde masculin construit sur la déconsidération généralisée du féminin devenu cause du négatif, source de tous les maux passés, présents et à venir. Cf. Michel Onfray "Théorie du corps amoureux", Grasset&fasquelle, París, 2000.

²⁴ "Moctezuma était très angoissé, hésitant sur la voie à suivre, fuir, ou se cacher, ou bien attendre; car il redoutait les maux les plus grands et les plus grands outrages pour lui et pour son royaume tout entier" – Juan de Tovar (m. 1626), *Orígenes et Croyances des Indiens du Mexique*, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz, 1972, p. 75, cité par Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 93.

²⁵ DURÁN, Diego. *Op. cit.*, vol. III, p. 26, cité par Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 93.

²⁶ RIHM, Wolfgang. *Die Eroberung von Mexico*, Partitur, Universal Edition N° 1988, Wien, 1991, S. 5. Les textes des *Cantares mexicanos* utilisés par Rihm proviennent de *Rückkehr der Götter*, in: Miguel León-Portilla (éd.).

son prisioneros.../ Nuestros lamentos resuenan / Nuestras lágrimas brotan / Tlatelolco está perdido / Los aztecas huyen por el mar / Huyen como mujeres... / Debemos morir / Lo sabemos / Porque somos mortales / Y eres tú, tú que nos das la vida, el que lo ha decidido así."

²⁷ *Libro de los libros de Chilam Balam*, Fondo de Cultura Económica, México, 1948; Trad. fr. *Les prophéties de Chilam Balam*, París, Gallimard, 1976, citado por Tzvetan Todorov, op. cit., p. 87.

²⁸ "Die Trommelrhythmen sind (die) "Melodie" – einer Landschaft, die das Gewitter kommen spürt". Cf. Wolfgang Rihm – *Die Eroberung von Mexico*, Musik-Theater nach Antonin Artaud, Partitura, UE 1982, Viena, 1992, p. 1.

²⁹ RIHM, Wolfgang, "Eroberungsnotiz", en: Programmheft *Die Eroberung von Mexico*, Hamburgische Staatsoper, Hamburgo, 1992, p. 16.

³⁰ ARTAUD, Antonin. *La Conquête du Mexique*, en Gallimard, París, 1978. Œuvres complètes, vol. IV, pp. 122-123.

³¹ En la época de la composición de *Die Eroberung von Mexico* W. Rihm ya es autor del poema danzado *Tutuguri* (1981-82) a partir de los textos de A. Artaud (estreno: 12.11.1982, en la Deutsche Oper de Berlín, puesta en escena: M. Pendleton, dirección: A. Tamayo).

³² RIHM, Wolfgang. "Fremde Begegnung/W. Rihms Bühnenwerk nach Artaud/Ein Gespräch mit R. Urmetzer", en Programmheft *Die Eroberung von Mexico*, Hamburgische Staatsoper, Hamburgo, 1992, p. 25.

³³ ARTAUD, Antonin. *Le théâtre de Séraphin*, en Œuvres complètes, vol. IV, p. 141.

³⁴ *Ibid.*, p. 142.

³⁵ *Ibid.*, p. 144.

³⁶ RIHM, Wolfgang. "Mexico, Eroberungsnotiz", en: *Programmheft Die Eroberung von Mexico*, p. 15.

³⁷ "Vierstufiger Zeitblock", *ibid.*, p. 15.

³⁸ En 1781, un teatro de sombras chinas era introducido en Francia por un italiano, un tal Serafino. Este teatro, al cual dará su nombre afrancesado (*Le Théâtre de Séraphin*), fue animado por él mismo y después por sus descendientes, y ofreció en París representaciones regulares hasta 1870. Baudelaire ya había tomado prestado este título, utilizándolo en el capítulo de los "Paraisos artificiales" en el que describen los efectos oníricos del hachís. *Le Théâtre de Séraphin* de Artaud debía formar parte del *Théâtre et son Double*. (Ver Antonin ARTAUD, en Œuvres complètes, vol. IV, p. 328. Gallimard, París, 1972.)

³⁹ PAZ, Octavio. *Urgund des Menschen* [Raíz del hombre], en: *Avantgarde und Revolution, Mexikanische Lyrik*, deutsche Übersetzung, M. u. K. Meyer-Minnemann, Vervuert Verlagsgesellschaft, Frankfurt am Main, 1987.

⁴⁰ RIHM, Wolfgang. *Eroberungsnotiz*, p. 16.

⁴¹ La obra se estrenó el 27.05.2004 en el Teatro de la Abadía, de Madrid, en el marco del ciclo "Música de hoy", dirección musical Juan Carlos Garvayo, puesta en escena Andrés Lima. protagonistas: David Rubiera (Cortés), Antoni Comas (Moctezuma) y Pilar Jurado (Malinche).

⁴² J. M. LÓPEZ LÓPEZ "La ópera reinventada", en

Deutsche Übersetzung: R. Heber, Vervuert Verlagsgesellschaft, Frankfurt am Main, 1986: "La guerre étrangle les Tlatelolca.../ Les princes du Mexique sont prisonniers.../ Nos lamentations retentissent / Nos larmes coulent / Tlatelolco est perdu / Les Aztèques prennent la fuite par la mer / Ils fuient comme des femmes... / Nous devons mourir / Nous le savons/ Car nous sommes des mortels / Et c'est toi, toi qui donnes la vie, qui a décidé comme cela." (Trad. I. S.)

²⁷ *Libro de los libros de Chilam Balam*, Fondo de Cultura Económica, México, 1948; Trad. fr. *Les prophéties de Chilam Balam*, París (Gallimard) 1976, cité par Tzvetan Todorov, op. cit., p. 87.

²⁸ "Die Trommelrhythmen sind" (die) "Melodie" – einer Landschaft, die das Gewitter kommen spürt". Cf. Wolfgang RIHM. *Die Eroberung von Mexico*, Musik-Theater nach Antonin Artaud, Partitur, UE 1982, Wien, 1992, p. 1.

²⁹ RIHM, Wolfgang. *Eroberungsnotiz*, in Programmheft *Die Eroberung von Mexico*, Hamburgische Staatsoper, Hamburgo, 1992, p. 16.

³⁰ ARTAUD, Antonin. *La Conquête du Mexique*, in *Œuvres complètes*, vol. IV, Gallimard, París, 1978, pp. 122-123.

³¹ À l'époque de la composition de *Die Eroberung von Mexico* W. Rihm est déjà auteur du poème dansé *Tutuguri* (1981-82) à partir des textes d'A. Artaud (création: 12.11.1982, à la Deutsche Oper de Berlin, mise en scène: M. Pendleton, direction: A. Tamayo).

³² RIHM, Wolfgang. "Fremde Begegnung/W. Rihms Bühnenwerk nach Artaud"/Ein Gespräch mit R. Urmetzer, in Programmheft *Die Eroberung von Mexico*, Hamburgische Staatsoper, Hamburgo, 1992, p. 25.

³³ ARTAUD, Antonin. "Le Théâtre de Séraphin", in *Œuvres complètes*, vol. IV, p. 141.

³⁴ *Ibid.*, p. 142.

³⁵ *Ibid.*, p. 144.

³⁶ RIHM, Wolfgang. "Mexico, Eroberungsnotiz", in: Programmheft *Die Eroberung von Mexico*, p. 15.

³⁷ "Vierstufiger Zeitblock", *ibid.*, p. 15.

³⁸ En 1781, un théâtre d'ombres chinoises avait été introduit en France par un italien, un certain Serafino. Ce théâtre auquel il donna son nom français – *Le Théâtre de Séraphin* – fut animé par lui, puis par ses descendants, et donna à Paris des représentations régulières jusqu'en 1870. Baudelaire, déjà, avait emprunté ce titre, intitulant ainsi le chapitre des "Paradis artificiels" où il décrit les effets oniriques du haschisch. *Le Théâtre de Séraphin* d'Artaud devait faire partie du *Théâtre et son Double*. - Voir Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, vol. IV, Gallimard, París, 1972, p. 328.

³⁹ PAZ, Octavio, *Urgund des Menschen*, in: *Avantgarde und Revolution, Mexikanische Lyrik*, deutsche Übersetzung, M. U. K. Meyer-Minnemann, Vervuert Verlagsgesellschaft, Frankfurt am Main, 1987.

⁴⁰ RIHM, Wolfgang. *Eroberungsnotiz*, p. 16.

⁴¹ L'œuvre a été créée le 27.05.2004 au Teatro de la Abadía, à Madrid, dans le cadre du cycle "Música de hoy", sous la direction de Juan Carlos Garvayo, avec

Radio Clásica, Radio Nacional de España, Madrid, julio 2004, p. 31.

⁴³ DIAZ DEL CASTILLO, Bernal. (Cf. la Escena 4 en la que Bernal se asimila al bufón español) es uno de los soldados de Cortés al que debemos una descripción extremadamente preciada de la Conquista. Cf. B. Díaz del Castillo – *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, I, II, Ed. Porrúa, Argentina, 1968.

⁴⁴ Los dos percusionistas disponen de vibráfonos, marimbas, timbales, tam-tams, címbalos colgantes, bombos, glockenspiel, campanas tubulares, barras metálicas para los “clusters” de los vibráfonos, crótales y tambores planos. Los instrumentos de percusión se utilizan mucho para caracterizar el universo de los indios.

⁴⁵ El diálogo hablado de los adversarios se apoya musicalmente en las intervenciones fragmentadas que superponen la voz cantada de Malinche, las percusiones, vinculadas habitualmente al personaje de Moctezuma, y la trompeta, que acompaña a menudo al personaje de Cortés. Estos fragmentos pueden superponerse de forma libre, según las indicaciones del director de orquesta, al diálogo hablado. (Cf. pp. 185-186).

⁴⁶ Cf. LIMA, Andrés “Para dejar huella en la memoria”, en Informe de prensa de *La noche y la palabra* de J. M. L. López, Teatro de la Abadía, Madrid, mayo 2004, p. 5.

⁴⁷ *Ibid.*, citado por Andrés LIMA, p. 5.

⁴⁸ Cristóbal de Morales (1500-1553), autor de misas y motetes que le aseguran una fama internacional. Maestro de capilla en Ávila, y después en Plasencia y Salamanca, de Morales se hace cantante de la capilla pontificia de Roma y protegido del Papa Pablo III. De vuelta a España, es nombrado maestro de capilla de la Catedral de Toledo, y después del Duque de Arcos y de la Catedral de Málaga. Es sin duda el compositor español más importante de la época de la Conquista, cuya gloria se extiende también hasta el Nuevo Mundo.

⁴⁹ Según investigaciones musicológicas recientes esta obra no pertenecería a Cristóbal de Morales, sino al compositor italiano Costanzo Festa (1490-1545), representante de la escuela romana y autor de madrigales, misas, himnos y motetes.

⁵⁰ BROTO, José Manuel, en “El reflejo de una dualidad”, comunicado de prensa de *La noche y la palabra*, Teatro de La Abadía, Madrid, 2004, p. 8.

⁵¹ ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre de Séraphin*, en *Œuvres complètes*, vol. IV, p. 141.

⁵² ECO, Umberto, *Apostille au Nom de la Rose*, Grasset, París, 1985, p. 15.

la mise en scène d'Andrés Lima. Dans les rôles des protagonistes : David Rubiera (Cortés), Antoni Comas (Moctezuma) et Pilar Jurado (Malinche).

⁴² LÓPEZ LÓPEZ J. M. “La ópera reinventada”, in Radio Clásica, Radio Nacional de España, Madrid, julio 2004, p. 31

⁴³ DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal. (Cf. la Scène 4 où Bernal est assimilé au bouffon espagnol) est un des soldats de Cortès à qui nous devons une description extrêmement précieuse de la Conquista. Cf. B. Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, I, II, Ed. Porrúa, Argentina, México, 1968.

⁴⁴ Les deux percussionnistes disposent de vibraphones, marimbas, timbales, tam-tams, cymbales suspendues, grosses caisses, glockenspiel, cloches tubulaires, barres métalliques pour des clusters aux vibraphones, crotales et caisses claires. Les percussions sont utilisées beaucoup pour caractériser l'univers des Indiens.

⁴⁵ Le dialogue parlé des adversaires est soutenu musicalement par les interventions de fragments qui superposent la voix chantée de Malinche, les percussions liées habituellement au personnage de Moctezuma et la trompette qui accompagne souvent le personnage de Cortés. Ces fragments sont à superposer librement, selon l'indication du chef d'orchestre, au dialogue parlé. (Cf. p. 185-186).

⁴⁶ Cf. LIMA, Andrés, “Para dejar huella en la memoria”, in Dossier de presse de *La Noche y la palabra* de J. M. López López, Teatro de la Abadía, Madrid, mai 2004, p. 5.

⁴⁷ *Ibid.*, cité par Andrés Lima, p. 5.

⁴⁸ Cristóbal de Morales (1500-1553), auteur de messes et de motets qui lui assurent une célébrité internationale. Maître de chapelle à Ávila, puis à Plasencia et Salamanca, de Morales devient chanteur à la chapelle pontificale de Rome et protégé du pape Paul III. De retour en Espagne, il est nommé maître de chapelle de la cathédrale de Tolède, puis du duc d'Arcos et de la cathédrale de Malaga. Il est, sans doute, le compositeur espagnol le plus important de l'époque de la Conquista, dont la gloire s'étend aussi jusqu'au Nouveau Monde.

⁴⁹ D'après des recherches musicologiques récentes cette œuvre appartiendrait non pas à Cristóbal de Morales, mais au compositeur italien Costanzo Festa (1490-1545), représentant de l'école romaine et auteur de madrigaux, de messes, d'hymnes et de motets.

⁵⁰ BROTO, José Manuel, “El reflejo de una dualidad”, in Dossier de presse de *La noche y la palabra*, Teatro de La Abadía, Madrid, 2004, p. 8.

⁵¹ ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre de Séraphin*, in *Œuvres complètes*, vol. IV, p. 141.

⁵² ECO, Umberto, *Apostille au Nom de la Rose*, Grasset, París, 1985, p. 15.

La ópera en Francia: resurgimientos líricos en Manoury, Dusapin y Levinas

Tras una profunda crisis en los años 1950-60, la ópera se encuentra actualmente, tanto en Francia como en otros países europeos, en un periodo de efervescencia. Pero no es exactamente el mismo género el que recupera su lugar en los escenarios líricos: si la ópera ha resucitado ha sido al precio de una metamorfosis. En ella se refleja la fusión de dos géneros que responden a la misma aspiración de reunir música y dramaturgia en un espectáculo único: la antigua ópera desterrada por la vanguardia modernista y el teatro musical de los años 1960-70. De esta fusión surge una variedad de formas híbridas del espectáculo músico-teatral que conservan en diversas proporciones las características de los dos géneros.

Al examinar tres obras recientes de Philippe Manoury, Pascal Dusapin y Michaël Levinas, queda en evidencia la emergencia, en este contexto, de una ópera en la que las dimensiones, la concepción dramática y la escritura musical recuerdan el modelo tradicional del género¹. Estas tres obras ilustran de hecho otras tantas maneras de reapropiarse –aunque desviándose– de este modelo, con sus fastos y sus efusiones, con sus convenciones y sus clichés. Comparten igualmente la voluntad de actualizar una categoría estética que debemos llamar, incluso si el término parece trillado, lírica.

K... de Philippe Manoury

Las dos óperas compuestas por Philippe Manoury en los años 90, *60° parallèle* y *K...*, ilustran perfectamente la renovación de este género. De un lado, por la utilización de medios que emplea, tan-

L'opéra en France : résurgences lyriques chez Manoury, Dusapin et Levinas

Après avoir traversé une crise profonde dans les années 1950-60, l'opéra connaît actuellement, en France comme dans d'autres pays européens, une période d'effervescence. Mais ce n'est pas tout à fait le même genre qui retrouve sa place sur les scènes lyriques : si l'opéra est ressuscité, ce n'est qu'au prix d'une métamorphose. Celle-ci reflète la fusion de deux genres qui répondaient tous les deux à la même aspiration de réunir musique et dramaturgie dans un spectacle unique : l'ancien opéra banni par l'avant-garde moderniste et le théâtre musical des années 1960-70. De cette fusion résulte une variété de formes hybrides de spectacle musical-théâtral qui conservent dans des proportions diverses les caractéristiques des deux genres.

En examinant trois créations récentes de Philippe Manoury, Pascal Dusapin et Michaël Levinas, ce texte met en évidence l'émergence, dans ce contexte, d'un opéra dont les dimensions, la conception dramaturgique et l'écriture musicale rappellent le modèle traditionnel du genre¹. Ces trois œuvres illustrent en fait autant de façons de se réapproprier – tout en le détournant – ce modèle, avec ses fastes et ses effusions, avec ses conventions et ses clichés. Elles partagent également la volonté de réactualiser une catégorie esthétique que l'on doit appeler, même si le terme paraît galvaudé, lyrique.

K... de Philippe Manoury

Les deux opéras composés par Philippe Manoury dans les années 1990, *60° parallèle* et *K...*, illustrent parfaitement le renouveau de ce genre. D'un côté, par l'ampleur des moyens qu'il mobilise, par sa conception dramaturgique ainsi que par le langage musical relativement accessible qu'il adopte, l'auteur

to por su concepción dramática como por el lenguaje musical relativamente accesible que adopta, el autor se inscribe en la tradición operística, evocando en este sentido las figuras de Wagner, Debussy, Strauss y Berg. Por otro lado, estas dos obras mantienen los rasgos de las innovaciones aportadas por el teatro musical: rechazo del *pathos* romántico o expresionista, una cierta objetividad y distanciamiento, una forma nueva de jugar con la dimensión del tiempo. Igualmente se aprovechan de la experiencia adquirida por Manoury en la explotación de la electrónica utilizada en vivo y en el dominio de la espacialización del sonido. En conjunto, encarnan una postura estética que se pretende equilibrada y que el compositor resume perfectamente cuando confiesa tener “un pie en la tradición y otro en la experimentación”².

La concepción dramática de *60° parallèle* manifiesta esta voluntad de equilibrio. Manoury concede un papel importante al libreto, del que espera “manejar la estructura musical en función de la situación dramática”. Al respetar la regla clásica de unidad de tiempo, lugar y acción, el libreto presenta de hecho un carácter extrañamente desfasado. La acción se desarrolla en un aeropuerto, a puerta cerrada en una sala de espera, decorado que evoca el problema de comunicación en el mundo moderno. Mezcla un embrión de intriga policíaca y breves fragmentos de historias que se remontan al pasado de nueve personajes que se reencuentran por azar. Sin embargo, el resorte dramático de la obra no reside en estas historias expresamente insignificantes, sino en la tensión producida por el sentimiento de espera. De ahí un cierto estatismo que se aparta del modelo tradicional del libreto de ópera rico en cambios. Esta visión de la dramaturgia está igualmente ligada a una percepción no lineal del tiempo que hace que al final de la ópera, los nueve personajes se encuentren en el mismo estado de espera que al principio.

Sobre el plano del lenguaje musical, Manoury se desmarca del atonalismo y de los experimentos del teatro musical, en lo que concierne en particular al tratamiento de la voz. Al adoptar una posición crítica en relación con estos contactos, él

inscrit sa démarche dans la tradition opératique, évoquant en ce sens les figures de Wagner, Debussy, Strauss et Berg. D'un autre côté, ces deux œuvres gardent la trace des innovations apportées par le théâtre musical : rejet du pathos romantique ou expressionniste, une certaine objectivité et distanciation, une façon nouvelle de jouer avec la dimension du temps. Elles mettent également à profit l'expérience acquise par Manoury dans l'exploitation de l'électronique utilisée en temps réel et dans le domaine de la spatialisation du son. Dans l'ensemble, elles incarnent une position esthétique qui se veut équilibrée et que le compositeur résume parfaitement lorsqu'il avoue avoir “un pied dans la tradition et un autre dans l'expérimentation”².

La conception dramaturgique de *60° parallèle* manifeste cette volonté d'équilibre. Manoury accorde une place importante au livret, ainsi entend-il “gérer la structure musicale en fonction de la situation dramatique”. En respectant la règle classique de l'unité de temps, de lieu et d'action, le livret présente en fait un caractère étrangement décalé. L'action se déroule dans un aéroport, dans le huis clos d'une salle d'attente, décor qui évoque le problème de l'incommunicabilité dans le monde moderne. Elle mêle un embryon d'intrigue policière et des bribes d'histoires qui remontent dans le passé de neuf personnages qui se rencontrent par hasard. Cependant, le ressort dramatique de l'œuvre ne réside pas dans ces histoires volontairement insignifiantes, mais dans la tension générée par le sentiment d'attente. D'où un certain statisme qui s'écarte du modèle traditionnel du livret d'opéra riche en rebondissements. Cette vision dramaturgique est également liée à une perception non-linéaire du temps qui fait qu'à la fin de l'opéra, les neuf personnages se retrouvent dans le même état d'attente qu'au début.

Sur le plan du langage musical, Manoury se démarque de l'atonalismo et des expérimentations du théâtre musical, en particulier en ce qui concerne le traitement de la voix. En adoptant une position critique vis-à-vis de ces approches, il déclare avoir souhaité “éviter les tics de certaines écritures vocales, comme les grands intervalles et les sauts, lesquels brisent la voix, dont on doit pourtant respecter le continuum ainsi que la psychologie et l'émotion qu'elle exprime”.

declara haber deseado “evitar los tics de ciertas escrituras vocales, como los grandes intervalos y los saltos, que quiebran la voz, y, por tanto, se debe respetar el continuo así como la psicología y la emoción que ella expresa”³. Con todo, se distancia igualmente en relación a un postmodernismo que, forzándose por recuperar la expresividad romántica cae en el pastiche y la facilidad. Su escritura, precisa él, va “en el sentido de una flexibilidad, no de un laxismo”. Si utiliza una gran orquesta a lo Wagner, Manoury procede con suavidad, fraccionándola en pequeñas orquestas. Del mismo modo, si integra en la partitura algunos elementos heteróclitos (un vals, una canción infantil, una secuencia de rock), es sólo porque el contexto dramático lo exige.

La segunda ópera de Manoury, *K...*, confirma las opciones estéticas anunciadas en *60° parallèle*. Se caracteriza por una continuidad dramática real, en contra del aspecto fragmentario del libreto que parte de *El proceso* de Kafka. Respetando la estructura particular de esta obra inacabada constituida por fragmentos permutables, el libreto permite sin embargo al compositor librarse de la temporalidad de la narrativa tradicional. En el plano musical, esta ópera “fiel a las convenciones del género” se caracteriza por una “dramaturgia orquestal muy accesible”⁴, por un cuidado en la unidad del material y por una escritura vocal que privilegia “líneas melódicas no distendidas” y la comprensión del texto. La partitura se presenta como “una especie de depuración progresiva”, en el sentido de que “la música se rarifica, va hacia la desnudez”, describiendo el aislamiento creciente del personaje. Gracias a una utilización ingeniosa de los recursos de la informática y de la electrónica en vivo, Manoury añade al espectáculo una dimensión espacial nueva que enriquece considerablemente la gama de sensaciones brindadas al espectador. Sumergido por momentos en un océano de sonidos en movimiento, éste considera que puede “viajar de alguna manera en el sentido mismo del personaje”.

¿Qué sucede entre tanto en la categoría de lo lírico? Sobre el plano de la dramaturgia, Manoury escoge un “teatro de conversación” que reduce

me”³. Cependant, il prend également distance par rapport à un postmodernisme qui, en s'efforçant de retrouver l'expressivité romantique, échoue dans le pastiche et la facilité. Son écriture, précise-t-il, va “dans le sens d'un assouplissement, pas d'un laxisme”. S'il utilise un grand orchestre à la Wagner, Manoury procède avec souplesse, en le fractionnant en plusieurs petits orchestres. De même, s'il intègre dans la partition quelques éléments hétéroclites (une valse, une comptine, une séquence de rock), c'est seulement parce que le contexte dramatique l'exige.

Le deuxième opéra de Manoury, *K...*, confirme les options esthétiques annoncées dans *60° parallèle*. Il se caractérise par une réelle continuité dramaturgique, en dépit de l'aspect fragmentaire du livret tiré du *Procès* de Kafka. En respectant la structure particulière de cette œuvre inachevée constituée de fragments permutables, le livret permet cependant au compositeur de s'affranchir de la temporalité du récit traditionnel. Sur le plan musical, cet opéra “fidèle aux conventions du genre” se caractérise par une “dramaturgie orchestrale très accessible”⁴, par un souci d'unité du matériau et par une écriture vocale qui privilégie “des lignes mélodiques non distendues” ainsi que la compréhension du texte. La partition se présente comme “une sorte d'épure progressive”, en ce sens que “la musique se raréfie, va vers la nudité”, décrivant l'isolement croissant du personnage. Grâce à une utilisation ingénieuse des ressources de l'informatique et de l'électronique en temps réel, Manoury ajoute au spectacle une dimension spatiale nouvelle qui enrichit considérablement la gamme des sensations offertes au spectateur. Immergé par moments dans un océan de sons en mouvement, celui-ci est censé pouvoir ainsi “voyager en quelque sorte dans l'esprit même du personnage”.

Qu'en est-il cependant de la catégorie du lyrique ? Sur le plan de la dramaturgie, Manoury fait le choix d'un “théâtre de conversation” qui réduit l'écriture déjà austère de Kafka à une succession de dialogues d'une objectivité presque clinique. Au livret en forme de “procès-verbal” correspond une écriture vocale qui privilégie le récitatif, en faisant l'économie des formes consacrées d'expression lyrique que sont les airs et les duos. Le souci, compréhensible, d'éviter un des aspects les plus ringards et les plus kitsch du

la escritura, en sí austera de Kafka, a una sucesión de diálogos de una objetividad casi clínica. Al libreto en forma de “proceso verbal”, le corresponde una escritura vocal que privilegia el recitativo, economizando las formas consagradas de expresión lírica que son las arias y dúos. El comprensible cuidado de evitar uno de los aspectos más controvertido y kitsch de la gran ópera no explica enteramente esta extracción de lo lírico, la cual también está relacionada con la ausencia o desnaturalización de un resorte lírico esencial: el deseo erótico. Manoury observa que en la novela de Kafka los personajes femeninos, representaciones tradicionales del deseo, pertenecen todos al mundo de la justicia: son mujer de ujier, amante de abogado o juez⁵. De hecho, sugerido así, el deseo –en este caso insatisfecho– de justicia se sustituye, en Kafka, al deseo erótico. La apuesta de *K...* parece ser entonces demostrar que incluso un deseo apartado de su objeto habitual puede alimentar el filón lírico indispensable para la ópera.

***Perelà, l'homme de fumée* de Pascal Dusapin**

La evolución estética en el curso de la cual Pascal Dusapin (n.1955) compone su cuarta ópera, *Perelà, l'homme de fumée* (2003), ilustra perfectamente la evolución reciente de este género en general. Admirador de Varèse y discípulo de Xenakis, Dusapin comienza por afirmar, en lo que concierne a la ópera, una actitud iconoclasta y provocadora⁶. Su “hay que romper la ópera” se hace eco de la célebre frase de Boulez: “hay que volar los teatros de ópera”. Si en 1989, firma con el libretista Olivier Cadiot una primera ópera titulada *Roméo & Juliette*, es para llevar a cabo una deconstrucción crítica de los mecanismos del género y para cuestionarse sobre su viabilidad y sus condiciones de existencia en el siglo XX. El verdadero argumento de *Roméo & Juliette*, según sus autores, no es ni una historia de amor ni la Revolución Francesa (incluso si estos dos planos se superponen en el libreto), sino “el sistema texto/música que hace que la palabra pase al canto”) dicho de otro modo, el género operístico mismo, que deviene efectivamente objeto de una ingeniosa regresión

grand opéra n'explique pas entièrement cette évacuation du lyrique. Celle-ci apparaît également liée à l'absence ou à la dénaturation d'un ressort lyrique essentiel : le désir érotique. Manoury observe que, dans le roman de Kafka, les personnages féminins, traditionnelles représentations du désir, appartiennent tous au monde de la justice : ils sont femme d'huissier, maîtresse d'avocat ou de juge⁵. En fait, suggère-t-il ainsi, le désir – en l'occurrence inassouvi – de justice se substitue, chez Kafka, au désir érotique. Le pari de *K...* semble alors être de démontrer que même un désir détourné de son objet habituel peut alimenter le filon lyrique indispensable à l'opéra.

***Perelà, l'homme de fumée* de Pascal Dusapin**

L'évolution esthétique au terme de laquelle Pascal Dusapin (n. 1955) compose son quatrième opéra, *Perelà, l'homme de fumée* (2003), illustre parfaitement l'évolution récente de ce genre en général. Admirateur de Varèse et disciple de Xenakis, Dusapin commence par affirmer, en matière d'opéra, une attitude iconoclaste et provocatrice⁶. Son “il faut casser l'opéra” fait écho à la célèbre phrase de Boulez : “il faut faire sauter les maisons d'opéra”. S'il signe, en 1989, avec le librettiste Olivier Cadiot, un premier opéra intitulé *Roméo & Juliette*, c'est pour procéder à une déconstruction critique des mécanismes du genre et pour s'interroger sur sa viabilité et sur ses conditions d'existence au XXe siècle. Le véritable sujet de *Roméo & Juliette*, selon ses auteurs, n'est ni une histoire d'amour ni la Révolution Française (même si ces deux plans se superposent dans le livret), mais “le système texte/musique qui fait passer la parole au chant”, autrement dit le genre opératique lui-même, qui fait effectivement l'objet d'une ingénieuse mise en abyme. Sur un ton polémique, Dusapin déclare par ailleurs se moquer des lois du genre, tout en ne voulant pas d'un opéra “agressivement moderniste”, car il “en [avait] assez de l'“esthétique Hiroshima” qui caractérise l'essentiel de notre musique contemporaine”⁷. Cependant, ce refus de l'académisme moderniste ne le conduit pas encore à écrire un vrai opéra à l'ancienne. *Roméo & Juliette* reste en effet proche du théâtre musical, notamment par la façon distanciée dont ses deux auteurs abordent les deux mythes modernes que sont devenus la Révolution et le

infinita. Con tono polémico, Dusapin declara, por otro lado, reírse de las leyes del género, sin tampoco querer una ópera "agresivamente modernista", ya que "estaba harto de la 'estética Hiroshima' que caracteriza lo esencial de la música contemporánea"⁷. Sin embargo, este rechazo del academicismo modernista no le lleva aún a escribir una verdadera ópera a lo clásico. *Roméo & Juliette* se mantiene próxima al teatro musical, especialmente por la forma distanciada en la que sus autores abordan los dos mitos modernos en que se han convertido la Revolución y la célebre pareja de Shakespeare.

Las dos obras siguientes exploran dos voces diferentes, revelando dos nuevas facetas del compositor. *Medeamaterial*⁸ (1992) es una ópera de cámara concebida como prólogo para *Didon et Enée* de Purcell de quien toma prestado el efectivo de la orquesta barroca. Por muchos motivos, esta obra se remite a una estética postmoderna, aunque su autor reniegue con vehemencia de esta apelación⁹. De esta forma, cuando el texto del dramaturgo Heiner Müller, que se encuentra en la base del libreto, tenía al principio un carácter violento y provocador, Dusapin, a través de un hábil giro, consigue "un soberbio rol lírico", en una ópera que "pide un lugar en el firmamento del repertorio"¹⁰. A diferencia de *Roméo & Juliette*, la partitura es de una gran homogeneidad estilísticamente hablando, en el registro de una expresión trágica exacerbada. Con *To Be Sung*¹¹, otra ópera de cámara, Dusapin vuelve en cambio a una aproximación experimental así como a la problemática de las relaciones entre texto y música. Una dimensión visual particularmente refinada, elaborada por el artista americano James Turrell, se integra por otra parte en un espectáculo que inventa su propio género. A partir de la economía de un argumento verdaderamente narrativo, el compositor apunta a "situar la ópera al mismo nivel que la música de cámara". De esta forma, hace la apuesta de "conseguir que la música se vea desde el interior y no desde el exterior renunciando a apoyarse en falsos artificios escénicos"¹².

Es en su cuarta tentativa, con *Perelà, l'homme*

célebre couple de Shakespeare.

Les deux œuvres suivantes explorent deux voies différentes, révélant deux nouvelles facettes du compositeur. *Medeamaterial*⁸ (1992) est un opéra de chambre conçu comme prologue pour *Didon et Enée* de Purcell dont il emprunte l'effectif de l'orchestre baroque. A plusieurs titres, cette œuvre se rattache à une esthétique postmoderne, bien que son auteur récuse avec véhémence cette appellation⁹. Ainsi, alors que le texte du dramaturge allemand Heiner Müller, qui se trouve à la base du livret, avait au départ un caractère violent et provocateur, Dusapin, par un habile détournement, en tire "un superbe rôle lyrique", dans un opéra qui "brigue une belle place au firmament du répertoire"¹⁰. À la différence de *Roméo & Juliette*, la partition est parfaitement homogène stylistiquement, dans le registre d'une expression tragique exacerbée. Avec *To Be Sung*¹¹, un autre opéra de chambre, Dusapin revient en revanche à une approche expérimentale ainsi qu'à la problématique des rapports texte-musique. Une dimension visuelle particulièrement épurée, élaborée par l'artiste américain James Turrell, est par ailleurs intégrée dans ce spectacle qui invente son propre genre. En faisant l'économie d'un véritable argument narratif, le compositeur vise à "hisser l'opéra au même niveau que la musique de chambre". Aussi fait-il le pari de "parvenir à faire voir la musique du dedans et non du dehors en renonçant à s'appuyer sur de faux artifices scéniques"¹².

Ce n'est qu'à sa quatrième tentative, avec *Perelà, l'homme de fumée*, que Dusapin se révèle complètement en tant que compositeur d'opéra. Cette œuvre, qui répond à "un besoin impérieux de travailler sur un 'grand format'", marque en fait un "retour définitif et durable de l'opéra"¹³. Elle contient tous les ingrédients du genre et en premier lieu, "une véritable histoire, un déroulement réellement narratif"¹⁴. L'intrigue est portée par des personnages qui possèdent une réelle épaisseur émotionnelle, bien qu'ils soient parfaitement invraisemblables, à l'image des héros de la fable allégorique qui a inspiré le livret¹⁵. L'écriture musicale marque le retour à une syntaxe et à une fonctionnalité dramaturgique conventionnelles. L'orchestre devient ainsi "un personnage hautement 'psychologisé'", qui s'adapte à diverses situations théâ-

de fumée, cuando Dusapin se revela completamente como compositor de ópera. Esta obra, que responde a “una necesidad imperiosa de trabajar sobre el ‘gran formato’”, marca de hecho una “vuelta definitiva y durable de la ópera”¹³. Contiene todos los ingredientes del género y en primer lugar, “una verdadera historia, un desarrollo realmente narrativo”¹⁴. La intriga se apoya en dos personajes que poseen una verdadera densidad emocional, aunque sean perfectamente inverosímiles, a imagen de los héroes de la fábula alegórica que ha inspirado el libreto¹⁵. La escritura musical marca el retorno a una sintaxis y a una funcionalidad dramática convencional. De este modo, la orquesta aparece como “un personaje altamente ‘psicologizado’”, que se adapta a diferentes situaciones teatrales, lo que provoca incluso el empleo, en ciertos momentos, de técnicas ilustrativas. La superposición de planos –por ejemplo, la presencia puntual en la escena de una fanfarria desincronizada en relación con la orquesta del foso– aparece en este contexto como una reminiscencia del teatro musical.

La partitura vocal, rica en páginas de una expresividad notable, contiene todas las premisas de una grandeza lírica. La evolución de Dusapin en este plano es espectacular: cuando al final de *Roméo & Juliette* mueren los dos héroes porque no consiguen cantar convenientemente –y formar una verdadera pareja de ópera– en *Perelà* este bloqueo simbólico en cuanto al destino del canto lírico en el siglo XX es vencido con brío. Sin embargo, la conversión lírica de Dusapin aparece como el resultado de una voluntad deliberada que se inscribe en una estrategia compositiva. Esta observación es válida también con respecto a la manera perfectamente calculada con la que el compositor entiende aplicar la teoría de los afectos. El libreto sugiere de hecho otro bloqueo, tan simbólico como el de *Roméo & Juliette*, que impide un verdadero desarrollo lírico. Se refiere de nuevo al elemento, central en la ópera tradicional, de la pareja de enamorados. En la pareja imaginada por Palazzeschi –formada por Perelà, personaje fantástico desprovisto de consistencia carnal, y la marquesa de Bellonda– la relación debe, por

trales, ce qui entraîne même l'emploi, à certains moments, de techniques illustratives. La superposition de plans – par exemple, la présence ponctuelle sur la scène d'une fanfare désynchronisée d'avec l'orchestre placé dans la fosse – apparaît dans ce contexte comme une réminiscence du théâtre musical.

La partition vocale, riche en pages d'une remarquable expressivité, contient toutes les prémisses d'une envolée lyrique. L'évolution de Dusapin sur ce plan est spectaculaire : alors qu'à la fin de *Roméo & Juliette* les deux héros meurent parce qu'ils ne parviennent pas à chanter convenablement – et à former ainsi un véritable couple d'opéra – dans *Perelà* ce blocage symbolique quant au destin de l'art lyrique au XXe siècle est vaincu avec brio. Cependant, la conversion lyrique de Dusapin apparaît comme le résultat d'une volonté délibérée qui s'inscrit dans une stratégie compositionnelle. Cette observation est valable aussi à l'égard de la façon parfaitement calculée dont le compositeur entend appliquer la théorie des affects. Le livret suggère en fait un autre blocage, tout aussi symbolique que celui de *Roméo & Juliette*, qui empêche un vrai épanouissement lyrique. Il concerne une nouvelle fois l'élément, central dans l'opéra traditionnel, du couple amoureux. Dans le couple imaginé par Palazzeschi – formé par Perelà, personnage fantastique dépourvu de consistance charnelle, et la marquise di Bellonda – la relation doit par la force des choses rester chaste¹⁶. Un peu à l'image de cette relation, le lyrisme de *Perelà* relève en fait davantage d'une construction intellectuelle que du jaillissement irrépressible d'un trop plein de passion.

Les Nègres de Michaël Levinas

Avant de composer *Les Nègres* (2004), d'après la pièce éponyme de Jean Genet, Michaël Levinas est déjà l'auteur de deux opéras. Le premier, *La Conférence des oiseaux* (1985), représente selon lui “une tentative de fusion” entre l'opéra et le théâtre musical. Sa dramaturgie, à laquelle seul le thème récurrent de l'envol assure une certaine unité, est décrite comme “une traversée en zig-zag des lambeaux [d'un] livret”¹⁷. La partition, qui accorde une place importante à l'électroacoustique, privilégie sur le plan vocal des éléments de langage non lyriques : cris, chuchos-

la fuerza de las cosas, mantenerse casta¹⁶. Un poco a imagen de esta relación, el lirismo de *Perelà* procede mucho más de una construcción intelectual que de un brote irreprímible demasiado lleno de pasión.

Les Nègres de Michaël Levinas

Antes de componer *Les nègres* (2004), a partir de la obra epónima de Jean Genet, Michaël Levinas había compuesto ya dos óperas. La primera, *La Conférence des oiseaux* (1985), representa según él "una tentativa de fusión" entre la ópera y el teatro musical. Su dramaturgia, a la que sólo el tema recurrente del vuelo asegura una cierta unidad, es descrita como "una travesía en zigzag de pedazos de un libreto"¹⁷. La partitura, que cede una parte importante a la electrónica, privilegia sobre el plano vocal los elementos del lenguaje no lírico: gritos, susurros, risas, etc. La segunda ópera, *Go-gol* (1996), recuerda más el formato tradicional del género, por su duración y por el efectivo más importante que moviliza. Su concepción dramática está todavía próxima al teatro musical. El libreto no está "puesto en música" sino integrado en una aproximación global que el compositor define como "la exteriorización de una intimidad [...] casi neo-natal" con *Le Manteau* y con el universo literario de Gogol¹⁸. La coherencia de la obra fluye esencialmente de este acercamiento subjetivo que implica una relación estrecha entre la música y el argumento teatral. En el fondo, Levinas persigue aquí con otros medios sus búsquedas anteriores nacidas de la intuición de una teatralidad intrínseca a la música.

Su tercera ópera, *Les Nègres*, se inscribe en muchos aspectos en la continuidad de las dos que la preceden, en la medida en que preserva el espíritu del teatro musical. El compositor se compromete por ejemplo a restituir de la forma más fiel posible los tres registros del lenguaje que distingue en la obra de Genet: el de la narración, caracterizada por refinamientos prosódicos y entonación alrededor de ciertas palabras; el de la invectiva y la injuria, que le sugiere la idea de un "lenguaje repiqueteado" en el que se cruzan sonidos de percusión e interpelaciones; y, por último, el de la

tements, rires, etc. Le second opéra, *Go-gol* (1996), rappelle davantage le format traditionnel du genre, par sa durée et par l'effectif plus important qu'il mobilise. Sa conception dramaturgique reste cependant proche du théâtre musical. Le livret n'est pas "mis en musique" mais intégré dans une approche globale que le compositeur définit comme "l'extériorisation d'une intimité [...] presque néo-natale" avec *Le Manteau* et avec l'univers littéraire de Gogol¹⁸. La cohérence de l'œuvre découle essentiellement de cette approche subjective qui implique une relation étroite entre la musique et l'argument théâtral. Au fond, Levinas poursuit ici avec d'autres moyens ses recherches antérieures issues de l'intuition d'une théatralité intrinsèque à la musique.

Son troisième opéra, *Les Nègres*, s'inscrit à bien des égards dans la continuité des deux qui le précèdent, dans la mesure où il préserve l'esprit du théâtre musical. Le compositeur s'y attache par exemple à restituer le plus fidèlement possible les trois registres de langage qu'il distingue dans la pièce de Genet : celui de la narration, caractérisé par des raffinements de prosodie et d'intonation autour de certains mots ; celui de l'invective et de l'injure, qui lui suggère l'idée d'un "langage tambouriné" où se croisent des sons de percussions et des interpellations ; enfin, celui de l'"échappée poétique", attribué aux personnages féminins, qui génère "des hors temps théâtraux"¹⁹. On y retrouve, par ailleurs, le motif du rire, présent dans plusieurs œuvres antérieures dont *Go-gol*, où il occasionne un travail sur les sons hybrides mélangeant spectres vocaux et instrumentaux. La distanciation propre au théâtre musical se retrouve surtout dans les multiples jeux de masques et simulacres auxquels se prête une conception dramaturgique que Levinas imagine "en contrepoint avec la tradition des années 1960 où l'on parle de simulateur tout en l'effectuant"²⁰.

Les Nègres marquent cependant dans la carrière de Levinas une remise en question de ses certitudes musicales et "une véritable transplantation de [son] humus culturel"²¹. L'élaboration de cet opéra lui donne l'occasion de se confronter pour la première fois avec une vraie écriture théâtrale. Cette expérience semble l'avoir conduit à une conception plus classique de la relation entre le temps musical et le temps

“escapatoria poética”, atribuido a los personajes femeninos, que provoca “un fuera del tiempo dramático”¹⁹. Se encuentra, por otro lado, el motivo de la risa, presente en varias obras anteriores como *Go-gol*, donde ocasiona un trabajo sobre los sonidos híbridos mezclando espectros vocales e instrumentales. El distanciamiento propio del teatro musical se encuentra sobre todo en los múltiples juegos de máscaras y simulacros que se prestan a una concepción dramática que Levinas imagina “a contrapunto con la tradición de los años 60 cuando se habla de simulacro poniéndolo en práctica”²⁰.

Les Nègres marcan en la carrera de Levinas un cuestionamiento de sus certidumbres musicales y “un verdadero trasplante de su humus cultural”²¹. La elaboración de esta ópera le da la ocasión de confrontarse por primera vez con una verdadera escritura teatral. Esta experiencia parece haberle llevado a una concepción más clásica de la relación entre el tiempo musical y el teatral. De ahí la preocupación, nueva en él, de construir un edificio musical unitario, “en torno a motivos y escalas que se reencuentran metamorfoseándose a lo largo de toda la obra”. Otro elemento chocante: superando un “prejuicio contemporáneo” –ya que Levinas sitúa su experiencia en “el después de la música contemporánea”– adopta un lenguaje musical “exageradamente referencial”. De este modo yuxtapone en la partitura aires a la manera de Offenbach, una cantinela, una canción de caja de música y otras “horribles melodías” de una vulgaridad buscada. Pero, a diferencia de otros compositores que se apropian de las músicas del pasado en una empresa de reciclaje más bien gozosa, Levinas vive esta experiencia como una auténtica trasgresión. La escritura de esta ópera responde de hecho a una necesidad de liberarse de una angustia ligada a lo que él percibe como una posible “desaparición de la escritura, de la transmisión”. Sobre un plano más general, esta angustia refleja una “tensión postcontemporánea”, expresión ella misma de “un mundo totalmente desesperado que se autodestruye”²².

