

AÑO 18 N° 31. ENERO - DICIEMBRE 2023

31 situArte



Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte
de la Universidad del Zulia
Maracaibo, Venezuela

Dep. Legal ppi 201502ZU4671

Esta publicación científica en formato digital es continuidad
de la revista impresa.

ISSN 1856-7134 / e-ISSN 2542-3231

Depósito legal pp 200602ZU2376



Autoridades universitarias
UNIVERSIDAD DEL ZULIA

Dra. JUDITH AULAR DE DURÁN
RECTORA

Dr. CLOTILDE NAVARRO URBANEJA
VICERRECTOR ACADÉMICO (e)

Dra. MARLENE PRIMERA GALUÉ
VICERRECTORA ADMINISTRATIVA (e)

Dra. IXORA GÓMEZ SALAZAR
SECRETARIA (e)

FACULTAD EXPERIMENTAL DE ARTE

Dra. JULIANA MARÍN
DECANA

CONSEJO DE DESARROLLO CIENTÍFICO
Y HUMANÍSTICO (CONDES)
DRA. LUZ MARITZA REYES
COORDINADORA-SECRETARIA



situArte

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte
de la Universidad del Zulia

AÑO 18 N° 31. ENERO - DICIEMBRE 2023
Maracaibo, Venezuela

situArte es una publicación arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela, comprometida con el desarrollo de las artes y la cultura.

situArte acepta artículos, reportes de investigación, manuscritos científicos, ensayos cortos, reseñas y entrevistas. Ofrece ediciones multitemáticas, pero algunos números pueden ser convocados anticipadamente sobre temas monográficos. En general, situArte puede admitir textos sobre artes plásticas, danza, música, teatro, artes audiovisuales (y demás disciplinas relacionadas con el arte y la cultura), así como escritos referidos a la gestión del arte y la cultura.

El Centro de Investigación de las Artes y sus publicaciones aparecen indizadas y/o catalogadas en:

- RevicyhLUZ. Revistas Científicas y Humanísticas de la Universidad del Zulia.
- Registro de Publicaciones Científicas y Tecnológicas de Latindex.
- Registro de Publicaciones Revencyt (Revistas Venezolanas de Ciencia y Tecnología).
- Bases de datos académicas de EBSCO.

© UNIVERSIDAD DEL ZULIA 2016

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la Universidad del Zulia

Dep. Legal ppi 201502ZU4671

Esta publicación científica en formato digital es continuidad de la revista impresa.

ISSN 1856-7134 / e-ISSN 2542-3231

Depósito legal pp 200602ZU2376

Diseño de logo: Roberto Urdaneta.

Diseño y montaje: Josenick Salazar.

Imagen de portada: Autor: Johan Galué. Título: "El ataque", de la serie: Seres internos.

Técnica: Resaltado sobre papel Fabriano. Año: 2022.

CONTENIDO

AÑO 18 N° 31. ENERO - DICIEMBRE 2023

EDITORIAL

5

ARTÍCULOS

LA LIRA DA BRACCIO AMATI E LE GEOMETRIE DELL'HARMONIA MUNDI

LA LIRA AMATI Y LAS GEOMETRÍAS DE LA HARMONIA MUNDI

Isabella Pascucci

10

THE VILLANCICO DE NEGRILLA: EUROPE AND AFRICA IN SEVENTEENTH-CENTURY MEXICO

EL VILLANCICO DE NEGRILLA: EUROPA Y ÁFRICA EN EL MÉXICO DEL SIGLO XVII

Antonio Llaca

19

EL CENTENARIO DE BRASIL: UN HOMENAJE MUSICAL ESCOLAR EN BUENOS AIRES

THE BRAZILIAN CENTENARY: A SCHOOL MUSICAL TRIBUTE IN BUENOS AIRES

Luisina García

26

FREDERIC MOMPOU'S GUITAR VERSION OF CANÇÓ I DANSA X: A DATING HYPOTHESIS

LA VERSIÓN PARA GUITARRA DE CANÇÓ I DANSA X DE FREDERIC MOMPOU:

UNA HIPÓTESIS DE DATACIÓN

Camilla Rubagotti

33

F. CASELLA: FABRIZIO E FELICITA TRA CATALOGAZIONE E STORIOGRAFIA

F. CASELLA: FABRIZIO Y FELICITA ENTRE CATALOGACIÓN E HISTORIOGRAFÍA

Kristina Petric

40

ANTIPHONAL COMPOSING IN SALVATORE SCIARRINO'S SUPERFLUMINA

COMPOSICIÓN ANTIFONAL EN SUPERFLUMINA DE SALVATORE SCIARRINO

Daniel Serrano

48

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA DIMENSIÓN ESCALAR DEL TEMPO

SOME CONSIDERATIONS ON THE SCALAR DIMENSION OF TEMPO

Diego Morales

57



HORAȚIU RĂDULESCU, DAS ANDERE E L'ARMONIA DEL PLASMA SONORO <i>HORAȚIU RĂDULESCU, DAS ANDERE Y LA ARMONÍA DEL PLASMA SONORO</i> Ekaterina Maliugina	66
ARCHITECTURAL FORMS IN STRAVINSKY'S MUSIC: SITE-SPECIFIC CASE STUDIES <i>FORMAS ARQUITECTÓNICAS EN LA MÚSICA DE STRAVINSKY: ESTUDIOS DE CASOS ESPECÍFICOS</i> Anastasia Kozachenko-Stravinsky	77
TRA AVANGUARDIA E POSTMODERNITÀ: L'AMOUR DE LOIN DI KAIJA SAARIAHO <i>ENTRE VANGUARDIA Y POSMODERNIDAD: L'AMOUR DE LOIN DE KAIJA SAARIAHO</i> Simone Marino	82
ALIGNING VOCAL PEDAGOGICAL BODIES OF KNOWLEDGE IN SINGING-LESSON EXPERIENCES <i>ALINEANDO CUERPOS PEDAGÓGICOS VOCALES DE CONOCIMIENTO EN CLASES DE CANTO</i> Janine Paula Magnin	91
PRATICARE IL FLOW: UNO STUDIO AUTOETNOGRAFICO <i>PRACTICAR EL FLOW: UN ESTUDIO AUTOETNOGRÁFICO</i> Francesco Campora	98
HIATOS COLECTIVO: INTERVENCIÓN SONORA DE BARCELONA <i>HIATOS COLLECTIVE: BARCELONA SOUND INTERVENTION</i> Cateri Muro y Raúl Suárez	106
NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN DE TRABAJOS	115
PUBLISHING GUIDELINES	118
NORMAS DE ARBITRAJE	121

EDITORIAL

AÑO 18 N° 31. ENERO - DICIEMBRE 2023

En un mundo globalizado, ¿cuán global puede ser la musicología? La “musicología global” es un campo reciente con un enfoque multicultural y transdisciplinario que estudia las complejas conexiones entre diferentes tradiciones musicales. Se centra en las intersecciones históricas, examinando cómo las diferentes culturas han influido y se han integrado a lo largo del tiempo. Así, los académicos investigan el intercambio musical transcultural, evaluando el impacto de la convergencia de estilos y la globalización en la experiencia musical. Este campo enfatiza la inclusión, reconociendo las tradiciones musicales marginadas o subrepresentadas y la interacción dinámica entre los contextos locales y globales.

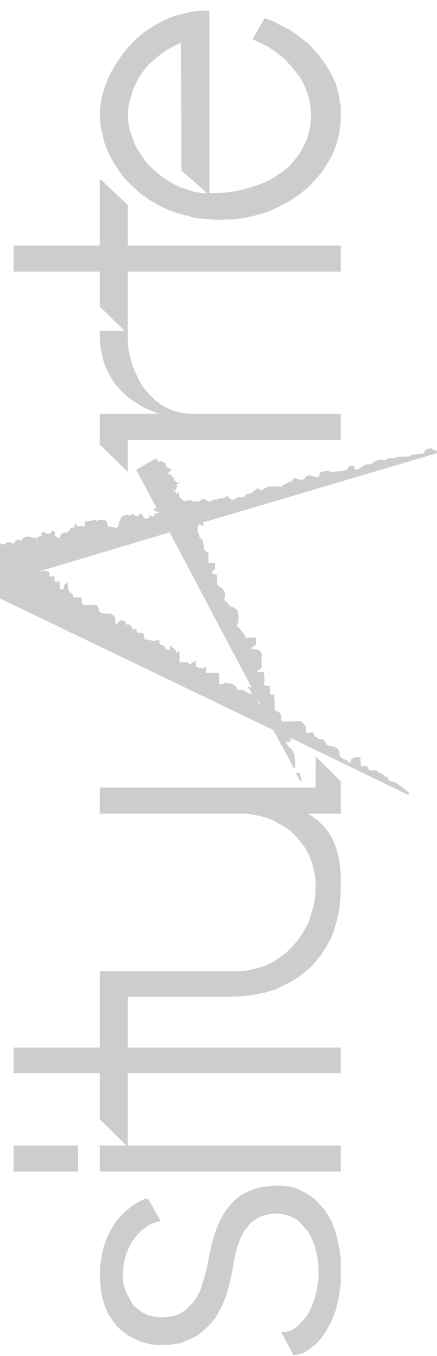
Mientras tanto, la “musicología tradicional” abarca una amplia gama de temas interdisciplinarios, incluyendo todos los géneros musicales, regiones geográficas, períodos históricos y enfoques analíticos. Hoy, los jóvenes académicos tienen como objetivo reflejar esta naturaleza diversa y multidimensional, examinando la investigación histórica, los estudios culturales, las perspectivas epistemológicas y las cuestiones contemporáneas de la música. No puede haber innovación sin tradición, general sin particular, global sin local.

Desde su creación en 2006, *situArte* ha sido considerada como una de las principales revistas académicas venezolanas enfocadas en las Bellas Artes, publicando más de 230 artículos de investigación y ensayos originales en diferentes campos artísticos, pero sólo 17 documentos relacionados con la música. Por tanto, este primer dossier de musicología de la revista representa un enorme compromiso con el campo, una deuda de honor ampliamente saldada con una colección de 13 trabajos académicos que van de la historia a la etnografía, del medievalismo al posmodernismo, del análisis musical a la investigación artística, de las intersecciones culturales a las técnicas compositivas. Estos enfoques evidencian cómo cuestiones históricas, teóricas o artísticas específicas pueden interconectarse críticamente en una lectura global, rigurosa y poliédrica de la musicología actual.

El artículo inicial de este volumen analiza la historia y el desarrollo de la lira, rastreando sus orígenes en diseños inéditos, así como en tratados de los siglos XVI y XVII. El trabajo de Pascucci: **La lira da braccio Armati e le geometrie dell'Harmonia mundi**, resalta el complejo simbolismo entre los períodos del Renacimiento y el Barroco, dando a la lira una consistencia mítica y dinástica. Esta investigación histórica y archivística se inspiró en el descubrimiento de un arpa de mano en una pintura del siglo XVII, que muy probablemente surgió en un denso entorno cultural y musical.

Posteriormente, Llaca investiga la influencia de la agencia social en las representaciones musicales de esclavos africanos en el género del villancico, examinando obras de Gaspar Fernández y Juan Gutiérrez de Padilla. En **The Villancico de Negrilla: Europe and Africa in Seventeenth-Century Mexico**, el autor deconstruye algunas percepciones culturales de la alteridad en el “Nuevo Mundo”, profundizando en las diversas figuraciones de temas africanos por parte de compositores españoles tempranos. Los ejemplos de Negrilla de la Catedral de Puebla revelan la cuestión de la subjetividad social en la comprensión que los colonizadores europeos tenían de esa cultura extranjera.

Luego, el artículo de García: **El Centenario de Brasil: un homenaje musical escolar en Buenos Aires**, valoriza un evento destinado a construir respeto mutuo y cultura internacional entre Brasil y Argentina: un festival de música escolar celebrado en Buenos Aires para conmemorar el centenario de la Independencia de Brasil. La autora sostiene que el gobierno, el sistema educativo y la escena musical argentinos se entrelazaron con una mentalidad nacionalista, mientras que el gobierno brasileño establecía una agenda conmemorativa internacional. En consecuencia, la promoción argentina de la fruición musical en lo político, diplomático, público y educativo resultó en un logro mayor: el fortalecimiento de los vínculos con Brasil.



En la investigación documental: **Frederic Mompou's Guitar Version of Cançó i Dansa X: A Dating Hypothesis**, Rubagotti sugiere que Mompou escribió una pieza para guitarra unos diez años antes de la *Suite Compostelana*, basándose en algunos elementos específicos como la dirección, un mensaje sin fecha de Mompou y una carta de Segovia sobre la otra variante de *Cançó i Dansa*. Según esta hipótesis, Mompou pudo haber escrito una versión para guitarra en 1952 y una versión para piano y cuarteto vocal al año siguiente, convirtiendo este díptico en su primera obra original para guitarra.

F. Casella: Fabrizio e Felicita tra catalogazione e storiografia, es el último artículo de esta primera sección sobre estudios culturales, históricos y archivísticos. La investigación de Petric sugiere que varias obras de los músicos decimonónicos Fabrizio y Felicita Casella fueron atribuidos erróneamente entre sí debido a un error de catalogación. El descubrimiento se produjo en 2022 y la autora encontró evidencia de la autenticidad de sus trabajos en archivos europeos. Se proponen catálogos actualizados siguiendo estas fuentes.

Serrano despliega la segunda sección del dossier, dedicada a diferentes perspectivas del análisis musical, con **Antiphonal Composing in Salvatore Ciarrino's Superflumina**, en la que examina el *Quadro III*, una peripecia de un sueño roto, donde Ciarrino emplea el procedimiento antifonal en tres niveles: textual, dialógico, estructural. El compositor utiliza fragmentos del Cantar de los Cantares dentro de una forma responsorial. Esta antífona responsorial, característica del canto gregoriano, aparece varias veces intentando cuestionar metafóricamente tanto las normas sociales como la capacidad de la protagonista para ignorarlas.

Más adelante, **Algunas consideraciones sobre la dimensión escalar del tempo**, escrito por Morales, plantea que el ritmo se destaca como parámetro de inclusividad, permitiendo evaluar y utilizar otros parámetros como la "dimensión escalar" en la composición musical. La reflexión se centra en el procesamiento de escalas de tempo, la traducción entre tempos y el uso de la politemporalidad como proceso creativo. La escalarización sostenida del tempo establece innovaciones epistemológicas, brinda alternativas en la investigación-creación y la composición-interpretación, abriendo las puertas a futuras investigaciones en timbre o afinación.

El artículo de Maliugina, **Horățiu Rădulescu, Das Andere e l'armonia del Plasma sonoro**, analiza la perspectiva estética de Rădulescu y la introducción del método espectral en *Sound Plasma*, aplicando dichos principios teóricos al análisis de su composición *Das Andere* op. 49 para viola. Esta obra muestra una estructura ternaria transitiva de estabilidad a inestabilidad, poniendo en primer plano la vida continua del sonido y su evolución de acuerdo con las leyes temporales. La investigación concluye que la notación única de Rădulescu en tablatura permite la máxima libertad en la producción de sonido, desafiando así la dicotomía performativa sujeto/objeto.

En **Architectural Forms in Stravinsky's Music: Site-Specific Case Studies**, Kozachenko-Stravinsky profundiza en la conexión entre música (estudios aurales) y arquitectura (estudios espaciales) en "Dumbarton Oaks" (o "Canticum Sacrum"), destacando la importancia de la multidisciplinariedad de enfoques en la musicología tradicional. Según la autora, en el siglo pasado, la convergencia de las artes desdibujó sus límites e incorporó parámetros clave como forma, espacio, color, textura, luz, tiempo y movimiento. Dado que música y arquitectura son experiencias inmersivas, la obra experimental de Stravinsky podría ser valiosa para evaluar motivos espaciales y paralelos en música, rastreando formas poco ortodoxas de abordar estos complejos campos interconectados.

La investigación de Marino confirma la rebelión de Saariaho a cánones estéticos obsoletos a través de medios musicales modernos: un desafío a la concepción estética y los horizontes estilísticos de la compositora, en su artículo: **Tra avanguardia e postmodernità: L'Amoir de loin di Kaija Saariaho**. El estudio muestra cómo la ópera tienta un camino alternativo al extremismo en la música contemporánea, utilizando material "vanguardista" para crear atmósferas y texturas sonoras impactantes, transportando al público en un viaje acústico entre Oriente y Occidente.

La tercera y última sección de este dossier alude a performance, indagaciones prácticas e investigación artística. El artículo de Magnin, **Aligning Vocal Pedagogical Bodies of Knowledge in Singing-Lesson Experiences**, refiere que la pedagogía vocal está ganando terreno como disciplina rigurosa pero, epistemológicamente, a menudo carece de la legitimidad necesaria para la credibilidad académica. Magnin inspecciona las preocupaciones

de los escritores académicos sobre la legitimación de la práctica de las artes escénicas en las instituciones de educación superior, a través de una investigación fenomenológica sobre las experiencias de cantantes adolescentes, ya que los prejuicios académicos tradicionales a menudo obstaculizan el uso de textos pedagógicos prácticos como datos para el análisis científico.

El próximo trabajo académico profundiza en el flow de práctica óptimo para los estudiantes de música, abordando el bienestar psicofísico durante el aprendizaje instrumental cotidiano. En **Praticare il flow: uno studio autoetnografico**, Campora explica cómo autoevaluó sus niveles de flow compilando un cuestionario y un diario, grabando sesiones de estudio de piano y analizando datos cuantitativo-cualitativos para identificar hábitos o prácticas que impactaran los resultados del aprendizaje. El autor enfatiza la importancia de la imaginación, así como el equilibrio entre desafío y dominio en la enseñanza, al tiempo que discute sobre participación en el aprendizaje junto con sus implicaciones en la neurociencia.

El artículo de cierre del dossier es **HIATOS Colectivo: intervención sonora de Barcelona**. En coautoría de Muro y Suárez, presenta los resultados preliminares de un proyecto de investigación artística que aprovecha la tecnología de geolocalización acústica ECHOES para abarcar las dimensiones espaciales de la música. Al examinar las percepciones del espacio abierto, la intervención tiene como objetivo ponderar la importancia de la música en la conciencia emocional, la comunicación y la curación. Los autores enfrentaron desafíos en la innovación creativa, pero consideraron el repensar la creatividad y el metaforizar las experiencias como un camino para meditar sobre la condición transhumana a través de la ecología sonora y la práctica artística.

Deivis Gabriel Herrera González

Conservatorio di Musica "G. Verdi" di Torino

Università degli Studi di Pavia

Editor Invitado

* * * * *

In a globalized world, how global can musicology be? "Global musicology" is a recent field with a multicultural and transdisciplinary approach to studying the complex connections between different musical traditions. It focuses on historical intersections, examining how different cultures have influenced and integrated over time. Thus, scholars inquire cross-cultural musical exchange, assessing the impact of style convergence and globalization on musical experience. This field emphasizes inclusivity, recognizing marginalized or underrepresented musical traditions and the dynamic interaction between local and global contexts.

Meanwhile, "traditional musicology" encompasses a wide range of interdisciplinary topics, spanning any musical genres, geographic regions, historical periods, and analytical approaches. Today, young scholars aim to reflect this diverse and multidimensional nature, examining historical research, cultural studies, epistemological perspectives and contemporary issues in music. There can be no innovation without tradition, general without particular, global without local.

Since its creation in 2006, situArte has been considered as one of the Venezuelan leading academic journals focused on Fine Arts, publishing more than 230 original research articles and essays in different artistic fields, but only 17 music related documents. Therefore, this first situArte's dossier in musicology represents a huge commitment to the field, a debt of honor abundantly repaid with a collection of 13 academic works ranging from history to ethnography, from medievalism to postmodernism, from music analysis to artistic research, from cultural intersections to compositional techniques. These approaches evidence how specific historical, theoretical or artistic issues can be critically interconnected in a global, rigorous and polyhedral reading of today's musicology.

The opening paper of this volume combs the history and development of the lyre, tracing its origins to unpublished designs as well as sixteenth and seventeenth-century treatises. Pascucci's work **La lira da braccio Armati e le geometrie dell'Harmonia mundi** highlights the complex symbolism between the Renaissance and Baroque periods, giving the lyre a mythical

and dynastic consistency. This historical and archival research was inspired by the discovery of a hand harp in a seventeenth-century painting, which likely emerged from a dense cultural and musical milieu.

Subsequently, Llaca probes the influence of social agency on the musical representations of African slaves in the Villancicos genre, surveying works by Gaspar Fernández and Juan Gutierrez de Padilla. In **The Villancico de Negrilla: Europe and Africa in Seventeenth-Century Mexico**, the author deconstructs some cultural perceptions of the otherness in the “New World”, digging into the diverse depictions of African themes by early Spanish composers. The Negrilla examples from Puebla’s Cathedral reveal the social subjectivity issue in European colonizers’ understanding of such foreign culture.

Afterwards, García’s paper: **El Centenario de Brasil: un homenaje musical escolar en Buenos Aires**, appraises an event aimed to build mutual respect and international culture between Brazil and Argentina: a school music festival held in Buenos Aires to commemorate Brazil’s centennial of Independence. The author argues that the Argentine government, education system, and music scene intertwined with nationalist mentality, while the Brazilian government established an international commemorative agenda. Consequently, Argentina’s promotion of musical enjoyment politically, diplomatically, publicly, and educationally resulted in a major achievement: the strengthening of ties with Brazil.

In the documentary inquest **Frederic Mompou’s Guitar Version of Cançó i Dansa X: A Dating Hypothesis**, Rubagotti suggests that Mompou wrote a guitar piece about ten years before the *Suite Compostelana*, based on some specific elements such as the address, a Mompou’s undated message, and a Segovia’s letter on the other variant of *Cançó i Dansa*. According to this hypothesis, Mompou may have written a guitar version in 1952 and a piano and vocal quartet version in the following year, making this diptych his first original guitar work.

F. Casella: Fabrizio e Felicita tra catalogazione e storiografia is the last article of this first section about cultural, historical, and archival studies. Petric’s investigation suggests that several works by nineteenth-century musicians Fabrizio and Felicita Casella were misattributed to each other due to a cataloging error. The discovery occurred in 2022 and the author found evidence of the authenticity of their works in European archives. Updated catalogs are proposed following these sources.

Serrano unfurls the second section of the dossier committed to different perspectives in music analysis, with **Antiphonal Composing in Salvatore Ciarrino’s Superflumina**, in which he examines the *Quadro III*, a peripeteia of a broken dream, in which antiphonal procedure is employed by Sciarrino on three levels: textual, dialogical, structural. The composer uses fragments of the Song of Songs within a responsorial form. This responsorial antiphon, characteristic of Gregorian chant, appears several times attempting to question metaphorically both societal norms and the protagonist’s ability to ignore them.

Later on, **Algunas consideraciones sobre la dimensión escalar del tempo**, written by Morales, states that rhythm stands out as a parameter of inclusiveness, allowing other parameters such as the “scalar dimension” to be evaluated and used in composition. The reflection focuses on the processing of tempo scales, translation between tempos, and the use of poly-temporality as a creative process. The sustained scalarization of tempo settles epistemological innovations, provides alternatives in research-creation and composition-interpretation, opening the doors to future research in timbre or tuning.

Maliugina’s article, **Horațiu Rădulescu, Das Andere e l’armonia del Plasma sonoro**, scrutinizes Rădulescu’s aesthetical perspective and the introduction of the spectral method in *Sound Plasma*, applying such theoretical principles to the analysis of his composition *Das Andere* op. 49 for viola. This work showcases a transitive ternary structure from stability to instability, foregrounding the continuous life of sound and its evolution according to temporal laws. The research concludes that Rădulescu’s unique notation in tablature allows for maximum freedom in sound production, therefore challenging the subject/object performative dichotomy.

In **Architectural Forms in Stravinsky’s Music: Site-Specific Case Studies**, Kozachenko-Stravinsky burrows into the connection between music (aural studies) and architecture (spatial studies) in “Dumbarton Oaks” (or “Canticum Sacrum”), spotlighting the importance of multidisciplinary approaches in traditional musicology. According to the author, in the past century, the convergence of arts blurred their boundaries and incorporated key

parameters such as form, space, color, texture, light, time, and movement. Since music and architecture are immersive experiences, Stravinsky's experimental work could be valuable in appraising spatial motifs and parallels in music, tracing unorthodox ways to address these complex interconnected fields.

Marino's research asserts the defiance of Saariaho to outdated aesthetic canons through modern musical means, a challenge to the composer's aesthetic conception and stylistic horizons, in his article **Tra avanguardia e postmodernità: L'Amor de loin di Kaija Saariaho**. The disquisition shows how the opera tests an alternative path to extremism in contemporary music, using "avant-garde" material to create striking atmospheres and sound textures, transporting the audience on an acoustic journey between East and West.

The third and last section of this dossier alludes to performance, practice-led inquiries, and artistic research. Magnin's paper, **Aligning Vocal Pedagogical Bodies of Knowledge in Singing-Lesson Experiences**, refers that vocal pedagogy is gaining traction as a rigorous discipline but, epistemologically, often lacks the necessary legitimacy for academic credibility. Magnin inspects academic writers' concerns about legitimizing performing arts practice in higher education institutions, through phenomenological research on female adolescent singers' experiences, since traditional academic biases often hinder the use of practical pedagogical texts as data for scientific analysis.

The upcoming scholarly work delves into the optimal practice flow for music students, addressing psychophysical well-being during everyday instrumental learning. In **Praticare il flow: uno studio autoetnografico**, Campora explains how he self-assessed his flow levels by compiling a questionnaire and diary, recording piano practice sessions, and analyzing quantitative-qualitative data to identify habits or practices that impact learning outcomes. The author emphasizes the importance of imagination and the balance between challenge and mastery in teaching, while discussing engagement in learning along with its implications in neuroscience.

The closing-dossier article is **HIATOS Colectivo: intervención sonora de Barcelona**. Coauthored by Muro and Suárez, it presents the preliminary results of an artistic research project which capitalizes ECHOES acoustic geolocation technology to range over the spatial dimensions of music. By sifting perceptions of open space, the intervention aims to weight the importance of music for emotional awareness, communication, and healing. The authors faced challenges in creative innovation, but considered rethinking creativity and metaphorizing experiences as a path to meditate about the transhuman condition through sound ecology and artistic practice.

Deivis Gabriel Herrera González

Conservatorio di Musica "G. Verdi" di Torino

Università degli Studi di Pavia

Guest Editor

La lira da braccio Amati e le geometrie dell'*Harmonia Mundi*

La lira Amati y las geometrías de la Harmonia Mundi

Recibido: 10-07-22
Aceptado: 16-09-22

Isabella Pascucci

Università del Salento
Lecce, Italia
isabella.pascucci@unisalento.it

Riassunto

A partire di un inedito dipinto a tema musicale, il presente articolo ripercorre le teorie impervie e controverse circa la genesi e le evoluzioni formali della lira da braccio, destinando spazio alla trattatistica del XVI e XVII secolo. Ampia parte dello studio è dedicata alla complessa simbologia che, tra Rinascimento e Barocco, fece della lira da braccio l'attributo mitologico, nonché dinastico, della Somma Armonia, concetto musicale, filosofico e alchemico che nel reiterarsi del numero sette fonda il proprio principio. Nel citato dipinto secentesco, il rinvenimento della raffigurazione rigorosa di una lira da braccio con la tastiera decorata a motivi geometrici ha stimolato una ricerca storica e documentale con cui accostare la lira dipinta ad un esemplare perduto della manifattura Amati e ai circoli dotti della Roma posttridentina e della Firenze medicea.

Parole chiave: Amati, armonia, lira da braccio, tastiera, Medici.

Resumen

A partir de un cuadro inédito de tema musical, este artículo rastrea las difíciles y controvertidas teorías sobre la génesis y la evolución formal de la lira, dedicando espacio a los tratados de los siglos XVI y XVII. Gran parte del estudio se dedica al complejo simbolismo que, entre Renacimiento y Barroco, hizo de la lira el atributo mitológico, también dinástico, de la Suma Armonía, concepto musical, filosófico y alquímico que funda su principio en la repetición del número siete. En el mencionado cuadro del siglo XVII, el descubrimiento de una representación rigurosa de una lira con teclado decorado de motivos geométricos estimuló la investigación histórica y documental con la cual comparar esta lira pintada con un ejemplar perdido de manufactura Amati, y con los círculos eruditos de la Roma post-tridentina y de la Florencia de los Médicis.

Palabras clave: Amati, armonía, lira, teclado, Médicis.

Introduzione

"[...] lo] storico dell'arte rigoroso [...], invece di librarsi per aria in uno spazio pieno di fantasia, tiene fissi gli occhi, come si deve fare, sull'oggetto artistico in sé, allo scopo di verificare indicazioni sempre più precise per la classificazione, non senza sperare che il suo adocchiare microscopico ancora una volta si trasformi in una contemplazione macroscopica". (Scafi, 2007, p. 192).

In quest'annotazione a margine del manoscritto dedicato al "musicista" di Dublino – saggio rimasto inedito –, Aby Warburg compendia premesse e finalità proprie del *modus operandi* che sottende anche il presente articolo. E nel termine "contemplazione" riassume gli ambiti e le aspirazioni di quell'indagine complessa e trasversale su contesti storici, culturali e filosofici, oltreché squisitamente artistici e iconografici, a cui può condurre un dettaglio specifico o l'associazione di singoli elementi peculiari. Del resto, la citazione di questo brano non è casuale, dal momento che il particolare su cui il celebre storico dell'arte tedesco teneva "fissi gli occhi" era il minuto decoro a rosette che orna, nel ritratto del XV secolo attribuito a Filippino Lippi ed esposto alla National Gallery of Ireland, il cavaliere di una lira da braccio. Questo particolare, assieme al rinvenimento del motivo decorativo semiscomparso di una lira da braccio in un inedito dipinto secentesco¹, hanno orientato questo studio.

L'opera, di cui da diversi anni la scrivente è curatrice e sulla quale sta conducendo uno studio organico, rappresenta un Orfeo (meno probabilmente un Apollo) che stringe nella mano destra l'archetto e con la sinistra sostiene lo strumento musicale, accomodato leggiadramente sulla spalla. La pulitura a cui il dipinto è stato sottoposto e che ha rimosso alcune tenaci e fuorvianti vernici pigmentate di restauro ha consentito una lettura più agevole della figurazione e l'individuazione di particolari eloquenti, utili ad un processo di progressiva identificazione del cordofono suonato da Orfeo (Fig. 1). A spiccare sono il cavigliere a cuore, con i piroli infissi verticalmente, la linea aggraziata del corpo, ma soprattutto le due corde di bordone che corrono esternamente alla tastiera, lungo la quale, invece, se ne contano altre cinque. Questa caratteristica organologica fortemente distintiva ha consentito di identificare lo strumento come un esemplare dell'enigmatica lira da braccio.

Una storia da scrivere

La trattatistica dedicata ad essa, difatti, è esigua

¹ Per motivi di riservatezza, il proprietario del dipinto in collezione privata, al momento ancora inedito, ha consentito la pubblicazione solamente del dettaglio con la rappresentazione dello strumento musicale.

e incompleta oltre che datata, facendo risuonare come una profezia la considerazione pronunciata da Canguilhem (2001, p. 42) più di vent'anni fa: "Une histoire détaillée de la *lira da braccio* reste donc à écrire".



Figura 1

Orfeo [particolare della lira da braccio], olio su tela.
Collezione privata.

A complicare la situazione intervengono le diverse declinazioni date a locuzioni con la parola lira² e l'interscambiabilità, tra XVI e XVII secolo, dei vocaboli lira e viola per indicare il medesimo strumento³, in un'imperante confusione terminologica. È quanto precisa lo stesso Vincenzo Galilei (1581, p. 130) nel suo *Dialogo della musica antica et della moderna*: "Credo che egli fusse un'Archetto [sic] simile a quello che adoperano hoggi i sonatori di Viola da gamba, o da braccio, detta modernamente Lira"; "i quali strumenti si suonano con l'istesso arco (se bene non così puntalmente [sic]) dalla Viola da braccio, detta da non molti anni indietro lira; ad imitatione dell'antica quanto al nome: il che dà manifesto inditio, che fusse prima in uso la Viola che il Violone" (p. 147).

A testimoniare la persistenza di una tale doppiezza è Michael Praetorius nel suo *Syntagma Musicum II De Organographia*, uno dei tre volumi di cui si compone il monumentale compendio organologico barocco pubblicato in 1619 e dedicato alla nomenclatura degli strumenti musicali antichi e moderni. Il teorico musicale tedesco dedica due distinti capitoli (Praetorius, 1884, pp. 57,

² "Tracing our instrument in the treatises of the Italian Renaissance is no easy task, because it had a variety of names [...]. Although sometimes also called 'lira da spalla', it was generally called simply 'lira' in contemporary literature, or occasionally 'lira moderna' to distinguish it from the ancient lyre; Ganassi speaks of the 'lira di sette corde'" (Winternitz, 1979, p. 86). Vedasi anche Canguilhem (2001, pp. 43-47).

³ "For a long time, the lira da braccio was also called 'viola' [...]. The fact that earlier sources generally refer to the lira da braccio by name 'viola' is not without importance in view of the many musicians with the nickname 'della viola'" (Winternitz, 1979, p. 87). Vedasi anche Jones (1995, p. 3).

58) rispettivamente alla *Viola* o *Viola de braccio*, caratterizzata da un numero variabile di quattro o cinque corde, e alla *Lyra*, dove specifica come per Lira si intenda la *Tenor Viola de Braccio* o *Italianische Lyra de braccio* caratterizzata da sette corde, di cui due esterne alla tastiera.

Storici e musicologi sembrano concordi nel rintracciare le incerte origini di questo strumento musicale nella fortuna della viella medievale e rinascimentale, e la sua diffusione tra la seconda metà del XV secolo e i primi decenni del XVII. È Sterling Scott Jones (1995) a redigere la monografia allora più strutturata ed esaustiva sulla lira da braccio, classificando, sulla base degli esemplari esistenti, delle fonti testuali ma anche – e largamente – sulla scorta delle rappresentazioni che ricorrono in dipinti e affreschi, le diverse forme e caratteristiche organologiche di questo intrigante cordofono.

Ha ragione Baldassarre (1999), autore di uno studio capitale sulla lira da braccio nell'arte, quando sottolinea la fertile reciprocità che lega organologia e iconografia musicale⁴, celebrando l'opera del padre fondatore di questa disciplina: Emanuel Winternitz, dedicatore di un saggio imponente alla lira da braccio (Winternitz, 1979, pp. 86-98).

Va da sé, che l'iconografia musicale risulta un imprescindibile fattore di supporto nella ricostruzione della storia e della fisionomia di uno strumento come la lira da braccio, di cui si conservano pochi esemplari, dieci all'incirca, e tra questi i pezzi totalmente originali e pressoché inalterati si contano sulle dita di una sola mano: l'elegante lira da braccio di Giovanni Maria da Brescia del 1575 ca. all'Ashmolean Museum di Oxford; il seducente strumento con fattezze antropomorfe, maschili e femminili, di Giovanni d'Andrea, datato 1511, del Kunsthistorisches Museum di Vienna; e la lira da braccio di anonimo che fa parte della collezione del Musée des Instruments de Musique di Bruxelles.

Suonate usualmente con l'archetto, le lire da braccio si distinguono per la forma a cuore o a foglia del cavigliere con piroli frontali, o a riccio con piroli laterali. Il ponticello è quasi piatto per consentire la frizione simultanea di più corde, un'agilità che rendeva la lira-viola da braccio uno strumento particolarmente versatile e adatto all'accompagnamento del canto⁵. Ricorda Benvenuto Cellini

nella propria autobiografia: "In nella età di cinque anni in circa, essendo mio padre in una nostra celletta [...] Giovanni con una viola in braccio sonava e cantava soletto intorno a quel fuoco" (Cellini, 1831, p. 9). E Baldassar Castiglione nel *Cortegiano* scrive:

Bella musica [...] parmi il cantar bene à libro sicuramente, & co'bella maniera; ma ancor molto più il cantare alla viola; [...] ma sopra tutto parmi gratissimo il cantare alla viola per recitare; il che tanto di venustà, & efficacia aggiunge alle parole, che è gran meraviglia. (Castiglione, 1584, p. 57)

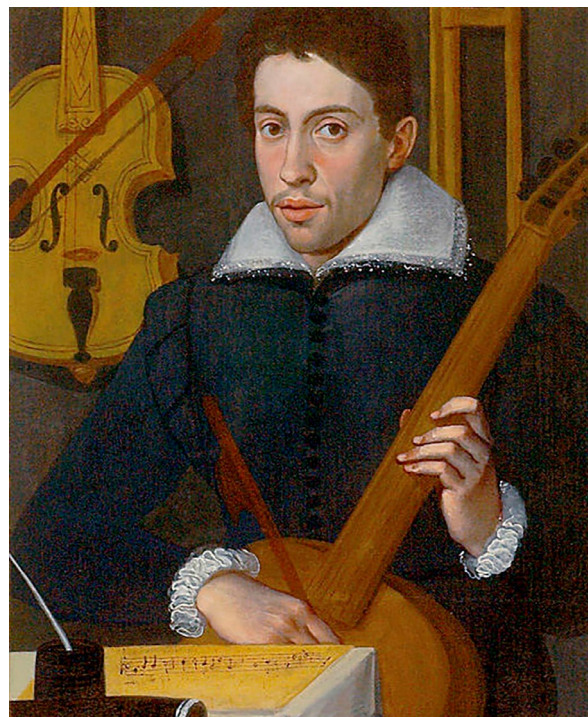


Figura 2

Anonimo cremonese (1570–1590 ca.). *Ritratto di musicista*. Oxford, Ashmolean Museum (Wikimedia Commons – Public domain). https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait_of_a_Musician_by_a_Cremonese_artist_-_Ashmolean_Museum.jpg

Le dimensioni delle lire da braccio sono molto variabili, da poco meno di 40 a ca. 60 cm di altezza, ma a caratterizzarle inequivocabilmente è la presenza delle sette corde, di cui cinque diteggiabili e due di bordone, ossia esterne alla tastiera dalla parte dei bassi e che rendevano un suono fisso e non modulabile⁶. Diversamente da quanto Apollineae vis has movet undique Musas che illustra alcune edizioni delle opere di Gaffurio, Apollo è assiso all'apice di un complesso e simmetrico diagramma in cui i sette pianeti

4 "The topical and methodological plurality of music iconography is, however, the result of the development of music iconography as a research field and its specific dependence on an interdisciplinary, transdisciplinary and/or multidisciplinary discourse to generate useful scholarly knowledge. It is noteworthy that music iconography research and cataloguing projects strongly depend on a successful discourse with other disciplines. The interdisciplinary focus in music iconography is not a mere fashion or some promotional hype utilized by academic institutions to market their programs, but rather, a focus essential to an adequate analysis of visual sources" (Baldassarre, 2008, pp. 69-70).

5 Sull'uso della lira da braccio vedasi Cypess (2007, pp. 147-149).

6 "Because of its positioning, such strings could not be stopped with the fingers of the player's left hand and could therefore not be used to play a melody; instead, they were employed to create chords with the higher strings or to resonate them sympathetically" (Cypess, 2016, p. 163).

ed il cielo delle stelle fisse sono congiunti a otto delle nove Muse. Il dio del sole soprintende così all'armonia delle sfere e il cordofono che stringe nella mano sinistra è, non a caso, una lira rinascimentale a sette corde.

È lo stesso Gaffurio, nel capitolo *Quod Musae & sydera & Modi atque Chordae* invicem ordine conveniunt, a chiarire come il numero corretto delle corde da attribuire alla *Cythara Apollinis* sia il sette. La lira da braccio, pertanto, è l'eptacordo moderno dotato di valore significativo e altamente simbolico in quanto diretta filiazione della cetra apollinea, tant'è che anche Giovanni Lanfranco, tra i maggiori trattatisti musicali del XVI secolo, nelle sue *Scintille di Musica* associa proprio la lira a sette corde al moto armonico delle sfere celesti: "La Lyra adunque [...] di quattro chorde sole [...]; Et accresciuta [...] a similitudine dei sette Pianeti [con l'aggiunta de...] la settima chorda" (Lanfranco, 1533, p. 136). Similmente Gioseffo Zarlino (1517-1590) nelle *Institutioni Harmoniche* del 1558 conclude che l'Heptacordo è «con sette chorde alla similitudine de i sette Pianeti» (Zarlino, 1573, p. 21).

Del resto, ancora Vincenzo Galilei accomunava le sette corde della lira al moto delle stelle erranti: "Era dunque la Lira à tal termine ridotta [a sette corde], quando venne Orfeo; e in tal maniera disposta usò sonarla" (Galilei, 1581, p. 115). L'identificazione compiuta da Galilei tra la lira e la figura di Orfeo si trova già nella *Regola Rubertina* del 1542, quando Silvestro Ganassi, trattando dell'accordatura degli strumenti ad arco, evoca l'autorità di Orfeo e della sua lira.

Simmetrie e modelli delle tastiere decorate

Proprio il nome di Gaspare Bertolotti detto da Salò (1542-1609) si lega ad un numero cospicuo di strumenti a corde provvisti di una caratteristica che, come vedremo, diventa *fil rouge* in questo approfondimento, ossia la decorazione a motivi geometrici. Già il veneziano Francesco Linarol testimonia questo gusto con la lira da braccio datata 1563 (National Music Museum, University of South Dakota, Vermillion) e intarsiata, sia sul fronte che sul retro, con elaborati nodi filettati risultanti dall'assemblaggio simmetrico di minuscoli rombi. Gli esemplari superstiti della produzione liutaia di Gasparo da Salò mostrano una molteplicità di soluzioni ornamentali che coniugano geometrismi a stilizzazioni di linee fitomorfe: ne sono un esempio i corpi decorati posteriormente della Viola "Adam Collection" (1590) (collezione privata), della Viola del National Music Museum della University of South Dakota (1600 ca.), e del superbo Violino "Ole Bull" dal 1992 al Bergen Vestlandske Kustindustrimuseum.

Quest'ultimo, la "Gioconda dei violini" come alcuni amano definirlo, appartenuto al virtuoso norvegese da cui prende il nome, mostra lungo la tastiera un sinuoso intarsio curvilineo, come curvilineo è il motivo a nodi intrecciati che abbellisce la tastiera in un altro esemplare attribuito

al Bertolotti, la Viola (prima del 1609) dell'Ashmolean Museum. Proprio in questo tempio dell'arte e della musica è esposto anche un dipinto misterioso, il *Ritratto di musicista* (Fig. 2) di anonimo cremonese datato tra il 1570 e il 1590. Alle spalle della figura, pacificamente appeso alla parete, sta un cordofono con la tastiera impreziosita da un disegno geometrico che però fugherebbe la supposizione di un riferimento palese a Gasparo da Salò. In questo caso, infatti, le linee sono più spigolose e acute rispetto ai sinuosi intrecci presenti negli esemplari a lui attribuiti, restituendo una tipologia di fregio prossima, piuttosto, a quello che sarebbe diventato marchio di fabbrica di un'altra bottega celeberrima, di altri liutai leggendari: la Famiglia Amati.⁷



Figura 3

Girolamo Amati (1613). *Violino piccolo* [insieme e particolare della tastiera decorate]. Vermillion, National Music Museum, University of South Dakota (Cortesia del National Music Museum, University of South Dakota).

Anche i diversi esponenti della bottega Amati, infatti, fecero ampio uso delle tastiere e delle cordiere decorate con modelli geometrici, elaborando un modello

⁷ Sulla Famiglia Amati vedasi: Santoro, E.; Mosconi, A.; & Quiresi, E. (1982). *I violini del Palazzo comunale: Andrea Amati (1566), Niccolò Amati (1658), Antonio Stradivari (1715), Giuseppe Guarneri del Gesù (1734)*. Cremona: Tipografia Padana. / Santoro, E. (1989). *Violinari e violini: gli Amati e i Guarneri a Cremona tra Rinascimento e Barocco*. Cremona: Editrice Sanlorenzo. / Meucci, R. (a cura di). (2005). *Un corpo alla ricerca dell'anima: Andrea Amati e la nascita del violino 1505-2005*. Cremona: Ente Triennale Internazionale degli Strumenti ad Arco.

costituito da un inanellarsi di rombi e losanghe di dimensioni differenti. Lo si osserva nelle due Viole rispettivamente di Andrea (dopo il 1564) e di Antonio Amati (1592) sempre all'Ashmolean Museum di Oxford – di cui le cordiere sono risultate originali –; nel famoso Violino “Carlo IX” di Andrea Amati (1566 ca.) esposto al Museo del Violino di Cremona; nel superbo Violino piccolo di Girolamo Amati (1613), oggi al National Music Museum della University of South Dakota (Fig. 3), e nel Violino firmato da Nicolò Amati (1669) al Metropolitan Museum di New York (Fig. 4). Una dinastia di liutai, una produzione ininterrotta di tastiere e cordiere decorate.



Figura 4

Nicolò Amati (1669). *Violino*. New York, Metropolitan Museum of Art (Metmuseum – Public Domain).
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/503057>

Con riferimento allo strumento Amati di Vermillion (South Dakota), Roger Hargrave sottolinea l'indiscutibile derivazione della tastiera da un modello per tastiere barocche conservato al Museo del Violino di Cremona e nota:

It [the “Piccolo” Violin] has a tailpiece and fingerboard fashioned from maple with matching crisscross inlay. This inlay is made from the same three-ply purfling that the maker inserted around the back and belly edges. There are also three violas in the Ashmolean Museum in Oxford that have tailpieces finished in a similar manner. (Hargrave, 2013, p. 61)

Riferendosi ai già citati strumenti con tastiera decorata esposti ad Oxford e attribuiti a Gasparo da Salò, Andrea ed Antonio Amati, Hargrave affronta la *vexata quaestio* dell'originalità dei singoli pezzi:

It seems certain that their inlaid fingerboards are either early or later replacements. Although the Gasparo viola is also said to have its original board, the inlay is made of different material from that in the instrument's body, indicating that it is probably an early replacement. It seems likely that the tailpieces were spared because they continued to be useful even after their matching fingerboards had been replaced. In addition, several contemporary paintings depict similar inlaid fingerboards, tailpieces or both. (Hargrave, 2013, p. 61)

Anche per quanto attiene il gioiello Amati oggi a New York, si apprende come lo strumento sia stato sottoposto nell'Ottocento ad una modernizzazione sanata da un restauro che nel 1977 lo riportò alla configurazione barocca. Tuttavia, è sottinteso come l'inevitabile sostituzione dei componenti principali sia guidata dal principio logico di conservazione e imitazione delle tastiere e cordiere originarie. Ancora una volta, la storia dell'arte testimonia questa circostanza con un traboccare di rappresentazioni di cordofoni dalle tastiere decorate, coerenti con il gusto barocco che contraddistingue gli esemplari citati: dal *Suonatore di liuto* di Caravaggio (1595-1596, San Pietroburgo, Hermitage, Fig. 5), in cui il violino in primo piano – secondo Keith Christiansen (1990) – richiamerebbe proprio un esemplare Amati, al *Lamento di Aminta* (1610-1615) di Bartolomeo Cavarozzi (collezione privata); dalla *Vanità con strumenti musicali* (1623) di Pieter Claesz, oggi al Louvre, al *Violinista* di Hendrick Terbrugghen (1626, Dayton Art Institute), fino al violino dipinto nella spinetta rettangolare di Onofrio Guarracino (1692) al Museo Nazionale degli strumenti musicali di Roma.

Sulle tracce quasi perdute tra gli Amati e i Medici

Tuttavia, l'attenzione che il presente contributo rivolge ad un dettaglio squisitamente decorativo e non organologicamente funzionale della liuteria barocca, quali sono le tastiere decorate, è stata alimentata da una circostanza emersa nel corso delle ricerche sull'*Orfeo*. Se

riconoscere una lira da braccio nello strumento presente nel dipinto in esame si è rivelato un esercizio piuttosto semplice, date le caratteristiche distintive di essa, è stata la “verifica di indicazioni sempre più precise” (Scafi, 2007, p. 192) di warburghiana memoria a condurre al cuore di questa ricerca e fin dentro l'anima del misterioso cordofono del quadro. Perché l'opportuna pulitura della pellicola pittorica non ha liberato solamente i pigmenti originali da un'ottundente vernice lucida e riflettente. Ha anche svelato le tracce del raffinato motivo geometrico che, originariamente, campeggiava lungo tutta la tastiera bruna: tracce che diventano occasione privilegiata per raccontare una storia, per riscoprire artefici e modelli, per ricostruire contesti e destinazioni. Proprio come per le rosette nel dipinto caro a Warburg.

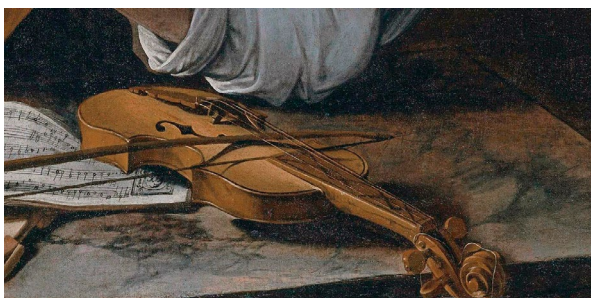


Figura 5

Caravaggio (1595–1596). *Suonatore di liuto* [particolare del violino]. San Pietroburgo, Hermitage (Wikimedia Commons – Public domain).

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo_Caravaggio_020.jpg?uselang=it

Un paziente lavoro di elaborazione grafica ha consentito di evidenziare e riconnettere quelle tracce, conducendo ad un risultato finale entusiasmante, certamente di molto prossimo alla fisionomia originaria di questa porzione di strumento. L'incompletezza dei tratti è stata colmata dalla logica della simmetria, restituendo un insieme coerente e armonioso, in cui si riconoscono alcuni elementi decorativi peculiari – come le minuscole losanghe – notate in Gasparo da Salò e ancor più negli strumenti Amati.

Ovviamente, non è abbastanza per concludere deduttivamente che la lira da braccio raffigurata nel dipinto con *Orfeo* sia la fedele rappresentazione di un prodotto della liuteria Amati, magari appartenuto al committente dell'opera. Anche perché il catalogo degli esemplari superstiti della manifattura cremonese include violini, viole, violoncelli ma nessuna lira da braccio attribuita agli Amati. Ma ecco che dagli archivi della Guardaroba medicea giunge inaspettata una risposta, un indizio che si carica di significati ulteriori. Tra i beni elencati nell'*Inventario di diverse sorti d'instrumenti musicali in proprio del Serenissimo Signor*

*Principe Ferdinando di Toscana*⁸, redatto nel 1700, una delle dettagliatissime voci recita:

Una lira piccola à sette corde da sonare à braccio con fondo di abeto, con manico, cordiera, ponticello, fascie, e corpo di acero, con bischeri compagni, con filetti lavorati à mostacciolo, neri, e bianchi sù la tastiera, e cordiera, con filetti simili sù le testate torno torno, tanto di sopra, che di sotto, con un polizzino scritto col cinabro sul foglio attaccato nel corpo per di dentro, che dice Andrea Amati in Cremona 1573, con suo arco di granatiglia, con un cuore traforato nel nasello, con sua contro cassa d'albero antica con due gangheri. (Montanari, 1998, p. 15)⁹

Colpisce, nella descrizione dello strumento, il riferimento alla decorazione a mostaccioli neri e bianchi sulla tastiera, che prende in prestito un termine caro alla tradizione pasticceria italiana e che allude all'inconfondibile forma romboidale che in questo contesto funge da sinonimo di losanga.¹⁰

Quanto questo eloquente riscontro documentale ci consente di concludere è che la bottega Amati e in particolare Andrea (1505 ca.-1577), uno dei più prolifici esponenti della famiglia, abbiano realizzato anche lire da braccio a sette corde e che, anche in questa tipologia di strumenti, abbiano reiterato l'inserimento delle tastiere geometrizzanti.

Se alla luce di queste indicazioni e allo stadio attuale delle ricerche in corso sull'opera – si ribadisce – dedurre che la lira da braccio rappresentata nel dipinto in esame sia una copia fedele di una lira Amati non è impresa attuabile né appropriata, un'alternativa più verosimile è ventilare che l'autore del quadro possa essere stato influenzato da un suggerimento del committente o da un modello di lira da braccio barocca osservata nell'ambiente colto romano-mediceo. Infatti, le risultanze dello studio sull'*Orfeo* collocherebbero la genesi del dipinto proprio in quel vivace contesto culturale e collezionistico romano animato, a cavallo tra XVI e XVII, da personalità che intrattenevano reciproci scambi politici e intellettuali anche con la corte granducale, in una prossimità tutt'altro che episodica con esponenti di spicco della famiglia Medici. Non ultimo quel granduca Ferdinando I (1549-1609) Rinascimento tradotta iconograficamente in lira da braccio.

Il mitico cantore Orfeo, difatti, è uno degli *alter ego* di Casa Medici: è la scultura monumentale realizzata da Baccio Bandinelli (1519) per il cortile di Palazzo Medici

8 Ferdinando Maria de' Medici (1663-1713) fu il figlio primogenito del granduca di Toscana Cosimo III e di Margherita Luisa d'Orléans. Fu granprincipe di Toscana partire dall'ascesa del padre nel 1670.

9 Vedasi anche Gai (1969, pp. 6-22).

10 Vaccari, M. G. (a cura di). (1997). *La Guardaroba medicea dell'Archivio di Stato di Firenze*. Firenze: Edizioni Regione Toscana.

in via Larga a Firenze; è la sembianza sotto cui scelse di farsi ritrarre Cosimo I da Agnolo Bronzino nel dipinto conservato al Philadelphia Museum of Art (1537-1539 ca.), con il protagonista intento ad accordare la propria lira da braccio (Simon, 1985).

Se i Medici adottarono l'immagine del cantore trace con intenti marcatamente politici, sfruttandone la funzione metaforica di latore di armonia e, per estensione, di pace civile, fu proprio in seno al Neoplatonismo fiorentino, già nella seconda metà del Quattrocento, che la figura di Orfeo ricevette un'investitura ideale che ne favorì il successo figurativo. È nel fertile crogiolo dell'Accademia neoplatonica che l'Orfeo aedo, solitario incantatore di fiere e suscitatore della benevolenza di Plutone, viene elevato al ruolo di profeta, fondatore dell'antica magia e della suprema sapienza, e investito della *summa auctoritas* di rappresentante della *prisca theologia* quale tramite pagano tra questa e la religione cristiana. Nelle dense dissertazioni e nelle opere generate dal vivace ambiente della Villa di Careggi, Orfeo incarna il poeta teologo, conciliatore, alla stregua di altri arcaici sapienti come Mosè e Zoroastro, della filosofia di Platone e della religione di Cristo, con il privilegio di essere il primo *prisca theologo* greco.

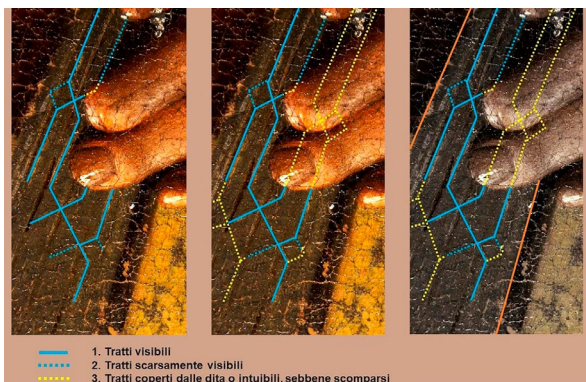


Figura 6

Orfeo [particolare e ricostruzione della decorazione lungo la tastiera della lira da braccio], olio su tela.
Collezione privata.

Questa legittimazione magico-teologica è evidente nell'opera di Marsilio Ficino (1563), traboccante di riferimenti al musico greco e che ha il merito di consolidarne la vastissima influenza sapienziale. Del resto, è Ficino a ridare voce ad Orfeo traducendo per volere di Cosimo il Vecchio quegli *Inni* o *Orphica*, probabilmente composti tra il II ed il III secolo d. C. ma di cui l'Umanesimo attribuisce al poeta la paternità. Ebbene, l'empatia che Ficino manifesta nei confronti di Orfeo e della sua opera travalica quella meramente intellettuale in un processo di progressiva identificazione che conduce il caposcuola del circolo neoplatonico ad atteggiarsi come il musico per eccellenza, suonando la lira a sette corde e lasciandosi andare, anche nelle lettere familiari, ad appassionante evocazioni del poeta

mitologico. Secondo diverse testimonianze, la lira di Ficino mostrava addirittura un'incisione raffigurante Orfeo che gli meritò i versi dedicatori di Naldo Naldi dal titolo *Ad Marsilium Ficinum de Orpheo in ejus cytharae picto* e un passo dell'*Altercazione* in cui Lorenzo il Magnifico tratteggiava una suggestiva sovrapposizione tra il cantore e l'umanista: "[...] Pensai che Orfeo al mondo ritornasse / o quel che chiuse Tebe col suon degno, / sí dolce lira mi pareva sonasse. / –Forse caduta è dal superno regno / la lira ch'era tra le stelle fisse– [...]" (Lorenzo de' Medici, 1825, p. 165). Ficino stesso, poi, ammetteva nel settembre 1468: "E sappiate Forese mio che [...] subito [sic] mi rizzai e presi la lira, e così cantai un lungo mio canto, cominciandomi dai versi d'Orfeo" (Ficino, 1563, p. 24); non a caso questo omaggio si trova nella lettera intitolata *Che colui con armonia non è composto, che de l'armonia non si diletta* in cui l'umanista tratta dell'armonia melodica delle sfere e degli influssi della musica sulla "consonanza" umana. Perché, difatti, Orfeo è soprattutto espressione di quell'armonia universale che dai cerchi celesti discende, attraverso la lira a sette corde e per suo tramite, agli uomini.

Com'è noto, quello dell'armonia delle sfere celesti è un principio che affonda le proprie radici nella filosofia classica, trovando nella scuola pitagorica la sua prima e più compiuta codificazione. Fin dall'antichità l'armonia rotazione dei pianeti veniva assimilata alla musica e agli accordi che la regolano, secondo un'interpretazione che valutava l'universo come un enorme sistema di proporzioni numeriche. La trattatistica medievale consolidò la fortuna del modello dell'*Harmonia Mundi* con opere come il *De Institutione Musica* di Severino Boezio e soprattutto il *De Nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella.

La musica-armonia mutuata dal sapere medievale, settima e più alta delle Arti liberali, è, dunque, vertice di tutte le discipline e quintessenza dell'esperienza del divino, fruibile solo attraverso il sommo sapere; è regola dell'ordine cosmico e legge del numero che sovrintende all'eufonia delle sfere, quella melodia perfetta che riflette l'ordine perfetto della creazione. Questa nozione filosofica sopravvive e si rafforza anche in seno all'Umanesimo e riscuote larga fortuna per tutto il Cinquecento, come dimostrano gli scritti di Leone Ebreo e Sabba da Castiglione e, il secolo successivo, come si legge nel *Discorso sopra la musica* di Vincenzo Giustiniani (1628).

Sul fronte più squisitamente e tecnicamente musicale, questo poetico assunto fu ampiamente recepito anche dagli iniziatori di quella teoria musicale sviluppatasi tra XV e XVI secolo e dominata dalla figura di Franchino Gaffurio (1451-1522), teorico, compositore e cantore egli stesso, considerato a ragione il fondatore della musica speculativa umanistica. Nell'incisione intitolata *Mentis Apollinae vis has movet undique Musas* che illustra alcune edizioni delle opere di Gaffurio, Apollo è assiso all'apice di un complesso e simmetrico diagramma in cui i sette pianeti ed il cielo delle stelle fisse sono congiunti a otto delle nove Muse. Il dio del sole sovrintende così all'armonia delle sfere

e il cordofono che stringe nella mano sinistra è, non a caso, una lira rinascimentale a sette corde.

È lo stesso Gaffurio, nel capitolo *Quod Musae & sydera & Modi atque Chordae* invicem ordine conveniunt, a chiarire come il numero corretto delle corde da attribuire alla *Cythara Apollinis* sia il sette. La lira da braccio, pertanto, è l'eptacordo moderno dotato di valore significativa e altamente simbolico in quanto diretta filiazione della cetra apollinea, tant'è che anche Giovanni Lanfranco, tra i maggiori trattatisti musicali del XVI secolo, nelle sue *Scintille di Musica* associa proprio la lira a sette corde al moto armonico delle sfere celesti: "La Lyra adunque [...] di quattro chorde sole [...]; Et accresciuta [...] a similitudine dei sette Pianeti [con l'aggiunta de...] la settima chorda" (Lanfranco, 1533, p. 136). Similmente Gioseffo Zarlino (1517-1590) nelle *Institutioni Harmoniche* del 1558 conclude che l'Heptacordo è «con sette chorde alla similitudine de i sette Pianeti» (Zarlino, 1573, p. 21).

Del resto, ancora Vincenzo Galilei accomunava le sette corde della lira al moto delle stelle erranti: "Era dunque la Lira à tal termine ridotta [a sette corde], quando venne Orfeo; e in tal maniera disposta usò sonarla" (Galilei, 1581, p. 115). L'identificazione compiuta da Galilei tra la lira e la figura di Orfeo si trova già nella *Regola Rubertina* del 1542, quando Silvestro Ganassi, trattando dell'accordatura degli strumenti ad arco, evoca l'autorità di Orfeo e della sua lira.

Conclusione

Attraverso il suo attributo simbolico, il mitico musico dell'antichità è figura insieme complementare ed alternativa all'Apollone citaredo e musagete che la tradizione classica concepiva come disciplinatore delle sfere celesti e guida delle Muse. L'Orfeo incantatore di selve e di animali con la soavità del proprio canto si sovrapporrà prepotentemente, nel corso del Rinascimento e per tutto il Ringrazio la professoressa Daniela Castaldo dell'Università del Salento per alcune interessanti indicazioni bibliografiche; Arian Sheets, curatore della sezione degli strumenti a corda del National Music Museum de The University of South Dakota per l'autorizzazione a pubblicare le immagini del Violino piccolo di Girolamo Amati.