El lirismo que corresponde a esta visión negra del mundo actual hace referencia a aquél otro, de

théâtral. D’où le souci, nouveau chez lui, de construire un édifice musical unitaire, “autour de motifs et d’échelles qui se retrouvent, en se métamorphosant, tout au long de l’œuvre”. Autre élément frappant : en surmontant un “préjugé contemporain” – car Levinas situe sa démarche dans “l’après-musique contemporaine” – il adopte un langage musical “extrêmement référentiel”. Ainsi juxtapose-t-il dans la partition des aires à la manière d’Offenbach, une comptine, une chanson de boîte à musique et autres “horribles mélodies” d’une vulgarité voulue. Mais, à la différence d’autres compositeurs qui s’approprient les musiques du passé dans une entreprise de recyclage plutôt jouissive, Levinas vit cette expérience comme une véritable transgression. L’écriture de cet opéra répond en fait à un besoin d’évacuer une angoisse liée à ce qu’il perçoit comme une possible “disparition de l’écriture, de la transmission”. Sur un plan plus général, cette angoisse reflète une “tension postcontemporaine”, elle-même expression d’“un monde totalement désespéré qui s’auto-détruit”²².

Le lyrisme qui correspond à cette vision noire du monde d’aujourd’hui emprunte à celui, d’une étonnante actualité, de la pièce de Genet : “un lyrisme en vigueur dans le monde occidental, celui d’un désespoir qui se dénonce lui-même, cherchant à échapper à la fatalité en se réfugiant dans l’inauthentique, la clownerie, la comédie, bref, l’opéra-bouffe”²³. On en trouve une expression caractéristique dans l’écriture vocale : alors que *La Conférence des oiseaux* posait à peine les prémisses d’un passage du dire au chant, alors que *Go-gol* inventait une forme de chant encore proche de l’infra-vocalité²⁴, *Les Nègres* affichent souvent une vocalité traditionnelle. Mais celle-ci est volontairement ridiculisée par un recours massif à des clichés : aires maniéristes, formules d’accompagnement à contretemps... Cette écriture au second degré participe par ailleurs à un exercice complexe de mise en abyme, où “la pièce qui est dans l’opéra” (chez Levinas) fait écho à “l’opéra [qui] est dans la pièce” (chez Genet)²⁵.

La relation amoureuse, ressort lyrique essentiel de l’opéra, est victime de la confusion créée, à travers cette mise en abyme, entre réalité et simulacre théâtral. Le constat cruel qu’un des personnages adresse au protagoniste de l’histoire d’amour résume la méprise

una sorprendente actualidad, en la obra de Genet: “un lirismo en vigor en el mundo occidental, el de la desesperación que se denuncia a sí misma, tratando de escapar a la fatalidad refugiándose en lo falso, la payasada, la comedia, en fin, la ópera bufa”²³. Se encuentra una expresión característica en la escritura vocal: mientras que *La Conférence des oiseaux* planteaba apenas las premisas de un pasaje del decir al canto o *Go-gol* inventaba una forma de canto aún próxima a la infravocalidad²⁴, *Les Negres* a menudo anuncian una vocalidad tradicional. Pero ésta es voluntariamente ridiculizada por un recurso masivo a clichés: aires manieristas, fórmulas de acompañamiento a contratiempo... Esta escritura de segundo grado participa, por otro lado, de un ejercicio complejo de regresión infinita, en la que “la obra que está en la ópera” (de Levinas) hace eco a “la ópera que está dentro de la obra” (de Genet)²⁵.

La relación amorosa, resorte lírico esencial en la ópera, es víctima de la confusión creada, a través de ésta *mise en abîme* [regresión infinita], entre la realidad y el simulacro teatral. La constatación cruel que uno de los personajes dirige al protagonista de la historia de amor resume el desprecio trágico que fluye de esta confusión: “Crees amarle. Tú eres un Negro y un comediante. Ni uno ni otro conoceremos el amor”. La autenticidad del sentimiento amoroso se cuestiona constantemente a lo largo de la acción. A la declaración ritual hecha a la joven protagonista –“te quiero”– ésta responde secamente: “es una palabra fácil de fingir, sobre todo si se limita al deseo”. Hasta el último intercambio de réplicas de la escena de amor final (que, quitando el marco del teatro dentro del teatro, aporta con todo una chispa de esperanza), la duda se mantiene en cuanto a una verdadera relación amorosa que no quede reducida a una reproducción mecánica de gestos transformados en clichés²⁶.

En este contexto en el que el simulacro invade la realidad, se superpone a ella y pretende incluso sustituirla, el lirismo, antaño consustancial a la ópera, no puede construir nada más que artificio y gesticulación. Si se anuncia de forma ostensiva, es precisamente porque no surge de forma natu-

ragique qui découle de cette confusion : “Tu crois l'aimer. Tu es un Nègre et un comédien. Ni l'un ni l'autre ne connaîtront l'amour”. L'authenticité du sentiment amoureux est en fait constamment mise en cause au fil de l'action. Ainsi, à la déclaration rituelle faite à la jeune protagoniste – “je t'aime” – celle-ci répond sèchement : “C'est un mot facile à feindre, surtout s'il se limite au désir”. Jusqu'au dernier échange de répliques de la scène d'amour finale (qui, en quittant le cadre du théâtre dans le théâtre, apporte malgré tout une lueur d'espoir), le doute est maintenu quant à la possibilité d'une vraie relation amoureuse, qui ne soit pas réduite à une reproduction mécanique de gestes devenus des clichés²⁶.

Dans ce contexte où le simulacre envahit la réalité, se superpose à elle et tend même à s'y substituer, le lyrisme, autrefois consubstantiel à l'opéra, ne peut relever que de l'artificiel et de la gesticulation. S'il s'affiche de façon ostentatoire, c'est en effet précisément parce qu'il ne surgit pas naturellement. Dès lors, il ne peut qu'être proclamé, comme une règle du jeu ou comme une convention : “nous sommes des comédiens”, annonce un des personnages. “Notre massacre sera lyrique. Messieurs, vos masques”. Le recours à des masques, symbolique à plusieurs titres, suggère peut-être que le quasi interdit posé à l'opéra par les Modernes ne peut plus être brisé qu'à l'abri du pouvoir exceptionnel de transgression conféré au carnaval. Quoi qu'il en soit, de cette accumulation de simulacres naît un opéra factice dans lequel la catégorie du lyrique ne subsiste que derrière un déguisement grotesque. Cependant, si l'opéra, comme le pense Levinas, est bien plus qu'un genre : “une perception de la vie”, alors sa démarche a une portée critique salutaire. Elle dénonce la vacuité d'une vie qui est en train de devenir elle-même factice, une vie où l'expression au premier degré – l'envolée lyrique – apparaît irrémédiablement frappée de ridicule.

Simulacre et illusion lyrique

À l'heure où la distinction entre réalité et simulacre est en train de perdre sa pertinence, le lyrisme, dans sa définition fixée au XIXe siècle, semble voué à la disparition. Il ne peut en effet subsister – ou ressurgir – qu'au second degré, recyclé et instrumentalisé, asséché et dévitalisé, dans des formes dégradées

ral. Desde entonces, no puede proclamarse como una regla de juego o como una convención: “somos comediantes”, anuncia uno de los personajes. “Nuestra masacre será lírica. Señores, sus máscaras”. El recurso a las máscaras, simbólico por distintos motivos, quizá sugiere que la casi prohibición hecha a la ópera por los Modernos no puede ser rota más que al abrigo del poder excepcional de la transgresión conferida al carnaval. Sea como sea, de esta acumulación de simulacros nace una ópera artificial en la que la categoría de lo lírico no subsiste más que detrás de un disfraz grotesco. Sin embargo, si la ópera, como piensa Levinas, es más que un género “una percepción de la vida”, entonces su aportación tiene un alcance crítico muy saludable. Denuncia la vacuidad de una vida que esta a punto de volverse ella misma un artificio, una vida en la que la expresión en primer grado –la grandeza lírica– aparece irremediablemente marcada por el ridículo.

Simulacro e ilusión lírica

En el momento en que la distinción entre realidad y simulacro está perdiendo su pertinencia, el lirismo, en su definición fijada en el siglo XIX, parece condenado a la desaparición. No puede, en efecto, subsistir –o resurgir– más que en segundo grado, reciclado e instrumentalizado, diseado y debilitado, en formas degradadas o indirectas. Según el caso, puede ser fingido, subvertido, tomado a risa o simplemente invocado a la manera de un ritual vacío de contenido. En *Les Nègres*, se sitúa detrás de un disfraz (musical y visual) grotesco, reducido a una gesticulación tragicómica. En este contexto, el canto, investido de una función simbólica que le supera, pierde su vocación lírica. En *Perelà*, la escritura vocal de una expresividad realista surge esencialmente de una voluntad de hacer lírica. El lado “hagamos una ópera”, señalado ya en relación con *Roméo & Juliette*, donde efectúa un aproximación iconoclasta, produce aquí un artefacto, perfectamente conseguido, que sólo posee sin embargo los signos exteriores del lirismo. En *K...*, la prosa fría de Kafka impone su marca: el canto, reducido a recitativos sin una grandeza real, relega el lirismo al margen

ou détournées. Selon le cas, il peut être feint, subverti, pris en dérision ou simplement invoqué à la façon d'un rituel vidé de sens. Dans *Les Nègres*, il s'affiche derrière un déguisement (musical et visuel) grotesque, réduit à une gesticulation tragicomique. Dans ce contexte, le chant, investi d'une fonction symbolique qui le dépasse, perd sa vocation lyrique. Dans *Perelà*, l'écriture vocale d'une réelle expressivité découle essentiellement d'une *volonté* de faire du lyrique. Le côté “faisons un opéra”, remarqué déjà à l'égard de *Roméo & Juliette* où il occasionnait une approche iconoclaste, produit ici un artefact parfaitement abouti, qui ne possède cependant que les signes extérieurs du lyrisme. Dans *K...*, la prose froide de Kafka impose sa marque : le chant, réduit à des récitatifs sans réelle envolée, relègue le lyrisme à la marge d'un spectacle dont la force d'impact sur le spectateur relève en bonne partie de l'exploit technologique.

À ces trois ersatz de lyrisme correspondent trois impossibilités d'accomplir une authentique relation amoureuse et trois façons de sublimer le désir charnel. Dans *K...*, cette impossibilité est liée au détournement du désir érotique qui est sublimé en désir de justice. Dans *Perelà*, elle est due à l'absence d'enveloppe charnelle du protagoniste. Dans *Les Nègres*, elle découle d'une confusion constamment entretenue entre le désir réel et celui simulé. Cette évacuation du désir n'est sans doute pas sans rapport avec le fait que l'expression lyrique apparaît réduite au statut de simple ingrédient musical. En effet, pour Manoury comme pour Dusapin et Levinas, le lyrisme ne représente pas un véritable choix esthétique. Il n'est qu'un moyen qui leur permet d'aborder des projets ayant plutôt une portée philosophique : une lecture personnelle du texte de Kafka, autour de la question de la culpabilité (*K...*) ; une fable politico-métaphysique sur les rapports entre individu, peuple et pouvoir (*Perelà*) ; un questionnement sur le racisme, sur les notions d'identité et altérité ainsi que sur la condition humaine post-contemporaine, à travers une mise en abyme de l'opéra vu comme utopie (*Les Nègres*).

L'histoire récente de l'opéra pourrait se réduire, selon Laurent Feneyrou, à l'alternative suivante : “ou bien le néo-classicisme, adoptant l'héritage d'archétypes et de structures canoniques, ou bien l'ironie,

de un espectáculo en el que la fuerza del impacto sobre el espectador es determinada, en buena parte, por la utilización de la tecnología.

A estos tres sucedáneos de lirismo corresponden tres imposibilidades de realizar una auténtica relación amorosa y tres maneras de sublimar el deseo carnal. En *K...*, esta imposibilidad está ligada a la desviación del deseo erótico, sublimado en deseo de justicia. En *Perelà*, se debe a la ausencia de envoltura carnal del protagonista. En *Les Nègres*, surge de una confusión constantemente alimentada entre el deseo real y el simulado. Esta liberación del deseo está sin duda relacionada con el hecho de que la expresión lírica aparece reducida a un estatus de simple ingrediente musical. En efecto, para Manoury como para Dusapin y Levinas, el lirismo no representa una verdadera elección estética. No es más que un medio que les permite abordar proyectos con contenido más bien filosófico: una lectura personal del texto de Kafka, en torno a la cuestión de la culpabilidad (*K...*); una fábula político-metafísica sobre las relaciones entre individuo, pueblo y poder (*Perelà*); un cuestionamiento sobre el racismo, sobre las nociones de identidad y alteridad, así como sobre la condición humana post-contemporánea, a través de una regresión infinita de la ópera vista como utopía (*Les Nègres*).

La historia reciente de la ópera podría reducirse, según Laurent Feneyrou, a la alternativa siguiente: "o bien el neoclasicismo, adoptando la herencia de los arquetipos y las estructuras canónicas, o bien la ironía, el distanciamiento o, si no, las convenciones y figuras retóricas"²⁷. Los tres ejemplos citados aquí parecen sugerir no obstante la posibilidad de una síntesis entre estas dos vías. Contienen aspectos neoclásicos –formas canónicas, aires, recitativos, etc.– pero también un cierto distanciamiento heredado del teatro musical. Se trata, de hecho, de dos facetas de un mismo eclecticismo estético característico de una ideología postmoderna cada vez más conquistadora. Manoury, Dusapin y Levinas están quizá inventando una transformación de la ópera, que perpetúe el nudo lírico de este género reduciéndolo sin embargo a un cascarón vacío, reminis-

la distanciation, sinon le renversement des conventions et figures rhétoriques"²⁷. Les trois exemples évoqués ici semblent toutefois suggérer la possibilité d'une synthèse entre ces deux voies. Ils présentent des aspects néo-classiques – formes canoniques, aires, récitatifs, etc. – mais aussi une certaine distanciation héritée du théâtre musical. Il s'agit en fait de deux facettes d'un même éclectisme esthétique caractéristique d'une idéologie postmoderne de plus en plus conquérante. Manoury, Dusapin et Levinas sont peut-être en train d'inventer un nouvel avatar de l'opéra, qui perpétue le noyau lyrique de ce genre en le réduisant cependant à une coquille vide, réminiscence dévitalisée de l'ancien rituel opératique, élément de décor visiblement faux mais encore indispensable. L'opéra reste ainsi malgré tout fidèle à ses origines, à son histoire et à sa vocation peut-être la plus pérenne : il continue d'être un art du simulacre, porteur d'une "vérité d'illusion"²⁸, comme il l'était déjà à sa naissance, à l'époque de l'artifice baroque.

Mihu Iliescu est musicologue.

¹ Aux œuvres de Levinas, Dusapin et Manoury évoquées ici, s'ajoutent d'autres créations qui s'inscrivent dans la même tendance : *L'amour de loin* de Kaija Saariaho, *Salambô* de Philippe Fénelon, *Le Château des Carpathes* de Philippe Hersant, *Héloïse et Abélard* d'Ahmed Essyad.

² Cité par Claude Glayman, "60° parallèle", *Opéra International*, n° 211, Mars 1997, p. 18.

³ *Ibid.*, p. 18.

⁴ On constate même, dans l'orchestration, "ça et là des gestes conventionnels". Cf. Pierre Gervasoni, "K...", un opéra de Philippe Manoury fidèle aux conventions du genre", *Le Monde*, 10 mars 2001, p. 33.

⁵ Cf. MANOURY, Philippe "Un théâtre de conversation", *K...*, Opéra Bastille, 2001, p. 33.

⁶ "Quand je m'intéresse à l'opéra j'y mets l'importance que j'ai envie d'y mettre : aucune", déclare Dusapin. Cf. "Il faut casser l'opéra", propos recueillis par Anne Rey, *Le Monde*, 6 juillet 1989.

⁷ Cf. DUSAPIN, Pascal, "Au sujet de *Roméo & Juliette*", Opéra de Montpellier, 1989.

⁸ Note del éditeur. Voir "La bile de Médée: anatomie verbale dans *Medeamaterial* de Pascal Dusapin". Stefano Russomanno, *Doce Notas Preliminares*, n° 2, pp. 69-78, 1998.

⁹ "Il y a quelquefois dans la partition un jeu que les

cencia debilitada del antiguo ritual operístico, elemento de decoración visiblemente falso pero aún indispensable. La ópera queda así, a pesar de todo, fiel a sus orígenes, a su historia y a su vocación quizá la más perenne: continuar siendo un arte del simulacro, portador de una "verdad ilusoria"²⁸, como era ya en su nacimiento, en la época del artificio barroco.

Mihu Iliescu es musicólogo.

¹ A las obras de Levinas, Dusapin y Manoury, tratadas aquí, se añaden otras creaciones que se inscriben en la misma tendencia: *L'amour de loin* de Kaija Saariaho, *Salambô* de Philippe Fénelon, *Le Château des Carpathes* de Philippe Hersant, *Héloïse et Abélard* d'Ahmed Essyad.

² Citado por Claude Glayman, "60° parallèle", *Opéra International*, n° 211, Mars 1997, p. 18.

³ *Ibid.*, p. 18.

⁴ Se puede constatar incluso en la orquestación, "eso y esto de gestos convencionales". Cf. Pierre Gervasoni, "K..., una ópera de Philippe Manoury fiel a las convenciones del género", *Le Monde*, 10 de marzo 2001, p.33.

⁵ Cf. MANOURY, Philippe "Un teatro de conversación", *K...*, Opéra Bastille, 2001, p. 33.

⁶ "Cuando me intereso por la ópera le doy la importancia que tengo necesidad de darle: ninguna", declara Dusapin.

⁷ Cf. DUSAPIN, Pascal. "A propósito de *Roméo & Juliette*", Opéra de Montpellier, 1989.

⁸ Nota del editor. Ver "La bilis de Medea: anatomía verbal en *Medeamaterial* de Pascal Dusapin", Stefano Russomanno en *Doce Notas Preliminares*, n° 2, pp. 69-78, 1998.

⁹ "Alguna vez se encuentra en la partitura un juego que los malos espíritus calificaron de "postmoderno" con la retórica del siglo XVII [...] Calificar una obra de postmoderna es el insulto de moda cuando no hay nadie que sepa que es el postmodernismo pero tampoco que es lo moderno...". Declaraciones recogidas por Tarquin Billiet, *Medeamaterial*, Théâtre Royal de la Monnaie, Bruxelles, 1992, p. 9.

¹⁰ PLASSERAND, Gaëlle, "De vuelta en vuelta... *Medeamaterial*, ópera de Pascal Dusapin", *Musica falsa*, n° 13, Hiver 2000, pp. 30-31.

¹¹ Ópera estrenada en 1994 a partir de un texto de la escritora americana Gertrude Stein, *A Lyrical Opera Made by two*.

¹² Cf. DUSAPIN, Pascal, citado por Danielle Cohen-Levinas en *Notaciones musicales. Fronteras y singularidades*, París, L'Harmattan, 1996, p. 143.

¹³ Cf. PESSON, Gérard. "Vuelta definitiva y durable de la ópera", *Perelà, l'homme de fumée*, programa de mano,

mauvais esprits qualifieront de "postmoderne" avec la rhétorique du XVIIe siècle [...] Qualifier une œuvre de post-moderne est l'injure à la mode alors que personne ne sait ce qu'est le post-modernisme pas plus que le moderne...". Propos recueillis par Tarquin Billiet, *Medeamaterial*, Théâtre Royal de la Monnaie, Bruxelles, 1992, p. 9.

¹⁰ PLASSERAND, Gaëlle, "De détournements en détournements... *Medeamaterial*, opéra de Pascal Dusapin", *Musica falsa*, n° 13, Hiver 2000, p. 30-31.

¹¹ Opéra créé en 1994 à partir d'un texte de l'écrivain américain Gertrude Stein, *A Lyrical Opera Made by two*.

¹² Cf. DUSAPIN, Pascal, cité dans Danielle Cohen-Levinas, *Des notations musicales. Frontières et singularités*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 143.

¹³ Cf. PESSON, Gérard, "Retour définitif et durable de l'opéra", *Perelà, l'homme de fumée*, programme de salle, Opéra de Montpellier, 2003, p. 19-24.

¹⁴ GINDT, Antoine, "Un objet de désir narratif", entretien avec Pascal Dusapin, in *Perelà, l'homme de fumée*, programme de salle, op. cit., p. 8-13.

¹⁵ Le livret, élaboré par le compositeur, s'inspire d'un roman allégorique de Aldo Palazzeschi, *Il Codice di Perelà*.

¹⁶ Dans une interprétation qui présente le personnage de Perelà comme une figure christique, cette relation a été comparée à celle entre Jésus et Marie-Madeleine. Cf. Monique Baccelli, "Un écrivain protéiforme", *Perelà, l'homme de fumée*, Opéra de Montpellier, 2003, p. 29.

¹⁷ Le livret est une adaptation de Jean-Claude Carrière d'après un conte persan du XIIe siècle.

¹⁸ DENUT, Eric, "L'opéra n'est pas un simulacre", entretien avec Michaël Levinas, *Les Nègres*, Opéra de Lyon, Janvier 2004, p. 60-72.

¹⁹ *Ibid.*, p. 63.

²⁰ *Ibid.*, p. 64.

²¹ *Ibid.*, p. 67.

²² Levinas mentionne à cet égard les attentats du 11 septembre 2001. *Ibid.*, p. 65.

²³ Cf. COHEN-LEVINAS, Danielle, "Dieu est blanc. L'opéra et son double", *Les Nègres*, Opéra de Lyon, 2004, p. 76.

²⁴ COHEN-LEVINAS, Danielle, *Des notations musicales*, op. cit., p. 144.

²⁵ Cf. DENUT, Eric, "Ni l'un ni l'autre nous ne connaissons l'amour", *Musica falsa*, n° 20, automne 2004, p. 91.

²⁶ Village [un jeune homme] : "Mais si je prends tes mains dans les miennes ? Si je t'entoure les épaules – laisse-moi faire – si je te serre dans mes bras ?". Vertu [une jeune femme] : "Tous les hommes sont comme toi : ils imitent. Tu ne peux pas inventer autre chose ?". Village : "Pour toi, je pourrais tout inventer : des fruits, des paroles plus fraîches, une brouette à deux roues, des oranges sans pépins, un lit à trois places, une aiguille qui ne pique pas, mais des gestes d'amour, c'est plus

Ópera de Montpellier, 2003, pp. 19-24.

¹⁴ GINDT, Antoine. "Un objeto de deseo narrativo", entrevista con Pascal Dusapin, en *Perelà, l'homme de fumée*, programa de mano, op. cit., pp. 8-13.

¹⁵ El libreto, realizado por el compositor, se inspira en una novela alegórica de Aldo Palazzeschi, *El código de Perelà*.

¹⁶ En una interpretación que presenta el personaje de Perelà como una figura 'crística', esta relación se ha comparado a la de Jesús con María Magdalena. Cf. Monique Baccelli, "Un escritor proteiforme", *Perelà, l'homme de fumée*, Ópera de Montpellier, 2003, p. 29.

¹⁷ El libreto es una adaptación de Jean-Claude Carrière a partir de un cuento persa del siglo XII.

¹⁸ DENUT, Eric, "La ópera no es un simulacro", entrevista con Michaël Levinas, *Les Nègres*, Ópera de Lyon, enero 2004, pp. 60-72.

¹⁹ *Ibid.*, p. 63.

²⁰ *Ibid.*, p. 64.

²¹ *Ibid.*, p. 67.

²² Levinas menciona respecto a esto los atentados del 11 de septiembre de 2001. *Ibid.*, p. 65.

²³ Cf. COHEN-LEVINAS, Danielle. "Dios es blanco. La ópera y su doble", *Les Nègres*, Ópera de Lyon, 2004, p. 76.

²⁴ COHEN-LEVINAS, Danielle. *Notaciones musicales*, op. cit., p. 144.

²⁵ Cf. DENUT, Eric "Ni uno ni otro conoceremos el amor", *Musica falsa*, n° 20, otoño 2004, p. 91.

²⁶ Village [un hombre joven] : "Pero ¿si tomo tus manos en las mías? ¿Si te abrazo -déjame hacer- si te estrecho en mis brazos ?". Vertu [una joven] : "Todos los hombre son como tú: imitan. ¿No puedes inventar otra cosa?". Village : "Por ti podría inventarlo todo: frutas, palabras más frescas, una a dos ruedas, naranjas sin semillas, una cama de tres plazas, una aguja que no pinche, pero gestos de amor, es más difícil... Pero, si tú lo consideras...". *Les Nègres*, livret, Ópera de Lyon, 2004, p. 30.

²⁷ FENEYROU, Laurent "Vanitas vanitatum. De quelques opéras français et italiens récents", Doce Notas Preliminares, n° 8, Madrid, 2001, p. 80.

²⁸ *Ibid.*, p. 80.

difficile...enfin, si tu y tiens...". *Les Nègres*, livret, Ópera de Lyon, 2004, p. 30.

²⁷ FENEYROU, Laurent, "Vanitas vanitatum. De quelques opéras français et italiens récents", Doce Notas Preliminares, n° 8, Madrid, 2001, p. 80.

²⁸ *Ibid.*, p. 80.



D.Q. Don Quijote en Barcelona. Liceu de Barcelona 2000. Foto/photo: DVD, ©Toni Bofill/Givanni Zanzi.

D.Q. Don Quijote en Barcelona, o la creación simultánea de una ópera

(La Fura dels Baus, Justo Navarro, José Luis Turina)¹

Hablar de *D.Q. Don Quijote en Barcelona* es hablar de un proyecto operístico radicalmente diferente de las propuestas habituales que se pueden ver en los teatros, incluyendo las contemporáneas. Esto es así porque la ópera nació simultáneamente en sus tres aspectos esenciales: libreto, partitura y puesta en escena. Naturalmente, alguien empezó a mover los hilos, y en este caso fue el grupo teatral La Fura dels Baus, cuyo espectáculo *Mediterrani Mar Olimpic* (creado para los Juegos Olímpicos de Barcelona de 1992) los condujo –a través de la figura común de Hércules y del encargo de Alfredo Aracil– a su primera experiencia escénico-musical en *La atlántida* de Falla, representada en el Festival Internacional de Música y Danza de Granada. Como consecuencia de esta representación, Gérard Mortier, asistente al Festival, les encargó la escenografía para *La damnation de Faust* de Berlioz, que se estrenaría en el Festival de Salzburgo y supuso su consagración internacional en el mundo de la ópera. Entre uno y otro proyecto, además, el grupo había realizado *El martirio de San Sebastián* de Debussy.

Esta serie de trabajos sobre el repertorio ya establecido llevó necesariamente a la idea de crear

D.Q. Don Quijote en Barcelona, ou la création collective d'un opéra

(La Fura dels Baus, Justo Navarro, José Luis Turina)¹

Parler de *D.Q. Don Quijote en Barcelona* [*D.Q. Don Quichotte à Barcelone*] revient à parler d'un projet opératique radicallement différent des propositions que l'on peut voir habituellement sur les scènes, y compris sur celles des théâtres contemporains. C'est un projet radicallement différent parce que les trois dimensions essentielles de cet opéra, le livret, la partition et la mise en scène ont été créées en même temps. Certes, quelqu'un se trouve bien à l'origine du projet : dans ce cas, ce fut la compagnie théâtrale La Fura dels Baus, dont le spectacle *Mediterrani Mar Olimpic* (créé pour les Jeux Olympiques de Barcelone 1992) avait anticipé – par la présence de la figure de Hercule et par la commande de Alfredo Aracil – la première expérience scénique et musicale de *La Atlántida* de de Falla, qui a eu lieu pendant le Festival International de Musique et Danse de Grenade. A la suite de cette représentation, Gérard Mortier qui assistait au Festival, demanda à La Fura dels Baus de réaliser la scénographie de *La Damnation de Faust* de Berlioz, programmée au Festival de Salzbourg ; ce fut pour la compagnie la consécration internationale dans le monde de l'opéra. Entre ces deux projets la compagnie avait également réalisé la mise en scène du *Martyre de Saint Sébastien* de Debussy.

¹ Para elaborar este artículo he seguido –sobre todo en lo que a la génesis y al desarrollo argumental se refiere– el programa de mano de la representación en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona en septiembre y octubre de 2000, así como la partitura y el DVD de dicha representación que me ha permitido recordar mi propia asistencia a la misma hace ahora cuatro años.

¹ Pour élaborer cet article, notamment pour ce qui concerne la genèse et le développement du sujet, j'ai utilisé le programme du spectacle donné au Gran Teatre del Liceu de Barcelone (septembre-octobre 2000) et aussi la partition et le DVD du spectacle qui m'a permis de rappeler ainsi en détail la représentation à laquelle j'ai assisté il y a quatre ans.

una ópera a partir de la génesis simultánea de todos sus aspectos. Describir el proceso por el cual se llegó al *D.Q.* sería excesivamente prolijo, pero baste decir que el trabajo previo en el personaje de Fausto condujo a La Fura a nuestro equivalente literario, el Quijote; que la intercesión de Juan Ángel Vela del Campo llevó a Carlos Padrissa y Àlex Ollé (La Fura) a contactar con José Luis Turina (compositor) y posteriormente con Justo Navarro (libretista); y que a partir de ahí el orden del proceso se invirtió: Justo Navarro avanzó su idea general del libreto en noviembre de 1997, y entre enero de 1998 y 1999 fue entregando sucesivamente los tres actos a José Luis Turina, quien trabajaba en la partitura según llegaba el texto para hacerla llegar a Carlos y Àlex, ya que del carácter de la música iba a depender a su vez la idea escénica planteada por La Fura. La idea de teatro global—algo intrínseco al nacimiento de La Fura dels Baus—no dejó de estar presente, además, en este caso, ya que a estas colaboraciones se añadió la del arquitecto Enric Miralles, a quien se dirigió La Fura para buscar una adecuada relación con el espacio escénico. Desgraciadamente, Enric no pudo ver el resultado de su trabajo, ya que falleció pocos meses antes del estreno.

El texto de Justo Navarro, como él mismo explica, “deslocaliza” al Quijote de su ambiente habitual para transponerlo—convertido ahora en mito literario, no en el protagonista de una novela concreta— a un futuro lejano y a ciudades no menos lejanas. El Acto I transcurre en Ginebra en el año 3014, en una casa de subastas de un mundo vulgar donde nadie lee y la cultura es patrimonio de unos pocos ricos superficiales, y en la que se anuncia el libro de *Don Quijote* como objeto de subasta. La Máquina Localizadora de Antigüedades permite la entrada en escena del personaje de Don Quijote, abducido en el momento en que entra en la Cueva de Montesinos, y que ahora no entiende nada de lo que le rodea, por lo que evoca con nostalgia su propio mundo caballeresco. En el Acto II la acción se sitúa en Hong-Kong en 3016, donde las hermanas Trifaldi regentan el Jardín de los Monstruos, cuya última atracción es precisamente Don Quijote, que hace su aparición

Cette série de créations sur le répertoire établi devait nécessairement aboutir à l'idée de créer un opéra en élaborant toutes ses composantes en même temps. Décrire le processus et le chemin parcouru pour aboutir à *D.Q.* dépasserait le cadre de cet article ; notons seulement que le travail précédent sur le personnage de Faust a conduit La Fura dels Baus à son équivalent littéraire espagnol, don Quichotte ; grâce à Juan Ángel Vela del Campo, Carlos Padrissa et Alex Ollé (La Fura dels Baus) ont contacté le compositeur José Luis Turina et ensuite Justo Navarro, l'auteur du livret ; dès lors, l'ordre s'est inversé : Justo Navarro proposa son idée générale du livret en novembre 1997, et entre janvier 1998 et 1999 il fit parvenir successivement les trois actes à José Luis Turina, qui composait au fur et à mesure de la livraison du texte et envoyait la partition à Carlos et à Àlex, car le projet scénique imaginé par La Fura dels Baus devait dépendre du caractère de la musique. L'idée de théâtre global—fondamentale pour La Fura dels Baus depuis la naissance de cette compagnie—était en effet présente à tout moment. Il faut également ajouter dans ce cas la collaboration de l'architecte Enric Miralles auquel La Fura dels Baus a demandé de créer une relation adéquate avec l'espace scénique. Malheureusement, Enric n'a pas pu voir le résultat de son travail car il est décédé quelques mois avant la création de l'œuvre.

Le texte de Justo Navarro, comme il l'explique lui-même, “délocalise” don Quichotte de son univers habituel en le transportant dans un futur lointain et dans des pays tout aussi lointains—le personnage ayant en effet acquis la dimension d'un mythe littéraire après avoir cessé d'être le protagoniste d'un roman concret. Le Premier Acte se déroule à Genève, en 3014, dans une salle de vente aux enchères, dans un univers vulgaire où personne ne lit plus et où la culture est l'apanage d'une rare élite, riche et superficielle : on y annonce le livre *Don Quichotte* comme objet d'enchères. La Machine Chargée De Localiser Les Antiquités laisse entrer en scène le personnage de don Quichotte, enlevé au moment où il entrait dans la caverne de Montesinos, qui à présent ne comprend rien de ce qui l'entoure et évoque avec nostalgie son monde de la chevalerie. Dans le Deuxième Acte, l'action se situe à Hong Kong, en 3016 :

en un zeppelin con apariencia de jaula. El público no aprueba el espectáculo, y las hermanas, ante el aspecto deprimido de Don Quijote, intentan conducirlo a algún lugar o tiempo más cercano a sus ideales.

Este lugar es, finalmente, Barcelona en 2005, en un retorno a la geografía real de la novela, aunque el momento histórico se ve también sustancialmente alterado en este caso. Este Acto III está ambientado en un previsible Congreso sobre el Quijote con motivo del cuarto centenario de la primera edición de la novela, en el que hace su aparición el propio Don Quijote acompañado por Sancho Panza, en un ambiente de gran algarabía y confusión producida por las personas disfrazadas al estilo quijotesco que circulan por las Ramblas. Entre ellas no falta una Dulcinea que espera ser desencantada, o el bandido Ginés de Pasamonte, que pronostica un huracán que arrasará la ciudad, como así ocurre poco después. Finalmente Don Quijote es devuelto a la cueva de Montesinos y luego a la sala de subastas de Ginebra, por lo que la reflexión final resume la nostalgia que siente el personaje por su identidad perdida a lo largo de este periplo geográfico y temporal que le ha alejado de la vida que él siempre ha deseado vivir. Se trata, en definitiva, de observar las reacciones del personaje-mito de Don Quijote—fuera ya del contexto real en el que transcurre la novela de la que es protagonista—enfrentado a un paisaje humano y temporal absolutamente diferente al suyo y cuyos habitantes hacen de él una reliquia del pasado, un monstruo para coleccionistas o un objeto de estudio para congresistas.

*

Un argumento y un escenario de estas características tienen unas implicaciones musicales que no pueden ser unívocas; más bien al contrario, exigen del compositor un dominio estilístico muy amplio que permita sintonizar con los múltiples y variados registros que ofrecen tanto el texto como la escenografía resultante. Y, sin duda alguna, pocos compositores hay tan capacitados para ello como José Luis Turina, como ya ha demostrado en multitud de ocasiones en su ya abundante ca-

les sœurs Trifaldi y dirigent le Jardin des Monstres, dont la dernière attraction est précisément don Quichotte qui fait son apparition dans un dirigeable ressemblant à une cage. Le public n'apprécie que très peu le spectacle et les sœurs Trifaldi, touchées par l'air déprimé de don Quichotte, essaient de le ramener dans un lieu ou un temps plus proche de ses idéaux.

Ce lieu est, finalement, Barcelone, et l'année, 2005: un retour à la géographie réelle du roman, bien que le contexte historique soit substantiellement modifié. Ce Troisième Acte se déroule, d'une façon prévisible, pendant un congrès sur *Don Quichotte*, car cette année est celle du quatrième centenaire de la première édition du roman; accompagné par Sancho Panza, don Quichotte fait son apparition au congrès dans une ambiance de grand tumulte et confusion créée par des gens déguisés dans le style de don Quichotte qui circulent sur les *Rambblas*. Dans la foule, nous apercevons une Dulcinée qui espère être désenchantée, ainsi que le bandit Ginés de Pasamonte qui prédit l'arrivée d'un ouragan capable de détruire la ville, prévision qui ne tardera pas à se réaliser. Finalement, don Quichotte est ramené à la caverne de Montesinos, et ensuite dans la salle de vente aux enchères de Genève: la réflexion finale résume la nostalgie qu'éprouve le personnage pour son identité perdue au cours de ce périple géographique et temporel qui l'a éloigné de la vie qu'il a toujours voulu vivre. Il s'agit, en définitive, d'observer les réactions du personnage-mythe de don Quichotte—en dehors du cadre réel du roman dont il est le protagoniste—lorsqu'il est confronté à un paysage humain et temporel absolument différent du sien, dont les habitants le transforment en une relique du passé, un monstre pour collectionneurs ou un objet d'étude pour les participants à un congrès.

*

Un tel argument et un tel scénario ont d'importantes implications musicales; ils exigent de la part du compositeur une grande maîtrise stylistique lui permettant de capter les registres divers et variés proposés par le texte aussi bien que par la scénographie qui en résulte. Sans aucun doute, peu de compositeurs possèdent cette qualité autant que José Luis Turina:

tálogo camerístico y sinfónico, y en su merecidamente laureada trayectoria creativa. Además, no es ésta la primera experiencia teatral de su autor, que ya había escrito muchos años antes una ópera de cámara titulada *Ligazón*, sobre la obra teatral del mismo título de Valle-Inclán, y más recientemente un espectáculo escénico-musical denominado *La raya en el agua*, estrenado en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Sin embargo, el *D.Q.* ha supuesto, como reconoce el propio José Luis, la ocasión idónea de materializar su madurez creativa, técnica y estética, así como su profundización en el conocimiento de la relación música-texto, a pesar de las enormes dificultades que supone afrontar un reto de estas características.

Y es que esta relación música-texto, así como los planteamientos literarios y teatrales que guiaron el nacimiento del *D.Q.* no son, en absoluto, sencillos o convencionales. En primer lugar hay que recordar que, por los mismos años, se estaban creando en España no una, sino dos óperas a partir de la novela cervantina², lo que de alguna manera fomentó la sana competencia por aportar soluciones imaginativas a la actualización escénico-musical del mito quijotesco. En el caso que nos ocupa, todos los responsables del proyecto coincidieron en la necesidad de obviar los aspectos puramente narrativos o humanos de la novela y del personaje, para centrar su atención en la factura puramente literaria de la obra y en las múltiples novedades que ofrece. Todo ello se concreta, en palabras del propio Turina, en una triple parodia: a) parodia de la ópera como género (mediante el uso de procedimientos estereotipados o citas de otras óperas); b) parodia de la propia novela de Cervantes; c) parodia de los escritos sobre *El Quijote* (que se mani-

on peut largement le constater en examinant son abondant catalogue de musique de chambre et symphonique, et en suivant l'évolution de sa création récompensée par de nombreuses distinctions bien méritées. En outre, ce n'est pas la première fois que José Luis Turina composait pour le théâtre ; il y a de nombreuses années il avait écrit un opéra de chambre intitulé *Ligazón*, inspiré par l'œuvre théâtrale homonyme de Valle-Inclán ; plus récemment, il avait écrit un spectacle musical-scénique intitulé *La raya en el agua*, créé au Cercle des Beaux-Arts de Madrid. Cependant, malgré les énormes difficultés que suppose le fait de relever un pareil défi, *D.Q.* lui a certainement fourni, comme il le reconnaît, l'occasion idéale d'exprimer sa maturité créative, sa technique et sa vision esthétique, ainsi que la profondeur de sa connaissance de la relation entre musique et texte.

La relation entre musique et texte ainsi que les idées littéraires et théâtrales qui ont inspiré la création de *D.Q.* ne sont en aucun cas simples ou conventionnelles. Il faut d'abord rappeler que l'Espagne a assisté – soulignons-le – à la création concomitante de deux opéras basés sur le roman de Cervantès², ce qui a généré une certaine émulation dans le domaine de la recherche de solutions originales pour une actualisation scénique et musicale du mythe de don Quichotte. Dans le cas dont nous nous occupons, tous les responsables du projet ont été d'accord sur la nécessité d'éviter les aspects purement narratifs ou humains du roman et du personnage, et de focaliser leur attention sur la facture strictement littéraire de l'œuvre et sur les nombreuses innovations qu'elle apporte. Tout ceci se concrétise, selon Turina, dans une triple parodie : a) parodie de l'opéra en tant que genre (en recourant à des procédés stéréotypés ou à des citations d'autres opéras) ; b) parodie du roman de Cervantès ; c) parodie des textes sur *Don Qui-*

² La otra corresponde a Cristóbal Halffter, con libreto de Andrés Amorós y escenografía de Herbert Wernicke, y se estrenó en el Teatro Real de Madrid en febrero de 2000. En este caso también se evita, como ocurre en la de Turina, la simple musicalización de una o más escenas reales de la novela, buscando por el contrario crear un espectáculo actual a partir de otras sugerencias dadas por la misma novela, por la relación entre el autor y su obra, por la significación del libro como fuente de cultura, etc.

² L'autre opéra a été composé par Cristóbal Halffter, sur un livret de Andrés Amorós, dans une scénographie de Herbert Wernicke ; il a été créé au Teatro Real de Madrid, en février 2000. Comme celui de Turina, il évite la simple mise en musique d'une ou plusieurs scènes réelles du roman, et tente au contraire de créer un spectacle actuel à partir d'autres idées suggérées par le roman, à partir de la relation entre l'auteur et son œuvre, de la signification du livre comme source de culture, etc.

fiesta aquí en el Congreso del Acto III).

Es evidente que la música para un texto y una escenografía de estas características no podía ceñirse a un único estilo o a la búsqueda de un lenguaje vanguardista por encima de las necesidades del espectáculo global. Así lo ha entendido José Luis Turina, quien ha creado una música plenamente actual no en el sentido dogmático derivado de Darmstadt y sus epígonos, sino en el que procede de la lucha entre tradición y modernidad, o de la coexistencia a veces nada pacífica de diversos estilos e incluso de variadas fuentes sonoras (orquesta y electrónica). La obra requiere de un amplio elenco de voces (dos sopranos, mezzo, contralto, sopránista, dos tenores, dos barítonos y dos bajos), coro y orquesta (reducida ésta en sus secciones de viento-madera y de cuerdas en beneficio de piano, arpa y percusión). Así mismo se emplean fragmentos musicales grabados previamente, a modo de banda o fondo sonoros, junto con otros sonidos electroacústicos elaborados por la propia Fura con la colaboración del público a través de internet.

El Acto I se inicia con un preludio que parte de la nada para conducir a través de una progresiva intensificación al comienzo de la subasta (Escena 1), en la que el Subastador anuncia sobre un aria melódica la venta de un ejemplar del libro de *Don Quijote*, algo desconocido para los asistentes, que no saben qué es un libro ni, por tanto, quién es dicho personaje. Las alusiones del texto al tiempo, al corazón de Jesús o a la Máquina Localizadora de Antigüedades dan pie a citas musicales de *Tristan und Isolde*, *Le nozze di Figaro*, *Der Rosenkavalier*, *Das Rheingold* y *Parsifal*. La Escena 2 se centra en el aria del único personaje que sí sabe quién es Don Quijote, ya que el Señor D es Ginés de Pasamonte, el bandido más peligroso de la novela cervantina, y aprovecha esta ocasión para manifestar sus sentimientos encontrados de amor/odio hacia el caballero andante, a través de una tensa melodía acompañada por la sección grave de la orquesta y un solo de violonchelo, en la que destaca especialmente una ingeniosa sección basada en acordes tradicionales que subrayan los diferentes nombres con los que se conoce al per-

chotte (qui se manifeste dans le congrès de l'Acte III).

Il est évident que la musique censée correspondre à un tel texte et à une telle scénographie ne pouvait pas se restreindre à l'utilisation d'un seul style ou à la recherche d'un langage d'avant-garde dépassant les nécessités du spectacle global. Ainsi, José Luis Turina a créé une musique tout à fait actuelle, non dans le sens dogmatique dérivé de Darmstadt et de ses épigones, mais en suivant une tendance qui procède du conflit entre tradition et modernité, ou de la coexistence parfois nullement pacifique de divers styles et même de sources sonores variées (orchestre et électronique). L'œuvre exige un large éventail de voix (deux sopranos, mezzo, contralto, sopránista, deux ténors, deux barytons et deux basses), chœur et orchestre (avec des sections de vents et de cordes réduites au profit du piano, de la harpe et de la percussion). Elle utilise également des parties musicales pré-enregistrées, pour évoquer des fanfares ou comme fond sonore, ainsi que des sons électroniques élaborés par la Fura dels Baus en collaboration avec le public, sur l'internet.

Le Premier Acte commence par un prélude qui part du silence et conduit, au fur et à mesure d'une intensification progressive, au début des enchères (Scène 1), où le commissaire-priseur annonce, en chantant un air mélodieux, la vente d'un exemplaire de *Don Quichotte*, quelque chose de complètement inconnu pour le public, qui ne sait pas ce qu'est un livre et, à plus forte raison, qui est ce personnage. Les allusions que le texte fait au temps, au cœur de Jésus ou à la Machine Chargée De Localiser Les Antiquités représentent autant d'occasions d'introduire des citations musicales de *Tristan*, des *Noces de Figaro*, du *Chevalier à la rose*, de *L'Or du Rhin* et de *Parsifal*. La Scène 2 est centrée sur l'air de l'unique personnage qui sait qui est don Quichotte, puisque Señor D est Ginés de Pasamonte, le bandit le plus dsangereux du roman de Cervantès. Il profite de cette occasion pour manifester ses sentiments contradictoires d'amour et de haine pour le chevalier errant, dans une mélodie tendue accompagnée par la section grave de l'orchestre et par un solo de violoncelle où l'on peut remarquer en particulier une ingénieuse section basée sur des accords traditionnels qui soulignent les différents noms par

sonaje³. En la Escena 3 el Subastador anuncia que pondrá en marcha la Máquina Localizadora de Antigüedades. Las referencias al tiempo y a sus peligros (la seducción por el pasado) son subrayados aquí por una reelaboración del Preludio de *Parsifal*, mientras que el scherzo que prepara la aparición de la Máquina Localizadora tiene como fondo rítmico el motivo del yunque de *Das Rheingold*. La expectación crece por momentos, y a ello colabora en gran medida la intervención del coro en la parte final de la escena, especialmente en la fuga sobre el texto “No, no es esto lo que busco”, basada en un tema que se oye sucesivamente en versión original y en inversión. La intervención del coro se prolonga hasta el final de la Escena 4, sumándose al mismo el Subastador, hasta que finalmente, en la Escena 5, hace su aparición Don Quijote, quien se quedó dormido en la entrada a la Cueva de Montesinos, por lo que al salir de ella cuenta lo que ha soñado, no lo que ha visto en la misma (Cap. 22 de la Parte II). Este es el momento elegido para transportarlo a la ciudad de Ginebra en 3014, y la desubicación de Don Quijote en semejante ambiente viene expresada por una *passacaglia* cuyo tema es variado de múltiples formas en su transcurso, diluyéndose finalmente en un contexto similar al del Preludio, para terminar así este Acto I con el mismo arpeggio seguido de acorde con el que empieza el Acto II.

El citado arpeggio/acorde y un recitado de las cuerdas graves preparan –en la Escena 1 de este Acto II– la entrada de los visitantes que van a ver el espectáculo creado por las hermanas Trifaldi en Hong-Kong, en el año 2016, cuya última adquisición es precisamente el propio Don Quijote. Sus comentarios sobre las atracciones dejan paso en la Escena 2 a un extenso y magistral dúo de las hermanas construido en su integridad por movimiento contrario, es decir, cantando la misma melodía como si estuviera reflejada en un espejo, y en el que las hermanas se compadecen de la tristeza que ven en la figura del caballero, que va a

lesquels ce personnage est connu³. Dans la Scène 3, le commissaire-priseur annonce qu’il mettra en marche la Machine Chargée De Localiser Les Antiquités. Les références au temps et à ses périls (être séduit par le passé) sont soulignées ici par une ré-élaboration du prélude de *Parsifal*, tandis que le scherzo qui prépare l’apparition de la Machine Chargée De Localiser emploie comme fond rythmique le thème de l’enclume de *L’Or du Rhin*. La sensation d’attente augmente par moments, en grande partie suite à l’intervention du chœur dans la partie finale de la scène, en particulier dans la fugue sur le texte “No, no es esto lo que busco” [Non, ce n’est pas ce que je cherche], basée sur un thème suivi par son inversion. L’intervention du chœur se prolonge jusqu’à la fin de la Scène 4, à laquelle se joint le commissaire-priseur. Finalement, à la Scène 5 don Quichotte fait son apparition : il s’était endormi à l’entrée de la caverne de Montésinos, puis en en sortant, il raconte ce qu’il a rêvé, et non ce qu’il a vu à l’intérieur (Chapitre 22 de la Seconde Partie). C’est le moment choisi pour transporter le chevalier dans la ville de Genève, en 3014. La dé-localisation de don Quichotte dans cet environnement est figurée par une *passacaglia* dont le thème génère de nombreuses variations, jusqu’au moment où il se dilue dans un contexte similaire à celui du Prélude, pour conclure ainsi ce Premier Acte avec le même arpegge et le même accord qui ouvrent l’Acte II.

Cette séquence formée par un arpegge et un accord avec un récitatif des cordes graves préparent –dans la Scène 1 de l’Acte II– l’entrée des visiteurs qui viennent voir le spectacle créé par les sœurs Trifaldi à Hong-Kong, en 2016, spectacle dont la dernière attraction est précisément don Quichotte en chair et en os. Les commentaires sur les attractions précédent, dans la Scène 2, un grand duo magistral des sœurs Trifaldi, entièrement traité en mouvement contraire, avec une même mélodie chantée en miroir : les sœurs ont pitié de la tristesse du chevalier qui va être exhibé comme s’il s’agissait d’un monstre. La Scène 3 commence par l’arrivée d’un dirigeable qui

³ Este aria está resevada al soprano Flavio Oliver, un cantante con el que Turina ya había colaborado en *La raya en el agua*.

³ Cet air est interprété par le soprano Flavio Oliver, un chanteur avec qui Turina avait déjà collaboré dans *La raya en el agua*.

ser exhibido como si de un monstruo se tratara. La Escena 3 se inicia con la entrada de un zepelin que a la vez que protege a Don Quijote lo tiene encerrado como si fuera una jaula. El caballero inicia aquí el momento más lírico de la ópera, sin duda, un aria en el sentido clásico del término construida además sobre una armonía tonal, simbolizando así el pasado perdido y añorado por Don Quijote. Su primera parte termina con una intervención muy contrastante del coro de visitantes, que empieza a aburrirse con el espectáculo, mientras las hermanas recuerdan algunos personajes de la novela en un dúo cuyas melodías se mueven esta vez tanto por movimiento contrario como paralelo, y en el que también se utilizan las imitaciones entre ambas voces. La segunda parte del aria retoma el material musical de la primera con variaciones, hasta que de nuevo los comentarios irónicos de los visitantes y otro dúo de las hermanas interrumpen su meditación. Finalmente, en la Escena 4 se escucha la tercera parte del aria, en la que Don Quijote evoca a los gigantes, a las máquinas y a los caballos voladores, aunque no dejan de oírse las voces de los visitantes, que no quieren oír hablar del tiempo y consideran que el caballero es un mutante. Las hermanas Trifaldi, compadecidas, deciden hacerle volver "a donde tengan memoria de él", un final subrayado en la música por la vuelta más extensa del recitado de las cuerdas graves y por un acorde de Do menor que se transforma imperceptiblemente en mayor.

El Acto III comienza con el mismo acorde de Do mayor con el que terminó el anterior, pero ahora seguido de una armonía más compleja y solemne al comienzo que deriva luego en una extensa sección cada vez más animada de acordes tonales (lo que también recuerda la enumeración de los nombres del Quijote en el Acto I). Se abre así el Congreso Internacional dedicado al Quijote, anunciado por un presentador y aclamado por el coro. El Rey pronuncia el discurso de bienvenida, y el presidente del congreso así como el público que llena las Ramblas –muchos disfrazados al estilo quijotesco– se quitan la palabra en una algarabía creciente que cesa cuando el presidente, haciendo de Don Quijote, repite las palabras y la música

tout à la fois protège don Quichotte et l'enferme dans une sorte de cage. Nous arrivons ici au moment qui est sans aucun doute le plus lyrique de l'opéra, où le chevalier interprète un air classique, qui plus est basé sur une harmonie tonale symbolisant le passé perdu et regretté par don Quichotte. Sa première partie se termine sur une intervention très contrastée du chœur des visiteurs, que le spectacle commence à ennuyer, tandis que les sœurs Trifaldi se souviennent de certains personnages du roman, dans un duo dont les mélodies sont cette fois chantées en mouvement contraire aussi bien qu'en mouvement parallèle, et dont les deux voix sont également traitées en imitation. La seconde partie de l'air reprend le matériau musical de la première avec des variations jusqu'à ce que, de nouveau, les commentaires ironiques des visiteurs et un autre duo des sœurs interrompent le climat de méditation créé par la musique. Finalement, dans la Scène 4 on écoute la troisième partie de l'air, où don Quichotte évoque les géants, les machines et les chevaux volants ; on ne cesse pas pour autant d'entendre les voix des visiteurs, qui ne veulent pas entendre parler du temps et considèrent que le chevalier est un mutant. Les sœurs Trifaldi, ayant pitié du chevalier, décident de le renvoyer "là où on se souvient de lui", un *finale* que la musique souligne par le retour plus développé du récitatif des cordes graves et par un accord de do mineur qui se transforme imperceptiblement en do majeur.

L'Acte III commence avec le même accord de do majeur qui vient de conclure l'acte précédent mais qui est à présent suivi par une harmonie plus complexe et qui est au début plus solennelle ; elle évolue ensuite dans une ample section, de plus en plus animée, composée d'accords tonals (ce qui rappelle aussi l'énumération des noms de don Quichotte, dans l'Acte I). C'est ainsi que s'ouvre le Congrès International consacré à *Don Quichotte*, annoncé par un présentateur et acclamé par le chœur. Le roi prononce le discours de bienvenue, et le président du congrès et le public qui remplit les Ramblas – de nombreuses personnes sont déguisées dans le style de don Quichotte – se coupent la parole dans un tumulte croissant qui cesse quand le président, jouant le rôle de don Quichotte, reprend, un ton plus haut, les paroles et la musique de l'air chanté par le chevalier

del aria que éste cantaba en el Acto II, ahora un tono más alto. Las agrias respuestas de Pasamonte son acompañadas, sin embargo, por tensas y rápidas figuraciones y por un solo de violonchelo en constante diálogo con la voz. El presidente se hace pasar ahora por Dulcinea, provocando nuevas respuestas de Pasamonte (una de las cuales se basa en la melodía de Trujamán de *El retablo de Maese Pedro*, de Falla) y las intervenciones de otros congresistas. La Escena 2 se inicia con la llegada de Don Quijote, enviado por la Máquina Localizadora de Antigüedades a Barcelona, acompañado por Sancho Panza, todo lo cual da pie de nuevo a evocaciones musicales teñidas de nostalgia. El ambiente se hace cada vez más confuso: mientras Don Quijote y Sancho Panza se reconocen y el coro lo proclama, Pasamonte anuncia (porque ya ha vivido en el futuro y lo sabe) que un huracán está a punto de destruir la ciudad. Un nuevo y amenazante solo de violoncello precede en la Escena 3 a su llegada, representada mediante imágenes y con sonidos procedentes de altavoces mezclados con un extenso y dramático pasaje orquestal. Tras la devastación de la ciudad, Don Quijote canta su última aria sobre el bajo de la *passacaglia* del Acto I, en la que se describe su vuelta a la Cueva de Montesinos, aunque la intervención de la Máquina Localizadora (con un recuerdo del motivo del yunque) lo traslada de nuevo a Ginebra, a la sala de subastas. El coro reflexiona sobre la pérdida de identidad, y Don Quijote agradece al público que le devuelvan la vida a través de la lectura.

*

D.Q. Don Quijote en Barcelona fue estrenada en el Gran Teatre del Liceu el 30 de septiembre de 2000, y ha supuesto sin duda alguna un hito en la historia de la ópera contemporánea española, no muy sobrada de buenas aportaciones. Afortunadamente, el acontecimiento no terminó con las representaciones en el teatro, ya que se ha realizado (¡ojalá cunda el ejemplo!) una grabación en formato DVD que ha permitido a muchos aficionados disfrutar de esta espléndida creación conjunta en la tranquilidad de sus casas. Es evidente

dans l'Acte II. Les réponses aigres de Pasamonte sont accompagnées, malgré tout, par des traits tendus et rapides et par un solo de violoncelle en dialogue constant avec la voix. Le président se fait passer à présent pour Dulcinée, provoquant de nouvelles réponses de Pasamonte (l'une d'entre elles est basée sur la mélodie de Trujamán du *Retablo de Maese Pedro*, de Falla) et les interventions des autres membres du congrès. La Scène 2 commence par l'arrivée de don Quichotte, envoyé à Barcelone par la Machine Chargée De Localiser Les Antiquités, et accompagné par Sancho Panza ; c'est de nouveau une occasion pour des évocations musicales empreintes de nostalgie. L'ambiance devient de plus en plus confuse : tandis que don Quichotte et Sancho Panza se reconnaissent et que le chœur le proclame, Pasamonte annonce (parce qu'il a déjà vécu dans le futur, et qu'il le sait) qu'un ouragan est sur le point de détruire la ville. Un nouveau solo de violoncelle, comme une menace, précède (dans la Scène 3) l'ouragan figuré par des images et par des sons qui proviennent de haut-parleurs mêlés à un passage orchestral ample et dramatique. Après la dévastation de la ville, don Quichotte chante son dernier air, sur la basse de la passacaille de l'Acte I, décrivant son retour à la caverne de Montesinos, bien que l'intervention de la Machine Chargée De Localiser (avec un rappel du thème de l'enclume) le transporte de nouveau à Genève, dans la salle de vente aux enchères. Le chœur médite sur la perte de l'identité et don Quichotte remercie le public qui lui redonne la vie par la lecture.

*

D.Q. Don Quijote en Barcelona a été créé au Gran Teatre del Liceu le 30 septembre 2000. Cette création représente, sans aucun doute, un sommet dans l'histoire de l'opéra contemporain en Espagne, qui n'est pas trop riche dans ce domaine. Heureusement, cet événement ne s'est pas achevé avec les représentations sur scène, mais s'est prolongé (et nous espérons que cet exemple sera suivi!) dans un enregistrement DVD qui a donné à de nombreux amateurs la possibilité d'apprécier cette splendide création dans le confort de leur foyer. Evidemment, un tel opéra est très difficile à réaliser, et cela pour plusieurs raisons allant de l'éventail étendu des voix

que una ópera de estas características no es nada fácil de montar, tanto por el extenso plantel vocal que requiere como por el espacio que necesita la escenografía, que sólo cabría en un lugar como el Teatro Real de Madrid, pero creo que merece la pena que este teatro se haga cargo sencillamente de repetir la producción ya realizada en Barcelona.

La versión del estreno (así como la de la grabación en DVD) estuvo a cargo de Michael Kraus, barítono (Don Quijote); Flavio Oliver, sopránista (Señor Pasamonte / Señor D); Francisco Vas, tenor (Subastador); Pilar Jurado, soprano (Señora A / Hermana Trifaldi A / Presidente del Congreso); Itxaro Mentxaka, mezzosoprano (Señora B / Hermana Trifaldi B); David Rubiera, barítono (Señor A / Visitante 2 / Congresista 2); Felipe Bou, bajo (Señor B / Sancho Panza); Francesc Garrigosa, tenor (Señor C / Visitante 1 / Congresista 1); Mireia Casas, soprano (Visitante 3) y Montserrat Torruella, contralto (Visitante 4). Junto a ellos estuvieron el Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana, que dirige Jordi Casas, y la Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu, dirigida por Josep Pons.

Enrique Igoa es compositor y profesor de Análisis Musical en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

jusqu'à l'espace exigé par la scénographie, qui demande une salle aussi grande que celle du Teatro Real de Madrid ; je crois que ce théâtre devrait simplement reprendre la production réalisée à Barcelone.

A la création (et à l'enregistrement sur DVD) ont participé : Michael Kraus, baryton (don Quichotte) ; Flavio Oliver, sopránista (Señor Pasamonte / Señor D) ; Francisco Vas, ténor (Commissaire priseur) ; Pilar Jurado, soprano (Señora A / Sœur Trifaldi A / Président du Congrès) ; Itxaro Mentxaka, mezzo-soprano (Señora B / Soeur Trifaldi B) ; David Rubiera, baryton (Señor A / Visiteur 2 / Membre du Congrès 2) ; Felipe Bou, basse (Señor B / Sancho Panza) ; Francesc Garrigosa, ténor (Señor C / Visiteur 1 / Membre du Congrès 1) ; Mireia Casas, soprano (Visiteur 3) et Montserrat Torruella, contralto (Visiteur 4). A côté des solistes, le Chœur de chambre du Palais de la Musique Catalane était dirigé par Jordi Casas, et l'Orchestre Symphonique du Gran Teatre del Liceu par Josep Pons.

Enrique Igoa est compositeur et professeur d'Analyse Musicale au Conservatoire Royal Supérieur de Musique de Madrid.

Óperas para una década. Preludio, ocho actos y un epílogo

Introducción

En 1986, tres centros dependientes del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), perteneciente al Ministerio de Cultura, se pusieron de acuerdo para producir óperas de cámara encargadas a compositores jóvenes españoles. Estos centros eran el Teatro de la Zarzuela (dirigido por José Antonio Campos), el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE, cuyo responsable era Guillermo Heras), y el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC, que estaba a cargo del compositor Tomás Marco). El Teatro de la Zarzuela se hacía cargo de la producción escénica y ofrecía el conjunto de músicos que formaban parte de la Orquesta Sinfónica de Madrid, entonces en residencia en este teatro lírico; el CNNTE encargaba el libreto y ofrecía su sede para las representaciones, el Teatro Olimpia de Madrid; por último, el CDMC elegía al músico y le encargaba la composición de la ópera.

Esta iniciativa produjo ocho títulos cuyos estrenos se prolongaron desde 1987 a 1994. Los dos primeros fueron encargados al mismo tiempo y correspondieron a los compositores Jorge Fernández Guerra y José Ramón Encinar. En un primer momento, se decidió que los compositores se inspiraran en temas extraídos de la temporada oficial de ópera que en aquel entonces se desarrollaba en el Teatro de la Zarzuela, al no estar aún reabierto el Teatro Real. Jorge Fernández Guerra, que abrió el fuego, eligió el tema de Fausto, en correspondencia con *Mefistofele*, de Boito, programado en la temporada 86/87. José Ramón Encinar, por su parte, se fijó en Figaro al estar programada *Le nozze di Figaro*, de Mozart

Opéras pour une décennie. Prélude, huit actes et épilogue

Introduction

En 1986, trois centres qui dépendaient de l'Institut National des Arts de la Scène et de la Musique (INAEM), et appartenaient au Ministère de la Culture, ont décidé de s'associer pour produire des opéras de chambre commandés à de jeunes compositeurs espagnols. Ces centres étaient le Théâtre de la Zarzuela (dirigé par José Antonio Campos), le Centre National des Nouvelles Tendances de la Scène (CNNTE, dont le responsable était Guillermo Heras), et le centre pour la Diffusion de la Musique Contemporaine (CDMC, dont était chargé le compositeur Tomás Marco). Le Théâtre de la Zarzuela avait la responsabilité de la production et fournissait l'ensemble des musiciens qui faisaient partie de l'Orchestre Symphonique de Madrid, alors en résidence dans ce théâtre d'opéra; le CNNTE se chargeait du livret et mettait à disposition sa propre salle Olimpia de Madrid; enfin, le CDMC désignait un compositeur à qui il passait commande pour un opéra.

Cette initiative a produit huit opéras dont les créations ont eu lieu entre 1987 et 1994. Les deux premiers ont été commandés en même temps aux compositeurs Jorge Fernández Guerra et José Ramón Encinar. Dans une première étape, il a été décidé que les compositeurs devaient s'inspirer de thèmes abordés dans des opéras programmés durant la saison officielle, qui avait lieu à l'époque au Théâtre de la Zarzuela car le Teatro Real n'avait pas encore effectué sa réouverture. Jorge Fernández Guerra, qui devait inaugurer cette série de créations a choisi le thème de Faust, qui correspondait au *Mefistofele* de Boito, programmé durant la saison 86-87. José Ramón Encinar, quant à lui, s'intéressa à Figaro, le héros des *Noces de Figaro* de Mozart, opéra

en la siguiente temporada. Para la tercera ópera desapareció la necesidad de remitirse a un título del repertorio, aunque su autor, el compositor Alfredo Aracil, eligió un asunto, el de Francesca de Rimini, que cuenta con visiones operísticas clásicas.

En estos dieciocho años transcurridos, el Teatro de la Zarzuela se ha estabilizado como segundo teatro lírico de la capital, con una mayor dedicación al género que le da nombre; su director de entonces, José Antonio Campos, es actualmente el Director General del INAEM. El CDMC ha mantenido sus actividades y su director de entonces pasó por diferentes cargos administrativos llegando a ser responsable del INAEM entre 1996 y 2000; curiosamente, el actual director del CDMC es el compositor Jorge Fernández Guerra, que dio inicio a esta serie de óperas de cámara. Por su parte, el CNTE ha desaparecido y su teatro, la popular Sala Olimpia de la madrileña Plaza de Lavapiés, fue demolida y en su lugar está a punto de abrir sus puertas una modernísima sala que se llamará Teatro Valle Inclán y que será el segundo espacio del Centro Dramático Nacional, la principal institución teatral del país.

La iniciativa de estas ocho óperas fue muy bien acogida en esos años y produjo la más importante cosecha de encargos líricos de nueva creación que ha registrado nuestro país. Su desaparición en el año 1994 ha dejado un hueco que nadie ha reemplazado de modo sistemático, ha roto una línea de continuidad dentro del imprescindible esfuerzo que hay que realizar si se quiere llegar a algún modelo válido de teatro lírico construido con lenguaje musical moderno y articulado sobre el idioma español; y además, ha terminado contaminando el recuerdo de aquellas ocho óperas sobre las que, retrospectivamente, parece sobrevolar la idea de que no debieron conseguir sus objetivos artísticos si su resultado fue la desconfianza que motivó la clausura del proyecto original. Además de los ocho compositores elegidos, la iniciativa consiguió sumar para la causa lírica a importantes literatos españoles como Antonio Muñoz Molina, Leopoldo Alas, Rosa Montero o Luis Carandell.

Presentación Ríos hace un repaso de aquella

programado para la temporada siguiente. A partir del tercer ópera, no hubo obligación de referirse a un título del repertorio, pero el compositor elegido para esta obra, Alfredo Aracil, eligió un tema, el de Francesca de Rimini, que ya había sido tratado en versiones operísticas clásicas.

Durante estos dieciocho años, el Teatro de la Zarzuela se ha impuesto como el segundo teatro lírico de la capital, prestando una atención particular al género que le da nombre; su director, que era a la época José Antonio Campos, es actualmente el Director General del INAEM. El CDMC ha mantenido sus actividades y su primer director ha sido responsable de diferentes funciones administrativas, y entre ellas la de responsable del INAEM, entre 1996 y 2000; curiosamente, el director actual del CDMC es el compositor Jorge Fernández Guerra, precisamente el que dio origen a esta serie de óperas de cámara. Por su parte, el CNTE ha desaparecido y su teatro, la popular Sala Olimpia de la Plaza de Lavapiés de Madrid, ha sido demolido. En su lugar se está construyendo una sala muy moderna, que se llamará Teatro Valle Inclán y que será el segundo espacio del Centro Dramático Nacional, la principal institución teatral del país.

La iniciativa de encargar estas ocho óperas fue muy bien acogida y produjo la más importante cosecha de creaciones líricas jamás conocida en nuestro país. Su desaparición en 1994 dejó un hueco que nadie ha podido reemplazar de modo sistemático; ha roto una línea de continuidad de esfuerzos que son indispensables si se quiere alcanzar el nivel requerido para un teatro lírico de lengua española, construido con un lenguaje musical moderno; además, esta situación ha afectado al recuerdo de aquellas ocho óperas sobre las que, retrospectivamente, parece planear la idea de que no se alcanzaron sus objetivos artísticos: el resultado de esta aventura habría sido así una especie de desconfianza que pudo justificar el fracaso del proyecto. Entre los ocho compositores elegidos, esta iniciativa consiguió sumar para la causa lírica a importantes literatos españoles como Antonio Muñoz Molina, Leopoldo Alas, Rosa Montero o Luis Carandell.

Presentación Ríos evoca esta aventura en

aventura en este trabajo preliminar de una investigación mucho más amplia y ambiciosa. (Doce Notas Preliminares)

Preludio

Este trabajo ofrece una perspectiva de las ocho óperas programadas entre 1987 y 1994 en la Sala Olimpia dedicada, en su momento, a espectáculos teatrales de innovación y nuevas tendencias. Están ordenadas según las fechas de estreno en Madrid. Dicho espacio determinaba tanto las posibilidades escénicas como los recursos vocales e instrumentales a utilizar. Si bien hubo alguna variación a lo largo de los años en cuanto a una progresiva ampliación de dichos recursos, en ningún caso permitieron que pudieran ser otra cosa que óperas de cámara, muy ajustadas a la definición estructural del género.

Las limitaciones impuestas parecen haber supuesto, sin embargo, un gran estímulo para los compositores que comenzaron por una cuidadosa elección de los temas y por tanto de sus compañeros de viaje, los escritores de los libretos. Y, aunque no guarda relación con este artículo, es de considerar que también se trató con gran esmero la elección de los intérpretes que, en su conjunto, resultó ser la mejor posible entre los jóvenes cantantes del momento capaces de abordar un repertorio de estas características. Pasados los años estas obras se confirman como un conjunto de indudable interés creativo y cuidada elaboración que, siendo muy diferentes las unas de las otras, guardan estrechas conexiones entre sí.

Ocho actos

Sin demonio no hay fortuna

Ópera en 2 actos, 9 escenas y un prólogo. Música: Jorge Fernández Guerra. Libreto: Leopoldo Alas. Director musical: José Luis Temes. Estreno: 28 de marzo de 1987.

En esta primera ópera del ciclo nos encontramos ante una relectura actualizada de la figura de Fausto, relectura desmitificadora y destructiva del modelo paradigmático del drama original. La vieja as-

ce travail préliminaire qui fait partie d'une recherche beaucoup plus ample et ambitieuse. (Doce Notas Preliminares)

Prélude

Ce travail offre une perspective sur les huit opéras programmés entre 1987 et 1994 dans la Salle Olimpia, qui à l'époque était consacrée à des créations théâtrales placées sous le signe de l'innovation et des nouvelles tendances. Ces opéras sont présentés dans l'ordre de leur création à Madrid. Les caractéristiques de l'espace de la Salle Olimpia ont déterminé les possibilités de mise en scène ainsi que les effectifs vocaux et instrumentaux. S'il y a eu effectivement une évolution au cours des années, concernant l'amplification progressive des effectifs en question, ces opéras de chambre n'ont jamais cessé de répondre parfaitement à la définition du genre.

Les limitations imposées par la salle semblent cependant avoir représenté un important facteur stimulant pour les compositeurs, qui commencèrent par un choix attentif des thèmes et donc de leurs compagnons de voyage, les écrivains auteurs des livrets. Même si cela n'a aucun rapport avec cet article, il est important de signaler que le choix des interprètes a également été fait avec une très grande minutie ; il s'agissait en général des meilleures jeunes voix du moment capables d'aborder le répertoire en question. Bien des années après, l'ensemble de ces œuvres conservent un intérêt créatif indéniable et montrent une élaboration extrêmement soignée ; tout en étant très différentes les unes des autres, elles gardent d'étroites affinités.

Huit actes

Sin demonio no hay fortuna

[*Sans démon, point de fortune*]

Opéra en 2 actes, 9 scènes et un prologue. Musique : Jorge Fernández Guerra. Livret : Leopoldo Alas. Directeur musical : José Luis Temes. Création : 28 mars 1987.

Ce premier opéra du cycle propose une relecture actuelle de la figure de Faust, qui brise le mythe et le paradigme du drame original. A peine annoncé, le vieux thème de l'aspiration à la renommée et à la



Sin demonio no hay fortuna/Sans démon, point de fortune. Sala Olimpia de Madrid, 1987. Foto/photo: ©Chicho (CDT).

piración a la fama y la gloria artística se plantea apenas, para ser inmediatamente engullida por el signo de los tiempos de la ganancia rápida y fácil a costa del encanallamiento y la trampa.

Ya a partir de la primera escena, en que se alude a la obra de referencia, las características de los personajes no corresponden con las figuras emblemáticas del original sino que son trágico-cómicos seres dentro de un mundo medianamente depravado. Fausto y Margarita engañan a Mefistófeles con su aire de todopoderoso impecable. Después Fausto se desligará ásperamente de Margarita, su cómplice. A su vez, ésta parece desaparecer con las ganancias obtenidas quedando como sospechosa del asesinato de Fausto.

Sólo Mefistófeles es el que debiera ser desde el principio: el poderoso Tentador que ofrece siempre aquello que más puede seducir a cada cual, con el orgullo y la jactancia de un caballero de

gloria artística est vite intégré dans le tableau d'une époque qui est celle du profit rapide et facile basé sur la malhonnêteté et l'arnaque.

Dès la première scène, qui cite l'œuvre de référence, les personnages ne correspondent pas aux figures emblématiques de l'original ; ils représentent des êtres tragi-comiques plongés dans un monde plus ou moins dépravé. Faust et Marguerite arnaquent Méphistophélès, qui prend l'apparence d'un homme tout-puissant, d'une élégance impeccable. Ensuite Faust se sépare sans ménagements de Marguerite, sa complice. A son tour, celle-ci semble disparaître avec le butin et est suspectée de l'assassinat de Faust. Seul Méphistophélès correspond depuis le début au personnage qu'il est : le puissant Tentateur qui offre toujours à chacun ce qui peut le séduire le plus, et ce avec l'orgueil et l'outrecuidance d'un gentilhomme d'autrefois, élégant et sûr de lui. Le fait d'avoir compris qu'il a été trompé le conduit à la désolation et à l'é-

antano, elegantemente seguro de sí. Comprender que ha sido engañado le lleva a la desolación y a la evidencia de su futuro inexistente, condenado a no ser más que vana memoria de sus hazañas pretéritas.

Así, el drama del que parte parece degenerar progresivamente, a través de diálogos de comedia, en otro drama íntimo –el de Mefistófeles– con la intriga propia del género policíaco que se desenvuelve en un entramado de círculos concéntricos: el teatro en el que nos encontramos, el mencionado en el prólogo para la ópera por componer, la falsificación de la escena de la seducción de Margarita, la actuación del artista cantante dentro del casino que remite de nuevo al libreto de la hipotética ópera del prólogo... Además de la rueda de engaños de los personajes entre sí.

El lenguaje utilizado es cotidianamente actual, salvo las pomposas y algo desusadas formas de expresión de Mefistófeles, hombre en realidad de otro siglo. La ironía general del tratamiento literario y musical; la aparente distancia de los autores ante su propia obra; la incomunicación de los personajes entre sí, conocidos accidentales y de conveniencia; el descreimiento de cualquier trascendencia humana, divina o luciferina que acaba por reafirmarse en la autoanulación del propio diablo... Distancias todas que, como fuerzas centrífugas desde el centro de la trampa, escupen fuera de sí a todos los personajes siendo sin embargo las que congregan la atención del espectador, el cual, conocedor del mito, llega a aceptar como propio el proceso de desintegración del mismo porque tiene el inconfundible sello de la modernidad.

En cuanto al tratamiento de la voz, contiene claras referencias expresionistas desde el comienzo de la obra por la abundancia de líneas quebradas en el contorno melódico con numerosos intervalos aumentados y disminuidos; lo cual confiere cierto artificio a la expresión verbal debidos a determinados saltos interválicos que producen necesariamente modificaciones en la acentuación prosódica.

Esta preponderancia estilística se ve compensada con fragmentos más líricos y clásicos en su concepción vocal y en los que el acompañamiento

videncia de son avenir inexistant, condamné comme il est à ne plus représenter que le souvenir dérisoire de ses exploits passés.

Ainsi, le drame initial semble dégénérer progressivement, au fil des dialogues comiques, en un autre drame, plus intime – celui de Méphistophélès – qui se déroule à la façon d'une intrigue enchâssée de type policier, dans un entrelacs de cercles concentriques : le théâtre où nous nous trouvons, celui qui est mentionné dans le prologue de l'opéra à composer, le simulacre de la scène de la séduction de Marguerite, l'interprétation du chanteur dans le casino, qui se réfère à nouveau au livret de l'hypothétique opéra du prologue... Sans compter la chaîne de mensonges qui relie les personnages.

Le langage utilisé est celui quotidien d'aujourd'hui, à l'exception des formules de Méphistophélès, pompeuses et quelque peu hors d'usage, puisqu'il s'agit en réalité d'un homme d'un autre siècle. Le caractère ironique du traitement littéraire et musical, la distance que prennent apparemment les auteurs par rapport à leur propre œuvre, le manque de communication entre les personnages, qui sont des gens qui se connaissent par hasard ou par convenance, le manque de foi dans la transcendance humaine, qu'elle soit divine ou luciférienne, qui finit cependant par être réaffirmée au moment de l'auto-annihilation du démon... ce sont toutes ces formes de distanciation agissant comme des forces centrifuges depuis le centre d'un piège dont elles expulsent, en les crachant, tous les personnages, qui concentrent néanmoins l'attention du spectateur. Ce spectateur, qui connaît le mythe, qui arrive à faire sienne sa désintégration parce qu'elle porte le sceau impossible à confondre de la modernité.

Quant au traitement de la voix, des références expressionnistes apparaissent clairement dès le début de l'œuvre dans l'abondance des lignes brisées, dans le contour mélodique soumis à de nombreux intervalles augmentés et diminués ; ce qui confère un caractère quelque peu artificiel à l'expression du texte étant donné certains sauts d'intervalles déterminés qui produisent nécessairement des modifications dans l'accentuation de la prosodie. Cet aspect stylistique est compensé par des sections plus lyriques et classiques dans leur conception

se despliega con mayor colorismo e intervenciones instrumentales puntillistas. La predominancia silábica del canto hace resaltar los frecuentes y acertados melismas que subrayan determinadas palabras con intención significativa. Es destacable también la abundancia de palabras entrecortadas que, por momentos, proporcionan al discurso melódico un irónico aire casticista.

Parece evidente que el compositor ha realizado una relectura de muchos recursos de la lírica clásica como, por ejemplo, en el caso de un *concertante* casi *rossiniano* que finaliza con un no menos clásico dúo. Destaca también la originalidad de una de las intervenciones de Mefistófeles cercana a la revista que, doblada por un clarinete, tiene un marcado sabor bandístico. Y en este mismo sentido encontramos que la melodía que canta el Croupier en el casino es casi un homenaje a la música latina que nos trae a la memoria algunos momentos de Sorozábal.

De todo ello podemos concluir que, en la relectura estilístico-vocal, el compositor ha logrado una afortunada síntesis de referencias históricas sin excluir las de los géneros ligeros actuales, adecuados a diferentes situaciones que plantea el libreto en su desarrollo.

Fígaro

Ópera en 1 acto y 10 escenas. Música: José Ramón Encinar. Libreto: Sobre textos de Beaumarchais, Boito, Goethe, Pepoli, Da Ponte, Rabelais, Shakespeare, Sterbini, Wagner y Encinar. Director musical: J. R. Encinar. Estreno: 21 de febrero de 1988.

Este libreto está basado textualmente en fragmentos autobiográficos y literarios de Beaumarchais, entreverados con otros de los diversos autores ya mencionados, especialmente escenas de diversas obras teatrales que tienen a Fígaro como protagonista.

Urdida con una refinada técnica de *collage* (que el autor prefiere definir como manipulación de "detritus") nos encontramos ante una reflexión completa acerca de la personalidad de Beaumarchais junto con su criatura más famosa y en la



Fígaro. Sala Olimpia de Madrid, 1988. Foto/photo: ©A. Suárez. Cortesía del Teatro de la Zarzuela.

vocale, durant lesquelles l'accompagnement se déploie avec un éventail de couleurs plus ample et des interventions instrumentales pointillistes. Le caractère prépondérant syllabique du chant souligne efficacement les arabesques fréquentes qui mettent en valeur certaines paroles en leur conférant une signification précise. L'abondance de dialogues entrecoupés est également remarquable, donnant par moments au discours mélodique une teinte ironique particulière.

Il semble évident que le compositeur a effectué une relecture de nombreuses formes lyriques classiques, comme c'est le cas par exemple d'un *concertante* presque rossinien qui se termine par un duo tout aussi classique. Il faudrait aussi admirer l'originalité de l'une des interventions de Méphistophélès proche du style de la comédie musicale qui, doublée par la clarinette, dégage une forte saveur de fanfare municipale. Dans le même sens, on peut citer la mélodie chantée par le croupier dans le casino, qui représente presque un hommage à la musique *latino* et

que, por la propia lógica de la composición con materiales heterogéneos, aparecen yuxtapuestos y/o superpuestos textos en francés, italiano, alemán, inglés y español.

Independientemente del claro homenaje histórico al género que supone esta elección, de la propia técnica constructiva se desprende también que el resultado corresponda a una “comedia de enredo” en que las entradas y salidas, las intrigas paralelas, los encubrimientos y suplantaciones, constituyen la esencia misma de su desarrollo. En este caso, el juego de transformaciones en el que los propios personajes se remedan entre sí, en un acto de revitalización de situaciones diversas, adquiere por momentos un ritmo frenético cercano al de algunas comedias de los hermanos Marx. Todo ocurre directamente ante el espectador que sigue absorto sus tejemanejes... que son otros tantos guiños al conocimiento que posea del personaje. Citando a Gómez Amat en las notas al programa de mano de la reposición en el Teatro de la Zarzuela “cuanto más culto y conocedor sea el auditorio más estará en sintonía y complicidad con el autor de este Fígaro...”.

Hallándonos pues ante una reflexión de los personajes sobre su propia peripecia vital, enseguida somos conscientes, sin embargo, de que estamos presenciando un juego privado de caracteres, relaciones y remembranzas: los personajes del teatro cobran vida en su propio mundo y se divierten consigo mismos y sus propios enredos.

Estupearlos ante el *imbroglio*, los contemplamos como si nos hubieran dejado mirar por una rendija en el cuarto de los niños; en un mundo en que pueden trastocarse los papeles impunemente sin dejar de ser ellos mismos y en el que tienen el mismo rango la burla cruel y la temura, el lamento y la risa. El único que parece exhibirse para nosotros, el escritor, está en realidad leyendo sus propias consideraciones sobre el mundo. Ácido, mordaz y demoledor, su expresión tiene el tono inconfundible de la arenga aleccionadora del gran público, con una enorme conciencia de la posteridad... que sólo por casualidad somos nosotros: nunca deja de hablar por y para sí mismo aunque esté perpetuamente sobre el estrado... la

nous rappelle certains moments de Pablo Sorozábal [compositeur espagnol, 1897-1988].

Nous pouvons donc conclure que, dans sa démarche de réinterprétation de différents styles d'écriture vocale, le compositeur a réussi une heureuse synthèse de plusieurs références historiques incluant des genres de musique populaire actuelle, en s'adaptant aux différentes situations développées par le livret.

Fígaro

Opéra en 1 acte et 10 scènes. Musique : José Ramón Encinar. Livret : établi sur des textes de Beaumarchais, Boito, Goethe, Pepoli, Da Ponte, Rabelais, Shakespeare, Sterbini, Wagner et Encinar. Directeur musical : J. R. Encinar. Création : le 21 février 1988.

Le livret de cet opéra est basé sur des fragments littéraires et autobiographiques de Beaumarchais, mêlés à d'autres extraits des divers auteurs mentionnés plus haut, en particulier à des scènes d'œuvres dont le protagoniste est Fígaro. En utilisant une technique raffinée de collage (que l'auteur préfère définir comme manipulation de déchets), l'œuvre propose une réflexion sur la personnalité de Beaumarchais et sur celle de son personnage le plus célèbre ; selon une logique similaire à celle de la composition, qui est réalisée à partir de matériaux hétérogènes, le livret consiste en une juxtaposition et superposition de textes en français, en italien, en allemand, en anglais et en espagnol.

Indépendamment de l'hommage historique évident qu'implique le choix du sujet, la technique de construction rappelle celle de la comédie basée sur des quiproquos, où les entrées et les sorties des personnages, les intrigues parallèles, les déguisements et les substitutions constituent l'essence même du développement. Ce jeu de transformations au cours desquelles les personnages s'imitent les uns les autres en redonnant vie à des situations diverses atteint par moments un rythme frénétique proche de certaines comédies des Frères Marx. Tout se passe en direct devant le spectateur qui suit avec émerveillement leurs tours de passe-passe... qui sont autant de clins d'œil par rapport à la connaissance que l'on peut avoir du personnage. Dans les notes

farsa dentro de la farsa, dentro de la farsa, dentro de la farsa...

Desde el punto de vista del tratamiento vocal y en consonancia con el homenaje histórico antes mencionado, el compositor utiliza las formas clásicas deformándolas hasta llevarlas a la parodia. Así, por ejemplo, el *concertante* con que se abre la obra no sólo no parece pretender la comprensión del público (aunque éste conociera los idiomas empleados y admitiendo la comprensibilidad de cualquier *concertante*) sino que se utiliza como efecto que, sin duda, aturde al oyente.

La presencia de un *recitativo secco*, de un *aria* para Fígaro y la utilización del *falsete* (justificado por el transformismo de los personajes) tan menospreciado en el repertorio lírico, son muestra de la visión humorística, casi esperpéntica, con que se recoge una parte del legado de la ópera clásica.

El lenguaje vocal que se aprecia en esta obra parece estar presidido por un propósito "no cantable": ausencia de melodías, largas declamaciones sobre un rango estrecho y multitud de efectos que nos remiten a Berio y, con ello, a Caccini y la música italiana del siglo XVII. También destacable es el uso de la voz como *salmodia*, a modo de pregón, especialmente en alguna intervención del Mayor Beggars. A pesar de lo cual y en contraste con otras óperas de este mismo ciclo, el contorno melódico general no es quebrado y las tesituras requeridas a los cantantes rara vez son extremas.

Todo ello, junto con los muchos idiomas, aporta a esta ópera interesantes perfiles de individualidad.

Francesca o el infierno de los enamorados

Ópera en 2 actos, 8 escenas, un prólogo y un epílogo. Música: Alfredo Aracil. Libreto: Luis Martínez de Merlo. Director musical: J. R. Encinar. Estreno: 28 de marzo de 1989.

En el caso de *Francesca* volvemos a encontrarlos con un tema de referencia para el espectador y elegido conscientemente por ello: el Infierno de la Divina Comedia de Dante, de cuya Segunda

qui accompagnent le programme de la reprise de l'œuvre au Théâtre de la Zarzuela, Gómez Amat écrit : " ... le degré d'affinité et de complicité avec l'auteur de ce Figaro sera d'autant plus important selon le niveau de culture et de connaissance du public ... ".

En suivant les réflexions que les personnages développent sur leur propre vie, nous devenons bientôt conscients, cependant, que nous assistons à un jeu intime de caractères, de relations et de remémorations : les personnages de théâtre prennent vie dans leur propre monde et s'amuse ensemble de leurs propres intrigues. Étonnés par cet imbroglio, nous les regardons comme si on nous avait permis de regarder à travers une fente dans la chambre des enfants ; un monde où les personnages peuvent impunément changer de rôle sans cesser pour autant d'être eux-mêmes, un monde qui met au même rang la raillerie cruelle et la tendresse, les pleurs et le rire. Le seul personnage qui semble se montrer à nous, l'écrivain, est en réalité en train de lire ses propres considérations sur le monde. Acide, mordante et subversive, son expression a le ton singulier de l'exhortation qui vise à instruire le grand public, avec une énorme conscience de la postérité... et nous sommes là seulement par hasard : l'écrivain ne cesse jamais de parler en son nom et pour lui-même, bien qu'il se trouve perpétuellement sur l'estrade... La farce dans la farce, dans la farce, dans la farce...

Du point de vue du traitement vocal, d'une façon cohérente par rapport à l'hommage historique mentionné auparavant, le compositeur utilise les formes classiques en les déformant jusqu'à la parodie. Ainsi, par exemple, le *concertante* par lequel s'ouvre l'œuvre non seulement ne semble pas devoir être nécessairement perçu en tant que tel par le public (même en admettant que le public connaisse les langages employés et que tout *concertante* puisse être perçu), mais il est utilisé comme un effet qui, sans aucun doute, provoque l'étourdissement à l'auditeur. La présence d'un *recitativo secco*, d'une *aria* pour Fígaro et le recours à la voix de fausset (justifié par le transformisme des personnages), tant méprisée dans le répertoire lyrique, sont un exemple de la vision humoristique, presque grotesque ou absurde, dans laquelle est intégrée une partie du legs de l'opéra classique.



Francesca o el infierno de los enamorados/Francesca ou l'enfer des amoureux. Sala Olimpia de Madrid, 1989. Foto/photo: ©Chicho (CDT).

Esfera, el Infierno de los Enamorados, se extrae la inquietante historia de Paolo y Francesca.

Dante y Virgilio recorren los Infiernos. Cuando su atención se detiene sobre Paolo y Francesca, que en férreo abrazo son arrastrados por el viento huracanado, se produce en Dante una transmutación psicológica que le lleva a identificarse con Paolo a medida que, interrogada Francesca, ésta va rememorando los acontecimientos que los condujeron a la pasión desenfrenada que los atenaza.

Esta identificación emocional origina en Dante una traslación temporal en la cual el relato del pasado se convierte en reconstrucción en presente del drama de Paolo y Francesca. Asistimos con Virgilio a la representación, expresada entre alusiones, medias palabras y premoniciones, de la trágica historia de los dos amantes impelidos por un destino inevitable. La identificación de Dante con Paolo es tan intensa que, cuando se consuma el relato de los dos enamorados y son arrastrados de nuevo por el viento sin reposo que los castiga, Dante cae desfallecido y demudado al suelo "real" del Infierno en que se encuentran, como si aterrizara de otra dimensión espacial, anímica y temporal de la que le tiene que rescatar el propio Virgilio.