Cinquecento e il Seicento, alla figura di Febo fino a diventare la personificazione musicale predominante, munita sempre della lira da braccio a sette corde.

È interessante quanto Albi Rosenthal (1998) fa notare a proposito dell'effigie di una lira da braccio che il poeta Giovanni Aurelio Augurello (1456-1524) scelse quale frontespizio dei suoi *Carmina* editi nel 1491. Quanto Rosenthal, però, omette di evidenziare è la portata espressiva che questa scelta conduce con sé, dal momento che Augurello non fu solo un dotto umanista ma anche uno studioso di alchimia: le sue conoscenze confluirono nella *Chrysopoeia*, pubblicata a Venezia nel 1515.

La lira da braccio, infatti, insieme a quell'universo di simboli e metafore individuabili nella ricorrenza del

numero sette e nella stretta relazione con la filosofia orfica è essa stessa metafora alchemica. Così, lo scienziato e alchimista Giovanni Battista della Porta (1535-1615) nella sua *Magia Naturalis* (1589) indugia sovente in riflessioni filosofiche dedicate alla lira da braccio, in un sottile parallelismo tra scienza e magia (Cypess, 2016). È in questo ambiente denso di suggestioni culturali e musicali che, con ampie probabilità, videro la luce l'Orfeo dipinto e la sua lira a sette corde irta di segreti e di verità ancora da svelare.

Ringraziamenti

Ringrazio la professoressa Daniela Castaldo dell'Università del Salento per alcune interessanti indicazioni bibliografiche; Arian Sheets, curatore della sezione degli strumenti a corda del National Music Museum de The University of South Dakota per l'autorizzazione a pubblicare le immagini del Violino piccolo di Girolamo Amati.

Referenze

- Baldassarre, A. (1999). Die "Lira da braccio" im humanistischen Kontext Italiens. *Music in Art*, 24(1/2), Spring-Fall, 5-28.
- Baldassarre, A. (2008). *Music Iconography: What is it all about? Some remarks and considerations with a selected Bibliography*. *Ictus*, 19(2), 69-114.
- Canguilhem, P. (2001). *Naissance et décadence de la lira da braccio*. *Pallas*, VIII-IX, 57, 41-54.
- Castiglione, B. (1584). *Il Cortegiano*. Venezia: Bernardo Basa.
- Cellini, B. (1831). *Vita de Benvenuto Cellini scritta da lui medesimo*. A cura di Francesco Tassi. Firenze: Guglielmo Piatti.
- Christiansen, K. (1990). *A Caravaggio Rediscovered. The Lute Player*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Cypess, R. (2007). Evidence about the "Lira da Braccio" from Two Seventeenth-Century Violin Sources. *The Galpin Society Journal*, 60, April, 147-160.
- Cypess, R. (2016). Giovanni Battista Della Porta's Experiments with Musical Instruments. *Journal of Musicological Research*, 35(3), 159-175.
- De' Medici, L. (1825). *Opere di Lorenzo de' Medici detto il Magnifico*. Vol. II. Firenze: Giuseppe Molini.
- Ficino, M. (1563). *Delle lettere di Marsilio Ficino tradotte per M. Felici Figliucci Senese*. Vol. II. Venezia: Gabriele Giolito de' Ferrari.
- Gai, V. (1969). *Gli strumenti musicali della corte medicea e il Museo del Conservatorio "Luigi Cherubini" di Firenze*. Firenze: Licoso.
- Galilei, V. (1581). *Dialogo di Vincentio Galilei nobile fiorentino della musica antica et della moderna*. Firenze: Giorgio Marescotti.

Hargrave, R. G. (2013). Baroque Instruments: Period of Adjustment. *The Strad*, March, 58-64.

Jones, S. S. (1995). *The Lira da Braccio*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Lanfranco, G. (1533). *Scintille di musica*. Brescia: Lodovico Britannico.

Montanari, G. (1998). Conservazione e restauro degli strumenti ad arco alla corte di Firenze in epoca lorenesa (1737-1770). In R. Meucci (a cura di). *Liuteria Musica e Cultura*. Lucca: Lim Editrice.

Praetorius, M. (1884). *Syntagma II. Teil Von Den Instrumenten*. Leipzig, Brussel, London, New York: Breitkopf & Härtel.

Rosenthal, A. (1998). The earliest accurate depiction of a musical instrument in a book. *La Bibliofilia*, 100(2/3), May-December, 325-330.

Scafi, A. (2007). L'enigma di un musico: Aby Warburg e l'iconografia musicale. *Musica e storia XV*(1), 163-203.

Simon, R. B. (1985). Bronzino's Cosimo I de' Medici as Orpheus. *Bulletin Philadelphia Museum of Art*, 81, 17-27.

Winternitz, E. (1979). *Musical instruments and their symbolism in Western art*. New Haven: Yale University Press.

Zarlino, G. (1573). *Le Istitutioni Harmoniche*. Venezia: Francesco dei Franceschi Senese.

The Villancico de Negrilla: Europe and Africa in Seventeenth-Century Mexico

El villancico de negrilla: Europa y África en el México del siglo XVII

Recibido: 11-01-23
Aceptado: 26-02-23

Antonio Llaca
University of Ottawa
Ottawa, Canada
antoniollaca@rogers.com

Abstract

Villancicos became an important musical genre in the Spanish world and migrated with the conquest from the Iberian Peninsula to the New World. Within the context of highly racially mixed societies in the Americas, the genre gained linguistic, thematic, and musical diversity. This paper examines issues of social agency in the musical depiction of African slaves through two compositions by Gaspar Fernandes and Juan Gutiérrez de Padilla. The author provides an analysis of texts through the lens of social agency to show the European view of the African subject in seventeenth-century Mexico. The study shows the varying portrayals of the African subject in the villancico genre by novo-Spanish composers of the time.

Keywords: Villancico, Negrilla, African Diaspora, Slavery, Colonialism.

Resumen

El villancico se convirtió en un género musical importante en el mundo español y emigró con la conquista desde la Península Ibérica al Nuevo Mundo. En el contexto de sociedades racialmente muy mezcladas en las Américas, el género ganó diversidad lingüística, temática y musical. Este artículo examina cuestiones de agencia social en la representación musical de los esclavos africanos a través de dos composiciones de Gaspar Fernandes y Juan Gutiérrez de Padilla. El autor proporciona un análisis de textos a través del lente de la agencia social para mostrar la visión europea del sujeto africano en el México del siglo XVII. El estudio muestra las diversas representaciones del sujeto africano en el género villancico por parte de los compositores novo-españoles de la época.

Palabras clave: Villancico, negrilla, diáspora africana, esclavitud, colonialismo.

Introduction

Following the Spanish arrival in the new world, viceroyalties like that of New Spain would become a melting pot of cultures. Early on during the conquest, the Spanish crown had divided the newly discovered territories into various administrative regions, amongst them were the viceroyalty of Peru in the Andes and New Spain, which occupies what is modern Mexico. Both of these were two of the richest in the colonies. Unsurprisingly, the novo-Spanish territory would see a steady increase in arts and literature output in the early years of the conquest. This paper looks at the European depiction of African slaves in two villancicos by Gaspar Fernandes (1570-1629) and Juan Gutiérrez de Padilla (1590-1664).

During the second half of the 16th century, the conquistadores' dominant class brought a plethora of cultural traditions and a new language to an already culturally diverse and language-rich territory. Amongst the many languages spoken at the time in Mexico, some of them still survive, were Nahuatl, Yucatec, Zapotec, Otomi, and others (Lastra, 1992). Through a process of evangelization, and acculturation in general, the indigenous peoples of these territories would eventually also learn Castilian Spanish and forcibly adopt the religion and costumes of the conquistadors.

The conquest of New Spain brought with it the demise of many of the peoples who inhabited this territory. It is estimated that by the beginning of the conquest, in 1519, approximately 25 million indigenous people inhabited Mexico. This number plummeted to 6 million in 1548, and a further 1.5 million by 1600 (Richmond, 2001). This rapid demise was caused amongst other things by slavery and diseases brought from Europe.

To add to this ethnically rich society, from the early days of the conquest, the Spanish colonizers brought with them African slaves. The vast majority of them were brought into New Spain via the Caribbean island of Cuba, a colonial hub for slave trading in the Spanish world.

In addition, the Spanish crown also tapped into the slave trade routes opened by the Portuguese crown. The decline of the indigenous population accelerated the need for labor in today's Mexico. Data of the time points to approximately 60,000 African slaves arriving in Mexico during the 16th century, as noted by chronicler Lopez de Velasco. Most African slaves were brought into the territory to work in the mining industries. In addition, the sugar boom during this period also increased the need for slaves in countries like Cuba, Dominican Republic, Puerto Rico, and Mexico. African slaves, however, were brought to the new world with various intentions, they were expected to serve in almost every aspect of life. They were involved in households, plantations, and many other aspects of daily life including that of musicians.

The villancico in the Americas

Just like the indigenous populations of Mexico and the newly arrived conquistadors, the incoming peoples from Africa brought with them their cultural heritage and language. They were also subject to evangelization efforts and expected to convert to Christianity and master Castilian Spanish. It is within this context of a highly racially mixed society that hybrid cultural forms began to appear.

The imposition and dominance of Spanish Castilian as a language came alongside other cultural forms being brought in by the European colonizers. Musical forms and dances from Spain made their way into the newly colonized society. Some of these however would morph in order to fit the new society and reflect the new ethnic composition of the territory¹.

One such case is that of the villancico, a literary and musical form brought from Spain. The term villancico has suffered various changes over the history of Spanish culture. It was first applied in the late 15th century to a vernacular poetic form. The form remains a simple one to this day, several stanzas (coplas) frame by a refrain (estribillo). The number of stanzas can be variable, and they are generally framed by the refrain. Villancicos in Spain during the 15th century were often associated with mundane rustic or popular themes in secular music. Composers of the time such as Juan del Encina (1468-1529) created a strong corpus of this type of music preserved in the Cancionero de Palacio. Thus, it remained a popular form of music in the 15th and early 16th century. Royalty and common folk alike had developed a taste for villancicos during the Spanish Renaissance.

The second half of the 16th century would see the villancico incorporate devotional and religious themes. The genre would gain popularity as part of religious ceremonies. These compositions, in the vernacular language, would be introduced following the liturgy on special feasts and dates of the Christian calendar. By the 17th century, villancicos had become more important than the Latin motet in the Hispanic world. While it would see a rapid decline in stylistic composition and general output in the 18th and 19th centuries, villancicos remind popular as the term now denotes 'Christmas Carol' in the Hispanic world, particularly so in Latin America.

Villancico writing in Latin America was at its height in the 16th and 17th centuries. The great cathedrals of the Spanish new world would go to great lengths to have villancicos composed for special occasions. This was the case of cathedrals such as Santiago de Cuba which would carry this tradition well into the 18th century. Cuban

¹ There is a certain amount of scholarly debate on the figures provided by Lopez de Velasco. The estimated numbers by other researchers point are a larger number of slaves arriving in the 16th century. See Richmond, D. (2001). The Legacy of African Slavery in Colonial Mexico, 1519-1810. *Journal of Popular Culture*, 35(2) (Fall): 1-16.

composer Esteban Salas y Castro (1725-1803) is well known for his output of approximately 31 villancicos composed in a unique style proper to Cuban 18th century music, even as the genre was starting to show some decline. Predecessors of Salas, however, would set the stage in 17th-century Mexico for the villancico to flourish throughout the Hispanic world. The tradition of villancicos demonstrates the heterogeneity of the musical tradition in 17th-century Latin America, all major cathedrals of the continent developed their own villancicos.

The cathedrals of Mexico City, Puebla, Lima, and others, would see a steady output of villancico writing throughout their histories. This is the case of the Mexican cathedral of Oaxaca for instance, which preserved manuscripts of over 250 of these pieces composed in vernacular texts by Gaspar Fernandes during his tenure as Maestro de Capilla (Chapelmaster) from 1609 to 1620 (Laird, 2001).

It should not be surprising that, with such a large output of villancicos, the fact that their literary text in its origins reflects daily life and the highly mixed ethnic nature of Mexican society in the 17th century, various ethnic groups would make an appearance in the texts and stories of Mexican villancicos of the time. Often this ethnic richness in villancicos is portrayed by depicting different ways of articulating Castilian Spanish or delving into ethnic stereotypes. Composers would often choose to morph the Spanish language in their compositions to phonetically show the characteristics in pronunciation of someone whose first language is not Spanish.

Precedents for these characteristics appeared early on in the cathedrals of the Iberian Peninsula. The Spanish peninsula already hosted a multi-ethnic society, where some Afro-Iberians, Jewish, and Mozarabic peoples lived. Archives in the Madrid National Library can shed some light as to how often, and what languages were chosen in the Iberian Peninsula to depict this ethnically rich environment. In the index of villancico's languages and jargon that of "black" or "Guinean" show 265 references, much ahead of others such as Galician (144) Portuguese (134) gypsy (117)... (Pujoll-Coll, 2021).

This tradition from the Iberian Peninsula would make its way into the new world alongside the villancico genre. Already in Spain itself, we see an interest in what is called a villancico of blacks, a guineo or a negrilla (as I will refer to it forward). Beyond that, the available literature has shown how the depiction of different ethnic groups was a common occurrence in villancico writing of the 16th and 17th centuries. Researcher on this topic Morales Abril (2013) has referred to this phenomenon as a mocking villancico. Such mocking villancicos are often characterized by the deficient mastery of Castilian Spanish by the various ethnic groups being portrayed in the composition.

Morales Abril enumerates the various stereotypical characters often portrayed in novo-Spanish villancicos. As such, the French are often portrayed as

braggarts and deceivers, the Portuguese as proud of their nation, the indigenous peoples as an example of simplicity, poverty, and affection, Galicians and Asturians as peasants (Morales Abril, 2013). For the purpose of this study, I will be looking at the characterization of the African slave in the villancico of negrilla. Of special interest will be the portrayal of the African slave through text and the morphing of Castilian Spanish and issues related to the portrayal of social agency² in the texts examined.

The Negrilla in New Spain

Researcher Claudio Ramirez Uribe describes how African descendants in the new world were seen as caught between two visions, one day out of the authorities, whether for religious or civil who saw them with a certain amount of fear, and the other one represented by theatre and comedy that sees them as unruly, talkative, irrational and dance lovers (Uribe, 2022). It is within this context that we will examine the text of Gaspar Fernandes's villancico de negrilla a 5³ "Ese rigor e repente" composed in Puebla in 1615. The text portrays various interactions of African slaves with the infant Jesus in a novo-Spanish context. The villancico is closely related to the Christmas celebration.

Portuguese composer and organist Gaspar Fernandes was active in Central America during the first half of the 17th century. He held positions in his native Portugal (Evora) before traveling to Central America. In 1599 moved to Guatemala where he became Chapelmaster, he worked there until 12 July 1606 when he moved to Puebla, Mexico. It is there where he developed most of his compositions. Fernandes was appointed chapel master of the Puebla Cathedral on 15 September 1606. The chapel of music under him was regarded as one of the better ones in the New World. (Stevenson, 2001)

In his negrilla *Ese rigor e repente*, Fernandes follows the stereotypical images defined in the theatrical vision of the black subject in the new world. In the text below from the villancico one can see a depiction of an African slave who is happy and playful. In addition, we see the distorted Castilian Spanish being used to depict the African slave in the refrain of the composition.

2 Social agency involves an effort to understand and organise one's relations, in ways that cause the actualisation of preferred forms of collective society, such as those that might be characterised as postcolonial. (Bingall, 2010)

3 The annotation a 5 shows the number of voices used in the composition. It was customary for choral composers in the 17th century in the New World to indicate this within the title of the composition.

Original Text	Castilian Spanish ⁴	English translation ⁵
<i>Estribillo:</i> Sarabanda, tenge que tenge, Sarabanda, tenge que tenge. Sumbacasú, cucumbé cucumbé sumbacasú cucumbé cucumbé.	<i>Estribillo:</i> Sarabanda, tenge que tenge, Sarabanda, tenge que tenge. Sumbacasú, cucumbé cucumbé sumbacasú cucumbé cucumbé.	Refrain: N/A ⁶
¡Esse noche branco seremo! ¡O, Jesús! ¡Que risa tenemo! ¡O, Jesús! ¡Que risa tenemo! ¡O, que risa, santo Tomé! ¡O, que risa, santo Tomé!	¡Esta noche blanco seremos! ¡O, Jesús! ¡Que risa tenemos! ¡O, Jesús! ¡Que risa tenemos! ¡O, que risa, santo Tomás! ¡O, que risa, santo Tomás!	Tonight we will be white! Oh Jesus, how much we are laughing! Oh Saint Thomas, how much we are laughing!

Figure 1

Refrain of *Ese rigor e repente* by Gaspar Fernandes.

As one can see in Fig. 1, the first part of that refrain shows an onomatopoeic device in the text that captures the rhythmic nature associated with the African slaves. In the second part of the refrain, one sees the altering of Castilian Spanish in order to depict the accent of the African slave. As a characteristic in this passage, we see the final letter S in certain words disappear such is the case of the word *tenemos* (we have) which is morphed into *tenemo*. In a similar manner, the proper name *Jesús* is morphed into *Jesú*. Further morphing of the language takes place with the word *Tomás* which is written in the score as *Tomé*, further changing the orthography of the original Castilian word to in a way mock the accent of the slave. This particular alteration further alludes to the African island of Sao Tomé e Príncipe, which was a hub for the Portuguese slave trade.

The portrayal of an African slave who is happy and dances is shown in the general mood and references to laughter. Additionally, the onomatopoeic references in the earlier part of the refrain make clear the dancing nature after the refrain as a characterization of the villancico de *negrilla*. The onomatopoeia is also used as an allusion to African languages and expressions that the Europeans would not have been able to comprehend.

4 Modern spelling provided by the authr.

5 English translation provided by the author.

6 This material is of an onomatopoeic nature.

Original Text	Castilian Spanish ⁷	English translation ⁸
Queremo que niño vea negro pulizo y galano, que, como as nosso hermano, tenemo ya fantasía. Toca viyano y folía.	Queremos que el niño vea Negro pulido y galan que Que como nuestros hermanos Tenemos ya fantasia Tocar Villano y fulias.	We want the baby to see A clean and elegant black man Just like our brothers We have a fantasy To play villancico and fulias.

Figure 2

Stanzas of *Ese rigor e repente* by Gaspar Fernandes.

Additional examples are present throughout the stanzas as well, Fig. 2, shows an excerpt from the stanzas where the stereotypical African slaves subject his portrait.

In this case, one can see further morphing of the language. Significant changes in the speech appear in words such as *nuestros* (ours) which is changed to *nosso*, making it much harder to decipher the meaning of what's being said by the subject. Just like in the refrain the letter S at the end of words is dropped. In addition to modifications of the language and orthography, there is the mention of *villanos* and *fulias* both dances coming from Europe which the African slaves portray as their fantasy.

It is important to mention two aspects with regards to the text presented in this section: 1) the mention of European dances by African slaves as something desirable and notionally unattainable since they (the Africans) referred to it as a fantasy; and 2) the lack of social agency in this text, where the subject (the African slave) does not seem able to freely determine his/her actions.

On the first topic, it is crucial to ask the question: why African slaves would not refer to dances as proper to their culture, but rather, fantasize about European dances? The European vision slips into the psyche of the fictional African slave in this text. European dances are seen as an object of refinement and superiority within the social context, perhaps something that the slaves would not attain to experience due to the color of their skin, their role, and their standing within society. Given this, European dances and other aspects of life are portrayed as something of a fantasy for African slaves. This is reinforced as well in Fig. 1 where the text of the refrain quotes the exclamation: *Tonight we will be white!* sung by the African subjects. This is again an example of the Euro-centred vision of the African slave, making it a source of joy to change the color of their skin to white only if for one night.

On the second topic, we see the African subject as

7 Modern spelling provided by the author.

8 English translation provided by the author.

a passive element of the story, yet, it is the African subject who is telling the story. We want the baby to see / A clean and elegant black man, this phrase shows submission by the African slave. While it may be argued that in the context of devotion, a similar phrase could have been attributed to a white European subject, what is particular about this villancico and its text consistent manner in which the African slave is portrayed as lacking agency. The African slave is consistently a subordinate, whether to a European figure or a Christian deity.

Such depictions of African slaves seem to be consistent in the musical literature of the time. While it is difficult to determine true intent in the depictions of African slaves in this literature, it is important to note that such characterizations were some of the more popular ones amongst composers. Indigenous peoples are not characterized either as often, or in the same manner. The literature on indigenous languages shows a better understanding of the native language by the European author than in the case of African slaves. The characteristic treatment of languages such as Nahuatl or Quichua by composers differs greatly. In this case, composers would set entire texts in the original language to European-sounding music. Such treatment of text and language diverges greatly from what we see in the *negrillas*. European composers veer away from onomatopoeic devices and rather set entire, meaningful, and comprehensible texts to music. Music and text are then used as evangelization tool rather than as a source of entertainment.

Juan Gutiérrez de Padilla succeeded Fernandes after his death in 1629 as Chapel Master in Puebla. He was a Mexican composer of Spanish birth. Prior to his arrival in the New World, he held the position of Chapel Master in various cathedrals in Spain. After arriving in Mexico he became assistant Chapel Master in Puebla under Gaspar Fernandes in 1622. His work has been carefully preserved, he wrote various sacred and secular compositions including villancicos. His villancicos are preserved in his *Cuadernos de Navidad* (Christmas Songbooks) his *negrilla* *Tambalagumbá* a 6 appears in his Christmas booklet in 1657. This work is written for six voices but the sopranos, altos, and divisi in the tenors and bass parts. The first section of this work is written in cut time, while the rest of it is written in 3/2. As it is characteristic the metric changes in this work show the dance-like character that is typical of the *negrillas*. The structure of the work is typical of a Spanish villancico, in which stanzas are framed by a refrain.

Just as in our previous example, the text revolves around the interactions of African slaves with the infant Jesus. One can clearly see the distortions of the Castilian Spanish entry text by Gutiérrez de Padilla.

their culture, but rather, fantasize about European dances? The European vision slips into the psyche of the fictional African slave in this text. European dances are seen as an object of refinement and superiority within the social context, perhaps something that the slaves would not attain to experience due to the color of their skin, their

role, and their standing within society. Given this, European dances and other aspects of life are portrayed as something of a fantasy for African slaves. This is reinforced as well in Fig. 1 where the text of the refrain quotes the exclamation: Tonight we will be white! sung by the African subjects. This is again an example of the Euro-centred vision of the African slave, making it a source of joy to change the color of their skin to white only if for one night.

On the second topic, we see the African subject as a passive element of the story, yet, it is the African subject who is telling the story. We want the baby to see / A clean and elegant black man, this phrase shows submission by the African slave. While it may be argued that in the context of devotion, a similar phrase could have been attributed to a white European subject, what is particular about this villancico and its text consistent manner in which the African slave is portrayed as lacking agency. The African slave is consistently a subordinate, whether to a European figure or a Christian deity.

Such depictions of African slaves seem to be consistent in the musical literature of the time. While it is difficult to determine true intent in the depictions of African slaves in this literature, it is important to note that such characterizations were some of the more popular ones amongst composers. Indigenous peoples are not characterized either as often, or in the same manner. The literature on indigenous languages shows a better understanding of the native language by the European author than in the case of African slaves. The characteristic treatment of languages such as Nahuatl or Quichua by composers differs greatly. In this case, composers would set entire texts in the original language to European-sounding music. Such treatment of text and language diverges greatly from what we see in the *negrillas*. European composers veer away from onomatopoeic devices and rather set entire, meaningful, and comprehensible texts to music. Music and text are then used as evangelization tool rather than as a source of entertainment.

Juan Gutiérrez de Padilla succeeded Fernandes after his death in 1629 as Chapel Master in Puebla. He was a Mexican composer of Spanish birth. Prior to his arrival in the New World, he held the position of Chapel Master in various cathedrals in Spain. After arriving in Mexico he became assistant Chapel Master in Puebla under Gaspar Fernandes in 1622. His work has been carefully preserved, he wrote various sacred and secular compositions including villancicos. His villancicos are preserved in his *Cuadernos de Navidad* (Christmas Songbooks) his *negrilla* *Tambalagumbá* a 6 appears in his Christmas booklet in 1657. This work is written for six voices but the sopranos, altos, and divisi in the tenors and bass parts. The first section of this work is written in cut time, while the rest of it is written in 3/2. As it is characteristic the metric changes in this work show the dance-like character that is typical of the *negrillas*. The structure of the work is typical of a Spanish villancico, in which stanzas are framed by a refrain.

Just as in our previous example, the text revolves

around the interactions of African slaves with the infant Jesus. One can clearly see the distortions of the Castilian Spanish entry text by Gutiérrez de Padilla.

Original Text	Castilian Spanish ⁹	English translation ¹⁰
<p><i>Estrillo:</i> Tambalagumbá que ya noso rioso nacirosá Tambalagumbé туру en plocisione vamo a Belé. Ayahu, uchiha quien tene candela nos lumblalá y ya, y ya, y ya tili tilitando lo niño sá</p>	<p><i>Estrillo:</i> Tambalagumbá que ya nuestro rey nacido esta Tambalagumbé Todos en posición vamos a Belén. Ayahu, uchiha quien tiene candela nos alumbrará y ya, y ya, y ya tiri titirando el niño está</p>	<p><i>Refrain:</i> Tambalagumbá That our king Is already born Tambalagumbé All in position Let's go to Bethlehem Ayahu, uchiha Who has fire (light) will light the way y ya, y ya, y ya the newborn is shivering</p>

Figure 3

Refrain of *Tambalagumbá a 6* by Juan Gutiérrez de Padilla.

In the refrain (Fig. 3), we notice already the use of onomatopoeic resources, the word *Tambalagumbá*, which is, in turn, the name of this *negrilla*. Several deformations are used in the orthography of the language. The Castilian word *rey* (king) is changed by *rioso*. In addition, the Castilian words *nacido está* (is born) are significantly morphed into *nacirosá*. These changes to language cement the notion of the African slave and their general command of the Spanish language. In the refrain, we see several instances of the use of onomatopoeic devices *Ayahu*, *Uchiha*, and *y ya, y ya, y ya*, all used with the intention of adding rhythmic character to the piece.

Original Text	Castilian Spanish	English translation
<p>A lo portal de Belene venimo negro cuntenta, a hace una plocisione delante la nacimientoa.</p>	<p>Al portal de Belen Venimos los negros contentos, a hacer una procesión delante del nacimiento.</p>	<p>To the Bethlem portal We come as happy blacks To have a procession In front of the nativity.</p>

Figure 4

Stanza of *Tambalagumbá a 6* by Juan Gutiérrez de Padilla.

Figure 4 shows one of the stanzas where one can appreciate the story weaved in this particular *negrilla*.

In this stanza for distortion of the language is represented by not only changing the letters but also changing the gender of some words. For instance, the Castilian word *nacimiento* (nativity) which is a masculine noun is shown as a feminine noun when spoken by the African slave: *nacimenta*.

Within this stanza, and throughout this *villancico*, the African slave is shown slightly differently than previously shown. Throughout the piece, the slaves are represented as devout Christians. They have the role of organizers of the procession to Bethlehem, and throughout the *villancico*, the African slaves ask various characters to provide goods and services for the procession and for the newborn.

This shows a slightly different view of the African slave subject. It portrays them as having somewhat more agency over their actions. If one is to assume that in the European imagery African slaves have fully converted to Christianity, and that they are indeed devout Christians, the actions narrated in this *villancico* puts them almost at par with their European counterparts. Just like Europeans, they assume the role of organizers and administrators.

While this is a slight change in the discourse and view of the African subject, stereotypical characterizations are not left aside in this *villancico*. The use of onomatopoeic devices, dance-like figures, and distortions of the Castilian Spanish language is present throughout this *negrilla*.

Conclusion

These two examples of *negrilla* in the New World Cathedral of Puebla show the characterization of the Afro-Mexican subject in music and literature. Accounts of the time explain the views of European settlers on various ethnic groups and these accounts give us insights as to how composers made musical decisions to satirize characters present in their daily lives. In a highly ethnically mixed society, it is logical that the music of the time would represent the ethnic groups present in society. We see evidence of this in the compositions of Gaspar Fernandes and Juan Gutiérrez de Padilla.

Issues of social agency are present in the discourse of the time, and they are represented in the way that the Afro-Mexican subject and society are characterized in music. Such issues provide an insight into what the perception of the European settlers was of the African subject and the role that they occupied in society.

References

- Bignall, S. (2010). *Postcolonial Agency: Critique and Constructivism*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Cashner, A. A. (2014). Playing Cards at the Eucharistic Table: Music, Theology, and Society in a Corpus Christi Villancico from Colonial Mexico, 1628. *Journal of Early Modern History*, 18(4), 383-419. doi:10.1163/15700658-

⁹ Modern spelling provided by the author.

¹⁰ English translation provided by the author.

12342415

Jones, N. R. (2018). Sor Juana's Black Atlantic: Colonial Blackness and the Poetic Subversions of Habla de Negros. *Hispanic Review*, 86(3), 265-285. doi:10.1353/hir.2018.0022

Krutitskaya, A. (2019). Villancicos que se cantaron en la Catedral de México, siendo maestro de capilla Francisco López Capillas: de la tradición oral a la tradición impresa. *Boletín de Literatura Oral*, vol. extraord. 2, 23-40. doi:10.17561/blo.vextrai2.3

Lastra, Y. (1992). The present-day indigenous languages of Mexico: an overview. *International Journal of the Sociology of Language*, 96, 35-44. doi:10.1515/ijsl.1992.96.35

Morales Abril, O. (2013). Villancicos de remedo en la Nueva España. In A. Tello (coord.), *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España* (pp. 11-38). México: CIESAS.

Ortiz, M. A. (2005). Villancicos de 'Negrilla'. *Calíope* 11(2), 125-138.

Pedelty, M. (2004). *Musical Ritual in Mexico City: from the Aztec to NAFTA*. Austin: University of Texas Press.

Pope, I.; & Laird, P. R. (2001). Villancico. *Grove Music Online*.

Pujoll-Coll, J. (2021). Den lugar a los negrillos: Villancicos y danzas de Negro en la España del siglo XVII. *Anuario Musical*, 76, 53-71.

Richmond, D. (2001). The Legacy of African Slavery in Colonial Mexico, 1519-1810. *Journal of Popular Culture*, 35(2), Fall, 1-16.

Stevenson, R. (2001). Fernandes, Gaspar. *Grove Music Online*.

Swadley, J. (2014). *The Villancico in New Spain 1650-1750: Morphology, Significance and Development*. Doctoral thesis. Canterbury: Canterbury Christ Church University.

Tenorio, M. L. (1999). *Los villancicos de Sor Juana*. México: El Colegio de México.

Uribe, C. R. (2020). *Villancicos guineos, miradas imaginarias. Expresiones afrodescendientes en el México novohispano. Música Oral del Sur*, 17, 323-358.

Uribe, C. R. (2022). *Sarabanda tenga que tenga... Evidencias de prácticas religiosas bantú en un villancico en la catedral de Puebla del siglo XVII. Estudios de Historia Novohispana*, 66, 47-49.

Tyrone, C. (2020). Black in the Baroque: Racism in the Spanish Villancico de Negro. *The Choral Journal* 61(4), 34-48.

El centenario de Brasil: un homenaje musical escolar en Buenos Aires

The Brazilian Centenary: A School Musical Tribute in Buenos Aires

Recibido: 28-07-22
Aceptado: 30-09-22

Luisina García

Universidad de Buenos Aires
CONICET
Buenos Aires, Argentina
luisinagarcia@conicet.gov.ar

Resumen

En septiembre de 1922, en el Teatro Colón de Buenos Aires se llevó a cabo un festival musical escolar para homenajear a Brasil en el centenario de su independencia, organizado por el Consejo Nacional de Educación argentino. Con un enfoque documental y la utilización del método histórico-hermenéutico, este trabajo postula que la conmemoración de la efeméride brasileña en Argentina fue una acción simbólico-cultural que, al igual que otros acontecimientos cercanos en el tiempo, buscó promover un clima de reciprocidad y cortesía internacional, impulsado, en este caso, desde el aparato educativo estatal y desde cierto sector del ambiente musical argentino, emparentados en el pensamiento nacionalista y en una creciente voluntad de confraternidad americana.

Palabras clave: Nacionalismo, americanismo, música escolar, confraternidad.

Abstract

In September 1922, a school music festival organized by the National Education Council of Argentina was staged at the Teatro Colón in Buenos Aires to celebrate the 100th anniversary of Brazil's independence. With a documentary approach and the use of the historical-hermeneutical method, this paper argues that the commemoration of the Brazilian anniversary in Argentina was a cultural and symbolic action that, like other related events, sought to promote a climate of reciprocity and international courtesy, encouraged, in this case, by the government and its educational system and from a certain part of the Argentine music community, both related in a nationalist way of thinking and in a growing desire for Latin American fraternity.

Keywords: Nationalism, Americanism, School Music, Fraternity.

Introducción

El 7 de septiembre de 1922, Brasil celebraba el centenario de su independencia. Fronteras afuera, los estados limítrofes aprovecharon las circunstancias para fortalecer el vínculo entre territorios, organizando festejos por los cien años de soberanía del país vecino. En Argentina se realizaron conmemoraciones tanto en Buenos Aires como en ciudades al interior. Desfiles populares en las calles, actos en escuelas y universidades, conferencias, disertaciones y discursos alusivos, recepciones y almuerzos en clubes, creación de monumentos, funciones teatrales, actos musicales, juegos y tómbolas y hasta la plantación de una *Araucaria Brasilensis* en la Plaza Constitución fueron algunas de las actividades conmemorativas que quedaron registradas en los testimonios de la época¹.

Este trabajo se centra en uno de esos actos celebratorios: un festival escolar musical en homenaje a Brasil, realizado en el Teatro Colón de Buenos Aires y organizado por el Consejo Nacional de Educación (principal organismo de conducción educativa por aquel entonces). Se trató de un evento que involucró la acción conjunta de las esferas estatal, escolar y musical en Argentina, en el que actuaron importantes personalidades del ambiente cultural y al que asistieron figuras relevantes de la dirigencia educativa y política de la época.

El propósito general de este trabajo es contribuir al conocimiento sobre los intercambios musicales entre Argentina y Brasil durante las primeras décadas del siglo XX. Dado que no abunda la bibliografía específica sobre el tema, se hace necesario reponer el estado de reciprocidad cultural de ambos países al momento para conformar un marco historiográfico en el cual situar las relaciones musicales y así establecer correspondencias. Los nexos entre estados latinoamericanos han sido estudiados desde diversas perspectivas y disciplinas: la historia política, la historia diplomática, sucesos económicos e incluso turísticos, han sido algunos abordajes que, no obstante su especificidad (y consecuente superficialidad en el campo artístico), han aportado datos valiosos para conocer los acercamientos o alejamientos entre naciones. Por otra parte, estudios comparativos desde la historia del arte, la historia cultural, la literatura y la historia de las ideas, que posicionan las relaciones culturales en el centro del análisis, permiten observar los campos culturales y los intercambios artísticos significativos a uno y otro lado de las fronteras estatales.

Como propósito específico, el trabajo apunta a la observación y al análisis del mencionado festival musical escolar, como parte de un conjunto de acontecimientos culturales destinados al fomento de conexiones y

acercamientos entre Argentina y Brasil. La proximidad entre estos países se alentó desde el aparato educativo estatal y desde cierto sector del ambiente musical argentino, emparentados en el pensamiento nacionalista y en una creciente voluntad de confraternidad americana.

Intercambio cultural entre Argentina y Brasil (1920)

Durante la década de 1920, Argentina y Brasil inauguraron un vínculo cultural que se asentó en tiempos posteriores. El ideario americanista (o panamericanista) que se advertía por aquel entonces en Argentina dio lugar a afinidades cada vez más fuertes con Brasil y con el resto de las repúblicas sudamericanas. Si bien Santos (2007) sostiene que el punto inicial de la cooperación cultural entre Argentina y Brasil se dio en la década de 1930 –con los acuerdos de los presidentes Agustín P. Justo y Getúlio Vargas–, en los años veinte ya hubieron sucedido algunas aproximaciones que sentaron precedentes. Por caso, en 1922, los festejos del Centenario de la Independencia de Brasil dejaron rastros documentales de una intención de confraternizar y estrechar lazos culturales bilaterales².

Por otra parte, existen estudios sobre los vínculos entre Argentina y Brasil a comienzos del siglo XX, provenientes de diversas disciplinas y enfoques, que contribuyen al conocimiento del estado de reciprocidad entre los países, en esos estadios tempranos. Trabajos como el del historiador argentino Pablo Ortemberg (2020) o del investigador brasileño João Paulo Coelho de Souza Rodrigues (2018), analizan el impacto de las relaciones diplomáticas en los tiempos cercanos a los festejos de los centenarios argentino y brasileño, así como la circulación literaria e intelectual a través de escritores y artistas de ambos lugares, respectivamente. En el caso de Ortemberg (2020), su aporte metodológico incluye la consideración de documentos en archivos diplomáticos como fuentes para el estudio comparado y conectado de las relaciones entre cultura y política nacional e internacional regional.

Desde el campo de la literatura y de las artes visuales, la investigadora argentina Patricia Artundo (2000) y la brasileña Gênese Andrade (2022), encuentran en los años veinte una serie de coincidencias y conexiones entre artistas de ambos países, sirviéndose de fuentes como revistas literarias o epistolarios para detectar relaciones entre personalidades, instituciones y medios de la época a ambos lados de la línea fronteriza. Los trabajos también dan cuenta del período histórico como momento inaugural de esas relaciones, dado el escaso contacto y conocimiento entre escritores y artistas en décadas anteriores. Para el ámbito musical, Silvina Luz Mansilla (2007) trae el testimonio de los primeros intercambios que se dan durante la década de 1920 y que tienen a la visita del compositor brasileño Heitor Villa-Lobos como un acontecimiento importante.

Llegado por primera vez a Buenos Aires en 1925

1 Esta información procede de fuentes hemerográficas del momento; principalmente, de ejemplares de los periódicos *La Época* y *La Nación* (septiembre de 1922). En *La Época* (6 de octubre de 1922), por ejemplo, se comentaron los preparativos que la comisión organizadora encargada de los festejos preveía para el día siguiente. Asimismo, se publicó una nómina de los actos a realizarse en la ciudad Buenos Aires, donde se brindaron detalles sobre varias actividades programadas para la celebración.

2 Estos eventos, sin duda, fueron precedidos desde inicios de 1922 a partir de la repercusión tan importante que tuvo la Semana del Arte Moderno, iniciada en febrero de dicho año.

por invitación de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires y de la Sociedad Cultural de Conciertos, su presencia generó tanto debates como repercusiones en el ambiente musical local. Otros intercambios culturales entre Brasil y Argentina se dieron ya en la década siguiente, como, por ejemplo, los relacionados con las industrias cinematográficas (Gil Mariño, 2014).

Aunque enfocada a partir de los años treinta, la investigación de Raquel Paz dos Santos (2007) ofrece una reflexión historiográfica sobre las relaciones culturales entre Argentina y Brasil, la cual permite corroborar el auge de las conexiones ya pasada la década de 1920. Según esta autora, el acercamiento entre los países se acrecentó con las crisis del liberalismo y del capitalismo, las cuales repercutieron en las economías agroexportadoras haciendo decisiva la unión bilateral en pos de superar las dificultades. Bajo esas circunstancias, políticos e intelectuales de la época interpretaron que era momento de buscar modelos propios de desarrollo económico en América Latina para enfrentar la crisis como un bloque.

Ya que Brasil y Argentina se percibían como potencias emergentes, podían consolidar su hegemonía en América del Sur, ganando mayor protección en el escenario internacional. Esta intención americanista también se fortaleció en el plano cultural y se pautó sobre la valorización de las raíces comunes de América Latina. A grandes rasgos, a partir de la década de 1930, las metas del acercamiento cultural apuntaron a una mayor difusión artístico-intelectual entre los países, creando una imagen positiva del territorio vecino para despertar el interés de cada sociedad.

Un clima festivo: el centenario de Brasil

La noticia en todos los periódicos brasileños del 7 de septiembre de 1922 fue la conmemoración del centenario de la independencia. Grandes fiestas cívicas, desfiles e inauguraciones de exposiciones y monumentos, quedaron impresos en las páginas de la prensa como vestigios del clima de festividad de la época que envolvía a las distintas ciudades de Brasil. La exposición internacional (Río de Janeiro, septiembre de 1922-julio de 1923), fue quizás el evento de mayor envergadura y planificación. Brasil buscaba a través de las celebraciones generar, puertas adentro, una cohesión social que unificara la memoria en torno a la idea de nacionalidad. Puertas afuera –principalmente a través de la Exposición Internacional– se procuraba exteriorizar una imagen de Brasil como sociedad moderna y civilizada, que otorgase al país mayor prestigio y reconocimiento internacional (Motta, 1992).

Por su parte, los periódicos argentinos también siguieron de cerca los festejos en Brasil. Corresponsales de distintos medios contaron con detalle las celebraciones en Río de Janeiro, donde –según expresaban– calles y avenidas se encontraban abarrotadas de personas. Se veían familias enteras saludando desde sus balcones, desfiles de institutos escolares, bandas de música, teatros y cafés abarrotados. Argentina se hizo presente no solo con su pabellón en la Exposición Internacional, sino a través de la asistencia de numerosos periodistas, deportistas, la célebre visita del embajador argentino y del Dr. Marcelo Torcuato de Alvear

(a pocos días de asumir su mandato presidencial).

En Buenos Aires, las conmemoraciones también resultaron numerosas: hubo banquetes, ceremonias, bailes y recepciones en las embajadas, además de los eventos oficiales (que tuvieron lugar tanto en la ciudad como en el interior del país). El Consejo Nacional de Educación declaró asueto para las escuelas primarias de la capital, para que alumnos y docentes pudiesen asistir a los festejos previstos en honor de Brasil. Incluso el Senado rindió un homenaje al país vecino, en su sesión del martes 12 de septiembre, con un discurso de Joaquín V. González. Allí, según narra La Nación (13 de septiembre de 1922, p. 3), el senador reparó en las “afinidades cada vez más intensas” con el pueblo brasileño expresando la adhesión y la solidaridad de la Cámara para el gran acontecimiento. La efeméride fue la ocasión perfecta para demostrar el renovado vínculo entre ambos países y el flamante deseo de confraternidad americana, que se hacía cada vez más notorio.

Festival en el Teatro Colón: homenaje

Marcaron las 16 horas del sábado 9 de septiembre de 1922 cuando el Teatro Colón abrió su telón para dar comienzo al festival organizado por el Consejo Nacional de Educación, llamado “Homenaje de la escuela argentina a los Estados Unidos del Brasil en el primer centenario de su independencia” (Fig.1).

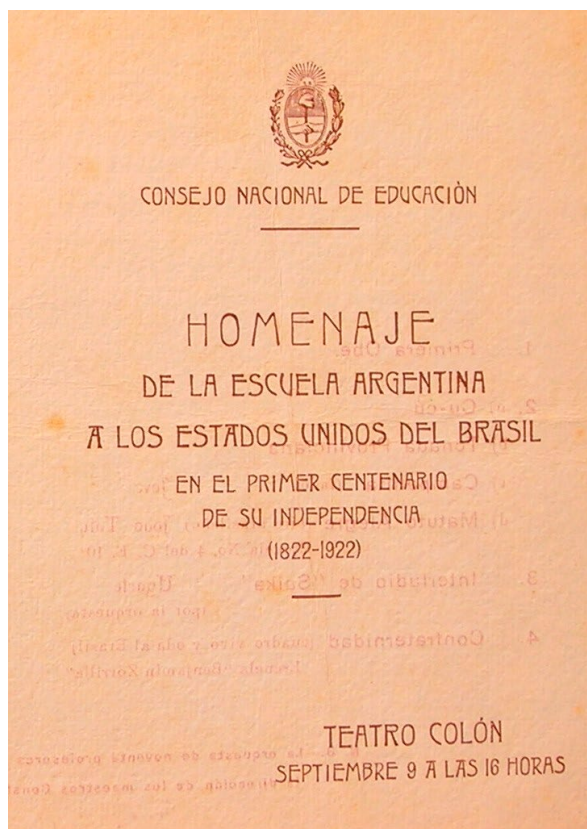


Figura 1
Portada del programa del concierto.

Con una orquesta de noventa profesores acompañada de grandes masas corales –alrededor de setecientos alumnos–, el festival adquirió una dimensión solemne. Entre el público se encontraban miembros del Poder Ejecutivo (el presidente y parte de su gabinete), el Ministro de Brasil (Dr. Pedro de Toledo), legisladores y autoridades escolares. Finalizado el evento, la prensa del momento publicó fotos y elogiosas palabras para describirlo, tales como las que se encuentran en la edición del diario La Época (10 de septiembre de 1922, p. 8): “El espectáculo de ayer ha sido sin duda alguna uno de los actos más significativos realizados hasta la fecha en homenaje al país hermano, y dados los móviles que lo inspiraron, su recuerdo perdurará largo tiempo entre los asistentes”. También la revista El Monitor de la Educación Común, órgano de difusión del Consejo Nacional de Educación, reseñó el concierto:

El más importante de los actos dispuestos por el Presidente del Consejo Nacional de Educación, con el propósito de asociar las escuelas al homenaje argentino al centenario de la independencia de Brasil, realizóse en el Teatro Colón, en la tarde del 9 de septiembre, y constituyó una ceremonia excepcionalmente brillante e imponente tanto por la crecida concurrencia, la corrección unánime con que se desempeñaron los niños, y sobre todo por el espíritu ambiente, que en frecuentes manifestaciones interpretó la simpatía al país hermano que significaba la fiesta (30 de septiembre de 1922, p. 311).

El concierto inició con el Himno Nacional Argentino, seguido por el Himno Nacional de Brasil y un Himno de Homenaje compuesto por el músico italo-argentino Giovanni Serpentine, todos interpretados por estudiantes de las escuelas n° 3 y 5 del Consejo Escolar n° 7¹. Posteriormente, el programa se dividió en dos partes iguales, de cuatro secciones cada una:

Una primera sección orquestal, seguida por un grupo de cuatro canciones corales escolares; luego, otra obra a cargo de la orquesta y finalmente un “cuadro vivo”. Bajo este esquema, en la primera parte, se oyeron la Primera Obertura de Alberto Williams; las canciones Cu-cú de Julián Aguirre, Tonada provinciana de Andrés Chazarreta, Campanita de Manuel Jovés y Matuto alegre de João Tafal; el Interludio de Saika, ópera de Floro Ugarte, así

como el cuadro vivo Confraternidad. En la segunda parte, las obras fueron la Obertura en Re de Constantino Gaito, las canciones Romancillo del lobo de Julián Aguirre, Vidala del santiaguense de Andrés Chazarreta, La Noche de Kreutzer e Impresión de Athos Palma; seguidas por la obertura de Egmont de Beethoven y el cuadro vivo Apoteosis (Fig. 2)².

PROGRAMA	
Himno Nacional Argentino	Luzera
Himno Nacional Brasileiro	Da Silva
Himno de Homenaje	Serpentine (Escuelas Nos. 3 y 5 del C. E. 7°)
PRIMERA PARTE	SEGUNDA PARTE
1. Primera Obertura Williams (por la orquesta)	5. Obertura en Re Gaito (por la orquesta)
2. a) Cu-cú Aguirre	6. a) Romancillo del Lobo Aguirre
b) Tonada Provinciana Chazarreta	b) Vidala del Santiaguense Chazarreta
c) Campanita (tubo) Jovés	c) La noche (oro a espalla) Kreutzer
d) Matuto Alegre (aire brasileiro) João Tafal Escuela No. 4 del C. E. 10°	d) Impresión (samba) Palma Escuelas Nos. 1 y 5 del C. E. 10°
3. Interludio de "Saika" Ugarte (por la orquesta)	7. Egmont (obertura) Beethoven (por la orquesta)
4. Confraternidad (cuadro vivo y oda al Brasil) Escuela "Benjamin Zorrilla"	8. Apoteosis (Cuadro vivo y desfile) Escuelas "Orsino Leguizamón" y "Nicolas Rodríguez Peña"

N. B.—La orquesta de noventa profesores y las masas corales infantiles estarán bajo la dirección de los maestros Constantino Gaito y Luis V. Obeas.

Figura 2
Programa del concierto.

Pese a que la intención de homenajear a Brasil desde las escuelas argentinas fue el principal motor del evento, es sabido que la planificación de un programa de concierto es mucho más profunda e involucra toda una serie de acuerdos entre diversas fuerzas sociales (públicos, músicos, espacios, gustos). En palabras de William Weber, el diseño de un programa de concierto es “una especie de proceso político” (Weber, 2011, p. 11). Para el caso del festival escolar, más allá del gesto de cortesía internacional, no pueden ignorarse otros factores que hicieron posible la realización de un evento de esta magnitud en el espacio musical más importante del país. Además, al tomar en cuenta que fue una entidad educativa estatal la que estuvo a cargo de la realización del concierto, puede inferirse el interés del sector político dirigente en imprimir un énfasis americanista en los proyectos pedagógicos.

Basta con una somera lectura del programa para detectar la intención de confraternidad; los himnos nacionales fueron las obras musicales que abrieron este acto y, con ellos, quedó musicalmente establecido el

1 Giovanni Serpentine (Recanati, 1864–Buenos Aires, 1937) fue un músico inmigrante italiano llegado a la Argentina en 1886. Se radicó en la ciudad de La Plata donde fundó el Conservatorio Verdi y se dedicó a la enseñanza musical. Ocupó cargos en diversas escuelas de Buenos Aires y La Plata, siendo designado director de la enseñanza de la música en 1908. Realizó una importante actividad como compositor de música para banda, además de música escolar, actividad que lo llevó a escribir himnos y canciones (Weber, 2016).

2 Si bien este trabajo no se dedica al análisis individual y detallado de las obras que conformaron el programa del concierto, se sugiere que en una instancia analítica pormenorizada podrían encontrarse datos relevantes sobre la presunción de la deseada confraternidad americana. Por ejemplo, la canción Romancillo del lobo, de Julián Aguirre, tiene texto de Ricardo Rojas, quien, en ese momento de la década del 20, era el mayor exponente en la corriente indigenista en Argentina; corriente que, a su vez, ejercía notable influencia en las reflexiones sobre un arte nacional de corte americanista. Sobre Rojas y la corriente indigenista en relación a la música de los años 20, véase Wolkowicz (2020).

deseo de generar un pacto entre ambos países. Si bien el Himno Nacional Argentino, de enseñanza obligatoria en las escuelas del país, era entonado en todos los actos escolares, no era ese el caso del Himno Nacional de Brasil, al parecer, aprendido para la ocasión. Según la reseña en la revista *El Monitor de la Educación Común* (30 de septiembre de 1922), “el himno brasileño fue cantado en portugués por los alumnos así como los diversos aires portugueses y brasileños que fueron calurosamente aplaudidos” (pp. 311-312). Incluso, el Himno de Homenaje compuesto por Serpentine reafirma la aspiración de reciprocidad con Brasil, con una composición musical que reverencia la efeméride patriótica desde la mirada limítrofe³.

Por otra parte, se conoce que el estado argentino tuvo una fuerte intervención en el campo simbólico a comienzos del siglo XX y que la música constituyó un elemento potente dentro de ese campo (Buch, 2013). Los himnos nacionales y las canciones patrióticas eran (de hecho, continúan siendo) símbolos relevantes dentro de los contenidos didácticos: formaban parte importante de las fiestas escolares, espacios que el equipo educativo dirigente consideraba propicios para instaurar el fervor patriótico a través de un juramento de lealtad al país. En otras palabras, estos himnos no solo oficiaron de encabezado protocolar en el concierto, sino que dejaron en evidencia la importancia que tenía para el sistema escolar argentino el reforzamiento del sentimiento patriótico así como la necesidad de unidad y confraternidad con los países sudamericanos.

Tal como el inicio del concierto constituyó un evidente gesto de hermandad con Brasil, el cierre redobló la apuesta con un cuadro vivo final, en el cual varias niñas que representaban diferentes letras formaron un “lema feliz de confraternidad argentino-brasileña” con la frase “Todo nos une, nada nos separa” (“Información nacional. Homenaje escolar al Brasil”, *El Monitor de la Educación Común*, año 41, No. 597, 30 de septiembre de 1922, p. 312).

Al profundizar en la lectura del programa, se observa que se incluyeron ocho obras argentinas y una de Brasil (de João Tafal), asegurando la representación musical de ambas naciones. Asimismo, se interpretó un fado de un compositor español (Jovés), probablemente como símbolo de la herencia musical ibérica. De las ocho piezas argentinas, tres fueron obras orquestales (las oberturas de Williams y Gaito, el interludio de Ugarte) y cinco canciones (dos de Aguirre, dos de Chazarreta y una de Palma). Las obras sinfónicas del programa dotaron de cierta relevancia musical al evento, por tratarse de un repertorio no frecuente en los actos escolares que, además, fueron interpretadas en el distinguido recinto del Teatro Colón. En esta misma dirección de “relevancia” se piensa a la inclusión de la obertura de Egmont de Beethoven, composición seguramente recurrente en las programaciones habituales

del teatro⁴. Las cinco canciones de músicos argentinos que sonaron esa tarde fueron piezas conocidas por los alumnos de las escuelas, por ser parte de los cancioneros escolares confeccionados por el Consejo Nacional de Educación. En aquel entonces, la música que se enseñaba en las aulas era propuesta por la Inspección de Música, sujeta a la aprobación del Consejo. Ese mecanismo aseguraba la instauración de contenidos didácticos que a su vez sirvieran al proceso de conformación y afianzamiento de una identidad nacional. Asimismo, el contexto pedagógico de la época promovía la enseñanza de la lengua nacional a través de asignaturas como la música, donde se cantaban canciones en castellano, preferentemente de autores nacionales.

Se trató, entonces, de una selección de canciones con un marco ideológico nacionalista, pensadas para el abordaje de voces infantiles en etapa de formación escolar. Al mismo tiempo, podría decirse que el programa del concierto homenaje quiso configurarse como una suerte de demostración del nivel educativo de las escuelas porteñas y, en particular, de los conocimientos musicales adquiridos por quienes transitaban su instrucción primaria⁵.

Otro aspecto relevante podría apreciarse en que las partes vocales del programa, tanto los himnos como las canciones, hayan sido cantadas colectivamente. Siguiendo las reflexiones de Buch (2013, p. 38), es posible pensar al canto colectivo como un acto en el cual las voces “se reconocen iguales y unidas, fusionadas en un nosotros transfigurado por la emoción lírica” y presentado como sujeto político. Del mismo modo, los rituales escolares se caracterizan por ser prácticas colectivas con conductas prefijadas que algunos estudiosos consideran “recursos didácticos para la enseñanza del patriotismo” (Albini, 2011, p. 36). Así, el mensaje nacionalista –también americanista– sería visto como un elemento compartido capaz de generar un impacto más profundo en la sociedad.

3 El Himno de Homenaje a Brasil tuvo letra de Gabriel Monserrat, militar y escritor argentino que se dedicó al estudio de los símbolos e himnos en el país y fue el autor de las letras de varias canciones patrióticas.

4 La orquesta que tocó esa tarde en el Teatro Colón fue dirigida por los maestros Constantino Gaito y Luis V. Ochoa, quienes también estuvieron a cargo de la dirección de las masas corales infantiles.

5 Durante ese mismo año, 1922, también se llevó a cabo el Tercer Congreso Americano del Niño, con sede en Río de Janeiro. El gobierno de Brasil quiso que la reunión fuera parte de los números oficiales de los festejos del centenario. Allí, educadores, sociólogos, médicos, higienistas y juristas de América debatieron temas relativos a la infancia, predominando un enfoque americanista que buscaba resituar la mirada por fuera de los avances en Europa. En ese contexto, Argentina y Brasil halagaron mutuamente sus sistemas educativos e, incluso, en Buenos Aires, dos escuelas se designaron con los nombres “Quintino Bocayuva” y “7 de septiembre”, a modo de homenaje a Brasil por su centenario (véase el extenso texto “Actos y muestras escolares de confraternidad brasileño-argentina”, *El Monitor de la Educación Común*, año 41, No. 598, 31 de octubre de 1922, pp. 71–82).

En el programa del concierto, la convivencia de obras de raíz folclórica (la Tonada provinciana y la Vidala del santiagueño de Chazarreta) junto a piezas infantiles de compositores nacionales ligados a la música de tradición escrita (Cu-cú y Romancillo del lobo de Aguirre, Impresión de Athos Palma) –incluyendo música europea con texto en castellano (La noche de Kreutzer)– se encuentra ya en el cancionero escolar argentino de la primera mitad del siglo XX, caracterizado por dicha coexistencia musical. La aspiración nacionalista en la enseñanza escolar de la música abarcaba tanto la preocupación por mantener vivo el patrimonio folclórico (Noli, 2018, p. 69) como por educar el gusto musical a través de recursos compositivos y obras heredadas de la tradición europea.

Por otra parte, al observar las piezas de compositores argentinos seleccionadas para el festival, es posible detectar que, más allá de incluir autores contemporáneos o conocidos de la época, se trató, en algunos casos, de figuras importantes del denominado “nacionalismo musical argentino”. A propósito, uno de los referentes de dicho movimiento, el músico Julián Aguirre (1868-1924), tuvo la ocasión de pronunciarse respecto del festival, emitiendo un comentario de opinión en su columna “La semana musical” de la revista El Hogar. Allí expresó:

La tendencia nacionalista que acusan los programas de fiestas como ésta, donde se incluyen las obras de los maestros argentinos y se da a éstos oportunidad para hacer conocer su labor, merece una mención especial que asocie el éxito obtenido con la simpática iniciativa del Consejo Nacional de Educación. (15 de septiembre de 1922)

Además de ratificar la tendencia nacionalista del concierto, su comentario responde a un contexto de reclamos por la visibilización de obras argentinas –algo que Aguirre defendió por mucho tiempo en su rol de crítico musical–. El compositor elogió la inclusión de estas piezas en un homenaje que pudo, desde luego, haberse propuesto una mayor inclusión de música brasileña. Visto desde otro ángulo, también es posible pensar que la preferencia por la música argentina en un homenaje a otro país latinoamericano pudo guardar cierta relación con aquel ideal americanista que cobraba cada vez más protagonismo. Así, el arte “propio” de cada país podía ser, en simultáneo, representativo de América Latina como una región cohesionada. El programa del concierto, entonces, encerró una serie importante de decisiones institucionales, didácticas, representativas y fraternales.

Conclusión

Cumplir cien años de independencia significó para el pueblo brasileño un momento histórico digno de festejar. El contexto de exaltación patriótica tuvo entre sus intenciones unificar la memoria en torno a la

identidad nacional y establecer uniones con los vecinos sudamericanos. Para ello, el gobierno de Brasil instauró una agenda conmemorativa que abrió las puertas a todos los países de la región, los cuales asistieron al evento llevándose una impresión moderna y civilizada de la sociedad agasajada. Además de cruzar la frontera para participar de los festejos en Brasil, Argentina organizó homenajes en sus tierras con la intención de estrechar lazos con el país hermano. El sector político, los espacios diplomáticos, las congregaciones populares en las calles y los ámbitos educativos, todos expresaron sus sentimientos de alegría a través de acciones concretas, indudablemente insertas en un clima de ideas americanistas en pleno auge.

El relevamiento bibliográfico de aquellos estudios que toman en consideración la relación cultural entre Argentina y Brasil da cuenta de una etapa inaugural en los intercambios entre países durante la década de 1920. Por su parte, las fuentes de la época atestiguan que la recepción en Argentina del Centenario de Brasil fue significativa; se podría afirmar que sentó las bases para lo que posteriormente se transformó en un contacto persistente. El “Homenaje de la escuela argentina a los Estados Unidos del Brasil en el primer centenario de su independencia” tuvo, de este modo, un peso histórico importante al situarse en los albores de una relación de confraternidad argentino-brasileña. Tal como escribía el periodista de La Época, se trató de uno de los “actos más significativos” realizados al “país hermano” (10 de septiembre de 1922, p. 3) y, como tal, fue allanando el camino para la valoración mutua entre los países.

El foco puesto en el concierto homenaje del Colón –en el contexto educativo del que fue emergente– comprueba que se trató de un encuentro cuya finalidad trascendió la mera expresión conmemorativa. Dicho en otras palabras, más allá del deseo de afianzar el vínculo con Brasil o de rendirle homenaje por su especial situación, fue una exteriorización de las políticas educativas diseñadas por el Consejo Nacional de Educación y un lugar de difusión de la música de autores argentinos. El festival escolar apeló a sus rituales patrióticos, al poder del canto colectivo, a la entonación de obras tanto nacionales como alusivas a Brasil, para generar un clima de confraternidad americana, demostrando al mismo tiempo la calidad de la enseñanza musical de las escuelas porteñas a las ilustres personalidades de ambos países que asistieron al evento.

A través de la grandilocuencia de una orquesta y masas corales numerosas, con la ayuda logística de una excepcional convocatoria junto a la prestigiosa locación del Teatro Colón, se pretendió la construcción de un evento histórico que, parafraseando a La Época, perdurase largo tiempo en la memoria de los asistentes. Con la infancia como principal protagonista de este homenaje musical, la relación cultural entre los países comenzaba a asentarse ya desde las bases.

Agradecimientos

Agradezco la guía pedagógica de mis directoras de tesis doctoral en curso, Dra. Silvina Luz Mansilla y Dra. Vera Wolkowicz. También, mi gratitud al Dr. Pablo Palomino con quien trabajé algunos de estos temas en un seminario de posgrado cursado en la Universidad Nacional de San Martín. Cléber Maurício de Lima, compañero de equipo de investigación en la Universidad de Buenos Aires, por sus conocimientos sobre la historia musical en Brasil, aportó comentarios en el debate que suscitó la lectura de esta ponencia, los cuales fueron incluidos también en este texto.