Hay un quinto personaje que abre el prólogo, La Sombra, testigo permanente y abstracto de todo el relato, que participa en él a modo de coro reducido a la mínima expresión, aglutinante y nexa de todos los acontecimientos que se desarrollan ante nuestros ojos: símbolo de la pasión arrebatadora

L'écriture vocale de cette œuvre semble découler d'un propos "non cantabile": l'absence de mélodies, les longues déclamations dans un ambitus restreint ainsi qu'une multitude d'effets renvoient à Berio, mais aussi à Caccini et à la musique italienne du XVIIIe siècle. Admirez également la remarquable utilisation de la voix dans le style psalmodié, à la façon d'une annonce, utilisation qui est notamment associée au personnage de Mayor Beggars. Malgré ces caractéristiques, et à la différence des autres opéras de ce cycle, le contour mélodique général de cette œuvre n'est pas brisé et les voix ne sont sollicitées que rarement dans les registres extrêmes. Tous ces aspects, auxquels on peut ajouter l'utilisation de nombreuses langues, confèrent à cet opéra la marque d'une individualité captivante.

Francesca o el infierno de los enamorados
[*Francesca ou l'enfer des amoureux*]

Opéra en 2 actes, 8 scènes, un prologue et un épilogue.
Musique : Alfredo Aracil. Livret : Luis Martínez de Merlo.
Directeur musical : J. R. Encinar. Création : le 28 mars 1989.

Dans le cas de *Francesca*, nous nous trouvons à nouveau en présence d'un thème de référence pour le spectateur, qui a été choisi précisément pour cette raison : l'inquiétante histoire de Paolo et Francesca fait en effet partie de *L'Enfer des amoureux* ; elle est placée dans le *Second Cercle* de *L'Enfer*, dans *La Divine Comédie* de Dante.

Dante et Virgile traversent l'enfer. L'attention de Dante est attirée par Paolo et Francesca, qui sont entraînés dans une formidable étreinte par un ouragan ; le poète subit alors une mutation psychologique que le pousse à s'identifier de plus en plus à Paolo au fur et à mesure que Francesca, en répondant à des questions, se remémore les événements qui ont conduit les deux amants à cette passion déchaînée. À travers cette identification émotionnelle, Dante subit l'expérience d'un voyage dans le temps qui transforme le récit dramatique de Paolo et Francesca et le reconstruit dans le présent. Nous assistons avec Virgile à la représentation, par des allusions et prémonitions, de l'histoire tragique des deux amants poussés par un destin inexorable. L'identification de Dante avec Paolo est si forte qu'au moment où cette



El Bosque de Diana/Le bois de Diane. Sala Olimpia de Madrid, 1990. Foto/photo: ©Chicho (CDT).

e inextinguible, del dolor del olvido imposible y aturrido por la perpetuidad del viento...

Respecto del estilo vocal de la obra, está basado fundamentalmente en una suerte de *declamación* continua que incrementa la sensación de perennidad y carencia de reposo subyacente en el relato. Encontramos palabras entrecortadas, la intervención a capella de los cuatro personajes con una textura absolutamente homófona y una armonía difuminada, muy propia del compositor en esos años, así como ciertas deformaciones textuales e incluso alguna figura retórica.

Una característica que concierne al timbre y al registro de los cantantes, y que hace de los papeles de los dos enamorados un auténtico reto vocal, es la exploración de tesituras extremas en largas escenas y el uso del falsete, recurso significativo en el caso de la transmutación de personalidad de Dante en Paolo y que se extiende a Francesca, para la que supone un auténtico

historia se déroule – les deux amants sont à nouveau entraînés par le vent qui les châtie sans repos – le poète tombe, évanoui et exsangue, sur le sol "réel" de l'enfer, comme s'il y venait d'une autre dimension de l'espace, de l'âme et du temps, d'où Virgile en personne doit le délivrer.

Un cinquième personnage ouvre le prologue, l'Ombre, témoin permanent et abstrait de tout le récit, qui y participe à la façon d'un chœur réduit à sa plus simple expression. Il est le nœud de tous les événements qui se déroulent sous nos yeux, le symbole de la passion exaltée et inextinguible, de la douleur de l'oubli impossible, secoué par les vents éternels...

Le style vocal de l'œuvre est essentiellement basé sur une sorte de *déclamation* continue qui augmente la sensation, sous-jacente, de durée et de manque de repos, provoquée par le récit. Nous remarquons des mots entrecoupés, une intervention *a cappella* des quatre personnages dans une texture absolument homophone et une harmonie estompée, très caractéristique du style du compositeur à cette époque, ainsi que certaines déformations textuelles et même certaines figures rhétoriques. Les caractéristiques de timbre et de registre transforment les rôles des deux amants en un authentique défi vocal, par l'exploration des registres extrêmes pendant de longues scènes. La voix de fausset, qui signifie le transfert de personnalité qui se produit entre Dante et Paolo, affecte également Francesca, supposant un vrai exploit qui va au-delà de la simple expression du texte.

El bosque de Diana [Le bois de Diane]

Opéra en 1 acte et 8 scènes. Musique : José García Román. Livret : Antonio Muñoz Molina. Directeur musical : J. R. Encinar. Création : le 20 avril 1990.

Le thème de cet opéra est puisé dans la culture classique gréco-latine, dans un sens assez large pour le spectateur. Car si Diane/Artémis – la chasse-ressse vierge, contrepoint d'Aphrodite – est peut-être assez connue généralement, l'épisode qui met en scène Actéon (cité par l'auteur du livret) avec toutes ses implications, exigent en revanche une information plus spécifique.

L'œuvre se déroule sur trois niveaux superposés et complémentaires, organisés de façon contra-

alarde sobre la propia expresión del texto.

El bosque de Diana

Ópera en 1 acto y 8 escenas. Música: José García Román. Libreto: Antonio Muñoz Molina. Director musical: J. R. Encinar. Estreno: 20 de abril de 1990.

El tema de esta ópera nos sitúa en unas coordenadas de cultura clásica grecolatina bastante amplia para el espectador, pues si bien la figura de Diana/Artemisa —la virgen cazadora contrapunto de Afrodita— puede ser suficientemente conocida en general, para el episodio ocurrido con Acteón (citado por el autor del libreto) y las implicaciones que contiene hay que recurrir a una información más específica.

Con una ambientación y una organización escénicas muy próximas al relato cinematográfico (expresamente mencionado por el autor del libreto en las notas al programa de mano) se desarrolla en tres niveles superpuestos, contrapuntantes y complementarios. En primer lugar, el de la Diosa, tradicionalmente bellísima, hechicera, fría y poderosa que, encastillada en su Bosque Sagrado, repite constantemente el destino de su fatal atracción y la destrucción que conlleva. Espera (casi podría decirse aquí que lo desea) al hombre que penetrará en sus dominios, que osará mirarla deslumbrado por el fulgor de luna que resplandece en su piel, que quedará prendido irremediablemente... y que deberá morir por haberse atrevido a hacerlo.

La inexorabilidad de esta muerte, que parece ser ahora la única razón de la existencia divina de Diana, está condicionada por la virginidad militante elegida por ella desde los tiempos primigenios y en la declaración expresa de su desprecio, casi repugnancia, por la debilidad de quienes se dejan arrastrar por la pasión carnal. Esta naturaleza de la Diosa la comprendemos, sin embargo, poco a poco a lo largo de toda la ópera: como una premonición al comienzo que se va perfilando como amenaza, llegando a certeza cruel en el último momento. En un segundo nivel, el Bosque y su Guardián. Éste último, como custodio sacerdotal del lugar sagrado, debe vigilar día y noche, arma en mano, sin dormir jamás; pues cualquiera que lo encuentre dormido puede matarle y ocupar

puntique, très proche du récit cinématographique (qui est expressément mentionné par l'auteur du livret dans les notes du programme de la représentation). En premier lieu, le niveau de la déesse : selon la tradition, elle est une créature très belle, une sorcière froide et puissante qui vit refermée dans son Bois Sacré, et qui refait inlassablement le destin de son attraction fatale et de la destruction qu'elle implique. Elle attend (on pourrait presque dire, dans ce cas, qu'elle le désire) l'homme qui pénétrera sur ses domaines, qui osera la regarder, aveuglé par la lueur de la lune qui resplendit sur sa peau, qui tombera irrémédiablement amoureux d'elle... et qui devra mourir pour avoir osé cela. L'inexorabilité de cette mort, qui semble être à présent la seule raison d'être de Diane en tant que divinité, est lié à la virginité choisie par elle de façon militante depuis le commencement des temps et par l'affirmation formelle de son mépris, presque de sa répugnance, envers la faiblesse de ceux qui se laissent entraîner par la passion de la chair. Nous comprenons cependant la nature de la déesse peu à peu, tout au long de l'opéra : comme une prémonition, au début, elle se précise en devenant une menace, et devient une certitude cruelle au dernier moment.

À un second niveau se trouvent le Bois et son Gardien. Celui-ci, qui fait de la défense de ce lieu sacré son sacerdoce, doit surveiller jour et nuit, arme à la main, sans jamais dormir ; car n'importe qui, en le trouvant endormi, pourrait le tuer et prendre sa place. Ce personnage est devenu un être sans pitié, sujet à une violente et récurrente manie de la persécution, flairant sans cesse l'angoissante présence d'espions. Enfin, le troisième niveau correspond au couple formé par Silvia et Molloy, enchaînés par leur propre passion et condamnés à fuir ensemble, complices de délits de sang. Les deux héros sont néanmoins différents. Molloy perd visiblement la raison, enfermé tout comme le Gardien dans son anxiété paranoïde d'homme traqué et à l'affût ; en comparaison avec Silvia, il manifeste une volonté inébranlable de trouver un refuge sûr et définitif. Il croit le trouver dans la demeure ensorcelée de la déesse et il n'abandonne pas son illusion même quand Diane l'avertit du destin qu'il a choisi au moment où il l'a regardée.

su lugar. Este personaje se ha transformado en un ser despiadado con una acuciante manía persecutoria, reiterativa, venteando sin cesar en el aire una angustiada presencia de espías. Por último, el de la pareja formada por Silvia y Molloy, encadenados por su propia pasión y condenados a huir juntos, cómplices en delitos de sangre. Sin embargo, son diferentes. Él va perdiendo visiblemente la cordura, encerrado como el Guardián en su ansiedad paranoide de hombre perseguido y al acecho; y con su terca convicción, ante Silvia, de saber encontrar el refugio seguro y definitivo. Cree encontrarlo en la mansión hechizada de la Diosa y no se desengaña ni cuando esta última le advierte del destino que ha elegido por mirarla.

Silvia sin embargo mantiene siempre la coherencia y una visión más lúcida de la realidad, por más que ésta sea onírica. Ama a Molloy sin condiciones aceptando el destino común, trata de protegerlo de sí mismo y del entorno hostil en que se adentran, siente una razonable aprensión ante el Bosque y confiesa su terror a los árboles oscuros... y a los ecos espectrales de la voz de la diosa; trata de buscar valientemente a su hombre, se enfrenta al Guardián que trata de impedirle y consigue darle muerte; por último, intenta hacer entrar en razón a Molloy, que insiste en ver luces, personas y vida donde no hay más que ruina, soledad y sombras.

Caen ambos bajo el tiroteo de los perseguidores que han ido cercándolos desde el principio, una cacería anunciada. Tras la muerte de ambos aparece Diana bañada por la luz de la luna dictando de nuevo su eterna sentencia: los débiles no entrarán en el suave reino de la soledad y si lo hacen serán acosados hasta la locura y la muerte pues "ni los débiles ni los torpes saldrán vivos del Bosque de Diana". El desarrollo nocturno, opresivo e irreal del relato, la indeterminación temporal de los acontecimientos, la situación anímica de unos personajes entre el sueño y la vigilia, la asechanza omnipresente de la Diosa simbolizada por la luz helada de la luna... todo contribuye a la sensación de habitar en un territorio indefinido entre los hombres y los dioses.

Más en la tradición de la novela negra que de

Silvia, en revanche, garde toujours une cohérence et une vision plus lucide de la réalité, même si celle-ci relève de l'onirisme. Silvia aime Molloy inconditionnellement, acceptant de partager son destin, et tente de le protéger de lui-même et du monde hostile dans lequel ils pénètrent ; elle ressent une appréhension, justifiée, envers le Bois et confesse sa terreur aux arbres, dans l'obscurité... et aux échos spectraux de la voix de la déesse ; elle tente courageusement de rechercher son homme, elle affronte le Gardien qui essaie de l'en empêcher et réussit à le tuer ; finalement, elle tente de convaincre Molloy de revenir à la raison, mais celui-ci continue à voir des lumières, des personnes et de la vie là où il n'y a rien d'autre que ruine, solitude et ombres.

Tous les deux tombent sous le feu de leurs poursuivants, qui ont commencé à les encercler depuis le début : une chasse annoncée. Après la mort de Silvia et Molloy, Diane apparaît, baignée par la lumière de la lune pour dicter à nouveau son éternelle sentence : les faibles n'entreront pas dans le doux règne de la solitude et, s'ils le font, ils seront traqués jusqu'à la folie et la mort, car "ni les faibles ni les maladroits ne sortiront vivants du Bois de Diane". Le développement nocturne, oppressif et irréel du récit, l'indétermination temporelle des événements, les états d'âme de certains personnages entre le sommeil et la veille, les guet-apens omniprésents de la déesse symbolisée par la lumière gelée de la lune... tout contribue à créer la sensation de vivre dans un territoire indéfini situé entre les hommes et les dieux.

Malgré le point de départ, le compositeur se situe davantage dans la tradition du roman policier que dans celle de l'opéra mythologique, et arrive à nous offrir un spectacle inquiétant, riche en sortilèges et en *fatum*, ce destin terrible que servent les voix et les instruments. Le compositeur soigne tout particulièrement la compréhension du texte, par deux moyens : le dosage des registres aigus des voix, qui impliquent toujours une certaine déformation des voyelles, et le rôle assigné à l'orchestre qui en aucune circonstance ne domine les chanteurs.

García Román, comme il l'indique lui-même, a voulu "servir le texte et l'ambiance" ; nous pouvons en effet considérer que le compositeur a atteint son objectif, car sa façon d'adapter la musique à la

la ópera mitológica, a pesar del punto de partida, el compositor consigue ofrecernos un espectáculo inquietante donde hay mucho de sortilegio y de *fatum*, destino terrible al que sirven voces e instrumentos. Cuida particularmente la comprensión del texto por dos medios: la dosificación de las tesituras agudas de los cantantes que siempre suponen cierta deformación de las vocales, y el papel asignado a la orquesta que en ningún caso se superpone a los cantantes.

Si, como señala el propio García Román, ha puesto interés en “servir al texto y al ambiente”, podemos considerar logrado este propósito ya que la adaptación a la prosodia permite una expresión natural, incluso aparentemente fácil, que termina transmitiendo al oyente la agónica situación de la pareja que huye (Silvia y Molloy) y del Guardián, siempre alerta, a la espera de una segura muerte.

Prescindiendo de rasgos de vocalidad clásica, el canto es convencionalmente silábico, utilizando frecuentes *parlotos*, casi recitados que nos retrotraen a los objetivos iniciales de la ópera: *cantare come si parla*; no sólo por aparentar, gracias a la técnica, absoluta naturalidad, sino por hacer música subordinada al hecho de declamar.

Luz de oscura llama

Ópera en 3 actos con prólogo. Música: Eduardo Pérez Maseda. Libreto: Clara Janés. Director Musical: J. R. Encinar. Estreno: 5 de abril de 1991.

Esta ópera está basada en acontecimientos históricos de la vida de San Juan de la Cruz que reconstruyen, con unos pocos trazos, la biografía del Santo y la Orden Carmelita Descalza. Sin hacer hincapié en la controversia religiosa que suscitó, se sigue, sin embargo, como hilo conductor del relato el proceso espiritual de San Juan, lleno de luces y sombras. Los hechos enmarcan un relato interior cuyo interés estriba en la personalidad irreplicable del protagonista, presentado por los autores con una admiración casi contemplativa. Tal vez por esto y por la delicadeza de su tratamiento se mantienen, y a nosotros con ellos, en una distancia reverencial que no nos permite implicarnos como no podemos hacerlo ante la pre-

prosodie permet une expression naturelle, et même apparemment facile, qui réussit à communiquer à l'auditeur l'agonie du couple qui fuit (Silvia et Molloy) et du Gardien, toujours en alerte, dans l'attente d'une mort sûre. En faisant l'impasse sur l'emploi classique de la voix, le chant a un caractère décidément syllabique. Il intègre de fréquents *parlato*, presque récités, qui nous ramènent aux objectifs initiaux de l'opéra : *cantare come si parla* ; cela non seulement pour faire montre, grâce à la technique, d'un naturel absolu, mais aussi pour créer une musique subordonnée à la déclamation.

Luz de oscura llama [La lumière du feu noir]

Opéra en 3 actes avec prologue. Musique: Eduardo Pérez Maseda. Livret: Clara Janés. Directeur Musical: J. R. Encinar. Création : le 5 avril 1991.

Cet opéra est basé sur des événements de la vie de Saint Jean de la Croix qui sont reconstitués, en quelques traits, d'après la biographie du saint et l'histoire de l'ordre Carmélite Déchaussée. Le livret adopte comme fil conducteur l'évolution spirituelle de Saint Jean, faite d'ombres et de lumières, sans insister sur la controverse religieuse qu'elle a pu susciter. Les faits évoqués forment un récit dont l'intérêt réside dans la personnalité unique du protagoniste, qui est présenté par les auteurs avec une admiration presque béate. C'est peut-être pour cette raison que les auteurs restent – et nous avec eux – à une distance respectueuse par rapport à leur sujet, qu'ils traitent avec beaucoup de finesse. Cette distance ne nous permet pas de nous impliquer, tout comme nous ne pouvons le faire en présence d'un miracle incompréhensible, tel que peut être la nature transcendante de la pensée et du langage des mystiques.

Le livret et la partition contiennent des échos de phrases, des métaphores, des citations ou des reconstitutions du langage littéraire et musical de l'époque, qui sont introduites de façon subtile dans le discours musical et dans le discours littéraire. Comme le souligne le compositeur dans le programme du spectacle, le plan de l'œuvre est circulaire : le début se situe pendant les derniers moments, austères et solitaires, de la vie du saint, ensuite il remonte à une époque antérieure, celle des premières



Luz de oscura llama/La lumière du feu noir. Sala Olimpia de Madrid, 1991. Foto/photo: ©Chicho (CDT).

sencia de un milagro incomprensible, como puedan serlo la naturaleza trascendente del pensamiento y el lenguaje de los místicos.

Tanto el libreto como la partitura contienen ecos de frases, metáforas, citas o recreaciones del lenguaje literario y musical de la época; entreverados de forma sutil tanto en el discurso musical como en el literario. Como resalta el propio compositor en el programa de mano, el planteamiento de la obra es circular: da comienzo en los momentos finales de la vida del Santo, austeros y solitarios, y retrocede a un tiempo anterior, a los primeros años de la Orden Descalza que comparte con Santa Teresa de Jesús; mostrando después aspectos significativos de su figura como pueden ser su don de sanador de espíritus torturados, su enfrentamiento con la Orden Calzada, su encarcelamiento, sospechoso de herejía, donde tiene lugar la expresión de sus dudas y sus esperanzas; para finalizar con la de sus temores por el futuro de la Orden, sus visiones, sus

años de la orden Carmélite Déchaussée qu'il partage avec Sainte Thérèse de Jésus ; par la suite, certains aspects de sa personnalité sont révélés, par exemple son don de guérisseur des âmes torturées, son conflit avec l'ordre des Chaussés, son séjour en prison pour suspicion d'hérésie, où l'on trouve l'expression de ses doutes et de ses espoirs; finalement, l'expression de ses craintes pour l'avenir de l'ordre, ses visions, ses tentations et son grand désir de paix et de quiétude, une paix qu'il atteint à l'approche de la mort.

Le discours mélodique épouse le texte dans le détail. Soutenus par un rythme prosodique quasiment parfait, les dialogues successifs (on ne peut citer que quelques superpositions occasionnelles des voix) forment un continuum verbal (les *parlato* sont également nombreux) qui s'arrête à peine sur les fréquentes prolongations de la dernière syllabe, ce qui entrecoupe parfois le sens de la passion de son sens pour favoriser la clarté de la diction chantée.

tentaciones y su anhelo de paz y quietud, alcanzadas por fin cercana su muerte.

El discurso melódico se ajusta al texto con precisión. De una prosodia rítmica casi perfecta, los diálogos discurren de forma lineal (apenas se advierten algunas superposiciones ocasionales entre las voces) en un continuo verbal (en el que son frecuentes también los *parlotos*) que reposa apenas en las frecuentes prolongaciones de las últimas sílabas, lo que entrecorta a veces la pasión de su sentido en aras de la claridad de la dicción cantada. La ópera tiende (por la densidad de su libreto) hacia un monólogo del tenor protagonista que representa a Juan de la Cruz, papel de extraordinaria exigencia por las dificultades melódicas, dinámicas y de tesitura.

Aunque los personajes cantan el texto de forma marcadamente silábica, dos papeles femeninos, la Endemoniada y la Tentación en diferentes formas, se caracterizan con melodías más envolventes y, en el caso de la primera, con efectos deformantes del timbre. También pone el autor especial cuidado en la caracterización de los personajes mediante acotaciones que señala durante toda la partitura a los cantantes: aparecen indicaciones como “lírico”, “arrebatao”, “sensual”, “mayestático”, etc., lo cual influye también a los instrumentistas en las matizaciones de juegos de color.

Con todo, el aspecto más destacable en el tratamiento de la voz en esta ópera es precisamente el papel de la orquesta pues se trata de un verdadero acompañamiento que, sin perder relevancia, no acosa a las voces y les permite desenvolverse con naturalidad.

Timón de Atenas

Ópera en 2 actos y 16 escenas. Música: Jacobo Durán-Loriga. Libreto: Luis Carandell (Basado en William Shakespeare y Luciano de Samosata). Director musical: J. L. Temes. Estreno: 24 de mayo de 1992.

En esta ópera de referencias clásicas, nos movemos en dos niveles de narración claramente dissociados: el de los dioses olímpicos, Zeus, Atenea y Hefestos y el de los humanos, Timón, Alcibiades,

L'opéra tend (de par la densité de son livret) à se transformer en un monologue du ténor qui incarne Jean de la Croix, rôle extrêmement exigeant à cause de ses difficultés mélodiques, dynamiques et de registre.

Bien que le texte doive être chanté en soulignant fortement les syllabes, deux rôles féminins, l'Endiablée et la Tentation, sous des formes différentes, se caractérisent par des mélodies plus enveloppantes et, dans le cas de la première, par des effets qui déforment le timbre. Aussi l'auteur s'attache-t-il tout particulièrement à caractériser les personnages par des indications données aux chanteurs tout au long de la partition : "lyrique", "emporté", "sensual", "avec majesté", etc., ce qui influence aussi les membres de l'orchestre dans leur façon de nuancer les jeux de couleurs.

En fin de compte, l'aspect le plus remarquable de cet opéra dans le traitement de la voix est précisément le rôle de l'orchestre car il s'agit d'un véritable accompagnement qui, sans perdre de sa relevance, n'agresse jamais les voix et leur permet de se déployer avec naturel.

Timón de Atenas [Timon d'Athènes]

Opéra en 2 actes et 16 scènes. Musique : Jacobo Durán-Loriga. Libreto : Luis Carandell (basé sur William Shakespeare et Luciano de Samosata). Directeur musical : J. L. Temes. Création : le 24 mai 1992.

Dans cet opéra aux références classiques, nous oscillons entre deux niveaux narratifs bien distincts : celui des dieux olympiens, Zeus, Athéna et Héphaïstos et celui des humains, Timon d'Athènes, Alcibiade, Flavia, Apemante et les Athéniens en général, ces deux niveaux étant cependant liés par l'intervention des dieux dans les destins des humains.

Timon d'Athènes est un influent potentat, doté d'un esprit aristocratique, dont la prodigalité et la candeur sont inhabituelles ; entouré de ses amis qu'il comble de dons et de cadeaux, il reçoit la nouvelle de sa faillite soudaine qui le plonge dans la ruine et transforme en un instant ses débiteurs en créanciers avides et implacables ; ceux qu'il prenait pour des amis loyaux et inconditionnels ne sont que des hypocrites qui l'abandonnent. Stupéfait, abasourdi,

Flavia, Apemante y atenienses en general, aunque ambos niveles están interrelacionados por la intervención de los dioses en los destinos humanos.

El potentado e influyente Timón de Atenas, de espíritu aristocrático e inusitadamente pródigo y candoroso, rodeado de amigos a los que colma de dones y regalos, recibe la noticia de la bancarrota repentina que lo sume en la ruina y transforma en un instante a sus deudos en acreedores acuciantes e implacables; y a los que él creía sus amigos leales e incondicionales en hipócritas que le dan la espalda. Con estupor y aturdimiento, Timón observa que sólo le ha quedado la lealtad de su secretaria Flavia y el apoyo del general Alcibíades que por defenderlo ante los atenienses ha sido desterrado de la ciudad. Y aquí comienza ya a producirse el desvarío de Timón hacia su odio total por el género humano.

En el Segundo Acto, y siempre bajo la mirada entomológica de los dioses, asistimos al relato interior, la humillación y progresiva degradación moral y mental de Timón que, aislado junto a unas rocas que bate el mar, maldice salvajemente a la ciudad de Atenas, a sus moradores, a los elementos de la naturaleza, a los astros, a los objetos en general... y maltrata con perversidad a todos los que tratan de acercarse a él.

Mientras, graba su epitafio en las rocas que serán su sepulcro (lo que desagrada a los dioses que se sienten molestos por el ruido) para suicidarse al concluirlo colgándose de la higuera eterna que preside tanto el jardín de los dioses (en el primer acto) como el acantilado donde va a terminar sus días.

Esta visión de la amarga historia de Timón de Atenas, de refinada y actualizada crueldad y en la que destacan por su contundencia la enormidad de las maldiciones que pronuncia en su misantropía, transmite un grado mayor aun de desesperanza, sin paliativos ni concesiones, por cuanto los dioses se nos presentan como una familia unida que, al margen de sus disensiones internas, manipulan a sus criaturas como si de una casa de muñecas o un juego de rol se tratara.

En la opción expresionista del tratamiento musical de este libreto, de densidad inusitada, pare-



Timón de Atenas/Timon d'Athènes. Sala Olimpia de Madrid, 1992. Foto/foto: © Jesús Alcántara. Cortesía del Teatro de la Zarzuela.

Timon comprend enfin qu'il ne peut compter que sur la loyauté de sa secrétaire Flavia et sur l'appui du général Alcibiade qui a été chassé de la ville précisément pour l'avoir défendu en présence des Athéniens. Et c'est là que commence l'égarément de Timon et sa haine totale envers le genre humain.

Au cours du deuxième acte, toujours sous le regard d'entomologiste porté par les dieux, nous assistons au récit de l'humiliation et de la progressive dégradation morale et mentale de Timon qui, isolé sur des rochers heurtés par la mer, maudit sauvagement la ville d'Athènes, ses habitants, les éléments de la nature, les astres, les objets en général... Il maltraite avec perversité tous ceux qui tentent de s'approcher de lui. Pendant ce temps, il grave son épitaphe sur les rochers qui seront son tombeau (ce qui ennuie les dieux, dérangés par le bruit que fait Timon) ; en achevant sa tâche, il se suicide en se pendant au figuier éternel qui préside au jardin des dieux (dans le premier acte), sur une falaise où il va finir ses jours.

Dans cette vision amère de l'histoire qui est celle de Timon d'Athènes, la cruauté raffinée est actualisée ; on y remarque, pour leur force d'impact, l'énor-

cen haberse antepuesto las connotaciones trágicas de la humanidad de Timón a la malicia gratuita e indiferente de los Dioses del Olimpo.

El personaje de Timón es encargado a un "baritenor", inusual registro vocal que debe hacer frente a grandes dificultades técnicas y expresivas que, justo es mencionarlo, en el estreno fue encarnado por Francesc Garrigosa.

A los dos planos dramáticos presentes en el libreto mencionados al principio, desde el punto de vista del tratamiento vocal se puede añadir un tercero, en el Segundo Acto, durante el relato indirecto y sarcástico de los hechos del nivel terrenal del que se encarga principalmente el resentido Hefestos, mediante la utilización del fuerte contenido teatral del falsete y de otros recursos deformantes del timbre vocal con carácter histriónico.

El secreto enamorado

Ópera en 1 acto con epílogo. Música: Manuel Balboa. Libreto: Ana Rossetti. Director musical: J. R. Encinar. Estreno: 16 de abril de 1993.

Basada en un episodio muy conocido de la vida de Oscar Wilde, aquel que le llevó a la cárcel, al ostracismo social y literario, al autoexilio y el abandono personal, no se trata en este caso de un icono mitológico, religioso o de simbolismo universal, aunque sí de un personaje especialmente significativo para la vida social y literaria del siglo XX.

Tras un canto inicial a la farsa brillante llena de los colores simbólicos del vino, a la máscara, a la embriaguez báquica que propicia la resolución de los enigmas personales, asistimos a un progresivo descubrimiento del verdadero carácter de los personajes del drama. La paulatina introspección del relato se produce a medida que estos van expresándose con mayor sinceridad, declarando sus auténticos sentimientos.

Así, tanto los condicionamientos sociales como la naturaleza de cada cual se van desvelando de forma gradual, despejando incógnitas hasta dejarnos únicamente con la soledad definitiva, asumida pero aturdida del Poeta tras perderlo todo y dejándolo con un retazo de vida sobreañadida

mité des malédictions que profère le misanthrope. Le désespoir, sans palliatifs ni concessions, est augmenté par l'attitude des dieux qui se présentent comme une famille unie qui, en marge de leurs dissensions internes, manipule ses créatures comme s'il s'agissait d'une maison de poupée ou d'un jeu de rôles. Dans l'option expressionniste du traitement musical de ce livret, d'une densité inhabituelle, les connotations tragiques de l'humanité de Timon d'Athènes semblent s'imposer à la méchanceté gratuite et indifférente des dieux de l'Olympe.

Le personnage de Timon d'Athènes doit être interprété par un "baryténor", un registre vocal rare, qui doit affronter de grandes difficultés techniques et expressives ; il est tout à fait justifié de mentionner que le rôle a été créé par Francesc Garrigosa.

Aux deux plans dramatiques du livret mentionnés au début, on peut, du point de vue du traitement vocal, en ajouter un troisième, dans le deuxième Acte, celui du récit indirect et sarcastique de ce qui se produit au niveau terrestre. De ce troisième plan se charge principalement Héphestos, en y mettant tout son ressentiment, en chantant en voix de fausset, registre qui a un potentiel théâtral puissant, et en utilisant avec une grande dose d'histrionisme d'autres effets qui déforment le timbre de la voix.

El secreto enamorado [*Le secret amoureux*]

Opéra en 1 acte et épilogue. Musique : Manuel Balboa. Livret : Ana Rossetti. Directeur musical : J. R. Encinar. Création : le 16 avril 1993.

Cet opéra est basé sur un épisode très connu de la vie de Oscar Wilde, épisode qui causa son emprisonnement ainsi que son ostracisme social et littéraire, son auto-exil et l'abandon de soi-même ; il ne s'agit pas dans ce cas d'une icône mythologique, religieuse ou d'un symbole universel, mais d'un personnage particulièrement significatif de la vie sociale et littéraire du XXe siècle.

Après un chant initial d'un caractère farceur et brillant, chargé des couleurs symboliques du vin et des masques, où l'ébriété bachique favorise la résolution des énigmes personnelles, nous assistons à la révélation progressive du vrai caractère des personnages du drame. Une lente introspection



El secreto enamorado. Sala Olimpia de Madrid, 1993. Foto/photo: ©Jesús Alcántara. Cortesía del Teatro de la Zarzuela.

algo fantasmal hasta el fin de sus días.

Tras la carga simbólica de los personajes de mayor duplicidad, Dorian Gray y Salomé/Esfinge que abren la obra y tras la agitada evolución de los acontecimientos a la velocidad propia de una comedia, en absoluto humorística en este caso, entre dolientes secretos enamorados, violencias verbales y declaraciones de amor imposible, al final sólo parece salir indemne el joven Bosie, imagen de la belleza juvenil más vana y egoísta. Entre los demás personajes, no llega a parecer convincente el arrebatado de ternura tardía con que cierra el epílogo y con él, la ópera.

El libreto es de una asombrosa ligereza de diálogo y de una gran precisión en la composición de los personajes; y propone una secuencia de situaciones muy activa y puramente escénica. Esto sin duda facilita la claridad del discurso melódico y su adecuación al ritmo prosódico y declamatorio. A lo que probablemente también contribuyen los recursos idiomáticos dramático-musicales espe-

s'effectue au fur et à mesure que les personnages s'expriment avec une sincérité croissante et déclarent leurs sentiments authentiques. C'est ainsi que la condition sociale et la nature de chacun se révèlent graduellement, dissipant le mystère pour nous laisser confrontés uniquement à la solitude définitive, assumée mais désemparée du poète ayant tout perdu, qui se retrouve avec un morceau de vie rajouté, quelque peu fantasmagique, et ce jusqu'à la fin de ses jours.

Après la charge symbolique des personnages les plus ambigus, Dorian Gray et Salomé/Sphinx qui ouvrent l'œuvre et après l'évolution agitée des événements qui se déroulent à une vitesse propre à la comédie – mais dans ce cas sans aucun humour – entre douloureux secrets amoureux, violences verbales et déclarations d'amour impossible, finalement le jeune Bosie, image de la beauté juvénile la plus vaine et égoïste, est le seul qui semble sortir indemne. Quant aux autres personnages, l'infusion tardive de tendresse par laquelle se termine l'épilogue, et avec

cíficos elegidos por el compositor.

Con claras influencias del *music-hall* y una duración breve en comparación con las demás óperas de la serie, *El secreto enamorado* presenta un ritmo vivo, casi más teatral que operístico. Así, los personajes intervienen frecuentemente con diálogos hablados pero en una mezcla con el canto que nunca resulta estridente.

El sentido melódico respeta el ritmo natural del texto y, quizás por ello, destacan algunos momentos de intenso lirismo especialmente notables en los personajes de Salomé y Constanza. En ambos casos nos sumerge el autor en una atmósfera vocal e instrumental propia de las heroínas *straussianas*; y lo que se plantea a primera vista como un mero recurso vocal de ritmo rápido, casi como un "recitado acompañado", por el piano en este caso, se diluye ante la presencia fundamental de los sentimientos que se desea expresar, especialmente el amor que trasciende de los dos personajes femeninos.

Todo ello sucede de tal modo que con un lenguaje que podría encuadrarse en la línea de una nueva simplicidad, resulta de una indudable elocuencia escénica y facilita el acercamiento del público en general.

El cristal de agua fría

Ópera en 1 acto, preludio, introducción y 13 escenas. Música: Marisa Manchado. Libreto: Rosa Montero (Basada en su propia novela titulada "Temblor"). Director musical: Ángel Gil Ordóñez. Estreno: 12 de abril de 1994.

Esta ópera está basada en una novela de la propia libretista a la que, según palabras de la autora, se le ha extraído el contenido metafísico. Como consecuencia de este despojamiento se nos sitúa ante la estructura de los cuentos infantiles tradicionales, escenificados como para un teatro de títeres.

La narradora, Torbellino (personaje no cantante) nos introduce en el relato y va describiendo las transiciones temporales y los hechos que ocurren entre las escenas propiamente dichas, que se suceden como las estampas de un álbum. A veces interviene en los acontecimientos ya que

lui l'opéra, n'arrive pas à convaincre.

Le livret est d'une légèreté stupéfiante dans les dialogues et d'une grande précision dans la composition des personnages. Il propose une série de situations purement scéniques très animées, ce qui favorise sans aucun doute la clarté du discours mélodique et son adéquation au rythme de la prosodie et de la déclamation. À cela contribuent aussi, très vraisemblablement, les procédés spécifiques, dramatiques et musicaux, utilisés par le compositeur. Avec de claires influences du *music-hall* et avec sa durée brève si l'on compare aux autres opéras de la série, *El secreto enamorado* présente un rythme vif, plutôt théâtral qu'opératique. Ainsi, les personnages exposent fréquemment des dialogues parlés mais en les mêlant au chant d'une façon qui évite toujours toute stridence.

La mélodie respecte le rythme naturel du texte, ce qui sans doute génère certains moments particulièrement remarquables d'intense lyrisme mettant en scène les personnages de Salomé et Constanza. Dans les deux cas, l'auteur nous plonge dans une atmosphère vocale et instrumentale typique des héroïnes *straussiennes*. Une intervention qui à première vue apparaît comme un simple effet vocal basé sur un rythme rapide, presque comme un récitatif accompagné, en l'occurrence par le piano, s'efface ainsi devant la présence fondamentale des sentiments qui demandent à s'exprimer, en particulier devant l'amour qui se dégage des deux personnages féminins.

Tout cela s'exprime dans un langage qui pourrait s'inscrire dans la tendance d'une nouvelle simplicité qui possède une indéniable éloquence scénique, facilitant la relation avec le public en général.

El cristal de agua fría [Le cristal d'eau froide]

Opéra en 1 acte, prélude, introduction et 13 scènes. Musique : Marisa Manchado. Livret : Rosa Montero (basé sur son propre roman intitulé "Temblor"). Directeur musical : Ángel Gil Ordóñez. Création : le 12 avril 1994.

Cet opéra est basé sur un roman écrit par l'auteur du livret, roman auquel, selon les termes de l'écrivain, on a enlevé le contenu métaphysique. Comme une conséquence de ce dépouillement, le livret nous met



El cristal de agua fría. Sala Olimpia de Madrid, 1994. Foto/ photo: ©Jesús Alcántara. Cortesía del Teatro de la Zarzuela.

posee claves que le permiten cambiar o resolver situaciones y cumple una doble función: como narradora para los espectadores pero también como partícipe de la historia que parece haber tenido lugar en el pasado.

Se trata pues de la peregrinación de la protagonista, Agua Fría, por los cuatro puntos cardinales del Planeta. Divisando paisajes simbólicos e intemporales de creciente desolación, bruma y tristura, va movida por el afán de saber y la urgencia de encontrar una solución al desamparo y destrucción que parece cernirse sobre el mundo: en busca de "las preguntas y las respuestas" que puedan detener "el avance de la niebla del olvido" que nos trae vagamente a la memoria a *Momo* de Michael Ende.

En esta particular odisea la heroína corre aventuras diversas: con el populacho de la ciudad imperial, enardecido ante una ejecución (la de la propia madre de Agua Fría); con una comunidad de sacerdotisas de docilidad y sumisión ciegas; con una caravana de mercaderes y un tratante de esclavos; con un inquietante ser andrógino de nombre Doble Pecado; con un pueblo primitivo, los Uma, donde provoca el combate entre dos cabezallas (Urr y Zao) que la consideran respectivamente bien un peligro, bien una fuente de ayuda.

Nos hallamos ante un libreto de diálogos ligeros en que cada escena queda enmarcada no sólo por las transiciones instrumentales que sustentan sin interrupción el discurso cantado, desde el preludio al epílogo, sino por la guía narrativa

en presencia d'une structure qui est celle des contes traditionnels pour enfants, dans une mise en scène qui rappelle celle du théâtre de marionnettes.

La narratrice, Torbellino [Tourbillon] (personnage qui ne chante pas), nous introduit dans le récit et décrit les transitions temporelles et les événements qui se produisent entre les scènes proprement dites, qui se succèdent comme les images d'un album. Elle intervient parfois dans le déroulement des événements puisqu'elle possède des clés qui lui permettent de modifier ou de résoudre certaines situations. Elle remplit ainsi une double fonction : celle d'une narratrice qui s'adresse aux spectateurs mais aussi celle d'un personnage qui participe à une histoire qui semble avoir eu lieu dans le passé.

Il s'agit donc du pèlerinage de la protagoniste, Agua Fría [Eau Froide], aux quatre points cardinaux de la Planète. Apercevant des paysages symboliques et intemporels de plus en plus désolants, de brume et de tristesse, Agua Fría voyage entraînée par le désir de savoir et par l'urgence de trouver une solution à la détresse et à la destruction qui semblent s'abattre sur le monde. Cette recherche "des questions et des réponses" qui peuvent détenir "l'avance de la brume de l'oubli" nous rappelle vaguement *Momo* de Michael Ende.

Dans cette odysée particulière, l'héroïne vit des aventures diverses : avec la population de la ville impériale, excitée par la promesse d'une exécution (précisément celle de la mère de Agua Fría) ; avec une communauté de prêtresses d'une docilité et d'une soumission aveugles ; avec une caravane de commerçants et un marchand d'esclaves ; avec un être androgyne inquiétant appelé Doble Pecado [Double Pêché] ; avec un peuple primitif, les Uma. Au cours de cette aventure, Agua Fría provoque un combat entre deux chefs (Urr et Zao) qui la considèrent respectivement comme un danger et comme une aide.

Nous nous trouvons en présence d'un livret qui inclut des dialogues légers et dont chaque scène est encadrée non seulement par des transitions instrumentales qui soutiennent sans interruption le discours chanté, du Prélude à l'Épilogue, mais aussi par le fil narratif dont est chargé le rôle parlé. Les scènes chantées ressemblent ainsi à des tableaux vivants

que lleva a cabo el personaje hablado. Las escenas cantadas adquieren así el aspecto de cuadros vivientes dentro del relato; el cual se complementa a su vez con escenas, o parte de ellas, representadas o mudas, imprescindibles para la cohesión de algunos diálogos o situaciones concretas. Un libreto, en suma, cuyos referentes se remontan a las tradiciones más antiguas de la literatura universal, aunque con la aceleración que puede llegar adquirir un montaje cinematográfico... adaptado a su vez al tempo propio de dicción cantada. Y en el que se nos invita a la reflexión sobre la actualidad de la degradación de la naturaleza.

En cuanto a los recursos utilizados, es de señalar que en esta ópera se pudo disponer de la mayor plantilla vocal e instrumental de toda la serie. Por lo que respecta a las voces, además de solistas interviene un coro a ocho voces (2.2.2.2) que, si bien en el estreno estaba formado también por algunos de los solistas, da un número total no menor a diez cantantes.

En el ámbito de la interpretación vocal contiene características sumamente originales y que pueden ser resumidas del siguiente modo: a) Uso del sistema de afinación mesotónico que en la partitura se indica expresamente como "temperamento barroco". b) Diferentes tipos de emisión de voz o procedentes de otras técnicas vocales "no italianas": sonidos de cabeza, garganta, pecho, con aire, nasales, hablados, con y sin vibrato, etc. c) Aparición de ciertos efectos tomados de la ópera del primer barroco que ya se han mencionado en el caso de *Francesca* destacando, en este caso, el efecto glótico conocido como "trillo". d) Empleo de la voz también con carácter percusivo creando ostinatos vocales que diluyen el significado de las palabras. e) Utilización melódica de breves células motílicas que, tratadas con imaginación en diferentes momentos de la obra, llegan a caracterizar las intervenciones de algunos personajes.

La escritura instrumental, por otra parte, es de un detallismo métrico, tonal y tímbrico tan destacado como el comentado respecto del tratamiento vocal.

insérés dans le récit. Celui-ci est complété à son tour par des scènes, ou des fragments de scènes, effectives ou muettes, indispensables pour la cohérence de certains dialogues et de certaines situations concrètes. C'est un livret dont les références remontent, en fin de compte, aux traditions les plus anciennes de la littérature universelle, avec en plus l'accélération d'un montage cinématographique... qui est adapté à son tour à la vitesse propre à la diction du chant. Et qui nous invite à une réflexion actuelle sur la dégradation de la nature.

Quant aux effectifs utilisés, dans cet opéra Marisa Manchado a pu disposer des forces vocales et orchestrales les plus amples de toute la série. La partition prévoit ainsi, en plus des solistes, un chœur à huit voix (2.2.2.2). Si à la création ce chœur était formé aussi par quelques solistes, le nombre total des voix n'est cependant pas inférieur à dix. L'interprétation vocale a des caractéristiques extrêmement originales qui peuvent être résumées de la façon suivante : a) Utilisation de l'accordage méso-tonique qui est expressément indiqué dans la partition comme "tempérament baroque". b) Différents types d'émission de voix qui proviennent de techniques vocales "non italiennes" : voix de tête, de gorge, de poitrine, nasale, sons sifflés, parlés, avec et sans vibrato, etc. c) Certains effets provenant de l'opéra de la première époque baroque qui ont déjà été mentionnés dans le cas de *Francesca*, mais nous soulignons, dans ce cas, l'effet de glotte connu sous le nom de *trillo*. d) Emploi percussif de la voix, créant des ostinatos vocaux qui diluent le sens des mots. e) Utilisation mélodique de brèves cellules-motifs qui, traitées avec imagination à différents moments de l'œuvre, arrivent à caractériser les interventions de certains personnages.

L'écriture instrumentale possède, dans ses divers aspects rythmiques, de sonorité et de timbre, des qualités tout aussi remarquables que celles qui ont été remarquées au sujet du traitement vocal.

Épilogue

Pour conclure, on pourrait établir une liste d'aspects communs à l'ensemble de ces huit œuvres, qui les transformeraient en un opus unique, indépendamment de leur place dans le catalogue de chaque auteur

Epílogo

Para concluir, se podrían establecer una serie de aspectos comunes al conjunto de estas ocho óperas que las convierten en un Opus único, independientemente del número que les corresponda en el catálogo de cada autor y a la trayectoria compositiva que hayan seguido después.

El género de cámara

Las restricciones de partida en cuanto al número de personajes cantantes, aunque fue variando ligeramente en el transcurso de los años, dio lugar a una interesante e imprevisible variedad de combinaciones escénicas. Desde las opciones atentas al número requerido hasta una variopinta diversidad de desdoblamientos de papeles que los multiplica: la simple caracterización de un cantante en dos papeles distintos que intervienen en momentos diferentes; la transformación interior de un personaje en otro por identificación emocional; la transmutación de uno en otro, convirtiéndose así en símbolo de sí mismo; la personificación de seres celestes en humanos, el transformismo directo en alocada carrera sobre el escenario; o la duplicidad básica de determinados personajes simbólicos de la naturaleza.

Los recursos instrumentales también estaban limitados inicialmente a un número no mayor de veinte instrumentistas; aunque se fue incrementando ligeramente hasta llegar a la última de ellas que incorpora incluso un pequeño coro.

La utilización de cinta grabada, no muy frecuente, en unos casos proporcionó una ampliación virtual de los personajes y el espacio escénico pero en otros pasó a tener un carácter decidido de ripieno.

Los libretos

Del mismo modo que para los compositores se trataba de su primera experiencia teatral plena, en el elenco de los escritores nos encontramos ante una serie de figuras de renombre en sus respectivas especialidades, para cada uno de los cuales también era su primera experiencia como libretista; sin excluir el libreto de Encinar elaborado por él mismo, opción derivada sin duda de su cumplida experiencia como director de ópera.

et de la trajectoire artistique empruntée par chaque compositeur après la création de l'opéra en question.

L'opéra de chambre

Les restrictions de base concernant le nombre des chanteurs – restrictions qui ont varié légèrement au cours des années – ont donné lieu à une diversité de combinaisons scéniques intéressantes et imprévisibles. Depuis les options respectueuses du nombre requis jusqu'à une incroyable diversité de dédoublements de rôles, multipliant les personnages : la simple distribution, dans deux rôles différents, d'un chanteur qui intervient à des moments différents ; la transformation intérieure d'un personnage en un autre provoquée par une identification émotionnelle ; la transmutation d'un personnage en un autre, qui devient ainsi son propre symbole ; la personification de créatures célestes par des êtres humains ; le transformisme direct lors d'une course folle sur la scène ; ou l'ambiguïté fondamentale de certains personnages symboliques de par leur nature.

Les effectifs instrumentaux étaient au début eux aussi limités à vingt interprètes, mais ils augmentèrent légèrement, comme en témoigne le dernier opéra qui incorpore même un petit chœur. Le recours à des musiques enregistrées sur bande, qui n'a pas été très fréquent, a permis dans certains cas l'amplification virtuelle des personnages et de l'espace scénique, alors que dans d'autres cas, il a assumé la fonction d'un fond sonore.

Les livrets

S'il s'agissait, pour les compositeurs, d'une première expérience théâtrale intégrale, les écrivains – tous des personnalités qui jouissant d'une grande notoriété dans leurs domaines respectifs – se sont retrouvés eux aussi pour la première fois dans le rôle d'un auteur de livret ; sans exclure Encinar, qui a lui-même élaboré le livret de son opéra, choix qui découle sans aucun doute de sa grande expérience de chef d'orchestre, en particulier dans le domaine de l'opéra. Vu dans son ensemble, le résultat est franchement remarquable et très encourageant. Il s'agit d'une série d'excellentes réalisations, élaborées par des écrivains de grande qualité qui montrent, dans ce rôle de pionnier, un engagement exquis vis-à-vis d'un genre

Vistos en su conjunto, el resultado es francamente destacado y muy alentador. Se trata de una serie de trabajos excelentes elaborados por escritores de fuste que muestran, en su labor de primeiros, un empeño exquisito en un género no por sobrevenido menos aceptado con rigor y entusiasmo; y con resultados hermosísimos literariamente hablando.

La lengua

Una vez puestos en música estos libretos, se percibe, en primer lugar, que los autores, emparejados en la labor, han llevado a cabo un magnífico trabajo de puesta en común, de aportaciones y adaptaciones mutuas en aras de otro lenguaje (el cantado) que habiendo sido con toda probabilidad laborioso no ha impedido obtener resultados sorprendentemente compenetrados.... incluso en el caso del "Fígaro par lui même" de Encinar.

También se pone de manifiesto la general preocupación de los compositores en la búsqueda del procedimiento y el tono adecuados para el canto dramático en lengua española y que afrontan el reto de la polémica en torno al tema con conciencia histórica y ánimo valeroso, incluso si cuentan con experiencia previa en la composición de música vocal.

Desde el punto de vista de la eficacia dramático musical y la relación música/texto, los libretos, de carácter menos discursivo y cuyo sentido debe completarse sobre el escenario con el contenido puramente musical –es decir, la cadencia melódica, el lenguaje instrumental y el gesto dramático–, parecen en principio haber proporcionado mayores facilidades a la expresividad vocal "en movimiento".

En este punto vuelve a requerir mención aparte el *Fígaro* ya que, tratándose como de soslayo de una reflexión casi ideológica sobre el personaje y habiéndose realizado el texto mediante un barrido* exhaustivo por las reelaboraciones del mismo, no contiene ningún fragmento cantado en castellano; lo que no ha impedido en absoluto

* Término utilizado a propósito en deferencia a los "de-tritus" del compositor.

qui, bien qu'inattendu, a été assumé avec rigueur et enthousiasme ; et avec des résultats d'une grande beauté, du point de vue littéraire.

La langue

La mise en musique des livrets montre que les compositeurs et les librettistes ont remarquablement bien collaboré, avec des apports et des adaptations réciproques, afin de trouver un autre langage, le langage chanté ; ce travail a été, très vraisemblablement, ardu ce qui n'a pas empêché d'obtenir des résultats surprenants, qui témoignent d'une grande compréhension mutuelle... y compris dans le cas du "Figaro par lui-même" de Encinar. La contribution générale des compositeurs consiste aussi dans la recherche des procédés et du ton adéquats pour le chant dramatique en langue espagnole ; ils relèvent courageusement et avec une remarquable conscience historique le défi de la polémique concernant le thème, y compris pour ceux qui n'en étaient pas à leur première expérience dans la composition de musique vocale.

Du point de vue de l'efficacité dramatico-musicale et de la relation entre musique et texte, les livrets, ayant un caractère moins discursif et dont le sens doit se compléter sur la scène par le contenu purement musical – c'est-à-dire par la mélodie, le langage instrumental et le geste dramatique –, semblent, en principe, avoir donné une plus grandes facilités à l'expressivité vocale "en mouvement".

Sur ce point, *Figaro* nécessite un commentaire particulier. En effet, Encinar ayant effectué, pour ainsi dire obliquement, une réflexion quasiment idéologique sur le personnage, et ayant réalisé le texte du livret au moyen d'un balayage* exhaustif de ses diverses versions antérieures, il n'y a aucun fragment qui soit chanté en castillan, ce qui n'a absolument pas empêché l'auteur d'élaborer une trame pour œuvre théâtrale polyglotte et alerte.

Les styles vocaux

En ce qui concerne l'écriture vocale, on constate une préférence pour l'exploration des styles de chant

* Ce terme est utilisé ici pour faire écho au mot "déchet" employé par le compositeur.

levantar la trama en una pieza, políglota, ágil y teatral.

Los estilos vocales

En cuanto a los recursos vocales empleados, destaca la preponderancia de la exploración entre los estilos de canto de mayor relevancia histórica así como novedades notorias en su momento, al margen de la incidencia en algunos estilos ligeros más o menos actuales o la utilización de técnicas vocales menos tradicionales basadas en las posibilidades puramente fónicas o fonético-lingüísticas de más reciente incorporación.

En esta tarea de relecturas y reelaboraciones, los compositores han procedido con especial detalle, sea cual haya sido el prototipo referencial principalmente elegido. Podría considerarse que quizás se ha observado con demasiado rigor la fidelidad al modelo ya que, por momentos, parece haber constreñido la capacidad creativa de los autores entorpeciendo la posibilidad de un mayor vuelo melódico en forma libre y desprejuiciada.

En términos generales y solventadas en gran medida cuestiones relativas a la métrica, la prosodia, la fonética y el fraseo orgánico del idioma cabría desear la búsqueda de una mayor adecuación del estilo de canto y los recursos colorísticos de la voz al contenido semántico general de los textos en situaciones dramáticas concretas, así como un mayor detenimiento en las cualidades de los registros más naturales de las voces y una mayor flexibilidad respecto de las distintas posibilidades de interacción y empaste entre el discurso vocal y el instrumental (aspecto éste en el que se manifiestan clara y previamente competentes).

Presentación Ríos es organista y profesora de Didáctica de la Música en el Dpto. de Expresión musical y corporal de la Facultad de Educación de la U.C.M. de Madrid.

ayant une plus grande transcendance historique, en tant que nouveautés remarquables à cette époque ; ceci en marge du recours à quelques styles de musique légère plus ou moins actuels ou à des techniques vocales moins traditionnelles basées sur des ressources purement phoniques ou phonéto-linguistiques incorporés plus récemment. Dans leur démarche de relecture et de réélaboration, les compositeurs ont agi avec une attention particulière, indépendamment du modèle qu'ils ont choisi comme référence principale. Leur fidélité par rapport à ce modèle a été toutefois peut-être trop stricte puisque, par moments, il semble qu'elle a limité leur créativité, en réduisant l'ampleur et la liberté de l'envolée mélodique.

De façon générale, on peut regretter qu'il n'y ait pas eu de la part des compositeurs – après avoir réglé en grande mesure les questions relatives à la métrique, à la prosodie, à la phonétique et au phrasé organique de la langue – une recherche dans le sens d'une plus grande adéquation de l'écriture et des couleurs vocales au contenu sémantique des textes et aux situations dramatiques concrètes, ainsi qu'une attention plus grande prêtée aux qualités des registres naturels des voix et une plus grande flexibilité concernant les différentes possibilités d'interaction et d'alliage entre le discours vocal et instrumental (c'est dans ce dernier domaine que se manifestent clairement et préalablement leurs compétences).

Presentación Ríos, organiste et professeure de pédagogie de la musique au Département d'Expression Musicale et Corporelle de la Faculté d'Éducation de la U.C.M. de Madrid.

El teatro musical como crítica de la sociedad: *Passaggio* de Luciano Berio y Edoardo Sanguineti

Passaggio se estrenó el 7 de mayo de 1963 en la Piccola Scala de Milán con dirección musical de Luciano Berio. El director de escena fue Virgilio Puecher y la escenografía, o, mejor dicho, los elementos escenográficos, fueron realizados por Enrico Baj y Felice Canonico. La obra se presentó con el siguiente título: *Passaggio. Messa in scena de Luciano Berio y Edoardo Sanguineti*. El estreno contó además con un breve ensayo de Umberto Eco donde podemos encontrar la siguiente afirmación: “*Passaggio* no es ni la puesta en música de un libreto ni la construcción de un libreto para una música ya existente. Sanguineti y Berio perseguían hace ya tiempo, como ya se ha dicho, cada uno por su lado, una imagen y un tema; de su reencuentro y de una serie de largas reelaboraciones ha nacido esta acción musical. Así, para los autores, *Passaggio* es un punto de llegada, pues ambos han encontrado aquí la solución concreta a un problema de poética”¹.

Vamos a intentar acercarnos a este punto de contacto entre Berio y Sanguineti que llevó a la creación de *Passaggio* y que ha supuesto una larga y fructífera colaboración: *Laborintus II* (1965), *A-Ronne* (1974-78), así como *Epifanie* (1959-93), *Canticum Novissimi Testamenti* (1989) y *Calmo* (en la versión de 1990), donde Berio puso en música textos ya existentes².

Por su parte, Edoardo Sanguineti es uno de los escritores más significativos de la vanguardia literaria italiana entre finales de los años cincuenta y los años sesenta. En su primer libro importante,

Le théâtre musical comme critique de la société : *Passaggio* de Luciano Berio et Edoardo Sanguineti

Passaggio a été créé le 7 mai 1963 à la Piccola Scala de Milan sous la direction musicale de Luciano Berio. Le metteur en scène était Virgilio Puecher et la scénographie – ou plutôt les éléments scénographiques – ont été réalisés par Enrico Baj et Felice Canonico. L'œuvre a été présentée avec le titre : *Passaggio. Messa in scena di Luciano Berio ed Edoardo Sanguineti*. La soirée de la première était enrichie par un petit essai de Umberto Eco, où l'on trouve cette affirmation : “*Passaggio* n'est pas né comme élaboration musicale d'un livret, ni comme construction d'un livret pour une musique déjà existante. Sanguineti et Berio poursuivaient depuis longtemps, comme on l'a dit, chacun de leur côté, une image et un thème : de leur rencontre et d'une série de longues réélaborations, est née cette action musicale. Ainsi, pour les auteurs *Passaggio* était un point d'arrivée, car tous les deux y ont trouvé la solution concrète à un problème de poétique”¹.

Cherchons maintenant à voir de plus près ce point de contact entre Berio et Sanguineti qui a donné naissance à *Passaggio*, et par la suite à une longue et fructueuse collaboration : *Laborintus II* (1965), *A-Ronne* (1974-78), ainsi que *Epifanie* (1959-93), *Canticum Novissimi Testamenti* (1989) et *Calmo* (la version de 1990), où Berio a mis en musique des textes déjà existants².

De son côté, Edoardo Sanguineti est un des écrivains les plus significatifs de l'avant-garde littéraire italienne entre la fin des années cinquante et les années soixante. Dans son premier livre important, *Laborintus* (publié en 1956), l'idée de labyrinthe est choisie par Sanguineti comme symbole de l'hésitation du poète

Laborintus, publicado en 1956, el motivo del laberinto es escogido por Sanguineti como símbolo de la indecisión del poeta en la metrópolis moderna. El poeta observa el automatismo de la sociedad de consumo e, incluso aunque parezca inmune a él desde el principio, su destino parece ser precipitarse en él. El artista lo pone todo en la novedad de su producto, pero, antes o después, este producto está destinado al mercado y a la sublimación que supone el museo: la vanguardia se mueve obstinadamente hacia el fracaso al afrontar la cuestión del compromiso político³. Sanguineti no llega a la conclusión de sacrificar la vanguardia a un compromiso puro y duro. Por el contrario, ve a la vanguardia como una lucha eficaz contra el aspecto degradante del sistema gracias a la desestructuración del sistema comunicativo de la lengua. Él parte del principio de que el lenguaje es siempre una interpretación de la realidad, por lo que es una ideología. Dejar que conmueva significa tomar partido: “[...] hay que tener en cuenta que la vanguardia se constituye, en su origen, como una forma de protesta y que, en tanto que protesta, por su propia aparición en el terreno estético, cuestiona la estructura entera de las relaciones sociales. El hecho de que, además, la protesta pueda contener una esencial ambivalencia, es algo que ya hemos subrayado suficientemente”⁴.

Pero, para Sanguineti, la necesaria destrucción de la estructura lógica y racional del lenguaje no implica la eliminación de contenidos reconocibles, cosa que queda unida al carácter positivo del hecho artístico. Un pasaje importante para comprender el fundamento de este pensamiento es su interpretación del libro *Mitologías* de Roland Barthes (escrito precisamente entre 1954 y 1956)⁵ donde se elabora la teoría del mito no como un objeto, un contenido o una idea, sino como una manera de significar, una forma portadora de mensajes. Como afirma Gabriella Sica: “Cada lengua [...], es decir, cada historia, es captada, según Barthes, por el mito, sometida a la producción de una segunda lengua o mitología y cada unidad lingüística es condenada a la mistificación, es decir, a la función de producir una ideología. En el interior de este proceso formal, que se traduce gráficamente



L. Berio, Bienal/Biennale de Zagreb, 1985.

dans la métropole moderne. Le poète observe les automatismes de la société de consommation et, même si dans un premier temps il semble immunisé, son destin reste celui de s'y précipiter dedans. L'artiste mise tout sur la nouveauté du produit mais ce produit est tôt ou tard destiné au marché et à la sublimation du musée : l'avant-garde se dirige avec la force de l'obstination vers un échec dans l'affrontement de la question de l'engagement politique³. Sanguineti n'arrive pas à la conclusion de sacrifier l'avant-garde à un engagement pur et dur. Au contraire, il voit l'avant-garde comme une lutte efficace contre l'aspect dégradant du système, grâce à la déstructuration du système communicatif de la langue. Il part du principe que le langage est toujours l'interprétation d'une réalité, donc une idéologie. Le bouleverser signifie le mettre en cause : “[...] il s'agit du fait que l'avant-garde se constitue, dès l'origine, comme une forme de contestation et que, en tant

te como el paso de un signo (que se convierte en significativo) al SIGNO, o signo mítico, se deja ver, para Sanguineti, la posibilidad de encontrar una forma propiamente literaria, el paso de la crónica a la elaboración literaria”⁶.

Si el pensamiento de Barthes conduce a una visión nihilista (el carácter misticador de la literatura como producto de la ideología burguesa), Sanguineti la despoja de su carácter negativo: la literatura como expresión de una ideología puede ser la expresión de una concepción del mundo. En resumen, el lenguaje, en su lectura mítica del mundo, se convierte en una “verificación” de lo real y lo real se convierte en el objetivo de toda obra de vanguardia: “La vida de la vanguardia queda, por tanto, reducida [...] al reencuentro con las cosas mismas. Además, allí donde se ha incluido, con sus propias contradicciones, en el tejido real de contradicciones básicas, la vida de la vanguardia se convierte, de hecho, en la vida reducida, en el terreno del arte, a la comprensión de las cosas mismas. Será preciso repetir aquí que el problema del realismo, hoy día, no puede resolverse sino dentro de este horizonte”⁷.

De aquí su inclinación por Brecht, Gramsci y Lukács y la idea de una literatura didáctica que organice y explique lo real. En otras palabras, la importancia del realismo en tanto que contenido (o en tanto que “concepto”, para quedarnos en la terminología de la estructuración del mito de Barthes).

En 1961, el grupo de los *Novissimi*, en el que Sanguineti participa, publica su programa poético, basado en la ruptura de la dimensión lineal, el cotejo de distintos niveles en el texto, la tendencia al metalenguaje y el ensanchamiento del material lingüístico⁸. Este grupo de vanguardia literaria, e incluso otros autores más “aislados”, se reencuentra en 1963 en Palermo, en el marco de las *Semanas musicales de nueva música*, esto es, en un festival de música, para hacer balance sobre la vanguardia literaria. Al conjunto de participantes se les conocerá como *Gruppo '63*. Queda sobre esta reunión una preciosa publicación editada por Feltrinelli en 1964, al cuidado de Nanni Balestrini y Alfredo Giuliani⁹. Sanguineti está pre-

que contestación, de par son apparition même sur le terrain esthétique, elle met en cause la structure entière des rapports sociaux. Le fait qu'ensuite la contestation soit dotée d'une essentielle ambivalence, c'est une chose que nous avons déjà largement soulignée”⁴.

Mais pour Sanguineti la destruction nécessaire de la structure logique et rationnelle du langage n'implique pas l'élimination des contenus reconnaissables : il reste attaché au caractère positif du fait artistique. Un passage important pour comprendre le fondement de cette pensée est son interprétation du livre *Mythologies* de Roland Barthes (écrit justement entre 1954 et 1956)⁵ où l'on élabore la théorie du mythe qui ne peut plus être un objet, un contenu, ou une idée, mais un mode de signification, une forme porteuse de messages. Comme l'affirme Gabriella Sica : “Chaque langue, [...], c'est-à-dire chaque histoire, est captée, selon Barthes, par le mythe, soumise à la production d'une deuxième langue ou mythologie et chaque unité linguistique est condamnée à la mystification, c'est-à-dire au rôle de produire une idéologie. A l'intérieur de ce processus formel, qui se traduit graphiquement comme un passage d'un signe (qui devient justement signifiant) au SIGNE, ou signe mythique, se dessine pour Sanguineti la possibilité d'une mise en forme proprement littéraire, le passage de la chronique à l'élaboration littéraire”⁶.

Si la pensée de Barthes conduit à une vision nihiliste (le caractère mystifiant de la littérature productrice d'idéologie – celle de la bourgeoisie), Sanguineti la dépouille de son caractère négatif : la littérature comme expression d'une idéologie peut être l'expression d'une conception du monde. Bref, le langage dans sa lecture mythique du monde devient une “vérification” du réel. Et le réel devient une sorte d'objectif de toute œuvre d'avant-garde : “La vie de l'avant-garde reste ainsi députée (...), à la rencontre avec les choses mêmes. De plus, là où elle a été vraiment comprise, avec ses propres contradictions, dans le tissu réel des contradictions de base, la vie de l'avant-garde devient de fait la vie députée, sur le terrain de l'art, à la compréhension des choses mêmes. Et il faudra ici répéter que le problème du réalisme, aujourd'hui, ne peut être posé et résolu qu'à l'intérieur de cet horizon”⁷.

Ainsi son penchant pour Brecht, Gramsci et

sente con un texto sobre el teatro, *K* (como Kafka, naturalmente) que Luigi Gozzi ha definido como “una fusión singular entre el gesto y la palabra”. Numerosos fueron los puntos debatidos durante toda la reunión y numerosas las discusiones. Como subraya Eco, el debate, directo y franco, en torno a una mesa, tuvo su fuerza. El grupo era un hecho y “había una poética común; más que un proyecto estético, era una disposición moral, una constatación histórica. Se constataban los peligros de un trabajo literario individual, la necesidad de una búsqueda colectiva hasta allí donde las perspectivas y las soluciones se separaban”¹⁰.

Escuchemos también el pensamiento del propio Sanguineti, que, en una conversación¹¹, muestra otro punto común a los protagonistas de esta vanguardia: “[...] entre las búsquedas de los *Novissimi* y después en el *Gruppo '63*, había un fuerte sentimiento de dramatización y de teatralización de la palabra poética. La palabra, entre los representantes más significativos de la novela de vanguardia, se entendía con frecuencia como palabra hablada, como hecho vocal o, como me gusta decir a mí, como hecho corporal, de inversión corporal en el lenguaje y, desde este punto de vista, al menos en cuanto a intenciones, éste es el elemento de mayor continuidad que yo recuerdo de estas experiencias”¹².

Pero Sanguineti denuncia también un retraso en las vanguardias literarias de la época por comparación con las otras artes y declara que, para él: “Era mucho más fácil discutir problemas de poética con un pintor o un músico que con un escritor de la generación precedente y, en la mayor parte de los casos, también de la mía”¹³.

Entre los músicos y pintores, Sanguineti menciona, ¡qué casualidad!, a Berio y Baj¹⁴ como dos personajes fundamentales¹⁵. Los dos artistas, el uno por su “figurismo”, el otro por la reflexión sobre las propiedades comunicativas y sonoras de la voz, le ayudaron a acercarse más a una representación de la realidad, estableciendo niveles de significación y comunicación más claros dentro del espíritu de su lenguaje “desestructurado”.

Si, al mismo tiempo, se piensa en la búsqueda

Lukács et l'idée d'une littérature didactique qui organise et explique le réel. En d'autres mots, l'importance du réalisme en tant que contenu (ou en tant que “concept”, si on veut rester dans la terminologie de la structuration du mythe de Barthes).

En 1961, le groupe des *Novissimi*, auquel Sanguineti participe, publie son programme poétique basé sur la rupture de la dimension linéaire, le recouplement des niveaux dans le texte, une tendance au métalangage et un élargissement du matériau linguistique⁸. Ce groupe d'avant-garde littéraire, et même d'autres auteurs plus “isolés”, s'est retrouvé en octobre 1963 à Palerme – dans le cadre des *Settimane Internazionali di Nuova Musica*, c'est-à-dire un festival musical – pour faire le point sur l'avant-garde littéraire : l'ensemble des participants seront appelés *Gruppo '63*. Il reste sur cette réunion une précieuse publication éditée par Feltrinelli en 1964, par le soin de Nanni Balestrini et Alfredo Giuliani⁹. Sanguineti est présent avec un texte pour le théâtre, *K* (comme Kafka, naturellement), que Luigi Gozzi a défini comme “une singulière fusion entre le geste et la parole”. Nombreux ont été les arguments discutés pendant toute la réunion, et nombreuses ont été les querelles. Comme nous le souligne Eco, le débat direct et franc, autour d'une table, était leur force. Le groupe existait et “existait la poétique commune : plus qu'un projet esthétique, c'était une disposition morale, une constatation historique. On constatait les périls d'un travail littéraire seulement individuel, la nécessité d'une recherche collective, même là et juste là où les perspectives et les solutions divergeaient”¹⁰.

Écoutons, maintenant, la pensée de Sanguineti même, qui, dans un entretien¹¹, désigne un autre point commun aux protagonistes de cette avant-garde : “[...] dans les recherches des *Novissimi*, et puis dans le *Gruppo '63*, était fort le sentiment d'une dramatisation et d'une théâtralisation de la parole poétique. La parole, chez les représentants les plus significatifs de la nouvelle avant-garde, était souvent perçue comme parole dite, comme fait vocal ou, comme j'aime aussi dire, comme fait corporel, d'investissement corporel dans le langage, et de ce point de vue, au moins dans le moment intentionnel, c'est lui l'élément de continuité majeure que je sens dans ces expériences”¹².

musical en torno a las posibilidades de la voz humana, a la palabra como sonido, búsqueda realizada por Berio en los mismo años en su *Studio di Fonologia* de la RAI de Milán (con la complicidad, principalmente, de Eco), sobre todo gracias a la colaboración con Cathy Berberian (pensemos en *Thema-Omaggio a Joyce* y en *Visage*), se ven inmediatamente los lazos con el trabajo de Sanguinetti. El punto de contacto sobre el lenguaje es evidente, pues la palabra se ve como una rica fuente de elementos corporales, teatrales y musicales. La palabra se convierte, por tanto, en un laboratorio de investigación sobre la expresividad y las capacidades de comunicación de la voz humana.

Passaggio: la anti-ópera como acto político

En *Passaggio*, además de estos puntos de contacto artístico, había otros argumentos que jugaban un papel importante en la realización de la obra: una voluntad de provocación frente al público burgués del teatro La Piccola Scala de Milán que se unía a la de realizar una "anti-ópera". Sanguinetti cuenta sobre ello: "Cuando trabajaba en *Passaggio*, la idea de Berio era hacer una anti-ópera. Para él, entrar en 'el gran templo de la música', como él definía al Teatro de la Scala, iba unido a un fuerte sentimiento de transgresión. Él iba allí a burlarse de La Scala y quería una anti-ópera para obtener reacciones negativas: trabajaba contra el público"¹⁶.

La provocación tenía como objetivo principal hacer reflexionar al público sobre sí mismo, sobre sus actitudes políticas y sociales (tabúes, miedos, intolerancias), dentro de un espíritu totalmente brechtiano. Es de nuevo Eco quien, en el programa del estreno, anuncia: "Es una propuesta difícil para un espectador que piensa tener derecho, por haber pagado la entrada, a un espectáculo que debe 'divertirle' y permitirle volver a casa reconciliado consigo mismo. Pero es precisamente con este tipo de público con el que un teatro verdaderamente moderno no quiere aceptar compromisos"¹⁷.

El hecho de colocar en el patio de butacas un coro (el coro B) que interpreta al propio público (basta con pensar en el aplauso final) creaba una participación tanto simbólica como real del público como tal: "La sala se vivía y [...] pensaba en el

Mais Sanguinetti dénonce aussi un retard des avant-gardes littéraires de l'époque par rapport aux autres arts, et il avoue que pour lui "il était beaucoup plus facile de discuter de problèmes de poétique avec un peintre ou avec un musicien, qu'avec un littéraire de la génération précédente et, dans la plupart des cas, aussi de la mienne"¹³.

Parmi les musiciens et les peintres Sanguinetti désigne – quel hasard – Berio et Baj¹⁴ comme deux personnages fondamentaux¹⁵. Les deux artistes, l'un pour son "figurisme", l'autre pour la réflexion sur les propriétés communicatives et sonores de la voix, l'aideront à s'approcher davantage d'une représentation de la réalité, en établissant des niveaux de signification et de communication de plus en plus claires même dans l'esprit de son langage "déstructuré".

Si maintenant on pense à la recherche musicale autour des possibilités de la voix humaine, à la parole comme son, recherche accomplie par Berio dans les mêmes années au *Studio di Fonologia* de la RAI de Milan (avec la complicité notamment de Eco) sur-tout grâce à la collaboration avec Cathy Berberian (on pense à *Thema-Omaggio a Joyce* et à *Visage*), on voit immédiatement les liens avec le travail de Sanguinetti. Le point de contact sur le langage est évident, où la parole est vue comme une source riche d'éléments corporels, théâtraux et musicaux. La parole devient donc un laboratoire de recherche sur l'expressivité et les capacités de communication de la voix humaine.

Passaggio: l'anti-opéra comme acte politique

Dans *Passaggio*, outre ces points de rencontre artistique, il y avait d'autres arguments qui ont joué un rôle important dans la réalisation de l'œuvre: une volonté de provocation par rapport au public bourgeois du théâtre La Piccola Scala de Milan, et la volonté de faire un "anti-opéra". Sanguinetti, à ce propos, raconte: "Quand on a travaillé sur *Passaggio*, l'idée de Berio était de faire un anti-opéra. Pour lui, entrer dans "le grand temple de la musique", comme il définissait le théâtre de La Scala, comportait un sentiment fort de transgression. Il allait là pour bafouer La Scala. Et il voulait un anti-opéra pour obtenir des réactions négatives: il travaillait contre le public"¹⁶.

La provocation avait principalement pour but de

discurso como una alegoría de la sociedad con su jerarquía en el orden de los asientos: el público 'scalígero', el que se considera como tal, en particular el de los estrenos: los abonados, los de las butacas de patio, los palcos, y así hasta el gallinero. El primer elemento desde el punto de vista escenográfico era la propia estructura del teatro en su significación social, de forma que dejara clara la situación¹⁸.

Además, el coro mezclado con el público silba, grita, lanza insultos al escenario donde se encuentra una mujer sola que canta e interpreta el papel de chivo expiatorio. Así, el "coro-público" se convierte en representante de la "sociedad de la abundancia" que, justamente unos años antes había definido Marcuse, dispuesta a condenar y destruir a un ser humano en nombre, justamente, de su moral¹⁹. Se trataba, por tanto, de una provocación eminentemente ideológica con una sola diferencia que separa a los dos autores: Sanguineti hubiera querido un texto más claro e incisivo políticamente hablando, en tanto que Berio prefería una cierta ambigüedad. El testimonio del propio Sanguineti es muy claro al explicar esta diferencia entre los dos autores: "Su idea no era rechazar la política en sí misma. En aquella época, su posición era, en términos generales, la del socialdemócrata; yo era marxista, y ortodoxo, Rosa Luxemburgo era muy importante para mí, ¿verdad?... Pero él decía: 'la ópera puede tener un contenido muy fuerte sin que sean necesarias referencias precisas'. En aquella época él estaba muy influido por la teoría de Eco de la forma abierta, pero también por la que podemos llamar ideología francesa. Quiero decir por una teoría de la ambigüedad: las cosas no debían ser demasiado claras, demasiado precisas, demasiado rígidas, e incluso el contenido político debía ser bastante sutil y, por tanto, ambiguo. Esto no me gustaba, evidentemente..."²⁰

La ópera, o "anti-ópera" fue un verdadero escándalo para el público. Berio nos describe el estreno de esta forma: "Me acuerdo de que en 1963, con ocasión del estreno de *Passaggio* en la Piccola Scala, tiraban cosas desde el gallinero al grito de '¡Ghiringelli vete!'"²¹.

Parecido es el testimonio de Sanguineti : "[...]

faire réfléchir le public sur lui-même, sur ses attitudes politiques et sociales (tabous, peurs, intolérances), dans un esprit tout à fait brechtien. C'est encore Eco qui, dans le programme de la création, annonce : "Il s'agit d'une proposition difficile pour un spectateur qui pense avoir droit, ayant payé son billet, à un spectacle qui doit le "divertir" et lui permettre de retourner chez lui réconcilié avec lui-même. Mais c'est précisément avec ce type de spectateur qu'un théâtre vraiment moderne ne veut pas accepter de compromis"¹⁷.

En effet, le fait de placer dans la salle un chœur (le chœur B) qui interprète le public même (il suffit de penser à l'applaudissement final) a créé une symbolique et une réelle participation du public en tant que tel : "La salle était vécue et [...] pensée dans le discours comme une allégorie de la société avec sa hiérarchie de l'ordre des places ; et tout était une paradoxale louange de l'ordre social. Le public interprétait le public : le public "scalígero", celui qui est bon, en particulier celui des premières, des abonnés, des fauteuils de parterre, des loges, jusqu'au poulailler. Le premier thème, abordé du point de vue scénique, était la structure même du théâtre dans sa signification sociale, de manière à rendre transparente la situation"¹⁸.

De plus, le chœur placé dans le public siffle, crie, lance des insultes vers la scène où se trouve une femme, seule, qui chante et qui joue le rôle du bouc émissaire. Alors le "chœur-public" devient le représentant de la "société d'abondance" – que, justement, dans ces années-là Marcuse venait de définir – prête à condamner et à détruire un être humain au nom de sa propre morale¹⁹. Il s'agit donc d'une provocation davantage idéologique, avec une seule différence qui sépare les deux auteurs : Sanguineti aurait voulu un texte politiquement plus clair et incisif, alors que Berio était plus favorable à une certaine ambigüité. Le témoignage de Sanguineti même est très clair, qui explique cette différence entre les deux auteurs :

"Son idée n'était pas de refuser la politique en elle-même. A l'époque, sa position était celle de la social-démocratie, en gros. Moi, j'étais marxiste, plutôt orthodoxe, donc Rosa Luxemburg pour moi était très importante, n'est-ce pas... Mais il disait : 'L'opéra peut avoir un contenu politique très fort sans cette référence précise.' A l'époque il était très influencé par la théorie de Eco de la forme ouverte,

Me acuerdo de que la reacción del público durante el estreno de *Passaggio* fue muy violenta: era la época en la que se hablaba en Italia de la constitución del centro derecha con los demócratas cristianos y los socialistas, pero la llegada de los socialistas fue vista por la burguesía milanesa como un acontecimiento diabólico. Por eso, cuando el público, furioso, comenzó a berrear al final de *Passaggio*, un tipo vestido de etiqueta, desde el centro del patio, le gritó a Berio: "¡Centroderechista!", como para dirigirle el peor de los insultos. Había allí un cierto aire de batalla..."²²

En efecto, el público reaccionó según los deseos de los autores, es decir, identificándose con las "reacciones" del coro B. Hay que decir también que el coro no fue la única causa de esta respuesta violenta por parte de los espectadores de la Piccola Scala: la obra entera estaba concebida con una óptica que se sitúa fuera de las convenciones de la ópera. En efecto, falta el argumento, reemplazado por una "polifonía de mensajes" a veces muy caótica y no hay identificación posible con los personajes, pues en el escenario hay sólo una mujer que encarna a varias mujeres al mismo tiempo. Por tanto, completa ausencia de contenido ideológico en el libreto con el bien y el mal siempre presentes e identificables durante el relato son, en fin, una serie de elementos que hacen de *Passaggio* un espectáculo verdaderamente muy alejado del género de la ópera.

Entonces ¿Qué teatro y para qué representación?

Si revisamos el título de la obra, se puede destacar la definición de *messa in scena*²³ con todos las sugerencias que este detalle puede evocar: la palabra *messa* en italiano significa tanto "puesta" (en escena) como "misa" en el sentido de rito religioso. A ello ayuda el hecho de que las seis partes de la obra se denominen "estaciones", como las de la Pasión religiosa, una referencia que expresa perfectamente la auténtica calle de la amargura que la mujer consigue acabar a pesar de la tortura, las humillaciones y los insultos. Además, cada estación está unida a una cita de la Biblia²⁴. Pero, si nos fijamos bien, estas citas tienen la función, tal

mais aussi par l'idéologie française, si l'on veut l'appeler de cette façon. C'est-à-dire par une théorie de l'ambiguïté : les choses ne devaient pas être très claires, très précises, très rigides et même le contenu politique devait être assez nuancé et, donc, ambigu. Ça ne me plaisait pas tellement, évidemment..."²⁰

L'opéra, ou "anti-opéra", a été accueilli par le public comme un vrai scandale. Berio nous décrit la soirée de la première de cette manière : "Je me souviens qu'en 1963, à l'occasion de la première de *Passaggio* à la Piccola Scala, ils lançaient des objets du poulailler en criant 'Ghiringelli, va-t-en !'"²¹

Dans le même esprit est le témoignage de Sanguineti : "[...] Je me souviens que la réaction du public à la première de *Passaggio* a été très violente : c'était à l'époque où l'on parlait en Italie de la constitution du centre gauche avec les chrétiens-démocrates et les socialistes. Mais cette arrivée des socialistes était vue par la bourgeoisie milanaise comme un événement diabolique. Alors, lorsque le public furieux a commencé à gueuler à la fin de *Passaggio*, il y a eu un type en habit de soirée au centre de la salle qui s'est écrié vers Berio : "Centre gauche !" – pour dire le maximum d'injures... C'était une certaine atmosphère de bataille..."²²

En effet, le public a réagi selon les souhaits des auteurs, c'est-à-dire en s'identifiant avec les "réactions" du chœur B. Il faut aussi dire que le chœur n'a pas été la seule cause de cette réponse violente de la part des spectateurs de la Piccola Scala : l'œuvre entière a été conçue dans une optique qui se situe en dehors des conventions de l'opéra. En effet, il manque une histoire – elle est remplacée par une "polyphonie des messages" parfois très chaotique – il n'y a pas d'identification possible avec les personnages car il y a une seule femme sur la scène, qui incarne plusieurs femmes en même temps: donc complète absence de la portée idéologique du livret, avec le bien et le mal toujours représentés et bien identifiables à l'intérieur du récit. Enfin, on a une série d'éléments qui font de *Passaggio* un spectacle vraiment très éloigné du genre de l'opéra.

Alors, quel théâtre pour quelle représentation ?

Si on revient au titre de l'œuvre, on peut bien remarquer la définition de *Messa in scena*, avec toutes les

vez de modo demasiado hermético, de describir la situación dramática: del *Introitus* al *Manete donec exeatis*, que marcan los momentos inicial y final de la construcción dramática, al más oculto *In medio umbrae mortis*, situado a la mitad de la obra, donde un gran peligro se cierne sobre la mujer. Se comprende también que la referencia al rito religioso es también un punto digno de ser señalado en cuanto a la forma exterior de la ópera y al mismo tiempo revela la voluntad de mostrar el carácter ritual presente en el espectáculo teatral.

Pero puede haber también otra interpretación de esta *missa in scena* que sugiere el propio Sanguineti: “[...] dado que cualquier forma de exponer un cuerpo es ya un “gesto” significativo, una “representación”, y un exponerse es ya una puesta en escena”²⁵.

Por tanto, la palabra *missa* tiene el doble sentido de “exponer un cuerpo” y de rito religioso, pero, ¿el rito no es la organización, o mejor, la exposición de una serie de gestos, de fórmulas? Sobre este punto es necesario subrayar cómo, desde sus propias premisas, el teatro de Sanguineti está unido a la idea brechtiana de la distanciaci3n, sobre todo en lo que concierne al concepto de “disfraz”, que él identifica con la idea misma de teatro: “¿Qué es el teatro?, es disfrazarse. Cualquiera está allí en el lugar de otro. Es preciso enmascararse, hacer mímica (incluso en sentido paródico) todas las situaciones del otro, este cambio de persona es el teatro. [...] El teatro es una falsificaci3n. [...] El disfraz es, por tanto, otro elemento fundamental. Adem3s, creo que todo el discurso de la distanciaci3n brechtiana puede reducirse a este punto. Mejor a3n, yo preferiría hablar de disfraz a hacerlo de distanciaci3n, que se ha convertido, y no por casualidad, en algo demasiado mitificado, pues, en el fondo, ¿qué es la distanciaci3n sino el reconocimiento de que se está disfrazado?”²⁶

Por ello, el hecho de disfrazar la acci3n teatral en rito religioso, ¿no es una clara aplicaci3n del concepto brechtiano de distanciaci3n que, para Sanguineti, se traduce en el disfraz? Hay adem3s otra hip3tesis que no excluye esta última, incluso aunque se abra sobre una perspectiva muy diferente. Como subraya Ivanka Stoianova, este em-

suggestion que ce détail peut évoquer : le mot *missa*, en italien, signifie soit “mise” (en scène), soit “messe”, dans le sens de rite religieux. On peut ajouter le fait que les six parties de l’œuvre sont appelées *Station* comme les stations de la *Passion religieuse* : une référence qui exprime parfaitement le véritable chemin de souffrance que la femme accomplit en dépit de la torture, des humiliations et des insultes. De plus, chaque *Station* est rattachée à une petite citation de la *Bible*²³. Mais, si on observe bien, ces citations ont la fonction, parfois de façon plutôt hermétique, de décrire la situation dramaturgique : du *Introitus* au *Manete donec exeatis* qui marquent le moment initial et final de la construction dramaturgique, au plus occulte *In medio umbrae mortis* – situé au milieu de l’œuvre – où un grand danger se prépare autour de la femme. On comprend alors que la référence au rite religieux est aussi un point de repère pour la forme extérieure de l’œuvre, et, en même temps, qu’elle révèle une volonté de montrer le caractère rituel qui est présent dans le spectacle théâtral.

Mais, il peut y avoir encore une autre interprétation de cette *missa in scena*, qui est suggérée par Sanguineti même : “[...] puisque n’importe quelle façon d’exposer un corps est déjà un geste significatif, une *représentation*, et qu’une *mise en pose* [exposition] est déjà une *mise en scène*”²⁴.

Alors, le mot *missa* prend le double sens d’“exposer un corps” et de rite religieux : mais, le rite n’est-il pas une organisation – ou mieux – une mise en pose d’une série de gestes, de formules ? Sur ce point il est nécessaire de souligner comment, dans ses prémices mêmes, le théâtre de Sanguineti est lié à l’idée brechtienne de distanciaci3n, surtout en ce qui concerne le concept de “travestissement” qu’il identifie avec l’idée même de théâtre : “Qu’est-ce que le théâtre ? C’est se travestir. Quelqu’un est là à la place d’un autre. Enfin, il s’agit de se mettre un masque, de mimer (même dans le sens de la parodie) toutes les situations d’altérité, cet échange de personne : c’est cela le théâtre. [...] Le théâtre, c’est une falsificaci3n. [...] Le travestissement est alors un autre élément fondamental. Et puis, je crois, tout le discours sur la distanciaci3n brechtienne peut être réduit à ce noyau. Mieux, je préférerais parler de travestissement plutôt que de distanciaci3n, laquelle

pleo del aspecto formal de un rito religioso puede ser visto como un deseo de trasplantarse al subconsciente colectivo del público con una referencia mítica “heredada por la sangre, la religión, la cultura y el clima” a partir de una concepción teatral cercana a la de Jerzy Grotowski, es decir, en convergencia con la otra gran corriente de pensamiento de la época: la de Antonin Artaud²⁷.

Tratándose de una ópera enmascarada bajo los procedimientos del rito religioso, no puede extrañar que el único personaje de la obra sea una “idea, un fantasma, un personaje vago que dé la idea de un tipo o, a fin de cuentas, de un arquetipo si lo preferimos así...”²⁸ El personaje en cuestión es una mujer, Ella. Ella, fantasma, arquetipo de una mujer, se disfraza para convertirse en Milena (la destinataria de las cartas de Franz Kafka entre 1920 y 1922), Rosa Luxemburgo, Ifigenia y Lucrecio; también en Madame Irma, la protagonista de *El balcón* de Jean Genet. Es interesante que observemos estas cuatro imágenes femeninas desde más cerca.

Empecemos con Madame Irma, la mujer a cuyo alrededor gira la acción de la comedia *El balcón* de Jean Genet. Madame Irma es la dueña de una casa de citas. En esta casa hay un pasaje, subrayemos la palabra “pasaje”, en el que aparecen personajes, clientes de la casa, a los que les gusta disfrazarse²⁹. Irma dirige la casa, los disfraces, las ilusiones. Todo gira a su alrededor, exactamente como sucede con Ella, la mujer de *Passaggio*. Fuera de esta “casa de ilusiones” hay una revuelta, combates sugeridos simplemente por “ruidos de ametralladora” que se oyen de vez en cuando. De esta manera, hay una evidente separación entre la casa (y, por tanto, la escena) y el “mundo exterior”. A propósito de esta separación entre el exterior y el interior de la casa, una mujer que trabaja para Madame Irma, más concretamente Carmen, dice: “Entrar al burdel es rechazar el mundo. Aquí estoy y aquí me quedo. Mi realidad son vuestro espejos, vuestras órdenes y las pasiones³⁰. Dos realidades, la una construida con ilusiones, disfraces, el teatro evidentemente; la otra, construida con ecos lejanos, el mundo real”.