Gracias a la gentileza de la Dra. Melanie Plesch, accedí al programa del concierto "Homenaje de la escuela argentina a los Estados Unidos del Brasil", conservado por la familia del compositor Alberto Williams. La disponibilidad de este valioso material fue el motivo disparador de este trabajo.

Referencias

Aguirre, J. (15 de septiembre de 1922). La semana musical. Homenaje al Brasil. El Hogar.

Albini, M. C.; Caruso, C. B.; & Cianciaroso, E. (2011). Aportes de la investigación musicológica a la creación de un cancionero escolar argentino en la primera mitad del siglo XX. Actas de la Octava Semana de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación "La Investigación Musical a partir de Carlos Vega", Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales (UCA). Disponible en: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1096>

Andrade, G. (2022). Outras vias entre as vanguardas brasileiras e argentinas nos anos 1920. Estudos Avançados, 36(104), 111-142.

Artundo, P. (2000). Los años veinte en la Argentina. El ejercicio de la mirada. CiberLetras: Revista de Crítica Literaria y de Cultura, n° 3.

Buch, E. (2013). O juremos con gloria morir. Una historia del Himno Nacional Argentino, de la Asamblea del Año XIII a Charly García. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Coelho de Souza Rodrigues, J. P. (2018). Diplomacia cultural y circulación literaria: dos escritores brasileños en Buenos Aires entre los centenarios. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 6(11), 74-101.

El senado rindió en su sesión de ayer un homenaje a Brasil (13 de septiembre de 1922). La Nación.

Gil Mariño, C. N. (2014). Primeros intercambios entre la industria cinematográfica argentina y brasileña en la década del treinta. AdVersuS, XI(27), 74-101.

Dio lugar a una brillante fiesta el homenaje escolar al Brasil (10 de septiembre de 1922). La Época.

Información Nacional. Homenaje escolar al Brasil (30 de septiembre de 1922). El Monitor de la Educación Común.

Mansilla, S. (2007). Heitor Villa-Lobos en Buenos Aires durante la década de 1920: modernismo, recepción y campo musical. Per Musi. Revista Acadêmica de Música, 16, 42-53.

Motta, M. S. da (1992). A nação faz 100 anos: a questão nacional no centenário da independência. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getulio Vargas/CPDOC.

Noli, Z. (2018). La música para niños no es cosa de niños. Una madeja entre infancia, escuela, Estado, tecnología y mercado. Buenos Aires: Biblos.

Ortemberg, P. (2020). Los archivos diplomáticos y la historia cultural de las relaciones internacionales: Centenarios patrios conectados entre Argentina, Brasil, Chile y Perú. Revista Electrónica de Fuentes y Archivos (REFA), 11(11), 87-106.

Santos, R. P. d. (2007). Uma nova reflexão historiográfica das relações argentino-brasileiras a partir da dimensão cultural (1930-1954). Anuario del Centro de Estudios Históricos «Prof. Carlos S.A. Segreti», 7(7), 409-424.

Weber, J. I. (2016). Modelos de interacción de las culturas en las publicaciones artístico-culturales italianas de Buenos Aires (1890-1910) (Tesis de doctorado). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Weber, W. (2011). La gran transformación en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Wolkowicz, V. (2020). Indigenismo imaginario: representaciones incaicas a través de la ópera y el teatro en Argentina en los años 20. Revista Teatro XXI, 36, 91-106.

Frederic Mompou's Guitar Version of *Cançó i Dansa X*: A Dating Hypothesis

La versión para guitarra de Cançó i Dansa X de Frederic Mompou: una hipótesis de datación

Recibido: 12-05-22
Aceptado: 22-07-22

Camilla Rubagotti

Giuseppe Tartini Conservatory of Music
Trieste, Italy
rubagotticamilla@gmail.com

Abstract

The present paper aims to provide a dating hypothesis for the guitar version of *Cançó i Dansa X* for guitar by Frederic Mompou. This hypothesis is based on autograph documents written by the composer and the dedicatee of the diptych, which enhanced a historical reconstruction allowed by contemporary and successive sources about Frederic Mompou, Andrés Segovia, and other people and facts named in the documents. This paper ultimately shows how *Cançó i Dansa X* for guitar might be contemporary or even earlier than the versions for piano and vocal quartet and thus Mompou's first piece for guitar, ten years before Suite Compostelana.

Keywords: Andrés Segovia, Music for Guitar, Spanish Music, Guitar Version, Music Dating.

Resumen

El objetivo de este artículo es formular una hipótesis de datación para *Canción y Danza X* para guitarra de Federico Mompou. Esta hipótesis se basa en documentos autógrafos del compositor y del dedicatario del díptico, que hicieron posible una reconstrucción histórica, además de fuentes contemporáneas y sucesivas sobre Federico Mompou, Andrés Segovia y otros hechos y personas nombrados en los documentos. Este artículo evidencia en última instancia que *Canción y Danza X* para guitarra podría ser contemporánea o anterior a las versiones para piano y para cuarteto vocal y, por lo tanto, la primera pieza para guitarra de Mompou, diez años antes de Suite Compostelana.

Palabras clave: Andrés Segovia, música para guitarra, música española, versión de guitarra, datación musical.

Introduction

The Barcelonan pianist and composer Frederic Mompou (1893-1987) is still acknowledged as one of the greatest Catalan musicians of the 20th century. Though he is best known for his piano works, he also wrote three compositions for guitar; after all, his guitar works clearly demonstrate that Mompou had a personal idea of the sound and possibilities of the instrument in spite of being so faithful to the piano.

Throughout his life, Mompou had continuous contact with the guitar and with the great Catalan and Spanish guitarists of his time (notably Miquel Llobet, Andrés Segovia, and Narciso Yepes). This exposure to the guitar might have been the source of a personal vision of the instrument, incredible guitar technique for a pianist, which clearly underlies Mompou's pieces.

His guitar works are perfectly consistent with the aesthetics of his pianistic compositions; however, they show a deep, instinctive understanding of the idiomatic characteristics of the instrument in matters such as resonance and polyphony and incredibly few pianistic elements.

Even before Frederic Mompou started composing for the guitar, it is quite obvious that its sonority was deeply rooted in his personal experience and, most importantly, in his auditory imagination. Indeed, the guitar is somehow evoked by two works for piano, *El carrer el guitarrista i el vell cavall* (The street, the guitarist and the old horse) and *Prélude pour la main gauche* (Prelude for the left hand). The composition of *Prélude pour la main gauche* (1930) began as Mompou's left hand started moving on the piano while he was talking with the guitarist Miquel Llobet (Herralde, 1976). On the other hand, *El carrer el guitarrista i el vell cavall* belongs to the early work *Suburbis* (1916-1917). It is a collection of small piano pieces painting the popular and urban sounds of Barcelonan suburbs, which had nourished the composer's imagination since his childhood (Bastianelli, 2021, p. 19). *El carrer el guitarrista i el vell cavall* corresponds to this evocative description of a Barcelonan suburb in Mompou's notes:

It is not really a road, but neither is it truly a street. On one side, there are modest little first-floor houses, and on the other side, there are the fields. The tobacconist is recognisable through a discoloured national flag. The rag-merchant's small shop is shady, with the little flag of rags and the bird at the door. At the grocer's house, the fruit is covered by a pink mosquito net. Tireless hammer stroke! How well you accompany with your rhythm the simple song sung by the mother over there in the little apartment while she is mending the clothes. The road is poorly maintained and the holes are deep. All the factory sirens have let hear their lonely wail in the

evening mist over the fields that are already shady of rest. Groups of workers passing by fill the road, which emanates a smell of chimney smoke. The lamplighter lights up the street lamps and in the little apartments, the candlelight fills the walls of shadows among which the desire of an adolescent sensuality arises. With the night, silence has come. The hour strikes heavily and all is left in the street is just the memory of a guitar's music. A cart full of rocks goes by, and the horse, with big and compassionate eyes, pulls with effort, slowly, dragging a sick hoof.¹ (Janés, 1987, pp. 103-104) A decade after *Suburbis*, in 1927, Mompou showed a first hint of desire to compose a piece for guitar. The proof of this first, early impulse is a sentence that the composer wrote in a letter to his friend Manuel Blancafort: "Moreover, as I am in good condition while doing a quartet movement, other motifs come to my mind and bring me new ideas; they might result in a piece for guitar or maybe in a melody" (Mompou, 1927, p. 2).²

It seems that he did not actualize this desire until the Fifties. Indeed, the first certain testimony of the existence of guitar works by Frederic Mompou is a sentence in a letter of 27th January 1953. This letter was from the guitarist Andrés Segovia (1893-1987), who wrote: "Your small works go perfectly well with the guitar and I wish that you would quickly send me the other movements that will

1 Original text: "No és purament una carretera, però tampoc és completament un carrer. D'un costat són casetes humils de primer pis, i de l'altre costat són els camps. / L'estanc s'endevina per un descoloriment de bandera nacional. / La botigueta del drapaire és ombrosa amb la bandereta de retalls i l'ocell a la porta. / A casa del droguer la fruita està coberta amb una mosquitera rosa. / Incansable cop de mall! que bé acompanyes amb el teu ritme la cançoneta senzilla que la mare canta dalt del piset tot apedassant la roba. / La carretera està mal cuidada i les roderes són profundes. / Totes les sirenes de les fàbriques hat fet sentir el seu plany sol entre la boira de la tarda per sobre els camps que ja sombregen de repòs. / Passen les colles de treballadors que omplen el carrer, que desprèn una olor de fum de llar. / El fanaler encén els fanals del carrer i en l'interior dels pisets la llum de les espelmes omple les parets d'ombre entre les quals neix el desig d'una sensualitat d'adolescent. / Amb la nit ha vingut el silenci. / Toquen pesadament les hores i en el carrer sols ha quedat el record d'una musiqueta de guitarra. / Pasa un carro ple de rocs, i el cavall d'uns ulls grossos i compassius tira amb esforç lentament, arrossegant una pota malalta" (this and all the translations are provided by the author).

2 Original text: "Además, com que estic en bon estat mestres estic fent un temps de cuarte, altres motius venen a portarme noves idees potser resultarà una pessa per a guitarra, potser una melodia."

constitute the Suite" (Segovia, 1953, p. 1).³

Although Mompou and Segovia already knew and esteemed each other (Iglesias, 1992), the summer courses of *Música en Compostela* deepened the rapport between them. Taking place since 1958, they also led to the commission of "a composition rooted in Galicia which would have the stature of a concert piece" (Iglesias, 1992, pp. 221-222). This composition would later become the most famous of the composer's guitar works, *Suite Compostelana*.

A decade later, in March 1972, Mompou added a thirteenth diptych for guitar to his cycle of *Cançons i Danses*. *Cançó i Dansa XIII*, based on the Catalan tunes *El cant dels ocells* and *El bon çador*, was dedicated to the Spanish guitarist Narciso Yepes (1927-1997). It was the composer's last work for guitar.

During an interview, while talking about *Suite Compostelana* and *Cançó i Dansa XIII*, even the composer's wife emphasized his husband's interest in the guitar; indeed, she claimed: "Mompou knew the guitar well and he liked it" (Comellas, 1993, p. 40).⁴

Suite Compostelana, composed in 1962 and dedicated to Andrés Segovia, is the only guitar piece by Mompou whose first edition was edited and fingered by the dedicatee; the Andalusian guitarist also included its recording in a long playing alongside Alexander Tansman's *Suite in modo polonico*. As for *Cançó i Dansa XIII*, its recording was included in Yepes's long playing *Música Catalana* a few months after its composition; it was Jordi Codina, though, who edited its publication. Thus, the circumstances of the composition, the publication, and the first recording of *Suite Compostelana* and *Cançó i Dansa XIII* are known. The origins of Mompou's third piece for guitar, on the contrary, are a real mystery.

Cançó i Dansa X

Cançó i Dansa X was written by Frederic Mompou in 1953 for both piano and vocal quartet and it was published by Salabert Éditions. It is the tenth of a cycle of songs and dances composed over a large period of time, from the Twenties until the Seventies (Bastianelli, 2021).

After publishing twelve diptychs for piano, Mompou claimed: "At the moment I have twelve [*Cançons i Danses*] and I think I will finish here because, if you begin the thirteenth, then you are forced to write twenty-four!" (Trébouta & Vozlinsky, 1971, 27'20")⁵. Over the following years, however, Mompou added three new diptychs to his *Cançons i Danses*. In 1972 he composed *Cançó i Dansa XIII* for guitar, which he dedicated to Narciso Yepes. He also added

two last diptychs for keyboard instruments: the fourteenth, for piano, and the fifteenth, for organ.

The cycle of the *Cançons i Danses* is overall inspired by Catalan folklore and most of the musical material used by Mompou comes from his homeland's folksongs. There are only a few exceptions: some original compositions and *Cançó i Dansa X*, whose musical material is derived from two of the medieval *Cantigas de Santa Maria* attributed to Alfonso X, the Wise King. According to Mompou's wife, *Cançó i Dansa X* is a "very sober, very religious harmonization" of the melodies (Comellas, 1993, p. 38)⁶ of *Cantigas* number 100 (Mettmann, 1959, pp. 285-286) and 179 (Mettmann, 1961, pp. 197-198).

Nobody knew that a guitar version of *Cançó i Dansa X* existed before Angelo Gilardino found its undated autograph manuscript. It was in Andrés Segovia's archives in Linares (Gilardino, 2001), so it looks like the Andalusian guitarist was the musician for whom the composition was conceived. It seems that Segovia never played it or talked about it, and neither did Mompou. This manuscript was thus rediscovered and published posthumously and no sure evidence about its date has ever been found. The aim of this study is to present a dating hypothesis for *Cançó i Dansa X* based on the correspondence between Segovia and Mompou and on the biographical facts of their life.

An address on the last page of the autograph

The first element of this dating hypothesis is the address written on the last page of the autograph of *Cançó i Dansa X* (Attademo, 2010, p. 82), "Durán y Bas 1 Barcelona". It was the address of the apartment owned by Lluís Duran i Ventosa, the second husband of Mompou's mother, Josefina Dencausse.

According to Janés (1987), Mompou moved to his mother's house in 1941, as he returned to Barcelona from Paris. At first, Frederic, Josefina, and Lluís lived on Passeig de Gràcia because Duran i Ventosa's apartment had been damaged during the Spanish Civil War, so it was still under repairs. About one year later, after the completion of all repairs, the family moved to Carrer de Durán i Bas, 1. The composer lived there until his mother's death, which occurred in February 1953. After Josefina's death, he moved to his brother's apartment in Avinguda de la República Argentina. After Mompou's marriage to Carme Bravo in 1957, the couple moved to Carrer del Mestre Nicolau. Thus, the address written on the last page of the manuscript is that of the apartment where Frederic Mompou lived from 1942 until February 1953. As the composition date of the versions for piano and for vocal quartet is precisely 1953, *Cançó i Dansa X* for guitar might date back to the same period.

3 Original text: "Tus obritas van perfectamente a la guitarra y desearía que no tardases mucho en mandarme los otros numeros que han de componer la Suite."

4 Original text: "Mompou coneixia bé la guitarra i li agradava."

5 Original text: "Actuellement, j'en ai douze [*Chansons et danses*] et je crois que je vais finir ici, parce que, si on commence la treizième, alors on est obligé d'en faire jusqu'à vingt-quatre!"

6 Original text: "Una harmonització molt sobria, molt religiosa."

7 Information telephoned by the Fundación Andrés Segovia of Linares.

An undated letter to Segovia

The correspondence between Mompou and Segovia preserved in the *Biblioteca de Catalunya*⁸ is another element to be considered. Most of the letters in this collection, dated or undated, are referable to the years ensuing the composition of *Suite Compostelana*. Only one dated letter was certainly written before the *Suite*: Segovia's letter of 27th January 1953. Of all the correspondence preserved in the Fons Mompou, only one undated letter to Segovia mentions a *Canción y Danza* for guitar. This is surely a reference to *Cançó i Dansa X*; indeed, Mompou composed no other work of this cycle for the Andalusian guitarist (the only other diptych he wrote for guitar, the thirteenth, was dedicated to Narciso Yepes). However, there is no other explicit mention of *Cançó i Dansa* in the letters that Mompou and Segovia exchanged.

The letterhead is that of *L'Ermita*⁹: the drawing of a little hermitage with two poplars made by Frederic's brother, the painter Josep. Here is the text of Mompou's letter alongside its English translation (Tab. 1).

<p>Querido amigo Segovia: Fué una pena para mi verme privado de tu concierto y del placer de saludarte el pasado domingo. Estaba de excursion con unos amigos entre ellos el escritor suizo John Knittel y estaba prevista nuestra llegada las 6 pero falló el horario! Te telefoneé a la mañana siguiente y me contestaron que ya habías volado. Tenia mucho interes é ilusion en saber si mi "Canción y Danza" era guitarrística. Estoy estos dias intentando escribir algo mas para este dulce, pero rebelde instrumento, que tu eres el único en dominar. Con mi cordial abrazo, F. Mompou</p>	<p>Dear friend Segovia: It was a pain for me to be deprived of your concert and of the pleasure to say hello last Saturday. I was on an excursion with some friends, among whom the Swiss writer John Knittel, and our arrival was foreseen for 6 p. m., but we were late! I called you the following morning, but I was told that you had already taken a flight. I was curious and desirous to know whether my <i>Canción y Danza</i> was guitaristic. In these days, I am trying to write something more for this sweet, but rebel instrument, which only you can dominate. Hugs, F. Mompou</p>
--	--

Figure 1

Mompou's undated letter to Segovia (Janés, 1987, p. 82).

Mompou's undated letter was clearly written prior to 1963, as it is completely different from those exchanged after the composition of *Suite Compostelana*.

8 Andrés Segovia, correspondence sent to F. Mompou and Carme Bravo (with 16 letters from Mompou to Segovia). These letters are preserved in Barcelona, Biblioteca de Catalunya, included in M 5022/4.

9 L'Ermita was a refuge that Mompou had founded with his friend Guillem Viñas. It was a sort of shelter where they could meet. They organised reunions in order to talk about art, literature and religion. L'Ermita was located in La Garriga, in the province of Barcelona (Janés, 1987).

First of all, the topics of this letter are completely unrelated to the conversations between 1963 and 1978, which can be easily reconstructed. Indeed, the main topics of the correspondence are *Suite Compostelana* (its fingering, execution, editing, publishing, recording, and rights), the French documentary *Federico Mompou* for the series *L'homme et sa musique*, the death of Segovia's daughter, *Música en Compostela* and health problems.

Moreover, in this letter, Mompou used the guitarist's surname in the salutation and his own surname in the signature. However, the composer and the guitarist used first names in both the salutation and the signature in all of the correspondence from 1963 until 1978, which implies a different degree of intimacy. Therefore, it is likely that this undated letter was written prior to the others. This implies that Mompou probably finished the guitar version of *Cançó i Dansa X* before *Suite Compostelana*.

A dating hypothesis for Mompou's letter

This dating hypothesis for Mompou's undated letter is based on elements provided by the writer. It takes into account the Sunday day trip and the presence of John Knittel as well as some details about Segovia's concert.

The excursion

Mompou's short description of the excursion hints at two elements: firstly, the presence of a Swiss writer named John Knittel and secondly, the fact that this day trip took place with a group of friends on a Sunday.

John Knittel was a Swiss writer who enjoyed a wide success in Spain in the Forties. It seems that he had no direct contact with the composer, but he knew Josep Janés (1913-1959). He was a Catalan poet and publisher and a great friend to Mompou, who composed a cycle of five songs titled *Combat del Somni* on five poems from Janés's homonymous collection.

Mengual Català (2013) affirms that Knittel met Janés in 1944 when he went to Madrid looking for a Spanish publisher after the success of the film based on his novel *Via mala*. In 1946, Janés bought a house in the neighborhood of Pedralbes and he started to receive important representatives of Barcelona's cultural life. Alongside intellectuals such as Ignacio Agustí, Eugenio d'Ors, Sagarra, François Mauriac, Mika Waltari, Roger Caillois, André Maurois, he regularly met Frederic Mompou and John Knittel.

Therefore, John Knittel was a member of the same group of friends as Mompou, who knew the poet well. There is no trace of personal contact between Mompou and Knittel; it is worth mentioning that they met their common friend Josep Janés in a group formed by about twenty people (Mengual Català 2013).

Janés (1987) explains that the undated letter's connection to Josep Janés is confirmed by a second element:

the excursion with a group of friends on a Sunday afternoon. Indeed, after the Janés family moved to Pedralbes, Frederic Mompou and Carme Bravo used to spend their Sunday afternoons with them and they often made excursions by car all over Catalonia. The habit of meeting for Sunday excursions continued until 1959, the year of Josep's fatal accident. His death caused great emotional distress to Mompou, leading to an affective substitution that brought him closer to the young composers of that time.

In conclusion, based on the details about the excursion that can be inferred from the document, Mompou's letter can be dated to around 1946-1959. Thus, Segovia's concert might have taken place on the same day as one of Mompou's usual Sunday excursions with Carme Bravo and the Janés family.

Segovia's concert

Based on the information discussed in the previous paragraph, a minimum start time, a place, a day of the week and an approximate range of years can be defined for Segovia's concert. The arrival of the group of friends was planned for 6:00 p.m. and the concert began after their scheduled return time. Moreover, both Mompou and the Janés family lived in Barcelona, which means that they very probably left there and got back there after their day trip. Therefore, the concert most likely took place in the Ciutat Comtal and started after 6:00 p.m. on a Sunday afternoon between 1946 and 1959.

Only two concerts meet all of these requirements: those of 14th and 21st December 1952, namely *Recital Andrés Segovia* and *Despedida de Andrés Segovia*. Both were held in Barcelona at the Palau de la Música Catalana; both took place on a Sunday and started at 6:30 p.m.¹⁰

These concerts were part of a charity tour in Spain after Segovia's long absence from the Spanish concert scene. Segovia's tour started with the recital on 14th December in Barcelona and continued with concerts in Madrid, Santander, Bilbao, Vitoria, and San Sebastián. On 21st December, Segovia went back to Barcelona and the following day he played in Valencia. On Christmas Eve, he went to Jaén, where he received two honors and performed twice (on 25th and 26th December). The concert tour continued in Madrid and Oviedo and ended on New Year's Eve in Gijón (López Poveda, 2009).

Two concerts in Barcelona within a week of each other might also explain why further correspondence on this piece is not available and why the composer's address is written on the last page of the manuscript. Indeed, Mompou could have handed it in person to Segovia on the occasion of his first concert, in order to get his opinion the following week. On the other hand, if he had sent the manuscript to Segovia by post, he would have put it in an

envelope bearing his address and he would have added a letter, in which he could specify it again.

A letter from Segovia

Thus, only one of Mompou's and Segovia's letters preserved in the Fons Mompou of the Biblioteca de Catalunya mentions a *Cançó i Dansa*. It is quite unrelated to the rest of the correspondence because of the topics and of the use of surnames for the salutation and the signature.

López Poveda (2009) writes that the only document preserved in the Fons Mompou showing similarities to this undated letter dates back to 1953. Segovia wrote it a few days after his arrival in the United States from Lisbon. His concert tour in North America began on 17th January 1953, which was the date of his first concert in New York, and went on until the end of March, when he arrived in Central America. Then, at the beginning of April 1953, he started touring South America.

Here is the text of Segovia's letter of 27th January 1953 alongside its English translation (Tab. 2):

27 de enero de 1953 Mi querido Mompou: me ha sido imposible escribirte antes por la acumulación de trabajo y de viajes. Sin apenas descansar, ya estoy en danza en este enorme territorio de los Estados Unidos, volando casi diariamente. Tus obritas van perfectamente a la guitarra y desearía que no tardases mucho en mandarme los otros números que han de componer la Suite. Quisiera tocarlos en el segundo recital que daré en Nueva York antes de emprender mi tournée por América del Sur, o sea, a fines de marzo. Si eres diligente, podré incluirla en mi programa. Mi dirección central es: 248 Central Park West, New York, 24, o si extravía esta carta, escíbeme al Consulado General de España, en Nueva York, así: Spanish General Consulate, New York City. Adiós. Un abrazo de tu amigo y admirador Segovia ¹¹	27 January 1953 My dear Mompou, It was impossible for me to write to you sooner due to the load of work and travel. With barely any rest, I am already busy in this enormous territory of the United States, flying almost every day. Your small works go perfectly well with the guitar and I wish that you would quickly send me the other movements that will constitute the Suite. I would like to play them in the second recital that I will give in New York before I start my tour in South America, which means at the end of March. If you are diligent, I will be able to include them in my program. My central address is: 248 Central Park West, New York, 24., or, if this letter gets lost, write to me at the Spanish General Consulate in New York, like this: Spanish General Consulate, New York City. Goodbye. A hug from your friend and admirer Segovia
--	---

Figure 2

Mompou's letter to Segovia (27 January 1953).

There are striking similarities in both content and level of formality between this text and Mompou's undated

10 The start time is written on the concert programs preserved in the Centre de Documentació de l'Orfeó Catalá.

11 The letter has been transcribed with Andrés Segovia's original spelling and punctuation.

letter. Firstly, this is the only other letter in which the writer used surnames for the salutation and the signature. Undoubtedly, the rapport between the guitarist and the composer deepened over the following years, notably thanks to the summer courses of Música en Compostela that were created in 1958, resulting in the commission of Suite (Iglesias, 1992).

A second similarity between the two letters lies in their content. The key subjects of Mompou's letter were the comment on Segovia's departure by plane immediately after his concert, the feedback request on Canción y Danza, and the news that he was trying to write something more for guitar.

Thus, Segovia's paragraph about the amount of work and travel seems connected to Mompou's remark about his rapid departure after the concert. It even includes a commentary about the necessity of traveling almost every day, by which the writer hinted that he had to fly ceaselessly and resumed the subject of his rapid departures after his concerts.

In the following paragraph, Segovia gave a positive opinion of Mompou's piece, which he found very suited to the guitar. He also encouraged the addressee to keep on composing for him and showed his interest in receiving other works, replying thus to the last sentence of the body of the undated letter. Both these elements and the date suggest that the above message might be Segovia's answer to the composer.

Segovia did not write the title of the piece, but it is likely that he referred to *Cançó i Dansa X*. Indeed, the diptych has an incredible guitar technique and the word *obritas* (small works) perfectly suits its manuscript, which is made of two short pieces of one page each. In fact, Mompou composed only one other work for the Andalusian guitarist, Suite Compostelana; the small pieces mentioned in this letter could not belong to it as the commission of Suite originated from the summer courses of Música en Compostela, which began five years later.

Conclusion

In conclusion, Segovia's letter testifies that, in January 1953, Mompou had already composed *obritas* (small works) for guitar and that he had already requested an opinion from the greatest guitarist of that time on the compositions' suitability to the instrument. Therefore, it is irrefutable that Mompou had already composed for guitar about a decade before *Suite Compostelana*.

Based on all the elements considered for this dating hypothesis – which is to say: the address written on the last page of the autograph, the elements mentioned by Mompou in his undated message, and Segovia's letter of January 1953 – the guitar version of *Cançó i Dansa X* could coincide with the *obritas* composed in 1952. Thus, the tenth diptych of *Cançons i Danses* would be Frederic Mompou's first composition for guitar.

After all, this dating hypothesis cannot come as a surprise. Indeed, Mompou's interest in composing for guitar started long before 1952, as demonstrated by this sentence: "Moreover, as I am in good condition while doing a quartet movement, other motifs come to my mind and bring me new ideas; they might result in a piece for guitar or maybe in a melody" (Mompou, 1927, p. 2).¹²

Further research is needed in this matter. In fact, according to all the elements taken into account for this dating hypothesis, *Cançó i Dansa X* could date back to 1952, while the official composition date of the versions for piano and vocal quartet is 1953. Therefore, Mompou might have written the version for guitar at the end of 1952 and those for piano and vocal quartet the following year. This means that this diptych could be Mompou's first original composition for guitar, even though it remained unpublished, unrecorded, and thus unknown for half a century.

Acknowledgments

The completion of this paper would not have been possible without the contribution of the following organizations: Biblioteca de Catalunya of Barcelona, Fundación Andrés Segovia of Linares, Orfeo Catalá of Barcelona.

References

- Attademo, L. (2008). El repertorio de Andrés Segovia y las novedades de su archivo. *Roseta: revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, no. 1, 70-101.
- Bastianelli, J. (2021). *Federico Mompou 1893-1987. À la recherche d'une musique perdue*. Arles: Actes Sud.
- CEDOC, *programes de concert del Palau de la Música Catalana (Orfeo Català)*. Disponible in: <https://mdc.csuc.cat/digital/collection/ProgPmc>
- Comellas, J. (1993). Entrevista amb Carme Bravo, vidua de Frederic Mompou: Frederic Mompou, l'home. In J. Comellas; L. Millet; R. Barce; & N. Bonet. *Frederic Mompou*. Barcelona: Boileau.
- Gilardino, A. (2001). *F. Mompou. Canción y danza (sobre dos cantigas del Rey Alfonso X) para guitarra*. Ancona: Bèrben.
- Herralde, G. (1976). *Frederic Mompou, "A fondo"*. Radiotelevisión Española.
- Iglesias, A. (1992). Andrés Segovia y Federico Mompou ante el centenario de su nacimiento. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, no. LXXV, 210-229.

¹² This quote comes from Mompou's letter to his friend Manuel Blancafort of 3rd May 1927. Original text: "Además, com que estic en bon estat mestres estic fent un temps de cuarte, altres motius venen a portarme noves idees potser resultarà una pessa per a guitarra, potser una melodia."

Camilla Rubagotti

Frederic Mompou's Guitar Version of *Cançó i Dansa X: A Dating Hypothesis*

Janés, C. (1987). *Federico Mompou: vida, textos y documentos*. Madrid: Fundación Banco Exterior.

López Poveda, A. (2009). *Andrés Segovia: Vida y obra*, vol. 1. Jaén: Universidad de Jaén.

Mengual Català, J. (2013). *A dos tintas: Josep Janés, poeta y editor*. Barcelona: Debate.

Mettmann, W. (1959). *Alfonso X, O Sábio. Cantigas de Santa María*, vol. I. Coimbra: por ordem da universidade.

Mettmann, W. (1961). *Alfonso X, O Sábio. Cantigas de Santa María*, vol. II. Coimbra: por ordem da universidade.

Trébouta, J.; & Vozlinsky, P. (1971). *Federico Mompou*. Institut national de l'audiovisuel, Office de radiodiffusion-télévision française.

Mompou, F. (n.d.). Canción y danza nº 10: pour piano. Fons Mompou [M 6723/1]. Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

Mompou, F. (n.d.). Canción y danza nº 10: para piano. Fons Mompou [M 6723/2]. Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

Mompou, F. (n.d.). Canción y Danza nº 10: para cuarteto vocal. Fons Mompou [M 6723/3]. Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

Segovia, A. (1953-1978). Correspondence sent to F. Mompou and Carme Bravo (with 16 letters from Mompou to Segovia). Fons Mompou [M 5022/4]. Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

Archival sources

Mompou, F. (1927, May 3). [Letter to Manuel Blancafort]. Fons Mompou [M 5022/2]. Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

F. Casella: Fabrizio e Felicita tra catalogazione e storiografia

F. Casella: Fabrizio y Felicita entre catalogación e historiografía

Recibido: 11-09-22
Aceptado: 16-11-22

Kristina Petric

Conservatorio di Musica Ottorino Respighi
Latina, Italia
kikipetric@gmail.com

Riassunto

Stesse iniziali, due mondi diversi: Fabrizio e Felicita Casella, due importanti personalità musicali dell'Ottocento. Lui, insegnante e compositore romano di musica vocale; lei, pianista, compositrice e cantante lirica di fama internazionale e di origini francesi, zia di Alfredo Casella. Recentemente, per errori di attribuzione catalogografica, le loro vite nel mondo digitale si sono mescolate, quasi sovrapposte: ad uno sono state attribuite le opere dell'altra. La scoperta, fatta presso l'Archivio di Stato di Terni nel 2022, è stata del tutto fortuita. Con la guida della professoressa Cristina Cimagalli, è stata avviata una ricerca archivistica di carattere documentale in diverse biblioteche europee, e sono state trovate prove concludenti sull'attribuzione reale dei brani esaminati, contribuendo in questo modo agli studi storiografici musicali, nonché al recupero e conservazione dei beni musicali.

Parole chiave: Fabrizio Casella, Felicita Casella, attribuzione errata, catalogazione musicale, storiografia musicale.

Resumen

Mismas iniciales, dos mundos diferentes: Fabrizio y Felicita Casella, dos importantes personalidades de la música del siglo XIX. Él, profesor y compositor romano de música vocal; ella, pianista, compositora y cantante de ópera de origen francés de fama internacional, tía de Alfredo Casella. Recientemente, debido a errores de catalogación, sus vidas en el mundo digital se han entrelazado, casi solapado: las obras de uno se han atribuido al otro. El descubrimiento, realizado en el Archivo Estatal de Terni en 2022, fue totalmente fortuito. Bajo la dirección de la profesora Cristina Cimagalli, se emprendió una investigación archivística de carácter documental en varias bibliotecas europeas, y se han encontrado pruebas concluyentes sobre la atribución real de las piezas examinadas, contribuyendo de este modo a los estudios historiográficos de la música, así como a la recuperación y conservación del patrimonio musical.

Palabras clave: Fabrizio Casella, Felicita Casella, atribución errada, catalogación musical, historiografía musical.

Introduzione¹

Sotto le stesse iniziali si nascondono due musicisti contrastanti: Fabrizio e Felicità Casella. Due compositori vissuti nell'Ottocento che hanno condotto vite completamente diverse: uno di loro sembrerebbe essere stato un insegnante di musica nella Roma provinciale di quei tempi; l'altra era una musicista conosciuta a livello internazionale. In tempi recenti, per un errore di attribuzione catalogografica, a Felicità sono state attribuite quasi tutte le opere di Fabrizio.

Desto grande perplessità che una donna compositrice potesse essere più conosciuta di un uomo musicista a metà Ottocento. Mentre di Felicità resta qualche traccia bibliografica, anche nelle enciclopedie, di Fabrizio sono pervenute quasi esclusivamente le sue opere. Questo lavoro pretende fare qualche chiarimento storiografico e catalogografico su di un compositore sedentario e una compositrice viaggiatrice.

Fabrizio Casella

Non si conosce esattamente quando sia nato o morto. Ma, sapendo dalle sue pubblicazioni che era romano, si possono desumere alcuni cenni sulla sua vita. In primis, i registri parrocchiali, detti *Stati delle anime*, conservati nell'Archivio storico del Vicariato di Roma. Finché è durato lo Stato Pontificio a Roma (fino al 1870), era consuetudine che poco prima di Pasqua un sacerdote passasse a benedire le case. E allora, a modo di censimento, si scriveva su un registro chi erano gli abitanti – se erano in regola con la confessione e la comunione –, la loro età, spesso il nome del padre, lo stato civile e il lavoro svolto. Successivamente si trova un *Manuale di notizie riguardanti le scienze, arti, e mestieri della città di Roma per l'anno 1839* (1838, p. 80) dove si cita Fabrizio Casella come “maestro di musica, pianoforte e canto” e in seguito un altro Casella, citato solo col cognome, come maestro “di chitarra francese” (p. 84).

Non si sa con certezza se fossero due persone distinte o, più probabilmente, si trattasse dello stesso musicista che faceva lezioni di canto e pianoforte a casa sua, e lezioni di chitarra presso Volpato, un negozio di bigiotteria (cosicché le ragazze, mentre facevano lezione di chitarra, si compravano anche una catenina o un braccialetto!). Infine, si dispone del *Handbuch für reisende in Italien*, una guida turistica per i viaggiatori tedeschi in Italia, pubblicata a Monaco di Baviera nel 1866, che nomina Fabrizio come

“insegnante di chitarra e mandolino” (Förster, 1866, p. 182). Entrambe le fonti riportano vari indirizzi che aiutano nella ricerca sui registri parrocchiali, per ricostruire con più precisione il corso della vita di Fabrizio Casella.

Invece, ciò che si sa su di lui con sicurezza è che ha fatto una quindicina di pubblicazioni, tra gli anni 1840 e 1855, con tre editori romani: Litografia Martelli, Ambrosini e Tiberina. La sua produzione è esclusivamente indirizzata alla musica vocale: romanze, ariette, duetti e una cantata per voce di soprano con accompagnamento di pianoforte. Parte centrale della sua opera sono le *Anacreontiche*, canzonette dal tono frivolo e leggiadro con richiami a temi giocosi quali l'amore, l'amicizia, la natura. I testi per le *Anacreontiche* sono stati adottati dalle *Rime* di Vittorelli (1806), poeta, librettista e letterato italiano. L'opera di Fabrizio Casella è composta da quindici canzonette pubblicate in più riprese a gruppi di tre, e portano nomi come: *Guarda che bianca luna*, *Amore a Irene pastorella*, *Il Cagnolino*, *Il Fiore amorino*, *Fingi vezzosa Irene*.

Dopodiché, c'è una romanza con accompagnamento di pianoforte, *T'amo, si sempre io t'amo*, che ha avuto doppia pubblicazione: negli anni '40 con Litografia Ambrosini e poi all'inizio degli anni '50 dell'Ottocento con Tiberina. Si può supporre che dopo la chiusura di Ambrosini intorno al 1848 e visto il probabile esaurimento delle scorte di tale spartito, questo è stato ripubblicato con la Tiberina, che di fatto ha svolto in parte il ruolo di successore di Ambrosini. La ripubblicazione potrebbe inoltre essere stata sintomo di un certo successo riscosso da Fabrizio nel corso della sua carriera.

La seconda edizione di questa romanza è stata dedicata “in attestato di sincera ammirazione alla celebre professoressa di canto Sig.a Erminia Frezzolini” (Casella, s.d.), cantante lirica già affermata in quel periodo che nel corso della sua carriera si esibì a Firenze, Londra, New York, nonché figlia e allieva di Giuseppe Frezzolini (Orvieto, 1789-1861): cantante lirico, basso buffo, definito da Donizetti stesso come principe de' bassi comici. In questa seconda edizione Casella ha operato una modifica: alla fine della romanza viene aggiunta una bella cadenza in grado di mettere in luce le qualità vocali del celebre soprano.

Poi si ha il *Compendio dell'opera sulle teorie per l'arte del canto*, anch'esso in due edizioni: Tipografia Puccinelli (1848) e Tiberina (1855). Stampato con approvazione ecclesiastica, si trattava del riassunto del suo libro *Teorie per l'arte del canto*, opera che purtroppo non è giunta ai nostri giorni. Questo suo libro portava la dedica: “A voi gioventù studiosa di questa nobilissima, e difficile arte” (Casella, 1855, p. 3). A parte erano stati pubblicati da Tiberina anche dei volumi di esempi musicali legati all'opera, ma purtroppo ci è pervenuto soltanto quello relativo alla terza parte del compendio *Lezioni sulla parte narrativa del canto e della declamazione* che contiene quattro esempi di recitativi. In questo suo compendio Fabrizio Casella scrisse: “doti naturali indispensabili dello studente: disposizione e voce. Cose necessarie di esercizio: studio e buon maestro” (Casella, 1855, p. 7). Sul trillo: “evitare i modi cavallino, e

¹ Dedico questo scritto alla mia maestra, professoressa Cristina Cimagalli, che mi ha trasmesso la sua passione per la ricerca e ha partecipato vivamente in queste scoperte, guidandomi in ogni passo con la sua mano sicura, con infinita pazienza, gentilezza, e dedizione. Mi ha fornito informazioni preziose e consigli fondamentali, dando così il suo insostituibile contributo alla realizzazione di questa ricerca.

caprino, come difettosissimi” (Casella, 1855, p. 13). Invece sull'improvvisazione: “belli dunque, bellissimi sono i raddoppi, belle le modificazioni, e gli abbellimenti quando tali pregi sono ideati, diretti dal genio, dal gusto, e non alternino la natura del passo concepito dal compositore” (Casella, 1855, p. 15) e aggiunge: “nell'eseguire anche piccole produzioni, trovar sempre il grandioso, e non contentarsi mai della mediocrità...” (Casella, 1855, p. 19), per poi finire con “cose proibite come nocive, evitabile per quanto si può” (Casella, 1855, p. 24): ballo, correre velocemente, salir le scale con rapidità, olio, patemi d'animo, stirare, lavare, uso di rum, spiriti, ed altri stimolanti. Può sembrare spiritoso il signor Casella, anche molto probabilmente dicesse sul serio.

Le sue composizioni edite con Martelli e le prime edite con Ambrosini erano proprietà dell'autore, mentre quelle pubblicate da un certo punto in poi diventarono tutte proprietà dell'editore, al punto che quelle edite da Tiberina sono anche dotate di numero editoriale. L'elenco delle sue opere si trova all'Appendice 1.

Un'altra considerazione rilevante è che Fabrizio Casella non viene nominato in nessun giornale pubblicato a Roma dal 1800 al 1850, mai; neanche nei moltissimi documenti di archivio di quegli anni sulla musica eseguita a Roma (Cimagalli & Vacca, 2006). Quindi, si può ipotizzare che fosse un rispettato insegnante di canto, che nonostante avesse composto dei brani di difficoltà vocale notevole, probabilmente abbia scritto opere di carattere didattico, più con intenzione pedagogica, che per acquisire fama come compositore.

Felicita Casella

A dispetto del fatto che la sua produzione fosse più limitata rispetto a quella di Fabrizio e che siano giunte a noi meno opere, fu più riconosciuta nel suo momento storico. Compositrice, cantante e pianista francese, non italiana come riportano varie fonti accanto al suo nome (Fétis, 1878-1880; McVicker, 2016). Félicie Émilie Anne Trouillon dit Lacombe, nata a Bourges, l'8 ottobre 1821 in una famiglia di insegnanti, studiò nel prestigioso Conservatorio di Parigi. In 1837 accompagnò suo fratello Pierre Louis Trouillon Lacombe² nel suo viaggio europeo e si esibì con lui in un concerto a Vienna, come cantante, nella sala della Società dei Filarmonici. Il giornale *La Fama* riporta che nel primo pezzo eseguito “ella sviluppò una bella agilità della voce, soltanto il trillo poteva essere più nitido” mentre la seconda composizione “fu cantata da lei con vivacità e sentimento” (La Fama, 1837, p. 68).

Verso la metà degli anni '40 dell'Ottocento, Felicita sposò Cesare Casella, compositore, violoncellista e zio del celebre Alfredo Casella. Quindi, Felicita Casella era la

zia dell'illustre musicista Alfredo Casella. In 1848, a Malaga, dove presumibilmente la coppia si trovava a causa degli impegni del marito³, nasce il loro unico figlio, omonimo del padre Cesare Casella. L'anno dopo si trasferiscono a Oporto, in Portogallo, dove il marito nel 1849 assunse l'incarico di primo violoncello al Teatro San Giovanni.

La gran parte della produzione compositiva e delle pubblicazioni di Felicita Casella si può dividere, grosso modo, in tre periodi: 1) anni '50 in Portogallo; 2) anni '60 in Italia; e 3) anni '70 in Francia. Da diversi numeri di due riviste portoghesi, *Revista dos Açores* e *Revista popular*, si sa che la famiglia Casella diede vari concerti a Ponta Delgada nelle Azzorre durante il periodo primavera-estate del 1851. Dopodiché arrivò anche l'annuncio della firma di un contratto per la loro permanenza di un'anno sull'isola, con lo scopo di sviluppare e arricchire la vita musicale locale tramite la Società Filarmonica.

Sin dai primi concerti a Ponta Delgada, Felicita Casella, sia come cantante sia come pianista accompagnatrice per il suo marito, ha ricevuto buoni commenti da parte della critica: “la signora Casella ci ha mostrato cosa significa cantare con intelligenza e maestria” (*Revista dos Açores*, 1851, p. 178)⁴; “...[l']aria di Semiramide [...] è stata eseguita con molta cura, grazia, intelligenza” (*Revista dos Açores*, 1851, pp. 194-195)⁵. Inoltre, cantò diverse arie di Donizetti, Verdi, Rossini e Bellini.

Il 22 novembre 1851 si trova finalmente la prima testimonianza sulla sua attività come compositrice: la Società Filarmonica stava festeggiando nella chiesa parrocchiale la loro patrona Santa Cecilia, e per questa occasione Felicita compose ed eseguì insieme al coro e l'orchestra un mottetto intitolato *Ceciliam inter cubiculum*. “La signora Casella vinse ancora un altro titolo per lei già tanto illustre, il nome di autrice” fu scritto da (*Revista dos Açores*, 1851, p. 192)⁶. Purtroppo questa composizione non è giunta sino ad oggi.

Nella primavera del 1852 ci fu l'annuncio dell'opera *Haydée*, rappresentata per la prima volta il 10 maggio 1852, e poi replicata altre quattro volte nelle settimane seguenti. “L'impressione che la rappresentazione dell'opera Hayde lascerà certamente in tutti i nostri cuori ci farà ricordare a lungo i due geni che seppero interpretare e realizzare questo complesso di armonie di ogni genere

2 Pierre Louis Trouillon Lacombe (Bourges, 1818–Cherbourg, 1884). Musicista prodigioso. Studiò pianoforte con Pierre Zimmermann e composizione con Carl Czerny (Kammertöns, 2003).

3 Cesare Casella (Lisbona, 1820–Oporto, 1884) lavorò per la Corte spagnola e successivamente per quella portoghese in qualità di violoncellista personale e insegnante del re Luis I del Portogallo. Per il suo servizio fu encomiato varie volte da parte di queste famiglie reali (Casella, 2016; Dean, 2021).

4 Testo originale: “[...] mostrounos a senhora Casella o que é cantar com intelligenza, e maestria” (Questa e tutte le traduzioni sono dall'autrice).

5 Testo originale: “...Aria de Semiramis [...] foi executada com muito mimo, graça, intelligenza.”

6 Testo originale: “Casella mais um titulo para o seu já tão illustre nome de autora.”

– Luiz Filipe Leite [librettista] e Madame Casella” (Revista dos Açores, 1852, p. 265)⁷. Haydée è una tragedia lirica in due atti, divisa in scene, in lingua portoghese e basata sul romanzo *Il Conte di Montecristo* di Alexandre Dumas. La prima edizione del libretto è stata pubblicata nello stesso anno a Ponta Delgada. La musica è purtroppo andata perduta. Il direttore d'orchestra per questa occasione fu suo marito, Cesare Casella, mentre i membri dell'orchestra furono dei musicisti amatori di bande locali (Silva, 2016, p. 199). Felicità, naturalmente, cantò il ruolo principale. Le riviste scrivono:

Non possiamo classificare con precisione lo stile della partitura di Madame Casella. Se in alcune parti vediamo il gusto passionale di Verdi, in altre troviamo il sentimento raffinato di Bellini. Con ciò non intendiamo che la Partitura manchi di originalità e ispirazione; e se no, dite cosa c'è di più originale dell'andantino orientale nell'atto secondo? Cosa c'è di più originale del coro nella terza scena del primo? La strumentazione è ricca e brillante [...] tutto rivela la bravura di Madame Casella [...] L'ouverture è un ricordo di alcuni brani che sono riprodotti qua e là nell'Opera nelle sue situazioni più significative... (Revista dos Açores, 1852, pp. 285-286)⁸

I fiori in mezzo a frequenti e continui applausi, sono stati lanciati agli artisti da alcuni palchi [...] Le qualità artistiche che contiene il terzetto finale, e il suo bellissimo effetto sono da soli sufficienti per acquisire una grande e legittima reputazione per la sua autrice. Peccato che all'orchestra manchino i timpani! [...] Anche la mancanza di fagotti è molto sensibile... (Revista dos Açores, 1852, p. 291)⁹

7 Testo originale: “...a impressao que por certo deixara em todos os animos a representação da Opera Hayde, nos fará pur muito tempo lembrar com saudade dos dois genios que souberam comprehender e levar a effeito este complexo de harmonias de todo o genero — o sr. Luiz Philippe Leite e Madame Casella.”

8 Testo originale: “Não podêmos classificar precisamente o estylo da partitura de Madame Casella. Se em algumas partes vemos nella o gosto popular e arrebatador de Verdi, 'noutras encontrâmos o sentimento requintado de Bellini. Com isto não pretendemos avançar que na Partitura não hajam originalidades e inspirações; e senão dizei-nos que mais original que o andantino orientale no segundo acto? Que mais original que o coro na scena terceira do primeiro? A instrumentação é rica e brilhante. [...] todo revela a profeiencia de Madame Casella. [...] A ouverture é uma lembrança de varios trechos que se-reproduzem aqui e alli na Opera nas suas mais importantes situações.”

9 Testo originale: “As flores que no meio de frequentes bravos e continuos aplausos foram, d'alguns camarotes, lançadas aos actores, são expressiva demonstração da admiração que o publico lhes-consagra [...] As qualidades artisticas que encerra o tercetto final, e seu bello effeito são por si sós bastante para adquirir grande e legitima reputação a sua autora. Pena é que na orchestra faltem timbales! [...] A falta de fagotes tambem é muito sensivel.”

E anche: “Madame Casella è sempre l'ídolo della festa. Scendendo dal sipario, alla fine del primo atto, una nuvola di poesie stampate su carta dai colori variegati è scesa dai palchi sulla platea...” (Revista dos Açores, 1852, p. 299)¹⁰. Alcune di queste poesie sono conservate e pubblicate sul giornale, come “A Madame Casella” di C.S. e R.C. e “Oh! bem vinda entre loiros e roses” di B. Saude. (Revista dos Açores, 1852, pp. 299, 304).

Nel giugno 1852 giunse alla fine la permanenza dei coniugi Casella sulle Azzorre. In questa occasione una banda locale dominata da sentimenti di riconoscenza per gli eminenti servizi resi da M.me Casella all'arte della musica in San Miguel, ha deciso di renderle omaggio, suonando alla sua porta [...], e offrendo all'illustre artista una bella corona di rose, accompagnata dalla [...] poesia, squisitamente scritta in oro e blu... (Revista dos Açores, 1852, p. 307)¹¹

Altresi, I coniugi Casella sono rimasti talmente colpiti da questa testimonianza di applausi, tanto spontanea quanto onorevole, [...] tutti si sono visti scorrere lacrime di riconoscimento [...] Per occasione e per questo brindisi, in casa dei coniugi Casella vennero, ancor prima, molte dame delle principali famiglie di questo paese, e un gran numero di gentiluomini a testimoniare l'interesse che nutrivano per gli artisti distinti (Revista dos Açores, 1852, p. 307)¹²

Intorno a 1853, Felicità Casella pubblicò a Lisbona opere ancora oggi conservate: *Melodia para canto e piano*, *Marche funebre* (dedicata alla Regina Maria II del Portogallo), e la seconda edizione del libretto di *Haydée*, per la rappresentazione a Lisbona nel Teatro de Dona Maria II, il 16 maggio 1853, in forma rivista. Questa volta fu dedicata al Re Ferdinando II, accompagnata da orchestra aumentata (costituita da 27 professori), con la speranza di avere allora quei timpani e fagotti mancati alle Azzorre.

Nel 1855 un'altra testimonianza dai periodici, una recensione sull'esecuzione di “...Colombo, opera nuova della signora Casella...” (Lo Scaramuccia, 1856, p. 3), nel Teatro

10 Testo originale: “Madame Casella é sempre o idolo da festa. Ao descer do panno, no fim do 1.º acto, uma nuvem de poesias impressas em papeis de cores variegadas desceu dos camarotes sobre a platea.”

11 Testo originale: “...senhoreada de sentimentos de gratidão pelos eminentes serviços prestados por M.e Casella á arte musica em san-Miguel, decidio ir apresentar-lhe suns homenagens, tocando á sua porta [...] , e offerecendo á eximia artista uma formosa corona de rosas, acompanhada da [...] poesia, primorosamente escripta em oiro e azul...”

12 Testo originale: “Os conjuges Casella fiearam tão altamente impressionados por este testemunho d'apreço, tão expontaneo como honroso, [...] que todos viram correr-lhes pelas faces lagrimas de reconhecimento [...]. Por occasiao d'este brinde, e já anteriormente, concorreram a casa dos conjuges Casella muitas senhoras das principaes familias d'esta cidade, e grande numero de cavalheiros a testemunhar-lhes o interesse que tomavam pelos discinctos artistas.”

del Círculo Mallorquín di Palma di Maiorca, dove in quel momento suo marito Cesare era l'impresario. Il libretto, scritto in italiano da Felice Romani, insieme alla traduzione in spagnolo, fu pubblicato in ottobre del 1855 a Maiorca. Il direttore d'orchestra fu di nuovo Cesare Casella, mentre Felicità questa volta non cantò ma fu maestra al cembalo. Il libretto fu ripubblicato dieci anni dopo, nel 1864-1865 a Nizza, dove l'opera pare esser stata eseguita al Théâtre Impérial negli stessi anni (Salvioli, 1878).

Questo dramma lirico in quattro atti doveva essere eseguito anche a Torino nel Teatro Vittorio Emanuele, ma una settimana dopo viene riportato quanto segue: "ora pare che se ne sia depresso il pensiero" (*Appendice, L'Opinione*, 1864, p. 2). La musica di quest'opera è perduta.

Intorno a 1868 Felicità pubblica a Milano, con Giovanni Canti, *Quattro pezzi per voce e pianoforte*, di cui uno, *Ave Verum*, sarà ripubblicato in 1878-79 dall'editore Lucca, successore di Canti. Questa opera si conserva ancora oggi. L'elenco delle sue opere si trova all'Appendice 2.

In quanto alle tecniche compositive, Felicità spesso usò nell'accompagnamento un'estensione ampissima: registri molto acuti e altrettanto bassi. Dal punto di vista strutturale, ci si trovano blocchi di accordi sovrapposti a un andamento dinamico. Inoltre si riscontrano movimenti ascendenti e ancor più spesso discendenti di scala diatonica e cromatica, spesso anche in ottave parallele, mentre –per quanto concerne gli abbellimenti – Felicità fece molto uso di tremoli, corone, gruppetti, acciaccature e, naturalmente, qua e là si trovano ritmi puntati, il che testimonia ulteriormente la sua estetica francese (si vedano: *Marcia funebre, Melodia para canto e piano, Ave Verum*).

Di tutta la produzione di Felicità Casella, solo una composizione fu in lingua italiana: l'opera *Cristoforo Colombo*. Nel complesso non c'è niente che classifichi questa compositrice come italiana.

Per quanto riguarda invece alla sua carriera internazionale, ebbe la fortuna di studiare a Parigi, viaggiare in Europa con il fratello e successivamente sposare un uomo di elevata posizione sociale. Ma, negli anni '70 dell'Ottocento, gli sposi tornarono a Parigi, e da quel momento le loro vite, per la prima volta dopo più di vent'anni, cominciarono a correre su binari paralleli: lei rimase ferma a Parigi mentre lui continuò a frequentare i soliti posti di prima: Azzorre, Lisbona, Oporto, Spagna.

Nei seguenti anni Felicità pubblicò, con diversi editori, non solo musica ma anche un libro di poesia patriottica francese: *La Guerre de France de 1870*.

Che cosa è successo con i coniugi Casella? Alfredo Casella nel suo libro non nomina mai né la zia Felicità, né il cugino, loro figlio, ma dall'altro lato dice che lo zio Cesare "era un bellissimo uomo e faceva strage nei cuori femminili..." (Casella, 2016, p. 3). Dall'altra parte, Cesare Casella pubblicò nel 1873 con Vismara a Milano una romanza per canto, *Vecchia istoria*, con musica e testo scritti entrambi di suo pugno. Il testo dice:

Dir che non l'amo! [...]

Come crudel potevi tu favelar così?

Io? Non l'amo? Crudel! [...]

Ma forse che ogni palpito [...] ogni sospiro mio non rivelò [...] quest'anima sacra e immutabil fè? L'amor che m'ispirava terreno amor [...] non è! [...] Altro non veggo sogno io l'ho presente ognor come potrei obliare il bacio che mi diè? [...] La cara sua memoria sempre vivrà [...] con me come obliare quel bacio? [...]. (Casella, 1873)

Ancor più significativo del testo è lo stile compositivo: impiegò tutte le tecniche e motivi soliti di Felicità nei suoi brani. Se si guardasse lo spartito musicale senza sapere il nome dell'autore, si potrebbe pensare che l'abbia scritto Felicità.

Invece, l'ultima pubblicazione di Felicità del 1885 (un anno dopo la presunta morte di Cesare) col nome *Adieu pensez à moi*, è una melodia con accompagnamento di violoncello 'ad libitum' e con testo di un autore sconosciuto: [...] Me ne sono andato e agisco di nuovo, L'ho sentito più di una volta Sussurra all'eco del suono Addio, pensa a me. Dire addio sempre fedele mi chiedo a volte Ahimè! ora ripeti Addio, pensa a me.¹³

Dopo la pubblicazione di questa melodia non ci sono più notizie di Felicità Casella.

Conclusione: Fabrizio o Felicità?

Considerando la questione dell'attribuzione errata, basti osservare gli spartiti attribuiti a Felicità sui quali si trova il nome di Fabrizio scritto per esteso oppure contrassegnato da F^o (che segnala che si tratti di un nome maschile che finisce con la o) e ancora la denominazione di 'maestro'. Una donna compositrice dell'Ottocento non sarebbe mai stata chiamata in questo modo. Si tratta di prove che testimoniano che questi spartiti musicali non sono collegati a Felicità Casella, alla quale sono stati attribuiti di sicuro per mancata attenzione dei catalogatori odierni. Sull'*Online Public Access Catalogue* del Servizio Bibliotecario Nazionale dell'Italia (OPAC SBN), quasi tutti gli spartiti di Fabrizio Casella che sono conservati nella Bibliomediateca e quelli nella Biblioteca Apostolica Vaticana sono attribuiti a Felicità Casella. Fatto sta che nel catalogo interno della BAV le opere sono giustamente attribuite a Fabrizio ma nessuno sapeva spiegare come sul SBN risultasse diversamente.

13 Testo originale: "[...] *Je partis et de loin encore, / Je l'entendis plus d'une fois / Murmurer a l'écho sonore / Adieu pensez à moi. / A cet adieu / toujours fidèle / Je me demande quelques fois / Hélas! maintenant reditelle / Adieu pensez à moi.*"

Ci sono ancora tante domande per le quali è necessario cercare ulteriormente delle risposte: Quando è nato e morto Fabrizio Casella? Cos'altro c'era scritto nel suo libro "Teorie per l'arte del canto"? Che cosa è successo con i coniugi Casella? Perché Alfredo Casella non nomina mai zia Felicità o il cugino nel suo libro, pur apparentemente avendo vissuto nella stessa città, Parigi, per più di quindici anni?... in modo da dare voce a coloro che non ne hanno più. Ma oggi è possibile dire con sicurezza che Fabrizio, insegnante romano, e Felicità, donna carismatica adorata dal pubblico e dalla critica, sono due musicisti diversi, entrambi autori di musiche di elevata qualità, che meritano senza dubbio il proprio posto nella storiografia e nei lavori di recupero e conservazione dei beni musicali.

Ringraziamenti

Un sincero ringraziamento alle persone (ed enti) che hanno sostenuto questa ricerca: Prof. Giovanni Borrelli, direttore; Prof. Francesco Paolo Russo, bibliotecario; e Lucrezia Piccolo, collaboratore (Conservatorio di Musica "Ottorino Respighi" di Latina); Dott.ssa Cecilia Furiani, direttore; e Dott.ssa Gloria Vatteroni (Archivio di Stato di Terni); Dott.ssa Andreina Rita, direttore del Dipartimento Stampati (Biblioteca Apostolica Vaticana); Dott.ssa Cristina Targa (Museo internazionale e Biblioteca della musica del Comune di Bologna); al personale della Biblioteca civica "Attilio Hortis", Biblioteca Nacional de Portugal e Biblioteca del Conservatorio di Musica "Giuseppe Verdi" di Milano. Inoltre, desidero esprimere un ringraziamento speciale a Luca Borrelli per il supporto linguistico.

Referenze

Appendice (1864). L'Opinione, giornale quotidiano, n. 218 e 225. Torino.

Casella, A. (2016). *I segreti della Giara*. Milano: Il Saggiatore.

Casella, C. (1873). *Vecchia Istoria, romanza per canto in chiave di sol con accomp.to di pianoforte*. Milano: D. Vismara.

Casella, F. (1855). *Compendio dell'opera sulle teorie per l'arte del canto*. Roma: Tipografia Tiberina.

Cimagalli, C.; & Vacca, F. (2006). Attività concertistiche nella Roma preunitaria. Avvio di una cronologia e primi risultati. *Fonti musicali italiane*, n. 11, 175-221.

Dean, G. (2021). *Bel Canto Cellists: Cesare A. Casella pere et fils*. Disponibile in: <https://www.schroeder170.org/>

Drammatica francese (8 Febbraio 1837). La Fama, giornale di scienze, lettere, arti, industria e teatri, vol. 2, p. 68. Milano: Tipografia del giornale.

Fétis, F.-J. (1878-1880). *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Supplément et complément publiés sous la direction de M. Arthur Pougin*, 2

voll. Paris: Firmin-Didot.

Förster, E. (1866). *Handbuch für reisende in Italien*. München: Verlag der literarisch-artistischen Anstalt.

Kammertöns, C. (2003). Louis Lacombe, In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil in 17 Bdn., Bd. 10*. Kassel etc.: Bärenreiter.

Manuale di notizie riguardanti le scienze, arti, e mestieri della città di Roma per l'anno 1839 (1838). Roma: Tipografia dei Classici.

McVicker, M. F. (2016). *Women Opera Composers: Biographies from the 1500s to the 21st Century*. North Carolina: McFarland & Company Inc. Publishers.