El segundo tipo de mujer, aunque el primero en

est restée, et ce n'est pas par hasard, plutôt mythique. Car, au fond, qu'est-ce que la distanciation sinon le fait de reconnaître explicitement que l'on est dans une situation de travestissement ?”²⁵

Alors, le fait de travestir l'action théâtrale dans un rite religieux, n'est-il pas une claire application du concept brechtien de distanciation qui, pour Sanguineti, se traduit par le travestissement ? Il existe encore une autre hypothèse qui n'exclut pas cette dernière, même si elle s'ouvre sur une perspective très différente. Comme le souligne Ivanka Stoianova, cet emploi de l'aspect formel d'un rite religieux peut être vu comme une volonté de se greffer sur le subconscient collectif du public par un repère mythique “hérité par le sang, la religion, la culture et le climat”, d'après une conception théâtrale proche de celle de Jerzy Grotowski, c'est-à-dire en convergence avec l'autre grand courant de pensée théâtrale de l'époque : celle de Antonin Artaud²⁶.

Si l'on a un opéra masqué sous les traits du rite religieux, on ne peut s'étonner que le seul personnage de l'œuvre soit une “idée, un fantôme, un personnage vague, pour donner l'idée d'un type, finalement, ou d'un archétype, si l'on veut...”²⁷ Le personnage en question est une femme, Elle. Elle, fantôme, archétype d'une femme, se travestit pour devenir à la fois Milena (la destinataire des lettres de Franz Kafka entre 1920 et 1922), Rosa Luxemburg, Iphigénie de Lucrèce et Madame Irma, la protagoniste du *Balcon* de Jean Genet. Or, il est intéressant de regarder ces quatre images de femmes de plus près.

Commençons par madame Irma, la femme qui est au centre de l'action de la comédie *Le Balcon* de Jean Genet. Madame Irma est la maîtresse d'une maison close. Dans cette maison il y a un passage – et là nous soulignons le mot *passage* – de personnages, clients de la maison, qui aiment se travestir. Irma dirige la maison, les travestissements, les illusions. Tout tourne autour d'elle, exactement comme pour Elle, la femme de *Passaggio*. En dehors de cette “maison des illusions” il y a une révolte, des combats, suggérés simplement par des “crépitements de mitrailleuse” que l'on entend de temps en temps. Il y a alors une évidente séparation entre la maison, donc la scène, et le “monde extérieur”. A propos de cette séparation entre l'intérieur et l'extérieur de la maison, une femme au service de Madame

inspirar a los autores³¹, es la mujer amada por Kafka a la que éste dirigió una larga serie de cartas³². Milena Jesenskà era una mujer intelectual, muy liberada para la época, hasta el extremo de que su padre la hizo encerrar en un manicomio para impedir que se casara contra su voluntad. Huyó del manicomio, de su padre, de su ciudad (Praga), para casarse e irse a vivir a Viena. Sin embargo, el matrimonio resultó un error. Es en este estado de espíritu, a los veintitrés años, cuando reencuentra a Kafka. Comienzan entonces una historia de la que sólo nos quedan las cartas escritas por Kafka³³. Más allá de los hechos biográficos, de la historia real de Milena, creemos que lo que más tocó a nuestros autores, al menos al comienzo, fue esta imagen de mujer creada gradualmente por las palabras de Kafka: tenemos sólo una perspectiva de esta mujer, una perspectiva creada por la imaginación de un artista. No hay que asombrarse de que la idea inicial de Berio, un "personaje femenino solo", recuerde mucho a una idea de Kafka, que escribía a su amiga, acordándose de ella tras su primer encuentro: "Me doy cuenta de que no recuerdo, en el fondo, ningún detalle concreto de su rostro, sólo su silueta, su traje, en el momento de marcharse, entre las mesas del café. De eso sí que me acuerdo"³⁴.

Una imagen vaga, simplemente una silueta, una idea que se va a ir rellenando gradualmente, carta a carta. Esta figura, gracias a la distanciación implícita en un diálogo literario, toma diferentes formas creadas y deformadas por la imaginación y la sensibilidad de Kafka. Milena, siendo presencia intelectual, idea de mujer intelectualizada, forma que se convierte en sueño o fantasma, recuerda cada vez más a la mujer puesta en escena por Berio y Sanguineti. Tras la muerte de Kafka, en 1924, llevará una vida sentimental tumultuosa y participará en la vida política activa en las filas del comunismo, para acabar sus días en el campo de concentración de Ravensbrück, en 1944. Una mujer, por tanto, perseguida al final de su vida por motivos políticos, un argumento tratado también en la Estación IV de *Passaggio*.

Sin embargo, hay otro texto que sugiere también este argumento: las cartas escritas por Rosa

Irma, más precisamente Carmen, dit: "Entrer au bordel, c'est refuser le monde. J'y suis, j'y reste. Ma réalité, ce sont vos miroirs, vos ordres et les passions"²⁸. Deux réalités, l'une construite par des illusions, des travestissements, le théâtre évidemment, l'autre construite sur des échos lointains, le monde réel.

La deuxième idée de femme, mais la première à inspirer les auteurs²⁹, est Milena, la femme aimée par Kafka et destinataire d'une longue série de lettres³⁰. Milena Jesenskà est une femme intellectuelle, très émancipée pour l'époque, au point que son père, pour l'empêcher de se marier contre sa volonté, l'a fait enfermer dans un asile de fous: elle a fui l'hôpital, son père, sa ville (Prague), pour se marier et aller vivre à Vienne. Mais le mariage se révéla être une erreur: c'est dans cet état d'esprit, à vingt-trois ans, qu'elle rencontre Kafka. Ils commencent alors une histoire dont il nous reste seulement les lettres écrites par Kafka³¹. Au-delà des faits biographiques, de l'histoire réelle de Milena, nous croyons que la chose qui a frappé le plus nos auteurs – du moins au départ – est cette image de femme créée graduellement par les mots de Kafka: on a une seule perspective de cette femme, une perspective créée par l'imagination d'un artiste. Il ne faut pas s'étonner si l'idée de départ de Berio – un "personnage féminin seul" – ressemble beaucoup à une idée de Kafka, qui écrit à son amie se souvenir d'elle après leur première rencontre: "Je m'aperçois tout à coup que je ne me rappelle au fond aucun détail particulier de votre visage. Seulement votre silhouette, votre costume, au moment où vous êtes partie, au milieu des tables du café, de cela, oui, je me souviens"³².

Une image vague, simplement une silhouette, une idée qui va être remplie graduellement, lettre après lettre. Cette figure – grâce à la distanciation implicite dans un dialogue épistolaire – prend plusieurs formes créées et déformées par l'imaginaire et la sensibilité de Kafka. Milena, étant présence spirituelle, idée de femme intellectualisée, forme qui devient rêve ou fantôme, ressemble de plus en plus à la femme mise en scène par Berio et Sanguineti. Après la mort de Kafka, en 1924, elle mènera une vie sentimentale tumultueuse et participera à la vie politique active dans les rangs communistes, pour finir ses jours dans le

Luxemburgo durante su detención. Rosa Luxemburgo, judía polaca, vivió casi en la misma época que Milena (Rosa nació en 1871 y murió en 1919). Otra vez una mujer muy emancipada para su época: Rosa Luxemburgo era internacionalista, pacifista, comunista y conoció varias veces, por sostener sus ideas hasta el fin, la experiencia de ser detenida (en 1904, en 1906, en 1915, y 1961 y en 1918). Por formar parte de la izquierda revolucionaria, en conflicto abierto con el SPD (socialdemócratas) que estaba entonces en el poder, fue víctima de la sanguinaria represión ordenada por el presidente del gobierno Noska, justamente antes de las elecciones del 19 de enero de 1919: el 15 de enero de 1919, en Berlín, fue arrestada y durante el viaje del Hotel Edén a la cárcel, la golpearon con la culata de un fusil y la remataron de un disparo de revólver. A continuación, lanzaron su cuerpo al Landwehrkanal.

Más allá de la historia de Rosa, lo que interesó a los autores de *Passaggio* fueron sus cartas, una serie de textos en los que habla en primera persona, en un lenguaje íntimo, confidencial. La forma de escribir es muy diferente de la de sus escritos políticos, habla de sí misma en tanto que mujer, una mujer política, pero, sobre todo, una mujer sola "en escena". Es la perspectiva de las cartas la que, desde mi punto de vista, interesó sobre todo a Berio y Sanguineti.

Hay, por lo tanto, tres mujeres en un solo personaje: una mujer símbolo del disfraz, del teatro, Irma; otra mujer vista en tercera persona a través del pensamiento de un escritor; una última mujer que habla, en primera persona, de la inquietud de su espíritu. No es por casualidad, entonces, si Ella habla a veces en primera persona y otras veces en tercera o si, como sucede al comienzo de la sexta estación, Ella se convierte en *nosotras*, las tres mujeres se mezclan en Ella.

Sin embargo, Ella, en un momento dado, habla también en latín. El texto en latín comienza a introducirse al comienzo de la Estación IV, mezclado con el texto italiano. Se produce cuando Ella está en la cárcel, Ella en tanto que Rosa, pero el texto en latín nos lleva a otra referencia, la de Ifigenia en el primer libro del poema *Sobre la naturaleza*

camp de concentration de Ravensbrück en 1944. Une femme, donc, persécutée à la fin de sa vie pour des raisons politiques : un sujet qui est bien traité dans la Station IV de *Passaggio*. Mais cet argument est aussi suggéré par un autre texte : les lettres écrites par Rosa Luxemburg pendant sa détention.

Rosa Luxemburg, juive polonaise, a vécu à peu près à la même époque que Milena (Rosa est née en 1871 et est morte en 1919). Encore une femme très émancipée pour l'époque, Rosa Luxemburg est internationaliste, pacifiste, communiste, et elle a – pour avoir soutenu ses idées jusqu'au bout – connu plusieurs fois l'expérience de la détention : en 1904, en 1906, en 1915, en 1916 jusqu'en 1918. Faisant partie de la gauche révolutionnaire en conflit ouvert avec le SPD (sociaux-démocrates) qui est au pouvoir, elle est victime de la répression sanguinaire ordonnée par le chef du gouvernement Noska juste avant les élections du 19 janvier 1919 : le 15 janvier 1919, à Berlin, elle est arrêtée et pendant le voyage de l'Hôtel Eden à la prison, elle est frappée avec la crosse du fusil, puis achevée avec un coup de revolver. Son corps est ensuite jeté dans le Landwehrkanal. Au-delà de l'histoire de Rosa, le point de repère pour les auteurs de *Passaggio*, ce sont les lettres. Une série de textes écrits où elle parle, à la première personne, dans un langage intime, confidentiel. C'est une façon d'écrire très différente de celle de ses écrits politiques, elle parle d'elle-même en tant que femme. Une femme politique, mais surtout une femme seule "sur scène" : c'est la perspective des lettres et c'est ce qui, à mon avis, a intéressé le plus Berio et Sanguineti.

On a donc trois femmes dans un seul personnage. Une femme symbole du travestissement, du théâtre, Irma. Une autre femme vue à la troisième personne par la pensée d'un écrivain. Une dernière femme qui parle, à la première personne, des mouvements de son esprit. Ce n'est pas un hasard alors si Elle parle à la fois à la première et à la troisième personne et si, par exemple au début de la sixième station, Elle devient *nous*. Les trois femmes sont mélangées en Elle. Mais, Elle, à un certain moment, parle aussi en latín. Le texte en latin commence à être introduit au début de la Station IV, mélangé au texte italien. La situation est celle d'Elle en prison, d'Elle en tant que Rosa, mais le texte en latin nous renvoie à une autre

de las cosas (*De Rerum Natura*) de Lucrecio (h. 98-55 a. C.). En efecto, las palabras “cantadas” en latín que se intercalan³⁵ en el texto recitado en italiano nos remiten precisamente a este episodio: una mujer sacrificada, la hija del rey, para obtener de los dioses una feliz salida para su flota, un sacrificio absurdo que sirve a Lucrecio, dentro de su concepción materialista del mundo, de ejemplo para justificar su concepción filosófica “contra las pretendidas influencias celestes, invenciones de la ignorancia y del miedo, que preparaban a los ciudadanos al yugo”³⁶. La referencia a Lucrecio es también, aquí, un pretexto para abordar la cuestión de la religión desde un punto de vista marxista y, como señala acertadamente Stoianova: “Sanguineti compone su propia lectura de la filosofía del materialista latino, que concebía la religión como reflejo de lo que sucede en la tierra y que estigmatizaba la crueldad y la perfidia de los poderosos”³⁷.

De la religión se pasa al concepto de muerte, siempre basándose en el pensamiento de Lucrecio, en la Estación V, donde Ella canta solamente en latín. Aquí, el texto cita fragmentos³⁸ extraídos del tercer libro de *Sobre la naturaleza de las cosas* de Lucrecio, que habla justamente del alma humana y del concepto de muerte. Para Lucrecio, cuerpo y alma están tan unidos que el alma nace y muere al mismo tiempo que el cuerpo, de donde concluye que “no hay que temer a la muerte y que los hombres se equivocan al desesperarse por un estado que les devuelve a lo que eran antes de nacer”³⁹. Un pasaje, por tanto, entre la vida y la muerte, o mejor, de la vida a la muerte. Un pasaje entre dos silencios: del silencio a la vida como acontecimiento sonoro y de la vida a la muerte como retorno al silencio: ahí tenemos la idea de fondo implícita en el título de la obra. Se trata de una idea claramente expuesta en el monólogo hablado de Ella al comienzo de la Estación VI, en el momento, tan brechtiano, de la recapitulación:

*passano i giorni / la pietra passa, il fuoco, il verme: / tutto passa: / il cristallo, il delirio: / la nuvola, lo specchio, il sogno:
e passa il vento, la rosa, la stella: / il sangue, la violenza, la vita: / e il denaro passa, il cavallo, il*

réfrence, celle d'Iphigénie dans le premier livre du poème *De la nature* (*De natura rerum*) de Lucrèce (vers 98-55 av. J.C.). En effet, les mots “chantés” en latin, qui sont intercalés³³ dans le texte italien récité, nous donnent – justement – la référence à cet épisode. Une femme sacrifiée, la fille du roi, pour obtenir des dieux un heureux départ pour sa flotte. Un sacrifice absurde qui sert à Lucrèce – dans sa conception matérialiste du monde – d'exemple pour justifier sa position philosophique “contre les prétendues puissances célestes, inventions de l'ignorance et de la peur et qui préparaient les citoyens au joug.”³⁴ La référence à Lucrèce est ici aussi un prétexte pour aborder la question de la religion d'un point de vue marxiste et, comme le remarque justement Stoianova, “Sanguineti compose sa propre lecture de la philosophie du matérialiste latin qui a pu concevoir la religion comme reflet de ce qui se passe sur terre et qui a stigmatisé la cruauté et la perfidie des puissants”³⁵.

De la religion on passe au concept de mort, en s'appuyant toujours sur la pensée de Lucrèce, à la Station V où Elle chante seulement en langue latine. Ici le texte cite des fragments³⁶ tirés du troisième livre de *De la nature* de Lucrèce, qui parle justement de l'âme humaine et du concept de mort. Pour Lucrèce l'âme et le corps sont tellement unis que l'âme naît et meurt en même temps que le corps, d'où la conclusion que “la mort n'est pas à craindre, et que les hommes ont tort de se désespérer d'un état qui les ramène à ce qu'ils étaient avant de naître”³⁷. Un passage, donc, entre la vie et la mort, ou mieux, de la vie à la mort. Un passage entre deux silences : du silence à la vie, comme événement sonore, et de la vie à la mort, comme retour au silence : voilà l'idée de fond implicite dans le titre de l'œuvre. Il s'agit d'une idée clairement exposée dans le monologue parlé d'Elle au début de la Station VI, au moment très brechtien de la récapitulation :

*passano i giorni / la pietra passa, il fuoco, il verme:
/ tutto passa: / il cristallo, il delirio: / la nuvola, lo
specchio, il sogno:
e passa il vento, la rosa, la stella: / il sangue, la
violenza, la vita: / e il denaro passa, il cavallo, la
calce: / e questo, questo è il nostro passaggio*

[ils passent les jours / la pierre passe, le feu, le ver: /

cavallo, la calce: / e questo, questo è il nostro passaggio

[*pasan los días / pasa la piedra, el fuego, el verme: / todo pasa: / el cristal, el delirio: / la nube, el espejo, el sueño: y pasa el viento, la rosa, la estrella: / la sangre, la violencia, la vida: / y el dinero pasa, el caballo, la cal: / y éste, éste es nuestro pasaje.*]

Todo está destinado a “pasar”, todo está sometido a una transformación, hasta los propios elementos del espectáculo, tanto si son teatrales (la soprano efectúa un recorrido por el escenario, un pasaje de un punto a otro) o musicales: es muy interesante ver cómo y cuánto está presente este pensamiento en la construcción musical.

Dramaturgia, voz y música

La dramaturgia musical de *Passaggio* se basa en la variación continua del mismo material armónico del que se parte⁴⁰. No se trata, naturalmente, de variaciones reconocibles al oído como tales, sino de variaciones que otorgan a la partitura, ciertamente, una unidad de escritura. A las “variaciones armónicas” se superpone un componente aleatorio significativo al nivel dramático. En efecto, toda la obra se sostiene mediante el paso de una escritura muy controlada, muy determinada por lo tanto, a una escritura aleatoria, es decir, indeterminada, pero también por el paso de una estructura armónica a la superposición aleatoria de diferentes capas sonoras. La escritura de la voz se concibe también como una transformación, sobre todo en lo que concierne a la relación entre lo cantado y lo hablado. Al comienzo, la soprano lo canta casi todo, salvo pequeñas frases y algunas palabras (Estación II) para llegar, en la Estación VI, a una línea casi completamente hablada, salvo breves vocalizaciones. Este paso del texto cantado al hablado viene subrayado por una mutación en la función de dicho texto. Por ejemplo, al comienzo, el texto hablado realiza un comentario que describe, en tercera persona, con tres únicas palabras (*disse, urlando, te*) el tono del discurso o la referencia de un gesto (ej. 1). Por el contrario, al

tout passe: / le cristal, le délire: / le nuage, le miroir, le rêve:

et passe le vent, la rose, l'étoile: / le sang, la violence, la vie: / et l'argent passe, le cheval, la chaux: / et ceci, ceci est notre passage.]

Tout est destiné à “passer”, tout est soumis à une transformation, ainsi les éléments mêmes du spectacle, qu'ils soient théâtraux (la soprano effectue un parcours sur scène, un passage d'un point à l'autre) ou musicaux: il est très intéressant de voir comment et combien cette pensée est présente dans la construction musicale.

Dramaturgie, voix et musique

La dramaturgie musicale de *Passaggio* est fondée sur la variation continue d'un même matériau harmonique de départ.³⁸ Il ne s'agit pas naturellement de variations reconnaissables à l'oreille en tant que telles, mais de variations qui donnent certainement à la partition une unité d'écriture. Aux “variations harmoniques” se superpose une composante aléatoire significative au niveau dramatique. En effet, toute l'œuvre est soutenue par un passage d'une écriture très contrôlée donc bien déterminée à une écriture aléatoire, donc indéterminée, mais aussi d'un passage d'une structuration harmonique à une superposition aléatoire de différentes couches sonores. L'écriture de la voix est aussi conçue sur le principe d'une transformation, surtout en ce qui concerne le rapport entre ce qui est chanté et ce qui est parlé. Au début, la soprano chante presque tout sauf des petites phrases et quelques mots (Station II), pour aboutir, à la Station VI, à une ligne presque complètement parlée sauf quelques brèves vocalises. Ce passage du chanté au parlé est souligné par une mutation de la fonction du texte relatif, parlé et chanté. Par exemple au début, le texte parlé réalise un commentaire qui décrit, à la troisième personne, par trois mots seulement (*disse, urlando, te*), le ton du discours ou la référence d'un geste (ex. 1). Par contre, à la fin (Station VI), on trouve exactement le contraire: le texte du chanté fait un commentaire du parlé (ex. 2).

Exemple 1 (Station II)

Entre parenthèses et en majuscules les mots parlés:

final (Estación VI) se encuentra justamente lo contrario: el texto cantado comenta el hablado (ej. 2).

Ejemplo 1 (Station II)

Entre paréntesis y en mayúsculas las palabras habladas:

e poi (URLANDO) non aspetterò, oh (DISSE) in questo... [y después (GRITANDO) no te esperaré, oh (DIJO) en este...]

o:

in questo vuoto toccando (TE) toccando e ardendo... [en este vacío tocándote (A TI) tocándote y gritando...]

Ejemplo 2 (Station III)

dissero de VI PARLARE...

[dirán que de BES HABLAR]

Así, el contenido sugerido por el título está íntimamente ligado al proceso musical: se trata, ante todo, de una “acción musical” donde hay una identificación entre música, contenido y narración. El texto evoca pasos, transformaciones (vida/muerte; realidad/ficción), la música se construye sobre un proceso de transformación y la narración se articula sobre un recorrido.

Finalmente, “arreglemos cuentas” con la ópera

En esta obra, lo referente a la historia parte de diferentes perspectivas. En resumen, se dirige a un discurso teatral, el de varias mujeres en una sola, Ella. Ella sigue un recorrido de la Estación I a la Estación VI, de la ficción a la realidad, de la vida a la muerte, del canto a la recitación. El tema es el paso múltiple de esta mujer, una mujer que nace de las historias de varias mujeres: Rosa Luxemburgo, Ifigenia, Irma, Milena. En esta obra, tenemos también la puesta en escena de la historia en tanto que concepto materializado en el recorrido que sigue la soprano en el escenario, el discurso musical que le corresponde y por el discurso literario y simbólico del texto. Lo que se pone en escena no es una historia real, sino su arquetipo: hay una distancia respecto de la historia concreta –con su subjetividad– y, al mismo tiempo, supone la afirmación del concepto de historia en tanto que

e poi (URLANDO) non aspetterò, oh (DISSE) in questo... [et puis (EN HURLANT) je n’attendrai pas, oh (DIT-ELLE) en ce...]

ou :

in questo vuoto toccando (TE) toccando e ardendo... [en ce vide en touchant (TOI) en touchant et en brûlant...]

Exemple 2 (Station III)

dissero de VI PARLARE...

[dirent-ils tu dOIS PARLER]

Alors, le contenu suggéré par le titre est intimement lié aux processus musicaux : il s’agit avant tout d’une “action musicale”, où il y a une identification entre musique, contenu et narration. Le texte évoque des passages, des transformations (vie/mort ; réalité/fiction), la musique est construite sur un processus de transformation et la narration s’articule sur un parcours.

Maintenant “on règle les comptes” avec l’opéra

Dans cette œuvre la question de l’histoire est posée dans différentes perspectives. En résumant, on se trouve face à un parcours théâtral qui est celui de plusieurs femmes dans une femme, Elle. Elle suit un parcours, de la Station I à la Station VI, de la fiction à la réalité, de la vie à la mort, du chanté au récité. Le sujet est le passage multiple de cette femme, une femme qui naît des histoires de plusieurs femmes : Rosa Luxemburg, Iphigénie, Irma, Milena. Dans cette œuvre, on a, donc, la mise en scène de l’histoire en tant que concept, matérialisée par le parcours que suit sur scène la soprano, le parcours musical qui lui correspond, et par le parcours littéraire et symbolique du texte. Ce qui est mis en scène ce n’est pas une vraie histoire, mais plutôt son archétype : il y a une distanciation par rapport à l’histoire concrète – avec sa subjectivité – et, en même temps, il y a l’affirmation du concept d’histoire en tant que squelette, au niveau souterrain de lecture du spectacle. Comme on peut le rappeler, il y a un autre degré de lecture de l’œuvre: celui du rite religieux. L’indication de *Messa in scena*, dont on a déjà expliqué l’ambiguïté entre le fait théâtral et le rituel catholique, la subdivision en stations du rituel de la Passion du Christ, le sacrifice aux dieux de

esqueleto en el nivel subterráneo de lectura del espectáculo. Debemos recordar, además, que hay otro grado de lectura en la obra: el del rito religioso. La indicación de *Messa in scena*, de la que ya se ha explicado la ambigüedad entre el hecho teatral y el rito católico, la división en estaciones del rito de la Pasión de Cristo, el sacrificio a los dioses de Ifigenia, la hija del rey, la persecución y el sacrificio de Rosa Luxemburgo por su ideología política, nos invitan a unir al concepto de rito el de sacrificio: sacrificio de personajes, del personaje (Ella), del ideal, de la ficción (la llegada al final de tramoyistas que desmontan la escena al acabar el recorrido) y, a fin de cuentas, de la historia misma. En conclusión nos encontramos ante la historia de un sacrificio y el sacrificio (seguro que simbólico) de la historia. Berio coloca, así, todo lo que se relaciona con la ópera como forma de discutir todos los elementos que la integran. Dicho en pocas palabras: en la acción teatral se aíslan los elementos del género operístico, se les distancia del público para que sea posible un juicio. Con ello, el juicio, la represión política y existencial escenificada contra Ella se carga de ambigüedad. Con el sacrificio, pedido por la sociedad, del ideal en tanto que expresión de la libertad humana, se cumple el sacrificio de la ópera.

La relación con la ópera merece todavía otras reflexiones. La asociación del elemento caótico y ruidoso con la realidad y la sociedad, que, además, pretende ser “ordenada”⁴¹, parece atribuir la función de la anti-ficción –un aspecto clave de la obra– al público, ese público que, en el pasado, en la época de la ópera, se identificaba con la ficción: va a destruir la parte de sueño utópico que pertenece al teatro musical, la parte que no llega a comprender. La realidad, todo aquello que quedaba fuera de la casa de citas de Irma, invade la escena y la ficción y la música aparecen como el paso inconsistente de un espíritu ensoñador. Se trata también de un auténtico acto de amor hacia el teatro musical –al que se le reconoce la capacidad de llevar contenidos políticos– teatro que en el pasado había sido encarnado por la ópera y que en los años 60 se encuentra al margen de los intereses de un “sociedad de la abundancia”.

la fille du roi Iphigénie, la persécution et le sacrifice de Rosa Luxemburg pour son idéologie politique, nous amènent à lier au concept de rite celui de sacrifice : sacrifice des personnages, du personnage (Elle), d'un idéal, de la fiction (arrivée des ouvriers qui débarrassent la scène à la fin du parcours), et, tout compte fait, de l'histoire même. En conclusion, on se trouve face à l'histoire d'un sacrifice et d'un sacrifice – bien sûr symbolique – de l'histoire. Berio met donc sur l'autel du sacrifice tout ce qui est lié à l'opéra, pour mettre en discussion tous les éléments qui le constituent. Bref, dans l'action théâtrale, on isole les caractéristiques du genre opéra, on les met à distance émotive du public pour permettre un jugement : le jugement, la répression politique et existentielle mise en scène contre Elle, se chargent, alors, d'une forte ambiguïté. Avec le sacrifice, demandé par la société, de l'idéal en tant qu'expression de la liberté humaine, s'accomplit le sacrifice de l'opéra.

Le rapport avec l'opéra mérite encore quelques réflexions. L'association de l'élément chaotique et bruiteur à la réalité et à la société – qui, d'ailleurs, prétend être *ordonnée*³⁹ – semble attribuer la fonction d'anti-fiction – un aspect clef de l'œuvre – au public, ce public qui – dans le passé, à l'époque de l'opéra – s'identifiait avec la fiction : il va détruire la partie du rêve utopique qui appartient au théâtre musical, la partie qu'il n'arrive plus à comprendre. La réalité, tout ce qui dans la maison close d'Irma restait dehors, envahit la scène, et la fiction et la musique apparaissent comme le passage inconsistant d'un esprit rêveur. Il s'agit donc aussi d'un véritable acte d'amour envers le théâtre musical – auquel on reconnaît la capacité d'être porteur de contenus politiques – théâtre qui, dans le passé, a été incarné par l'opéra, et qui, dans les années 1960, se trouve à l'écart des intérêts d'une “société d'abondance”.

Par conséquent, le propos de Berio de faire un “anti-opéra” nous semble lié principalement à une perspective historique et sociale, c'est-à-dire au fait que l'opéra appartient au passé du théâtre et du public, et qu'aujourd'hui le théâtre musical a besoin d'un renouvellement global, d'être repensé de fond en comble : Berio a eu plus tard l'occasion d'affirmer ne pas croire “à la fabrication, aujourd'hui, d'opéra, d'histoire à raconter en chantant”⁴⁰. Mais cela, comme

En consecuencia, el propósito de Berio de hacer una “anti-ópera” nos parece unido principalmente a una perspectiva histórica y social, es decir, al hecho de que la ópera pertenece al pasado del teatro y del público y que hoy día el teatro precisa una renovación global, volverse a pensar hasta el fondo: Berio tuvo más tarde la ocasión de afirmar no creer en “la fabricación hoy día de la ópera, de una historia que se cuenta cantando”⁴². Sin embargo, cosa que conviene subrayar, no significa el rechazo de la teatralidad implícita en la ópera: “anti-ópera” no significa “anti-teatro musical”. La forma del teatro musical actual es la que él conoce exactamente como acción musical “en la que es el proceso musical el que gobierna la historia”⁴³.

La acción musical según Berio y Sanguinetti, no es ya un libreto con una historia donde el bien y el mal libran batallas largas y apasionadas, sino un texto portador de contenidos que se reflejen en el debate social y político, un teatro musical al servicio de una lectura crítica de la realidad.

Giordano Ferrari, profesor en la Universidad de París 8.

l'on vient de le remarquer, ne signifie pas un refus de la théâtralité implicite dans l'opéra : “anti-opéra” ne signifie pas “anti-théâtre musical”. La forme de théâtre musical actuel est alors celle qu'il appelle à juste titre action musicale, “où c'est le processus musical qui gouverne l'histoire”.⁴¹

L'action musicale, d'après Berio et Sanguinetti, n'a donc plus un livret avec une histoire où le bien et le mal se livrent des batailles longues et passionnées, mais un texte porteur de contenus qui renvoient au débat social et politique : un théâtre musical au service d'une lecture critique de la réalité.

Giordano Ferrari, maître de conférences à l'Université de Paris 8.

¹ ECO, U. “Introducción a *Passaggio*”, texto publicado en *Berio*, textos reunidos por E. Restagno, Turín, EDT, 1995, p. 71.

² Gracias a las cartas que Sanguinetti dirigió a Berio entre 1963 y 1964 (conservadas en la Fondation Paul Sacher de Bâle), se demuestra que *Traces* (1964), obra compuesta sobre un texto de Oyama, debía haber nacido de un texto de Sanguinetti. Esta obra se data en medio de una discusión entre los dos artistas y Sanguinetti prohibió que su nombre apareciera entre el de los autores. Hay que hacer notar también que *Traces* no figura en un reciente catálogo de las obras de Berio revisado por el autor (*Berio*, op. cit., pp. 263-268).

³ “La vanguardia se levanta, estructuralmente hablando, contra la mercantilización del arte, pero, como se ha demostrado, cae en ella : en el nivel de la superestructura, tiene como enemigo declarado al museo que, al final, como en las peores fábulas, la devora tranquilamente.” (L'avanguardia si leva, strutturalmente parlando, contro la mercificazione estetica, e infine, come si è descritto, vi precipita dentro : a livello sovrastrutturale, essa ha il suo nemico dichiarato nel museo, che, da ultimo, come nelle peggiori favole, se la divora tutta tranquillamente.)

¹ U. ECO, “Introduzione a *Passaggio*”, texto publicado en *Berio*, textos reunidos por E. Restagno, Turín, EDT, 1995, p. 71.

² Grâce aux lettres que Sanguinetti a adressées à Berio entre 1963 et 1964 (lettres conservées à la Fondation Paul Sacher de Bâle), on apprend même que *Traces* (1964), œuvre composée sur un texte de Oyama, devait naître d'un texte de Sanguinetti. Cette œuvre a été au centre d'une discussion entre les deux artistes et Sanguinetti a interdit d'ajouter son nom parmi les auteurs. On remarque aussi que *Traces* ne figure pas dans un récent catalogue des œuvres de Berio, revu par l'auteur, (*Berio*, op. cit., pp. 263-268).

³ “L'avant-garde se lève, structurellement parlant, contre la marchandisation de l'art, mais, comme on l'a montré, elle y participe de l'intérieur : au niveau de la supra-structure elle a comme ennemi déclaré le musée qui, finalement, comme dans les pires fables, la dévore toute entière tranquillement.” (L'avanguardia si leva, strutturalmente parlando, contro la mercificazione estetica, e infine, come si è descritto, vi precipita dentro : a livello sovrastrutturale, essa ha il suo nemico dichiarato nel museo, che, da ultimo, come nelle peggiori favole, se la divora tutta tranquillamente.) Edoardo Sanguinetti, “Sopra l'avanguardia”, dans *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, coll. Campi del sapere, Milan, 2001³ (1965¹, 1970²), p. 57.

⁴ SANGUINETI, Edoardo. “Avanguardia, società, impegno”, dans *Ideologia e linguaggio*, op. cit. p. 62. Dans le même volume voir aussi “Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia”, pp. 77-107. Cf. aussi Gabriella Sica, “Edoardo Sanguinetti”, Il Castoro, 89, mai 1974, pp. 12-13.

⁵ BARTHES, Roland. “Le mythe aujourd'hui”, dans *Mythologies*, Seuil, coll. “Points”, 1957, pp. 191-247.

⁶ SICA, Gabriella “Edoardo Sanguinetti”, op. cit., p. 16.

Edoardo Sanguineti, "Sopra l'avanguardia", en *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, coll. Campi del sapere, Milan, 2001 (1965, 1970), p. 57.

⁴ SANGUINETI, Edoardo. "Avanguardia, società, impegno", en *Ideologia e linguaggio*, op. cit. p. 62. En el mismo volumen, véase también "Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia", pp. 77-107. Cf. también Gabriella Sica, "Edoardo Sanguineti", *Il Castoro*, 89, mayo de 1974, pp. 12-13.

⁵ BARTHES, Roland. "Le mythe aujourd'hui", en *Mythologies*, Seuil, coll. "Points", 1957, pp. 191-247.

⁶ Gabriella Sica, "Edoardo Sanguineti", op. cit., p. 16.

⁷ SANGUINETI, Edoardo. "Avanguardia, società, impegno", en *Ideologia e linguaggio*, op. cit. p. 69.

⁸ DALMONTE R. y LORENZINI, N. "Situation de la poésie et de la musique au début des années soixante", en *Contrechamps*, 1, 1983, pp. 67-74. Véase también A. Giuliani, "Introduzione '61 a Novissimi", Turin, Einaudi, 1972.

⁹ *Gruppo '63*, Milan, Feltrinelli, 1964. El libro se divide en tres partes: ensayos introductorios de Luciano Anceschi, Angelo Guglielmi, Renato Barilli, Fausto Curi, Giuseppe Bartolucci, Gillo Dorfles; los treinta y cuatro textos literarios presentados durante la manifestación (entre otros el Purgatorio del Infierno de Sanguineti y un escrito de Angelo Maria Ripellino, que había colaborado con Nono en *Intolleranza*); las actas del debate y una serie de intervenciones sobre el conjunto del acto a cargo de Umberto Eco, Luigi Gozzi, Alfredo Giuliani, Pietro A. Buttitta.

¹⁰ ECO, U. "La generazione di Nettuno", en *Gruppo '63. La nuova letteratura*, Milan, Feltrinelli, 1964.

¹¹ PESTALOZZA, L. "Conversazione con Edoardo Sanguineti", en *Per Musica*, textos reunidos por L. Pestalozza, Modena, Ricordi y Mucchi, 1993.

¹² Idem., p. 14.

¹³ Idem., p. 11.

¹⁴ En 1951 Enrico Baj (nacido en 1924) es uno de los promotores del *Movimento nucleare* y se inserta en el panorama tachista europeo. A continuación, creó con Jorn el *Mouvement international pour un Bahaus imaginatif*. Hacia la mitad de los años cincuenta, compuso las primeras imágenes en varios materiales por las que se la considera como un neodadaísta y un neosurrealista.

¹⁵ PESTALOZZA, L. "Conversazione con Edoardo Sanguineti", op. cit., p. 12.

¹⁶ Cf. STOIANOVA, I. "Luciano Berio", *La Revue musicale* 375/77, 1985, p. 251.

¹⁷ ECO, U. "Introduzione a *Passaggio*", op. cit., p. 73.

¹⁸ VAZZOLER, F. "La scena, il corpo, il travestimento. Conversazione con E. Sanguineti", en *Per Musica*, op. cit., p. 196.

¹⁹ Cf. MARCUSE, H. *One unidimensional man*, Boston, 1964.

²⁰ Cf. STOIANOVA, I. "Luciano Berio", op. cit., pp. 245-46.

²¹ BERIO, L. y DALMONTE, R. *Intervista sulla musica*, Bari, Laterza, 1981.

²² Cf. STOIANOVA, I. "Luciano Berio", op. cit., p. 256.

⁷ SANGUINETI, Edoardo. "Avanguardia, società, impegno", dans *Ideologia e linguaggio*, op. cit. p. 69.

⁸ DALMONTE, R. et LORENZINI, N. "Situation de la poésie et de la musique au début des années soixante", dans *Contrechamps*, 1, 1983, pp. 67-74. Voir aussi A. Giuliani, "Introduzione '61 a Novissimi", Turin, Einaudi, 1972.

⁹ *Gruppo '63*, Milan, Feltrinelli, 1964. Le livre est structuré en trois parties : des essais introductifs par Luciano Anceschi, Angelo Guglielmi, Renato Barilli, Fausto Curi, Giuseppe Bartolucci, Gillo Dorfles ; les trente-quatre textes littéraires présentés pendant la manifestation (entre autres le Purgatorio de l'inferno de Sanguineti et un écrit de Angelo Maria Ripellino, qui avait collaboré avec Nono sur *Intolleranza*) ; les actes du débat et une série d'interventions sur l'ensemble de la manifestation de Umberto Eco, Luigi Gozzi, Alfredo Giuliani, Pietro A. Buttitta.

¹⁰ ECO, U. "La generazione di Nettuno", dans *Gruppo '63. La nuova letteratura*, Milan, Feltrinelli, 1964.

¹¹ PESTALOZZA, L. "Conversazione con Edoardo Sanguineti", dans *Per Musica*, textes réunis par L. Pestalozza, Modena, Ricordi et Mucchi, 1993.

¹² Idem., p. 14.

¹³ Idem., p. 11.

¹⁴ En 1951 Enrico Baj (né en 1924) est un des promoteurs du *Movimento nucleare* et s'insère dans le panorama tachiste européen. Ensuite il crée avec Jorn le *Mouvement international pour un Bahaus imaginatif*. Vers le milieu des années cinquante, il compose les premières images à plusieurs matériaux pour lesquelles il est considéré comme un néodadaïste et un néosurréaliste.

¹⁵ PESTALOZZA, L. "Conversazione con Edoardo Sanguineti", op. cit., p. 12.

¹⁶ Cf. I. Stoianova, *Luciano Berio, La Revue musicale* 375/77, 1985, p. 251.

¹⁷ ECO, U. "Introduzione a *Passaggio*", op. cit., p. 73.

¹⁸ VAZZOLER, F. "La scena, il corpo, il travestimento. Conversazione con E. Sanguineti", dans *Per Musica*, op. cit., p. 196.

¹⁹ Cf. MARCUSE, H. *L'homme unidimensionnel*, trad. par M. Witting, Paris, Minuit, 1986. Première édition parue sous le titre *One unidimensional man*, Boston, 1964.

²⁰ Cf. STOIANOVA, I. *Luciano Berio*, op. cit., pp. 245-46.

²¹ BERIO, L. et DALMONTE, R., *Entretiens avec R. DalmonTE*, traduit par Martin Kaltenecker, Paris, Jean-Claude Lattès, 1983, p. 156. Première édition parue sous le titre *Intervista sulla musica*, Bari, Laterza, 1981.

²² Cf. STOIANOVA, I. *Luciano Berio*, op. cit., p. 256.

²³ Pour la citation et l'interprétation de ces fragments de la Bible, nous nous référons à l'étude de Stoianova (idem., p. 239) : "Station I - *Introitus* (entrée).

Station II - *Pes enim meus stetit in via recta* (Mais mon pied demeura dans la voie droite), se réfère au Psaume de David 26 (25), Prière de l'innocent, l'innocent qui reste toujours fidèle à son "intégrité".

Station III - *In medio umbrae mortis* (Au milieu de l'ombre

²³ [La expresión italiana *messa in scena* tiene un doble sentido en *Passaggio* que va más allá del habitual de "puesta en escena", razón por la que he decidido dejarlo en italiano. N. del T.]

²⁴ Para la cita y la interpretación de estos fragmentos de la Biblia, remitimos al estudio de Stoianova (idem., p. 239): "Estación I - *Introitus* (entrada).

Estación II - *Pes enim meus stetit in via recta* (que mi pie permanezca en el camino recto), se refiere al Salmo de David 26 (25). Protesta de inocencia, el inocente que permanece siempre fiel a su "integridad".

Estación III - *In medio umbrae mortis* (entre las sombras de la muerte), se basa en el Salmo 23 (22). El Buen Pastor, salmo que presente el camino diario hacia las tinieblas.

Estación IV - *Ut non moveantur vestigia mea* (mis pasos no vacilaron), incluye en el libreto de Sanguineti el Salmo 17 (16), Súplica del justo. Esta plegaria muestra el antagonismo entre el defensor de la justicia y "los mortales", sus enemigos.

Estación V - *Excute pulverem de pedibus vestris* (sacudid el polvo de vuestros pies) y

Estación VI - *Manete donec exeatis* (quedaos a la salida), forman parte del "Discurso apostólico" ("Misión de los doce") del Evangelio de San Mateo.

²⁵ "[...] poiché qualunque posa di un corpo è già un gesto significativo, è recita, e una messa in posa, è già una messa in scena", F. Vazzoler, "La scena, il corpo, il travestimento. Conversazione con E. Sanguineti", en *Per musica*, op. cit., p. 191.

²⁶ Idem., pp. 190-191.

²⁷ Un teatro el de Artaud inspirado por el teatro balinés que se pudo ver en la Exposición colonial de 1931, "aquí retorna el teatro a su plano de creación autónoma y pura, bajo el ángulo de la alucinación y el miedo", le reveló "que a través del laberinto de gestos, de actitudes, de gritos lanzados al aire, a través de evoluciones y curvas que no dejan sin utilizar nada del espacio escénico, se desenvuelve el sentido de un nuevo lenguaje físico a base de signos y no de palabras". Consideraciones de Artaud citadas a partir de P.-L. Mignon, *Panorama du théâtre au XXe siècle*, París, Gallimard, 1978, pp. 16-17. Véase también, A. Artaud, "Le théâtre et son double", en *Œuvres complètes*, tomo IV, París, Gallimard, 1964.

²⁸ Palabras de Sanguineti, citadas en I. Stoianova, *Luciano Berio*, op. cit., p. 236.

²⁹ N. del T.: Mantengo la traducción "disfrazarse" para el verbo francés *travestir* que vengo utilizando a lo largo del artículo. El verbo francés permite referirse tanto al disfraz corriente como al relacionado con prácticas sexuales, que es al que se refiere el texto en este caso.

³⁰ GENET, J. *Le Balcon*, L'Arbalète, 1962, tercera edición, primera de 1956, p. 88.

³¹ Como Sanguineti afirma: "Había un personaje femenino solo, una orquesta y coros. Su punto de referencia, muy libre, debía ser Milena, la mujer de Kafka. Él sugería la utilización de textos de las cartas de Kafka a Milena..." Cf. I. Stoianova, *Luciano Berio*, op. cit., p. 235.

³² KAFKA, F. *Lettres à Milena*, traducción del alemán

de la mort), s'appuie sur le Psaume 23 (22), Le Bon Pasteur, psame qui présente le passage journalier vers les ténébres.

Station IV - *Ut non moveantur vestigia mea* (Afin que mes pieds ne bougent pas), intègre au scénario de Sanguineti le Psaume 17 (16), Appel de l'innocent. Cette prière met en lumière le rapport antagoniste entre le défenseur de la justice et "les mortales", ses ennemis. Station V - *Excute pulverem de pedibus vestris* (Secouez la poussière de vos pieds), et Station VI - *Manete donec exeatis* (Restez jusqu'à la sortie), se réfèrent au "Discours Apostolique" ("Mission de Douze") de l'Évangile selon Saint Matthieu."

²⁴ "[...] poiché qualunque posa di un corpo è già un gesto significativo, è recita, e una messa in posa, è già una messa in scena", F. Vazzoler, "La scena, il corpo, il travestimento. Conversazione con E. Sanguineti", dans *Per musica*, op. cit., p. 191. La traduction en français de ce passage se heurte à une difficulté liée à quasi synonymie entre les verbes *poser* et *mettre*.

²⁵ Idem., pp. 190-191.