Raccolta documentaria della famiglia Frezzolini, a cura di Giuseppe Biancone de Valletta. (1807-1860).

archivio privato Famiglia Frezzolini, bb. 6, Libro 1, pp. 44-57. Archivio di Stato di Terni, Sezione di Archivio di Stato di Orvieto.

Revista dos Açores, vol. 1. (1851-1852). Azzorre.

Revista popular, semanario de litteratura, sciencia, e industria, vol. 5. (1852). Lisboa.

Salvioli, G. (1878). *Saggio bibliografico relativo ai melodrammi di Felice Romani per Luigi Lianovosani [pseud.]*. Milano: Regio stab. Ricordi.

Scaramuccia, giornale teatrale, n. 8, 10, 22. (1855-1856). Firenze: Tipografia Baracchi.

Silva, J. (2016). *Entertaining Lisbon: Music, Theater, and Modern Life in the Late 19th Century*. Oxford and New York: Oxford University Press.

Vittorelli, I. (1806). *Rime*. Bassano: Dalla Tipografia Remondiniana.

Appendice 1. Catalogo delle opere di Fabrizio Casella¹⁴

1. DUETTINI : CON ACCOMPAGNAMENTO DI PIANOFORTE (musica a stampa). Roma : Litograf. Martelli (anni '40 del 1800). I. Guarda che bianca luna; II. Aurette leggere. *Proprietà dell'autore*. Bibliomediateca¹⁵: AS D2 MUS G12 118.018.

2. TRE ARIETTE (musica a stampa). Roma : Litografia Martelli, Via Frattina n° 139 (anni '40 del 1800). I. La partenza; II. La fedeltà; III. L'aprile. *Con accomp. di pf*. Bibliomediateca: AS D2 MUS G12 118.011.

3. ANACREONTICHE : CON ACCOMPAGNAMENTO DI PIANOFORTE (musica a stampa). Roma : Lit. Ambrosini al Corso 145 (fra ca. 1843-1848). I. Amore a Irene. Se vedi che germoglia; II. Il Silenzio. Aurette leggere; III. La Notte. Guarda che bianca luna. *Proprietà dell'autore*. Bibliomediateca: AS D2 MUS G12 118.014; BAV¹⁶: R.G.Musica.I.113(int.2).

¹⁴ Il catalogo delle opere di Fabrizio Casella è stato elaborato con questa informazione: TITOLO (tipo di documento). Editore (anno). Contenuto. *Dettagli*. Collocazione. In caso di mancanza di informazione in una categoria, si usa l'abbreviazione "non disponibile": [n.d.].

¹⁵ Bibliomediateca dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia.
¹⁶ Biblioteca Apostolica Vaticana.

4. CONTINUAZIONE DELLE ANACREONTICHE : CON ACCOMPAGNAMENTO DI PIANOFORTE (musica a stampa). Roma : Lit. Ambrosini al Corso 145 (fra ca. 1843-1848). IV. Il Maggio. I primi fior son questi; V. Amore a Irene pastorella. Seppi che al dubbio lume; VI. Il Platano. O Platano felice. *Proprietà dell'autore*. Bibliomediateca: AS D2 MUS G12 118.013; BAV: R.G.Musica.I.113(int.3).

5. CONTINUAZIONE DELLE ANACREONTICHE : CON ACCOMPAGNAMENTO DI PIANOFORTE (musica a stampa). Roma : Lit. Ambrosini al Corso 145 (fra ca. 1843-1848). VII. Il Racconto. Siedi mi disse amore; VIII. La Rosa. Io non invidio i fiori; IX. Il Disinganno. La vidi (oh che portento!). *Proprietà dell'autore*. Bibliomediateca: AS D2 MUS G12 118.015; BAV: R.G.Musica.I.113(int.4).

6. CONTINUAZIONE DELLE ANACREONTICHE : CON ACCOMPAGNAMENTO DI PIANOFORTE (musica a stampa). Roma : Lit. Ambrosini (fra ca. 1843-1848). X. Il Cagnolino. Il cagnolin vezzoso; XI. L'Aprile. Ecco ritorna il mese; XII. Il Serto. Aveva due canestri. *Proprietà dell'autore*. Bibliomediateca: AS D2 MUS G12 118.010; BAV: R.G.Musica.I.113(int.5).

7. CLIZIA, TU PIANGI E TACI : ROMANZA CON ACCOMPAGNAMENTO DI PIANOFORTE (musica a stampa). Roma : Lit. Ambrosini, Via del Corso n° 145 (fra ca. 1843-1848). [n.d.]. [n.d.]. Bibliomediateca: AS D2 MUS G12 118.017; BAV: R.G.Musica.I.111(int.15).

8. PREGHIERA : NUME, TU SOL CHE PUOI : CON ACCOMPAGNAMENTO DI PIANO FORTE (musica a stampa). Roma : Litogr. Ambrosini, Via del Corso n° 145 (fra ca. 1843-1848). [n.d.]. [n.d.]. Bibliomediateca: AS D2 MUS G12 118.012; BAV: R.G.Musica.I.113(int.6).

9. T'AMO, SI SEMPRE IO T'AMO : ROMANZA CON ACCOMPAGNAMENTO DI PIANOFORTE (musica a stampa). Roma : Litogr. Ambrosini, Via del Corso n° 145 (fra ca. 1843-1848). [n.d.]. 1ª edizione. Bibliomediateca: AS D2 MUS G12 118.016; BAV: R.G.Musica.I.111(int.16).

10. COMPENDIO DELL'OPERA SULLE TEORIE PER L'ARTE DEL CANTO (testo a stampa). Roma : Tip. Clemente Puccinelli (1848). [n.d.]. [n.d.]. Bibliomediateca: AS ANTICO M5 081; BAV: Casimiri.IV.538(int.2).

11. CONTINUAZIONE E FINE DELLE ANACREONTICHE : CON ACCOMPAGNAMENTO DI P.FORTE (musica a stampa). Roma : Litogr. Tiberina Via Frattina 56 (ca. 1849-1850). XIII. Il Fiore amorino; XIV. Il Faggio. Irene siedì all'ombra; XV. La Celia. Fingi vezzosa Irene. N° 259, 260, 261. BAV: R.G.Musica.I.268(int.11).

12. LEZIONI SULLA PARTE NARRATIVA DEL CANTO, E DELLA DECLAMAZIONE ESPOSTE CON LA MAGGIOR FACILITÀ : PER VOCE DI SOPRANO CON ACCOMPAGNAMENTO DI PIANO-FORTE : DEDICATE ALLA GIOVENTÙ STUDIOSA DI QUESTA NOBILISSIM'ARTE (musica a stampa). Roma : Società Tiberina al Deposito di Musica Via Condotti 64 (ca. 1849-1850). Recitativo I; Recitativo II; Recitativo III; Recitativo IV. N° 291. BAV: R.G.Musica.I.268(int.9); R.G.Musica.I.110(int.10).

13. DORMONO L'AURE ESTIVE: CANTATA PER VOCE DI SOPRANO CON ACCOMPAGNAMENTO DI PIANO-FORTE (musica a stampa). Roma : Società Tiberina al Deposito di Musica via Condotti 64 (fra ca. 1851-1855). [n.d.]. N° 761. BAV: R.G.Musica.I.112(int.1); R.G.Musica.I.268(int.8).

14. MESSAGGERIA DEI FIOR : DUETTINO CON ACCOMPAGNAMENTO

DI PIANO-FORTE (musica a stampa). Roma : Società Tiberina, al Deposito di musica Via Condotti 64 (fra ca. 1851-1855). [n.d.]. N° 762. BAV: R.G.Musica.I.112(int.2); R.G.Musica.I.268(int.7).

15. T'AMO, SI SEMPRE IO T'AMO : ROMANZA CON ACCOMPAGNAMENTO DI P-FORTE : DEDICATA IN ATTESTATO DI SINCERA AMMIRAZIONE ALLA CELEBRE PROFESSORA DI CANTO SIG.A ERMINIA FREZZOLINI (musica a stampa). Roma : Deposito di Musica, via Condotti n. 64 (fra ca. 1851-1855). [n.d.]. N° 776; 2ª edizione. Archivio di Stato di Terni: Archivio privato Famiglia Frezzolini, bb. 6, 1807-1860, Libro 1: 44-57; BAV: R.G.Musica.I.113(int.1); R.G.Musica.I.268(int.10).

16. COMPENDIO DELL'OPERA DIVISA IN TRE PARTI SULLE TEORIE PER L'ARTE DEL CANTO : DEDICATE ALLA GIOVENTÙ STUDIOSA DI QUESTA NOBILISSIM'ARTE (testo a stampa). Roma, Tip. Tiberina, 1855; Tipografia Tiberina - Piazza di Poli N.11 (1855). [n.d.]. 2ª edizione. Bibliomediateca: AS D'AMICO N6 138; BAV: Casimiri.III.416(int.14); Casimiri.IV.938(int.14).

Appendice 2. Catalogo delle opere di Felicità/Felicia/Félicie Lacombe Casella/Cazella¹⁷

1. CECILIAM INTER CUBICULUM (musica, perduta). [n.d.] (1851). *Revista dos Açores. Omnium : Festividade de santa-cecilia – mottetto scritto ed eseguito nel novembre di 1851 per la Messa di festeggiamento di Santa Cecilia a Azzorre*. [n.d.].

2. O MEU ANJO (musica, perduta). [n.d.] (1852). *Romanza in lingua portoghese composta nelle Azzorre Romanza in lingua portoghese composta nelle Azzorre (novembre 1852); poesia di Luiz Filipe Leite*. [n.d.].

3. HAYDE : TRAGEDIA LYRICA EM 2 ACTOS (libretto a stampa; musica, perduta). Ponta Delgada : Typ. Soc. Auxiliadora das Letras Açorianas (1852). *Poesia di Luiz Filipe Leite*. BNP¹⁸: L. 5727//4 P.

4. CRISTOBAL COLÓN : DRAMA LÍRICO EN CUATRO ACTOS (libretto a stampa; musica, perduta). Mallorca : imprenta de Pedro José Gelabert (1855). *Di Felice Romani posto in musica da Felicità Casella*. Barcelona, Biblioteca de Montserrat: Sala general F*55*12°*3.

5. MELODIA PARA CANTO E PIANO (musica a stampa). Lisboa : J. I. Canongia & C.a (ca. 1853). *Poesia di Jacinto Augusto de Santana*. BNP: M.P.P. 27//12 A.

6. MARCHE FUNEBRE : POUR LE PIANO FORTE (musica a stampa). Lisboa : J. I. Canongia (ca. 1853). *Dedicato alla Regina Maria II del Portogallo (deceduta il 15 novembre 1853)*. BNP: M.P. 449//13 A.

7. HAYDÉE : DRAMA EM MUSICA EM 2 ACTOS (libretto a stampa; musica, perduta). Lisboa : Imprensa da Rua da Condessa (1853). *Dedicato a Fernando II, re, consorte di Maria*

17 Il catalogo delle opere di Felicità Casella è stato elaborato con questa informazione: TITOLO (tipo di documento). Editore (anno). Note. Collocazione. In caso di mancanza di informazione in una categoria, si usa l'abbreviazione "non disponibile": [n.d.].

18 Biblioteca Nacional de Portugal.

Il, regina del Portogallo. BNP: T.S.C. 716 P.

8. CRISTOFORO COLOMBO : MELODRAMMA SERIO (libretto a stampa; musica, perduta). Nizza : A. Gilletta (1864). *Di Felice Romani posto in musica da Felicità Casella*. BnF¹⁹: FRBNF31240550; Biblioteca civica Attilio Hortis, Trieste: L.O. 0460.

9. L'AUTOMNE, ROMANZE, PAROLES DE MONSIEUR DE-LAMARTINE (musica a stampa). Milano : Gio. Canti (ca. 1868). *N. ed. 7554*. [n.d.].

10. LA MER MONTAIT LOUJOURS, RÈCIT POUR CHANT (musica a stampa). Milano : Gio. Canti (ca. 1868). *N. ed. 7681*. [n.d.].

11. L'ARPA FLEBILE, ROM. PER CON. (musica a stampa). Milano : Gio. Canti (ca. 1868). *N. ed. 7682*. [n.d.].

12. AVE VERUM, PER VOCE DI CON. (musica a stampa). Milano : Gio. Canti (ca. 1868). *N. ed. 7682; per contralto solo, coro e pianoforte*. [n.d.].

13. LA GUERRE DE FRANCE DE 1870, POÈME PATRIOTIQUE (testo a stampa). Nice : impr. de A. Gilletta (1870). *Poesia patriottica francese*. BnF: FRBNF30202536.

14. SI VOUS N'AVEZ RIEN À ME DIRE (musica a stampa). Paris : S. Richault (ca. 1876). *Testo e musica di Félicie Casella; tratto dall'omonima opera di Victor Hugo*. BnF: R. 15849.

15. AVE VERUM, PER VOCE DI CON. (musica a stampa). Milano : F. Lucca (1878-1879). *N. ed. 26680; riedita usando la lastra della 1ª edizione (Milano : Gio. Canti)*. Das Deutsche Historische Institut in Rom (DHI Rom): Musik – Magazin 2, I Casella, F. 31.

16. VIENS : PASTORALE (musica a stampa). Paris : Emile Chatot (ca. 1879). [n.d.]. BnF: E. C. 1230.

17. ADIEU PENSEZ À MOI : MÉLODIE AVEC ACC.T DE VIOLONCELLE AD LIBITUM (musica a stampa). Paris : Lissarrague (ca. 1885). [n.d.]. BnF: A. L. 530.

Antiphonal Composing in Salvatore Sciarrino's *Superflumina*

Composición antifonal en Superflumina de Salvatore Sciarrino

Recibido: 05-01-23
Aceptado: 10-02-23

Daniel Serrano

Felix Mendelssohn Bartholdy University of Music
and Theatre Leipzig
University of Music and Performing Arts Vienna
Vienna, Austria
danielserrano@gmx.at

Abstract

Salvatore Sciarrino's *Superflumina* references a biblical text and religious themes, such as the beginning of Psalm 137. He incorporates an antiphon in *Quadro III*, connecting the Psalm text with the antiphonal method used in church music. The *Quadro III (Antifona)* represents an interrupted dream, assuming peripeteia function. In an interrogation scene, the protagonist, "La Donna," recites fragments from the *Song of Songs* while being interrogated by a policeman. The various instruments perform disparate sound elements, contrasting various musical ideas. This research aims to identify compositional strategies that clarify Sciarrino's approach to the antiphonal mode of composing and explore the elements from antiphonal performing for the quotation of the *Song of Songs*, and in what form he integrates them into his compositional style.

Keywords: Antiphon, Compositional Style, Psalm 137, Contemporary Music, Opera.

Resumen

Superflumina, de Salvatore Sciarrino, hace referencia a un texto bíblico y a temas religiosos, como el comienzo del Salmo 137. Incorpora una antifona en el *Quadro III*, conectando el texto del Salmo con el método antifonal utilizado en la música sacra. El *Quadro III (Antifona)* representa un sueño interrumpido, asumiendo la función de peripecia. En una escena de interrogatorio, la protagonista, "La Donna", recita fragmentos del *Cantar de los Cantares* mientras es interrogada por un policía. Los distintos instrumentos interpretan elementos sonoros dispares, contrastando diversas ideas musicales. Este estudio pretende identificar estrategias compositivas que aclaren el enfoque de Sciarrino sobre el modo antifonal de componer y explorar los elementos procedentes de la interpretación antifonal para la cita del *Cantar de los Cantares*, y de qué forma los integra en su estilo compositivo.

Palabras clave: Antifona, estilo compositivo, salmo 137, música contemporánea, ópera.

Introduction

The music theatre *Superflumina* was premiered on 20 May 2011 at the Nationaltheater Mannheim under the musical direction of Tito Ceccherini and with staging by Andrea Schwalbach (Elzenheimer, 2011). Further performances took place in Aachen in 2012, in Palermo in 2017 on the occasion of the Italian composer's 70th birthday (Elzenheimer, 2019) and in Ostrava in 2022 as part of the New Opera Days (Havlíková, 2022). *Superflumina*'s plot takes place at a large railway station in Italy. In the preamble to the score, entitled *Le grandi stazioni ferroviarie*, the Sicilian-born composer points out that this place is intended to represent a theocratic monumental building that foregrounds the loneliness of each individual as passers-by flow in all directions and become a river that contributes to the depersonalisation of humanity (Sciarrino, 2010).

The libretto of *Superflumina*, as with most of the libretti of his stage works, was written by the composer himself. At this point, it should be noted that his writing process usually consists of drawing on existing texts, which he then subjects to a process of reduction and condensation (Nyffeler, 2011) whereby Sciarrino often tends to use very short and concise sentences (Samonà, 2020). Specifically, references to texts from the Bible can be recognised in *Superflumina*. In addition, Sciarrino reveals that he used other literary sources of inspiration for the libretto such as Novalis' *Hymns to the Night* and, in particular, a novel by the Canadian writer Elisabeth Smart, from whose reading the theme of the opera emerged (Sciarrino, 2010). The novel in question is *By Grand Central Station I Sat Down and Wept*, published in 1945. The title itself refers to a specific passage from the Bible which Sciarrino in turn used for the title of this opera, namely the beginning of the Psalm 137, "Super flumina Babylonis illic sedimus et flevimus", in English, "By the rivers of Babylon we sat and wept" (Biblica, 2023a). Sciarrino probably intended the title to create an association between the waters of Babel and the anonymous streams of people that often occur in Italian railway stations (Elzenheimer, 2019).

Superflumina has La Donna as her main protagonist, a woman who is constantly crossed by numerous passers-by who always disregard and ignore her. Sciarrino once said as he once replied to the question of why he often uses a woman as the main protagonist for his operas: "The female character should always be at the centre of the opera, for the world is always seen through the eyes of a woman" (Saxer, 2011, p. 28). In the preface to the score, La Donna is introduced as follows:

A homeless woman, a being wounded by love, will be our protagonist. Although she is a stranger to herself, she seems to camouflage herself in her milieu, in the emptiness that precedes violence. As she puts on her torn identity today, she uses the greatest lyrical expression there is, the *Song of*

Songs from the Old Testament. (Sciarrino, 2010, *Le grandi stazioni ferroviarie*, par. 15)

The second biblical reference in this opera has just been mentioned. The *Song of Songs* is a book of the Old Testament and the Hebrew *Tanakh*, which contains tender, sometimes explicitly erotic love songs dating from around the 10th century BC. The *Song of Songs* is characterised by the alternating appearance of two main characters, a man and a woman (Encyclopaedia Britannica, 2023), although other speakers occasionally have their say, acting as a kind of chorus. No logically coherent plot can be derived from the narrative in this book, for it is basically about a man and a woman alternately expressing their love for each other by emphasising the beautiful qualities of their counterpart (Encyclopaedia Britannica, 2023).

The libretto in *Quadro III*

The alternating recitative, which takes place in the *Song of Songs*, is also characteristic of the concept of the antiphon which Sciarrino attempts to realize in this *Quadro III*, presumably due to the initial indication *Antifona*. Sciarrino's choice of this ancient literary source may have something to do with its loving content, which is intended to emphasize La Donna's actions at this point in the opera. In addition, the dialogue form of the *Song of Songs* provides the perfect basis for Sciarrino's compositional striving for an antiphon. In it, La Donna sings fragments from the *Song of Songs* which are intended to represent the above-mentioned interplay between the man and the woman from this biblical book. The personality and mode of expression of the beloved in the biblical *Song of Songs* are recognizable in the verses of the homeless woman, although La Donna in *Superflumina* had to go through a tragic past compared to the biblical depiction: "She finds herself at a zero point of existence, in a situation of nothing-life of such overwhelming totality that no way out seems possible." (Saxer, 2011, p. 31). Furthermore, La Donna does not encounter a groom in *Superflumina*, but rather frightened and aggressive individuals. Moreover, the chorus of the *Song of Songs*, which in Sciarrino's opera is represented by the streams of people passing in a hurry in a public place, the railway station (Elzenheimer, 2011), does not constitute a supportive community.

A sudden change in the plot occurs in the second half of this opera, namely in *Quadro III* (Sciarrino, 2010), to be analysed in this article, which, as mentioned above, bears the subtitle *Antifona* and consists of very different sound elements (Saxer, 2011). Instead of specifying the tempo, Sciarrino writes "Esiste il tempo per i dispersi?", in English, "Does the tempo exist for the lost?" (Sciarrino, 2010, p. 273). The action told here takes place at night, sometime between sunset and dawn in an anonymous office: "too many towers of papers and too much emptiness. A shadow slowly descends and rises again; short as a blink and always

repeating itself" (Sciarrino, 2010) The text of *Quadro III* is a paraphrase of the beginning of the fourth part of the aforementioned novel by Smart, as La Donna is interrogated by a policeman both in this novel and in the opera *Superflumina* (Elzenheimer, 2011). Instead of answering the questions he asks her, the lady recites fragments from the *Song of Songs*. Although Sciarrino uses the quotations that already appear in Smart's novel for his opera, he also employs other fragments from the *Song of Songs*. In doing so, he sometimes picks up on other images that are more symbolically charged than in the original (Misuraca, 2017).

This is a brief outline of the scene: the policeman, who is rude to La Donna, seems to want to urge her to stop her activities at the station and finally go home. La Donna, for her part, fantasises and conjures up her friend. And so he writes "it's an interrupted dream, it blandly takes the place of the peripeteia." (Sciarrino, 2010, *Le grandi stazioni ferroviarie*, par. 22). The text that Sciarrino uses here thus consists, as already mentioned, basically of quotations from the *Song of Songs*. Since there are numerous translations of these biblical poems into many languages, sometimes some words or sentence constructions may look a little different from language to language. The Figure 1 shows two columns, with the left-hand column corresponding to my translation into English of the original text from *Superflumina* (Sciarrino, 2010), while the right-hand column refers to the respective passage of the *Song of Songs* (Biblica, 2023b), from which Sciarrino presumably took the text and possibly adapted it a little:

and as I opened	She ⁵ I arose to open for my beloved,
A Policeman What's the connection between you and that man?	
The Woman From my hand dripped myrrh	[She] and my hands dripped with myrrh,
A Policeman Be good, you'd better	
The woman myrrh on the latch - I open the beloved had disappeared	[She] on the handles of the bolt. ⁶ I opened for my beloved, but my beloved had left; he was gone.
A policeman Did you sleep in the same room?	
The Woman If you meet my beloved	[She] ⁸ If you find my beloved,
A Policeman Shut up	
The Woman What will you say to him?	[She] what will you tell him?
A Policeman No wonder you ended up here	

Figure 1

Comparison of the libretto text (*Quadro III* from Sciarrino's *Superflumina*) and the source text (*Song of Songs*).

Libretto	<i>Song of Songs</i>
The Woman Bowed cherry tree I go to meet my friend him who tramples the lilies	(<i>Song of Songs 2</i>) He ¹⁵ our vineyards that are in bloom. She ¹⁶ My beloved is mine and I am his; he browses among the lilies
The Woman How beautiful you are my friend how beautiful you are your eyes doves How beautiful you are my friend how beautiful you are your eyes doves	(<i>Song of Songs 1</i>) He ¹⁵ How beautiful you are, my darling! Oh, how beautiful! Your eyes are doves. She ¹⁶ How handsome you are, my beloved! Oh, how charming! And our bed is verdant.
The Woman Stilling a garden of every incense tree Blow on the garden exhale its aromas	(<i>Song of Songs 4</i>) He ¹³ Your plants are an orchard of pomegranates ¹⁴ with every kind of incense tree, She ¹⁶ Blow on my garden, that its fragrance may spread everywhere.
The Woman Open me friend perfect dove	(<i>Song of Songs 5</i>) He ² Open to me, my sister, my darling, my dove, my flawless one.

There is no literal quotation from the *Song of Songs* at the very beginning of *Quadro III*. However, it does contain certain symbols that hint at the second part of the *Song of Songs*. Here La Donna says: "I go to meet my friend, him, who tramples the lilies" (Sciarrino, 2010, pp. 277–278). Although there is another statement in the *Song of Songs*, it also includes references to the friend and the lilies, namely: "My beloved is mine and I am his; he browses among the lilies" (Biblica, 2023b). Unlike before, the next part is derived literally from the first part of the *Song of Songs*. Here, La Donna recites two fragments from the two main characters of the *Song of Songs*, the first of which is said by the man and the second by the woman. La Donna sings both here: "How beautiful you are my friend, how beautiful you are, your eyes doves. How beautiful you are my friend, how beautiful you are, your eyes doves." (Sciarrino, 2010, pp. 291–295). The next fragment comes from the 4th part of the *Song of Songs* and there are some changes regarding the selected words, although other sections of the text are reproduced almost verbatim. Once again, La Donna takes on the role of both the man and the woman from the *Song of Songs*. She says: "Stilling a garden of every incense tree, Blow on the garden exhale its aromas" (Sciarrino, 2010, pp. 302–303). The rest of the text recited by La Donna comes exclusively from the 5th part of the *Song of Songs*. There are only minimal changes to the original text, otherwise the original can be recognised for the most part. This section is characterised by the use of the policeman, who also contributes to the establishment of this dialogue form. Despite insistent questioning of the policeman, La Donna persistently continues with the recitation of the *Song of Songs* and does not allow a

coherent dialogue to form between the two characters, while the policeman gradually becomes nervous and ends the conversation with the sentence "No wonder you ended up here" (Sciarrino, 2010, pp. 316–317).

The music in *Quadro III*

Once the text of *Quadro III* and its dialogue form have been commented on, it is now time to return to the concept of the antiphon, which Sciarrino attempts to implement compositionally in this work. This particular type of musical performance, characteristic of church music, is characterised by the appearance of a refrain, which is often sung before and after a psalm or canticle, sometimes even

between their verses (Nowacki, 2016), as in the following antiphon *Rorate caeli*, in English, "Drop down, ye heavens" (Fig. 1). Here, this refrain with the corresponding text *Rorate caeli* is sung repeatedly before each verse and at the very end. In total, it occurs 5 times.

The principle of the *Rorate caeli* antiphon just described is also adopted by Sciarrino in *Quadro III*, where he even uses the refrain 18 times. What is also striking is the fact that the initial appearances of the refrain follow a certain periodicity, because up to the 15th entry, each appearance always takes place at intervals of 6 bars. However, the 16th entry only occurs after 7 bars, as does the 17th entry. The 18th and final appearance of the refrain, on the other hand, only occurs after 14 bars.

1. **R** Orá-te cae-li dé-su-per, et nubes plu-ant justum.

The Choir repeats : Rorate.

1. Ne i-rascá-ris Dómi-ne, ne ultra memi-ne-ris in-iqui-tá-tis : ecce cí-vi-tas Sancti facta est de-sérta : Si-on de-sérta facta est : Je-rú-sa-lem de-so-lá-ta est : domus sancti-fi-ca-ti-ónis tu-ae et gló-ri-ae tu-ae, u-bi lauda-vé-runt te patres nostri.

R. Rorate.

3. Vi-de Dómi-ne, afflicti-ónem pópu-li tu-i, et mit-te quem missú-rus es : emítte Agnum domi-na-tó-rem ter-rae, de Petra de-sér-ti ad montem fi-li-ae Si-on : ut áufe-rat ipse jugum capti-vi-tá-tis nostrae.

R. Rorate.

2. Peccá-vimus, et facti sumus tamquam immúndus nos, et ce-cí-dimus qua-si fó-li-um uni-vé-rsi : et in-iqui-tá-tes no-strae qua-si ventus abstu-lé-runt nos : abscondísti fá-ci-em tu-am a no-bis, et al-li-sísti nos in manu in-iqui-tá-tis nostrae.

R. Rorate.

4. Conso-lámi-ni, conso-lámi-ni, pópu-le me-us : ci-to vé-ni-et sa-lus tu-a : qua-re moeró-re consúme-ris, qui-a inno-vá-vit te do-lor? Sal-vá-bo te, no-li timé-re, ego e-nim sum Dóminus De-us tu-us, Sanctus Isra-el, Redémptor tu-us.

R. Rorate.

Figure 2
Rorate caeli (Solesmes Abbey, 1961, pp. 1868–1870).

Musically, the vocal melodies, which are first performed by La Donna, but later by her and the policeman, are articulated by the periodic interruptions of a concrete instrumental sound pattern. This is a figure that always consists of similar elements, namely the strokes of the plates and bass drums, the low sounds of the piano, the downward *glissandi* of the strings in harmonics and several interventions by the woodwind instruments. Figure 2 shows the very first entry of the refrain in bar 31. First, I would like to point out the downward *glissandi* in the strings, which are marked in red. The first and second violins as well as the violas and cellos are each divided into two groups. In this first appearance, as in most, each of these string groups plays two harmonics at intervals of a major second. The harmonics are tremoloed and played in fortissimo dynamics. This instrumental module is almost identical to a figure that has already been described by Christian Utz with regard to Sciarrino's opera *Luci mie traditrici*, composed in 1998, who categorises it as "module C" (overtone *glissandi*) and is intended to imitate the sound of the wind in this opera about Gesualdo (Utz, 2010, p. 54). These *glissandi* from the strings are activated by the short bangs in pianissimo dynamics from the two pianos and the two bass drums. The two bassoons and two bass clarinets also contribute to this with multiphonics in piano dynamics. In addition, the flutes produce strongly accentuated air notes in fortissimo, which quickly disappear again.

I call these elements impulse sounds, which are performed by both percussion and woodwind instruments, and they are now marked in blue. Such impulse sounds are characteristic of Sciarrino's music, which he calls "little bang" in *Le Figure della musica da Beethoven a oggi*, because these figures generally trigger a chain of often new and surprising events (Cruz Guevara, 2016, p. 112). However, horns, trumpets, trombones and the steel plate (*lastra* in Italian) are responsible for a different element, as they play relatively long (quasi pedal) notes and are labelled in green. This involves horns playing a loud, muted sound which, like the strings, lasts for two bars, whereby the horns have a diminuendo up to pianissimo. Trombones, for their part, play with wa-wa mutes and sustain the fortissimo sound for two bars. However, the trumpet enters a little later and takes over the brass sound *dal niente*. The other instruments occasionally enter with a slightly shorter sustained note, often in conjunction with a wave-like dynamic course. These instruments, namely the first flute with air tone, the alto flute and Bb clarinet with *bisbigliando*, oboe and English horn with multiphonics as well as the marimba, are now marked in violet. All these elements make up the refrain, which adopts the following form on its first appearance.

However, the elements already listed do not always appear in the same shape, as illustrated by musical example 3, which depicts the twelfth appearance of the refrain. The red-marked downward *glissandi* of the strings are a permanent feature in all appearances of the refrain, although there are often variations in pitch and occasionally

also in the dynamic course. As before, each string part is divided into two groups, with each of these groups playing harmonics at intervals of a major second in relation to each other. Unlike before, they now do not play everything in fortissimo dynamics, but perform a crescendo and then a diminuendo. They start in mezzopiano and reach the climax of the crescendo at the end of the first bar, in fortissimo, after which they diminish "al niente". The beginning and end of these strings' figure is also emphasised by the double basses using *glissandi*. The impulse element marked in blue is also present, which is performed by both pianos and the flutes as before, although the dynamics are now also different. Trombones, horns, oboe and English horn also participate in this. Furthermore, the sustained notes that always appear at the beginning of the chorus can also be found here. While the bass drums, bassoons and bass clarinet produced an impulse sound at the very first appearance of the refrain, they are now responsible for the sustained tone element. Sciarrino thus strives for a subtle modification in the orchestration and sound colour of the elements used here when the refrain reappears and, to this end, makes use of popular compositional strategies such as repetition and variation, which run through *Superflumina*, especially the *Quadro III* (Villalobos, 2017, p. 96). The last element, namely the comparatively short sustained notes in violet, which are characterised by the wavelike dynamics, is also carried out here by the flutes and brass.

To examine the way in which the orchestration of the refrain is varied, it is also worth taking a look at his last appearance. The tremolo *glissando* of the harmonics is now only performed by the violins. It is noticeable that a forte dynamic is not achieved this time. In fact, the strongest dynamic indication for the strings is piano. In addition, the resulting harmony of each group of violins is not a major second, as was often the case before, but a third. This passage also shows that the figure in the strings is actually a continuation of the motif in the cellos and violas a bar earlier. Now the impulse sound or little bang, which is responsible for activating the strings' *glissandi*, is played by the horns, trombones, bass clarinets as slap and by a percussion instrument not yet mentioned, which Sciarrino describes as a bag of beer bottles located outside the stage. The sustained tone element is not present here. It may be recognisable in the melody of the voice, but in the appearance of the refrain, the voice essentially behaves independently of the other elements and instruments. In opposite to this, the last element, which is characterized by the use of short notes, can still be encountered. This figure, marked in purple (see Fig. 4), is performed by the alto flute, bass flute, clarinets and trumpets.

Daniel Serrano
Antiphonal Composing in Salvatore Sciarrino's *Superflumina*

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are: Fl. in Do, Fl. e. in Sol, Fl. b. in Do, Ob., C. i. in Fa, Cl. in Sib, Cl. b. in Sib (1. and 2.), Fg. (1. and 2.), Cui, Cr. in Fa (1. and 2.), Trb. in Do (1. and 2.), Trbn. (1. and 2.), Pf. 1., Pf. 2., Mar. ne, La., G. C. 1., G. C. 2., La Donna, Vni I, Vni II, Vle, Vc., and Cb. The score includes various musical notations such as dynamics (ff, p, pp, ppp), articulation (accents, slurs), and performance instructions like 'I. solo' and '(div.) pizz. pont. IV'. The highlighted sections are: blue boxes around woodwind parts; pink boxes around woodwind parts and maracas; green boxes around brass and percussion parts; and a red box around the string section.

RTC - 1931

Figure 3
Superflumina (fragment). Sciarrino (2010, p. 280).

RTC - 1931

Figure 4
Superflumina (fragment). Sciarrino (2010, p. 302).

Daniel Serrano
Antiphonal Composing in Salvatore Sciarrino's *Superflumina*

The musical score is arranged in systems. The top system includes Flutes (Fl. in Do, Fl. c. in Sol, Fl. b. in Do), Clarinets (Cl. in Sib, Cl. b. 1. in Sib, Cl. b. 2. in Sib), and Bassoon (Fg.). The middle system includes Cor Anglais (Cr. 1. in Fa, Cr. 2. in Fa), Trumpets (Trb. 1. in Do, Trb. 2. in Do), Trombones (Trbn. 1., Trbn. 2.), and Saxophone (Sacco di bott. (fuori scena)). The bottom system includes Voice (La Donna, Un Poliziotto), Violins (Vni I, Vni II), Viola (Vle (tutti)), Violoncello (Vc. (tutti)), and Contrabass (Cb.).

Key annotations include:

- Fl. b. in Do:** "fra i denti" (between the teeth), "ord. Re-Re#", "PPP", "mf".
- Cl. b. 2. in Sib:** "a 2", "slap", "mf".
- Cr. 1. in Fa:** "ff".
- Trbn. 1. & 2.:** "1.", "1. 2.", "ff".
- La Donna:** "Se incontrate il a-mato mi-o".
- Un Poliziotto:** "stan - za?".
- Vni I & II:** "1. solo", "tutti div.", "P", "PPP", "PPPP".
- Vle (tutti) & Vc. (tutti):** "sul pont.", "IV", "II", "fermare con l'arco", "PP", "PPPP".
- Cb.:** "sul pont.", "I", "II", "8-1", "mf".

RTC - 1931

Figure 5
Superflumina (fragment). Sciarrino (2010, p. 315).

Conclusion

To summarize, it can be said that Sciarrino implements antiphonal composition on three levels in the *Quadro III* from *Superflumina*: (1) The choice of text. The dialogue form of the fragments taken from the *Song of Songs* has a responsorial structure, which is also characteristic of the antiphonal musical performance of psalms and canticles in church music; (2) the Donna in dialogue with herself. The main character of this opera enters into a dialogue with herself at the beginning of this scene. She alternately quotes fragments of the man and fragments of the woman from the *Song of Songs*. Although in the second half of the scene she only recites the text of the beloved woman from the *Song of Songs*, from this point onwards she alternates with the new character entering the scene, the policeman; and (3) the presence of a refrain, which is characteristic of antiphons used in Gregorian chant, for example. This refrain results from the recurring appearance of an instrumental gesture that frames the sung text of La Donna. This refrain is not repeated verbatim, but is subjected to a process of variation and orchestral transformation. Sciarrino thus ties in with his ecological compositional thinking and is presumably intended to increase the intensity of the audience's perception through repetitive or almost repetitive elements (Haselböck, 2019, p. 134), meaning the refrain, which occurs a total of eighteen times. At the same time, it can be interpreted as the strict norms that society dictates to us and which, in this example, attempt to defeat La Donna, who is swimming against the tide. Nevertheless, she continues to sing her verses, trying to ignore and circumvent the dictates that are being imposed on her.

References

- Biblica (2023a). *Psalms 137*. *New International Version NIV*. Retrieved from <https://www.biblica.com/bible/niv/psalms/137/>
- Biblica (2023b). *Song of Songs*. *New International Version NIV*. Retrieved from <https://www.biblica.com/bible/niv/song-of-songs/1/>
- Elzenheimer, R. (2019). "das vom Leben abgetrennte Leben". In U. Tadday (Ed.), *Musik-Konzepte. Sonderband: Salvatore Sciarrino* (pp. 79-96). München: edition text + kritik.
- Elzenheimer, R. (Ed.) (2011). *Programmheft Nr. 160: Superflumina von Salvatore Sciarrino* (Nationaltheater Mannheim, 232. Spielzeit 2010/2011). Mannheim: Concordia-Druckerei König oHG.
- Encyclopaedia Britannica, The Editors of (2023, September 12). *Song of Solomon*. *Encyclopedia Britannica*. Retrieved from <https://www.britannica.com/topic/Song-of-Solomon>
- Cruz Guevara, J. (2016). Estructuras perceptivas en la forma musical de Sciarrino. *Quodlibet*, 62(2), 94–114.
- Haselböck, L. (2019). Hörbare Stille? Sichtbarer Klang? In U. Tadday (Ed.), *Musik-Konzepte. Sonderband: Salvatore Sciarrino* (pp. 131–150). München: edition text + kritik.
- Havliková, H. (2022). *NODO (New Opera Days Ostrava): Opera on the ski slope and in the factory*. Retrieved from <https://www.performczech.cz/en/unassigned/5632-nodo-new-opera-days-ostava-opera-on-the-ski-slope-and-in-the-factory/>
- Misuraca, P. (2017). L'ultima stazione della Via Crucis. Dalle fiamme di Elizabeth Smart a "Superflumina" di Salvatore Sciarrino. In A. Fodale (Ed.), *Salvatore Sciarrino, Superflumina* (pp. 29–58). Palermo: Teatro Massimo.
- Nowacki, E. (2016). Antiphon. Definition und Bedeutung. In L. Lütteken (Ed.), *MGG Online*. Retrieved from <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12794>
- Nyffeler, M. (2011). *Der Geruch von Blut – Salvatore Sciarrinos "Macbeth"*. Retrieved from <https://www.beckmesser.de/komponisten/sciarrino/macbeth.html>
- Samonà, C. (2020). *Salvatore Sciarrinos "La porta della legge": fast ein kreisender Monolog nach Franz Kafka. Eine Untersuchung zum Musiktheaterwerk und zur Rezeption* (Doctoral dissertation). Retrieved from https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/28801/7/Dissertation_C_Samona.pdf
- Saxer, M. (2011). "Wollen Sie noch mehr?" Die Frau in Superflumina. In R. Elzenheimer (Ed.), *Programmheft Nr. 160: Superflumina von Salvatore Sciarrino* (pp. 28–34). Mannheim: Concordia-Druckerei König oHG.
- Sciarrino, S. (2010). *Superflumina. Opera in un atto*. Rome: Rai Trade.
- Solesmes Abbey (1961). *Liber Usualis*. Tournai: Desclée & Co.
- Utz, C. (2010). Statische Allegorie und "Sog der Zeit": zur strukturalistischen Semantik in Salvatore Sciarrinos Oper "Luci mie traditrici". *Musik & Ästhetik*, 14(53), 37–60.
- Villalobos, R. (2017). Note die Regia. In A. Fodale (Ed.), *Salvatore Sciarrino, Superflumina* (pp. 93–96). Palermo: Teatro Massimo.

Algunas consideraciones sobre la dimensión escalar del *tempo*

Some Considerations on the Scalar Dimension of Tempo

Recibido: 18-09-22
Aceptado: 09-11-22

Diego Morales

Universidad Simón Bolívar
Universidad Nacional Experimental de las Artes
Caracas, Venezuela
diegorafaelm96@gmail.com

Resumen

La llegada de la microtonalidad ensanchó los límites de las escalas tradicionales. Pioneros como Carrillo (1957), Haba (1984), Johnston (1964), entre otros, se encargaron de dividir la octava a partir de certezas matemático-quirúrgicas de mucha precisión. Estos procedimientos no solo enriquecieron las escalas y acordes disponibles, sino que trajeron varios problemas de anotación y reproducción que todavía no han sido resueltos. El ritmo, sin embargo, se rebela ante cualquier ambigüedad de notación y se yergue como el parámetro inclusivo. A partir de las conclusiones del experimento de las alturas se pueden adelantar comportamientos posibles dentro de otros parámetros y utilizarlos en la exploración de la dimensión escalar. Estas observaciones rítmicas se pueden utilizar para interpretar, componer o analizar música. Tales búsquedas se deducen de la ventaja de este parámetro comparado con la altura y nos permite volver la atención al ritmo.

Palabras clave: Microtonalidad, escala, teoría musical, ritmo metronómico, politemporalidad.

Abstract

The arrival of microtonality has widened the limits of traditional scales. Pioneers such as Carrillo (1957), Haba (1984), Johnston (1964), among others, charged themselves with the division of the octave through mathematical and surgical-like certainties of the highest precision. These proceedings not only enriched the available scales and chords but also raised issues of notation and reproduction that have not been appropriately resolved. Nonetheless, the rhythm rebels itself before any notation ambiguity and rises itself as the parameter of inclusivity. Based on the conclusions explored by the pitch realm we can assess possible outcomes for the other parameters and use them in our arguments like that of the scalar dimension. These rhythmic observations can be operated for performance, composition, or music analysis. Such aims are deduced from the advantageous situation of this parameter when compared with pitch and it offers an opportunity to look back towards the rhythm.

Keywords: Microtonality, Scale, Music Theory, Metronomic Rhythm, Polytemporality.

Introducción

La notación del ritmo se funda en proporciones y relaciones basadas en una unidad estable, y es esta característica destacable la que será explorada en el presente trabajo de investigación. La formación de escalas no es un campo de especialización exclusivo de las alturas. A partir de las conclusiones del experimento de las alturas se pueden adelantar comportamientos posibles dentro de otros parámetros como el ritmo, y utilizarlos para la creación de escalas de división arbitraria, y de acordes formados por la juxtaposición de los elementos de este sistema escalar alternativo que se pueden usar, unas y otros, para analizar música acústica –no electroacústica– de a partir del siglo XX, o componer. Se hace patente, de esta manera, la ventaja del ritmo en favor de la altura cuando de división de sus respectivos intervalos se trata o de la reproductibilidad por parte de cualquier instrumento o la posibilidad de anotación en la partitura. Este tipo de aproximación da cuenta, por un lado, de la inteligencia detrás de la participación del *tempo* en una pieza y, por otro, ofrece la oportunidad de lograr una unidad cohesionada de relaciones temporales de forma global, permitiendo la ocasión de volver la atención al ritmo.

Entrama¹

Desde siempre los escalones y las escaleras han formado parte esencial de las construcciones [humanas] desde que el hombre primitivo levantó el primer refugio. Estar unos pocos pies por encima del suelo significaba estar protegido de peligrosos animales o de la humedad del terreno en los períodos lluviosos. (Blanc & Blanc, 1996)²

Las escaleras han acompañado a la humanidad durante milenios allí donde se encuentre una construcción, existiendo en todas las geografías y culturas. Su omnipresencia, sin embargo, parece haberlas destinado a un segundo plano, por cuanto son consideradas hoy día como imágenes vulgares o lugares comunes³. En el prólogo del *Nuevo tratado de armonía* de Haba (1984, p. xiii), Barce asegura que para el compositor checo “la escala es el fundamento de todo sistema musical”. Por su parte, Toch (1989, p. 31), en su estudio de la melodía, encuentra auxilio

en la idea de las líneas para explicar la morfología melódica, definiendo la escala como “una recta oblicua que se mueve en sentido ascendente o descendente”; es la melodía más sencilla. En este trabajo, partiendo de este presupuesto, viene considerada la escala como una de las primeras intuiciones melódicas –del mismo modo en que la escalera representa una de las primeras intuiciones arquitectónicas en la historia humana–. El compositor austríaco Ablinger (2004, p. 4) ha sentido una particular atracción por la escala y confiesa que “esta línea [la escala] fue mi manifiesto personal por lo fundamental”⁴

El movimiento de las voces por grado conjunto, regla que todos los estudiantes de Armonía aprenden ya en sus lecciones iniciales, representa un principio vigente desde las primeras manifestaciones monódicas hasta los experimentos del siglo XXI, por cuanto es posible reconocer en este impulso una necesidad de laminar el espacio sonoro en escalones específicos.

La escala musical se propone, tal como observa Toch (1989), un ascenso o descenso ordenado de alturas. Ese camino configura una sucesión de disonancias que la misma construcción escalar equilibra con consonancias intermitentes a modo de reposos necesarios. Algo similar ocurre con las escaleras, con uno de los aspectos más sociales de su imagen: los descansillos, esos espacios que sirven para mitigar la violencia que supone el escalado, proyectados simbólicamente como lugares de congregación.

Esta misma situación de los descansillos como espacio escalar se encuentra descrita por Daumal (1967, p. 101). El autor explica “una de las leyes del Monte Análogo: para alcanzar su cima hay que ir de refugio en refugio. Pero antes de partir de cada uno de ellos, existe el deber ineludible de preparar a los seres que habrán de ocupar el lugar que se abandona”.

En la figura 1, el azul más claro identifica la consonancia más perfecta luego del unísono –la octava–; el amarillo más oscuro, la disonancia más violenta –el tritono–⁵. Esta representación parece servir para hipotetizar una salida teórica adicional al caso del cuarto grado (IV) como disonancia a dos voces en el contrapunto de especies, por ejemplo; y, de la misma forma, para entender las reservas de algunos tratadistas medievales en catalogar como consonancia a la sexta menor⁶, tal como comprobaba

1 Con este nombre, Fernando Beltrán (s.f.) poeta español, bautiza a los primeros escalones de las escaleras.

2 “Steps and stairs have always been an essential part of building since primitive man first built a shelter. To be a few feet off the ground was to be protected against dangerous animals or the dampness of the ground in rainy periods” (Esta y todas las siguientes traducciones son del autor).

3 Los lugares comunes han generado gran interés en la literatura moderna. Cfr. Flaubert, G. (1913). Dictionnaire des idées reçues [Diccionario de lugares comunes].

4 Original en alemán: “Diese Linie war mein persönliches Manifest für das Grundsätzliche.”

5 Esta figura se erige teniendo como base la escala cromática a modo de ilustración. Una escalera con situaciones similares parece ser posible en escalas más complejas y en donde algunas posiciones consideradas como disonantes en este gráfico cambiarían de categoría en otra escala aún más voluminosa.

6 Lo más seguro es que la sexta menor, dentro del contexto de una tonalidad mayor, implicaba un cambio modal o una mezcla de modos innecesariamente bruscas cuyas implicaciones dentro del espacio armónico un estudiante debería evitar.

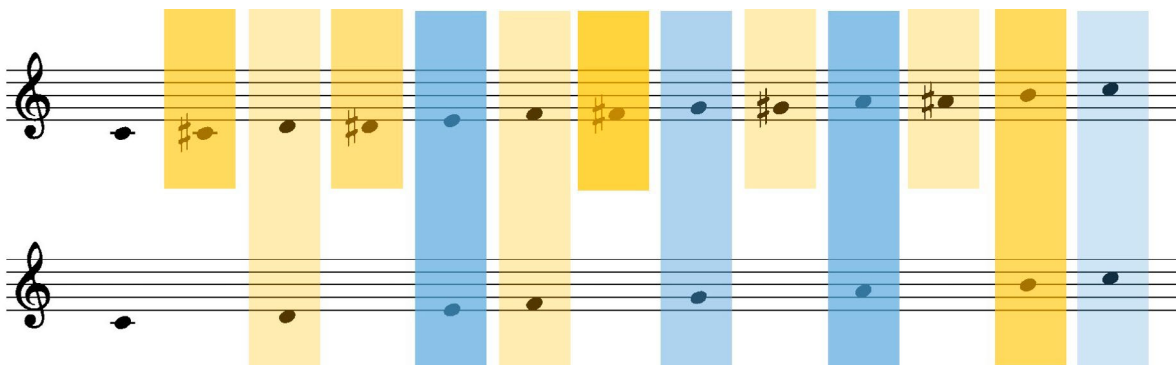


Figura 1

La escala cromática como escalera, entre consonancia y disonancia.

Tenney (1988) cuando estudiaba los trabajos de Franco de Colonia, Anónimo IV y Lambertus en relación con las proporciones pitagóricas, o la situación disonante de la tercera menor que halla su resolución en la “picardía” frecuente del discurso barroco.

Sin embargo, en términos fenomenológicos, se podría aducir que la única verdadera consonancia es la prolongación indefinida del sonido. En el momento en que se rompe esa duración, idealmente indefinida, y en su lugar se responde con otra altura, distinta o no, comienzan a generarse distintos grados de estrés. A partir del unísono, el resto de intervalos cae dentro de un gran paraguas disonante de distinta categoría. Si se propone el ejercicio de discriminar los intervalos sistemáticamente de esta manera, se puede inferir que toda la historia de la música se ha encargado de la disonancia y ha ido de a poco ocupándose de disonancias más complejas.

Los atributos concedidos a la idea de la consonancia ideal, aquellos de su duración infinita y de altura cualquiera, parecen estar relacionados con una concepción evolutiva del hecho musical; este estadio consonante representaría el primero de todos, aquel que estaba antes de que la música misma existiera. La consonancia se presenta como una forma de valor inicial, una suerte de esquema operacional. Y esto ocurre con todos los parámetros musicales que soportan la condición consonante/disonante como el ritmo, el timbre, la intensidad, el ataque, etc.⁷

Volviendo a la escala como escalera, es posible añadir que la baranda, consecuentemente, se constituye como parte esencial de su estructura: ofrece delimitación, determinación, seguridad en el tránsito. Dentro de la metáfora de la escalera como escala, la baranda –

utilizada como medio limitador de locomoción– vendría a representar el *glissando*. Es en los siglos XX y XXI en los que se constatan posibilidades adicionales a la escala que exceden la melodía discreta.⁸ Compositores como Edgar Varèse (1883-1906), Iannis Xenakis (1922-2001) y Christophe Bertrand (1981-2010) han escrito obras que representan “elogios escalares” convocando a la escala y al *glissando* derivado como “melodía” principal y protagonista: *Tuning Up* (1946/1998), *Metastasis* (1953/1954) y *Scales* (2009). La escala musical como organismo viviente, en su rango de puente entre paisajes, se vuelve paisaje al mismo tiempo. Su afán de división, tal como en las células, genera movimiento y forma; genera vida.

Canon? Ah, non! Hanon⁹

Al reflexionar sobre la posibilidad de dividir la octava en más de 12 partes –o en menos, tal como lo permitirían construcciones con diferentes “Divisiones Iguales de la Octava” (DIO)¹⁰, tal que 11 DIO o 9 DIO–, comienzan a aparecer distintos problemas de orden editorial, por un lado, y que atañen a la lutería de los instrumentos o la educación de los instrumentistas, por otro lado, como explica Skinner (2007).

Al reflexionar sobre música desde una perspectiva estructuralista –por ende, sobre música y lingüística–, una escala se manifiesta como un sistema más complejo que una mera reunión ordenada de letras; expresa una reunión organizada de términos, un diccionario entero. Carrillo (1957) aseguraba salvar toda la música con su taxonomía al

7 Particularmente, con el ritmo resulta relevante esta visión alternativa. Convenir en que la disonancia ha funcionado para animar y enriquecer el discurso consonante, y convenir en que la consonancia representa un ideal operacional, permite argumentar que el ritmo siempre ha cumplido análogas funciones de animación, conmoción y perturbación del espacio sonoro en donde es insertado.

8 En este sentido la escalera sí se diferencia de forma notable de la escala, ya que hay referencias históricas de escaleras de gran fantasía y arquitectura a lo largo de siglos anteriores.

9 Juego de palabras que refiere a la figura de Charles-Louis Hanon y su famoso libro de ejercicios, *Le Pianiste virtuose en 60 exercices* (1873). De inspiración escalar, es un recurso pedagógico canonizado en la historia de la técnica pianística.

10 Original en inglés: “*Equal Divisions of the Octave (EDO)*”.

ofrecer más de 13.000 escalas. Una traductología no podría acabarse con tantos diccionarios disponibles.

En términos aún estructuralistas, muy a pesar de los bienintencionados esfuerzos de muchos compositores como el propio Carrillo (1957) o Johnston (1964), los nuevos horizontes alcanzados por sus investigaciones microtonales no son inclusivos. Sin embargo, al considerar el ritmo como un parámetro escalar al mismo nivel que la altura, se pueden encontrar microtonos inclusivos tal que un güiro, un arpa y un piano puedan recrearlos sin mayor dificultad o adaptación instrumental, aunque con el mismo reclamo, ahora compartido, de la necesidad de una instrucción musical que evidencie todo este devenir microcromático.

Johnston (1964) logra determinar que la escala musical occidental es de dos tipos ambivalente: dependiendo del uso dado a los elementos escalares, puede ser, por un lado, un ejemplo de ordenamiento interválico –si usada de forma melódica– y, por otro lado, un ejemplo de ordenación por relaciones. Además, es posible recrear escalas con las mismas características descritas, pero ahora dentro del ámbito temporal. Para ello solo hace falta percatarse de la particularidad del ritmo como frecuencia armónicamente vibratoria y hacer las respectivas traducciones.

Ancles, domas y faldos¹¹

Johnston (1964, pp. 62-63) sostiene que:

Una escala lineal de tempi existe en la práctica, pero no es normalmente descrita como tal. Entre dos tempi cualquiera hay una escala gradual de tempi acelerados. La manera normal de interpretar tal incremento es a través de un aumento igual de tempi entre los dos tempi límites.¹²

Este ejemplo es una de las maneras en las que se encuentran procesos escalares semejantes; es decir, en los *rallentandi* y *accelerandi*¹³. La forma en la que se pasaba de una obra a otra en un concierto, de un movimiento a otro en una misma composición, de un aire a otro en un mismo fragmento, ya configuraba realidades temporales alternativas igualmente válidas.

En principio no hay registro sobre las escalas de *tempi* sino hasta los estudios de Cowell (1996), quien enuncia su escala de *tempi* luego de concluir que las magnitudes de las relaciones entre los distintos sonidos de una escala

pueden ser utilizadas de la misma manera al multiplicarse por un *tempo*. De esta forma consigue una escala completa que le permite, además, dar con razones que justifiquen una simbología novedosa para determinadas agrupaciones rítmicas que parecen encontrarse de forma natural en su nueva escala. En la figura 2 se observa el ascenso moderadamente zigzagueante que recorre la escala de Cowell hasta alcanzar su octava.

Olivier Messiaen y Karlheinz Stockhausen son los siguientes compositores en aventurarse con escalas de estas características. La vanguardia integralista iniciada por Messiaen y seguida por compositores como Stockhausen, Boulez o Nono, dio cuenta de que la organización serial no era prerrogativa exclusiva de la altura del sonido, sino que los timbres, las dinámicas y concretamente el ritmo, son parámetros serializables; es decir, organizables de alguna manera escalar.

Messiaen parte de las figuras de nota y termina encontrando una escala¹⁴ de *tempi* de veinticuatro realidades tal como expuesto en las notas de *Mode de valeurs et d'intensités* (1949). Utiliza tres escalas cromática, suprimiendo los valores enarmónicos entre ellas para formar una escala híbrida de veinticuatro estadios, dividiendo así una extensión de cinco octavas y un tritono, para obtener una escala “no octaval”¹⁵. Esta escala es de gran relevancia estética al posicionarse como una de las primeras composiciones que persigue en el piano una intención microtonal buscando auxilio en el ritmo como parámetro capaz de soportar este tipo de escritura.

Por su parte, Stockhausen (1959) encontró respuesta a la situación rítmica desprendida de las inquietudes integralistas en la certeza matemática del semitono al multiplicarlo doce veces. Esta escala característica se encuentra en *Gruppen* (1955-1957)¹⁶ y demuestra también una tendencia lineal (Fig. 3).

La presente reflexión parte de la certidumbre ofrecida por las figuras musicales y sus distintas agrupaciones, y se inscribe en las búsquedas experimentales de Messiaen (1949). En lo particular, este mecanismo demostró ser bastante efectivo para los cálculos más complejos explicados a continuación.¹⁷

11 El resto de nombres de los escalones imaginados por Beltrán (s.f.).

12 Original en inglés: “A linear scale of tempos exists in practice, but is not customarily described as such. Between any two given tempos there can be a scale of gradually accelerated tempos. The normal way to perform such an increase is by graduating “equal” increments of tempo between the two limiting tempos.”

13 Que parecen encontrarse en las mismas circunstancias de los *glissandi* y de las barandas.

14 El compositor se refería a esta escala descubierta como “modo cromático de duraciones”, tal como puede verse en la edición de la partitura en cuestión (Messiaen, 1949).

15 Escala que no repite octava.

16 Al respecto, Kohl (1983) sostiene que “en 1974 Stockhausen compone *Inori* [para uno o dos solistas con orquesta] en donde reaparece la escala de *tempi* ‘cromática’ que describiera en su artículo de «...wie die Zeit vergeht...» (1956, p. 147)). Esta escala de *tempi* se desapareció casi completamente de las obras compuestas luego del artículo; sin embargo, desde 1974, ha aparecido con cierta frecuencia.”

17 Todos los cálculos incluidos en este estudio, de un tipo u otro de escala, pretenden como resultado una escala simétricamente espaciada.

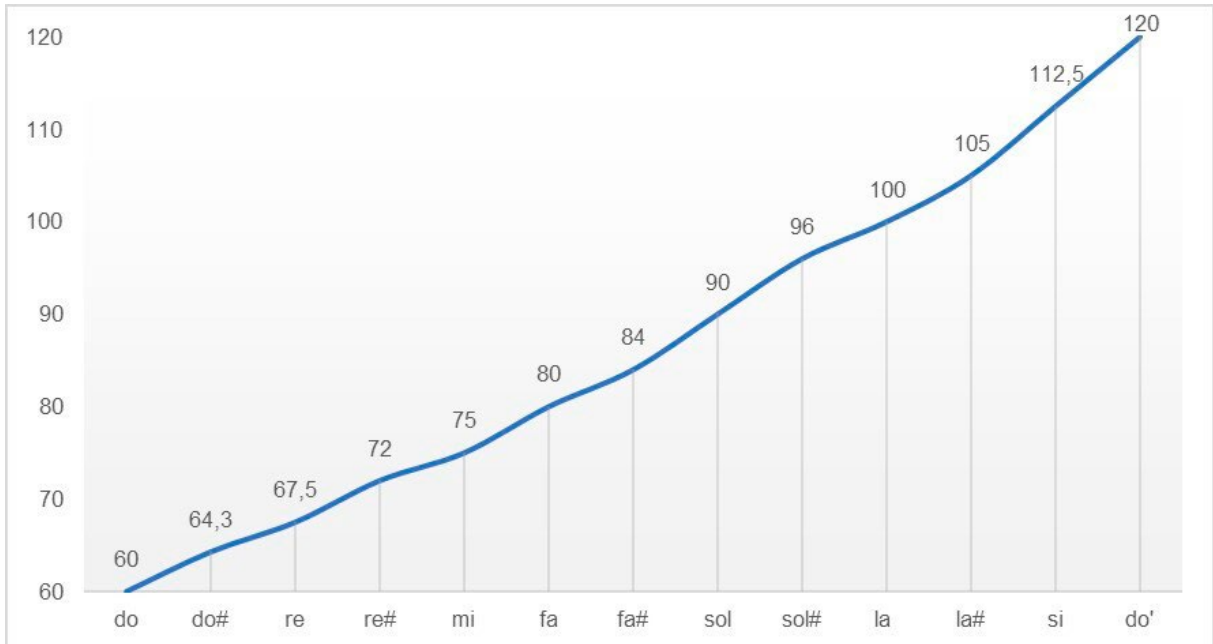


Figura 2
Escala cromática de Cowell (1996).