²⁶ Un théâtre, celui d'Artaud, inspiré par le théâtre balinais à l'Exposition coloniale de 1931, "qui remet le théâtre à son plan de création autonome et pure, sous l'angle de l'hallucination et de la peur", lui a révélé "qu'à travers le dédale de gestes, d'attitudes, de cris jetés dans l'air, à travers des évolutions et des courbes qui ne laissent aucune portion de l'espace scénique inutilisé, se dégage le sens d'un nouveau langage physique à base de signes et non plus de mots". Considérations de Artaud citées d'après P.-L. Mignon, *Panorama du théâtre au XXe siècle*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 16-17. Voir aussi, A. Artaud, "Le théâtre et son double", dans *Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Gallimard, 1964.

²⁷ Mots de Sanguineti, cités dans I. Stoianova, *Luciano Berio*, op. cit., p. 236.

²⁸ GENET, J. *Le Balcon*, L'Arbalète, 1962³ (1956¹), p. 88.

²⁹ Comme Sanguineti affirme: "Il y avait donc un personnage féminin seul, un orchestre et des chœurs. Son point de référence très libre devait être Milena, la femme de Kafka. Et il suggérait l'utilisation des textes des lettres de Kafka adressées à Milena..." Cf. I. Stoianova, *Luciano Berio*, op. cit., p. 235.

³⁰ KAFKA, F. *Lettres à Milena*, traduction de l'allemand par A. Vialette et, pour les textes complémentaires, par C. David, Paris, Gallimard, 1988². Première édition: Schocken Books, New York, 1952. Titre original: *Briefe an Milena*.

³¹ Les réponses ont toutes été détruites, et pour avoir une idée de la deuxième voix de cette correspondance il faut se référer aux passages directement relatifs à Kafka dans les lettres de Milena adressées à Max Brod et à l'article nécrologique écrit par Milena en 1924, à la mort de l'écrivain. Cf. Idem, pp. 287-303.

³² Ibid., p. 11.

³³ "...muta metu, ...tremibundaque ad aras, ...deductas, ...et casta, ...inceste, hostia concideret, ..., lacrima

por A. Vialette y, para los textos complementarios, por C. David, Paris, Gallimard, 1988². Primera edición: Schocken Books, New York, 1952. Título original: *Briefe an Milena*.

³³ Las respuestas fueron destruidas y para hacerse una idea de la segunda voz de esta correspondencia es preciso dirigirse a los pasajes que se refieren a Kafka en las cartas de Milena a Max Brod y a la necrológica escrita por Milena en 1924, a la muerte del escritor. Cf. Idem, pp. 287-303.

³⁴ Ibid., p. 11.

³⁵ "...muta metu, ...tremibundaque ad aras, ...deductas, ...et casta, ...inceste, hostia concideret..., lacrima effundere, scelerosa, ...impia facta", junto con las palabras del primer coro 'Religio - peperit religio'".

³⁶ CLOUARD, H. Prólogo, a Lucrecio, *De la nature*, traducción, introducción y notas de H. Clouard, Paris, Flammarion, 1964, p. 6.

³⁷ Cf. STOIANOVA, I. *Luciano Berio*, op. cit., p. 240.

³⁸ Stoianova encuentra estos fragmentos en los versos 813, 894, 1028, 1046 y 1048 del libro III. Cf. Idem, p. 241.

³⁹ LUCRECIO, *De la nature*, op. cit., 1964, p. 85.

⁴⁰ Cf. FERRARI, G. *Les débuts du théâtre musical d'avant-garde en Italie*, Paris, L'Harmattan, "Univers musical", 2000, pp. 65-103.

⁴¹ Cf. El texto del Coro B en la Estación I. Libreto publicado en E. Sanguineti, *Per musica*, op. cit., pp. 25-52.

⁴² ECO, U. y BERIO, L. "Eco in ascolto", entrevista con Luciano Berio, traducida del italiano por P. Szendy y A. Galliari en *Les Cahiers de l'IRCAM, Musique: Texte*, 6, 1994, pp. 95-106. Primera edición, en italiano, en *Komponisten des 20 Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung*, Bâle, Fondation Paul Sacher, 1986, p. 97.

⁴³ Idem, pp. 96-98.

effundere, scelerosa, ...impia facta, ensemble aux mots du premier chœur 'Religio - peperit religio'".

³⁴ CLOUARD, H. Préface, dans Lucreèce, *De la nature*, traduction, introduction et notes par H. Clouard, Paris, Flammarion, 1964, p. 6.

³⁵ Cf. STOIANOVA, I. *Luciano Berio*, op. cit., p. 240.

³⁶ Stoianova trouve ces fragments aux vers 813, 894, 1028, 1046 et 1048 du livre III. Cf. Idem, p. 241.

³⁷ Lucreèce, *De la nature*, op. cit., 1964, p. 85.

³⁸ Cf. FERRARI, G. *Les débuts du théâtre musical d'avant-garde en Italie*, Paris, L'Harmattan, "Univers musical", 2000, pp. 65-103.

³⁹ Cf. le texte du chœur B dans la Station I. Livret publié dans E. Sanguineti, *Per musica*, op. cit., pp. 25-52.

⁴⁰ ECO, U. et BERIO, L. "Eco in ascolto", entretien avec Luciano Berio, traduit de l'italien par P. Szendy et A. Galliari dans *Les Cahiers de l'IRCAM, Musique: Texte*, 6, 1994, pp. 95-106. Première publication, en italien, dans *Komponisten des 20 Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung*, Bâle, Fondation Paul Sacher, 1986, p. 97.

⁴¹ Idem, pp. 96-98.

Discontinuidades y coherencias. La ópera “reloj de arena” *Últimos días, últimas horas* de Anatole Vieru

Podemos imaginarnos una ópera en la que se cuentan dos historias (que evocan los destinos de dos personajes) al mismo tiempo? Una ópera en la que, además, se mezclan diferentes estilos musicales y citas de autores célebres, transformándolos y creando una música nueva... ¿Puede esta ópera tener una coherencia propia, un perfil único, individual y reconocible por su audición? El debate sobre la linealidad del sujeto en el siglo XX nos lleva a formular otra pregunta: ¿por qué no contar las dos historias y los dos destinos (o dicho de otro modo, por qué no tocar las dos piezas) de forma simultánea?

Forma discontinua y linealidad rota

Cuando Anatole Vieru¹ escribe su ópera *Ultimele zile, ultimele ore* [*Últimos días, últimas horas*] (1990-1991/1995), la idea de romper la linealidad del discurso musical escindiendo la acción en varios planos paralelos no es nueva. En *Intermezzo* (1924), Richard Strauss utilizaba ya 12 *Interludios* para realizar “pasajes” entre las diferentes escenas. Igualmente, Bernd Alois Zimmermann, en *Die soldaten* [*Los soldados*] (1958-1963), hablaba del “desarrollo simultáneo del pasado, del presente y del futuro como interferencia complicada de distintos factores inseparables de nuestras vidas, eternamente presentes”². Pero, a pesar de la complejidad de ciertas escenas, en las óperas de Strauss o Zimmermann se trataba siempre de un único sujeto y de una única acción escindida en escenas paralelas.

Discontinuités et cohérences. L’opéra “sablier” *Derniers jours, dernières heures* d’Anatole Vieru

Peut-on imaginer un opéra où l’on raconte deux histoires – qui évoquent les destins de deux personnages – en même temps ? Un opéra où, de plus, on mélange différents styles musicaux et des citations d’auteurs célèbres, en les transformant et en créant une musique nouvelle... Cet opéra peut-il avoir une cohérence propre, un profil unique, individuel et reconnaissable à l’audition ? La remise en question de la linéarité du sujet au XXe siècle débouche sur une autre question : pourquoi ne pas raconter les deux histoires et les deux destins – autrement dit, pourquoi ne pas jouer les deux pièces – simultanément ?

Forme discontinue et linéarité rompue

Quand Anatole Vieru¹ écrit son opéra *Ultimele zile, ultimele ore* [*Derniers jours, dernières heures*] (1990-1991/1995), l’idée de rompre la linéarité du discours musical en scindant l’action en plusieurs plans parallèles n’est pas nouvelle. Dans *Intermezzo* (1924), Richard Strauss utilisait déjà 12 *Interludes* pour réaliser des “passages” entre les différentes scènes. De même, Bernd Alois Zimmermann, dans *Les Soldats* (1958-1963), parlait du “déroulement simultané du passé, du présent et du futur comme interférence compliquée de plusieurs facteurs inséparables de nos vies, éternellement présents”². Mais, malgré la complexité de certaines scènes, dans les opéras de Strauss ou Zimmermann il s’agissait toujours d’un seul sujet et d’une seule action scindée en scènes parallèles.

Dans la production opératique des dernières

En la producción operística de los últimos decenios, los libretos que rompen con la estructura dramática tradicional, basada en una narración lineal, son relativamente numerosos³. El libretto de Vieru tiene sin embargo la particularidad de exponer dos acciones con dos temas que se desarrollan de forma simultánea, divididas en escenas que se alternan sin cesar, e incluso, por momentos, coinciden o se superponen. Uno de los temas es el de la tragedia de Puskin, *Mozart y Salieri*; el otro está sacado del drama de Boulgakov *Los últimos días*. Puskin "cuenta" la muerte de Mozart; Boulgakov, la de Puskin. No podemos evitar pensar que Vieru (para quien *Ultimele zile, ultimele ore* fue la última ópera, compuesta poco antes de su muerte) se posiciona a sí mismo como la figura siguiente en esta serie de destinos trágicos.

Vieru → (Boulgakov) → Puskin → Mozart

Desde el comienzo, el compositor precisa que se trata de una ópera "reloj de arena". La evocación de este objeto invertible, constituido por dos partes simétricas, nos remonta a un tiempo reversible o a una transición entre dos tiempos diferentes, intercambiables. Es precisamente esto lo que ocurre en esta ópera en la que dos vidas (y sobre todo dos muertes) se reflejan como en un espejo: "dos momentos bien distintos transcurren en dos espacios bien diferentes, que se conectan subterráneamente mediante un vínculo íntimo entre las dos acciones paralelas. Los acontecimientos de una y otra llevan poco a poco, de forma inexorable, a la fusión de los hechos de los últimos días de Puskin y de las últimas horas de Mozart en un solo y único destino"⁴. Las dos acciones, en las cuales Puskin es por turnos personaje y coautor del libretto, son presentadas al principio de forma alterna y después poco a poco se conjugan, se enmarañan, se confunden.

Lo que llevó a Vieru a elegir esta estructura dramática particular fue el parecido entre los finales de estos dos creadores, sus muertes trágicas causadas por el odio de las gentes y por las intrigas. Mozart muere envenenado (en la tragedia de Puskin), mientras que Puskin encuentra su fin en un duelo. La idea central de la ópera de Vieru es "la

décennies, les livrets qui rompent avec la structure dramaturgique traditionnelle, basée sur une narration linéaire, sont relativement nombreux³. Le livret de Vieru a cependant la particularité d'exposer deux actions avec deux sujets se déroulant simultanément, divisées en scènes qui alternent sans cesse, ou même, par moments, coïncident ou se superposent. L'un des sujets est celui de la tragédie de Pouchkine, *Mozart et Salieri*; l'autre est tiré du drame de Boulgakov, *Les derniers jours*. Pouchkine "raconte" la mort de Mozart; Boulgakov, celle de Pouchkine. On ne peut pas s'empêcher de penser que Vieru – dont *Ultimele zile, ultimele ore* est le dernier opéra, composé peu avant sa mort – se positionne lui-même comme étant la figure suivante dans cette série de destins tragiques.

Vieru → (Boulgakov) → Pouchkine → Mozart

Dès le début, le compositeur précise qu'il s'agit d'un opéra "sablier". L'évocation de cet objet renversable, constitué de deux parties symétriques, renvoie à un temps réversible ou à un passage entre deux temps différents, interchangeable. C'est justement ce qui se passe dans cet opéra où deux vies (et surtout deux morts) se reflètent comme dans un miroir: "deux temps bien distincts s'écoulent dans deux espaces bien différents, qui se rejoignent soudainement par un lien intime entre les deux actions parallèles. Les événements de l'une et de l'autre mènent petit à petit – inexorablement – à la fusion des événements des derniers jours de Pouchkine et des ultimes heures de Mozart en un seul et unique destin"⁴. Les deux actions, dans lesquelles Pouchkine est tour à tour personnage et coauteur du livret, sont présentées d'abord en alternance puis peu à peu elles se conjuguent, s'enchevêtrent, se confondent.

Ce qui a déterminé Vieru à choisir cette structure dramaturgique particulière est la ressemblance entre les fins de ces deux créateurs, leurs morts tragiques causées par la haine des gens et par les intrigues. Mozart meurt par le poison (dans la tragédie de Pouchkine), alors que Pouchkine trouve sa fin dans un duel. L'idée centrale de l'opéra de Vieru est "l'élimination du génie créateur incommode"⁵: en effet, Vieru voyait en Mozart et en Pouchkine deux génies jumeaux semblables de par leur "grâce divine". Ce

eliminación del genio creador incómodo"⁵: de hecho, Vieru veía en Mozart y Puskin a dos genios gemelos parecidos por su "gracia divina". Tampoco es por azar que Puskin se sintiera atraído por la figura de Mozart, en la cual se reconocía sin duda a sí mismo.

En *Ultimele zile, ultimele ore*, las escenas se encadenan casi sin interrupción; no hay interludio que sirva de transición entre las dos acciones (la única excepción es la escena XVIII, llamada justamente "interludio", que tiene una función especial, como veremos más adelante). En un primer momento, la estructura de la partitura parece relativamente simple: el primer plano se atribuye a Mozart, el segundo a Puskin. La alternancia entre estos dos planos distintos está claramente indicada en las veinte escenas, cada una de las cuales (a excepción de las tres últimas) se dividen en una parte A y una parte B⁶. En los dos primeros actos, las escenas A corresponden a Mozart y las escenas B están dedicadas a Puskin, mientras que en el tercer acto el orden se invierte: A = Puskin y B = Mozart. Las dos acciones se cruzan hasta el momento de la muerte de Mozart y de Puskin. El *Interludio* (XVIII) aparece pues como un réquiem que celebra en igual medida a los dos artistas, mientras que las escenas que siguen aparecen como una especie de triste epílogo común.

Si "desenredamos" los dos planos⁷, podemos reconstruir las dos acciones. La primera, sacada del texto de Puskin, comienza con Salieri que invoca "la injusticia de este mundo" (IA), puesto que toda su vida había "obrado" para la música, sin sentir jamás ambición o envidia (IIA). Y sin embargo, tras la aparición de Mozart, se confiesa "profunda y desesperadamente envidioso" (IIIA). Cuando Mozart y Salieri se reúnen en una taberna (IVB), un violinista ciego toca un aria de *Don Giovanni*, situación que enerva a Salieri, que no obstante era, secretamente, uno de los más apasionados admiradores de Mozart. Más tarde, Salieri se interroga: "¿Qué hay de bueno en que Mozart viva y alcance nuevas cimas? ¿Logra algo el arte en sí?" (VIIB). La idea de matar a Mozart toma forma poco a poco en su espíritu (VIII A). Puskin revela con sutileza la doble personalidad de

n'est pas un hasard non plus si Pouchkine se sentait attiré par la figure de Mozart, dans laquelle il se reconnaissait sans doute lui-même.

Dans *Ultimele zile, ultimele ore*, les scènes s'enchaînent presque sans interruption; il n'y a pas d'interlude qui sert de transition entre les deux actions (la seule exception est la scène XVIII appelée justement "interlude", qui a une fonction spéciale, comme nous le verrons plus tard). De premier abord, la structure de la partition paraît relativement simple: le premier plan est attribué à Mozart, le second à Pouchkine. L'alternance entre ces deux plans distincts est clairement indiquée dans les vingt scènes, chacune (à l'exception des trois dernières) étant divisée en une partie A et une partie B⁶. Dans les deux premiers actes, les scènes A correspondent à Mozart et les scènes B sont dédiées à Pouchkine, alors que dans le troisième acte, l'ordre est inversé: A = Pouchkine et B = Mozart. Les deux actions se croisent jusqu'au moment de la mort de Mozart et de Pouchkine. L'*Interlude* (XVIII) apparaît alors comme un réquiem qui célèbre en égale mesure les deux artistes, tandis que les scènes qui suivent apparaissent comme une sorte de triste épilogue commun.

En "démêlant" les deux plans⁷, on peut reconstituer les deux actions. La première, tirée du texte de Pouchkine, commence avec Salieri qui invoque "l'injustice de ce monde" (IA), puisque toute sa vie il avait "œuvré" pour la musique, n'éprouvant jamais d'ambition ou d'envie (IIA). Or, depuis l'apparition de Mozart, il s'avoue "profondément et désespérément envieux" (IIIA). Pendant que Mozart et Salieri se rencontrent dans une taverne (IVB), un violoniste aveugle joue un air de *Don Juan*, situation qui énerve Salieri – qui était pourtant, secrètement, l'un des plus passionnés admirateurs de Mozart. Plus tard, Salieri s'interroge: "A quoi bon si Mozart vit et gagne de nouveaux sommets? L'art, lui, gagne-t-il?" (VIIB). L'idée de tuer Mozart prend peu à peu contour dans son esprit (VIII A). Pouchkine révèle avec finesse la double personnalité de Salieri – "J'ai fait la fête avec l'hôte hăi, je trouve en lui le pire ennemi" (IXA) – qui, finalement, se décide à utiliser le poison (XA). Mozart fait part à Salieri (XIB) des inquiétudes que lui provoque la commande d'un *Requiem* (XIIB-XIIIB-XIVB). En acceptant le verre empoisonné, il joue *Lacrimosa*

Salieri ("He estado de juerga con el invitado odiado, encuentro en él al peor enemigo" (IXA) que, finalmente, se decide a utilizar el veneno (XA). Mozart comparte con Salieri (XIB) las inquietudes que le provoca el encargo de un *Requiem* (XIIB-XIIIB-XIVB). Cuando acepta la copa envenenada, toca *Lacrimosa* de su *Requiem*, mientras Salieri llora (XVB), presa de las dudas (VIIB): "Crimen y genio: cosas incompatibles. ¿Y si él tuviera razón y yo no fuera un genio?".

Paralelamente, en la otra acción, la muerte de Puskin va precedida de una intriga compleja, desarrollada en varios planos (amoroso, político, literario). Al comienzo, Gontcharova, la cuñada del poeta, enamorada secretamente de éste, le previene contra su acreedor, Chichkine (IB). A continuación discute con su hermana, la Sra. Puskin, que vuelve a casa con su amante, D'Anthès (IIB). El baile de palacio aporta nuevas complicaciones: el Zar Nicolás baila con la mujer de Puskin y le hace la corte (IIIB). La actitud del poeta, que no obedece a las disposiciones del Zar (pues participa en el baile de frac y no de uniforme militar (IIIB)) es interpretada como una ofensa (IVB-VB). El segundo acto integra referencias a la traición a Jesús por parte de Judas. Bitkov (un agente secreto bobo) informa al general Doubelt sobre los asuntos de la familia Puskin (VIB), y recibe a cambio treinta monedas de plata (VIIB). Al mismo tiempo Bogomasov (un agente secreto malicioso) entrega a Doubelt una copia de una carta furiosa de Puskin dirigida a Heeckeren (el padre adoptivo de D'Anthès), por la que recibe treinta monedas de oro (VIIIB). Doubelt muestra al Zar los últimos poemas de Puskin y unas cartas anunciando su duelo inminente con D'Anthès (IXB-XB). Tras una disputa entre D'Anthès y su padre adoptivo (XIA-XIIA), el duelo tiene lugar y Puskin, mortalmente herido, es transportado a su casa (XIIIA-XIVA-XVA), mientras el rumor va corriéndose por las calles (XVIA-XVIIA). Durante la noche, la policía evacúa de las calles a unos estudiantes (XIX) y los restos mortales de Puskin son llevados en secreto a su tumba (XX).

A pesar de todo, como vemos en el esquema que aparece más abajo, la arquitectura de conjunto

de son *Requiem*, pendant que Salieri pleure (XVB), en proie au doute (VIIB): "Crime et génie: des choses incompatibles. Et s'il avait raison et si je n'étais pas un génie?".

Paralèlement, dans l'autre action, la mort de Pouchkine est précédée par une intrigue complexe, développée sur plusieurs plans (amoureux, politique, littéraire). Au début, Gontcharova, la belle-sœur du poète, secrètement amoureuse de lui, le défend contre son créancier, Chichkine (IB). Ensuite elle se querelle avec sa sœur, Mme Pouchkine, qui rentre à la maison avec son amant, D'Anthès (IIB). Le bal au palais apporte de nouvelles complications: le tsar Nicolas danse avec la femme de Pouchkine en lui faisant la cour (IIIB). L'attitude du poète, qui n'obéit pas aux dispositions du tsar – en participant au bal en frac et non en uniforme d'officier (IIIB) – est interprétée comme une offense (IVB-VB). Le second acte intègre des références à la trahison de Jésus par Judas. Bitkov (un agent secret sot) rapporte au général Doubelt les affaires de la famille Pouchkine (VIB), recevant en échange trente pièces d'argent (VIIB). En même temps Bogomasov (un agent secret malin) transmet à Doubelt une copie d'une lettre furieuse de Pouchkine adressée à Heeckeren (le père adoptif de D'Anthès), pour laquelle il reçoit trente pièces d'or (VIIIB). Doubelt montre au tsar les derniers poèmes de Pouchkine et des lettres annonçant son duel imminent avec D'Anthès (IXB-XB). Après une querelle entre D'Anthès et son père adoptif (XIA-XIIA), le duel a lieu et Pouchkine, mortellement blessé, est transporté dans sa maison (XIIIA-XIVA-XVA), alors que la rumeur monte dans la rue (XVIA-XVIIA). Pendant la nuit, la police évacue les étudiants de la rue (XIX) et la dépouille de Pouchkine est portée en secret à sa tombe (XX).

Cependant, comme on voit dans le schéma plus bas, l'architecture d'ensemble de la partition de Vieru est beaucoup plus complexe (nous avons noté par "T" les transitions entre deux scènes, par "cM" les citations musicales de Mozart présentes dans la partie "Pouchkine" et par "Int" la scène XVIII – *Interlude*).

L'analyse de la partition montre que les deux plans, assez distincts au début, se mélangent au fur et à mesure que l'action avance. En même temps, les phases de "préparation" de la mort des deux

de la partitura de Vieru es mucho más compleja (hemos marcado con una "T" las transiciones entre dos escenas, con "cM" las citas musicales de Mozart presentes en la parte "Puskin" y con "Int" la escena XVIII: Interludio).

personnages principaux (les intrigues, la jalousie, les conspirations, la mort) se ressemblent de plus en plus. Déjà à la fin du premier acte, la scène VIA est divisée par la transition T11 en une partie "Mozart" et une partie "Pouchkine". Les scènes VIIA et XA de-

Mozart		Puskin	
Acto I			
IA	T1	IB	T2
IIA	T3	IIB	T4
IIIA	T5	IIIB	T6
IVA	T7	IVB	T8
VA	T9	VB	T10
VIA	T11	(VIA)	
Acto II		VIB	T12
		(VIIA)	
VIIA	T13	VIIB	T14
VIIIA	T15	VIIIB	T16
IXA	T17	IXB (XA)	T18
XA	T19	XB	(T20)
(XB)			
Acto III		XIA (cM)	T21
XIB	T22	XIIA (cM)	T23
XIIB	T24	XIIIA	T25
XIIIB	T26	XIVA (cM)	T27
XIVB	T28	XVA	T29
XVB	T30	XVIA	T31
XVIB	T32	XVIIA	T33
XVIIIB	T34	XVIII (Int.)	T35
		XIX	T36
		XX	

Mozart		Pouchkine	
Acte I			
IA	T1	IB	T2
IIA	T3	IIB	T4
IIIA	T5	IIIB	T6
IVA	T7	IVB	T8
VA	T9	VB	T10
VIA	T11	(VIA)	
Acte II		VIB	T12
		(VIIA)	
VIIA	T13	VIIB	T14
VIIIA	T15	VIIIB	T16
IXA	T17	IXB (XA)	T18
XA	T19	XB	(T20)
(XB)			
Acte III		XIA (cM)	T21
XIB	T22	XIIA (cM)	T23
XIIB	T24	XIIIA	T25
XIIIB	T26	XIVA (cM)	T27
XIVB	T28	XVA	T29
XVB	T30	XVIA	T31
XVIB	T32	XVIIA	T33
XVIIIB	T34	XVIII (Int.)	T35
		XIX	T36
		XX	

El análisis de la partitura muestra que los dos planos, bastante distintos al principio, se mezclan a medida que la acción avanza. Al mismo tiempo, las fases de "preparación" de la muerte de los dos personajes principales (las intrigas, los celos, las conspiraciones, la muerte) se van pareciendo cada vez más. Ya al final del primer acto, la escena VIA queda dividida por la transición T11 en una parte "Mozart" y en otra parte "Puskin". Las escenas VIIA y XA deberían en principio volver sobre Mozart, pero comienzan con grandes super-

vraient en principe revenir à Mozart, mais elles débutent avec de grandes superpositions des plans. De même, la transition T20, qui consiste en une superposition des deux plans, se trouve à l'intérieur même de la scène XB. Enfin, dans le troisième acte, même si la division en deux plans devient plus stricte, les fréquentes citations de la musique de Mozart qui se trouvent dans la partie "Pouchkine" (une boîte à musique qui joue *La Flûte enchantée*, des fragments du *Requiem*, etc.) tendent à unifier l'action.

Les transitions peuvent être classifiées en fonction

posiciones de planos. Igualmente, la transición T20, que consiste en una superposición de los dos planos, se encuentra en el interior mismo de la escena XB. Finalmente, en el tercer acto, aunque la división en dos planos se vuelva más estricta, las frecuentes citas a la música de Mozart que se encuentran en la parte "Puskin" (una caja de música que toca *Die zauberflöte*, algunos fragmentos del *Requiem*, etc.) tienden a unificar la acción.

Las transiciones pueden clasificarse en función del tipo de material musical que utilizan y en función de su colocación en relación con las escenas. Así, ciertas transiciones separan y delimitan dos secciones distintas; éstas suelen ser muy cortas y simples (calderones, silencios, etc.). Otras se despliegan en docenas de medidas, superponiendo nuevas melodías a las melodías de la escena precedente. Hemos llamado al primer tipo de transición "yuxtaposición" y al segundo tipo "superposición". Por otro lado, estos dos tipos de transiciones pueden estar colocados bien en el momento preciso del pasaje entre dos escenas (las transiciones denominadas "justas"), o bien antes o después de esta división literaria (las transiciones "avanzadas" o "retardadas"); también pueden comenzar antes y durar hasta mucho tiempo después de la división (las transiciones "dobles"); de forma excepcional, la transición T20 no es de este tipo, al estar colocada en el interior mismo de la escena XB.

El grupo de yuxtaposiciones incluye las siguientes transiciones:

- justas: T9, T10, T11, T17, T21, T22, T26, T27, T29, T30, T31
- avanzadas: T4, T8, T23, T24, T25
- retardada: T33

El grupo de las superposiciones incluye las siguientes transiciones:

- justa: T12
- avanzadas: T1, T2, T15, T28, T32, T36
- dobles (antes y después): T6, T7, T13, T14, T16, T19
- retardadas: T3, T5, T18, T34, T35
- incluida: T20

Las transiciones superpuestas son más nume-

du tipo de matériau musical qu'elles utilisent et en fonction de leur emplacement par rapport aux scènes. Ainsi, certaines transitions séparent et délimitent deux sections distinctes ; elles sont alors d'habitude très courtes et simples (des points d'orgue, des silences, etc.). D'autres se déploient sur des dizaines de mesures, en superposant des musiques de la scène précédente avec de nouvelles musiques. Nous avons appelé le premier type de transition "juxtaposition" et le second type "superposition". D'autre part, ces deux catégories de transitions peuvent être placées soit au moment précis du passage entre deux scènes (les transitions appelées "justes"), soit avant ou après cette division littéraire (les transitions "avancées" ou "retardées") ; elles peuvent également commencer avant et durer longtemps après la division (les transitions "dobles") ; de façon exceptionnelle, la transition T20 n'en est pas une, étant placée à l'intérieur même de la scène XB.

Le groupe des juxtapositions inclut les transitions suivantes :

- justes : T9, T10, T11, T17, T21, T22, T26, T27, T29, T30, T31
- avancées : T4, T8, T23, T24, T25
- retardée : T33

Le groupe des superpositions inclut les transitions suivantes :

- juste : T12
- avancées : T1, T2, T15, T28, T32, T36
- doubles (avant et après) : T6, T7, T13, T14, T16, T19
- retardées : T3, T5, T18, T34, T35
- incluse: T20

Les transitions superposées sont plus nombreuses que celles juxtaposées, ce qui semble indiquer qu'il y a dans cet opéra plus de moments où les deux plans se mélangent que de moments de transition "classique". Au fur et à mesure que l'action avance, on remarque également de plus en plus de situations où les musiques "circulent" d'un plan à l'autre. Vieru respecte néanmoins la chronologie, en utilisant des citations de Mozart dans les deux plans (Mozart et Pouchkine) plutôt que des musiques spécifiques à Pouchkine dans les parties "Mozart". Les citations, loin de "détruire" la forme, lui donnent

rosas que las yuxtapuestas, lo que parece indicar que hay en esta ópera más momentos en los que los dos planos se mezclan que momentos de transición "clásica". A medida que la acción avanza, vamos percibiendo cada vez más situaciones en las que las melodías "circulan" de un plano al otro. Vieru respeta no obstante la cronología, utilizando citas de Mozart en los dos planos (Mozart y Puskin) más que melodías específicas de Puskin en las partes "Mozart". Las citas, lejos de "destruir" la forma, le proporcionan de hecho una mayor consistencia: forman un vínculo, pero a otro nivel que el de la forma.

Mezclas estilísticas y citas: hacia una nueva coherencia

La época contemporánea ha conocido la emergencia de estéticas de ruptura que manifiestan una voluntad de redefinir la noción misma de creación musical. En este contexto, las citas musicales y los *collages* han modificado radicalmente el sentido de la forma, que ya no se aplica a un material homogéneo sino a elementos heterogéneos que exigen otro tipo de articulaciones. En *Ultimele zile, ultimele ore* la copresencia de diferentes melodías (citas de Mozart, Salieri, etc.) ilustra la tendencia, propia del arte contemporáneo, de yuxtaponer y mezclar estilos pertenecientes a distintas épocas históricas. En una de sus conferencias⁸ Vieru afirma: "La aspiración y la posibilidad de transgredir la historia no son extrañas a la época que atravesamos; el fin del terror a la historia se alcanza por una circulación rápida a través de todas las épocas; esta circulación se ha vuelto posible, incluso inevitable, a fuerza de acumular museos y medios modernos de información. La intertextualidad, en la época postmoderna, desempeña esta función de movilidad en el tiempo y en el espacio"⁹.

La disparidad estilística inducida por las citas se justifica por las diversas asociaciones de ideas que éstas son susceptibles de provocar. En la ópera "autobiográfica" *Intermezzo*, Strauss utiliza citas de sus propias melodías (*Der Rosenkavalier*) para evocar su pasado, mientras que Zimmermann, en *Die soldaten*, logra una perfecta integración de las formas contradictorias de la

en fait plus de consistance : elles forment un lien, mais à un autre niveau que celui de la forme.

Mélanges stylistiques et citations : vers une nouvelle cohérence

L'époque contemporaine a vu l'émergence d'esthétiques de rupture qui manifestent une volonté de redefinir la notion même de création musicale. Dans ce contexte, les citations musicales et les collages ont modifié radicalement le sens de la forme, qui ne s'applique plus à un matériau homogène mais à des éléments hétérogènes qui exigent d'autres types d'articulation. Dans *Ultimele zile, ultimele ore* la coprésence de différentes musiques (citations de Mozart, Salieri, etc.) illustre la tendance, propre à l'art contemporain, de juxtaposer et de mélanger des styles propres à diverses époques historiques. Dans une de ses conférences⁸ Vieru remarque : "L'aspiration et la possibilité de transgresser l'histoire ne sont pas étrangères à l'époque que nous traversons ; la fin de la terreur de l'histoire se produit par une circulation rapide à travers toutes les époques ; cette circulation est devenue possible (même inévitable, à force d'accumuler des musées et des moyens modernes d'information). L'intertextualité, à l'époque postmoderne, remplit cette fonction de mobilité dans le temps et dans l'espace"⁹.

La disparité stylistique induite par les citations se justifie par les diverses associations d'idées que celles-ci sont susceptibles de provoquer. Dans l'opéra "autobiographique" *Intermezzo*, Strauss utilise des citations de ses propres musiques (*Le Chevalier à la rose*) pour évoquer son passé, alors que Zimmermann, dans *Les Soldats*, réussit une parfaite intégration des formes contradictoires de la musique baroque et de la série, des expressionnistes adversaires du jazz et de l'art classique, de l'orchestre traditionnel et des moyens électroacoustiques. Plus tard, la partition de *Un re in ascolto* de Berio intègre également des éléments hétéroclites, tels qu'une valse, une sérénade, ou encore des musiques fonctionnelles destinées à illustrer des épisodes de théâtre dans le théâtre (répétitions et auditions).

Chez Vieru, la présence de citations musicales et la diversité des styles ne mettent pas en péril l'unité de l'ensemble, ni l'aisance ou la souplesse des tran-

música barroca con la serial, de los expresionistas adversarios del jazz con el arte clásico, de la orquesta tradicional con los medios electroacústicos. Más tarde, la partitura de *Un re in ascolto* de Berio integra también elementos heteróclitos, como un vals, una serenata, e incluso melodías funcionales destinadas a ilustrar episodios de teatro dentro del teatro (repeticiones y audiciones).

En Vieru, la presencia de citas musicales y la diversidad de estilos no ponen en peligro la unidad del conjunto, ni la soltura o la agilidad de las transiciones de un plano al otro. "El ingenio y el sentido dramático del compositor hacen posible, por ejemplo, el encadenamiento entre el baile del Conde Vorontsov y el *Requiem* de Mozart, entre una música militar festiva y los diálogos graves entre Mozart y Salieri, entre un discurso elevado sobre el arte y las réplicas irónicas de un general de la Policía Secreta"¹⁰. Para Vieru, las músicas antiguas y modernas forman parte de un mismo universo musical, al igual que la superposición de diferentes estilos y géneros no debe generar por fuerza "conflictos". De hecho, apunta, "la vida musical ha demostrado sin cesar que los lenguajes musicales del pasado (modal, tonal, atonal, ahora también el serial) siguen viviendo de forma separada; cada uno de ellos tiene su lugar en el inconsciente y en los gustos del público y del compositor. Esta misma coexistencia de diferentes lenguajes constituye el postmodernismo"¹¹.

En el caso de la ópera *Ultimele zile, ultimele ore* el procedimiento de la cita está igualmente justificado por la "calidad" y la envergadura de los personajes. Contrariamente a una de las características generales visibles de la ópera del siglo XX, que ha "heredado de la literatura y del teatro moderno la tendencia a representar personajes ordinarios, hombres sin calidad, cuya autenticidad está relacionada precisamente con su carencia de una función representativa en la sociedad"¹², los personajes de *Ultimele zile, ultimele ore* son seres muy célebres que han existido realmente.

Vieru bosqueja los retratos de sus personajes con una gran delicadeza, poniendo de manifiesto su complejidad. Aunque Salieri sea tradicionalmente un personaje negativo, Vieru, de acuerdo al libreto de Puskin, le caracteriza musicalmente, a veces ci-

sitions d'un plan à l'autre. "L'ingéniosité et le sens dramaturgique du compositeur rend possible, par exemple, l'enchaînement entre le bal du comte Vorontsov et le *Requiem* de Mozart, entre une musique militaire enjouée et les dialogues graves entre Mozart et Salieri, entre un discours élevé sur l'art et les réparties ironiques d'un général de la Police Secrète"¹⁰. Pour Vieru, les musiques anciennes et modernes font partie d'un même univers musical, aussi la superposition de différents styles et genres ne génère-t-elle pas forcément des "conflits". En effet, observe-t-il, "la vie musicale a sans cesse montré que les langages musicaux du passé (modal, tonal, atonal, maintenant aussi sériel) continuent à vivre séparément ; chacun d'eux a sa place dans l'inconscient et dans les goûts du public et du compositeur. Cette coexistence même de différents langages constitue le postmodernisme"¹¹.

Dans le cas de l'opéra *Ultimele zile, ultimele ore* le procédé de la citation est également justifié par la "qualité" et l'envergure des personnages. À l'encontre d'une caractéristique générale visible dans l'opéra du XXe siècle, qui a "hérité de la littérature et du théâtre moderne la tendance de représenter des personnages ordinaires, des hommes sans qualité, dont l'authenticité est précisément liée à leur absence de fonction représentative dans la société"¹², les personnages de *Ultimele zile, ultimele ore* sont des êtres très célèbres qui ont réellement existé.

Vieru brosse les portraits de ses personnages avec une grande finesse, mettant en évidence leur complexité. Même si Salieri est traditionnellement un personnage négatif, Vieru, conformément au livret de Pouchkine, le caractérise musicalement, parfois en citant ses musiques, comme un être tourmenté par ses angoisses, ses espérances, ses désillusions et sa haine. Le thème de l'envie et de la rancune qui dévorent l'âme de Salieri apparaît de manière laconique, mais frappante. C'est précisément la jalousie qui amène Salieri à se révolter à l'idée d'une providence inique ayant accordé à Mozart un don divin qu'elle lui avait refusé. Parmi les personnages "positifs", Mozart est lui aussi caractérisé par sa propre musique (des fragments du *Requiem*, *Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro*), de même que Pouchkine l'est par ses vers, dont l'un – "une tempête aveugle le

tando sus melodías, como un ser atormentado por sus angustias, sus esperanzas, sus desilusiones y su odio. El tema de la envidia y el rencor que devoran el alma de Salieri aparece de manera lacónica, pero impactante. Son precisamente los celos los que llevan a Salieri a sublevarse contra la idea de una providencia inicua, que hubiera otorgado a Mozart un don divino que a él le hubiera sido denegado. Entre los personajes "positivos", a Mozart también se le caracteriza por su propia música (fragmentos del *Requiem*, *Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro*), así como a Puskin por sus versos, de los cuales uno ("una tempestad ciega el cielo") se convierte en "leitmotiv". Este fragmento de poema es retomado en diferentes contextos por diferentes personajes, como si el espíritu de Puskin los habitara a todos. Es cantado con devoción y amor, al comienzo de la ópera, por la cuñada de Puskin, Gontcharova, pero también con tristeza, al final de la obra, por su propio traidor, Bitkov, mientras acompaña los restos mortales de Puskin.

Al no ser la disparidad estilística un problema para Vieru, éste no ve inconveniente en asociar musicalmente (sobre todo con ayuda de las citas) a dos genios que pertenecen a dos mundos diferentes, pero que se acercan considerablemente por sus pasiones y su sentido de la ética. Mozart y Puskin (a los que sin duda hay que añadir desde ahora la figura de Vieru) entablan "relaciones de alianza", en el sentido en que esta noción deleuziana es evocada por el compositor rumano Mihai-Mitrea-Celarianu: "podemos estar muy cerca de alguien que no conocemos, que no hemos visto ni conocido simplemente porque vivió en otro tiempo. Se trata de "relaciones de alianza". Podemos ser "aliados" o "amigos" de alguien o de una ópera, de un paisaje situado a una distancia geográfica o temporal enormes"¹³. En este caso, las citas musicales asociadas a una época suponen "pasajes", "vínculos" y contribuyen así a asegurar la coherencia de la obra más que a provocar una discontinuidad estilística.

Coherencia autobiográfica y regresión infinita

Desde la emergencia de la vanguardia modernista de los años 50-60, una de las tendencias observa-

ciel" – devient leitmotiv. Ce bout de poème est repris dans différents contextes par différents personnages, comme si l'esprit de Pouchkine les habitait tous. Il est chanté avec dévotion et amour, au début de l'opéra, par la belle-sœur de Pouchkine, Gontcharova, mais aussi avec tristesse, à la fin de l'œuvre, par son traître même, Bitkov, en accompagnant la dépouille de Pouchkine.

La disparité stylistique n'étant pas un problème pour Vieru, il ne voit pas d'inconvénient à associer musicalement – notamment à l'aide de citations – deux génies qui appartiennent à deux mondes différents mais qui se rapprochent considérablement par leurs passions et leur sens de l'éthique. Mozart et Pouchkine – auxquels désormais il faut sans doute ajouter la figure de Vieru – entretiennent des "relations d'alliance", au sens où cette notion deleuzienne est évoquée par le compositeur roumain Mihai-Mitrea-Celarianu : "nous pouvons être très proches de quelqu'un que nous ne connaissons pas, que nous n'avons jamais vu ou rencontré tout simplement parce qu'il a vécu dans un autre temps. Il s'agit de 'relations d'alliance'. On peut être 'allié' ou 'ami' avec quelqu'un ou avec un opéra, avec un paysage situé à des distances géographiques ou à des distances temporelles énormes"¹³. En l'occurrence, les citations musicales associées à une époque précise réalisent des "passages", des "liaisons". Elles contribuent ainsi à assurer la cohérence de l'œuvre plutôt que de provoquer une discontinuité stylistique.

Cohérence autobiographique et mise en abyme

Depuis l'émergence de l'avant-garde moderniste des années 1950-60, une des tendances observables dans la dramaturgie de l'opéra (ou, plutôt dans le théâtre musical) est la re-valorisation du procédé de mise en abyme et, plus généralement, de l'idée de théâtre dans le théâtre. En même temps, on remarque dans les livrets une subjectivité qui résulte de l'implication personnelle du créateur dans son œuvre, à travers des sujets avec de fortes références autobiographiques.

L'opéra *Intermezzo*, comme le titre le suggère, représente un "passage": les tourments déclenchés par un malentendu dans la vie de couple de Christine et Robert Storch et leur réconciliation finale. Chose

das en la dramaturgia de la ópera (o más bien en el teatro musical) es la revalorización del procedimiento de *mise en abyme* [regresión infinita] y, de forma más general, de la idea de teatro dentro del teatro. Al mismo tiempo, destaca en los libretos una subjetividad que resulta de la implicación personal del creador en su obra, a través de temas con fuertes referencias autobiográficas.

La ópera *Intermezzo*, como el título sugiere, representa un "pasaje": los tormentos desatados por un malentendido en la vida de pareja de Christine y Robert Storch y su reconciliación final. Cosa interesante, en esta ópera el autor se identifica con su personaje, puesto que la intriga está inspirada en su propia vida. Con ocasión del estreno, en 1924, Strauss se ocupó personalmente de que el decorado se pareciera a su casa de Garmisch (además Joseph Correck, el creador del papel de Storch, llevaba una máscara especialmente concebida para acentuar su parecido con el compositor). Mostraba así que entre la fábula y la realidad, entre su vida y el teatro, no quería establecer diferencias.

Si Strauss quiso en cierto modo reencontrarse en su ópera, para vivir eternamente a través del arte, Zimmermann presenta un drama individual particular para ilustrar una situación universal, la de los individuos "tritutados por la máquina social"¹⁴: "Lo que me entusiasma de esta obra [de Jakob Lenz¹⁵], [es] el hecho de que unos hombres de los que nos podemos encontrar en cualquier época y en cualquier momento, que en el fondo son inocentes, sean reducidos a la nada, en una situación ejemplar aquí, condicionada menos por el destino que por la constelación de caracteres y de circunstancias. [...] No se trata pues tanto de Marie o de Stolzius, sino más bien de una situación en la que se hallan Marie y Stolzius. En definitiva, la obra se llama *Die soldaten* y no *Marie*"¹⁶. Éste es el caso de *Ultimele zile, ultimele ore* de Vieru (cuyo título no contiene los nombres de los dos personajes centrales), que presenta el destino de todo genio "que haya perecido en pleno auge de sus fuerzas creadoras, debido a las intrigas, los celos, el rencor, la rivalidad, la incompreensión de sus seres cercanos y de sus amigos, la

intéressante, dans cet opéra l'auteur s'identifie avec son personnage, l'intrigue étant inspirée de sa propre vie. Lors de la première, en 1924, Strauss avait personnellement veillé à ce que les décors ressemblent à sa maison de Garmisch (d'ailleurs Joseph Correck, le créateur du rôle de Storch, portait un masque spécialement conçu pour accentuer sa ressemblance avec le compositeur). Il montrait ainsi qu'entre la fable et la réalité, entre sa vie et le théâtre il ne voulait pas faire de différence.

Si Strauss voulait d'une certaine manière se retrouver dans son opéra, pour vivre éternellement par l'art, Zimmermann présente un drame individuel particulier pour illustrer une situation universelle, celle des individus "broyés par la machine sociale"¹⁴: "Ce qui m'enthousiasme dans la pièce [de Jakob Lenz¹⁵], [c'est] le fait que des hommes tels que nous pouvons en rencontrer à toutes les époques et tous les jours, qui au fond sont innocents, sont réduits à néant, dans une situation exemplaire ici, conditionnée moins par le destin que par la constellation fatale des caractères et des circonstances. [...] Il ne s'agit donc pas tellement de Marie ou de Stolzius, mais il s'agit au contraire d'une situation dans laquelle Marie et Stolzius sont tombés. En définitive, la pièce s'appelle *Les soldats* et pas *Marie*"¹⁶. C'est bien le cas de *Ultimele zile, ultimele ore* de Vieru – dont le titre ne contient pas les noms de ses deux personnages centraux – qui présente le destin de tout génie "ayant péri en plein essor de leur forces créatrices, à cause d'intrigues, de jalousie, de rancune, de rivalité, de l'incompréhension de leurs proches et de leurs amis, de l'hostilité à leur égard de la société et des puissants"¹⁷.