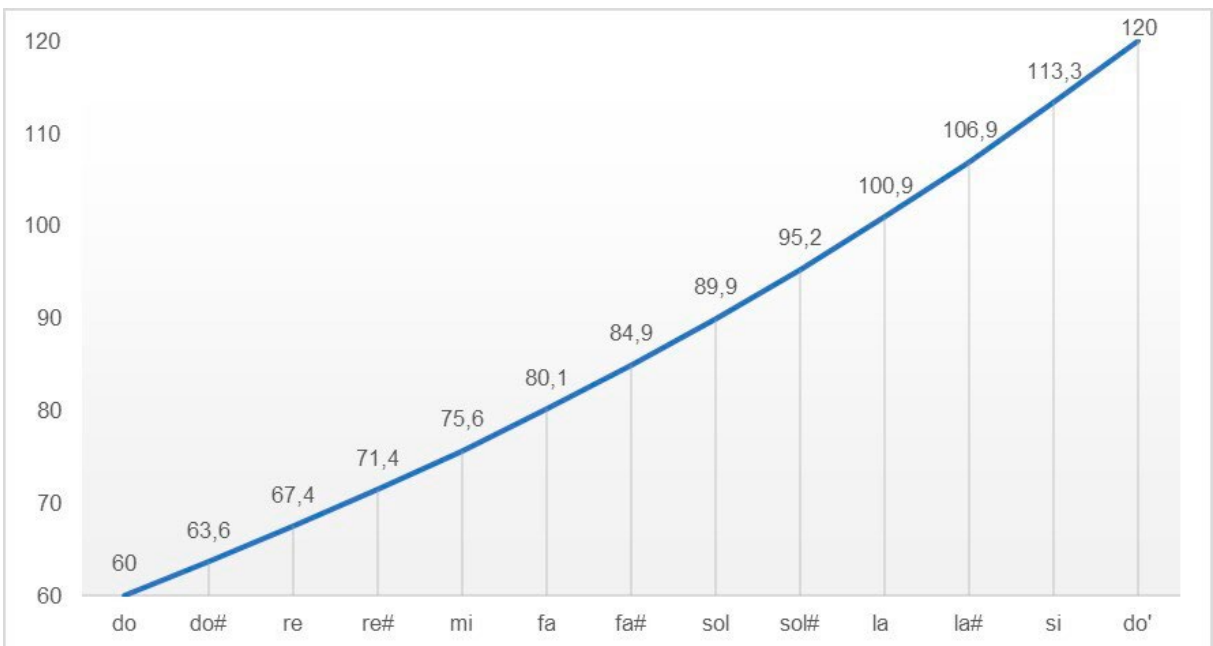


Figura 3
Escala cromática de Stockhausen (1959).

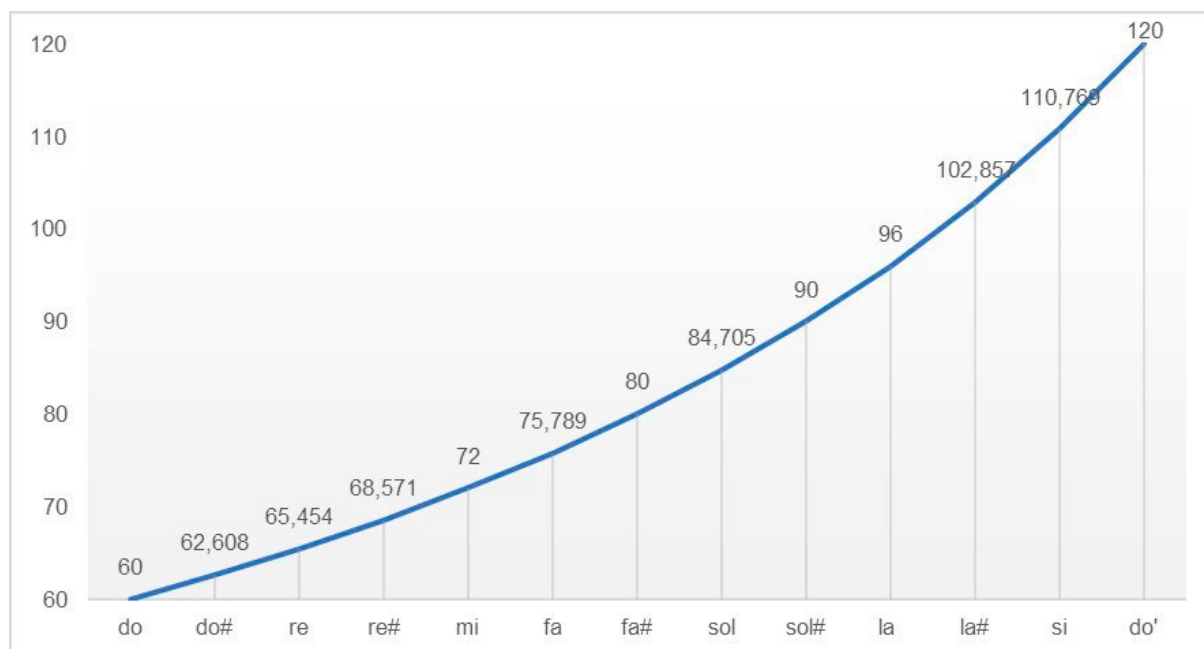


Figura 4

Escala cromática de Morales (2022).

Para conseguir una escala que divida una octava en n partes iguales a partir de las figuras musicales, hay que determinar: (1) el espacio sonoro (mayor o igual a la octava) que abarcará la escala; y (2) la magnitud que separa ambas figuras¹⁸. El diferencial obtenido se divide por la cantidad de escalones requeridos, configurando “una escala con una cantidad de eventos igual a n pasos + 1” (Morales, 2022, p. 124). Por último, se atribuyen los pertinentes cambios metronómicos para obtener una escala cromática (Fig. 4) que demuestra una curva con intención exponencial medianamente explícita.¹⁹

A través de estos cálculos se puede exceder la dimensión de 12 o 24 eventos sonoros y definir un límite de manera arbitraria para construir una escala de 11 sonidos (Fig. 5), 13, 19 o 26. Y, además, no solo es posible teóricamente, sino que las figuras involucradas pueden

ser interpretadas por cualquier instrumento: un violín, un piano o un timpani, como sugerido previamente, gracias a la obra de Messiaen que resalta como ejemplo capital de este tipo de producción escalar. Es importante acotar que este tipo de escala no es una construcción neutral o descomprometida, sino una configuración sonora que asume posición y discrimina sobre aquello que se dispone a organizar: en última instancia, trasciende sus límites ontológicos al manifestarse como un nuevo sistema compositivo.

Consideraciones pedagógicas y analíticas

Blanc & Blanc (1996, p. 158) sostienen que “el gran problema para el diseño [¿libre, creativo?] de escaleras son las estrictas reglas establecidas en las Regulaciones de Construcción Británica, Aprobadas en el Documento K, edición 1998, junto con la [forma] BS 5395”²⁰. Estas limitaciones no aplican en la analogía de la construcción escalar dentro de un aula de Composición contemporánea, en tanto que estas escalas seguirán los ordenamientos estructurales y estéticos propios de cada estudiante escalador. Haba (1984, p. 137) entendía que la revolución de sus divisiones escalares entrañaría un enriquecimiento: “precisamente por esto consideramos oportuno exponer una enumeración

18 También se puede proceder a través de una de las operaciones metronómicas descritas en el trabajo de Morales (2022, p. 91). El autor describe que las cifras de metrónomo pueden sumarse a través de la siguiente ecuación, en donde a y b son las cifras de metrónomo y c el resultado de la suma. Tal fórmula sirve para la sustracción si se cambia el signo del denominador de forma correspondiente (válida siempre y cuando se empleen valores que arrojen un resultado positivo): para la adición, y para la sustracción.

19 Estos cálculos, hechos con negras, blancas o redondas, conservan siempre las mismas magnitudes, en tanto que parten de la proporcionalidad de las figuras musicales dentro del sistema notacional occidental.

20 Original en inglés: “The great problem in designing stairs is the strict rules laid down in the British Building Regulations, Approved Document K, 1998 edition, together with BS 5395.”

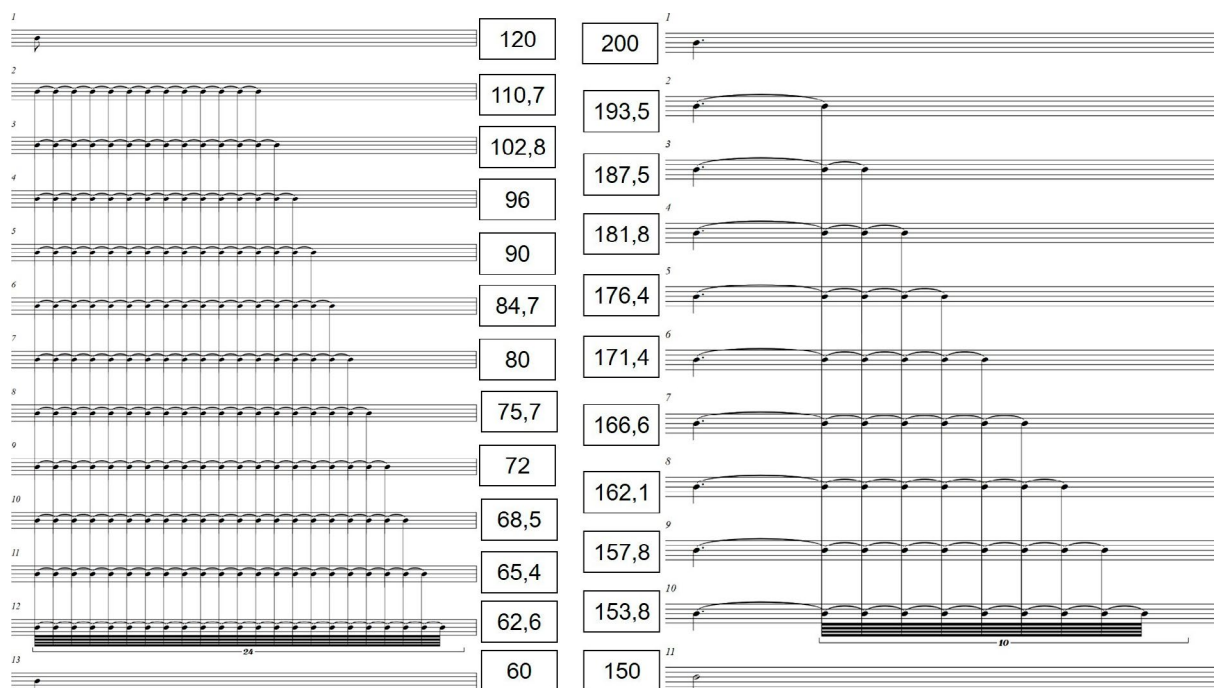


Figura 5

Escala octaval (12 DIO), izquierda; escala no octaval (11 DIO), derecha. Creadas a partir de figuras musicales y su traducción en cifra metronómica (Morales, 2022, p. 120).

sistemática de las posibilidades de diferentes tipos de escalas, y llamar la atención sobre el atractivo de las nuevas escalas como base de la melódica [de las composiciones].”

El presente estudio se decanta por una gramática alternativa en donde el estudiante, en principio de cualquier edad, pueda crear su propia escala y componer con ella – de forma melódica, armónica o contrapuntística–, lo que supone un ensanchamiento de las posibilidades expresivas actuales, una reconsideración de otras opciones estéticas y un llamado al empoderamiento creativo desde el estadio germinal del proceso compositivo.

La traducción de los ritmos en metrónomo y estos en cifras de compás no diádicas, o compases irregulares, ofrece una nueva oportunidad de utilidad para este tipo de formaciones y una motivación adicional para introducir este tipo de compases en la práctica improvisatoria usual de las clases de Composición. Sobre este aspecto en relación con sus hallazgos teóricos, Haba (1984, p. 135) explica:

El músico no creador puede, gracias a esa diversidad de conceptos acórdicos, asimilar el sentido de las obras musicales. Y los músicos que tengan inquietudes creadoras pueden encontrar aquí un repertorio suficientemente rico de unidades acórdicas (construcciones) y sólo necesitarán aprender sus enlaces, es decir, a ocuparse ya de manera directamente creadora de la libre combinación.

Es en estos momentos cuando se interiorizan nuevos conceptos que servirán de base para poder asumir, analizar e interpretar las obras de compositores con lenguajes similares, identificándolas con las formas de imaginación que se abren a través de estas circunstancias. Estas consideraciones pedagógicas están íntimamente relacionadas con aquellas analíticas, en tanto que cada fragmento ejecutado en clase entraña una dimensión analítica preliminar, a veces estratégicamente oculta y otras veces explícita.

Las repetidas cifras metronómicas, o los cambios constantes a un tipo de compás irregular, son síntomas claros de un uso particularmente tenaz de estos fenómenos que seguramente lleven detrás de sí la intuición de la organización escalar y la certeza de uso de “objetos politemporales.” Dar con una posible escala o colección de *tempi* es comparable a la determinación de la tonalidad en la música de tradición culta occidental. Una forma de lograrlo es desplegar en un espacio hipotético todas las interacciones metronómicas y ordenarlas de menor a mayor con la intención de ubicar una construcción cromática asimétrica, tal como las escalas anteriormente descritas (Cowell, 1996; Stockhausen, 1959; Morales, 2022) y que pueden servir como primera opción operativa²¹, o también tratar de encontrar algún patrón que responda a

21 Ya sea que se hayan utilizado de forma deliberada o intuitiva.

una construcción asimétrica. Puede ser el caso de que no esté siendo usada una escala de forma patente. Entonces, se deberían localizar las magnitudes metronómicas más recurridas²² y observar su comportamiento a partir de los intervalos evidenciados a través de ellas.

Consideraciones compositivas

Una de las razones que justifican estas búsquedas es la definición de una ritmopea atonal como aquella expuesta por Boulez (1990), ajena a la influencia de Arnold Schönberg, y que curiosamente tampoco abunda en la obra bouleziana, no al menos de forma proporcionada a lo que su enconada crítica parecía anunciar.

Tal como el estudiante al crear sus escalas, el compositor tiene a su disposición un mundo de posibilidades significativas. Se puede valer de la evidencia de las cifras metronómicas –su uso desenfadado–, o de las relaciones de figurajes traducidos –las correspondencias entre sus distintas especies y los *tempi*– para edificar la composición. Conseguidas de esta forma las relaciones temporales, la partitura estará blindada de forma coherente en sus enlaces rítmicos. Estas escalas pueden usarse en combinación tal como sugiere Haba (1984, p. 53) en su tratado sobre la misma circunstancia, pero ahora en el ámbito de las alturas:

(...) cualquier nota de un sistema dado (diatónico heptafónico, cromático de doce notas o bicromático de 24 cuartos de tono, o cualquier otro) puede ser utilizada en cualquier combinación o enlace no sólo melódica, sino armónicamente (en relación con otras notas), y puede comportarse con pleno sentido musical sobre la ase de la lógica constructiva que se traduce en toda obra de arte como forma sonora.

Al seguir un proceso ideal de sucesiones, la clase servirá para incitar y retar al posible compositor en la búsqueda de respuestas a partir de las formas de imaginación sonora propuestas dentro del aula de formación. En el camino se verá que la politemporalidad es una posibilidad y que, con ella, la espacialidad será intuitiva, ya que toda insinuación politemporal entraña la característica espacial implícita y orgánicamente, tal como afirma Morales (2022).

En un nivel hermenéutico más profundo, la politemporalidad provee respuestas verosímiles a la organización temporal actual; se yergue como una alternativa que cuestiona la sincronía, es decir, la uniformidad rítmica, y propone opciones afinadas con la vida en tanto que cada aspecto, elemento y fenómeno de la realidad registra un tempo distinto.

22 Cada compás en una cifra de metrónomo implica una recurrencia relevante a la hora de intentar dar con una estadística de este tipo.

Una de las estrategias compositivas funcionales es el armado de estructuras precompositivas del desarrollo temporal de la pieza; en principio, una técnica de organización, enriquecida luego por distintos ritmos y alturas (de ser el caso), hasta convertirse en un ecosistema de texturas complejas en el cual yuxtaponer distintas capas texturales simultáneas, como apunta Morales (2022), y cuya idea germinal también sostiene Lachenmann (2004, p. 64) cuando asegura que:

La práctica de generar cuadrículas temporales como espacios vacíos inicialmente para un sistema de sonidos que puedan desplegarse dentro de él [ese sistema de sonidos organizados] –y que siempre expanda [sus fronteras] parece–, que he mencionado –aunque no descrito– aquí, es presumiblemente una manera personal de poner en marcha una composición. [Esta iniciativa temporal] se encuentra al mismo nivel que [otras] igualmente productivas, aunque más segura y directa como técnica pre-composicional usada por otros compositores: uno podría pensar en [Karlheinz] Stockhausen (...); [Pierre] Boulez (...)²³

Estas observaciones se evidencian a partir de ejercicios, reflexiones y conclusiones dentro de la composición acústica por parte del autor. Sin embargo, la antedicha ritmopea resulta potenciada a niveles inéditos en el campo electrónico, el cual permite licencias y excentricidades de orden superior.

Conclusión

Diagramar los escalones del *tempo*, laminar cada uno de sus pasos representa una oportunidad para volver al ritmo y explorar a través de él numerosas posibilidades de organización que puedan enriquecer el resto de parámetros del discurso musical. En este sentido, esta investigación se yergue de forma híbrida, a caballo entre un momento precedente en donde el ritmo era eje motor y la vanguardia una meta por ser alcanzada todavía.

Es menester la integración sistemática de todas estas consideraciones en las aulas académicas y las prácticas musicales –la elaboración de escalas de *tempi*, las distintas traducciones entre *tempi* (entre *tempi* y cronómetro, entre *tempi* y figuras musicales, entre *tempi* y compases) y el uso de la politemporalidad como herramienta y medio de reflexión–, que servirán de base en el desarrollo

23 Original en inglés: “*The practice of generating temporal grids as initially empty vessels for a system of sounds that should unfold within it —and always also burst its seams!—, which I have mentioned —albeit not described— here, is presumably an entirely personal way of getting a composition underway. It stands alongside equally productive, perhaps more assured and directed pre-compositional techniques used by other composers: one could think of [Karlheinz] Stockhausen (...); [Pierre] Boulez (...).*”

de una nueva imaginación sonora capaz de elucubrar composiciones afinadas con la actualidad e intérpretes comprometidos con la realidad, aptos para asumir todo tipo de repertorio, provocando y creando un público capaz de reconocerse en las distintas derivas temporales de estas composiciones. Tales experimentaciones pretenden dar con una periferia rítmica que debe aún ser incluida en los territorios compositivos usuales: un extrarradio metronómico.

En fin, no hay que olvidar que la investigación escalar funge como una de las razones más relevantes detrás del sistema de alturas tan desarrollado y utilizado hoy día, con diversas teorías que buscan describir la práctica creativa del uso escalar. Se podría insistir también en que, gracias a la escalarización²⁴ sostenida del tempo, se saldan deudas epistemológicas denunciadas, entre otros, por Cowell (1996), al dar cuenta de las distintas prácticas creativas presentes y futuras de los compositores. Además, esta propuesta rítmica parece aportar algunos avances y alternativas en otros aspectos investigación-creación y de la composición-ejecución, como los timbres o la afinación, dimensiones también importantes que abren la posibilidad a futuros estudios en el campo escalar.

Referencias

- Ablinger, P. (2004). Metaphern (Wenn die Klänge die Klänge wären). En S. Sanio; & C. Scheib (eds.). *Übertragung - Transfer - Metapher. Kulturtechniken, ihre Visionen und Obsessionen*. Bielefeld: Kerber-Verlag. Disponible en: <https://ablinger.mur.at/docu14.html>
- Bazayev, I. (2011). Review of Kahan's In Search of New Scales. *Theoria*, 18, 181-187.
- Beltrán, F. (s.f.). Un buen nombre es el tiramisú de un proyecto. *El nombre de las cosas*. Disponible en: <https://elnombredelascosas.com/prensa-item/un-buen-nombre-es-el-tiramisu-de-un-proyecto/>
- Blanc, A.; & Blanc, S. (1996). *Stairs*. Oxford: Architectural Press.
- Boulez, P. (1990). *Hacia una estética musical*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Carrillo, J. (1957). El infinito en las escalas y los acordes. México: Ediciones Sonido 13.
- Cowell, H. (1996). *New Musical Resources*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Daumal, R. (1967). *Mount Analogue*. California: City Light Books.
- Flaubert, G. (1913). *Dictionnaire des idées reçues [Diccionario de lugares comunes]*.
- Haba, A. (1984). *Nuevo tratado de armonía*. (R. Barce, Trad.). Madrid: Real Musical. (Obra original publicada en 1927).
- Johnston, B. (1964). Scalar Order as a Compositional Resource. *Perspectives of New Music*, 2(2), 56-76. doi: 10.2307/832482
- Kohl, J. (1983). The Evolution of Macro- and Micro-Time Relations in Stockhausen's Recent Music. *Perspectives of New Music*, 22(1/2), 147-185. doi: 10.2307/832939
- Lachenmann, H. (2004). Philosophy of Composition – Is there such a thing? En J. Cross; J. Harvey; H. Lachenmann; A. Wellner; & R. Klein. *Identity and difference. Essays on Music, Language and Time* (pp. 55-70). Leuven: Leuven University Press.
- Messiaen, O. (1949). *Mode de valeurs et d'intensités*. Paris: Durand.
- Morales, D. (2022). *El objeto politemporal. Estrategias de especulación rítmica a partir de observaciones metronómicas* (Tesis de maestría). Caracas: Universidad Simón Bolívar.
- Skinner, M. (2007). *Toward a Quarter-Tone Syntax: Analyses of Selected Works by Blackwood, Haba, Ives, and Wyschnegradsky* (Tesis de doctorado). New York: State University of New York.
- Stockhausen, K. (1959). How Time Passes by. *Die Reihe*, 3, 10-40.
- Tenney, J. (1988). *A History of 'Consonance' and 'Dissonance'*. New York: Excelsior Music Publishing Company.
- Toch, E. (1989). *La melodía*. Barcelona: Editorial Labor.

24 Neologismo definido como la creación sistemática de escalas en un parámetro específico; es decir, la investigación escalar propiamente. En este caso concreto se refiere al ritmo y al tempo.

Horațiu Rădulescu, *Das Andere* e l'armonia del Plasma sonoro

Horațiu Rădulescu, Das Andere y la armonía del Plasma sonoro

Recibido: 08-05-22
Aceptado: 12-08-22

Ekaterina Maliugina

Conservatorio Statale di Mosca Pëtr Il'ič Čajkovskij
Mosca, Russia
e.malyugina01.09@gmail.com

Riassunto

A differenza dei colleghi francesi, il compositore rumeno Horațiu Rădulescu è arrivato al metodo spettrale in modo intuitivo, tramite l'audiopercezione, anziché con l'analisi computerizzata del suono, trovando ispirazione nella filosofia (Lao Tzu, Mircea Eliade), la psicologia (Carl Gustav Jung) e il misticismo. Nel 1973, Rădulescu espone la sua estetica in "Plasma sonoro: musica del segno futuro o il mio re acuto opus 19∞", in cui le principali categorie musicali – armonia, ritmo e forma – si basano su un ritorno alla natura del suono. *Das Andere* op. 49 per viola è un esempio di questo nuovo approccio compositivo. La forma si basa su un cambiamento di densità, dalla rarefazione alla densificazione, manifestando quindi una struttura ternaria transitiva dalla stabilità all'instabilità (e viceversa). Rădulescu è uno dei pionieri dello spettralismo; perciò la sua musica merita uno studio sistematico e approfondito.

Parole chiave: Musica contemporanea, musica spettrale, Horațiu Rădulescu, Sound Plasma, analisi musicale.

Resumen

A diferencia de sus colegas franceses, el compositor rumano Horațiu Rădulescu llegó al método espectral de forma intuitiva a través de la audiopercepción y no del análisis informatizado del sonido, inspirándose en la filosofía (Lao Tzu, Mircea Eliade), la psicología (Carl Gustav Jung) y el misticismo. En 1973, Rădulescu expuso su estética en "Plasma sonoro: Música del signo futuro o mi re agudo opus 19∞", en el que las principales categorías musicales –armonía, ritmo y forma– se basan en un retorno a la naturaleza del sonido. *Das Andere* op. 49 para viola es un ejemplo de este nuevo enfoque compositivo. La forma se basa en un cambio de densidad, de la rarefacción a la densificación, manifestando así una estructura ternaria transitiva de la estabilidad a la inestabilidad (y viceversa). Rădulescu es uno de los pioneros del espectralismo, por lo que su música merece un estudio sistemático y profundo.

Palabras clave: Música contemporánea, música espectral, Horațiu Rădulescu, Sound Plasma, análisis musical.

Introduzione

Horațiu Rădulescu (Bucharest, 1942–Parigi, 2008) è stato un compositore rumeno, rappresentante della musica spettrale, uno degli artisti più originali del dopoguerra, titolo meritato grazie alla creazione del proprio concetto di composizione musicale.

Da ragazzo, Rădulescu era affascinato dalla scienza e sognava di diventare uno scienziato. Voleva fare poesia attraverso la matematica, ma alla fine ha scelto la musica. Rădulescu scriveva anche poesie: ne ha 62 in varie lingue. Apprezzava la parola per il suo "significato, la magia e la fonetica, cioè la musica" (Rădulescu intervistato da Krafft, 2001), che si rifletteva nelle sue opere. Si è ispirato a molte fonti letterarie: l'antica filosofia orientale di Lao Tzu, la filosofia e la psicologia moderna di Mircea Eliade e Carl Gustav Jung.

Rădulescu ha studiato composizione in Romania. Dopo essersi diplomato al conservatorio nel 1969 si è trasferito a Parigi, dove è stato attivamente coinvolto nello studio dello spettro sonoro. Nello stesso anno apparve un brano in cui Rădulescu ha utilizzato per la prima volta l'approccio spettrale: *Credo* per nove violoncelli, basato sulla scala armonica di do, su cui è accordata la quarta corda del cello. Il compositore scrive a riguardo:

Con l'aiuto di nove violoncelli, risveglierò lo spettro del suono do fino al quarantacinquesimo armonico. È come guardare un affresco da nove diverse angolazioni contemporaneamente. Il primo violoncello suona nove elementi musicali (alfa, beta, ecc.), il secondo suona lo stesso affresco, ma da una distanza più vicina, hai più tempo per scrutare la materia, ma uno degli elementi scompare. Il terzo è ancora più vicino all'affresco, e così via finché il nono violoncello, perdendo tutte le altre otto "musiche", utilizza un solo [elemento] (Gilmore, 2003, p. 112).

A differenza dei suoi colleghi francesi (Tristan Murail, Gérard Grisey e altri), Rădulescu è arrivato al metodo spettrale in modo empirico, intuitivo e pragmatico¹, senza utilizzare l'analisi computerizzata del suono. Invece della tecnologia e dei calcoli razionali, il compositore approfondisce la filosofia e il misticismo. Rădulescu vede il suo metodo spettrale come "una risposta concettuale a Pitagora (due millenni e mezzo dopo) e la realizzazione delle idee della musica indù e bizantina, che erano più vicine alla risonanza naturale" (Gilmore, 2003, p. 105).

L'eredità di Rădulescu è enorme e comprende oltre cento brani. Accanto ai generi tradizionali e alla

1 In Romania è emersa una forma unica di spettralismo, basata sulla tradizione dell'esecuzione su strumenti a fiato sovratonici della famiglia degli alghorn. Tra gli spettralisti rumeni figurano compositori come C. Cesar, O. Nemescu, C. Dan Georgescu, L. Meciana, C. Casaban, C. Ioahimescu e altri (Surianu, 2002, p. 24).

strumentazione tradizionale (tra le composizioni ci sono 6 sonate per pianoforte, 6 quartetti d'archi ecc.), il compositore si rivolge a combinazioni di strumenti assolutamente sorprendenti che riflettono il suo interesse per lo spettro sonoro. Tra questi: *Twilight Intricacy* per 13 contrabbassi e 679 monete d'oro e d'argento ruotate da 97 canne da pesca; *Byzantine Prayer* per 40 flautisti che suonano 72 flauti; *Dr Kai Hong's Diamond Mountain* per violino solo e 61 gonghi spettralmente accordati. Rădulescu fa riferimento sia a strumenti antichi (gong, salteri, campane di legno, tiorba, flauto-sakuhachi, tulnik), sia a strumenti nuovi, progettati nel XX secolo (Crystal Baché, "icona sonora"²).

La teoria del Plasma sonoro

Nel 1973, il metodo creativo di Rădulescu ha ricevuto una riflessione teorica nel suo trattato "Plasma sonoro: musica del segno futuro o il mio re acuto opus 19[∞]"³. L'opera fu scritta per l'Istituto di studi sul futuro di Copenaghen. Il compositore aveva inizialmente considerato l'idea di discuterla come tesi di laurea alla Sorbona, ma non fu mai portata a questo formato. Il trattato è stato pubblicato nel 1975 dall'editore Modern di Monaco di Baviera. Questo testo è apparso prima degli articoli chiave per lo spettralismo di Hugues Dufour e Gérard Grisey, sebbene le loro posizioni siano per molti aspetti consonanti.

L'opera è scritta in inglese, a mano, su carta viola con lettere bianche. Il linguaggio è piuttosto complesso perché il trattato contiene molti riferimenti ai brani di Rădulescu stesso, alla psicologia di Carl Gustav Jung, oltre a un gran numero di termini matematici, fisici e musicali. L'aspetto esoterico è rafforzato dal fatto che Rădulescu invita il lettore a meditare per 7 giorni sulle 5040 combinazioni delle 7 parole che formano il titolo originale dell'opera (*Sound Plasma. Music of the future sign*) prima di leggerla.

Il contenuto dell'opera diventa ancora più oscuro poiché il testo principale, prosaico, è sovrapposto ad un altro, poetico. Rădulescu chiama questo testo di fondo "polvere di stelle". Oltre alla polvere di stelle, nell'angolo destro in basso di ogni foglio (che comprende due pagine) sono presenti linee verticali che sostituiscono la consueta

- 2 Strumento realizzato dallo stesso Rădulescu, consistente in un pianoforte appoggiato su un fianco, il cui suono viene estratto con un filo passato tra le corde. Le corde sono accordate secondo una serie armonica naturale. "È stato inventato in Romania, ma ha preso il suo nome solo a Parigi. Assomigliava a delle icone bizantine ed era accordato nello spettro si, io ho detto 'S', 'I', Sound Icon – un'icona sonora!" (Gilmore, 2003, p. 111).
- 3 Titolo originale: "Sound Plasma: Music of the Future Sign or My D High Opus 19[∞]" (Questa e tutte le traduzioni sono dall'autrice). Oltre a questo, Rădulescu scrisse altri due lavori teorici in cui sviluppa il suo concetto di metodo spettrale: "Musique de mes univers" (Musica del mio universo) del 1985 e "Brain and Sound Resonance" (Il cervello e la risonanza del suono) del 2003.

numerazione delle pagine. L'insieme di queste linee verticali forma "una galassia libera". La lettura del trattato dovrebbe iniziare da "un pianeta" qualsiasi (con questo nome, Rădulescu intende le sezioni dell'opera) e proseguire a spirale⁴. La poesia della polvere di stelle e le linee verticali incarnano in realtà l'universo della musica di Rădulescu (Fig. 1). Contengono i titoli di opere già scritte all'epoca e di quelle composte molto più tardi.

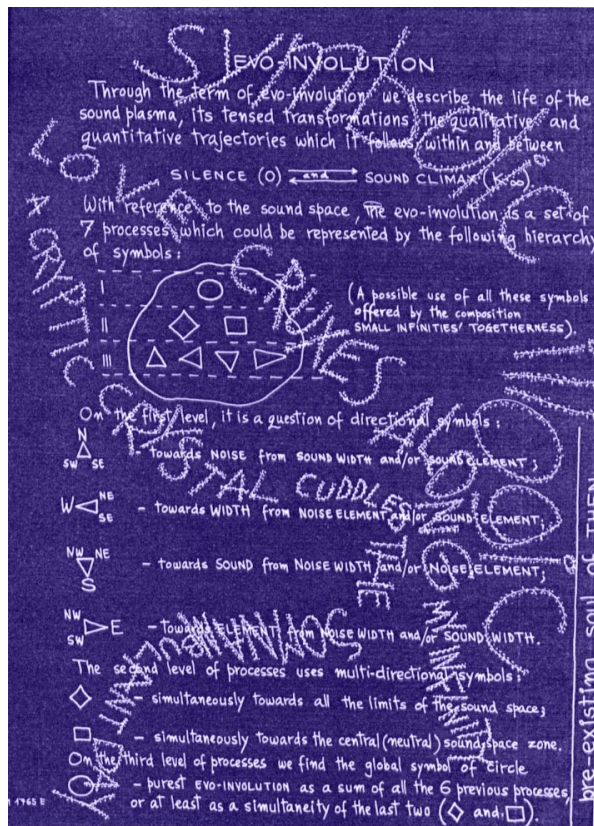


Figura 1

Pagina tratta da "Plasma sonoro" (Rădulescu, 1975, p. 17).
Testo principale in orizzontale; testo di sottofondo (polvere di stelle) in diagonale e verticale nell'angolo.

La idea centrale del concetto di Rădulescu è il plasma sonoro. Il termine plasma è associato a uno dei quattro stati aggregati della materia: è un gas ionizzato. Non ha né forma né dimensione. Rădulescu vede la musica proprio come un plasma, cioè un fenomeno fisico in cui suono, armonia e testura si combinano insieme in un unico elemento.

"Plasma sonoro" descrive come creare questo nuovo tipo di musica previsto da Rădulescu. Questo ideale è una forma di musica che trascende

completamente l'armonia e il contrappunto. Questo avviene perché la "musica" diventa quasi un oggetto fisico, dove suono, armonia e testura sono combinati in un unico insieme (Lunn, 2014, p. 50).

Nel suo lavoro, Rădulescu descrive il suono come se fosse un essere vivente. Utilizzando metafore, si concentra soprattutto sui processi legati alla vita e alla natura. Tra i suoi termini, ad esempio, c'è la pulsazione spettrale, non il ritmo e il metro, ma proprio la pulsazione. La combinazione di bande di frequenza stretta che egli chiama cardiogramma ecc.

L'analisi utilizza due termini per riferirsi al microplasma sonoro, che dovrebbe essere visto come la cellula della musica futura: la banda di frequenza stretta (BFS) e la sua pulsazione spettrale... Questa BFS, il filtro o la finestra, è il suono in cui si sente di essere entrati – quello vivo, che respira (Rădulescu, 1975, p. 9).

Questo approccio è consonante con le idee di Gérard Grisey, che nei suoi articoli parla anche del rapporto dello spettro armonico con il respiro, della processualità, del respiro della forma e del ritorno alla natura.

Per la nostra percezione, lo spettro armonico rappresenta un punto di riferimento, facilmente identificabile e ideale, nel senso che si trova sulla strada che porta da un tono sinusoidale (senza armonici) al rumore bianco (tutti armonici). Il respiro è un punto di riferimento anche per la sua periodicità. Questo mi permette di creare una forma principalmente dinamica, cioè sempre diretta verso un punto specifico: tensione – dissociazione – rilassamento – ripristino dell'energia (Sokolov, 2005, p. 654).

Inoltre, "Plasma sonoro" non è solo un lavoro teorico bensì una composizione musicale spettrale in cui il testo principale dell'opera può essere utilizzato come guida per l'esecuzione. La forma del brano non è fissa. L'idea della composizione è il continuo risuonare nella realtà o nell'immaginazione del suono re in un registro molto alto.

In quanto opera musicale, il testo di "Plasma sonoro" esiste come opus 19, scritto nel 1972. Comprende tre opere: *Requiem pour l'Azur* (1972) per 19 strumentisti (archi, clavicembalo, icona sonora, 19 monete d'oro e d'argento, 13 flauti contralti), 19 recitanti, 19 ballerini di yoga (con microfoni collegati) e nastro magnetico; *IHI19-IV*. Terzo Quartetto d'archi; *Opus∞ Paraconscious Einstimmenden*. *Algebra per Stockhausen* (esiste solo come testo).

Il testo principale dell'opera contiene una prefazione, otto capitoli completi (ogni capitolo occupa un foglio) e nove capitoli solo previsti (sono schematizzati nell'ultimo foglio come rettangoli vuoti con un titolo e versi verticali in basso a destra). Allo stesso tempo, la sezione

4 Ciò significa che è possibile iniziare la lettura da qualsiasi pagina, spostarsi in cerchio, tornare in quel punto e ricominciare.

finale nel rettangolo inferiore è scritta per intero nell'ultima pagina, in cui Rădulescu definisce lo scopo e l'unica ragione di esistenza della musica: "La musica che proviene e aspira all'Eterno crea in questo momento lo stato magico dell'anima" (Rădulescu, 1975, p. 20).

In questa prefazione, Rădulescu afferma che dopo che Pitagora scoprì il segreto delle onde sonore, per millenni i compositori hanno creato musica elaborando il suono dall'esterno, cioè combinando i suoni. La musica è quindi diventata una manipolazione dei suoni. Nel XX secolo, la storia giunge all'esaurimento di questa modalità di composizione. In questo periodo, però, emerge un altro tipo di musica: la musica di uno stato speciale. Rădulescu cita gli *Atmosphères* di Ligeti e la *Stimmung* di Stockhausen come esempi di vera musica. Il plasma sonoro, secondo Rădulescu, incoraggia l'esecutore ad "entrare" nel suono e a suonare da dentro di esso. Questa è la vera musica, la musica del futuro.

Tutti i suoni, sia naturali che musicali, sono punti coordinati della bussola sonora secondo il compositore. Ci sono due coppie di punti opposti su di essa (Fig. 2): rumore (nord) – suono (sud) e latitudine (ovest) – elemento (est)⁵.

Rădulescu (1975) indica che: "RUMORE sta per VAGGHEZZA, non periodicità dell'onda, irregolarità, spettro poco chiaro, mescolanza di toni di base e sovraton, e pole SONORO sta per CHIARITÀ, periodicità dell'onda, regolarità, spettro chiaro, ecc." (p.5).

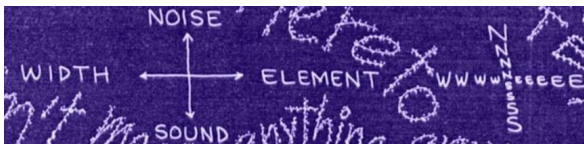


Figura 2
 Bussola sonora (Rădulescu, 1975, p. 5).

La seconda coppia, invece, è latitudine ed elemento. Latitudine è un plasma sonoro denso, simile alle striature o ai flussi sonori della musica di Ligeti. Elemento si riferisce a una banda stretta di plasma sonoro rado; è una tessitura sottile, come la monodia bizantina. Rădulescu mostra la posizione dei diversi tipi di musica e dei suoni della natura su una bussola sonora (Fig. 3).

Il rumore bianco, ad esempio, è puro rumore perché i suoi suoni costitutivi non possono essere identificati, ed è pura latitudine perché è la tessitura più densa che si possa ottenere. La polifonia è puro suono, in quanto le singole voci sono facilmente identificabili, ed è più vicina alla pura latitudine, in quanto la tessitura è relativamente densa. Rădulescu classifica il suono della pioggia come rumore ed elemento, mentre il suono di

una cascata, essendo anch'esso rumore, si colloca al contrario nel regno della latitudine. Viene sottolineato che il prototipo di questa bussola è la tipologia di personalità di Carl Gustav Jung⁶, basata sulla predominanza di una delle funzioni mentali di base: pensiero, sentimento, sensazione o intuizione.

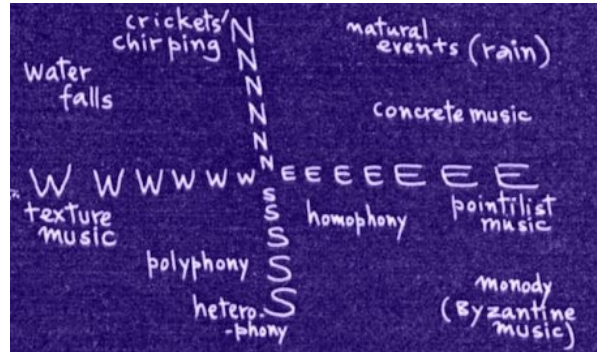


Figura 3
 Musica e suoni naturali sulla bussola sonora
 (Rădulescu, 1975, p. 6).

Inoltre, Rădulescu considera che ci sono cinque "fonti globali del suono"⁷: L'uomo (voce, respiro, ecc.); (2) lingua e articolazione; (3) natura (i cui suoni non comprendono solo il canto degli uccelli o il rumore della pioggia ma anche il folklore); (4) strumento od oggetto; e (5) i suoni elettronici. Un'altro dei concetti principali della composizione è la "banda di frequenza stretta": una frequenza situata in qualsiasi parte dello spettro udibile che varia irregolarmente tra un quarto e tre quarti di tono, costituendo quindi l'intero tessuto musicale. Dopodiché, è importante considerare il concetto di "impulso spettrale", ovvero, il flusso continuo di energie spettrali in una stretta banda di frequenza. È ciò che mantiene vivo lo spettro; i processi che avvengono all'interno dello spettro obbediscono all'impulso spettrale. Sostituisce il concetto di ritmo nella musica tradizionale, e viene creata attraverso diverse sorgenti che interagiscono per produrre una banda di frequenza stretta (BFS), oppure grazie ad una singola sorgente trattata in modo multifonico.

Nel primo caso si ha la coesistenza di due o più spettri diversi in lotta per la dominanza e la creazione di un nuovo spettro; nel secondo caso, o uno spettro fluttua e cerca di diventare un nuovo spettro, o due o più spettri diversi e indipendenti si formano da un BFS relativamente stabile (Rădulescu, 1975, p.11).

5 In inglese le lettere iniziali dei punti opposti sulla bussola del suono sono le stesse dei nomi dei poli: North (Nord) – Noise (Rumore); South (Sud) – Sound (Suono); East (Est) – Element (Elemento); West (Ovest) – Width (Latitudine).

6 A lui è dedicata l'opera *Twilight Intricacy* per 13 contrabbassi e 679 monete d'oro e d'argento accordate e filate da 97 canne da pesca, op. 21.

7 Queste fonti si incontrano per la prima volta nel brano *Trinity* op. 8 del 1970 per fonti globali.

Il plasma sonoro, per di più, si distingue in due livelli secondo Rădulescu: micro e macro. La banda di frequenza stretta è il microplasma del suono. La sua vita dipende dagli altri microplasma presenti. Essi sono soggetti al microimpulso, che è responsabile del cambiamento del plasma da suono a rumore e viceversa. Il numero di microplasma nel tempo, cioè la densità del tessuto, forma il macropulso, il cui risultato è il macroplasma. La forma della musica nel suo complesso è così determinata dal macroplasma. La forma, dunque, si basa principalmente sul cambiamento della densità spettrale: dalla rarefazione alla densificazione e viceversa. La composizione è molto statica, eppure ci sono cambiamenti costanti, percepibili, come sottolinea Rădulescu (1975), solo con una differenza di oltre tre minuti, essendo anche auspicabile l'occultamento delle fonti del suono, cioè della sua origine, in modo simile a quello della natura:

Le nuvole cambiano colore, forma e posizione nel cielo in modo quasi impercettibile. Non possiamo determinare il momento esatto in cui le stelle appaiono nel cielo della tarda sera e scompaiono prima dell'alba, e godiamo della sensazione di fluttuazione del tempo (p.15).

Come ultimo concetto imprescindibile, si deve considerare quello di "evo-evoluzione": termine usato per descrivere la vita di un plasma sonoro e le trasformazioni che avvengono al suo interno. Esistono sette direzioni principali che formano una gerarchia, come osservato nella Fig. 4.



Figura 4

Le sette direzioni dell'evo-evoluzione (Rădulescu, 1975, p.17).

La bussola sonora viene utilizzata anche per rappresentare questi sette diversi tipi di trasformazioni. A livello inferiore, i simboli di direzione utilizzati sono triangoli. Da sinistra a destra (Fig. 4, III): (1) nella direzione del rumore dalla latitudine sonora e/o dell'elemento sonoro; (2) nella direzione della latitudine rispetto all'elemento di rumore e/o all'elemento sonoro; (3) nella direzione del suono rispetto alla latitudine del rumore e/o dell'elemento di rumore; e (4) nella direzione dell'elemento dalla latitudine del rumore e/o del suono. A livello medio, si utilizzano caratteri multidirezionali (Fig. 4, II): (5) contemporaneamente a tutti

i confini dello spazio sonoro; e (6) contemporaneamente allo spazio sonoro centrale. A livello superiore (Fig. 4, I): (7) un cerchio, la forma più pura di evo-evoluzione, una combinazione dei sei processi precedenti, o quantomeno una combinazione dei due precedenti.

Tra le sezioni non scritte, attira l'attenzione la pagina Paracoscienza e plasma sonoro, in cui Rădulescu disegna un diagramma della sovrapposizione tra la sua bussola e quella di Jung, come illustrato nella Fig. 5.

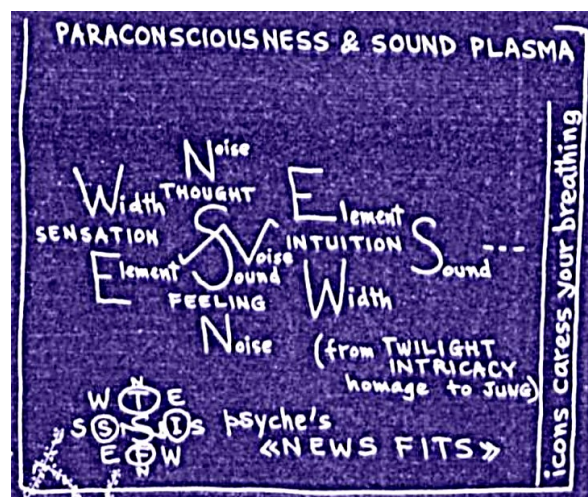


Figura 5

Sovrapposizione delle bussole (Rădulescu, 1975, p. 20).

In conclusione, l'idea generale della visione creativa di Rădulescu si sostiene sulla convinzione che l'obiettivo della composizione sia fondere e tessere un micro e macroplasma sonoro come forma e identità della vera musica del futuro.

Das Andere per viola sola op. 49

Un esempio lampante dell'approccio compositivo di Rădulescu è rappresentato dal brano *Das Andere* per viola sola⁸, scritto nel 1984. Il titolo si riferisce alla nozione di alter ego (in tedesco *das Andere*). Basandosi sulle opere di Mircea Eliade⁹, definisce l'alter ego come "lo stato in cui, in alcune religioni primitive, si diventa uno con Dio" (Gilmore, 2006, p. 6). Rădulescu (1984) scrive nella prefazione al manoscritto: "Questa musica, che si trova al confine tra la partitura e il fenomeno sonoro, tenta di indurre uno stato di trance, vicino a una seduta spiritica, in cui potremmo evocare il nostro alter ego" (p. 4). Il brano è un'importante pietra miliare nell'opera del compositore. In esso, utilizza per la

⁸ In seguito sono apparse edizioni per altri archi solisti: violino, violoncello e contrabbasso.

⁹ Mircea Eliade (1907-1986). Filosofo, storico della religione e scrittore rumeno.

prima volta la notazione speciale che lui aveva inventato. La sua ricerca sulla definizione delle idee spettrali ha portato allo sviluppo di una notazione nuova che combina tablatura e spaziotemporale (Fig. 6), ed è nata dal desiderio di separare l'udito dalla vista. La vista enfatizza le differenze e i confini tra gli oggetti, i loro contorni nello spazio, mentre il suono è sfocato e disperso. Heery (2016) nel suo articolo "Horatiu Radulescu's Oto-utopia" introduce i concetti di pensiero oculo-centrico e oto-centrico:

Un punto chiave del contrasto tra l'oculare e l'uditivo è la tendenza del pensiero oculo-centrico a essere guidato dalla legge di non contraddizione, portando a concettualizzazioni in qualche modo binarie. Una delle più importanti è il paradigma soggetto/oggetto, e questa dicotomia in particolare viene radicalmente messa in discussione nel processo di ascolto. Questo punto è centrale per comprendere la natura del mondo sonoro utopico di Radulescu (p.4).

Vedere implica un distacco, un allontanamento, mentre ascoltare, al contrario, implica un'immersione e un essere dentro il fenomeno percepito in senso continuo, progressivo, fenomenologico, un approccio anche in linea con Grisey (1975), che definisce uno dei principi del suo linguaggio musicale quello di comporre con i suoni e non più con le note.

La leggenda fornisce una spiegazione dettagliata di tutte le notazioni. Nelle opere successive che utilizzano questa notazione, le spiegazioni sono fornite brevemente o sono quasi assenti.

Le quattro linee corrispondono alle quattro corde dello strumento. Su di esso non è fissata l'intonazione, ma la posizione concreta dell'arco sulla corda, la pressione e la velocità. In altre parole, la notazione dice dove e cosa deve essere suonato, non cosa suonerà. Il ritmo è annotato in relazione all'effettivo flusso del tempo. Ogni pagina della partitura dura esattamente 60 secondi (ci sono 3 sistemi di note di 20 secondi ciascuno); le linee tratteggiate indicano la divisione per 2 secondi; quelle solide, per 10 secondi (Fig. 6).

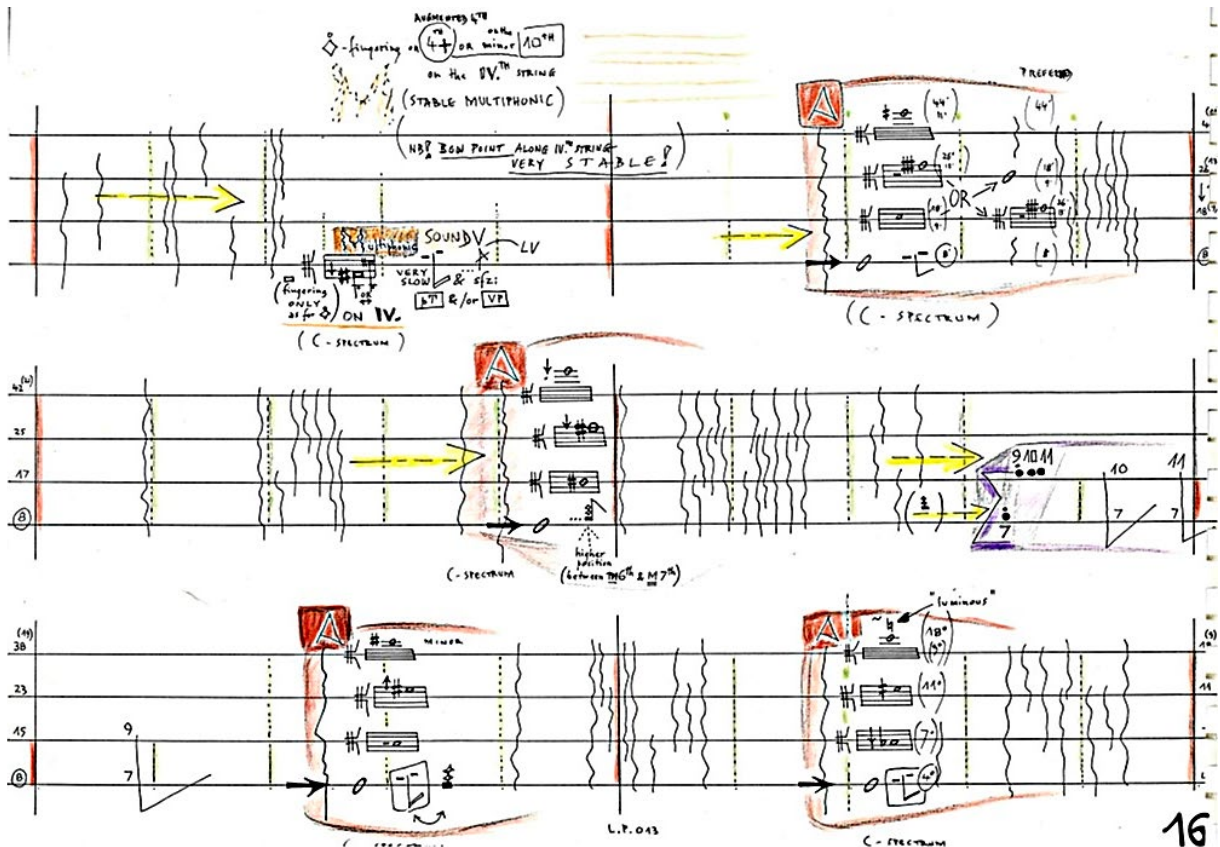


Figura 6
 La notazione di *Das Andere* (Rădulescu, 1984, p. 16).

La composizione è un plasma sonoro lungo 18 minuti, in continua discesa dal sol₃ alla nota più bassa dello strumento, il do. La forma e lo sviluppo sono costruiti su una graduale appropriazione delle ricchezze timbriche dello strumento attraverso la discesa di registro. Nonostante la lunghezza del brano, esso utilizza solo due elementi musicali: Σ (sigma) e A (alfa). Rădulescu (1984) li definisce "due micro-eroi musicali" (p. 4). Σ è una melodia a due

voci con toni molto alti, suonata su due corde adiacenti: "polifonia simile alle melodie spettrali neobizantine di due pastori con alhorn" (p. 4). Invece di indicare l'altezza, il compositore specifica i numeri di armonici da suonare su ogni corda. Ci sono in totale sei pattern Σ . In un'appendice alla partitura, si trova la decodifica del element Σ nella pentagramma tradizionale contrassegnandoli con α , β , γ , δ , ϵ , λ , come osservato nella Fig. 7.

Figura 7

Appendice di *Das Andere* (Rădulescu, 1984, p. 19).

Sulla coppia di corde superiore, ad esempio, il *pattern* α è l'alternanza e la connessione della nota sol₅ (settima armonica) dal suono costante sulla corda la superiore e delle 7-13 armoniche alternate sulla corda inferiore. Nel *pattern* β , invece, il suono principale è do₄ sulla corda inferiore, che si alterna con le 9-11 armoniche della corda superiore. Il *pattern* γ è la nota do₅ che suona all'unisono. A volte è intervallato da suoni di corde aperte (e paragonato ai segnali Morse secondo il compositore). Il *pattern* δ consiste in tre suoni: il do₄ di base sulla corda superiore; do₄ e re₄ sulla corda inferiore. Il *pattern* ϵ è quello con più sovraton. L'ultimo *pattern* λ è una seconda formata da mi₃ sulla corda superiore e fa₃ sulla corda inferiore. Tutto

questo succede in un registro molto acuto, tra la terza e la quinta ottava. Questi sei *pattern* sono utilizzati per tutto il brano su ciascuna delle tre coppie di corde, cioè sei *pattern* sono suonati sulla coppia di corde superiore, sei *pattern* su quella centrale e sei su quella inferiore. La partitura indica anche quando certi sovraton devono essere enfatizzati. Emerge qualcosa di simile alle note doppie accentate.

L'elemento di contrasto A è un arpeggiato su quattro corde in un registro basso, che introduce un'allusione allo stile barocco. A differenza di Σ , il materiale A è fissato nella partitura in modo più preciso: i cambi di corda sono segnati da una linea ondulata. Tutti gli accordi hanno un suono centrale costante, che può essere suonato

su una qualsiasi delle quattro corde (contrassegnate da una freccia nella partitura). Questo suono è eseguito come un lento tremolo. L'arco cambia continuamente sulla stessa nota; la lunghezza del suono e la velocità dell'arco variano in alto e in basso. Quando si cambia di corda, al tono centrale si aggiungono i suoni delle altre corde. Gli accordi sono costruiti sul principio della modulazione ad anello, un effetto sonoro in cui la somma o la differenza degli armonici di due suoni produce un terzo tono audibile ma non suonabile. Come si vede nella Fig. 8, la somma degli armonici di una coppia di corde inferiori (8+13) è il numero armonico della terza corda (21); la somma degli armonici delle corde centrali (13+21) è il numero armonico della corda superiore (34):

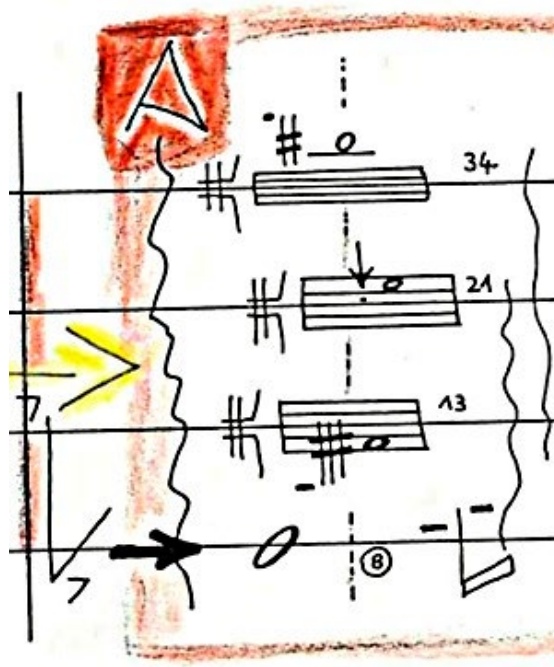


Figura 8
 Materiale A, modulazione ad anello (Rădulescu, 1984, p. 17).

Il compositore fa riferimento alla notazione tradizionale della dinamica (*fff*) solo due volte nel corso del brano, nei momenti culminanti. In altre parti del brano, la dinamica nasce naturalmente, a seconda di alcune o altre manipolazioni dell'esecutore con lo strumento. Nel materiale Σ con sottolineatura dei toni superiori, gli accenti nascono in modo naturale; grazie al cambio di direzione dell'arco, la dinamica viene aumentata. Nel materiale A, la dinamica si intensifica durante il cambio di corda. In questo brano, inoltre, Rădulescu utilizza anche due tecniche proprie¹⁰ (Fig. 9):

"Little devils" richiede una velocità molto elevata

dell'arco, posizionato verso il ponte. Una leggera pressione con il dito della mano sinistra dà origine a *flageolets* artificiali, combinati con il suono di una corda aperta. Il compositore attribuisce questa tecnica al materiale Σ . "U du' u du"¹¹ viene descritta come segue: "la mano destra è fortemente tesa e l'arco rimbalza su due pareti immaginarie. Il suono dei crini dell'arco che toccano la corda deve essere udibile" (Rădulescu, 1984, p. 2).

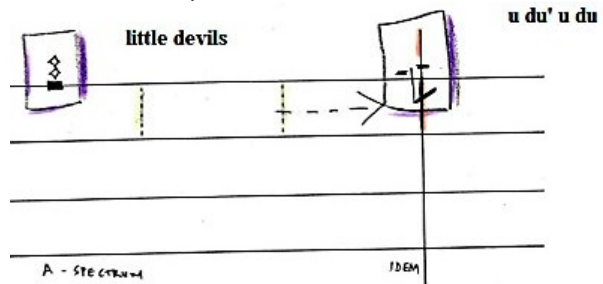


Figura 9

Le tecniche di "little devils" e "u du' u du" (Rădulescu, 1984, p. 5).

Nel suo articolo "Brain and Sound Resonance", Rădulescu (2003) fornisce la propria analisi del questo brano, individuando 49 moduli (eventi musicali) sulla microforma e 7 sezioni sulla macroforma. Una versione semplificata dello schema è mostrata nella Fig. 10.

Ogni modulo ha una base implicita, ma non realmente suonante: una nota bassa che includerà tutte le altezze del modulo nella sua serie di *overtone*. Per i moduli Σ , questa è la più bassa delle due corde. Nei moduli A, le armoniche sono formate utilizzando la tecnica di modulazione ad anello preferita da Rădulescu. Il piano armonico degli spettri si adatta bene alla classica forma, in cui le partizioni stabili e instabili si alternano (Tab. 1).

Ne risulta una struttura ternaria: il passaggio dalla stabilità (sezioni I e II) all'instabilità (sezioni III-V) e viceversa (sezioni VI-VII). La sezione I può essere interpretata come una matrice di tonica; la II, come una matrice di dominante; le sezioni III-IV, come una partenza verso spettri lontani; le ultime sezioni sono correlate come dominante e tonica, e possono essere percepite come riconduzione e ripresa nell'insieme. Al considerare la dimensione sonora del brano (si veda la terza colonna della Tab. 1), si osserva che la sua armonia spettrale è basata esclusivamente sulla struttura dello strumento, e più precisamente dalla coppia di corde superiore (re-la) nella prima sezione a quella inferiore (do-sol) nelle ultime due. Per questo motivo, la coda della ripresa non è suonata sullo spettro del re, come all'inizio, ma sulla corda più bassa ovvero lo spettro del do. A livello strutturale, la sezione I è costruita interamente sull'uso di materiale Σ (i primi cinque *pattern*; γ in due variazioni) su una coppia di corde superiori. La lunga permanenza nello spettro di re conferisce stabilità a questa sezione (Tab. 2).

10 Prima di *Das Andere*, queste tecniche si ritrovano in *Credo* (1969), *Everlasting Longings* (1971), *Thirteen dreams ago* (1978) ed *Ecou Atins* (1979).

11 Nome di imitazione sonora coniato dal violoncellista Rohan de Saram. La tecnica è stata utilizzata per la prima volta nell'opera *Iubiri* del 1981.

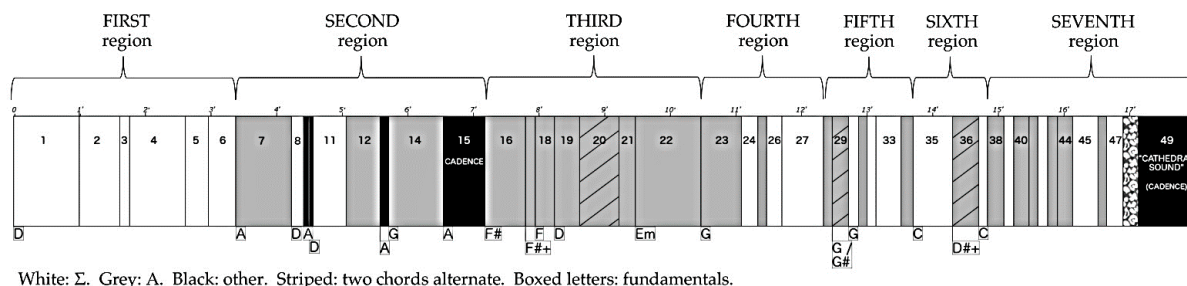


Figura 10

Schema formale di *Das Andere*. I numeri sopra i moduli si riferiscono rispettivamente alle pagine della partitura e ai minuti. Il colore bianco indica il materiale Σ ; il grigio, il materiale A; il nero, la cadenza (Suckling, 2018, p. 45).

Sezione	Carattere	Spettro
I	stabile	Re
II	meno stabile	La, Re, Sol, La (cadenza)
III-IV	più instabile	Fa#, Fa##, Fa, Re, Mi
V	riconduzione	Sol, Sol#
VI-VII	ripresa/coda	Do

Tabella 1

Piano armonico di *Das Andere* (Elaborazione propria).

Sezione I					
1	2	3	4	5	6
Σ	Σ	Σ	Σ	Σ (γ +corde aperte)	Σ
(α)	(β)	(γ)	(ϵ)	"Morse"	(δ)
Re					

Tabella 2

Struttura della sezione I di *Das Andere* (Elaborazione propria).

Sezione II								
7	8	9	10	11	12	13	14	15
A	Σ (δ)	<i>little devils</i>	<i>u du udu</i>	Σ (λ)	A	<i>little devils</i>	A	Cadenza
La	Re	La		Re	La	Sol	La	

Tabella 3

Struttura della sezione II di *Das Andere* (Elaborazione propria).

Sezione III						
16	17	18	19	20	21	22
A	A	A	A	A'↔A''	A	A
Fa#	Fa##	Fa	Re			Mi (con terza minore)

Tabella 4

Struttura della sezione III di *Das Andere* (Elaborazione propria).

La sezione II inizia con l'apparizione del materiale contrastante A e il cambio di spettro in La. In questa sezione il materiale Σ è ancora caratteristico. C'è un'alternanza di spettri La e Re, prima della cadenza, Sol (Tab. 3).

La cadenza o "premonizione della fine" come indica Rădulescu (2003, p. 348), emerge nel modulo 15 a causa di un'improvvisa diminuzione dell'attività, una virtuale assenza di materiale A e Σ . L'attenzione si concentra in questo momento sullo spettro. Una quinta perfetta la-mi suona come risultato della combinazione della prima corda aperta e del nono sovratono (mi) sulla seconda corda. La stessa tecnica sarà utilizzata nuovamente nel modulo finale.

In seguito, nella sezione III compaiono nuovi spettri ma viene utilizzato solo il materiale A. Gli spettri dei toni di base, che si trovano nella distanza tra una quintina e una quartina, hanno molti sovratoni in comune a causa della natura acustica della sonorità impiegata. Qui, Rădulescu utilizza prima intervalli microcromatici tra le basi degli spettri, poi terze superiori. I loro spettri non coincidono affatto, il che rende questa sezione la più instabile. Inoltre, contrasta con le sezioni precedenti a causa del cambio di registro verso il basso (Tab. 4).

Il sedicesimo modulo utilizza l'accordo "Taaroa". Questo accordo, apparso per la prima volta in *Taaroa*, di 1969, si ritrova in numerose opere successive di Rădulescu, tra cui *Seconda Sonata per pianoforte*, *Das Andere*, *Quinto Quartetto per archi* e altre. L'accordo appare in forme diverse da composizione a composizione. Non si tratta di un accordo definito bensì di un principio accordale basato sulla modulazione ad anello: l'aggiunta dei sovratoni 15° e 17° forma il 32° tono combinatorio e questi tre sovratoni si fondono; un forte contrasto e instabilità è introdotto dal sovratono 48°, che non ha alcun legame con i tre precedenti.

Le sezioni IV e V sono interamente nello spettro di Sol. Nel modulo 23 compare per la prima volta la tradizionale designazione dinamica *fff*, e Rădulescu etichetta anche questo modulo come voce babushka a causa del suo suono rauco. Nel modulo 24, il materiale Σ si sposta dalla coppia di archi superiore a quella centrale, causando un indebolimento del contrasto di registro (Tab. 5).

Sezione IV					Sezione V						
23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34
A	$\Sigma (\gamma)$ Morse	A	$\Sigma (\beta)$	$\Sigma (\epsilon)$	A	A'↔A''	$\Sigma (\lambda)$	A	$\Sigma (\delta)$	$\Sigma (\alpha)$	A
Sol					Sol	Sol↔Sol#+	Sol				

Tabella 5

Struttura delle sezioni IV e V di *Das Andere* (Elaborazione propria).

Dalla sezione VI in poi, il materiale Σ viene suonato su una coppia di archi inferiori. Nel modulo 35 compare nuovamente la dinamica *fff*, contrassegnata da "alphorns". Nel modulo 36 lo spettro cambia per l'ultima volta in Re##+.

La lunga esposizione di un singolo spettro di Do nella settima sezione dà un senso di ripresa (Tab. 7).

Nel modulo 39, il multifonico appare per la prima e unica volta nel brano. Nel modulo 48, il penultimo, il materiale "little devils" Σ è incorporato nel materiale A mediante una rapida alternanza. In questo modo i confini tra i due materiali vengono sfumati. Nel modulo 49 si assiste a un graduale restringimento delle tre voci superiori alla sonorità di una quinta pura. Nel suo schema, Rădulescu (2003) designa questo momento come "suono cattedrale" (p. 349). Nasce così l'associazione con lo spazio sacro.

Il titolo del brano, la sua leggenda e lo sviluppo musicale suggeriscono paralleli con la psicologia di Carl Gustav Jung, a cui Rădulescu fa spesso riferimento. L'altro (*das Andere*) è, secondo Jung (2012), un'ombra che deve essere affrontata e integrata nel percorso di individuazione. È un processo di formazione della personalità che avviene attraverso l'interazione tra la coscienza individuale e l'inconscio collettivo. Come risultato, l'individuo diventa

il particolare essere individuale che ha il potenziale per diventare. I materiali A e Σ appaiono in questo rapporto di opposizione e, senza subire alcun cambiamento interno, alla fine si uniscono in una cattedrale sonora, come scrive Rădulescu (1984) nell'ultima pagina dell'opera. Questo brano, quindi, è un ottimo lampante del nuovo approccio di Rădulescu alla composizione della musica come plasma sonoro. Ciò si può notare nella dinamica, nel cambio di registro, nella durata dei moduli, ecc. Tutti i cambiamenti avvengono molto lentamente, quasi impercettibilmente. A livello di macroforma, si può notare una tendenza ad accorciare la durata dei moduli, il materiale cambia con un'accelerazione sempre più marcata e la pulsazione diventa quindi più frequente.

Sezione VI		
35	36	37
$\Sigma (\epsilon)$	A'↔A''	$\Sigma (\gamma)$ Morse
Do	Re##+	Do

Tabella 6

Struttura della sezione VI di *Das Andere* (Elaborazione propria).

Sezione VII											
38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49
A	multifonici	A	A	$\Sigma (\beta)$	A	A	$\Sigma (\alpha)$	A	$\Sigma (\delta)$	A↔ $\Sigma (\lambda)$	A+ Σ
Do											

Tabella 7

Struttura della sezione VII di *Das Andere* (Elaborazione propria).

Conclusione

Le opere di Rădulescu prese in considerazione in questo articolo – sia musicali che teoriche – hanno permesso di riassumere e di analizzare ciò che il compositore intendeva come la categoria principale nel suo lavoro compositivo: il plasma sonoro. Rădulescu si riferisce ad esso come all'intera materia musicale delle sue composizioni. Il plasma sonoro è la vita continua del suono in una composizione: la sua esplorazione, immersione e permanenza. Il plasma è indivisibile, eppure mobile e mutevole. Non ha né forma né confini fissi. Si evolve costantemente secondo le leggi temporali, pulsando, vibrando, accendendosi e svanendo.

L'effettiva natura spettrale del suono, la sua struttura multidimensionale sia verticale (oscillazioni periodiche e non, armoniche e rumori) che orizzontale (il principio ondulatorio del dispiegamento del suono), permette al compositore di compiere questo viaggio nelle viscere del suono e di esplorarne le inesauribili ricchezze. Nell'affrontare la categoria del tempo musicale, il compositore abbandona completamente il concetto metrico a favore del flusso naturale del tempo, in cui non c'è divisione in momenti separati. Questa interpretazione si riflette nella notazione, in cui non c'è divisione in tatti e l'esecutore è orientato dal tempo vivenziale, cronologico, attuale. Infatti, anche la forma musicale è costruita sulla base dei processi naturali

che avvengono all'interno del suono. La sua natura ondulatoria funge da modello per il lavoro del compositore sulla costruzione della forma e sulla drammaturgia musicale. Come la forma del suono è costruita da molte onde, così *Das Andere* è costituita da sezioni d'onda alternate. La musica di Rădulescu può essere pensata come una lenta trasformazione, una sorta di processo evolutivo che si svolge all'interno di una composizione musicale. I cambiamenti sono costanti, ma appena percettibili, il che fa sembrare la composizione statica a prima ascolto.

La speciale notazione in intavolatura inventata dal compositore, che non riflette il risultato sonoro ma solo il modo approssimativo in cui può essere ottenuto, è anche la prova del desiderio di Rădulescu di dare la massima libertà alla natura della produzione sonora stessa. Secondo lui, ciò che è primario per l'esecutore non è ciò che vede nelle note, ma ciò che viene prodotto nel processo di esecuzione. Mentre la vista provoca la dicotomia soggetto/oggetto, l'udito, al contrario, sfida questa dicotomia nel processo di ascolto. Questo punto è centrale per comprendere la natura del mondo sonoro utopico di Rădulescu.

Sebbene la sua musica sia generalmente considerata spettrale, il suo lavoro rappresenta un approccio altamente individualizzato a questo metodo compositivo. Sovrapponendosi parzialmente alle idee degli spettralisti, crea una propria dottrina originale della musica del futuro. Perciò, Rădulescu è stato uno dei pionieri della composizione basata sullo spettro sonoro, che ancora oggi è una delle tendenze più diffuse nella musica contemporanea, come il serialismo negli anni del dopoguerra che ha sostituito. In questo senso, il suo ruolo nella storia dello sviluppo musicale della seconda metà del XX secolo è eccezionale.

Ringraziamento

Ringrazio la dott.ssa Anna Iglitskaya, professoressa del Conservatorio Statale di Mosca Pëtr Il'ič Čajkovskij, che con attenzione ha supportato e assistito questo lavoro di ricerca in tutte le sue fasi.

Referenze

- Gilmore, B. (2003). Wild Ocean: An Interview with Horatiu Rădulescu. *Contemporary Music Review* 22, 105–122.
- Gilmore, B. (2006). Horatiu Rădulescu in conversation with Bob Gilmore. *Intimate Rituals: Works for Viola* [Libretto del CD]. Amsterdam. <https://www.horatiuRădulescu.com/writings/interviews/3-intimate-rituals-works-for-viol>
- Grisey, G. (1975). *Périodes*. Milano: Ricordi.
- Heery, F. (2016). Sound Plasma: Horatiu Rădulescu's Oto-utopia. *Tacet* n. 4.
- Jung, C. G. (2012). *Psicologia dell'inconscio. Edizione integrale di riferimento*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Krafft, N. (2001). *La composition des nuages. Interview with Horatiu Rădulescu*. <https://www.horatiuRădulescu.com/writings/interviews/5-composition-nuages>
- Lunn, B. (2014). Sound Plasma. *Muzikos komponavimo principai XIV: sonorizmas*, 50–53.
- Rădulescu, H. (1975). *Sound Plasma: Music of the Future Sign or My D High Opus 19∞*. Munich: Edition Modern.
- Rădulescu, H. (1984). *Das Andere* [partitura autografa].
- Rădulescu, H. (2003). Brain and sound resonance. The world of self-generative functions as a basis of the spectral language of music. *The Annals of the New York Academy of Sciences* n. 999, 322–363.
- Sokolov A. S. (2005). *Спектральный метод. Теория современной композиции [Metodo spettrale. Teoria della composizione moderna]*. Mosca: Muzyka, 548-563.
- Suckling M. Ch. (2018). "Radulescu: the other spectralist". *Tempo* 68, 20–48.
- Surianu, H. (2002). Romanian "Spectral Music or Another Expression Freed" (Trad. Joshua Fineberg). *Contemporary Music Review* 19, 23–32.

Architectural Forms in Stravinsky's Music: Site-Specific Case Studies

Formas arquitectónicas en la música de Stravinsky: Estudios de casos específicos

Recibido: 08-01-23
Aceptado: 17-02-23

Anastasia Kozachenko-Stravinsky

Ca' Foscari University of Venice
Venice, Italy
anastasia.kozachenko@unive.it

Abstract

Igor Stravinsky wrote: "We cannot better specify the sensation produced by music than by identifying it with that which the contemplation of architectural forms provokes in us. Goethe understood this well when he said that architecture is petrified music". Since the Middle Ages, architecture and music have cooperated. They have gone through their metamorphosis together, hand in hand. Their fusion has produced unique architectural and musical hybrids. A similar story connects Igor Stravinsky's The Concerto in E flat major for chamber orchestra "Dumbarton Oaks" or Canticum Sacrum, which was written for St. Mark's Basilica in Venice. This paper aims to provide a multidisciplinary approach to a deep connection between music and architecture. The semiology method allows us to find hidden ideas in musical and monumental works.

Keywords: Igor Stravinsky, Architecture, Music, Dumbarton Oaks, Canticum Sacrum.

Resumen

Igor Stravinsky escribió: "No podemos precisar mejor la sensación que produce la música que identificándola con la que nos provoca la contemplación de las formas arquitectónicas. Goethe lo entendió bien cuando dijo que la arquitectura es música petrificada". Desde la Edad Media, la arquitectura y la música han cooperado. Han vivido su metamorfosis juntas, de la mano. Su fusión ha producido híbridos arquitectónicos y musicales únicos. Una historia similar conecta el Concierto en mi bemol mayor para orquesta de cámara "Dumbarton Oaks" o Canticum Sacrum, de Igor Stravinsky, escrito para la Basílica de San Marcos de Venecia. Este trabajo pretende ofrecer un enfoque multidisciplinar de una conexión profunda entre música y arquitectura. El método de la semiología permite encontrar ideas ocultas en obras musicales y monumentales.

Palabras clave: Igor Stravinsky, arquitectura, música, Dumbarton Oaks, Canticum Sacrum.

Introduction

Architecture is as emotional, spontaneous, and intuitive as music. For example, Schelling noted architecture as music in space, a kind of frozen music (Schelling, 2013). Alternatively, Madame de Staël wrote in her novel *Corinne, or Italy* that the architecture of St. Peter's Basilica in Rome is like uninterrupted and fixed music (Staël, 2016). One can see in the four tiers a model of the four voices (the base is the bass, then the tenor, the alto, and the highest voice, the soprano), but it is speculative. A more accurate formulation may be another related to the laws of perception in music and the distribution of weight in architecture. All the load should be on the bottom, and the structure should be lightened at the top. If we look at the polyphonic score, we see that the upper voice is painted in detail and shallowly, and the lower voice is painted in more significant durations.

A recent study on Music, Space and Architecture at the Amsterdam Academy of Architecture (Voorthuis, 2012) states that architecture and music are produced in stages by ordering our environment in a design (the virtual space of a drawing or a composition). More than any other art forms, musical and architectural compositions remain most attached to this initial abstract origin since they both retain a highly abstract form (Murray, 1956). Although the essences of architecture and music are gracefully abstract, both can be highly influenced by external forces (Zuk, 1983).

Similarly, an architect may construct and visualize initial aspects or schematics of a building in his or her mind before transferring them to paper, using sketching and graphic notation to work out other design elements and details. In this way, the processes of developing a piece of music and an architectural design through experimental sketching and symbol notation systems are parallel (Zuk, 1983). Architecture and music strongly impact our immediate emotional states because they both exist in time and space (Martin, 1994). Most prominently, architecture and music create immersive experiences for their receivers (Holl, 2012).

Discussion about Frozen Music

Even Goethe (2014, p. 44) referred to architecture as frozen music: "I know-not-how streams from the airy tones whilst they move; all becomes melody. The columns, even the triglyph sounds: I believe the whole temple is singing." And this is not just an image: the two fields of art, architecture, and music, are closely related. Music is invisible, and architecture is inaudible, but one can see music and hear architecture by association.

In an article for the *Musical Times*, Higgins (1925) compares music and architecture, saying that while the two are radically different art forms, they are evidence of man's ability to create a form. But not only a researcher who hypothetically thinks about the relation between architecture and music but musicians as well. For example,

American musician David Byrne has come a long way from playing at a small New York club to a packed house at Carnegie Hall. The connection between music and the space in which it is played has always interested him. In 2012 the musician even presented his book *How Music Works* (Byrne, 2017). He reflected on how music changes to suit the specific space. However, music not only adjusts itself to the space in which it will be played but also shapes it. In 1877 the British art historian Walter Pater (2010, p. 155) remarked, "All art strives to become music" and architecture, of course, is no exception – built on rhythms and harmony, it consists of chord equivalent elements: columns, arcades, galleries, etc. – but there are several outstanding architectural projects conceived as frozen music.

Here we will provide several examples. The Italian architect Manfredo Nicoletti proposed one of the projects to build an opera house. This project was heavily influenced by traditional Italian opera architecture. Contrary to its name, the wave is not only the literal wave of the Gulf of Cadiz, on whose shore the building was to be located but also the sound wave that spills melody over the audience. The transparent glass roof acts as a dome, sealing off the music and shielding it from the aggressive external marine environment. At the same time, it minimizes the length of sound waves, thereby increasing the flexibility of the entire ensemble. Manfredo Nicoletti was able to realize his concert hall in Kazakhstan. It is not as musical externally, but even here one can trace how the architectural form is formed under the influence of music.

If when viewed from the front the building seems unnecessarily rough or harsh, when viewed from above it resembles a clam shell – they used to be used as musical instruments, among other things –. The architectural bureau of Zaha Hadid realized the actual opera house in Cardiff. Another clearest example of how music gives birth to architecture and vice versa is the Philips Pavilion designed by Le Corbusier for the Brussels International Exhibition in 1958. The architect worked on it with the Greek composer and architect Yanis Xenakis. By the time he began working on the pavilion, Xenakis had already formulated his hypothesis of how music takes architectural form. He said: "Architecture embraces the three-dimensional space in which we live. Convex and concave surfaces are essential to both the aural and visual realms. The main thing here is the observance of proportions" (Xenakis, 1992, p. 206).

It was an architectural experimentation comprising a concrete form and an internal immersive experience where the composition *Metastasis* was performed. The Phillips Pavilion designed by Xenakis is often cited as one of the more influential precedents for the connection between architecture and music. Last but not least, Steven Holl's *Stretto House* in Texas was based on Béla Bartók's composition *Music for Strings, Percussion and Celesta* in 1991. The *Stretto* house is located adjacent to three ponds made from concrete dams. The sound of the water flowing over the dams is reminiscent of *stretto*

in music, where one musical phrase overlaps another. The house is divided into several sections from one space to another, like the musical piece. It allows the movement of time to evolve in different ways. It also allows us to explore the architecture design approach beyond its disciplines by understanding that music is felt and can inform the emotional quality of the architecture.

Igor Stravinsky was fascinated by painting, sculpture, architecture, and rhythm. Mikhail Druskin (1983, p. 101) remarked, "isn't that the reason for Stravinsky's long-standing fondness for ballet, its graphic purity of movement, and his interest in the rhythmic emphasis that changes mimic gestures into speaking ones?". Perhaps, yes. Stravinsky was very rhythmic. He wrote: "Music is that which architecturally occupies a certain segment of time... in dance... the body means nothing until it fills time as music does. The gesture is meaningless (Stravinsky, 2021, p. 56).

This paper aims to consider Stravinsky from the perspective of a composer who often worked with architectural forms within his musical work and how to perform them. The works in question could be called site-specific works, although each has its typology: 1) Music as sacral architecture. Here we consider a sacred structure (temple) as a visual-semiotic unit capturing essential religious-cultural contents; 2) music as landscape architecture, where the garden and park structure become a musical form and can organize the aesthetic side of the living environment; 3) music as social architecture is spaces where music is the main component, as in a theatre or concert hall, but rather an accompanying form for other activities; and 4) musical work as kinetic architecture, in which the musical parts and components are designed so that their parts can move without violating the structure's overall integrity.

We will analyze each of these types according to one of Stravinsky's musical works.

Music as a Sacral Architecture

Here it is interesting to investigate the paradigms of semiotic transfer of sacred meanings: transfer of idea, image, and copying. Sacred architecture in question has a functional and aesthetic load and a semiotic function, acting as a means of communication in both senses of the word: as an object of socio-cultural communication, and as a sign complex.

During the mature Renaissance, composers begin to work more intensively with the architectural context. First, this concerns the authors of the Venetian school, which formed in the second half of the 16th century around Andrea Gabrieli and his nephew Giovanni Gabrieli in the Venetian Cathedral of St. Mark. This basilica was in plan a cross with many galleries, where the Gabriele's arranged the brass players and choristers. The audience sat below and watched the sound move from gallery to gallery. The echo effect, where the exact musical phrase was repeated from

several different points, was often used on such occasions.

Interestingly, five hundred years later, Igor Stravinsky also turn to the architecture of San Marco and in 1957 write the oratorio *Canticum Sacrum* for chorus and several instrumental groups distributed in space for the Venetian cathedral: *Canticum Sacrum* in five movements, plus an introductory dedication. Some critics have suggested that the *Canticum Sacrum* bears a solid structural relationship to that of the basilica, the five principal sections of Stravinsky's piece relating directly to the five domes of Saint Mark's. Both the central dome of the church and the central movement of *Canticum Sacrum*, are the largest and most structurally imposing. Furthermore, in this movement, Stravinsky chooses to depict the three Christian virtues (Faith, Hope, and Charity), perhaps corresponding to the central dome of Saint Mark's.

Music as a Landscape Architecture

Here we draw a parallel between the Dumbarton Oaks estate and Stravinsky's work of the same title, the most striking example of Igor Stravinsky's neoclassical style. In 1938 the Bliss couple commissioned Stravinsky to compose on their 30th wedding anniversary. The composer was invited to the Dumbarton Oaks estate (Washington) to discuss the commission. Stravinsky was so impressed by the beautiful gardens surrounding the house that he decided to base his *Concerto* on the structural layout of the gardens. Beatrix Ferrand designed the project.

She worked at a time when landscape art was beginning to take on a professional framework. Her goal was to extend the garden planning and design culture to large areas, turning garden art into landscape art. The composer admitted that his *Concerto* was modeled on the Brandenburg style. However, despite the many similarities to the texture of Bach's Brandenburg Concertos, the fresh originality creates the uniqueness of this music. Dumbarton Oaks continues the series of concert compositions of the 1930s. A more detailed analysis might show which musical phrases from the piece have a similar form to the landscapes of the estate and its gardens.

Music as a Social Architecture

In this paragraph, we will talk about several works devoted mainly to vocal and piano miniatures, which Stravinsky created for the occasion, for home entertainment, and other not-too-serious occasions. However, almost all of them are miniature masterpieces. "The pieces are intended for the atmosphere of a music hall or a cafe-concert", Stravinsky wrote to Ernest Ansermet (Stravinsky, 2021, p. 58). It was no accident that Stravinsky turned to such a small entertainment genre. The future composer's father shone on the opera stage at the Mariinsky Theatre, and his mother, as a pianist, accompanied her husband during concerts. Together with his brothers, Stravinsky witnessed

the gathering of the entire artistic and cultural elite of St. Petersburg in their home – Liadov, Rimsky-Korsakov, Cui, and Stasov – and even Dostoyevsky came to visit. The creative atmosphere in which the future composer grew up subsequently influenced the formation of his artistic tastes and the diverse form and content of his musical works.

Later in his youth, together with his younger brother Gurij Stravinsky future composer often attended Rimsky-Korsakov's playful house concerts. Stravinsky sought to create such a domestic music hall, a playful musical space for his children: sons Sviatoslav and Fyodor and daughters Lyudmila and Milena. The sons became prominent cultural figures: Sviatoslav became a virtuoso composer and pianist, and Fedor became an artist. One of the cycles of entertaining or social music is *Five Easy Pieces* for piano in four hands. Stravinsky's eldest children, Fyodor and Mika (Lyudmila), were the cycle recipients. "I wanted to instill in them a love of music, masking my pedagogical goals by composing very easy parts for them and more difficult ones for the teacher, in this case for myself; in this way I hoped to excite in them a sense of genuine performing complicity" (Stravinsky, 2010, p. 71).

Later, Stravinsky made an orchestral version of both light cycles, composing two suites from them, and loved to conduct them himself.

Music as a Kinetic Architecture

The last and perhaps most exciting type I highlight is dynamic or kinetic Architecture. In the space of this dialogue, one of the dominant ideas becomes the desire to break down the boundary between the stage and the viewer and to include the viewer in the direct artistic event. This occurs through the immersion of *Tale of the Soldier* in the immediate historical context of an era, such as the tragedy of Auschwitz, the escalation of the Cold War conflict, the student protests of 1968, or the end of the low-intensity civil war in Italy. Stravinsky's theatrical and musical work surprisingly combines a tragic narrative reflexed through a satirical, comedic perspective. This chamber work, whose construction dates back to the traveling circus or touring theatre, consists of several short dances: tango, waltz, and even ragtime.

The chamberness of production allowed it to be shown in various Swiss villages. An exceptional feature of this work, very clearly articulated by Igor Stravinsky himself, is the meta-contextuality of the piece and its ability to be considered in a system of diverse meanings and different eras. The composer intended to relate the piece to any era and, simultaneously, to 1918, to many nationalities and none in particular. Igor Stravinsky, Charles Rameau and Ernest Ansermet used the grotesque and irony as a universal language. This has led to a variety of productions all over the world at different times, giving rise to a whole range of new readings of the work. This is evidenced by sometimes relatively polar theatrical forms such as circus show and

mono-performance, burlesque and non-professional street theater, ritual puppets and clowning. The task of stage directors, artists, and actors becomes a direct appeal to the reality in which they find themselves, and its insistent evocation and disembodiment.

Among the productions were ballets by Jiří Kylián and Maurice Béjart. In 1984, American illustrator and animator created an animated film, using music and textual background, combining line techniques and associations with Kandinsky, Mondrian, and Art Deco styles. There were even Ian McKellen (narrator), Sting (soldier), Vanessa Redgrave (devil) in the 1990 version – live recording with the London Symphony Orchestra conducted by Kent Nagano –. Furthermore, in 2018, Roger Waters, one of the founding members of Pink Floyd, released an adaptation of *Tale of a Soldier* on the Sony Classical Masterworks label. The accentual and rhythmic element in Stravinsky's music is perhaps its most important distinguishing feature and the most valuable thing with which this composer has enriched the musical world. His works are so plastic that they can be stretched and compressed, forming. As a result a montage of various types of movement. It is a skillful musical topography.

Conclusion

The global cultural processes that took place during the 20th century gradually led to the convergence of all the arts, sometimes to the point of erasing the boundaries between them (Murray, 1956). Literary and philosophical concepts developed among architects, artists, and musicians repeatedly emerged, becoming independent cultural phenomena. Such phenomena were reflected in each of the arts, acquiring its form and content. In all kinds of art, the most important are parameters and attributes such as form, dimensions, space, color, texture, light, time, movement, etc.

Moreover, it is true that those kinds of arts, which are considered static, may have signs of dynamic arts (for example, performing arts), and vice versa. For example, architecture, static in its nature, may have compositional elements that make it dynamic, or kinetic elements. "Music, like architecture, is an immersive experience – it surrounds you. One can turn away from a painting or a work of sculpture, while music and architecture engulf the body in space" (Holl, 2012, p. 4). At the same time, a theatrical production or a ballet can be very static, almost sculptural, possessing tectonics, and these are already categories of architecture.

In discussing musical space, Robert Morgan (1980) writes in an article entitled *Musical Time/Musical Space* that people who listen to music have the impression of the different phrases and voices that occur in music because of tonal space. Tonal space defines a structure by grouping sounds relative to one another. In this way, Morgan argues that a musical composition defines its own space.

Stravinsky is primarily an experimentalist, but a creator of new forms. It is not surprising that one can easily find architectural motifs in his music and draw quite apparent parallels. This direction in his work has yet to be sufficiently explored, but could potentially be a great study.

References

- Byrne, D. (2017). *How music works*. New York: Crown.
- Druskin, M. (1983). *Igor Stravinsky: His Personality, Works and Views*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goethe, J. W. v. (2014). *Faust: A Tragedy, Parts One and Two, Fully Revised*. Yale: Yale University Press.
- Higgins, L. N. (1925). Music and Architecture. *The Musical Times*, 66, 509-510.
- Holl, S. (2012). Steven Holl: the New York architect talks about the persistent joys of designing houses, and how art and music influence his creative process. *Architectural Digest* 69(1), 60.
- Martin, E. (1994). *Architecture as a Translation of Music (Pamphlet Architecture 16)*. Princeton: Princeton Architectural Press.
- Morgan, R. (1980). Musical Time/Musical Space. *Critical Inquiry*, 6(3), 529.
- Murray, J. (1956). Parallels in Music and Architecture. *Royal Architectural Institute of Canada*, 99-102.
- Pater, W. (2010). *Studies in the History of the Renaissance*. Oxford: Oxford University Press.
- Schelling, F. W. J. v. (2013). *The Philosophy of Art*. Norderstedt: Book on Demand.

Tra avanguardia e postmodernità: *L'Amour de loin* di Kaija Saariaho

Entre vanguardia y posmodernidad: *L'Amour de loin* de Kaija Saariaho

Recibido: 03-11-22
Aceptado: 18-12-22

Simone Marino

Università degli Studi di Palermo
Palermo, Italia
simonemarino19.99@gmail.com

Riassunto

Avanguardia e postmodernità sono i pilastri su cui si fonda *L'Amour de loin*, opera in cinque atti della compositrice finlandese Kaija Saariaho su libretto dello scrittore libanese Amin Maalouf, rappresentata al Festival di Salisburgo il 15 agosto 2000. Frutto di lunga maturazione, questo dramma ha visto Saariaho muoversi da una concezione materica della musica verso una poetica musicale più "aerea", nella quale trovano spazio arte, letteratura e poesia. La trattazione vuole mostrare come, nel panorama musicale contemporaneo, sia possibile percorrere una via alternativa agli estremismi. Saariaho, difatti, riprende in maniera deliberata canoni estetici ormai del tutto superati, riesumandoli tramite mezzi musicali ancor più moderni di quelli utilizzati da autori coevi. A tal fine verrà brevemente analizzata la concezione estetica della compositrice, per poi esaminare i principali elementi che hanno reso *L'Amour de loin* l'anello di congiunzione tra l'avanguardia e la postmodernità.

Parole chiave: Opera contemporanea, avanguardia musicale, musica postmoderna, musica finlandese, Kaija Saariaho.

Resumen

Vanguardia y posmodernidad son los pilares fundantes de *L'Amour de loin*, ópera en cinco actos de la compositora finlandesa Kaija Saariaho sobre libretto del escritor libanés Amin Maalouf, representada en el Festival de Salzburgo el 15 de agosto de 2000. Fruto de una larga maduración, este drama vio a Saariaho pasar de una concepción material de la música a una poética musical más "aérea", en la que arte, literatura y poesía encuentran su lugar. Este estudio pretende mostrar cómo, en el panorama musical contemporáneo, es posible una vía alternativa al extremismo. En efecto, Saariaho retoma deliberadamente cánones estéticos hoy completamente superados, exhumándolos a través de medios musicales aún más modernos que los utilizados por los compositores contemporáneos. Para ello, se analizará brevemente la concepción estética de la compositora y se examinarán los principales elementos que hicieron de *L'Amour de loin* el vínculo entre la vanguardia y la posmodernidad.

Palabras clave: Ópera contemporánea, vanguardia musical, música postmoderna, música finlandesa, Kaija Saariaho.

Introduzione

Eros e Thanatos, queste le tematiche fondanti di uno dei più celebri e suggestivi drammi del nostro millennio. Un'opera costruita sul cristallo, un immenso duetto amoroso che, nonostante i nefasti esiti, celebra ed erge a modello spirituale l'amore puro e antifinancialistico. Un capolavoro che si regge solo grazie alla potenza espressiva ed emotiva dei due protagonisti, il trovatore e principe di Blaye Jauféré Rudel e la contessa di Tripoli Clémence.

Tutto questo e altro ancora è l'opera postmoderna *L'Amour de loin* [L'Amore da lontano] della compositrice finlandese Kaija Saariaho (1952-2023) su libretto dello scrittore libanese Amin Maalouf, rappresentata per la prima volta al Festival di Salisburgo il 15 agosto 2000 con la regia dell'*enfant terrible* Peter Sellars. Il dramma in cinque atti inaugura la felice carriera operistica di Saariaho, facendosi emblema del suo linguaggio e della sua evoluzione stilistica, frutto delle esperienze maturate alla Musikhochschule di Friburgo in Brisgovia e al lavoro di ricerca svolto presso l'IRCAM di Parigi (Burton, 2006).

Prima di sei opere, *L'Amour de loin* ha visto crescere il proprio successo ed è stata rappresentata nei più grandi teatri di tutto il mondo, tra i quali il Metropolitan di New York (Saariaho, *L'Amour de loin*, 10 dicembre 2016) e la Finnish National Opera, riscuotendo ampi consensi da parte del pubblico e della critica. Il successo arriso all'opera d'esordio è servito da stimolo per la creazione di altri straordinari lavori, tra i quali *Adriana Mater* (2005), *Émilie* (2008) e la più recente *Innocence* (2018).

Le ragioni della grande fortuna dell'opera – le cui rappresentazioni sono ancora molteplici in tutto il mondo – possono essere rintracciate nella potenza espressiva della poetica musicale di Kaija Saariaho, fondata sulla dicotomia tra avanguardia e postmodernità. Le due più grandi tendenze che hanno caratterizzato e caratterizzano tutt'oggi la musica contemporanea si fondono alla volta di una nuova e originale interpretazione del linguaggio musicale: le estremizzazioni tipiche dell'avanguardia e l'approccio talvolta reazionario della postmodernità sono, difatti, i pilastri sui quali si fonda l'estetica saariahana e la poetica sulla quale la compositrice ha eretto *L'Amour de loin*.

Kaija Saariaho e la poetica del sensibile

Sin dalla gioventù, Saariaho si è distinta per la volontà di tracciare un proprio sentiero e per la messa in discussione di ogni caposaldo del linguaggio musicale contemporaneo. Un'importante riflessione della compositrice, difatti, è proprio quella sul ruolo dell'arte musicale all'interno della nostra esistenza. Scrive:

Qual è la funzione o il significato della *musica d'arte*¹? Il punto di vista dell'estetica tradizionale

è che la musica aiuti gli uomini a scoprire delle nuove sfaccettature della loro coscienza, che possa destare dei nuovi sentimenti, o ancora che essa permetta di distaccarci dal concreto. Tutto vero, ma insoddisfacente. Una cosa però resta in ogni caso valida, ossia l'idea che la routine del quotidiano non possa razionalmente permetterci di raggiungere un alto livello di realizzazione – ciò di cui invece la musica è capace. Questo preciso aspetto della vita e del pensiero umani è spesso trascurato all'interno delle nostre società razionali; peraltro esso non è semplicemente ignorato, ma per di più continua a rimanere un potenziale inesplorato. Qualche volta mi domando se le musiche che componiamo siano il risultato dell'attrito tra musica e mondo esteriore, o piuttosto quello dell'energia dell'ambiente, la stessa che ritroviamo nella natura e nelle arti, o quella che ci trasmettono gli altri. (Saariaho, 2013, p. 207)

Il legame intrinseco tra musica, arte e mondo si profila come il perno dell'estetica saariahana; l'espressione di derivazione adorniana "*musique d'art*" (Adorno, 2002, p. 15), più volte utilizzata negli scritti, è sintomo del crescente avvicinamento della compositrice finlandese a una concezione sempre più astratta e "aerea" della musica²: la musica è pura arte del tempo, e il musicista – compositore o meno – costruisce e regola l'esperienza del flusso del tempo. In musica il tempo si fa materia, e da ciò deriva che comporre vuol dire esplorare il tempo sotto tutte le sue forme: il tempo come materia regolare, irregolare. Comporre vuol dire catturare il tempo e dargli una forma" (Saariaho, 2013, p. 184).

Per Kaija Saariaho, le dimensioni espressive della musica, qualsiasi esse siano, possono sempre essere riconducibili a due caratteri opposti e complementari della nostra psiche: l'immaginazione e la fisicità, quest'ultima intesa al suo livello più primitivo. L'arte è quindi frutto della tensione che si viene a creare dal duplice movimento del pensiero dagli stati della psiche più primitivi – e quindi inconsci – a quelli più consapevoli, tra i quali la fa da padrone quella che Carl Gustav Jung definì "immaginazione attiva" (Jung, 1969, p. 49).

Il punto fondante della riflessione saariahana, rappresentato dall'autenticità e dall'utilità dell'opera d'arte, trova riscontro in quella che la compositrice definisce "necessità di comporre" (Saariaho, 2013, p. 222), ossia il sentimento e la propulsione a trasferire su carta colori, idee e suoni. Benché esistano differenti tipi di questa necessità, la più importante è indubbiamente quella che trae le proprie origini dall'affermazione "compongo, quindi

1 Testo originale: "*musique d'art*" (questa e tutte le traduzioni sono dell'autore).

2 *Aérienne et terrestre* è il titolo di uno degli articoli di Saariaho, pubblicato nel 2005 e contenuto nella raccolta *Le passage des frontières* (Saariaho, 2013).

sono" (Saariaho, 2013, p. 222): concretizzare e sviluppare le proprie idee musicali è qualcosa che deriva da un ordine superiore, da un'esigenza esistenziale, senza il cui ardore non è possibile pervenire alla propria intimità compositiva. L'asserzione, di indubbia derivazione cartesiana, risulta essere la concettualizzazione filosofica del bisogno di terminare un'opera che caratterizza la vita dell'artista propriamente detto, e che in Saariaho si affianca all'esigenza morale – derivante dalla propria formazione protestante – di creare.

L'approccio simil-romantico al pensiero artistico e la visione a momenti eterea e astratta dei principi dell'arte non sono però da considerarsi come le caratteristiche di una personalità avulsa dal concreto e tendente solamente all'ideale. La concezione estetica delle arti di Saariaho si pone, al contrario, come un concetto incarnato e radicato all'interno di un panorama musicale alquanto variegato, dove immaginazione e razionalità vengono frequentemente concepiti come concetti tra loro in contrasto.

Del resto, negli anni in cui la compositrice iniziava a produrre le sue prime opere il panorama musicale vedeva polarizzarsi, da un lato, il puro intelletto – con compositori come Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen –; dall'altro, il sentimento – in quello che quasi con disprezzo veniva definito "neoromanticismo", rappresentato da Wolfgang Rihm e George Rochberg –. Nella visione estetica saariahana le due tendenze confluiscono, interpolandosi a vicenda:

La musica è diventata per me una forma di comunicazione: un mezzo di mediazione e di meditazione, piuttosto che uno strumento per erigere delle strutture intellettuali. Ma vorrei allo stesso tempo aggiungere [...] che non tralascio in alcun modo il versante intellettuale della mia arte. Si tratta senza dubbio di una fase essenziale durante la definizione delle strategie compositive, al momento della costruzione del materiale o quando si pianificano le strutture formali. [...] Io cerco di guidare il materiale e i miei pensieri in funzione di criteri musicali reali, i quali non possono essere unicamente determinati dall'intelletto. (Saariaho, 2013, p. 195)

Nel suo approccio espressivo alla musica, che di fatto non rinnega l'impiego di intellettualismi, Saariaho propende per la commistione delle arti e la mutevole simbiosi tra di esse (Michel, 2000, p. 19). Ne sono un esempio opere come *Lichtbogen* (1985/86, per 9 strumenti ed elettronica), dove l'aurora boreale viene ridipinta dai suoni, *Stilleben* (1987/88, per nastro magnetico) dove – tra paesaggi e luci osservati attraverso il finestrino – ci viene descritto un viaggio in treno, e ancora in *Verblendungen* (1982-1984, per orchestra e nastro magnetico), dove trapela l'idea che un semplice tocco di pennello su un foglio generi l'andamento generale del brano, o infine *Nymphaea* (1987, per quartetto d'archi e live electronics), che riprende le celebri ninfee dipinte da Claude Monet. Anche il rapporto

tra musica e letteratura ha da sempre influenzato il pensiero estetico e compositivo di Saariaho (Saariaho, 1999, pp. 116-119). L'artista è riuscita a mantenere il legame con il testo anche nelle sue musiche strumentali, sia sotto forma di testi recitati o addirittura integrati nel gesto musicale – di cui sono esempio *Laconisme de l'aile* (1982, per flauto solo), *Nymphaea* e *Dolce Tormento* (2004, per ottavino solo) –, sia tramite allusioni a determinati mondi letterari – come nel caso di *Amers* (1992, per violoncello, ensemble ed elettronica) e *Près* (1992, per violoncello ed elettronica), entrambi ispirati al poeta francese Saint-John Perse, o *Graal théâtre* (1994/97, per violino e orchestra), il cui titolo è preso in prestito da un'opera dello scrittore Jacques Raubaud, o ancora *Du cristal* (1989, per orchestra) e *...à la fumé* (1990, concerto per flauto contralto, violoncello e orchestra) –, brani che rimandano allo scritto *Entre le cristal et la fumée* del biologo francese Henri Atlan.

Dopo gli studi con Brian Ferneyhough e Klaus Huber alla Hochschule für Musik di Friburgo (tra il 1980 e il 1982), Saariaho intraprende una collaborazione con gli spettralisti Gérard Grisey e Tristan Murail presso l'IRCAM di Parigi, soprattutto per ciò che concerne l'analisi sonora tramite strumenti informatici (*Kaija Saariaho. Biographie*, 2019).

I primi brani, tra i quali spicca *Verblendungen*, adottano difatti un linguaggio fortemente strutturato e complesso, nel quale l'elettronica occupa un ruolo di rilievo. L'opera sopra citata è uno degli esempi più limpidi di una Saariaho alla ricerca dell'estremo: il brano si fonda su un'esplosione iniziale ricreata musicalmente tramite l'uso simultaneo di tutti e dodici i semitoni, destinata pian piano ad affievolirsi.

In questa fase il lavoro della compositrice si basa soprattutto sull'uso di fasci sonori e timbri cangianti, che riflettono a pieno la ricerca tipica dello spettralismo. Nonostante ciò, la personalità poliedrica di Saariaho l'ha sempre portata a tracciare un proprio percorso, indipendente dalle mode e dalle tendenze dell'epoca: "la mia musica non è mai stata spettrale" – afferma Saariaho –, "i miei metodi di lavoro e le mie composizioni sono un miscuglio di più correnti ed estetiche che ho scoperto durante la mia giovinezza e durante i miei studi e che ho sviluppato gradualmente in modo personale" (Szpirglas, 2019).

In un'altra intervista, sempre a proposito del proprio percorso estetico, Saariaho dichiara di non aver "mai fatto parte di nessuna scuola – di certo di nessuna scuola post-bouleziana, e nemmeno dello spettralismo. Non seguo nessuna corrente" – sostiene –, "non mi sono mai posta questioni come «dovrei fare in questo o in quell'altro modo?». Devo scrivere la mia musica, quindi trovo gli strumenti per farlo, e infine lo faccio" (Clark, 12 agosto 2000). La sperimentazione della compositrice, quindi, prende le proprie mosse a partire dall'esigenza di distaccarsi da un linguaggio ormai logorato, per ricercare nuove traiettorie, tramite le quali approdare a nuove e inedite soluzioni (Michel, 2000, p. 20).

Il mio intento di formare e di regolare la tensione musicale mi ha condotta a cercare nuovi mezzi in due direzioni: organizzare il timbro e legarlo all'armonia e costruire un sistema di interpolazioni. Sono consapevole di operare in un ambiente musicale ricco, il quale offre numerose possibilità. Ormai ciò che faccio è provare a cercare delle nuove soluzioni astraendo dei modelli storici ignorando il vocabolario tradizionale della musica (e quindi la gerarchia tonale). Non ho mai impiegato forme precostituite all'interno delle quali ho incastrato la mia musica. Ho cercato di non utilizzare, o almeno non più, vecchie soluzioni divenute ormai schematiche in altri settori della composizione. Sento che un nuovo linguaggio prende forma, il quale potrà essere analizzato e classificato solo una volta che si sarà già definito. (Saariaho, 2013, p. 135)

L'avvicinamento allo spettralismo funge, però, da spunto di riflessione per la propria estetica musicale. Proprio verso la fine degli anni '80 si manifestano i primi germogli di una poetica interamente basata sulla ricerca timbrica (Saariaho & Service, 2016, p. 12): la compositrice vuole ritrovare nella musica contemporanea degli elementi atti a ricreare le relazioni di consonanza e dissonanza su cui si fonda la musica tonale. È così che giunge al cosiddetto "asse suono-rumore", ossia al passaggio da un suono puro, il quale suscita in noi una sensazione di stasi (di consonanza), a un suono non puro (*bruité*), che suscita in noi una sensazione di tensione (come nel caso della dissonanza). Come afferma Saariaho: "nella mia scrittura strumentale ho già iniziato a utilizzare l'asse suono-rumore come parametro timbrico in modo da costruire una forma musicale regolando il grado di

tensione" (Saariaho, 1983, p. 269).

Le sonorità della prima Saariaho, ovvero di una compositrice matura dal punto di vista tecnico ma non dal punto di vista estetico, sono delle sonorità vivide, roboanti, estreme. Pian piano, però, la sua musica approderà verso una riscoperta delicatezza basata su una visione sinestetica di luci e suoni. I tecnicismi costellano le sue prime composizioni, per la gran parte fondate sullo sviluppo perpetuo di un materiale timbrico di base (Grabócz, 2013, p. 11). È il caso di *Verblendungen*, basato sulla transizione dallo "sforzatosissimo" al "niente" con conseguente passaggio dall'arco dal ponticello al tasto (Fig. 1), e di *Amers*, basato su un tremolo del violoncello tra suono fondamentale e quarto armonico, con annesso spostamento dal tasto al ponticello (Fig. 2).

Questo tipo di sonorità sottile ottenuta tramite l'uso degli armonici sarà fondante nella poetica della Saariaho matura, come è possibile evincere in un'opera più tarda, *Cloud Trio* (2009, per violino, viola e violoncello), dove l'uso di passaggi veloci tra fondamentali e parziali dei suoni rende l'atmosfera rarefatta e sospesa (Fig. 3).

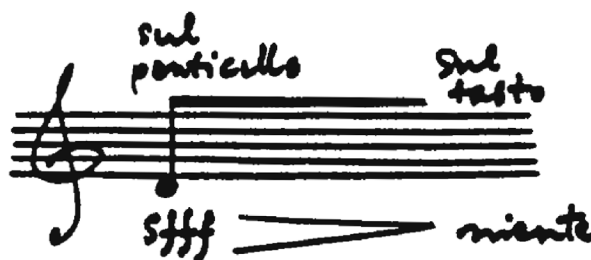


Figura 1

Materiale di base di *Verblendungen* (1982-1984).

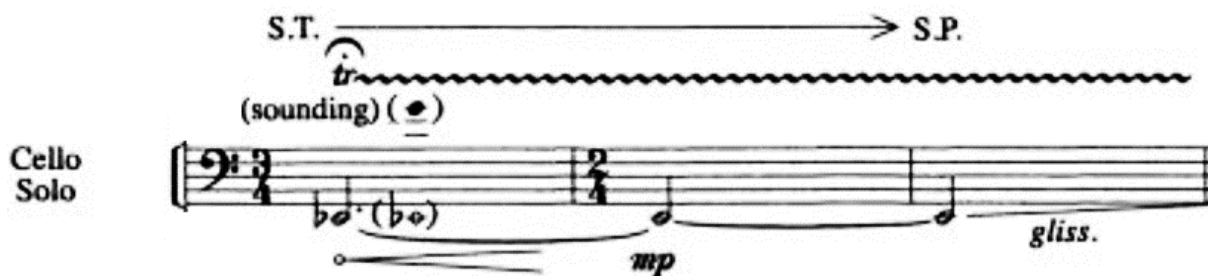


Figura 2

Materiale di base di *Amers* (1992).

L'Amour de loin e la postmodernità

Sono proprio questa rarefatta tensione e questi timbri sfocati a pervadere e a trovare massima espressione ne *L'Amour de loin*, questa suggestiva opera in cinque atti costruita sul cristallo, dal carattere intimista

(Campo, 17 agosto 2000) e dell'orchestrazione sopraffina (Tommasini, 17 agosto 2000). *L'Amour* si è affermato come uno dei drammi musicali contemporanei più conosciuti e apprezzati; quest'opera ha ottenuto diversi riconoscimenti e le sue numerosissime rappresentazioni hanno portato la critica a definirla un "successo trionfale" (Colombo, 17 agosto 2000).

Figura 3

Cloud Trio (2009), II mov., bb. 74-77.

La trama del libretto di Maalouf intreccia la *Vida Breve* del trovatore e principe di Blaye Jaufré Rudel con la sua poesia *Lanquan li jorn son lonc en mai*, testo utilizzato anche in *Lohn* (1996, per soprano ed elettronica). L'opera è ambientata nel XII secolo, epoca in cui visse e fu attivo il poeta. Stanco di un'esistenza unicamente dedita al divertimento e alle frivolezze tipica dei giovani del suo rango, il nobile è mosso dal forte desiderio di un amore diverso e lontano, ma allo stesso tempo è rassegnato all'idea che mai un sentimento così raro possa nascere. Contrariamente alle sue aspettative e a quelle dei suoi compagni, un Pellegrino che viene da terre remote gli narra di una donna straordinaria conosciuta a Tripoli. Ossessionato dall'idea dell'amata, che dipinge continuamente nei suoi componimenti, Jaufré decide di mettersi in mare per poterla vedere (Saamishvili, 2018, pp. 667-668).

A Tripoli, Clémence viene a sapere dal Pellegrino che un principe parla di lei nelle sue poesie. Inizialmente sospettosa, anche la contessa è presto rapita dal sogno di un amore lontano. Durante il viaggio, però, Jaufré si ammala e giunge ormai morente al cospetto della donna. Dopo essersi amati a lungo "da lontano", i due si incontrano per la prima volta. Il pericolo imminente cancella ogni perplessità:

si confessano la loro passione, si abbracciano e promettono di amarsi per sempre. Quando Jaufré, ormai allo stremo delle forze, spira tra le braccia di lei, Clémence protesta contro il cielo, ma, una volta tornata in sé, decide di ritirarsi in convento in quanto si sente responsabile dell'avvenuta tragedia. L'ultima scena la ritrae in preghiera; le sue parole, tuttavia, sono ambivalenti: non è chiaro se, in ginocchio, stia invocando Dio oppure il suo "amore da lontano" (Saariaho, s.d.).

È proprio in quest'ultimo atto che si disvela l'oracolo su amore e morte, tema da cui la compositrice era partita per l'ideazione dell'opera e a cui, alla fine, giunge portando con sé lo spettatore. Con Saariaho e Maalouf, Eros e Thanatos si declinano in una maniera sorprendentemente diversa: se l'amore "lontano" è quello vivificante, motivo di ispirazione e sorgente di vita, l'amore "appagato" non conduce ad altro che a sofferenza, follia e morte.

Ma è proprio la morte che, portando via con sé l'esistenza fisica di Rudel sulla terra, ripristina un nuovo amore lontano, quello che sembra palesarsi nella scena con la quale si chiude l'opera, la preghiera di Clémence. Questa interpretazione dei due volti dell'esistenza umana sublima la visione dell'amor cortese e la trasla in un contesto ancora

più puro e sovrannaturale: quello dell'eterna celebrazione di un sentimento la cui forza sta nel mancato soddisfacimento. Proprio a proposito della dicotomia tra Eros e Thanatos, in un'intervista concessa all'autore, Saariaho afferma che:

(...) questi elementi sono presenti in ogni vita umana, ed essi sono diventati i temi principali de *L'Amour de loin* in parte per questa ragione. L'amore e la morte sono dei misteri, e io ho voluto provare ad analizzarli tramite la musica, esplorare la loro essenza, laddove i mezzi delle parole non bastano e la nostra comprensione non può arrivare. (Saariaho, 2022)

La genesi dell'opera richiese diversi anni di preparazione. Lavori come *Château de l'âme* (1996, per soprano e orchestra), *Lohn e Oltra Mar* (1999, per coro e orchestra) hanno avuto un ruolo fondamentale nell'affinamento della scrittura vocale, e in particolare delle sue sfumature legate al tema della lontananza e dell'amore. Dato che in particolare la produzione di *Lohn*, brano scritto per il soprano Dawn Upshaw, aveva avuto un buon esito, Saariaho si sentì incoraggiata a presentare il suo progetto d'opera a Gerard Mortier, direttore del Festival di Salisburgo. Mortier si entusiasmò immediatamente e si mise subito in moto per far sì che il progetto divenisse realtà.

Il contributo decisivo fu però quello di Peter Sellars, che Saariaho aveva conosciuto tramite le sue messe in scena di opere come il *Don Giovanni* di Mozart (per la compositrice un punto di riferimento) e *Rake's progress* di Stravinskij (con Dawn Upshaw nel ruolo di Anne Trulove), nonché per la ripresa dell'opera *Saint François d'Assise* di Messiaen, rappresentata a Salisburgo nel 1992 in collaborazione con il direttore d'orchestra Esa-Pekka Salonen. Questo "incontro improbabile" (Barrière, 2013, p. 25) con Sellars, regista teatrale figlio di una generazione profondamente influenzata dalle avanguardie e caratterizzata dal bisogno di spezzare con la tradizione accademica, fu di fondamentale importanza per la realizzazione dell'opera: nonostante gli abbozzi inviati dalla compositrice, il regista ha sempre affermato di volere carta bianca. Saariaho si è sempre mostrata molto riconoscente a Sellars, il quale riusciva a stupirla sempre di più con il proprio genio artistico:

(...) a Salisburgo, durante le prove, ho avuto modo di scoprire il suo modo di descrivere la mia musica ai cantanti. Trovava delle spiegazioni straordinarie. Ciò mi ha permesso di sperimentare un nuovo punto di vista, e quindi una diversa prospettiva. Egli non ha voluto parlarci durante il periodo di allestimento. Solamente prima della generale mi ha detto che era quello il momento di dirgli se c'era qualcosa che proprio non mi piaceva... per quello che avevo visto, si trattava proprio delle mie idee, ma formidabilmente interpretate e sviluppate da lui e da George Tsypin, lo scenografo. (Saariaho, 2013, p. 312)

L'Amour è basato su una struttura molto precisa: tredici quadri, più un preludio, organizzati secondo la classica divisione in cinque atti dell'opera francese, così costruita sin dalle sue origini. Se nel primo atto Jaufré Rudel (baritono) e il suo desiderio fanno da protagonisti, nel secondo si tracciano con maggiore definizione i contorni del personaggio di Clémence (soprano). Colui che congiunge i due mondi, Oriente e Occidente, è il Pellegrino (mezzosoprano), una figura i cui tratti surreali vengono accentuati dal ruolo vocale.

La suddivisione in cinque atti è raramente impiegata al di fuori del genere prettamente francese; questo tipo di ampia architettura è difatti tipica di lavori come *Le Bourgeois gentilhomme* (1670) di Molière e Lully, per poi passare a caratterizzare opere come *Robert le Diable* (1831) di Meyerbeer e fino al *Pelléas et Mélisande* (1893-1902) di Debussy. *L'Amour* non si limita, però, a emulare una mera forma prestabilita, ma riprende elementi peculiari dell'opera francese: se la mancanza di pezzi chiusi – e il conseguente flusso continuo che ne risulta – segna una netta distanza dal genere tradizionale, punti di contatto con questo sono invece l'elemento mistico-sovrannaturale e la presenza dei cori che prendono parte alla vicenda in maniera attiva. Con il *Pelléas* quest'opera condivide anche la suddivisione in *tableaux*, architettura che si ritrova anche nel *Saint-François d'Assise* (1975-1983) di Olivier Messiaen. Inoltre, in materia di motivi ricorrenti Saariaho si rifà alla tradizione wagneriana e novecentesca, nella quale determinati elementi musicali venivano utilizzati ciclicamente per introdurre situazioni analoghe fra loro. I *leitmotifs* saariahani, però, hanno una funzione timbrica piuttosto che strutturale: essi sono in numero ridotto e di breve durata, e vengono impiegati per accompagnare l'ascoltatore verso nuovi mondi espressivi.

In questo primo dramma si rende manifesto il grande equilibrio simbiotico tra avanguardia e postmodernità raggiunto proprio grazie alle esperienze e alle ricerche che hanno accompagnato la compositrice nel percorso fin qui descritto. Uno dei primi ad associare l'opera ai principi estetici della postmodernità è il giornale austriaco *Der Standard*, con un articolo uscito a pochi giorni dalla *première* di Salisburgo dal titolo *Postmoderner Liebestod* (17 agosto 2000); quest'ultimo termine, per altro, sottolinea un rimando al *Tristan und Isolde* (1859) di Wagner, uno dei capolavori, insieme al *Pelléas* di Debussy, che maggiormente hanno ispirato il dramma di Saariaho.

Se, come *L'Amour de loin*, anche opere come *Erwartung* (1909) e *Madama Butterfly* (1904) sono esempi straordinari di "storie di un'attesa" (Mao-Takacs, 2013, p. 37); al contrario, non si sbaglia se si afferma che i legami con la drammaturgia musicale del secondo Novecento siano pressoché assenti. Rispetto a opere come *Le Grand Macabre* (1977) di György Ligeti, *Intolleranza 1960* (1961) di Luigi Nono, *Licht* (1977-2003) di Karlheinz Stockhausen o la recentissima *Amorosa presenza* (2022) di Nicola Piovani, *L'Amour* rappresenta il frutto maturo di un percorso del tutto diverso, profondamente strutturato e caratterizzato

da un'incessante ricerca di un inedito che non sia né reazionario e nemmeno sterilmente rivoluzionario.

Nei confronti della contemporaneità, quindi, la visione di Saariaho rispecchia a pieno i principi della cosiddetta "condizione postmoderna" (Lyotard, 1979). La sua prima opera presuppone, difatti, una rimessa in questione della visione storicistica della storia della musica e del concetto di modernità in generale attraverso una costante preoccupazione per l'intellegibilità del testo e della musica. L'accento viene posto sulla comunicazione, e l'uso di determinati elementi musicali del passato o della modernità concorre a raggiungere questo fine.

La postmodernità musicale elude quindi la questione del linguaggio, evitando come fine l'attività compositiva autoriferita, per concentrarsi, come nel caso di Saariaho, su altri e prioritari aspetti. Questa condizione implica il sottrarsi alla speculazione intellettuale sul materiale musicale e il tenere a distanza l'intellettualismo virtuosistico (Grange, 2000, p. 12).

L'opera vede la contemporanea presenza di due principali aree linguistiche: da un lato, la modalità medievale, sulla quale sono basate soprattutto le linee vocali; e dall'altro, la micropolifonia e le tecniche estese, impiegate nelle parti strumentali, e talvolta in quelle corali. La linearità delle voci che si dispiegano sul palcoscenico ricoperto da uno specchio d'acqua – a richiamare il mare che separa Tripoli dall'Aquitania – riprende, indubbiamente, la naturalezza delle inflessioni modali del canto dei trovatori, mentre i timbri orchestrali e l'elettronica conferiscono all'opera un carattere moderno.

Dopo il preludio *Traversée*, il primo di tredici *tableaux* non è altro che una canzone di Rudel, la cui semplicità, frutto di un immenso studio, offre un esempio del grande successo della fusione tra avanguardia e postmodernità. Mentre l'intonazione del baritono si muove tra il modo di $Do\sharp$ e di Re eolio (Fig. 4), l'orchestra evoca suoni ed effetti lontani grazie all'uso di microtoni, glissando, suoni *bruités* e armonici.

Sempre espressivo

mf molto espressivo, intenso *mp più dolce*

Jaufré

mf espr. *mp* *mf*

J'ai app - ris à par - ler du bon - heur, — à
 I've learnt how to talk a - bout hap - pi-ness, — but

mf dolente

1. è - tre heu - reux je n'ai point app - ris.
 how to be - con - tent I have yet to learn.

p *mf*

Figura 4

L'Amour de loin, Atto I, bb. 90-97.

Simone Marino

Tra avanguardia e postmodernità: *L'Amour de loin* di Kaija Saariaho

This musical score excerpt shows four staves: Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), and Alto Flute (A. Fl.). The Piccolo part features a vibrato marking and a dynamic of *mp*. The Flute 1 and 2 parts include markings for *mf espr. dolce*, *gliss.*, and *mp*. The Alto Flute part starts with *mp* and includes a triplet marking. The score is in 3/4 time and shows a transition from a melodic line to a more textured, breathy sound.

Figura 5

L'Amour de loin, III Atto, bb. 209-212.

This musical score excerpt shows five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (D.B.). The Violin I and II parts feature a complex rhythmic pattern with many slurs and accents, and include markings for *p*, *mp*, and *N*. The Viola, Violoncello, and Double Bass parts provide a harmonic and rhythmic foundation, with dynamic markings of *p* and *mp*. The score is in 3/4 time and shows a dense, layered texture.

Figura 6

L'Amour de loin, III Atto, bb. 643-649.

A questa idilliaca scrittura modale vengono interpolati, durante tutta l'opera, timbri rarefatti e momenti di micropolifonia. Ne sono esempi due passaggi di seguito riportati; nel primo (Fig. 5), Saariaho utilizza al flauto contralto un frullato associato alla transizione da suono puro a suono vuoto (quindi semplicemente soffiato), mentre i flauti e l'ottavino eseguono dei glissando; nel secondo (Fig. 6), invece, si rende palese una scrittura di stampo ligetiano – se si pensa a *Lux Aeterna* (1966) o a *Lontano* (1967) – nella quale vengono sfruttati il cluster e la stereofonia, oltre che le fusioni timbriche. A tutto ciò si aggiunge l'uso dell'elettronica, fondamentale nell'opera per ricreare atmosfere, appunto, "lontane". Le tracce sono state realizzate all'IRCAM con la collaborazione di Gilbert Nouno e vengono attivate dal pianista e diffuse nella sala per mezzo degli altoparlanti (Battier & Nouno, 2003).