Le livret de Vieru, comme celui de *Un re in ascolto* (1979-1980) de Luciano Berio, utilise le procédé, particulièrement apprécié par les postmodernes, de la mise en abyme sous la forme du théâtre dans le théâtre. Par "le principe de superpositions narratives sur la base d'histoires fragmentaires"¹⁸, Berio raconte l'histoire de Prospero, impresario d'aujourd'hui dont la vie est mise en parallèle à celle d'un autre Prospero, le personnage central de *La Tempête* de Shakespeare. La réflexion sur la mort est également un motif central chez Vieru, comme dans plusieurs œuvres de Berio. En écrivant *Ultimele zile, ultimele*

hostilidad de la sociedad y los poderosos"¹⁷.

El libreto de Vieru, como el de *Un re in ascolto* (1979-1980) de Luciano Berio, utiliza el procedimiento, particularmente apreciado por los postmodernos, de la *mise en abyme* bajo la forma del teatro dentro del teatro. Por "el principio de superposiciones narrativas sobre la base de historias fragmentales"¹⁸, Berio cuenta la historia de Prospero, empresario actual cuya vida es expuesta en paralelo a la de otro Prospero, el personaje central de *La Tempestad* de Shakespeare. La reflexión sobre la muerte es igualmente un motivo central en Vieru, como en numerosas obras de Berio. Al escribir *Ultimele zile, ultimele ore*, Vieru meditaba sin duda sobre el final de su vida. De forma más general, podemos decir que en sus obras, como en las sinfonías de Mahler, "la forma [...] traza su camino lo más cerca posible de lo sensible, expresando una realidad vivida en toda su complejidad y su profundidad trágica. La obra [...] es a la vez épica y autobiográfica"¹⁹.

Veinte años antes de *Ultimele zile, ultimele ore*, Vieru había compuesto otra ópera, *Jonas [Jonás]*, en la que la *mise en abyme* adopta el aspecto de una metáfora. Para tratar este tema mitológico, el compositor se inspiró en una obra de teatro del escritor rumano contemporáneo Marin Sorescu. En la interpretación que hace esta obra de los mitos antiguos, la figura de Jonás, prisionero en el vientre de la ballena, simboliza la imposibilidad del individuo de escapar del mundo hostil y hermético en el que está condenado a vivir. Después de ser tragado por la ballena, su personalidad aparece escindida en tres, triple personalidad que se materializa en tres personajes, llamados todos Jonás, que persiguen escaparse juntos. Tras lograr agujerear el vientre de la ballena, Jonás (que vuelve a estar solo) se encuentra, como en el juego de muñecas rusas, de nuevo aprisionado en otro vientre de ballena, más grande que el primero. Finalmente, una vez que ha salido de varias ballenas, llega a la conclusión de que sólo podrá liberarse verdaderamente abriendo su propio vientre, para descubrir así, simbólicamente, otra realidad (mundo), esta vez en el interior de sí mismo.

ore, Vieru meditait sans doute à la fin de sa vie. De façon plus générale, on peut dire que dans ses œuvres, comme dans les symphonies de Mahler, "la forme [...] trace son chemin au plus près du sensible, exprimant une réalité vécue dans toute sa complexité et son épaisseur tragique. L'œuvre [...] est à la fois épique et autobiographique"¹⁹.

Vingt ans avant *Ultimele zile, ultimele ore*, Vieru avait composé un autre opéra, *Jonas*, où la mise en abyme prend l'aspect d'une métaphore. Pour traiter ce sujet mythologique, le compositeur s'est inspiré d'une pièce de théâtre de l'écrivain roumain contemporain Marin Sorescu. Dans l'interprétation que cette pièce donne à l'ancien mythe, la figure de Jonas, prisonnier dans le ventre de la baleine, symbolise l'impossibilité pour l'individu d'échapper à un monde hostile et étanche où il est condamné à vivre. Après avoir été avalé par la baleine, sa personnalité apparaît scindée en trois – triple identité qui se matérialise dans trois personnages, appelés tous Jonas, qui cherchent ensemble à s'en sortir. Ayant réussi à percer le ventre de la baleine, Jonas (de nouveau seul) se retrouve – comme dans les jeux de poupées russes – toujours emprisonné dans un autre ventre de baleine, plus grand que le premier. Finalement, une fois sorti de plusieurs baleines, il réalise qu'il ne peut se libérer vraiment qu'en ouvrant son propre ventre, découvrant ainsi, symboliquement, une autre réalité (monde), cette fois-ci à l'intérieur de lui-même.

Les sujets choisis par Vieru pour ses opéras ne sont pas sans rapport avec les réalités vécues par l'auteur. Ils expriment une façon de réagir par rapport à la situation dramatique de la Roumanie pendant la seconde moitié du XXe siècle. Dans la symbolique de l'opéra *Jonas*, on peut ainsi retrouver les relations duplicitaires, le déchirement de la personnalité sous la pression politique, le milieu fermé, pesant, sans issue, dans lequel le compositeur avait vécu. Vieru était en effet hanté par la question de la scission et de la pluralité de l'individu : alors que *Jonas* met en scène un "être scindé", *Ultimele zile, ultimele ore*, raconte "une histoire, une tragédie scindées"²⁰. La réflexion sur l'éthique et la liberté de la création est également omniprésente dans les opéras de Vieru. Elle transparaît dans la phrase de Mozart : "le génie

Los temas elegidos por Vieru para sus óperas no carecen de relación con las realidades vividas por el autor. Expresan una forma de reacción en relación a la situación dramática de Rumanía durante la segunda mitad del siglo XX. En el simbolismo de la ópera *Jonas*, podemos encontrar pues las relaciones duplicitarias, la ruptura de la personalidad bajo la presión política, el ambiente cerrado, grave, sin salida, en el cual el compositor vivió. Vieru estaba de hecho obsesionado por la cuestión de la escisión y de la pluralidad del individuo: mientras *Jonas* pone en escena a un "ser escindido", *Ultimele zile, ultimele ore*, cuenta "una 'historia', una 'tragedia' escindidas"²⁰. La reflexión sobre la ética y la libertad de la creación está igualmente omnipresente en las óperas de Vieru. Se trasluce en la frase de Mozart "el genio y el crimen son incompatibles" que, aunque no sirve para detener la mano criminal de Salieri, no dejan de llegarle al corazón. Salieri, personaje triste y angustiado, lamentable al mismo tiempo, cegado por su odio, será herido mortalmente por la sentencia derivada de las palabras de Mozart: "¡Cómo! ¿Entonces no soy un genio?...¿acaso no lo soy?...¡¡no, no soy un genio!!". Las reflexiones de Vieru van en la misma dirección: "La diferencia entre genio y talento no es cuantitativa, sino esencial"²¹.

Coherencia en la discontinuidad

Diversos aspectos de *Ultimele zile, ultimele ore* (su construcción bipolar, las citas que circulan y se transforman en función de la situación dramática, la presencia del autor en la obra a través de elementos casi autobiográficos) confirman la idea de que, "en cualquiera de los casos, la ópera no podrá desde ahora afirmarse en los términos y en la forma tradicionales"²². Vieru afirmaba además que "el postmodernismo lleva inevitablemente hacia el policentrismo y la marginalización" y que esto es natural, ya que "ahí donde no existe un centro, todo se vuelve marginal y cada punto se encuentra virtualmente en el centro"²³. Su última ópera se inscribe entre las obras que dan pie a múltiples interpretaciones y comentarios, remontrándose a épocas, personajes, situaciones y mú-

et le crime sont incompatibles" qui, bien qu'elle n'arrête pas la main criminelle de Salieri, ne l'en atteint pas moins en plein cœur. Salieri, personnage triste et angoissé, pitoyable en même temps, aveuglé par sa haine, sera frappé mortellement par la sentence déduite des paroles de Mozart : "Quoi ! Ne suis-je donc pas un génie ?...ne suis-je pas ?!...non, pas un génie !". Les réflexions de Vieru vont dans la même direction : "La différence entre génie et talent n'est pas quantitative, mais essentielle"²¹.

Cohérence dans la discontinuité

Plusieurs aspects de *Ultimele zile, ultimele ore* – sa construction bipolaire, les citations qui circulent et se transforment en fonction de la situation dramatique, la présence de l'auteur dans l'œuvre à travers d'éléments presque autobiographiques – confirment l'idée que, "dans tous les cas de figure, l'opéra ne pourra plus désormais s'affirmer dans les termes et dans la forme traditionnels"²². Vieru remarquait d'ailleurs que "le postmodernisme mène inévitablement vers le polycentrisme et la marginalisation" et que cela est naturel, puisque "là où il n'y a pas de centre, tout devient marginal et chaque point est virtuellement au centre"²³. Son dernier opéra s'inscrit parmi les œuvres qui permettent de multiples interprétations et commentaires, renvoyant à des époques, des personnages, des situations, des musiques à la fois particulières et universelles.

Vieru traitait l'œuvre comme un organisme autonome, comme un ami que l'on peut écouter et, pour quoi pas, aimer et admirer. "L'œuvre d'art, remarquait-il, n'est pas un discours où l'auteur dit ce qu'il veut : au fur et à mesure qu'elle est créée, l'œuvre d'art acquiert une existence autonome. L'artiste est libre de la concevoir et de la commencer : à partir de là, l'œuvre entre en dialogue avec l'artiste, et, si l'artiste est grand, la victoire appartient à l'œuvre"²⁴. La fusion stylistique est aussi l'œuvre de l'histoire. C'est le cas notamment de l'opéra *Ultimele zile, ultimele ore*, où le temps travaille en rendant unitaires des fragments disparates, des mélodies et des enchaînements dépareillés. Une structure dramaturgique et musicale qui autrefois aurait pu être considérée comme incohérente se cristallise ainsi en un tout multiple et hétérogène qui montre une

sicas a la vez particulares y universales.

Vieru trataba la obra como un organismo autónomo, como un amigo al que podemos escuchar y, por qué no, querer y admirar. "La obra de arte, afirmaba, no es un discurso por el que el autor dice lo que quiere: a medida que está siendo creada, la obra de arte adquiere una existencia autónoma. El artista es libre para concebirla e iniciarla: a partir de ahí, la obra entabla un diálogo con el artista, y, si el artista es grande, la victoria pertenece a la obra"²⁴. La fusión estilística es también obra de la historia. Es el caso sin duda de la ópera *Ultimele zile, ultimele ore*, en la que el tiempo trabaja para volver unitarios fragmentos incoherentes, melodías y encadenamientos descabalados. Una estructura dramática y musical que en otro tiempo habría podido considerarse como incoherente se cristaliza así en un todo múltiple y heterogéneo que expone una nueva coherencia, dando muestras quizás, al final, de un nuevo clasicismo.

Luana Stan es musicóloga.

nouvelle cohérence, relevant peut-être, à terme, d'une nouvelle classicité.

Luana STAN est musicologue.

¹ Anatole Vieru (1926-1998) est né à Iasi, en Roumanie. Il étudie à l'Académie de musique de Bucarest et au Conservatoire P. I. Tchaïkovski de Moscou (avec Chostakovitch, Khatchatourian). Il enseigne au CNSM de Bucarest et donne des cours à Darmstadt (depuis 1967), au Canada et aux Etats-Unis (1990). Compositeur résident à l'Université de New York (1992-1993). Depuis 1967 il entreprend des recherches dans le domaine de la théorie des modes, à laquelle il applique la théorie des ensembles et la notion algébrique de structure de groupe (*Le Livre des Modes - The Book of Modes*, Bucarest, 1994).

² SUTCLIFFE, James Helme, *Opéra*, juin 1969, cité dans KOBBE, Gustave, *Tout l'opéra*, Robert Laffont, 1980, p. 621.

³ ILIESCU, Miha, "Les mutations de l'opéra contemporain", *Analyse musicale*, n° 46, Décembre 2003, p. 76.

⁴ VIERU, Andrei, *Derniers jours - dernières heures : un opéra de Anatole Vieru*, manuscrit.

⁵ COSMA, Octavian Lazar, "Anatol Vieru - opéra 'sablier' *Derniers jours, dernières heures*", *Muzica*, n° 1, 2001, p. 6.

⁶ COSMA, Octavian Lazar, op.cit., p. 7.

⁷ Selon le livret d'Anatole Vieru.

⁸ Conférence donnée en 1992 dans plusieurs universités américaines.

⁹ VIERU, Anatole, "Une théorie musicale pour la période postmoderne", *Muzica*, Bucarest, 1994, n° 2, p. 26.

¹⁰ VIERU, Andrei, *Derniers heures-derniers heures : un opéra de Anatole Vieru*, manuscrit.

¹¹ VIERU, Anatole, op.cit., p. 21.

¹² ALBERA, Philippe, "L'opéra", dans *Musique - une Encyclopédie pour le XXIe siècle*, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Actes sud / Cité de la musique, Paris, 2003, p. 432.

¹³ MITREA-CELARIANU, Mihai, "Miroirs", programme radiophonique réalisé par Despina Petecel, Radio Bucarest, 1991.

¹⁴ ALBERA, Philippe, "Modernité - II. La forme musicale", op. cit., p. 244.

¹⁵ *Die Soldaten* de Jakob Lenz (1751-1792) se présente comme un manifeste dramatique du *Sturm und Drang* en raison de ses audaces et de ses innovations théâtrales.

¹⁶ ZIMMERMANN, Bernd Alois, Lettre à Ludwig Strecker, directeur des Editions Schott, écrite à l'époque de la composition des *Soldats*, 12 août 1958. *Musica 88/ Dernières Nouvelles d'Alsace/Contrechamps*, numéro spécial sur *Les Soldats*, 1988, p. 127-128.

¹ Anatole Vieru (1926-1998) nació en Iasi, Rumanía. Estudió en la Academia de música de Bucarest y en el Conservatorio P. I. Tchaikovski de Moscú (con Shostakovitch, Khatchatourian). Impartió clases en el CNSM de Bucarest y dio cursos en Darmstadt (desde 1967), Canadá y los Estados Unidos (1990). También fue compositor residente de la Universidad de Nueva York (1992-1993). Desde 1967 se dedicó a la investigación en el campo de la teoría de las modas, a la cual aplica la teoría de los conjuntos y la noción algebraica de estructura de grupo (*Le Livre des Modes - The Book of Modes*, Bucarest, 1994).

² SUTCLIFFE, James Helme, *Ópera*, junio de 1969, citado en KOBBE, Gustave, *Tout l'opéra*, Robert Laffont, 1980, p. 621.

³ ILIESCU, Miha, "Las mutaciones de la ópera contemporánea", *Analyse musicale*, n° 46, diciembre del 2003, p. 76.

⁴ VIERU, Andrei, *Derniers jours - dernières heures: un opéra de Anatole Vieru*, manuscrito.

⁵ COSMA, Octavian Lazar, "Anatol Vieru: ópera "reloj de arena" *Derniers jours, dernières heures*", *Muzica*, n° 1, 2001, p. 6.

⁶ COSMA, Octavian Lazar, op.cit., p. 7.

⁷ Según el libreto de Anatole Vieru.

⁸ Conferencia concedida en 1992 en varias universidades

americanas.

⁹ VIERU, Anatole, "Una teoría musical para el período postmoderno", *Muzica*, Bucarest, 1994, n° 2, p. 26.

¹⁰ VIERU, Andrei, *Derniers jours, derniers heures [Últimos días, últimas horas]*: una ópera de Anatole Vieru, manuscrito.

¹¹ VIERU, Anatole, op.cit., p. 21.

¹² ALBERA, Philippe, "L'opéra", en *Musique – une Encyclopédie pour le XXIe siècle*, bajo la dirección de Jean-Jacques Nattiez, Actes sud / Cité de la musique, París, 2003, p. 432.

¹³ MITREA-CELARIANU, Mihai, "Miroirs", programa radiofónico realizado por Despina Petecel, Radio Bucarest, 1991.

¹⁴ ALBERA, Philippe, "Modernidad - II. La forma musical", op. cit., p. 244.

¹⁵ *Die Soldaten* de Jakob Lenz (1751-1792) se presenta como un manifiesto dramático del *Sturm und Drang* debido a sus audacias y a sus innovaciones teatrales.

¹⁶ ZIMMERMANN, Bernd Alois, Carta a Ludwig Strecker, director de Editions Schott, escrita en la época de la composición de *Los Soldados*, 12 de agosto de 1958. *Musica 88/Dernières Nouvelles d'Alsace/Contrechamps*, número especial sobre *Los Soldados*, 1988, p. 127-128.

¹⁷ VIERU, Andrei, op.cit.

¹⁸ ALBERA, Philippe, "La ópera", op.cit., p. 417.

¹⁹ ALBERA, Philippe, "Tradicción y ruptura de tradición", op.cit., p. 123.

²⁰ VIERU, Andrei, "Mi padre", *La Nouvelle Revue française*, París, enero del 2001, p. 166.

²¹ *Idem*.

²² FERRARI, Giordano, "El teatro musical de hoy: un teatro musical siempre en conflicto con la actualidad", *Analyse musicale*, n° 45, 2002, p. 11.

²³ VIERU, Anatole, "Una teoría musical para el período postmoderno", *Muzica*, Bucarest, 1994, n° 2, p. 22.

²⁴ Cf. VIERU, Andrei, "Mi padre", op. cit., p. 148.

¹⁷ VIERU, Andrei, op.cit.

¹⁸ ALBERA, Philippe, "L'opéra", op.cit., p. 417.

¹⁹ ALBERA, Philippe, "Tradition et rupture de tradition", op.cit., p. 123.

²⁰ VIERU, Andrei, "Mon père", *La Nouvelle Revue française*, París, janvier 2001, p. 166.

²¹ *Idem*.

²² FERRARI, Giordano, "Le théâtre musical d'aujourd'hui : un théâtre musical toujours en prise avec l'actualité", *Analyse musicale*, n° 45, 2002, p. 11.

²³ VIERU, Anatole, "Une théorie musicale pour la période postmoderne", *Muzica*, Bucarest, 1994, n° 2, p. 22.

²⁴ Cf. VIERU, Andrei, "Mon père", op. cit., p. 148.

Las perspectivas dramáticas de la ópera contemporánea independiente en Europa*

Tradicionalmente, la ópera ha tenido la reputación de ir muy a la zaga respecto a los avances que se producían en el drama. Desde comienzos del siglo XX, directores transgresores como Max Reinhardt, Stanislavsky o Brecht experimentaron con las formas y las estructuras del drama. Utilizaron un nuevo lenguaje corporal, un nuevo modo de presentar un texto aboliendo la declamación, y un nuevo estilo de decorados influidos por la arquitectura de Oscar Schlemmer y la Bauhaus, y el arquitecto Edward Gordon Craig. Esto, por supuesto, tuvo también importantes repercusiones en el impacto político del teatro.

Hubo que esperar hasta la Segunda Guerra Mundial para que la ópera siguiera su ejemplo. Walter Felsenstein fundó su *Komische Oper* en Berlín en 1947. Desarrolló un nuevo estilo narrativo y más naturalista en la dirección de ópera y se hizo famoso por tratar a sus cantantes como actores. Al mismo tiempo, John Cage, junto con Merce Cunningham, empezó a experimentar con música y teatro musical en Nueva York.

La ópera tradicional, tal y como se presentaba en las grandes y famosas instituciones, permaneció intacta y al margen de estos avances. Los cantantes seguían pasando aún la mayor parte del tiempo en el proscenio del escenario, expresando

* Conferencia impartida dentro del Encuentro Internacional de Ópera "NewOp", celebrado dentro del Festival de Ópera de Butxaca de Barcelona, noviembre, 2004. (www.festivaloperabutxaca.com)

Les perspectives théâtrales de l'opéra contemporain indépendant en Europe *

Traditionnellement, l'opéra a eu la réputation d'être très en retard par rapport aux évolutions du théâtre. Depuis le début du XXe siècle, des metteurs en scène d'avant-garde tels que Max Reinhard, Stanislavski ou Brecht ont expérimenté dans le domaine des formes et des structures théâtrales. Ils ont utilisé un nouveau langage corporel, une nouvelle manière de présenter le texte en supprimant la déclamation, et un nouveau style de décors influencé par l'architecture d'Oskar Schlemmer et du Bauhaus, ainsi que par l'architecte Edward Gordon Craig. Il est évident que toutes ces évolutions ont eu d'importantes répercussions sur l'impact politique du théâtre. Il a fallu attendre la fin de la Deuxième Guerre Mondiale pour que l'opéra suive cette démarche. En 1947, Walter Felsenstein a fondé à Berlin son Opéra Comique. Il a développé une nouvelle narrativité et un style plus naturaliste dans la mise en scène de l'opéra. Il est devenu célèbre parce qu'il traitait ses chanteurs comme des acteurs. À la même époque, John Cage et Merce Cunningham ont commencé à expérimenter dans le domaine de la musique et du spectacle musical, à New York.

Malheureusement, l'opéra traditionnel représenté dans les grandes institutions réputées est resté en marge de ces tentatives. Les chanteurs continuaient de rester la plupart du temps à l'avant-scène et de n'exprimer leurs sentiments que par des gestes

* Conférence donnée dans le cadre de la Rencontre Internationale d'opéra "NewOp", qui a eu lieu à Barcelone à l'occasion du Festival d'Opéra de poche, novembre, 2004. (www.festivaloperabutxaca.com)

sentimientos únicamente por medio de gestos exagerados, supuestamente para impedir cualquier exceso de movimiento que pudiera reducir sus formidables volúmenes de resonancia.

Sólo personalidades excepcionales como Maria Callas consiguieron encontrar un modo auténtico de expresar los sentimientos. Pero obras teóricas como *The empty space* (El espacio vacío) de Peter Brook, *Le théâtre et son double* (El teatro y su doble) de Antonin Artaud y *For a poor theatre* (Para un teatro pobre) de Grotowsky permanecieron sin encontrar eco en la ópera. No fue hasta 1979 cuando el director argentino Jorge Lavelli publicó el libro *Opéra et mise-en-mort* en París. El título, un juego de palabras, podría traducirse como “ópera ejecutada”.

Grupos de ópera independiente

Cuando, a mediados de los años ochenta, se fundaron los primeros grupos de ópera independiente, esto supuso un nuevo comienzo para la ópera. Pero había mucho trabajo por hacer: los públicos operísticos eran cada vez más viejos y se sentían cada vez más alienados por la rutina de las representaciones.

El primer gran avance fue un cambio de emplazamiento. Fue en Estocolmo donde uno de los primeros grupos de ópera independiente en Europa representó su ópera *Gwinnogräl* en una carpa. Otros grupos independientes interpretaron el gran repertorio compuesto a finales del siglo XX, como la Neue Oper Wien con sus representaciones de *Billy Budd* de Benjamin Britten o *Le Grand Macabre* de György Ligeti o *King Lear* de Reimann, todas las cuales se convirtieron en estrenos en Austria.

Algunos grupos desarrollan un nuevo lenguaje dramático, reinterpretando el repertorio operístico clásico. En Inglaterra, por ejemplo, pude asistir a una maravillosa representación de *La Traviata* a finales de los años noventa, que era vívida, original y nada convencional. Y luego está, por supuesto, la Neuköllner Oper de Berlín, o la Compañía Off en Francia, que combina circo y ópera.

En 1987 fundé en Viena el *Totales Theater*. Por tratarse del primer grupo de ópera independiente

exagérés – vraisemblablement, afin d'éviter tout mouvement excessif susceptible de réduire leurs formidables capacités de résonance. Seules quelques personnalités d'exception, telles que Maria Callas, sont parvenues à trouver une manière authentique d'exprimer les sentiments. Des essais théoriques historiques comme *The empty space*, de Peter Brooks, *Le théâtre et son double*, d'Antonin Artaud et *For a poor theatre*, de Grotowski n'ont eu aucun écho en matière d'opéra. Ce n'est qu'en 1979 que le metteur en scène argentin Jorge Lavelli a publié à Paris son livre intitulé *Opéra et mise à mort*.

Compagnies d'opéra indépendant

Lorsque, vers le milieu des années 1980, les premières compagnies indépendantes ont été fondées, une nouvelle chance s'est présentée à l'opéra. Mais il y avait énormément de travail à faire : le public d'opéra vieillissait de plus en plus et se sentait de plus en plus aliéné par la routine du spectacle. La première percée a été un changement du lieu de représentation : à Stockholm, une des premières compagnies indépendantes d'Europe a monté un opéra intitulé *Gwinnogräl* sous une tente. D'autres troupes indépendantes ont interprété le grand répertoire du XXe siècle, comme par exemple l'Opéra Nouveau de Vienne et ses représentations avec *Billy Budd* de Benjamin Britten, ou *Le Grand Macabre* de György Ligeti, ou *Le Roi Lear* de Reimann, toutes des premières autrichiennes. Certaines compagnies développent un nouveau langage dramatique en réinterprétant le répertoire de l'opéra classique. En Angleterre, par exemple, vers la fin des années 1990, j'ai vu une merveilleuse mise en scène de *La Traviata* : non-conformiste, éclatante, originale. Il y a également, bien sûr, le Neuköllner Oper, à Berlin ou la Company Off, en France, qui conjugue le cirque et l'opéra.

En 1987, j'ai fondé le *Totales Theater*, à Vienne ; s'agissant de la première compagnie d'opéra indépendante en Autriche, il a été très difficile à l'époque d'obtenir des subventions. Issu d'un parcours professionnel de clown et de la *commedia dell'arte*, mon objectif était d'introduire dans les spectacles de théâtre musical de l'humour, de la vivacité et de la légèreté. Nous avons également interprété le répertoire classique

de Austria, no fue fácil en aquel momento conseguir subvenciones. Como procedía de un entorno de payasos y de *commedia dell'arte*, mi propósito era introducir el humor, la vivacidad y la ligereza en las representaciones de teatro musical. También interpretamos el repertorio clásico en espacios no convencionales y tratamos de combinar el arte del circo con el arte de la ópera. Los cantantes comenzaban los ensayos con el método Feldenkrais y tuvieron sus primeras experiencias con la máscara neutral, así como con máscaras expresivas. Este trabajo aumentaba la libertad de expresión de su lenguaje corporal extraordinariamente, y también incrementaba el volumen de sus voces.

Representamos, por ejemplo, *Pagliacci* en los antiguos establos de un palacio vienés con un reparto joven y muy bien entrenado de cantantes, actores y acróbatas. Los instrumentistas estaban presentes en el escenario y cambiaban su posición en función de la escena. Interpretaban grandes partes de la ópera de memoria. La experiencia sonora para el público cambiaba también, por tanto, de una escena a otra. Thomas Deszy, que era el director, hizo una deconstrucción de la partitura original, y la música se interpretaba sin director. A los músicos les daba la entrada el movimiento de los acróbatas o bien la lógica de la escena. Nuestro público, aunque estaba integrado fundamentalmente por jóvenes que se habían mantenido convenientemente apartados de la ópera tradicional hasta entonces, sin embargo también el público operístico tradicional nos animó a seguir por esta nueva perspectiva aplicada a un repertorio muy conocido.

Poco a poco la obra de todos estos grupos de ópera independiente ha ido influyendo en la obra de las grandes instituciones tradicionales. Casi cada teatro de ópera en Alemania produce al menos un estreno mundial por temporada y se ha descubierto el repertorio de la época posterior a Puccini para los grandes públicos de abono. Como el gran maestro de la dirección escénica provocadora en la ópera, Peter Konwitschny –que cumplirá pronto sesenta años– acaba de estrenar su primera producción en la Staatsoper de Viena este mismo año, podemos considerar que la revolución ha logrado su objetivo.

dans des espaces non conventionnels, et nous avons tenté de marier l'art du cirque et l'art de l'opéra. Les chanteurs commençaient les répétitions par la méthode Feldenkrais, et ils ont vécu leurs premières expériences avec le masque neutre, ainsi qu'avec des masques expressifs. Ce travail a développé d'une manière spectaculaire leur liberté d'expression et leur langage corporel – et il a également augmenté leurs capacités vocales.

Par exemple, nous avons interprété *I Pagliacci* dans les anciennes écuries d'un palais viennois, avec un groupe de chanteurs, acteurs et acrobates jeunes et très bien entraînés. Les musiciens étaient présents sur la scène et se déplaçaient en fonction du tableau. Ils jouaient de longues sections de l'opéra par cœur. Par conséquent l'expérience sonore vécue par le public se modifiait d'une scène à l'autre. Thomas Deszy, le directeur musical, a procédé à une sorte de déconstruction de la partition originale. La musique était jouée sans chef d'orchestre, alors que les entrées des musiciens étaient données par le mouvement des acrobates ou par la logique de la scène. Pour tout dire, notre audience était constituée de jeunes qui, auparavant, se tenaient à une distance prudente de l'opéra traditionnel ; mais le public d'opéra traditionnel nous a également fait l'éloge de jeter un nouveau regard sur un répertoire très connu.

Peu à peu, le travail de toutes ces compagnies indépendantes a influencé la pratique des grandes institutions traditionnelles. Presque toutes les maisons d'opéra d'Allemagne produisent au moins une première mondiale par saison, et leurs abonnés ont découvert le répertoire de l'après Puccini. Maintenant que le grand maître de la mise en scène provocatrice d'opéra, Peter Konwitschny, qui va bientôt passer le cap de la soixantaine, a monté il y a quelques semaines sa première production à l'Opéra d'Etat de Vienne, nous pouvons estimer que la révolution est finie. Une fois conquise cette forteresse autrefois inaccessible, nous pouvons concentrer de nouveau nos énergies sur une véritable recherche d'avant-garde. Nous pouvons être certains d'avoir séduit un nouveau public, prêt à nous suivre dans nos nouvelles aventures, parce qu'ils ont compris que ce que nous leur montrons a un rapport avec leurs propres vies.

Tras conquistar esta hasta ahora inexpugnable fortaleza, podemos reorientar nuestras energías hacia la búsqueda de una verdadera vanguardia. Podemos estar seguros de haber seducido a un nuevo público, dispuesto a seguirnos en nuestras nuevas aventuras porque han entendido que lo que estamos mostrándoles guarda algún tipo de relación con sus propias vidas.

Libretos

Como ya se ha tratado abundantemente el tema de los libretos en este encuentro de NewOp, me limitaré a decir brevemente sólo esto: para un espectáculo musical contemporáneo no es sólo importante tener una historia que contar, siguiendo la dramaturgia tal y como fue establecida por Aristóteles con la continuidad del tiempo y el espacio, sino también abrir y explorar diferentes niveles de emociones que puedan ser expresados mejor con música u otros medios que con palabras. Al escribir el libreto también puede contemplarse el empleo de otros medios.

Composición

Contamos ahora con una nueva generación de compositores de ópera que han dejado el mundo hermético y antiemocional de los paisajes sonoros y no se avergüenzan de escribir melodías. Cuando escriben su música, tienen ya en mente los espacios en que podría interpretarse. Desde el comienzo mismo, la ópera se concibe como una *Gesamtkunstwerk*, ya que el compositor tiene una idea muy clara del contexto de su interpretación y en muchos casos incluso de quién la interpretará. Olga Neuwirth publica regularmente sus pensamientos sobre teatro musical en su página web. Su colaboración con Elfriede Jelinek es ejemplar en muchos sentidos. Es también el caso de Nikolaus A. Huber, para cuya obra *Mit etwas Extremismus...* (*Con algo de extremismo...*), que representé con el Klangforum de Viena, me dio indicaciones muy precisas en relación con la visualización de su música en la partitura.

Esta aproximación de la composición a la pluralidad debería animar a los compositores contemporáneos a articular sus pensamientos e ideas

Les livrets

Puisque nous avons beaucoup parlé des livrets, permettez-moi de ne dire rapidement que cela : pour un spectacle musical contemporain, il est important non seulement d'avoir une histoire à raconter, qui soit conforme à la dramaturgie définie par Aristote, avec une continuité temporelle et spatiale, mais il faut aussi initier et explorer plusieurs niveaux émotionnels, que la musique ou d'autres moyens expriment mieux que les paroles. A partir du moment où l'on écrit un livret, on peut estimer qu'on utilise déjà d'autres moyens.

La composition

Nous avons désormais une nouvelle génération de compositeurs d'opéra qui ont quitté le monde hermétique et insensible des paysages sonores et qui n'ont pas honte d'écrire des mélodies. Au moment où ils écrivent leur musique, ils ont déjà à l'esprit les espaces où elle pourrait être jouée. Dès le début, l'opéra est conçu comme un *Gesamtkunstwerk*, en sachant que le compositeur a une idée très claire du contexte de sa représentation, ou même, dans de nombreux cas, de ses interprètes. Olga Neuwirth publie régulièrement ses pensées sur le spectacle musical sur son site Internet. Sa collaboration avec Elfriede Jelinek est exemplaire à bien des égards. De même, Nikolaus A. Huber, dont j'ai mis en scène le spectacle intitulé *With a little extremism*, avec le Wiener Klangforum, donne dans sa partition des indications très claires sur la façon de visualiser sa musique. Cette approche plurielle de la composition devrait encourager les compositeurs contemporains à articuler leurs pensées et leurs idées dans de nouvelles formes de spectacle musical.

Metteurs en scène

À une époque où toutes les valeurs ont été redéfinies et où tous les tabous ont été brisés, je ne vois pas l'utilité, pour les metteurs en scène, de continuer de tenter de choquer leurs audiences ou de faire étalage de leur supériorité intellectuelle à travers des interprétations absurdes d'histoires connues de longue date. Nous n'avons plus affaire à une audience qui aurait besoin d'être secouée pour sortir de sa complaisante léthargie petite-bourgeoise, mais plutôt à des personnes dynamiques du XXI^e siècle, ayant

en formas nuevas de espectáculo musical.

Directores escénicos

En una época en que se han redefinido todos los valores y desde hace tiempo se han roto todos los tabúes, no veo ninguna utilidad en que los directores escénicos sigan intentando escandalizar a sus audiencias o exhibir su superioridad intelectual en absurdas interpretaciones de historias conocidas desde hace tanto tiempo. Ya no tenemos que enfrentarnos a un público al que hay que sacar de un complaciente letargo pequeño-burgués, sino más bien con las personas dinámicas del tercer milenio, que son muy capaces de realizar un juicio maduro de situaciones.

No es casual que cada vez más coreógrafos tengan éxito como directores de ópera. Verena Weiss, Saskia Hölbling, Joachim Schlömer y mi mujer, Pascale Chevrotton, impresionan a su público con fuertes imágenes asociativas y sensuales. Toman su inspiración de la música, de situaciones e imágenes que traducen a un lenguaje dramático intuitivo y emocional.

Creo que los directores escénicos de ópera se dejarán guiar por la música y la línea argumental para establecer asociaciones más libres y radicales. Confiando en las propias imágenes de su cabeza, encontrarán el valor de dejar atrás las convenciones operísticas tradicionales y desarrollar un vocabulario que sea más adecuado a sus propias perspectivas. Expresando su propio, poderoso y personal punto de vista, interesarán fácilmente a su público y les ofrecerán una experiencia entretenida al tiempo que enriquecedora.

Cantantes

Participar en un espectáculo musical contemporáneo también afecta al arte de cantar e interpretar sobre el escenario. Los cantantes se han visto no sólo obligados a desarrollar una técnica de canto y unas habilidades musicales nuevas, sino que no han tenido más remedio que abrir sus horizontes en todos los aspectos del arte dramático, como actuar, bailar y realizar ligeras acrobacias.

En la actualidad un cantante ha de actuar con más naturalidad y autenticidad que antes. Un pú-

ne formación sólida; tout à fait capables de porter un jugement mûr sur les situations qui se présentent à eux.

Ce n'est pas par hasard que de plus en plus de chorégraphes réussissent dans le domaine de la mise en scène d'opéra. Verena Weiss, Saskia Hölbling, Joachim Schlömer et mon épouse Pascale Chevrotton touchent leur public avec des associations d'images sensuelles et puissantes. Ils s'inspirent de la musique, de situations et d'images qu'ils traduisent dans un langage dramatique intuitif et émotionnel. Je crois que les metteurs en scène d'opéra vont se laisser guider par la musique et le scénario, afin de trouver des associations plus libres et plus radicales. En faisant confiance à leurs propres images mentales, ils trouveront le courage d'abandonner les conventions traditionnelles de l'opéra et de développer un vocabulaire mieux adapté à leurs propres perspectives. En exprimant un point de vue intense et personnel, ils intéresseront facilement le public et lui offriront une expérience enrichissante et divertissante.

Les chanteurs

Le fait de participer à un spectacle musical contemporain a également des conséquences sur la manière de chanter et de jouer. Non seulement les chanteurs ont été obligés de développer une nouvelle technique vocale et de nouvelles aptitudes musicales ; ils ont dû également élargir leur horizon dans tous les aspects de l'art dramatique : l'interprétation théâtrale, la danse et les acrobaties légères. De nos jours, un chanteur doit jouer d'une manière plus naturelle et authentique que dans le passé. Le public, influencé par la télévision et le cinéma, est de moins en moins disposé à accepter que le simple fait de rester debout sur la scène puisse exprimer une véritable émotion. Le chant doit être solidaire du mouvement scénique et de la danse afin de projeter le même degré d'authenticité que le jeu d'un acteur.

Outre le fait d'avoir influencé la formation des jeunes chanteurs, cette évolution a complètement transformé la routine des répétitions. Dans la plupart des compagnies d'opéra indépendant le travail quotidien inclut désormais un entraînement physique. Les capacités de cette nouvelle génération de chanteurs ont à leur tour influencé la mise en scène dans les

blico influido por la televisión y las películas se muestra cada vez menos dispuesto a aceptar que los cantantes se planten simplemente encima de un escenario como forma de expresar una verdadera emoción. El acto de cantar ha de fundirse con un cuerpo que actúe y dance con objeto de proyectar el mismo grado de autenticidad que los actores.

Esto no sólo tiene un impacto en la formación de jóvenes cantantes, sino que también cambia por completo la rutina durante los ensayos. En la mayoría de los grupos de ópera independiente la realización de algún tipo de ejercicio físico se ha convertido en parte del trabajo cotidiano. Las capacidades de esta generación de cantantes han influido a su vez en la forma en que se actúa en las instituciones operísticas tradicionales. La buena disposición de esta nueva generación de cantantes a explorar sus límites y franquearlos abre posibilidades dramáticas enteramente nuevas para todo el género.

Músicos

También los músicos han de hacer frente a nuevos desafíos. La mayoría de los grupos de ópera independiente no utilizan o no tienen un espacio reservado para la orquesta. Integran a los músicos en la acción sobre el escenario, haciéndolos parte de la historia, o al menos parte de los decorados. En ocasiones, los músicos tienen incluso que representar pequeños papeles, hablar, cantar y moverse. Nuestra experiencia ha mostrado que este desafío adicional refuerza realmente su interpretación musical y, vencida su resistencia inicial, disfrutan muchísimo con ello. Una vez más, aquí los límites merecen ser cuestionados una y otra vez de cara a crear nuevos modos de expresión contemporáneos para el teatro musical.

Lugares de interpretación

El teatro tradicional de estilo italiano, el modelo para casi todos los teatros de ópera existentes en todo el mundo, ha dejado de ser ya el espacio interpretativo ideal para los espectáculos musicales contemporáneos. Los grupos de ópera independiente han de encontrar sus propios espacios

instituciones d'opéra traditionnel. Leur disponibilité à explorer et à dépasser leurs limites ouvre des perspectives théâtrales entièrement nouvelles pour l'ensemble du genre.

Les musiciens

Les musiciens doivent eux aussi relever de nouveaux défis. La plupart des compagnies d'opéra indépendant ne disposent pas ou n'utilisent pas de fosse d'orchestre. Elles intègrent les musiciens dans l'action sur la scène et en font une partie de l'histoire, ou du moins une partie de la mise en scène. Parfois, les musiciens doivent même jouer de petits morceaux, parler, chanter et bouger. Notre expérience a en fait démontré que ce défi supplémentaire améliore leur interprétation musicale et que, une fois surmontée leur résistance initiale, ils en profitent vraiment. Une fois de plus, les limites méritent d'être remises en question afin de créer de nouvelles formes contemporaines d'expression pour le spectacle musical.

Les lieux de représentation

La salle de théâtre traditionnelle à l'italienne, modèle de la plupart des maisons d'opéra existantes dans le monde entier, ne constitue plus l'espace idéal pour représenter les spectacles musicaux contemporains. Les troupes d'opéra indépendant doivent trouver leurs propres espaces pour créer leurs spectacles. Ainsi, le public n'est plus obligé de rester assis pendant toute la représentation. Depuis les années 1980, la compagnie théâtrale catalane La Fura dels Baus joue dans des espaces industriels où le public reste debout pour suivre les acteurs pendant tout le spectacle. Il apparaît parfaitement naturel que La Fura dels Baus se consacre désormais à l'opéra. Ses interprétations de *Faust* au Festival de Salzbourg et de *La Flûte Enchantée* en Allemagne ont été remarquables. De même, l'intégration de nouveaux supports et de techniques théâtrales sophistiquées n'est plus le monopole du théâtre dramatique. Nous sommes cependant toujours dans l'attente de la conception architecturale d'un théâtre musical pour le troisième millénaire.

Conclusions

Le théâtre musical contemporain a dépassé depuis longtemps le théâtre dramatique. Ce dernier stagne

para crear sus interpretaciones. Ya ha dejado de ser una obligación para el público tener que estar sentados durante toda la representación. Desde los años ochenta, el grupo catalán La Fura dels Baus ha ofrecido interpretaciones en espacios industriales en los que el público se levanta durante toda la representación y va siguiendo a los actores. Es muy natural que La Fura dels Baus esté concentrándose ahora en la ópera. Sus representaciones de *La Damnation de Faust* en el Festival de Salzburgo y de *Die Zauberflöte* en Alemania fueron sobresalientes.

La inclusión de nuevos medios y de sofisticadas técnicas escénicas ha dejado de ser ya también un monopolio del teatro dramático. Aún estamos esperando la concepción arquitectónica de un teatro musical para el tercer milenio.

Conclusiones

El teatro musical contemporáneo ha desbancado desde hace mucho al teatro dramático. Este último se ha quedado estancado artísticamente desde hace una década. La ópera contemporánea tiene a su disposición la posibilidad de valerse de cualquier tipo de expresión artística con objeto de contar historias que guardan relación con nuestras realidades cotidianas. Provocamos un alto grado de identificación emocional e intelectual del público con nuestro trabajo y con el género mismo. La riqueza de la ópera ofrece una diversidad de experiencias y en ocasiones incluso una nueva comprensión que no deben infravalorarse.

Sin embargo, estamos lejos aún de haber llegado al final del camino. Nuestra tarea para los próximos años será satisfacer este papel innovador y asegurarnos de que la ópera sigue siendo emocionante y continúa estando viva y al día. Con la creación de un nuevo grupo de ópera independiente en Viena quiero crear una compañía en la que todos los artistas que participan trabajen continuamente con vistas a desarrollar un estilo nuevo y único que vaya más allá de las formas actuales del espectáculo musical.

Markus kupferblum, director del Totales Theater-Schlüterwerke (www.kupferblum.com).

artísticamente depuis une décennie. L'opéra contemporain a maintenant la possibilité d'utiliser toutes les formes d'expression artistique pour raconter des histoires qui ont une relation avec les réalités quotidiennes. Nous parvenons à obtenir une forte identification émotionnelle et intellectuelle du public avec notre travail et avec le genre lui-même. La richesse de l'opéra permet une profusion d'expériences et parfois même une nouvelle façon de comprendre la réalité, qui ne doit pas être sous-estimée.

Nous sommes cependant loin d'être arrivés au bout du chemin. Notre mission dans les années à venir sera d'assumer un rôle novateur et d'assurer les conditions nécessaires pour que l'opéra reste émouvant, vivant, au cœur de l'actualité. En fondant une nouvelle compagnie d'opéra indépendant à Vienne, je souhaite créer un lieu où les artistes représentent tous les domaines artistiques et travaillent ensemble pour développer un nouveau style unique qui dépasse les cadres actuels du spectacle musical.

Markus kupferblum, directeur du Totales Theater-Schlüterwerke (www.kupferblum.com).



>>> 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**.




polimúsica

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: info@bilbao trading.com

WEB: [HTTP://WWW.BILBAOTRADING.COM](http://www.bilbao trading.com)

ZAC diseño gráfico

notarás la diferencia

Durante más de setenta años los maestros artesanos de KAWAI han destinado toda su energía creativa y su pasión a fabricar los mejores pianos del mundo. Entre ellos hay especialistas que seleccionan las más finas maderas por los cinco continentes y expertos constructores que supervisan la preparación de los materiales y su ensamblaje en fábrica. Tras numerosos controles y sucesivas regulaciones el piano llega a los afinadores y entonadores, quienes aportan su privilegiado oído y un toque de sensibilidad musical para que el piano acabe siendo una auténtica obra de arte puesta a disposición de los artistas...

KAWAI

*pianos
acústicos
y digitales*

... y todo este amor al trabajo bien hecho se *nota...*