Conclusione

Come si è potuto constatare, l'aspetto straordinario di quest'opera sta nel fatto che tutto il materiale "avanguardistico" non ha un mero fine virtuosistico, bensì risulta essere semplicemente uno strumento tecnico-

compositivo per creare atmosfere e trame sonore molto suggestive. Difatti, e qui emerge l'aspetto postmoderno, il dramma risulta immediato e lineare all'ascolto, capace di trasportare il pubblico e condurlo in un viaggio tra Oriente e Occidente, oltre che fargli esperire il vero nucleo tematico dell'opera, ossia la dialettica amore-morte. Difatti, come sostiene Georgina Born parlando proprio di Saariaho, "il postmodernismo implica un superamento della storica divisione tra cultura dotta e cultura popolare" (Born, 1995, p. 46).

L'opera riflette *in toto* la concezione della postmodernità esposta da Umberto Eco nelle *Postille a Il nome della rosa*: "la risposta post-moderna al moderno consiste nel riconoscere che il passato, visto che non può più essere distrutto deve essere rivisitato: con ironia, in modo non innocente" (Eco, 1984, p. 528). È proprio questo che ricrea Kaija Saariaho – Leone d'Oro alla carriera della Biennale di Venezia (2021) – nella propria musica, riesumando, tramite mezzi attualissimi (come le tecniche estese, l'elettronica e la ricerca spettrale) canoni estetici ormai considerati desueti, al fine di erigere un dramma nel quale tradizione e innovazione convergono in un modo del tutto inedito.

Referenze

- Adorno, T. L. W. (2002). *Filosofia della musica moderna*, con introduzione di Antonio Serravezza e con un saggio di Luigi Rognoni. Torino: Einaudi.
- Barrière, A. (2013). Théâtre musical, théâtre de la musique. Le rencontre de Kaija Saariaho et Peter Sellars. *Tempus perfectum*, 11, 25-32.
- Battier, M.; & Nouno, G. (2003). L'électronique dans l'opéra de Kaija Saariaho 'L'Amour de loin'. *Musurgia*, 10(2), 51-59.
- Born, G. (1995). *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*. Berkeley: University of California Press.
- Burton, A. (2006). *Kaija Saariaho - biography*. Chester Music. Disponibile in: <https://saariaho.org/wp-content/uploads/2021/03/210224-Bio-ENG-KS.pdf>
- Campo, J. A. V. d. (17 agosto 2000). Salisburgo applaude una nueva ópera de tono intimista. *El Pais Digital*, no. 1567.
- Colombo, F. M. (17 agosto 2000), Salisburgo, trionfa la lirica «rosa». Applausi per «L'amour de loin» della compositrice finlandese Kaija Saariaho. *Corriere della Sera*.
- Clark, A. (12 agosto 2000). Anything but conventional. *Financial Times*.
- Eco, U. (1984). *Postille a 'Il nome della rosa'*. Milano: Bompiani.
- Grabócz, M. (2013). Conception graphique de la macrostructure dans les œuvres de Kaija Saariaho et Magnus Lindberg. In *Entre naturalisme sonore et synthèse en temps réel : images et formes expressives dans la musique contemporaine*. Paris: Éditions des archives contemporaines.
- Grange, A. (2000). Kaija Saariaho : esquisse d'un portrait. In *L'Amour de loin*, [programma di sala del Festival di Salisburgo], 11-13.
- Jung, C. G. (1969). *The Archetypes and the Collective Unconscious* (R. F. C. Hull, trad.). Princeton: Princeton University Press.
- Kaija Saariaho. Biographie* (2019). B.R.A.H.M.S. Ircam. Centre Pompidou. Disponibile in: <https://brahms.ircam.fr/kaija-saariaho>
- Kaija Saariaho. Leone d'oro alla carriera* (2021). La Biennale di Venezia. Disponibile in: <https://www.labiennale.org/it/musica/2021/leone-d%E2%80%99oro-alla-carriera>
- Lyotard, J.-F. (1979). *La condition postmoderne*. Paris: Minuit.
- Mao-Takacs, C. (2013). 'L'Amour de loin' ou la traversée des apparences. *Tempus perfectum*, 11, 33-40.
- Michel, P. (2000). Musique pour les oreilles. In *L'Amour de loin* [programma di sala del Festival di Salisburgo], 18-29.
- Postmoderner liebestod* (17 agosto 2000). Der Standard.
- Saamishvili, N. (2018). Some Features of Libretto and Musical Composition in "L'amour de loin" by Kaija Saariaho. *2nd International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2018)*. Paris: Atlantis Press.
- Saariaho, K. (1983). Using the Computer in a Search for New Aspects of Timbre Organisation and Composition. *International Computer Music Conference Proceedings*, 269-273.
- Saariaho, K. (1999). Dans l'inspiration des images. *Revue des Deux Mondes*, 115-119.
- Saariaho, K. (2022). Intervista con Simone Marino. Inedita.
- Saariaho, K. (2013). *Le passage des frontières. Écrits sur la musique*, textes réunis, présentés et traduits sous la direction de S. Roth. Paris: Éditions MF.
- Saariaho, K. (s.d.). *L'Amour de loin*. Disponibile in: <https://saariaho.org/works/l-amour-de-loin/>
- Saariaho, K.; & Service, T. (2016). Meet the Composer: Kaija Saariaho in Conversation with Tom Service. In T. Howell; J. Hargreaves; & M. Rofe (a cura di). *Kaija Saariaho: Visions, Narratives, Dialogues*. New York: Routledge.
- Saariaho. L'Amour de loin* (10 dicembre 2016). Programma di sala del Metropolitan Opera. Disponibile in: <https://www.metopera.org/Season/On-Demand/opera/?upc=811357018828>
- Szpirglas, J. (2019). *Le primat de l'écoute et de la perception. Entretien avec Kaija Saariaho* [note de programme des concerts du 12 juin 2019 dans la Grande salle du Centre Pompidou]. B.R.A.H.M.S. Disponibile in: <https://brahms.ircam.fr/documents/document/21580/>
- Tommasini, A. (17 agosto 2000). A Prince Idealizes His Love From Afar. *The New York Times*.

Aligning Vocal Pedagogical Bodies of Knowledge in Singing-Lesson Experiences

Alineando cuerpos pedagógicos vocales de conocimiento en clases de canto

Recibido: 10-04-22
Aceptado: 01-06-22

Janine Paula Magnin

University of Limerick
Limerick, Ireland
janine.magnin@ul.ie

Abstract

Vocal pedagogy is an emerging academic discipline that is rapidly gaining traction as a rigorous and relevant body of knowledge. However, its knowledge often lacks the rigorous legitimacy required for academic credibility. The Western craft of teaching singing and vocal skills has a long history and is deeply rooted in practical experience. This paper explores academic writers' concerns for legitimizing practical arts practice in academia and higher education institutions. The paper uses phenomenological research on female adolescent singers' experiences to illustrate how this practical-theoretical alignment can be negotiated. This alignment between rigorous credibility and voice teaching can be seen as a dilemma or consideration.

Keywords: Vocal Pedagogy, Practitioner Research, Academic Rigour, Vocal Studies, Music Didactics.

Resumen

La pedagogía vocal es una disciplina académica emergente que está ganando terreno rápidamente como cuerpo de conocimiento riguroso y relevante. Sin embargo, sus conocimientos carecen a menudo de la rigurosa legitimidad que exige la credibilidad académica. El oficio occidental de enseñar a cantar y las habilidades vocales tiene una larga historia y está profundamente arraigado en la experiencia práctica. Este artículo explora la preocupación de los escritores académicos por legitimar la práctica artística en el mundo académico y en las instituciones de enseñanza superior. El artículo utiliza una investigación fenomenológica sobre las experiencias de cantantes adolescentes para ilustrar cómo se puede negociar este alineamiento práctico-teórico. Esta alineación entre la credibilidad rigurosa y la enseñanza de la voz puede verse como un dilema o una consideración.

Palabras clave: Pedagogía vocal, investigación práctica, rigor académico, estudios vocales, didáctica de la música.

Introduction

Although academic research in Western Vocal Pedagogy (VP) could be considered an emergent academic field within Higher Education (HE) institutions, the Western craft of teaching voice students dates back centuries (Nelson, 2013; Oram, 2015; Winter, 2021 & 2023). This tacit and culturally embedded vocational craft has been taught, learned, used, and passed on from teachers to numerous generations of students. However, there is concern within the VP research field that HE institutions may put more importance on more scientific, theoretical, and positivist research. The Western vocal craft is learned practically but institutions need to rely on funding that is often awarded for research that meets the criteria of traditional academic and peer-reviewed research (Oram, 2015). This could result in less credence being given to material knowledge (how-to teaching books, blogs, websites) that record the experiences, accumulated learning, and generational practice that singing teachers bring to the field of Western VP and its research.

The tension between the two strands of VP understanding (practical and theoretical) has implications for VP research because of VPs' emergent nature. This paper considers the possible tensions within this practical and theoretical knowledge alignment and whether this is a consideration within my current research into female adolescent vocal agency within singing lessons.

VP as an artifact of history and culture

Western VP is a centuries-old product of its culture. In his book detailing the history of English Choristers, Mould (2007, p. 1) writes, "During the first millennium BC the Jews had maintained a song school in which not only men but also Levite boys were trained to sing". He writes that, from 531 AD, the Christian church educated boys to read Latin, the Psalter, and the Liturgy which was chanted in a song-like manner. Until the mid-12th century, young children were gifted to the church as oblates, and in the 12th and 13th centuries, the choristers were an important part of the secular English cathedrals: "the sound of young choristers was deemed to resemble the pure sound of angels" (Mould, 2017, p. 24). Potter & Sorrell (2012, p. 38) write: "The church was a powerful means of disseminating developments in singing, and the learning of the chant corpus required an institutional pedagogy which developed its own criteria for good singing".

"The need for singing training arose in response to the desire for greater excellence in the performing art" (O'Bryan & Harrison, 2014, p. 1). The virtuosic singer started to come into prominence in the sixteenth century and music learning conservatories were developed to train singers in this specialized and reified performing style (O'Bryan & Harrison, 2014; Potter & Sorrell, 2012; Stark,

1999). This specialized way of singing (known as *Bel Canto*), developed from the growing understanding that "the human voice could be used in extraordinary ways and set virtuoso singers apart from amateur and choral singers, and resulted in a new kind of expression" (Stark, 1999, p. xvii).

The eighteenth century saw the printing and distribution of *Bel Canto* method books. The first author of these method books was Pier Francesco Tosi (1653-1732) who took this 'secret' craft, codified it, and made it accessible to everyone (Potter & Sorrell, 2012). As opera houses began to develop, the *Bel Canto* sound required by the composers and audiences needed to change. The larger performing spaces required a bigger type of voice. It also marked the decline of the castrati singers and the enablement of more female singers' careers (O'Bryan & Harrison, 2014).

The conservatory master-apprentice model of learning the Western style of singing is still often the standard structure of voice lessons today. It can be found in private singing studios and is not isolated to conservatories alone (Lentini, 2020; O'Bryan & Harrison, 2014). Potter & Sorrell (2012) write that despite compositional styles changing over time, many aspects of singing teaching have remained constant until today. This demonstrates the very culturally embedded nature of Western singing teaching and the practical applications of VP. Even if there is no need for the historical implications to be explicitly shown within VP research, it always lies implicitly and symbolically below the surface. One cannot separate the historical significance of Western VP from the practice, or its research. The reason for research often comes from and is informed by the practice which is historically and culturally embedded.

When examining the lesson space, we should consider both its observable and symbolic aspects. We should also consider the two players positioned within that space: the teacher and the student. Not only is that space a concrete place with physical props that exists within time and space, but it is also a cognitive and meta-space that is imbued and embedded with centuries-old historic culture, expectation, values, beliefs, and enculturation that has been "informed by 400 years of singing pedagogy traditions" (O'Bryan, 2014, p. 21).

Examining the singing lesson space

Swanwick (1999, p. 23) writes that we do not just react to an environment: "Whether physical or cultural... we also reflect upon our experience". The space is the area that holds shared symbolic meaning and enables new meanings via access to these symbolic systems. "Space, in and of itself, does not evoke a reaction until it becomes the background to something perceived as consequential" (Gains, 2006, p. 174). Knowledge and new meanings develop when language and objects are integrated into cognition via the medium of the lesson space. Thus, the lesson space operates on both the concrete-observable as well as the abstract-symbolic levels simultaneously. One

cannot exist without the other. We are both passively in a space and actively engaged with its cognitive symbolism. The lesson space is both physically occupied and acts as a meta-conduit for knowledge.

The players do not come into that space from a void, nor is the student's emptiness filled by the teacher's pedagogy. Instead, both the teacher and student are already filled and influenced by constructed musical, social, cultural, gendered, and personal meanings, and values. One could say that the student's knowledge is overlaid by additional knowledge within the lessons. The student is shown an object concept. That student conceptualizes an awareness of the object concept and that object concept's structure is changed as it is incorporated into the cognitive and embodied constructions within the student (Vygotsky, 1934; Hargreaves et al., 2002). In this way, we are constantly constructed and reconstructed as we come across new people and new concepts. This applies to a Western pedagogical tradition that is hundreds of years old and still influences how singing is taught within many Western studios.

Aubert's (2007, p. 22) definition of traditional music relates to *Bel Canto* as it too is a "living form, endowed of an inexhaustible creative potential, and the bearer of a set of values which confer on it identity, originality, and symbolic scope". He further defines musical knowledge as not genetic. Rather, "it results entirely from the domain of cultural acquisition". Musical learning occurs through a "progressive impregnation as naturally as spoken language" (Aubert, 2007, pp. 69-70). This reification of stylistic vocal quality "requires a highly refined use of laryngeal, respiratory, and articulatory muscles to produce special qualities of timbre, evenness of scale and register, breath control, flexibility, tremulousness, and expressiveness" (Stark, 1999, pp. xx-xxi). Although Western cultural singing lessons are not restricted to the conservatories and are just as common within private music studios, the master-apprentice model is still considered the "primary mode of learning [Western] singing" (O'Bryan & Harrison, 2014, p. 2).

One should also consider that *Bel Canto* is not the only style in which Western singing students are taught. Students can have lessons in a variety of styles and genres and there are now many new and readily available modes of learning that include, but are not limited to, online videos. However, O'Bryan & Harrison (2014) suggest that the master-apprentice model is still the main model in which singing students are instructed within Western culture.

On the concrete and observable level, "A great singing lesson has FORM" (Fisher, 2015). The explicit form of the lesson takes place within time and space and simultaneously operates on a symbolic level that is historically and culturally implicit. However one can better understand the implicit aspects of the lesson via the acknowledgment of the explicit aspects of the lesson. Both explicit and implicit aspects are inseparably entwined. In his online blog, Fisher (2015, para. 7) advises that a lesson

should have the following format: "Vocal warm up – Skill building – Application in song". This format is essential for an effective singing lesson. His blog is a concise and instructional example of how a lesson could be facilitated. It is a pedagogical artifact based on Fisher's (2015) years of experience as a vocal coach. It is also a personalized lesson plan based upon a historic vocal pedagogical model and can be adjusted according to each student's vocal needs.

Within the singing lesson are positioned two people: the teacher and the student. Within this space, these two players interact: "The one-to-one singing lesson might be defined at its simplest as the transmission of music skills from an expert singer to a novice learner so that the learner eventually develops those same skills" (O'Bryan, 2014, p. 21). A study by Duffy & Healey (2017) compared how teachers and students interacted within in-person and online one-to-one music lessons. They found that the perception of space and the use of non-verbal cues were significantly different in both lesson settings. In both in-person and online remote instrumental lessons, the student was instructed in a one-to-one setting and by a specialist instrumental teacher. In-person lessons were conducted in one room in which both players interacted with each other and the music. The music stand, its position in the room, and its relation to the student and teacher played a vital part in the visual and pedagogical makeup of the lesson.

Duffy & Healey (2017, p. 13) noted that there was evidence of a "collaborative system of turn-taking" where only one person would speak at a time. In contrast, online lessons were conducted remotely, and both the student and the teacher were situated within their own private spaces while interacting together within a virtual space. A primary differentiation between the two lesson spaces was that there was a latency in relaying speech during the remote lessons which resulted in less efficient turn-taking and more interruptions by the student due to an "inability to predict when the tutor's instructional turn was complete" (Duffy & Healey, 2017, p. 17).

Regardless of being in-person or remote, the space is observable within time and space. There is a mutual understanding between the student and the teacher of how the lesson should function, as demonstrated by the student and teacher's use (or observed frustrationally lack) of turn-taking. The space operates as a symbolic and active zone that enables the student to build the skills required to produce the expected and desired cultural sounds. The two observable lesson spaces (physical and virtual) required adjustments by both players to enable the facilitation of the lesson, but the lessons still operated on both an observable level as well as a symbolic level which enabled the behavior adjustments required to facilitate optimal teaching and learning.

An observable lesson is intertwined with the unobservable and meta-cognitive-habitus-imbued symbolic space in which a student enters as an already constructed and musically influenced individual with

certain expectations. The purpose of the lesson is to instruct the student in a particular style of singing for whatever outcome is needed or wanted by the teacher and/or student. The teacher comes into that space with the expectation of instructing and vocally constructing the student and each teacher approaches singing teaching according to their own pedagogical beliefs, experience, and habitus. However, regardless of how they teach and what their pedagogical opinions are, they are still rooted and based upon an entrenched cultural and historic Western craft. Chandler (2014) wrote that there are fundamental differences between teaching classical and contemporary styles.

In contrast, Goldsack (2014, p. 51) wrote: "My long-term aim for all young voices is to establish a strong technique that is healthy, beautiful, gives versatility and access to all styles of music". Chandler (2014, p. 35) advocates for a more specialist treatment of contemporary pedagogical knowledge and instruction: "While contemporary singing shares commonalities with other singing styles, the specifics are distinctive and non-generic". Both Goldsack's (2014) and Chandler's (2014) written opinions are based on their pedagogical knowledge and are part of the skills and values that they wish to impart to their singing students. Their opinions are also grounded on a historical and cultural vocal learning reference point that is commutable and understood within Western VP. This cultural-historic reference point enables vocal pedagogues to have different opinions because of the deep entrenchment of Western VP in Western history and culture. It also enables their chosen (dis)adherence to traditional Western pedagogy within the lesson space and how/what they teach within it.

This is further illustrated in a study by Dwyer (2015) who analyzed a general class music teacher's values and belief systems. Drawing on Pierre Bourdieu's theories on habitus, Dwyer (2015) suggests that this belief system was put in place by the teacher's own past music-specializing experiences and external social and institutional forces. Additionally, these dominant systems were supported by the institution in which the teacher worked. These systems influenced how and what the teacher imparted to the students. Although unaware that they were doing it, the teacher overrode the student's pre-existing musical tastes and knowledge and made them discount their personal values and beliefs to participate successfully in the lessons.

With those pre-existing systems negated, the teacher then was able to transmit and reproduce the dominant musical values and belief systems that they had learned when originally specializing in their musical field. Dwyer's (2015) analysis of the case study looked at how the teacher's awareness of these exposed beliefs disrupted their assumptions and previously taken-for-granted beliefs. This meta-awareness enabled the teacher to better adapt to and legitimize the students' pre-existing tacit knowledge.

Dwyer's (2015) case study found that they were able to disrupt the limitations of their teaching style through

the self-analysis of their teaching practice. Chapman (2012) suggests that singing teachers should continue to learn and develop their teaching skills and knowledge to enable more creativity in their lessons. Similarly, Lentini (2020) wrote that she chooses to teach differently from how she was taught and Goldsack (2014, p. 9) writes, "Continual self-assessment of one's teaching methods is vital but, as with singing performance, refreshing one's ideas, methods and preconceptions as a teacher is not easy and cannot be self-generated". In other words: a singing teacher may teach restrictively due to their habitus, or they can disrupt that habitus by being more reflective of their practice and being adaptive to the varying needs of each student. A study conducted by Morgan (2019) demonstrated research that stemmed from a personal reflective pedagogical practice. The results of the research enabled her to examine her personal pedagogy and to become more aware of "formative experiences and unconscious bias" that potentially affected the progress of her singing students (Morgan, 2019, p. 9).

My previous research (Magnin, 2016) into the motivations for pre-adolescent singing students to begin and continue singing lessons also came from a desire to self-improve the paraxial and expand the pedagogical framework that I used at the time. These two studies illustrate how VP research can be inspired by experiential and paraxial questions that arise from personal practice within the field. It shows how reliant VP is upon that personal experience, the textual artifacts that describe it, and the theories that aid in critically reflecting upon it for the findings to inform personal and pedagogical VP practice in general. The research, therefore, comes directly from the practice.

Aligning both the theoretical and practical strands of VP

The functionality of voice and clarity of data and its use within Western VP have a much-needed place within a field that is so symbolically and culturally imbued. There is much terminology that has been used generationally and passed down from master to apprentice that can be ambiguous, if not altogether incorrect (Miller, 1996). O'Bryan & Harrison (2014) wrote that the teacher uses their own experience to demonstrate a hegemonic oral tradition and that the scientific approach to VP arose from the invention of the laryngoscope in 1855.

Scientific methods in VP may enable more academic credibility, but it is often at the expense of practical knowledge. Winter (2023, p. 3) describes the scientific methods as a positivist paradigm used to uncover "scientific truths and accuracies... positivism values an objective, impartial approach, where the researcher is dispassionate and neutral".

Oram (2015) writes that these positivist quantitative frameworks are more established and therefore can create a “struggle to articulate the subject of the voice” (Oram, 2015, p. 16). He writes that, for performing arts departments to receive funding and for staff to advance their careers, they are expected to produce reflective research. He writes that this scientific and theory-based emphasis on research can be problematic in a field that requires students to have practical and learned embodied skills to work in the performing arts.

Even though there is most certainly an important place for positivist and scientific research into the singing voice, Winter (2021) suggests that academic writing does not provide practical solutions, whereas practitioners seek to fill gaps in practitioner experiential knowledge. Their practical experiences within the field of VP can lead to insights that would be otherwise missed by non-practice-informed research. Nelson (2013, p. 3) also writes that research is “driven by a desire to address a problem, find things out, establish new insights”. VP is responsible for more than the critical reflection of the field. It is also needed for informing pedagogical practice on a practical and paraxial level to help inform pedagogues on how to better instruct their students in a fundamentally practical field.

Although situated within more established music education and performing arts debates, VP is considered an emergent research field. Winter (2021; 2023) calls the scientific-praxial alignment a ‘dilemma’. She writes that research cannot provide all the answers as it is not the only source of evidence on which practical decisions can be made. It is through our practical experiences that we learn how to resolve an otherwise theoretical question. We can intellectually know how something is done, but it is only in the doing of the action that we truly learn how to do it in the first place and therefore how to do it again.

This ‘dilemma’ and debate may be new to VP research due to its emergent nature, but it is hardly new to the academic field of music education. Elliott (1991) proposes that music is both a verb and a noun. It is both an object and something that we actively participate in subjectively: “Music, at root is what musicians know how to do. On this view, the art of music is both a form of knowledge and a source of knowledge” (Elliott, 1991, p. 23). A performer knows how to do something without needing to describe how they do it. Their knowledge manifests practically, they act intentionally and select an action based upon many possibilities of action.

Similar to Oram (2015) and Nelson (2013), Elliott (1991) writes that musical learning is both procedural knowledge (tacit, embodied know-how) and propositional knowledge (verbalized know-that) which is learned through practice and experience: “Taken as a verb, music in the fundamental sense of musicing or music performance is both a form of knowledge and a source of knowledge” (Elliott, 1991, p. 33). Singing skills can be seen as something that is learned through active engagement within a space

and are acquired through the overlaying of verbalized knowledge onto the already held tacit vocal knowledge within the student’s body. So too, a voice teacher acquires the VP skills through training and praxis.

Swanwick (1994) also considered the nature of musical knowledge and how it relates to music education. He describes it as multiple strands of knowing entwined within the performer and listener: “Any analytical slice is only part of any cake; it is less than the total” (Swanwick, 1994, p. 13). He describes musical knowledge as Knowing how (materials); Knowing this (expression and form); and Knowing what’s what (value). He also describes music as a discourse that can create new ways of knowing and does not only ‘reflect’ a culture but can also ‘refract’ it. In this way, VP’s practical and theoretical knowledges could be seen to intertwine and enable a more reflective and refractive discourse that can create new modes of meaning and better inform VP knowledge and practice.

Considerations for current research

My currently ongoing research is a qualitative phenomenological study on the opinions and perspectives of female adolescent singing students (12-16 years) on their experiences within their one-to-one private studio singing lessons in which they are taught classical/western-liturgical, contemporary, and/or musical theatre genres in the United Kingdom. It aims to investigate the perspectives of participants engaging (students) or facilitating (teachers) singing lessons, to determine what (if any) meaning or value they may or may not ascribe to the experiences (lessons) inside and outside the lesson space, and to add to current VP knowledge and practice. My questions for this research come from my own paraxial experience as a singing student, a singing teacher, and a VP researcher.

The study is not scientific and positivist, but rather constructivist, relativist, and highly reliant upon the embedded knowledge held within the singing students and the practical pedagogy of their teachers. The practical-theoretical ‘dilemma’ debate is a consideration in VP research because of its very emergent nature. Therefore, the debate may need to be reflected upon at this stage of emergence to ensure that the VP research field has a credible place within non-performing arts academic institutions as suggested by Nelson (2013), Oram (2015), and Winter (2021; 2023). But is it a ‘consideration’, a ‘dilemma’, or a sliding scale with both on either side of a continuum? A Practice-as-Research methodology might find the alignment more of a ‘dilemma’ (Nelson 2013; Orma 2015; Winter 2021 & 2023). For my current research into female adolescent singers, it lies more towards a ‘consideration’. This continuum may not even need to be considered in VP’s future as it becomes more established within non-performing arts institutions.

For a VP researcher, phenomenology and its hermeneutical analysis enable the drawing together of both theoretical and practical knowledges. Data is gathered

from participants with subject primacy at its core. Neither the teacher nor the student enters the lesson space from a void. They step into that observable-meta-space already filled with embedded knowledge and expectation. The very act of learning a genre or song has its expectations of sound production and each teacher approaches the lesson space according to their pedagogical background, habitus, and pedagogical ethos. The student already comes into the lesson filled with socio-culturally embedded constructions.

Dibbens (2002) wrote that identity is formed through musical preferences and through beliefs of gender-appropriate musical behaviors that are reinforced by society and culture; Green (1997, p. 2) wrote that women and girls undergo an "active silencing by history, the regulation, the circumscription, the prohibition of women's musical practices"; and Lewis (1993) writes that a history of subordination teaches and reinforces girls and women to be silent and pick their words with care. Female adolescent girls and their teachers are bodies within the lesson space that are engendered and musically, socially, and culturally constructed. The space is also the conduit through which the student is taught a style of singing that is historically and culturally significant. All these elements can affect the participant's interpretation of the phenomenon, the singing lesson experience.

The analysis of my study's data is further reliant upon the researcher's own tacit and academic knowledge: "Knowledge is constructed through dialogue; meaning emerges through a hermeneutic conversation between the text and the inquirer" (Winter, 2023, p. 13). This dialogue is the space in which new knowledge can emerge through an analysis of multiple layers of embedded historic, social, gendered, and cultural discourse that is brought into the lesson and/or experienced within the lesson. It is reflected upon by the student experiencing the singing lesson and further reflected upon by the researcher. Non-peer-reviewed texts and pedagogical practical experience are, therefore, valuable sources of knowing: "pedagogical texts become data and therefore can become part of your data analysis... So, within the phenomenological analysis, the practice writings, videos, and blogs can all be presented as data" (Deborah Winter, email message to author, 24 March 2023).

Conclusion

The very fact that there is tension found between the practical and theoretical texts shows the emergence of the VP research field and the need for these considerations. It appears that most of the tensions are found when traditional academic biases come against the use of practical pedagogical texts as data for analysis. Whereas the performing arts depend upon those very practical knowledge sources that may be dismissed by academia.

It can be seen as a 'dilemma', a 'consideration', or somewhere between the two poles. It may be worth

considering that this tension can be aligned by the acknowledgment that any Western VP research originates from and is embedded with embodied historic, cultural, social, and gendered shared meaning. Western VP practice is inseparable from these shared symbolic meanings and, therefore, all VP research is already entwined with that embodied knowledge. If you consider that nothing comes from a void, then all data is text for analysis. Both the teacher and student are fully constructed, functioning, and knowledge-filled when they enter the concrete- and meta-space of the lesson.

These already constructed frameworks influence the events within the lesson: we have the form of the lesson and we have teacher-student's expectations within the lesson. The lesson further adds to the constructions and concept-building within the student who leaves that space with adjustments to their cognitive knowledge. The functional design and the symbolic object learning within the lesson are based upon the learned skills, habitus, and experience of the teacher-whether they critically reflect upon it or not.

These tensions between the practical and theoretical bodies of knowledge may exist within Western VP but acknowledging that the practical is inseparably embedded and embodied in the theoretical may enable one to ease the tensions within their research and see it as less of a 'dilemma' and more as a 'consideration' and a vital part of the data's analysis.

References

- Aubert, L. (2007). *The Music of the Other: New Challenges for Ethnomusicology in a Global Age*. (C. Ribeiro, trad.). Hampshire: Ashgate Publishing Limited.
- Chandler, K. (2014). Teaching Popular Music Styles. In J. O'Bryan, & S. D. Harrison (eds.), *Teaching Singing in the Twenty-First Century* (pp. 35-51). London: Springer Dordrecht Heidelberg.
- Chapman, J. L. (2012). *Singing and teaching singing: A holistic approach to classical voice*. Abingdon: Plural Publishing.
- Dibbens, N. (2002). Gender Identity and Music. In R. Macdonald; D. Hargreaves; & D. Niell. *Musical Identities* (pp. 117-133). Oxford: Oxford University Press.
- Duffy, S.; & Healey, P. (2017). A New Medium for Remote Music Tuition. *Journal of Music, Technology & Education*, 10(1), 5-29.
- Dwyer, R. (2015). Unpacking the habitus: Exploring a music teacher's values, beliefs and practices. *Research Studies in Music Education*, 37(1), 93-106. doi: 10.1177/1321103X155892
- Elliott, D. J. (1991). Music as Knowledge. *Journal of Aesthetic Education*, 25(3), 21-40. doi: 10.2307/3332993
- Fisher, J. (2015). *A Great Singing Lesson Has FORM. What Makes A Great Singing Lesson?* <https://vocalprocess.com>

co.uk/a-great-singing-lesson-has-form/

Gains, E. (2006). Communication and the Semiotics of Space. *Journal of Creative Communications, 1*(2), 173-181. doi: 10.1177/097325860600100203

Goldsack, C. (2014). *Teaching Young Singers*. Hersham: The Melodie Treasury.

Green, L. (1997). *Music, Gender, Education*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hargreaves, D. J.; Miell, D.; & Macdonald, R. A. R. (2002). What are musical identities, and Why are they important. In R. A. R. Macdonald; D. J. Hargreaves; & D. Miell (eds.). *Musical Identities* (pp. 1-20). Oxford: Oxford University Press.

Lentini, D. (2020). *Teaching the Child Singer: Paediatric Pedagogy for ages 5-13*. London: Hal Leonard.

Lewis, M. G. (1993). *Without a Word: Teaching Beyond Women's Silence*. New York: Routledge.

Magnin, J. P. (2016). "I Like to Sing": Exploring why children begin and continue singing lessons. Master thesis. London: University College London.

Miller, R. (1996). *On the Art of Singing*. Oxford: Oxford University Press.

Morgan, J. (2019). *Can a student's learning be optimised by a teaching approach that is less directive, encouraging self-efficacy?* (Master dissertation). Wales: University of Wales Trinity Saint David.

Mould, A. (2007). *The English Chorister: A History*. London: Hambledon Continuum.

Nelson, R. (2013). *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. United Kingdom: Palgrave Macmillan.

O'Bryan, J. (2014). Habits of the Mind, Hand and Heart: Approaches to Classical Singing Training. In J. O'Bryan; & S. D. Harrison (eds.). *Teaching Singing in the Twenty-First Century* (pp. 21-34). Heidelberg: Springer.

O'Bryan, J.; & Harrison, S. D. (2014). Prelude: Positioning singing pedagogy in the twenty-first century. In J. O'Bryan; & S. D. Harrison (eds.). *Teaching Singing in the Twenty-First Century* (pp. 1-9). Heidelberg: Springer.

Oram, D. (2015). Research and practice in Voice Studies: searching for a methodology. *Voice and Speech Review, 9*(1), 15-27. doi:10.1080/23268263.2015.1059674

Potter, J.; & Sorrell, N. (2012). *A history of singing*. Cambridge: Cambridge University Press.

Stark, J. (1999). *Bel canto: A History of Vocal Pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press.

Swanwick, K. (1994). *Musical Knowledge: Intuition, Analysis and Music Education*. London and New York: Routledge.

Swanwick, K. (1999). *Teaching Music Musically*. Abingdon: Routledge.

Vygotsky, L. S. (2012). *Thought and Language*. Massachusetts: The MIT Press.

Winter, D. (2021). Voicing a Practitioner Research Methodology: Further Framing the Conversation. *Voice and Speech Review, 15*(1), 76-88. doi: 10.1080/23268263.2020.1843270

Winter, D. (2023). Exploring the Narrative: Voice Practitioner Research and the Literature Review Process. *Voice and Speech Review, 17*(2), 131-150. doi: 10.1080/23268263.2022.2144971

Praticare il flow: uno studio autoetnografico

Practicar el flow: un estudio autoetnográfico

Recibido: 12-01-23
Aceptado: 24-02-23

Francesco Campora

Conservatorio di Musica Santa Cecilia
Roma, Italia
fraeps42@gmail.com

Riassunto

La presente ricerca è un'autoindagine sul *flow*, inteso come esperienza ottimale, durante lo studio quotidiano dello strumento musicale, focalizzandosi sul benessere psicofisico degli studenti di musica, a prescindere dal rendimento accademico o performativo. Stabilito un protocollo (i.e. durata delle sessioni, repertorio), lo studio pianistico dell'autore è stato videoregistrato per due mesi; al termine delle sessioni si provvide alla compilazione di un questionario (*Flow State Scale*) volto ad autovalutare i livelli di *flow* raggiunti durante lo studio e di un diario nel quale vennero riportate le sensazioni provate, eventuali difficoltà e consapevolezza acquisite sul piano emotivo e musicale. L'analisi dei dati, in parte quantitativi (questionari) e in parte qualitativi (diario, video), ha avuto come obiettivi monitorare l'andamento dei livelli di *flow* ed evidenziare quali abitudini e pratiche contribuissero a rendere lo studio quotidiano un'esperienza positiva o negativa, riferendosi al modello del *flow* a 9 dimensioni proposto da Csikszentmihályi (1990).

Parole chiave: Ricerca artistica, pratica pianistica, autoetnografia, etnomusicologia, *flow*.

Resumen

La presente es una autoinvestigación sobre el *flow*, entendido como experiencia óptima durante el estudio diario del instrumento musical, centrándose en el bienestar psicofísico de los estudiantes de música, independientemente de su rendimiento académico o interpretativo. Tras establecer un protocolo (duración de las sesiones, repertorio), se grabó en video el estudio del piano del autor durante dos meses; al final de las sesiones, se completó un cuestionario (*Flow State Scale*) para autoevaluar los niveles de *flow* alcanzados durante el estudio, y se llevó un diario en el que se recogieron las sensaciones experimentadas, las posibles dificultades y la conciencia adquirida a nivel emocional y musical. El análisis de los datos, en parte cuantitativo (cuestionarios) y en parte cualitativo (diario, vídeo), tuvo por objeto seguir la evolución de los niveles de *flow* y destacar qué hábitos y prácticas contribuían a hacer del estudio diario una experiencia positiva o negativa, en referencia al modelo de *flow* de 9 dimensiones propuesto por Csikszentmihályi (1990).

Palabras clave: Investigación artística, práctica pianística, autoetnografía, etnomusicología, *flow*.

Introduzione

Il sistema educativo e professionale della musica occidentale richiede uno sforzo costante ed elevato nello studio e sottopone i suoi protagonisti a una notevole pressione. Ciò può condurre, a volte, a un deterioramento del rapporto tra musicista e strumento, che può sfociare in frustrazioni e insoddisfazioni tali da far dubitare del senso stesso della propria pratica artistica (Sieger, 2017).

Gli sforzi congiunti della psicologia e della pedagogia musicale hanno prodotto diverse prospettive da cui affrontare il problema, sperimentandole su strumentisti di età, livello e formazione differenti. Il presente contributo vuole inserirsi in uno dei filoni di studio che si sono dedicati a tale questione: quello relativo al *flow*.

Il termine, utilizzato per la prima volta in psicologia nel 1975 da Mihály Csíkszentmihályi, ha a che fare con ciò che egli definisce "benessere interiore". Più nello specifico, nel suo testo si legge:

[...] ho elaborato una teoria dell'esperienza ottimale basata sul concetto di *flow*, cioè lo stato in cui le persone sono così coinvolte in un'attività che sembra che non conti niente altro; inoltre, l'esperienza in sé è così soddisfacente che sarebbero disposte a svolgerla anche a un costo elevato per il solo piacere di farla. (Csíkszentmihályi, 1990, p. 21)

Dopo i primi tentativi di misurare i valori di tale condizione mediante forme di autovalutazione¹, Csíkszentmihályi ha elaborato, per descriverla, un modello a nove dimensioni, che includono: equilibrio tra sfida e abilità; concentrazione; obiettivi chiari; feedback immediato; perdita di autocoscienza; sensazione di controllo; accrescimento dell'autoconsapevolezza; alterazione del senso del tempo; autotelismo dell'esperienza (Csíkszentmihályi, 1990). Il vantaggio di tale configurazione risiede principalmente nella sua duttilità. Lo stesso autore, infatti, aveva evidenziato come descrizioni tra loro molto simili del *flow* provenissero da persone coinvolte nelle situazioni più diverse, da sport a hobby a semplici attività lavorative, rendendo il terreno fertile per molte altre indagini. Tale duttilità è dimostrata dall'ampia gamma di studi che, sulla scia dello psicologo fiamano, hanno cercato di comprendere e misurare il *flow* nei più diversi campi della vita umana (Csíkszentmihályi, 1990; Muzio, Riva & Argenton, 2012). Negli anni Novanta, due studiose australiane hanno ideato una scala che misurasse tutte e nove le dimensioni del *flow* e che, perciò, prese il nome di *Flow State Scale (FSS)* (Jackson & Marsh, 1996), cui seguirono, nel decennio successivo, altri strumenti di valutazione adattabili a contesti diversi.²

1 "Experience Sampling Method" (ESM), in Csíkszentmihályi (1990, p. 22).

2 *Flow State Scale-2 (FSS-2)* (Jackson & Eklund, 2002; Jackson

La mia scelta è ricaduta su questo argomento dopo aver constatato che la maggior parte delle ricerche sul *flow* nei musicisti si basano su misurazioni isolate o occasionali eseguite su campioni di partecipanti (i.e. studenti di musica o musicisti professionisti) per stabilire correlazioni tra i livelli di *flow* ed elementi quali i tratti della personalità (Marin & Bhattacharya, 2013), oppure per verificare l'affidabilità delle varie scale di valutazione del *flow* in contesti diversi, come la performance dal vivo (Wrigley & Emmerson, 2011), la composizione e l'ascolto (Chirico et al., 2015).

Nella presente ricerca, invece, ho scelto di monitorare regolarmente i miei livelli di *flow* nello studio giornaliero per un periodo di tempo prolungato e indagare se fosse possibile migliorarli, anche grazie all'approfondimento delle componenti del *flow* stesso e una familiarità con gli strumenti d'indagine. Ho scelto di portare avanti tale progetto attraverso una ricerca di tipo autoetnografico. Tale approccio si muove dal presupposto che sia impossibile, per chi fa ricerca, garantire una reale oggettività, perciò acquisire consapevolezza dei meccanismi personali o sociali che entrano in gioco quando ci si rapporta con l'oggetto, ed esporre queste relazioni attraverso uno stile coinvolgente, che inviti i lettori a riflettere su di esse, diventano elementi positivi (Méndez, 2013, pp. 284-285).

Metodo di ricerca

La ricerca è consistita nel monitorare per due mesi (tra ottobre e dicembre 2022) il mio studio di un brano musicale strumentale. Ogni sessione aveva la durata di un'ora e veniva videoregistrata mediante telecamera fissa, e a essa seguiva sempre la compilazione del questionario della *FSS (Flow State Scale)* in versione italiana³ e di un diario in cui ripercorrevo discorsivamente la mia esperienza. Alla fine del periodo stabilito, ho collezionato un totale di 40 video da un'ora ciascuno, altrettanti questionari e pagine di diario. Dai dati raccolti ho tentato di mettere in evidenza quanto segue: in primo luogo, la ricerca di temi ricorrenti che indicassero benessere o malessere in fase di studio attraverso la riesamina dei diari; il rilievo di eventuali relazioni tra queste descrizioni di esperienze soggettive e le dimensioni del *flow* come presentate nella *FSS*; infine, la visione delle registrazioni dello studio, analizzando se e come questi elementi si riflettessero nella pratica quotidiana.

et al., 2008, 2010); *Dispositional Flow Scale (DFS)* (Jackson et al., 1998); *Dispositional Flow Scale-2 (DFS-2)* (Jackson & Eklund, 2002; Jackson et al., 2008, 2010); *Core Flow State Scale (C FSS)*, *Core Dispositional Flow Scale (C DFS)* (Jackson et al., 2008, 2010; Martin & Jackson, 2008); *Short Flow State Scale (S FFS)*, *Short Dispositional Flow Scale (S DFS)* (Jackson et al., 2008, 2010; Martin & Jackson, 2008).

3 Jackson & Marsh (1996), A cura di Muzio, Riva & Argenton (2012).

Nella ricerca, dunque, ho utilizzato il flow come chiave di lettura e strumento per un obiettivo duplice: da un lato, indagare quali abitudini e attività contribuiscono a rendere lo studio quotidiano un'esperienza insoddisfacente o, al contrario, positiva; dall'altro, aumentare il mio coinvolgimento nella pratica pianistica e, in seguito all'analisi dei dati, di ricavarne delle linee-guida per migliorare il rapporto giornaliero di un musicista con il suo strumento.

Per monitorare, analizzare e migliorare i livelli di flow ho scelto uno studio autoetnografico, partendo dalla convinzione che una simile indagine consenta di esprimere o descrivere momenti della quotidianità che altri metodi di osservazione non lascerebbero includere nel campo di ricerca, quali sensazioni, pensieri ed esperienze sensibili del soggetto, tutti elementi centrali nel presente contributo (Adams, Ellis & Holman Jones, 2017, p. 4). La scelta autoetnografica, inoltre, mi è parsa coerente con le prime forme d'indagine sul flow compiute dallo stesso Csikszentmihályi (1990) durante i suoi studi preliminari, che prevedevano un'autovalutazione, da parte dei soggetti, dei livelli di flow raggiunti in momenti casuali della giornata⁴. Una modalità d'indagine che implicasse un forte coinvolgimento personale, perciò, è sembrata la più adatta a descrivere uno studio che non solo riguardava o partiva dalla mia pratica, ma il cui oggetto era la qualità della pratica stessa. Dunque, integrando i dati quantitativi dei questionari con con altri discorsivi raccolti nel diario, è stato possibile mettere in evidenza quali, tra le dimensioni del flow, erano più sviluppate e quali meno, e in quali aspetti specifici dello studio esse si riflettevano. Se dai questionari potevano ricavarsi valori numerici relativi alle nove dimensioni del flow e al loro andamento nel tempo, nel diario si ritrovano indizi non quantificabili, ma non meno importanti, su come queste nove dimensioni fossero gradualmente assimilate e vissute nello studio quotidiano.

Items della D1 "Equilibrio Sfida-Abilità"	Valori questionario del 10/11/2022
1 Sentivo molto la sfida, ma ero certo di esserne all'altezza	1 2 3 4 5
10 Le mie abilità erano adeguate alle difficoltà della sfida	1 2 3 4 5
19 Sentivo di essere sufficientemente competente rispetto alle difficili richieste della situazione.	1 2 3 4 5
28 Le difficoltà della sfida e le mie abilità erano entrambe allo stesso livello	1 2 3 4 5

Figura 1

Esempio concreto di analisi di un questionario. Il valore per la D1 in tale data, ottenuto mediante media aritmetica, è 4,25/5.

4 Si veda nota 1.

Al termine di ogni sessione di studio mi sono avvalso della versione italiana della FSS (Flow State Scale) per valutare quotidianamente i livelli di flow (cfr. Fig. 1). Tale questionario consiste in 36 items, 4 per ciascuna delle 9 dimensioni del flow individuate da Csikszentmihályi (cfr. Appendice).

Analisi

La prima, più importante considerazione fatta al termine della revisione dei dati è che non tutte le nove dimensioni del flow hanno lo stesso peso ai fini di un'esperienza ottimale in fase di studio. Poiché l'ampiezza dei dati raccolti rende possibili molte direzioni per la loro interpretazione, per questa particolare ricerca ho scelto di concentrarmi su due dei nove indicatori: il primo, equilibrio sfida-abilità, e l'ultimo, esperienza autotelica. Dall'analisi del diario, infatti, essi erano quelli che avevano più spesso un ruolo preponderante nel bilancio relativo alle singole sessioni di studio. Ciò risulta, peraltro, sostanzialmente coerente con la letteratura di riferimento (Araújo & Hein, 2019). Dopo aver rilevato, mediante l'analisi quantitativa dei dati dei questionari, l'andamento di questi due fattori nel corso dei due mesi (Fig. 2), la mia attenzione si è rivolta ai video, per comprendere come tali elementi si manifestassero concretamente nello studio e, al contempo, se alcune caratteristiche di quest'ultimo contribuissero a innalzare o abbassare i livelli delle due dimensioni prese in esame.

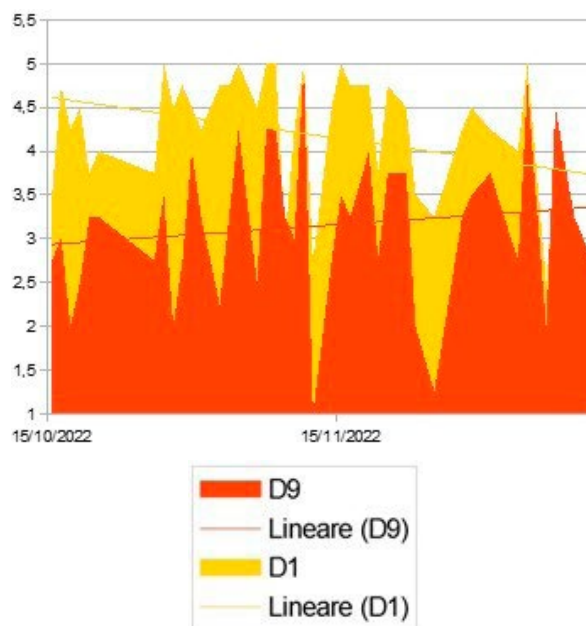


Figura 2

Grafico di andamento delle D1 e D9 del flow.

È apparso subito rilevante come l'equilibrio tra la sfida e le abilità (D1) sia andato complessivamente calando durante i due mesi. Passando in rassegna i video e i diari, la causa di ciò è risultata evidente: dopo una fase iniziale di lettura in cui la sfida era percepita come elevata, e un'altra di memorizzazione e perfezionamento tecnico in cui i valori in tal senso si mantenevano comunque alti, l'ultimo periodo è stato minato dall'avvento della noia, che ha reso la sfida inadeguata alle capacità. In fase di lettura, i valori bassi dipendevano, al contrario, da una percezione delle abilità come insufficienti alla sfida.

L'identificazione delle tre fasi è sembrata adeguata anche ai fini dell'analisi della D9, "esperienza autotelica". Come evidenzia il grafico (Fig. 2), sebbene l'andamento di tale indicatore risulti fortemente incostante, la tendenza nell'arco dei due mesi è di leggera crescita. Sembra opportuno, a questo punto, entrare più nel dettaglio delle tre fasi dello studio identificate durante l'analisi.

Fase 1: lettura (ca. 2 settimane)

"Voglio provare ancora queste sensazioni? Sì, anche di migliori se possibile, non è che sia stata un'esperienza esaltante, ma sono molto motivato a migliorare" (diario del 31/10/2022).

Riporto questa frase poiché in essa le due dimensioni prese in esame si fondono positivamente. Laddove l'esperienza non è ottimale, il senso della sfida resta elevato e anche la motivazione allo studio rimane tale. In questa fase, gran parte dei miei sforzi erano ancora proiettati all'apprendimento del terzo preludio, che non riuscivo a eseguire fluidamente. La relativa frustrazione nel non riuscire nell'intento – "sento spesso come se le mie dita non facessero ciò che voglio, come se non potessi controllare ogni suono semplicemente volendolo, come fanno i grandi pianisti" (diario del 31/10/2022) – era compensata dalla consapevolezza dell'ampio margine di miglioramento. Lo studio tecnico dei passaggi, prima a mani separate e poi unite, e la ricerca della continuità nell'esecuzione, anche lenta, erano motivi di forte coinvolgimento e, dunque, anche di concentrazione. Viceversa, valori bassi della D1 in questo primo periodo di studio derivavano spesso da un'insoddisfazione pratica, cioè legata al non riuscire a suonare bene. Ciò si evince, ancora una volta, dall'analisi del diario, in cui esprimo dubbi circa la possibilità di entrare pienamente in flow prima di aver acquisito una certa sicurezza nell'esecuzione dei brani (diario del 29/10/2022).

C'è ancora un elemento che sembra opportuno mettere in evidenza: la riflessione esplicita sulle nove dimensioni del flow. L'aver approfondito questo argomento ha influenzato lo studio quotidiano, facendo sì che, insieme a obiettivi intrinsecamente musicali, durante le sessioni io mi dedicassi alla ricerca delle nove dimensioni stesse, come il controllo (D6) e la chiarezza degli obiettivi (D3). È ovvio che, in alcuni casi, gli aspetti del flow e quelli propri

della musica si sovrappongono (si pensi a una definizione generica come "chiarezza degli obiettivi", facilmente applicabile ad entrambi); tuttavia, dal punto di vista di questa ricerca, ciò sembra indicare che il flow possa essere una chiave aggiuntiva per espandere la consapevolezza durante lo studio strumentale e aumentare l'immersione dello studente al suo interno. La fusione tra la ricerca del flow e quella musicale ha prodotto, a volte, nuovi approcci alla pratica già in fase di lettura.

Un giorno, per esempio, intuivo il rischio di uno studio troppo ripetitivo, mi sono avvalso di un sintetizzatore analogico che avevo a disposizione nella stanza e, dopo aver improvvisato per qualche minuto in maniera del tutto indipendente dai brani oggetto della mia ricerca, ho provato a eseguire la melodia del secondo preludio sul sintetizzatore con la mano destra, mentre la sinistra eseguiva l'accompagnamento al pianoforte. Udire un suono "sbagliato", introdurre regole nuove nello studio, mi ha consentito di ascoltare quel preludio in una forma mai udita prima ed è un'esperienza che ancora oggi, a mesi di distanza, ricordo per il piacere con cui l'ho vissuta. In primo luogo, perciò, ritengo che questo esperimento abbia contribuito a migliorare sia la mia conoscenza musicale del secondo preludio, sia i livelli di flow – lo testimoniano il diario di quel giorno e l'elevato valore raggiunto per la D9, "esperienza autotelica" (diario e questionario del 30/10/2022); in secondo luogo, mi sembra degno di nota che non avevo mai avuto un'idea simile prima di intraprendere questa ricerca, pur avendo avuto quello strumento a disposizione nella stanza già da anni.

Fase 2: memorizzazione (ca. 3 settimane)

"Ho ballato Gershwin, avevo bisogno di sentirlo fisicamente addosso [...] Dovevo percepire il ritmo, gli accenti come qualcosa di SUPERIORE alle note, e l'ho fatto [...] poi sono potuto rientrare un po' nel pezzo e suonarlo con una consapevolezza nuova [...]" (diario del 04/11/2022).

Il nome che attribuisco a questo periodo centrale è pratico, sebbene forse non sia il più adatto poiché gli espliciti riferimenti alla memoria sono piuttosto limitati nel diario. Ciò si spiega con la durata relativamente breve dei preludi e la loro conformazione musicale: essi sono decisamente tonali e con una netta distinzione, pressoché sempre presente, tra melodia e accompagnamento, rispettivamente per la mano destra e sinistra. Tali caratteristiche hanno reso la memorizzazione, per me, piuttosto naturale, ma non per questo irrilevante ai fini dei valori del flow. Memorizzare i brani era tra i passaggi ineludibili dello studio –tendo sempre a cercare di memorizzare ciò che suono–, dunque sentirmi in grado di farlo senza eccessive difficoltà ha accresciuto la mia fiducia nelle abilità, rendendomi più coinvolto nella sfida (diario del 07/11/2022).

Le altre direzioni che hanno avuto un impatto sull'andamento della D1 e D9, in questa fase, sono state il perfezionamento tecnico e un primo livello interpretativo. Con il primo si intende la cura dei dettagli, la ricerca di precisione nei passaggi più difficili da eseguire e, in generale, il rispetto di tutti gli elementi, notazionali e testuali, presenti nella partitura. Parlando di interpretazione, invece, faccio riferimento da un lato ad aspetti musicali più profondi, come le microvariazioni ritmiche di un rubato, quelle d'intensità in un forte, l'equilibrio tra le voci in una polifonia; dall'altro, a elementi ampi che rispondono a domande non solo musicali, quali: "Che sensazione voglio trasmettere nell'eseguire questo preludio? A quale suo aspetto voglio dare la priorità?". In questo contesto, il mio studio si è avvalso di attività quali l'ascolto di esecuzioni preesistenti, l'audioregistrazione con successivo autoascolto e la revisione delle partiture senza suonare.

La quantità e la diversità degli stimoli appena menzionati aiutano a capire il perché questa sia la fase in cui entrambe le dimensioni del flow prese in esame abbiano toccato i loro valori più alti. Lo studio diveniva difficilmente monotono e la motivazione a migliorarmi era massima. La frase con cui ho aperto questo paragrafo è tratta da uno dei giorni in cui la ricerca del flow ha prodotto un approccio al mio studio mai sperimentato prima: la traduzione degli accenti ritmici in movimento di tutto il corpo, prima che delle mani, è stata un'esperienza estremamente coinvolgente che, una volta riportata all'esecuzione, ha influito positivamente sul modo in cui ascoltavo e cercavo gli accenti del primo preludio. D'altro canto, nella moltitudine di cose da fare era più alto il rischio di perdere chiarezza negli obiettivi durante le singole sessioni, e tale fattore ha infatti influito negativamente sullo studio in alcune occasioni, facendo registrare anche esperienze particolarmente negative (diario del 12/11/2022).

Anche in questa fase la riflessione attiva sulle dimensioni del flow è fortemente presente nel diario e, rispetto alle prime settimane, si espande in altre direzioni: un esempio è rappresentato dal senso di controllo (D6) che ho cominciato a cercare fortemente per padroneggiare i passaggi più impegnativi. Essere fisicamente rilassato, percepire la rigidità del mio corpo e superarle gradualmente, ottimizzare gli spostamenti delle mani per renderli più precisi ed efficaci, non erano obiettivi estranei al mio studio prima della presente ricerca, ma essa mi ha fornito un nuovo modo di farli miei, rendendo più mirati i tentativi di raggiungerli e aumentando il senso della sfida.

Fase 3: interpretazione (ca. 3 settimane)

"Sto finendo i modi che ho per studiare questi pezzi, con tutta la buona volontà mi domando se due mesi per un'ora al giorno siano troppi per questo repertorio" (diario del 23/11/2022).

Il periodo finale della raccolta dati è stato quello

in cui l'equilibrio tra sfida e abilità si è sbilanciato in favore di queste ultime, facendo sì che la noia si facesse largo nelle sessioni quotidiane e che i valori del flow andassero, tendenzialmente, calando. Esplorate tutte le possibilità dello studio menzionate per la fase 2, esso ha iniziato a diventare un'operazione ripetitiva, in cui trovare l'inatteso si faceva sempre più difficile.

Ciò nonostante, l'analisi dei dati ha messo in luce dei passaggi significativi per il coinvolgimento nella pratica giornaliera che vale la pena di menzionare. In primo luogo, durante le ultime settimane ho fatto ascoltare, per la prima volta, questi brani ad un docente, che mi ha fornito spunti utili per portare avanti lo studio. Nei giorni immediatamente successivi alla lezione, infatti, il valore della D1 si è nuovamente attestato su livelli alti (questionari del 29/11/2022 al 5/12/2022), e dall'analisi del diario e dei video sono emersi nuovi obiettivi nel perfezionamento tecnico dei brani, dettagli che vanno dal pedale al fraseggio all'aspetto ritmico. Dal punto di vista strettamente musicale, comunque, nelle ultime settimane di studio la sfida maggiore era rappresentata dall'esecuzione completa dei tre preludi, alla quale cercavo di conferire una coerenza interna senza trascurare le differenze caratteriali dei singoli pezzi. L'elemento che ha aiutato maggiormente a portare l'interpretazione a un livello più profondo, in questa fase, è stato l'immaginazione.

Costruire idee musicali a partire da altre extramusicali, fossero esse narrative o descrittive, è risultato molto utile per la mia comprensione di questi brani. Durante l'esecuzione o lo studio cercavo, a volte, di lasciarmi guidare da simili idee, così da smettere di pensare alle note e di concentrarmi su qualcosa di specifico e cominciare, invece, ad ascoltare solo il suono, tentando di dare vita concreta agli scenari che immaginavo. Alcuni di essi persistevano nel tempo, altri erano passeggeri, ma anche in quel caso potevano rendere una sessione di studio estremamente interessante per me. Vale la pena notare che l'immaginazione non è inclusa, di per sé, tra le dimensioni del flow, tuttavia essa ha contribuito a creare le condizioni necessarie per provarlo.

Conclusione

Sembra opportuno, ora, trarre dall'analisi alcune considerazioni che possano risultare utili ad altri strumentisti che riscontrassero problematiche affini nella propria percezione dello studio e dell'attività musicale in generale. Soprattutto quando si tratta di equilibrio tra sfida e abilità, nell'arco di questi due mesi ho sperimentato sia l'importanza di una ricerca personale e quotidiana del nuovo, sia l'impatto che su tale aspetto esercita la figura di un docente. Il ruolo di quest'ultimo è risultato importante, ai fini del presente progetto, proprio nel rinnovare la sfida, nel fornire prospettive prima insondate al mio studio, che hanno risollevato il mio coinvolgimento al suo interno quando esso cominciava a scemare. Tale funzione del

docente nel raggiungimento del flow e nella motivazione allo studio risulta già ampiamente attestata nella letteratura di ambito didattico, che ha evidenziato l'importanza dell'insegnante di musica nel produrre sfide sempre nuove per gli allievi, soprattutto quelli di età infantile (Custodero, 2005).

Strettamente connessa con questo aspetto è la varietà degli approcci allo studio: la ricerca del flow mi ha spinto a perseguire un rinnovamento costante in un'operazione, all'apparenza, quantomai ripetitiva, come studiare gli stessi 8 minuti di musica, per un intervallo di tempo fisso, quasi ogni giorno per due mesi. L'andamento altalenante dei livelli di flow nel periodo di raccolta dati dimostra come il mio successo in tal senso fosse solo relativo; tuttavia, la vastità di questo compito lo rende un processo mai davvero concluso, di cui il presente progetto di ricerca rappresenta solo un passaggio.

In relazione al più ampio problema del rapporto tra strumentista e strumento, che tale studio si proponeva di affrontare, l'approccio che ho sperimentato è servito ad arricchire la mia pratica di nuove consapevolezze che hanno accresciuto la motivazione intrinseca a studiare, fornendomi obiettivi, sfide e soddisfazioni in parte diversi rispetto a quelli sperimentati attraverso il sistema educativo conosciuto in precedenza. In tal senso, il flow ha rappresentato uno strumento per riconsiderare la mia pratica in un modo interamente personale, che prescindesse da risultati accademici o da obiettivi derivanti dall'esterno. Ciò parrebbe in linea con la letteratura dedicata al concetto di motivazione, secondo cui l'esperienza di flow rappresenta un fattore-chiave nel coinvolgimento a lungo termine di un individuo in attività musicali (Woody, 2021). Sarebbe interessante, per il futuro, verificare se a tale aumento di motivazione corrisponda anche un miglioramento tecnico-musicale.

L'immaginazione, per il mio studio, ha rappresentato un elemento di parziale sorpresa. Analizzando i dati retrospettivamente, infatti, ho notato come essa si sia evoluta con me, diventando sempre più complessa man mano che la conoscenza dei brani studiati si ampliava. Ciò che interessa in questa sede è il contributo che essa ha dato al coinvolgimento nello studio e, dunque, al raggiungimento dell'esperienza ottimale; tuttavia, questo aspetto meriterebbe una trattazione dedicata, data la vastità dei processi che essa coinvolge e le implicazioni che porta con sé in termini neuroscientifici.

Sebbene i dati raccolti in questo studio siano copiosi, la loro funzione rimane esplorativa: ho utilizzato il flow come chiave d'accesso alla mia pratica pianistica per cercare di migliorarne alcuni aspetti che ritenevo problematici. Lungi dal cercare soluzioni universali o risposte univoche, ciò che ho ottenuto è stata, piuttosto, una veduta più ampia su cosa accade durante il mio studio quotidiano e su come intervenire al suo interno. Già solo includendo nel discorso altri dei nove indicatori di flow, la trattazione dell'analisi dei dati avrebbe richiesto uno

spazio molto maggiore. Ancor più esteso sarebbe uno studio che volesse indagare il rapporto tra un musicista e il suo strumento in una dimensione non solo personale, ma anche socioculturale.

Inoltre, i dati relativi alle due dimensioni qui prese in considerazione, per quanto numerosi, sono quelli di un soggetto, rilevati in uno specifico aspetto della sua vita artistica – lo studio quotidiano –. Un'altra possibile direzione della ricerca potrebbe essere, perciò, osservare le varie declinazioni di uno specifico indicatore di flow in un campione più ampio di individui, onde comprendere meglio le possibilità di intervento su di esso. Nel presente lavoro, dal punto di vista specificamente artistico, ho cercato di porre l'attenzione sullo studio giornaliero perché esso occupa una parte consistente della vita di ogni musicista: l'esperienza ottimale quotidiana non è qualcosa che si può ottenere a comando, neanche se coadiuvati da un'abbondante letteratura in merito. Ciononostante, da questa ricerca emerge che porsi il problema e cercare una chiave d'accesso al suo interno apre a nuove domande, nuovi approcci, nuove possibilità.

Referenze

- Adams, T. E.; Ellis, C.; & Holman Jones, S. (2017). Autoethnography, in J. Matthes (ed.). *The International Encyclopedia of Communication Research Methods*, pp. 1-11. New Jersey: John Wiley & Sons.
- Araújo, M. V.; & Hein, C. F. (2019). A survey to investigate advanced musicians' flow disposition in individual music practice. *International Journal of Music Education*, 37(1), 107-117.
- Chirico, A.; Serino, S.; Cipresso, P.; Gaggioli, A.; & Riva, G. (2015). When music "flows". State and trait in musical performance, composition and listening: a systematic review. *Frontiers in Psychology*, 6, 1-14. doi:10.3389/fpsyg.2015.00906
- Csikszentmihályi, M. (1990). *Flow: Psicologia dell'esperienza ottimale* (A. Guglielmini, trad.). Milano: ROI Edizioni.
- Custodero, L. (2005). Observable indicators of flow experience: a developmental perspective on musical engagement in young children from infancy to school age. *Music Education Research*, 7(2), 185-209. doi:10.1080/14613800500169431
- Gertsch, N. (ed.) (2008). *George Gershwin. Preludes for piano (1927)*. Munich: G. Henle Verlag.
- Jackson, S. A.; & Ecklund, R. C. (2002). Assessing flow in physical activity: The Flow State Scale-2 and Dispositional Flow State Scale-2. *Journal of Sport and Exercise Psychology*, 24, 133-150.
- Jackson, S. A.; & Marsh, H. W. (1996). Development and validation of a scale to measure optimal experience: the flow state scale. *Journal of Sport and Exercise Psychology*, 18, 17-35. doi:10.1123/jsep.18.1.17

- Jackson, S. A.; Ecklund, R. C.; & Martin, A. J. (2010). *The Flow Manual*. Mind Garden Inc.
- Jackson, S. A.; Kimiecik, J.; Ford, S.; & Marsh, H. W. (1998). Psychological correlates of flow in sport. *Journal of Sport and Exercise Psychology*, 20, 358-378. doi:10.1123/jsep.20.4.358
- Jackson, S. A.; Martin, A. J.; & Ecklund, R. C. (2008). Long and short measures of flow: examining construct validity of the FSS-2, DFS-2, and new brief counterparts. *Journal of Sports and Exercise Psychology*, 30, 561-587. doi:10.1123/jsep.30.5.561
- Juslin, P. N.; & Sloboda, J. A. (2010). *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Oxford: Oxford University Press.
- Marin, M. M.; & Bhattacharya, J. (2013). Getting into the musical zone: trait emotional intelligence and amount of practice predict flow in pianists. *Frontiers in Psychology*, 4, 1-14. doi:10.3389/fpsyg.2013.00853
- Martin, A. J.; & Jackson, S. A. (2008). Brief approaches to assessing task absorption and enhanced subjective experience: Examining 'Short' and 'Core' Flow in diverse performance domains. *Motivation and Emotion*, 32, 141-157. doi:10.1007/s11031-008-9094-0
- Méndez, M. (2013). Autoethnography as a research method: advantages, limitations and criticisms. *Colombian Applied Linguistics Journal*, 15(2), 279-287. doi:10.14483/udistrital.jour.calj.2013.2.a09
- Mitchell, L. A.; MacDonald, R. A.; Knussen, C.; & Serpell, M. G. (2007). A survey investigation of the effects of music listening on chronic pain. *Psychol. Music*, 35, 37-57. doi:10.1177/0305735607068887
- Muzio, M.; Riva, G.; & Argenton, L. (2012). *Flow, benessere e prestazione eccellente. Dai modelli teorici alle applicazioni nello sport e in azienda*. Roma: FrancoAngeli.
- Sieger, C. (2017). Music Performance Anxiety in Instrumental Music Students: a multiple case study of teacher perspectives. *Contributions to Music Education*, 42, 35-52.
- Woody, R. H. (2021). Music education students' intrinsic and extrinsic motivation: A quantitative analysis of personal narratives. *Psychology of Music*, 49(5), 1321-1343. doi: 10.1177/0305735620944224
- Wrigley, W. J.; & Emmerson, S. B. (2011). The experience of the flow state in live music performance. *Psychology of Music*, 41(3), 292-305. doi: 10.1177/0305735611425903

Appendice. Versione italiana della FSS

Dimensione Flow	Items della FSS
1. Equilibrio sfida-abilità	1 Sentivo molto la sfida, ma ero certo di esserne all'altezza. 10 Le mie abilità erano adeguate alle difficoltà della sfida. 19 Sentivo di essere sufficientemente competente rispetto alle difficili richieste della situazione. 28 Le difficoltà della sfida e le mie abilità erano entrambe allo stesso livello.
2. Unità azione-coscienza	2 Eseguivo le azioni corrette, senza pensare al modo in cui le stessi facendo. 11 Sembrava che le azioni mi riuscissero automaticamente. 20 Agivo in modo automatico. 29 Facevo le cose in maniera spontanea e automatica, senza doverci pensare.
3. Obiettivi chiari	3 Sapevo chiaramente cosa volessi fare. 12 Avevo un'idea molto chiara di ciò che volessi fare. 21 Sapevo bene cosa volessi ottenere. 30 I miei obiettivi erano chiaramente definiti.
4. Feedback immediato	4 Mi era molto chiaro il fatto che stessi <i>suonando</i> [facendo] bene. 13 Ero conscio di quanto bene stessi andando. 22 Durante <i>lo studio</i> [la prestazione], avevo un'idea corretta di quanto stessi andando bene. 31 Riguardo <i>al mio studio</i> [alla mia performance], avrei potuto dire quanto bene stesse andando.
5. Concentrazione totale	5 La mia concentrazione era interamente focalizzata su quello che stavo facendo. 14 Era facile tenere la mente concentrata <i>sulla musica</i> [su quel che stava accadendo]. 23 Ero totalmente concentrato. 32 Ero completamente immerso nel compito che stavo eseguendo.
6. Senso di controllo	6 Sentivo di avere il pieno controllo delle mie azioni. 15 Sentivo di poter controllare tutto ciò che stavo facendo. 24 Avevo una sensazione di totale controllo. 33 Sentivo di avere il pieno controllo del mio corpo.
7. Perdita dell'autocoscienza	7 Ero del tutto disinteressato a ciò che gli altri avrebbero potuto pensare di me. 16 Ero tranquillo e sicuro della mia prestazione mentre questa avveniva. 25 Mi disinteressavo totalmente dell'impressione che avrei dato di me stesso. 34 Ero assolutamente disinteressato di ciò che gli altri avrebbero potuto pensare di me.
8. Alterazione del senso del tempo	8 Lo scorrere del tempo sembrava alterato (rallentato o accelerato). 17 Il tempo sembrava passare in modo diverso dal solito. 26 Durante <i>lo studio</i> [la prestazione], sembrava che il tempo si fosse fermato. 35 A volte sembrava che le cose avvenissero a rallentatore.
9. Esperienza autotelica	9 Quell'esperienza mi ha veramente entusiasmato. 18 Le sensazioni che ho provato durante quella prestazione sono state molto piacevoli e desidero provarle ancora. 27 Quell'esperienza mi ha lasciato una sensazione di crescita delle capacità: sentivo di essere più forte di prima. 36 Ho trovato quell'esperienza estremamente appagante.

N.B: Traduzione a cura di Muzio, Nitro & Crosta (1998), in Muzio, Riva & Argenton (2012). In alcuni *item*, è stata proposta una modifica in corsivo (per maggiore congruenza con la natura della presente indagine), e si è mantenuto tra parentesi quadre il testo originale.

HIATOS Colectivo: intervención sonora de Barcelona

HIATOS Collective: Barcelona Sound Intervention

Recibido: 24-02-23
Aceptado: 16-04-23

Cateri Muro y Raúl Suárez

Village Therapy, Sunbury, Australia
SONO, Barranquilla, Colombia
hiatoscolectivo@gmail.com

Resumen

Este artículo presenta el proyecto de investigación artística HIATOS Colectivo mediante una intervención sonora de la ciudad de Barcelona, España, explorando la dimensión espacial de la música a través del enfoque de investigación artística centrada en el arte como fundamento teórico. El objetivo de la investigación es la reflexión de cómo la dimensión sonora interactúa con el entorno urbano y cómo la espacialidad influye en la percepción dentro del concepto de "obra abierta". La metodología incluye una serie de instalaciones sonoro-espaciales en diferentes lugares de la ciudad a través de la cartografía y de derivas situacionistas como técnicas de generación de datos, utilizando la tecnología de geolocalización sonora ECHOES, logrando una comprensión más profunda de la interconexión entre música y espacio. Las conclusiones destacan la importancia de la espacialidad sonora, su rol en la percepción y en la conexión emocional, así como su potencial terapéutico.

Palabras clave: Intervención sonora, espacialidad, música, deriva.

Abstract

This paper presents the artistic research project HIATOS Collective through a sound intervention in the city of Barcelona, Spain, exploring the spatial dimension of music through the approach of art-centred artistic research as a theoretical foundation. The aim of the research is to reflect on how the sound dimension interacts with the urban environment and how spatiality influences perception within the concept of "open work". The methodology includes a series of sound-spatial installations in different parts of the city through mapping and situationist drifts as data generation techniques, using ECHOES sound geolocation technology, achieving a deeper understanding of the interconnection between music and space. The conclusions highlight the importance of sound spatiality, its role in perception and emotional connection, as well as its therapeutic potential.

Keywords: Sound Intervention, Spatiality, Music, Drift.

Identidad

HIATOS está formado por unos ejes guías de la investigación, los cuales a su vez habitan el continente de la metateoría sistémica (Bertalanffy, 1968) a través de conceptos como la retroalimentación circular y los sistemas abiertos, así como otros matices que pueblan este espacio teórico-práctico. El primer concepto hace referencia al entendimiento del mundo de manera no-lineal, trascendiendo la dicotomía causa y efecto, y repensando cómo una variable afecta al mismo tiempo que está siendo afectada; por otro lado, los sistemas abiertos –en los cuales hay un flujo de intercambio de información entre su interior y su exterior–. Los ejes que sostienen el presente proyecto de investigación son los siguientes:

Hodológico: En un acercamiento antropológico del sentido del espacio, Bollnow (1969) plantea el espacio hodológico (*hodos*: camino) como espacio posible de movimiento, tomando en cuenta el espacio humano como espacio vivido y existencial.

Investigación Artística: En este caso, las derivas por el espacio teórico desembocan en prácticas y “accionares” artísticos que buscan aportar cambios a través del cuestionamiento y la crítica puesta en escena, abriendo fisuras y relieves en los espacios que lo posibiliten.

Terapéutico: Se reivindica el poder simbólico sublimatorio del arte para encuadrar y sostener procesos terapéuticos, explorando desde la investigación artística las posibles implicaciones de la concepción del espacio y de la dimensión sonora en la salud biopsicosocial.

Ontológico: Se busca repensar y problematizar la dicotomía sujeto-objeto, mente-cuerpo, ser-entorno, trabajando con los conceptos sistémicos de retroalimentación, sistemas abiertos, *embodied mind*.

Sonoro: Dentro de las perspectivas del concretismo musical a través de conceptualizaciones como objeto o paisaje sonoro, se extiende el concepto musical hacia la complejidad de la percepción sensorio-espacial del sonido.

Asimismo, este acrónimo forma un concepto subyacente del hiato como espacio intermedio, como ruptura de los circuitos conocidos y las ropas que ya tienen el molde propio, al experimentar otras posibilidades que conecten con la creatividad como consecuencia de la vida –en cuanto flujo errante e imprevisible (Segato, 2018)–; al generar espacios de pausa, de silencio –urgencias en la existencia activa exigida por la producción y la competencia– necesarios para la conservación del sí mismo (Montes, 2011).

El doble juego del principio colectivo trata, por un lado (como esa pausa que ha de ser también social), de tomar los espacios de tránsito en busca de una reconexión dentro de la ciudad que puede llegar a ser “estrechante” y consumante. Por otro lado, es un proyecto que busca ser colaborativo, extensivo a nivel de elaboración. Finalmente, recogiendo ambas, se trata de una perspectiva integradora

de investigación colectiva como metáfora misma y como sentido consecuente del trabajo compartido entre los autores.

Justificación

Tradicionalmente la música es considerada como un arte del tiempo; en su transcurrir brinda estructura y organización temporal. Esto quizás sea posible porque el sonido es un movimiento que, además, es recíproco: producido por un movimiento vibracional, produce a su vez movimiento vivencial. Por tanto, todo lo que al movimiento se refiere ocurre en un transcurrir temporal. A modo de ejemplo, el caminar, acción tan inherente al espacio, transcurre también e indudablemente en el tiempo. Como el tiempo y el espacio suelen asociarse muy estrechamente, varias son las ideas que se han trazado en cuanto a música y espacio; sin embargo, parece que al espacio sólo se le reserva título en tanto que tiempo: “espacio temporal”.

Sciarrino, citado en Parry (2014), apunta cómo, en el tránsito del s. XVIII al s. XIX, la música occidental pasa de un principio temporal a uno espacial (forma sonata, gran sinfonía, construcción). No es casual que algunos filósofos como Schopenhauer (2016) o Goethe trazaran comparaciones estructurales entre música y arquitectura, con premisas como “la arquitectura [es] música petrificada” (Goethe, 23 de marzo de 1829), una idea que viaja en el imaginario de compositores, intérpretes y hasta oyentes: música como arquitectura temporal.

La música (como movimiento) no solo “arquitecta” poéticamente el tiempo, sino que también lo hace con el espacio, como potenciador en la creación de atmósferas, situaciones, escenarios donde emoción y afecto son elementos legítimos de significación (Pire, 2005). Comúnmente ambiente y atmósfera suelen ser utilizadas como sinónimos; sin embargo, la noción de *ambiance* (ambiente) es más cercana a la tradición francófona, por ello asociada al movimiento situacionista. A través de sus prácticas (como las derivas) o del *détournement*, procura situaciones construidas como respuestas dinámicas –vivas, subjetivantes– a las situaciones dadas –eternas, ajenas, objetivas–.

El término *Atmosphäre* que ha sido ampliamente estudiado en la tradición germana, en cambio, entiende la atmósfera como un “portador espacial de estados de ánimo” (Bernard, 2017, p. 22), produciendo la dinámica de retroalimentación entre el *Stimmung* (emoción, ánimo) que se expande en el espacio, deviniendo en estímulos corpóreos registrados en el *Leib* (conciencia corporeizada). Para los situacionistas existen elementos constituyentes dentro de las situaciones construidas: rígidos (arquitectura) y blandos (colores, temperatura, sonido). Entre los blandos, se encuentra el paisaje sonoro y, consecuentemente, su construcción diseñada: la música, por lo que, fenomenológicamente, esta puede ser agente de afecto –afectando y siendo afectada de vuelta– a través

de la percepción. Esta agencia permite la capacidad de crear atmósferas diferentes.

Como este trabajo es un tejido amalgamado “derivado-de-las-derivas” por el espacio teórico, si bien toma el situacionismo como encuadre metodológico de investigación, está ceñido al concepto de “atmósferas”, debido al protagonismo subjetivo y accionante de la corporeidad; además, práctica y teoría han de ser consecuentes, así como planteado por el situacionismo. Se tiene entonces un entrecruzamiento entre la construcción de situaciones y el protagonismo corpóreo de la interacción recíproca –donde, al afectar el espacio, este afecta de vuelta al sujeto, volviéndose así una interacción subjetivante–. También, para evitar caer en ideas de *música decó* (como la *ambience music*), se suscribe el concepto de “atmósferas” por su doble acción de percepción-producción, donde la persona es sujeto y no solo objeto del acontecer musical; especialmente, porque es común asociar al oyente con una condición pasiva de receptividad.

Así, a través de las atmósferas, se problematiza el dualismo sujeto/objeto que también encuentra lugar en el principio de obra abierta (Eco, 1989). Con este principio, desde el accionar continuo que permite la combinatoria de la obra (tecnologías materiales incluidas), se hace posible la intervención socio-espacial al construir situaciones que involucren acciones presentes en un mundo donde la mayoría de las personas va con audífonos por la calle, aislada del entorno colectivo. En este caso, el paisaje sonoro responde a una situación determinada, de la cual no se puede escapar físicamente hablando, porque los oídos no tienen puertas.

De esta manera, en la era del semiocapitalismo, varios referentes son abstraídos a un nivel donde incluso el valor de cambio es indeterminado, relacional, despegándose cada vez más del cuerpo del mundo, ampliando así la existencia dentro de la triada mantra/hermenéutica/pragmatismo. Por ende, en este trabajo, la dimensión espacial se mueve entre lo geométrico y lo vivencial (abstracción/corporeidad) como propuesta psicosocial.

Como las funciones de un sistema dependen de su estructura (Bertalanffy, 1968), incentivar el aspecto espacial en las obras musicales amplía la fluidez del sentido al involucrar el cuerpo –permitiendo romper la concepción lineal del tiempo y del mundo, como en el danzar, donde el movimiento no es a través del espacio sino en el espacio– y al romper la idea direccional del avance frontal –ligada al utilitarismo productivo de la existencia activa–, posibilitando entonces la entrada en los matices de la complejidad.

Por esto, en la práctica se busca trabajar y poetizar: 1) trabajar abiertamente con la dimensión espacial, descubriendo desde el cuerpo el despliegue musical en el espacio (cuyo desarrollo está sujeto a la exploración del visitante para incitar una relación resonante con el espacio/

obra); y 2) poetizar desde lo corporal como pliegue ante la fuga abstracta sin fin, también como “respuesta-propuesta-pregunta” hacia el artista, caminante solitario, que carga en su núcleo la posibilidad del encuentro no utilitario, por cuanto recurre a la creación de situaciones sin caer en la paradoja condicional de volver esto también una situación dada. La intención es poder crear hiatos como brechas, fisuras en lo establecido, a través de la creatividad subjetivante; proporcionar un *détournement* desde un flujo abierto.

Metodología

Desde el año 2022 hasta principios de 2023, la deriva fue tanto una práctica como un marco teórico fundamental dentro de la investigación, traducida a nivel físico (aprendiendo y permitiendo la experiencia de perderse para entrar en relación vibrante con la ciudad), así como a nivel teórico (discutiendo y compartiendo textos e ideas atravesadas por los ejes de investigación antes descritos). De estos espacios surgieron contenidos artísticos de distintas modalidades tales como ensayos, collages, microfilms, poemas, performances, que incluso abrieron otros encuentros colaborativos con diferentes artistas. El binomio arte-espacio atraviesa constantemente esta propuesta a través del cuestionamiento pertenencia-función: ¿Cuál es el lugar que ocupa toda esa elaboración volitiva necesaria dentro del flujo vital vinculante? ¿Dónde se produce el encuentro? Por lo general el autor no se encuentra con el otro directamente sino mediante la obra; cuando el público la recibe –siendo partícipe de esta–, dicha línea se desdibuja, llevando así el diálogo o la relación a una dimensión más íntima.

Consecuentemente, el trabajo predominante a nivel artístico que sostiene la investigación teórica fue realizado de manera colaborativa desde la conceptualización y elaboración de obras sonoro-locativas, gracias a la herramienta tecnológica del sitio web “Echoes”. Estas obras sonoro-locativas comparten un interés por la dimensión espacial de la música como paralelismo de la dimensión espacial de la existencia humana. Son obras que se tejen sobre la realidad híbrida del mundo físico-digital, tergiversando la capa de datos y haciendo uso poético de los dispositivos tecnológicos del panóptico geográfico (Álvaro, 2011).

La localización y movimiento del visitante afectan la experiencia de estos espacios, configurando la dinámica conceptual de obras abiertas en donde “cada representación explica la composición, pero no la agota” (Eco, 1989, p. 41). Se busca una exploración activa por parte del visitante, el cual absorbe la figura del oyente e intérprete; a la manera de un improvisador de jazz, desdibuja las líneas entre músico y compositor. Este punto es interesante por sus implicaciones sobre la jerarquía comunicacional, por un lado, y por la riqueza que ofrece a nivel de construcción musical, por otro.

Asimismo, el conjunto de las obras sonoro-locativas generó una intervención de mayor escala sobre Barcelona, “ciudad-sobre-ciudad” (toma de poder y subjetivación poética respecto a la reificación del espacio) con el cual se planteaba realizar circuitos-talleres donde la obra se convirtiese en una “metaobra” respondiendo a un principio de cartografía social (Habegger & Mancila, 2006). Esta cartografía social permitió construir un conocimiento amplio e integral del territorio para que, desde otro tipo de perspectiva y comprensión de la realidad territorial (cómo se habita, cómo se vive el territorio), se pudiese incentivar una capacidad de agencia sobre la elección colectiva y consciente de las formas de transitarlo.

La idea de cartografiar y expandir el concepto a circuito-talleres estuvo enfocada en abrir el espacio donde el trabajo colectivo tomara protagonismo para resquebrajar los circuitos establecidos, caminar con otros pies que permitieran sentir, escuchar y ver todas las incontables ciudades posibles escondidas en una sola (aparentemente) ciudad. Abrirse a la reflexión compartida, incluso para cuestionar el predominio espacial dentro del concepto de turismo. La cartografía de los circuito-talleres a nivel geográfico se ilustra en la figura 1.

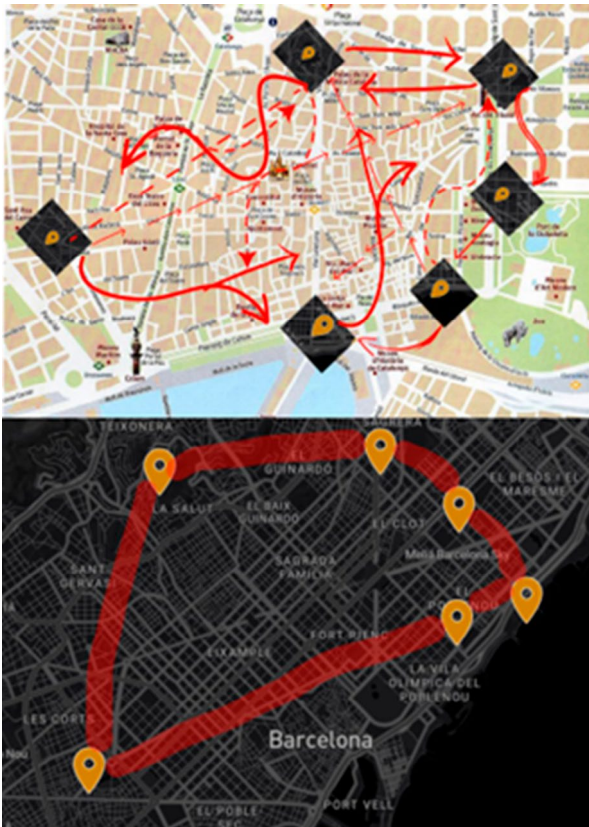


Figura 1
Mapeo de la intervención sonora de Barcelona.

Obras

Ahora siguen algunas consideraciones con respecto a las obras en concreto, desde su nacimiento, el proceso de elaboración, hasta cómo devinieron en conceptualizaciones propias de “formas sonoras espaciales”. Como parte del proceso de instalación espacial, pensando en la accesibilidad que permita el acercamiento colectivo, se decidió que en los espacios intervenidos sonoramente, es decir, donde se encuentran las obras sonoro-locativas, se realizaran instalaciones gráficas con *stickers* que indicaran la ubicación de la obra, proporcionando instrucciones en código QR para entrar en ellas (Fig. 2).¹



Figura 2
Instalación de los stickers.

“Liberación a través de la audición”

Se trata de una obra colectiva resultado de una investigación antropológico-sonora del imaginario colectivo acerca del final de la vida. En la tradición tibetana, el *Bardo Thodol* es una etapa intermedia o espacio de transición por donde pasa el alma para alcanzar su siguiente nivel. Esta etapa tiene una duración de 49 días en los cuales el alma es guiada por el camino a seguir con indicaciones recibidas audiblemente (recordando el valor evolutivo de la audición). A este proceso se le denomina “liberación por la audición durante la etapa intermedia” (Wentz, 1927, p. 12).

¹ En el siguiente enlace se encuentra un registro audiovisual de una de las instalaciones: <https://youtu.be/wxH4PobsQhE>.

A través de las redes sociales y el grupo de WhatsApp del colectivo se hizo una encuesta preguntando cuáles sonidos les gustaría escuchar a las personas al final de la vida (pensando en el *Bardo Thodol*, pero sin dar más explicaciones); la mayoría de la gente respondió: “el mar”. A partir de esto, la propuesta consistió en enviar tales sonidos grabados por ellos mismos para hacer un trabajo colaborativo.

Aunque de igual modo se hizo una versión temporal con un microfilm para que pudiese ser difundida con los participantes¹, originalmente estuvo pensada para la interpretación espacial. En la tradición tibetana del *Bardo* como espacio intermedio de transición, quien recibe la información sonora de la liberación yace en el plano físico mientras su alma transita con las instrucciones recibidas auditivamente.

La obra está localizada en el cementerio del Poblenou, en Barcelona. Los cementerios simbolizan espacios de transición, plantean la pregunta de cómo sería poder recrear lo que el alma experimenta en ese estado de movimiento transicional con los sonidos de esta obra.

“Origen-Es”

Esta obra está instalada en el mar, a propósito de la idea evolucionista que plantea el mar como un lugar de origen común para la animalidad-humanidad (Darwin, 1859). Está compuesta entre la orilla y el mar adentro, metáfora de la idea del circuito inicio-fin, cual caras de una misma moneda procurada también por la obra anterior (“Liberación a través de la audición”), en donde el mar funge de imaginario sonoro recurrente, de arrullo aliviador, acompañante. Fue retomada la idea de sonidos iniciales determinando los finales, del latir del corazón. Una reflexión en la pluralidad del origen (las múltiples dimensiones involucradas, los orígenes también sonoros) así como en la dimensión rítmica y su relevancia en el movimiento – signo vital– inseparable de la imagen sonora del *humming*, arrullos vocales, donde significado y significante eran aún una Pangea. La idea ontológica primigenia fue la de la *Environmental Music Therapy* (Rossetti, 2020).

“Fantasma N° 1”

La “forma fantasma” deriva de la idea de los “no-lugares” (Augé, 2000): espacios de anonimato dentro de la ciudad que suelen ser de tránsito y no llegan a construir la suficiente significación personal o relacional para ser tomados como un “lugar”. ¿Qué lugar? El siguiente nivel espacial. Todo espacio baldío de significado se convierte en un lugar en tanto se cargue de vivencia, de significación existencial-relacional. En este caso, uno de los circuitos de tránsito más comunes en la cotidianidad son las calles que conducen al lugar de residencia.

1 Se puede acceder a ella en el siguiente enlace: <https://youtu.be/sQjKmDeKCpw>

En cuanto a la obra presente, hay un camino que siempre llama la atención al salir del metro, un pasadizo directo, pequeño, solitario, que podía estar y no-estar a la vez. Se decidió tomar este como un espacio inesperado para intervenir sonoramente. Luego de una somera investigación en internet, resultó que ese espacio es llamado “La plaza fantasma”, porque un par de años antes, el paso directo al metro había estado clausurado por un muro y, gracias a la acción vecinal, fue habilitado posteriormente. Esta obra representa una viñeta a la reivindicación colectiva y el accionar en conjunto para retomar los espacios propios que, si bien pueden ser no-lugares, siguen siendo parte de la cotidianidad.

“Carrer de Tordera, at night”

Esta obra nace de una deriva nocturna por el barrio de Gracia. El Carrer de Tordera se encuentra en pleno centro de Gracia. Durante esta deriva, adquirió una atmósfera íntima y pacífica. La búsqueda de este trabajo fue plasmar esa atmósfera nocturna que, como indica Minkowski citado en Bollnow (1969), envuelve, permea, acerca al espacio a la par que al misterio. Se eligió un diseño sencillo dividido en tres secciones el cual genera, a grandes rasgos, dos lecturas diferentes, dependiendo del lado por el que se entre a la obra². Su disposición gráfica se observa en la figura 3.

“MA 1”

La idea generadora de “MA” fue la de intervenir virtualmente en los espacios negativos de la ciudad, en sus silencios. En este sentido, “MA 1” se elabora en el solar de Carrer del Marroc con Carrer de Bac de Roda. Este espacio está especialmente negado al encontrarse la sede de la Guardia Urbana de Sant Martí en frente. El solar se compone de dos partes diferenciadas, una cementada y otra con vegetación descuidada. En la pared derecha se puede leer en un graffiti: “Lo siento por ensuciar”. Este espacio despertó un material musical fantasmal/apocalíptico: jirones de sonido que casi no llegan a unirse, timbres metálicos y saturados, ritmos mecánicos.

La estructura de la obra tiene un punto focal en el centro del mapa donde se activa un audio que sirve de suelo atmosférico. La obra se desarrolla incitando a recorrer las cuatro esquinas del solar. En el campo más práctico, la idea de lo fantasmal permitía una fácil conexión entre distintos audios, y entre audios y espacios de silencio. Su posición y elementos característicos se observan en la figura 4.

Es interesante subrayar la cercanía de la sede de la Guardia Urbana, la cual es poetizada e incorporada en la propia experiencia como parte de los dispositivos de vigilancia y control utilizados de manera artística.

2 En el siguiente enlace se pueden escuchar los dos posibles resultados generales del paseo por la pieza: <https://www.youtube.com/watch?v=d6eQ7NxbUI>

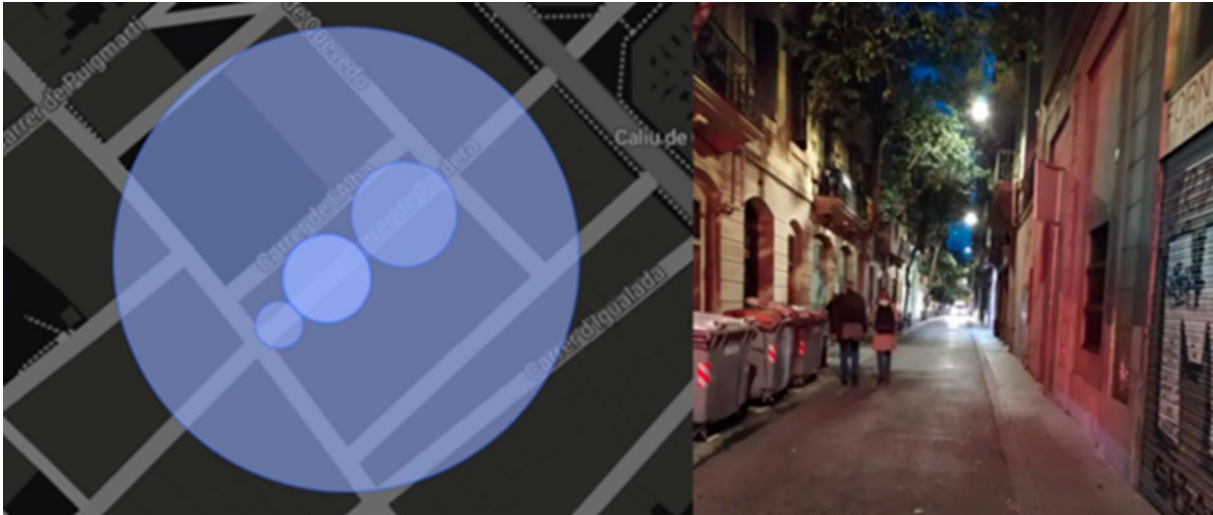


Figura 3
Materiales de “Carrer de Tordera, at night”.



Figura 4
Materiales de “MA 1”.

“MA 2”

Como indica Breton (2022), toda ciudad es subjetiva; se dibuja a partir del transitar cotidiano. Avenida del Coll del Portell era parte de un recorrido que los autores de este trabajo de investigación artística tomaban regularmente para ir a casa. Después de la avenida, cruzaban el Parque del Carmelo; pinos y caminos de tierra.

En su tramo final, esta avenida desemboca a una entrada del Park Güell y a un pequeño solar vallado. El solar resultaba atractivo para trabajar por tres razones: 1) por ser espacio negado, físicamente existente, de fácil acceso, pero no transitado (al menos durante la preparación y performance del presente proyecto), en contraste con la afluencia de la siguiente parcela, la entrada al Park Güell; 2) por el graffiti visible en una de las paredes interiores del recinto: “Me da miedo crear porque creo que lo haré mal”, al cual viene

dada una respuesta desde la intervención realizada sobre la capa de datos; y 3) por su estructura espacial. Tomando la entrada como referencia, se abren tres zonas: a la izquierda, la pendiente sube entre los árboles; a la derecha, está escalonada en tres niveles; al centro surgen los restos de una estructura en un pequeño desnivel, de fácil acceso desde la derecha.

La obra fue creada con un primer audio común en la entrada desde el cual se ramificaron tres rutas ascendentes. Una mayor interacción entre la ruta central y la derecha, también mayor en el nivel superior que en el inferior, pues es en el superior donde se encuentran las tres rutas; así, los fragmentos de audio buscaban más flexibilidad en sus posibilidades de combinación, ampliando así el espacio vivencial de modo significativo a través de la música. Su posición y elementos característicos se observan en la figura 5.



Figura 5
Materiales de "Límites".



Figura 6
Materiales de "MA 2".

"Límites"

Carrer López de Catalán es un lugar con carga emocional en la historia de los autores con Barcelona (pasando así de la búsqueda de ciertos espacios en los dos "MA" al trabajo sobre un lugar específico). Su estructura de callejón hace que se tenga que entrar y salir por el mismo camino; situación que alimentó un diseño en el cual el final del callejón pudiese resignificar los audios del camino,

ahora en orden inverso (similar a lo que ocurría en Carrer de Tordera).

"Límites" trató de atomizar al máximo los audios, de manera que fuesen altamente responsivos a los movimientos del visitante y, por ende, muy inmersivos; esta atomización llevó a un desborde del material. Se optó entonces por ocupar las tres calles cercanas, dando lugar a un diseño más complejo. Su disposición gráfica se observa en la figura 6.

Discusión

Pensar en la variable espacial de la música no anula la variable temporal: se busca así reivindicar otras caras de la música, ampliando la perspectiva en cuanto a sus posibles funciones, a su sentido más profundo, sin tener que subordinar ninguna de las anteriores. Esta visión actual es posible, por un lado, gracias a su retórica (conceptos como la inmersión y la realidad aumentada) y, por otro, al desarrollo tecnológico que la ha canalizado. De esa manera, se abre una oportunidad para que la música juegue nuevos roles dentro de un campo interdisciplinario en otras áreas temáticas que incluyen tecnología, arquitectura, filosofía, antropología y psicología: perspectiva consecuente con los ejes de investigación de HIATOS Colectivo que buscan complejizar la especialidad musical para plantear nuevas preguntas que a su vez lleven a otros caminos y espacios.

Asimismo, dentro de dichos ejes se encuentra el concepto de terapia, que en este caso hace referencia a una forma de psicoterapia, más concretamente a través de la musicoterapia. Por lo cual, dentro de la investigación artística, se contempla la escucha constante de las posibles vías sustanciales que podría tomar en el sentido terapéutico; es decir, en su función de cuidado y alivio frente al padecimiento, pensando así en proponer lo que se llamaría “musicoterapia locativa”: la ampliación del espacio vivencial a través de la música, entendiendo el espacio físico-matemático en correspondencia con dicho espacio vivencial. En este caso, la musicoterapia en el ámbito hospitalario es un marco referencial: por una parte, por la experiencia de los autores en este espacio; y por otra, por la notoriedad con la que se puede apreciar el ejemplo, incluyendo planteamientos teóricos como el de Rossetti (2020). Futuras vías de investigación artística podrían reflexionar sobre cómo se puede permear la psicogeografía del mundo sonoro de una persona con un valor terapéutico sostenible en entornos urbanos, públicos y cotidianos, buscando una mejora en la orientación en las cuatro esferas: personal, temporal, espacial y situacional.

A través de propuestas como los viajes sonoros, la reminiscencia del historial musical –e incluso el *songwriting* para la posteridad– podría leerse como un proceso que procure la modificación espacio-temporal de la percepción del individuo. Así como es posible desarrollar formas musicales inherentes al espacio y al enfoque, queda abierta la cuestión sobre la generación de propuestas innovativas que sean extensibles a otras áreas de la musicoterapia y, en general, hacia la concepción de una terapia espacio-sonora.

Consideraciones finales

Tras un día de ruta, los caminantes llegan al atardecer al campamento, allí montan su tienda, se quitan las botas, se asean y comparten la experiencia con otros caminantes; dificultades, consejos, encuentros con animales, fuentes. Como apunta Bollnow, el camino se convierte en uno de los símbolos primitivos de la vida

humana, y apenas se puede trazar un límite entre el camino literal y el figurado (Bollnow, 1969).

Como parte de las reflexiones finales, dentro del transcurrir del proyecto, los autores/caminantes varias veces se toparon contra el muro creativo de la innovación y contra el aparente callejón sin salida de la utilidad. Repensamos la creatividad como acto vital en el cual aunque aparentemente todo está dicho, pero cambian las maneras de decirlo; desde el paradigma estético (Guattari, 1991), el cómo y el qué no están separados. Entonces, de una forma u otra cambia lo dicho, porque cambia la perspectiva, el ángulo desde el cual se escucha. Consecuentemente, cambia lo escuchado; la forma de presentarlo y representarlo.

Con este trabajo se compartió una parte del camino propio entrecruzado en espacios comunes construidos deriva a deriva, *homo aviator*, que haciendo honor a su condición trashumante, se detiene, contempla y medita el camino ya andado; deja a su paso un *Shul*, término tibetano que hace referencia al sendero en tanto que huella –a la impresión de algo que estuvo ahí, liberando obstrucciones, cortando malezas–, dispuesto como camino posible y como aporte andante (Solnit, 2020). Se debe seguir la ruta a la deriva, con la esperanza de compartir más vida, más música, en otro espacio y otro atardecer.

Referencias

- Álvaro, S. (2011). Arte y Medios Locativos: interacción en el espacio híbrido de la ciudad. *Disturbis*, 9(1), (s.p.).
- Augé, M. (2000). *Los no lugares*. Barcelona: Gedisa.
- Bernard, S. (2017). *Atmósfera activa*. Barcelona: EINA, Centro Universitario de Diseño y Arte de Barcelona.
- Bertalanffy, L. v. (1968). *Teoría general de los sistemas*. New York: George Braziller.
- Bollnow, O. (1969). *Hombre y espacio*. Barcelona: Biblioteca Universitaria (n. 13).
- Breton, D. L. (2022). *Elogio del caminar*. Madrid: Siruela.
- Darwin, Ch. (1859). *On the origin of species by means of natural selection, or, The preservation of favored races in the struggle for life*. London: J. Murray.
- Eco, U. (1989). *The open work*. Cambridge: Harvard University Press.
- Goethe, J. W. von (23 de marzo de 1829). *Conversation with Eckermann (letter addressed to Johann Peter Eckermann)*.
- Guattari, F. (1991). *Le tre ecologie* (R. d'Este, trad.). Casale Monferrato: Sonda. (Obra original publicada en 1989).
- Habegger, S.; & Mancila, I. (2006). *El poder de la Cartografía Social en las prácticas contrahegemónicas o La Cartografía Social como estrategia para diagnosticar nuestro territorio*. Disponible en: <http://beu.extension.unicen.edu.ar/xmlui/handle/123456789/365>

- Montes, A. (2011). *El grito*. Madrid: Siruela.
- Parry, N. (2014). Navigating Sound: Locative and Translocational Approaches to Interactive Audio. En K. Collins; B. Kapralos; & H. Tessler (eds.). *The Oxford Handbook of Interactive Audio* (pp. 31-44). Nueva York: Oxford University Press.
- Pire, F. (2005). De la música a la arquitectura. *Revista de Artes y Humanidades UNICA*, 6(14), 178-204.
- Rossetti, A. (2020). Environmental Music Therapy (EMT): Music's Contribution to Changing Hospital Atmospheres and Perceptions of Environments. *Music and Medicine*, 12(2), 130-141. doi: 10.47513/mmd.v12i2.742
- Schopenhauer, A. (2016). *Sobre la música*. Madrid: Casimiro.
- Segato, R. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo.
- Solnit, R. (2020). *Una guía sobre el arte de perderse*. Madrid: Capitan Swing.
- Stanghellini, G. (2023). Homo œconomicus: A Key for Understanding Late Modernity Narcissism? *Psychopathology*, 56(3), 173-182. doi: 10.1159/000525678
- Wentz, E. (1927). *The Tibetan Book of the Dead*. Oxford: Oxford University Press.

CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE LAS ARTES

FACULTAD EXPERIMENTAL DE ARTE

UNIVERSIDAD DEL ZULIA

Normas para la Publicación de Trabajos

situArte es una revista periódica, semestral, arbitrada e indexada a nivel nacional e internacional, adscrita al Centro de Investigación de las Artes de la Facultad Experimental de Arte de la Universidad del Zulia. Sus áreas temáticas son las siguientes: artes plásticas, música, danza, teatro, artes audiovisuales, y las demás disciplinas relacionadas con las manifestaciones del arte y la cultura. Con excepción de las reseñas, todas las contribuciones recibidas serán arbitradas.

Dirección _____

Para enviar contribuciones o comunicarse con nosotros, escriba al correo electrónico: revistasituarte@gmail.com o a esta dirección postal: Centro de Investigación de las Artes, Facultad Experimental de Arte, Planta Alta del Módulo IV de la Facultad Experimental de Ciencias de la Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela.

Procedimiento de arbitraje _____

Los artículos deberán ser inéditos y no haber sido propuestos simultáneamente a otras revistas. Todos los artículos serán arbitrados por miembros del Comité de Árbitros nacionales y/o internacionales de reconocida trayectoria profesional en sus respectivos campos de investigación. Su dictamen no será del conocimiento público. La publicación de los trabajos está sujeta a la aprobación de por lo menos dos de los tres árbitros, quienes considerarán para su evaluación los siguientes aspectos: originalidad, novedad, relevancia, calidad teórico-metodológica, estructura formal y de contenido del trabajo, competencias gramaticales, estilo y comprensión en la redacción, resultados, análisis, críticas, interpretaciones, así como el cumplimiento de las normas editoriales establecidas. El derecho de copia es propiedad de la Universidad del Zulia.

Presentación de originales _____

Los trabajos pueden ser presentados en español, inglés, francés, italiano y portugués. La fuente recomendada es Arial 12 a doble espacio. En cuanto a la extensión, ver "Secciones de la revista". El autor o los autores deben incluir al pie de la primera página su posición o rango institucional o académico y su correo electrónico. Se aceptará hasta un máximo de tres autores por artículo. Los trabajos deben ser enviados al correo electrónico de la revista.

Presentación de trabajos _____

Deben ajustarse a las siguientes normas: **1) Hoja de información:** Título: conciso, en negrita y en referencia directa con el tema estudiado, de hasta un máximo de 60 caracteres. Se aceptan sub-títulos. Nombre y apellido del autor o autores, institución, ciudad, país. Dirección postal del autor. Resumen: debe tener un mínimo de 100 y un máximo de 150 palabras, e incluir los objetivos, metodología, fundamento teórico, aportes y conclusiones del artículo. Palabras clave: se colocarán al final del resumen, con un mínimo de tres (3) y un

máximo de cinco (5); serán descriptivas siempre para facilitar la clasificación de los trabajos. Tanto el resumen como las palabras clave se redactan en castellano y en inglés. **2) Estructura de contenido:** Introducción, desarrollo seccionado por títulos y sub-títulos, conclusiones o consideraciones finales, notas enumeradas consecutivamente y referencias bibliográficas actualizadas y especializadas. Las notas explicativas que contengan comentarios, análisis y reflexiones al margen se colocarán a pie de página. Las figuras, fotos, gráficos y cuadros serán mencionados todos como "figuras" y deberán estar indicados en el texto. El Comité Editorial se reserva el derecho de distribuir las figuras de acuerdo a las posibilidades y el diseño de la revista. Las figuras serán presentadas en un archivo independiente del texto. Las imágenes incluidas deben ser pertinentes, estar mencionadas en el texto y señaladas con números arábigos, según su orden de aparición y no según la página: (fig. 1), (fig. 2), (fig. 3). El texto deberá ser archivado en formato Word y las imágenes en formato convencional (preferiblemente JPG), manteniendo una resolución no menor de 300 dpi y calidad de original.

Citaciones hemero-bibliográficas

La cita de las fuentes se hará recurriendo a la modalidad autor-fecha-página, basada en el *Manual de estilo APA*. Si son más de tres autores, se colocará la información entre paréntesis según este modelo: (Autor *et al.*, fecha de publicación, página citada). Las citas textuales que posean menos de tres líneas se integrarán en el texto entre comillas. Ejemplos:

Esto nos lleva a afirmar que "el arte es reflejo de la vida, es la naturaleza vista a través de un temperamento..." (Ortega y Gasset, 1999, p.66).

También se podrá citar de la siguiente forma:

Ortega y Gasset (1999) sostuvo que "no es fácil exagerar la influencia que sobre el futuro del arte tiene siempre su pasado" (p.82).

Las citas textuales que posean más de tres líneas se separarán del texto mediante sangría a cinco espacios y no se entrecomillarán. Se usará interlineado sencillo. Si se omite una parte del texto se colocarán puntos suspensivos entre paréntesis: (...). Culminada la cita, se colocarán entre paréntesis los datos según la modalidad autor-fecha-página. Para las citas indirectas se utilizarán las mismas formas aplicadas en las citas textuales, omitiéndose la página de referencia.

Se deben evitar referencias de carácter general como Enciclopedias y Diccionarios. La lista de referencias bibliográficas se ordena alfabéticamente por el apellido del autor y se coloca al final del texto. Sólo se incluirán las referencias que sean mencionadas en el texto, según los siguientes modelos:

Libros: Amícola, José (2000). *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós.

Artículo o capítulo en libro editado: Duno-Dottberg, L. y Hylton, Ft. (2008). Huellas de lo Real: testimonio y cine de delincuencia en Venezuela y Colombia. En Luis Duno-Dottberg (Ed.), *Miradas al margen* (pp.247-285). Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

Artículos de revistas: Roderó, Jesús (1999). Los mecanismos de lo fantástico en "Sobremesa" de Julio Cortázar. *Hispanic Journal*, 20, (2), 327- 340.

Secciones de la revista

Aparición regular

ARTÍCULO: es un trabajo de carácter científico que recoge el resultado parcial o final de una investigación, donde se destaca la argumentación interpretativa, reflexiva y crítica sobre problemas teóricos o prácticos. Su extensión no deberá ser inferior a 3.000 mil palabras ni mayor de 7.000 palabras.

ENSAYO: es una interpretación o análisis, de carácter original y personal, que le permite a un investigador exponer, sin el rigor formal de un artículo, una postura teórica sobre la actualidad de temas relacionados con la cultura y las expresiones artísticas. Su extensión no deberá ser inferior a 3.000 palabras ni mayor de 4.700 palabras.

Aparición eventual _____

ENTREVISTAS: son documentos basados en un diálogo reflexivo con expertos nacionales e internacionales sobre una materia específica que contribuya al desarrollo de la investigación científica. Su extensión no deberá ser inferior a 1.500 palabras ni mayor de 3.000 palabras.

RESEÑAS DE PUBLICACIONES: ponen al día la actualidad bibliográfica; recogen los resultados principales de las investigaciones nacionales e internacionales en forma de libro individual o colectivo. Las reseñas han de tener carácter crítico. Deben indicar título del libro, nombre del autor, editorial, ciudad, año de publicación y número de páginas. Al final de la reseña, el autor de la misma debe indicar su nombre, la institución a la cual pertenece y el país donde está ubicado. Su extensión no deberá ser inferior a 550 palabras ni mayor a 1.500 palabras.

ESTUDIOS MORFOLÓGICOS: son documentos que analizan los resultados del proceso de investigación que acompaña la creación de un producto artístico, que involucra técnicas, materiales, aspectos estéticos o formales de la obra de arte, así como sus relaciones contextuales. Su extensión no deberá ser inferior a 550 palabras ni mayor a 1.500 palabras.

CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE LAS ARTES FACULTAD EXPERIMENTAL DE ARTE UNIVERSIDAD DEL ZULIA

Publishing Guidelines

situArte is a semestral, peer-reviewed, indexed nationally and internationally journal, attached to the Center for the Research of the Arts of the Experimental Faculty of Arts, and subsidized by the Council of Scientific and Humanistic Development (CONDES) of the University of Zulia. Its theme areas are the following: Art, Music, Performing Arts, Film, and all other disciplines related to art and cultural manifestations. With exception of reviews all contributions are peer-reviewed.

Address

To send contributions or contact us, please keep in touch through the E-mail: revistasituarte@gmail.com. Or to this postal address: Center for the Research of the Arts (CEIA), 1st floor of module IV of the Experimental Faculty of Sciences of the University of Zulia. Maracaibo, Venezuela.

Reviewing procedure

The articles must be unedited and not proposed simultaneously to other journals. All articles shall be reviewed by members of the Committee of National Reviewers, nationals or internationals, who have renowned careers in their respective fields of research. Their report will not be of public knowledge. The publishing of papers is subjected to the approval of, at least, three reviewers. The reviewers will consider the following aspects in their evaluation: Originality, relevance, innovation, theoretical/methodological quality, formal structure and content of the paper, grammatical competitions, style and comprehension of phrasing, results, analysis, critiques, interpretations, and also the performance of the established publishing guidelines.

Presentation of originals

The papers can be presented in Spanish, English, French, Italian and Portuguese. The recommended font is Arial 12, doubled-spaced. As to the extension of the papers, please see the sections of the magazine. The author or authors must include at the bottom of the first page his position or academic position or rank and e-mail. Three authors per article maximum are going to be accepted. The papers must be sent to the e-mail of the magazine.

Presentation of papers

Papers should adjust to the following rules: **1) Sheet of information:** Title: concise, in bold font and indirect reference to the studied subject. Up to 60 characters. Subtitles are accepted. First and last name of the author, institution, city and country. Abstract: It should have a minimum of 100 and a maximum of 150 words. It should also include goals, methodology, theoretic foundation, contributions and conclusions of the article. Key words: They will be placed at the end of the abstract, in bold font, with a minimum of 3 and a maximum of 5 words; they shall be descriptive to make easier the sorting of the articles. Abstracts and Keywords must

be written in English and Spanish. **2) Structure of contents:** Introduction, development selected by titles, intertitles, general conclusions or final considerations, also updated and specialized bibliographical references. Explanatory notes that contain comments, analysis and reflections must be put as foot notes. Figures, photographs, graphics and charts will all be mentioned as "Figures" and they have to be indicated within the text. The Editorial Committee reserves the right of distribution of the figures according to the possibilities and design of the journal. The figures will be presented in a separate independent file. Images included must be pertinent, be included on the text and marked with Arabic numbers according to the order of appearance and not according to the page: (fig. 1), (fig. 2), (fig. 3). It is highly recommended to put all images at the end of the article. As a general rule, it will only be allowed a maximum of 4 images. Only as an exception, it will be allowed to put up to ten images. This will be subjected to the criteria of the Editorial Committee. Text should be saved in word format and images in conventional format (preferably JPG), maintaining a resolution not under 300 dpi and quality of original for its reproduction.

Hemero-bibliographic quotations

The quotation of sources will be made resorting to the modality author-date-page, based on the *APA Publication manual*. If there are more than three authors, information will be put between parentheses according to this model: (Author *et al.*, publication date, page quoted). Quotes with less than three lines of extension will integrate the text between quotation marks. Examples:

This leads us to think that "art is a reflection of life, is nature seen through a tem per..." (Ortega y Gasset, 1999, p.66).

Quotations can be made also in the following way:

Ortega y Gasset (1999) supported that "it isn't easy to exaggerate the influence on future art has always its past". Quotes that have more than three lines will be separated from text by means of indentation of five spaces and will not be between quotation marks. Simple paragraph spacing will be used. If a part of the text is omitted, three ellipses between parenthesis will be put: (...). When the quote ends, the data in the modality of author- date and page will be put between parentheses. For indirect quotations, they will be used the same structure applied to direct quotations, omitting the page of reference.

General character references should be avoided, such as dictionaries and encyclopedias. The list of bibliographic references will be sorted alphabetically by the author's last name and will be put at the end of the text. Only references mentioned in the text will be included according to the following models:

Books: Amícola, José (2000). *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós.

Article or Chapter in an Edited Book: Duno-Dottberg, L. & Hylton, F. (2008). Huellas de lo Real: testimonio y cine de delincuencia en Venezuela y Colombia. En Luis Duno-Dottberg (Ed.), *Miradas al margen* (pp.247-285). Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

Journal articles: Rodero, Jesús (1999). Los mecanismos de lo fantástico en "Sobremesa" de Julio Cortázar. *Hispanic Journal*, 20, (2), 327- 340.

Sections of the journal

Regular appearance

ARTICLE: Is a scientific work that collects partial or final results of a research, where interpretative, reflexive, critical argumentation about theoretical or practical problems stands out. The length should not be less than 3,000 words nor more than 7,000 words.

ESSAY: Is an interpretation or analysis of original or personal character, that allows the author explain

without the formal rigor of an article, a theoretical posture about the current situation of themes related with culture and artistic expressions. The length should not be less than 3,000 words nor more than 7,000 words.

Eventual appearance

INTERVIEWS: Documents based in a reflexive dialog with national and international experts about a specific matter that contributes to the development of scientific research. The length should not be less than 1,500 words nor more than 3,000 words.

PUBLICATION REVIEWS: Up-to-date writing about current bibliography. Principal results of international and national research are put in the form of a collective or individual book. Reviews must have critical character. The following data must be indicated: Title of the book, name of the author, publishing house, city, year of publishing and number of pages. At the end of the review, the author must indicate his or her name, institution where he/she belongs, and country of institution. The length should not be less than 550 words nor more than 1,500 words.

MORPHOLOGICAL STUDIES: They are documents that analyse the results of the process of research that accompanies the creation of an artistic product, which involves techniques, materials, aesthetical or formal aspects of the work of art, as well as its contextual relations. The length should not be less than 550 words nor more than 1,500 words.

Normas de Arbitraje

Para los efectos de la evaluación de los artículos enviados al Cuerpo de Árbitros de la revista, el Comité Editorial ha considerado tomar en cuenta los siguientes criterios de evaluación:

- Importancia del tema estudiado.
- Originalidad de la discusión.
- Relevancia de la discusión.
- Adecuación del diseño y la metodología.
- Solidez de las interpretaciones y conclusiones.
- Adecuación del resumen.
- Organización del trabajo.

Los árbitros contarán con las calificaciones adecuadas y serán de reconocida trayectoria profesional en sus respectivos campos de investigación. Además, la identidad de los autores no será comunicada a los árbitros, así como tampoco la identidad de los árbitros será comunicada a los colaboradores. Cuando las colaboraciones sean evaluadas como no publicables, el colaborador podrá conocer el veredicto de dicha evaluación, mediante una carta explicativa que será avalada por el editor-jefe de la revista.

El resultado de la evaluación se enmarcará dentro de los siguientes parámetros:

- Publicable sin modificaciones.
- Publicable con ligeras modificaciones.
- Publicable con modificaciones sustanciales.
- No publicable.

Todos los árbitros seleccionados recibirán una solicitud de evaluación del artículo, una copia ciega del artículo, un formato de evaluación, en donde registrarán todos los aspectos del artículo, una copia de las normas de publicación y una copia de las normas de arbitraje de la revista. Dicha información será enviada a través del correo electrónico. Una vez concluida la evaluación, el árbitro deberá consignar –vía correo electrónico– el formato de evaluación lleno y una copia del artículo con sus respectivas observaciones. Asimismo, el árbitro recibirá una constancia de evaluación del artículo.

A continuación se presentan algunas recomendaciones a tener en cuenta al momento de evaluar las colaboraciones:

- Los artículos deben ser evaluados bajo un criterio de objetividad.
- Toda objeción, comentario o crítica debe ser formulada por escrito tratando, en la medida de lo posible, de ser constructivo.
- Debe evitarse el uso de signos poco explicativos sobre el contenido de la crítica o comentario que tengan a bien realizar al momento de la evaluación, tales como rayas, tachaduras, interrogaciones, signos de admiración, entre otros.
- La decisión del árbitro debe ser sustentada con los argumentos respectivos y plasmada en el formato de evaluación, destinado para tal fin.
- Las correcciones serán plasmadas a lo largo del contenido del artículo.
- Los árbitros deberán consignar el artículo evaluado vía correo electrónico, en un lapso no mayor de un mes, a partir de la fecha de recepción del mismo.

situArte recibe artículos y ensayos, como apariciones regulares. Las reseñas, entrevistas y estudios morfológicos son apariciones eventuales que tienen una presencia limitada.

EDITORA-JEFE

Aminor Méndez Pirela

Comité Editorial

Emperatriz Arreaza

Jesús Cendrós

José Enrique Finol

Leonardo Azparren Giménez

María Margarita Fermín

Mireya Ferrer

Romina de Rugeriis

Víctor Carreño

Víctor Fuenmayor

Universidad del Zulia, Venezuela

Universidad Dr. Rafael Belloso Chacín, Venezuela

Universidad del Zulia, Venezuela

Universidad Central de Venezuela, Venezuela

Universidad del Zulia, Venezuela

Universidad del Zulia, Venezuela

Universidad del Zulia, Venezuela

Universidad del Zulia, Venezuela

Universidad del Zulia, Venezuela

Editores Asociados

José María Paz Gago

Miguel Ángel Campos

Universidad da Coruña, España

Universidad del Zulia, Venezuela

Fundador

Javier Meneses

Web site

<http://www.produccioncientifica.luz.edu.ve/index.php/situarte/index>

situArte

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la Universidad del Zulia

ARTÍCULOS

LA LIRA DA BRACCIO AMATI E LE GEOMETRIE DELL'HARMONIA MUNDI

LA LIRA AMATI Y LAS GEOMETRÍAS DE LA HARMONIA MUNDI

Isabella Pascucci

THE VILLANCICO DE NEGRILLA: EUROPE AND AFRICA IN SEVENTEENTH-CENTURY MEXICO

EL VILLANCICO DE NEGRILLA: EUROPA Y ÁFRICA EN EL MÉXICO DEL SIGLO XVII

Antonio Llaca

EL CENTENARIO DE BRASIL: UN HOMENAJE MUSICAL ESCOLAR EN BUENOS AIRES

THE BRAZILIAN CENTENARY: A SCHOOL MUSICAL TRIBUTE IN BUENOS AIRES

Luisina García

FREDERIC MOMPOU'S GUITAR VERSION OF CANÇÓ I DANSA X: A DATING HYPOTHESIS

LA VERSIÓN PARA GUITARRA DE CANÇÓ I DANSA X DE FREDERIC MOMPOU: UNA HIPÓTESIS DE DATACIÓN

Camilla Rubagotti

F. CASELLA: FABRIZIO E FELICITA TRA CATALOGAZIONE E STORIOGRAFIA

F. CASELLA: FABRIZIO Y FELICITA ENTRE CATALOGACIÓN E HISTORIOGRAFÍA

Kristina Petric

ANTIPHONAL COMPOSING IN SALVATORE SCIARRINO'S SUPERFLUMINA

COMPOSICIÓN ANTIFONAL EN SUPERFLUMINA DE SALVATORE SCIARRINO

Daniel Serrano

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA DIMENSIÓN ESCALAR DEL TEMPO

SOME CONSIDERATIONS ON THE SCALAR DIMENSION OF TEMPO

Diego Morales

HORAȚIU RĂDULESCU, DAS ANDERE E L'ARMONIA DEL PLASMA SONORO

HORAȚIU RĂDULESCU, DAS ANDERE Y LA ARMONÍA DEL PLASMA SONORO

Ekaterina Maliugina

ARCHITECTURAL FORMS IN STRAVINSKY'S MUSIC: SITE-SPECIFIC CASE STUDIES

FORMAS ARQUITECTÓNICAS EN LA MÚSICA DE STRAVINSKY: ESTUDIOS DE CASOS ESPECÍFICOS

Anastasia Kozachenko-Stravinsky

TRA AVANGUARDIA E POSTMODERNITÀ: L'AMOUR DE LOIN DI KAIJA SAARIAHO

ENTRE VANGUARDIA Y POSMODERNIDAD: L'AMOUR DE LOIN DE KAIJA SAARIAHO

Simone Marino

ALIGNING VOCAL PEDAGOGICAL BODIES OF KNOWLEDGE IN SINGING-LESSON EXPERIENCES

ALINEANDO CUERPOS PEDAGÓGICOS VOCALES DE CONOCIMIENTO EN CLASES DE CANTO

Janine Paula Magnin

PRATICARE IL FLOW: UNO STUDIO AUTOETNOGRAFICO

PRACTICAR EL FLOW: UN ESTUDIO AUTOETNOGRÁFICO

Francesco Campora

HIATOS COLECTIVO: INTERVENCIÓN SONORA DE BARCELONA

HIATOS COLLECTIVE: BARCELONA SOUND INTERVENTION

Cateri Muro y Raúl Suárez

Autor: Johan Galué.

Título: "El ataque", de la serie: Seres internos.

Técnica: Resaltado sobre papel Fabriano.

Año: 2022.



situArte

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la Universidad del Zulia