

**ÍMPAR**

Online Journal  
for Artistic Research

volume 4 number 1 . 2020

**ÍMPAR** Online Journal for Artistic Research  
Departamento de Comunicação e Arte  
Instituto de Etnomusicologia Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md)  
Universidade de Aveiro  
<https://proa.ua.pt/index.php/impar>

## EDITORIAL TEAM

Vol.4, n.1 | 2020

### Editor in Chief

Jorge Salgado Correia, INET-md, University of Aveiro

### Co-Editors

Alexsander Duarte, INET-md, University of Aveiro  
Alfonso Benetti, INET-md, University of Aveiro  
Clarissa Foletto, INET-md, University of Aveiro  
Gilvano Dalagna, NET-md, University of Aveiro

### Advisory Board

Arno Böhler, Universitat Wien, Austria  
Jostein Gundersen, University of Bergen, Grieg Academy, Norway  
Lina Navickaité-Martinelli, Lithuanian Academy of Music and Theatre, Lithuania  
Luk Vaes, Orpheus Institute, Belgium  
Marifé Santiago, Universidad Rey Juan Carlos, Spain  
Paul Carter, Royal Melbourne Institute of Technology, Australia  
Rui Penha, Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, Portugal  
Stefan Östersjö, Malmo Faculty of Fine and Performing Arts, Lund University, Sweden

### Cover

Ana Luz

ISSN 2184-1993

Cofinanciado por:



# ÍMPAR ONLINE JOURNAL FOR ARTISTIC RESEARCH

Volume 4 | Number 1 | 2020

<b>Editorial</b>	1
<i>Jorge Salgado Correia</i>	
<b>peyotl: everything you always wanted to do but weren't allowed in piano lessons</b>	3
<i>Luk Vaes</i>	
<b>Las Artes de la escena: mirar a los dioses de frente</b>	14
<i>Marifé Santiago Bolaños</i>	
<b>Topicality in the Piano Music of John Ireland: A Performer's Perspective</b>	31
<i>Julian Hellaby</i>	
<b>El sonido de las flautas Schwedler o el último reducto de las flautas de sistema antiguo</b>	55
<i>Maria del Carmen Fuentes Gimeno</i>	

## Editorial

I believe that Artistic Research prevails because of its power to intervene and reconfigure in a very specific intersection where subjectivity and intersubjectivity meet, where individual desires, fears and unconscious meanings nurture common beliefs, shared fictions, mythopoetic configurations. Since only the exploration of one's own subjectivity and its singularities opens up access to this field, neither philosophical nor scientific approaches are adequate or capable of meeting this challenge, focused as they are on generality. However, all the arts and all the artists explore this very same realm without overlaps and disputes by generating. Through their creative work, new meanings, insights and (embodied) knowledge, and connecting us, in this way, to the ineffable. Rather than concepts and rational constructions, the ineffable demands images, gestures, emotional narratives. Artistic meaning constructions open thus to the possibility of connecting us with the ineffable establishing a continuum of images, gestures and emotional narratives were boundaries make no sense. For the same reason it doesn't make much sense to establish frontiers within artistic research.

In this sense, this issue, in addition to inaugurating the fourth year of this journal is also establishing what I hope will be a turning point: ÍMPAR publishes for the first time an article that while being artistic research is not artistic research *in music*. And what an excellent scholar, poet, writer and philosopher contributed to this shift and improvement. The author of this article is Maria Fernanda Santiago Bolaños, who, taking the poetic reason of the philosopher María Zambrano as a point of reference, examines the importance of incorporating the performing arts into the academic sphere: *"to think with the body always awake, to inhabit a creative truth guided by poetic reason, and to share it. Indeclinable conviction: another world is possible and better"*. Along with an eloquent argument, Marifé Santiago (as she likes to be called) includes a poem, as a way of poetically exemplifying her intervention, which provides a mythocritism capable of illuminating the poetics of the South. Another very interesting contribution for this issue is the article by Luk Vaes entitled "peyotl: everything you always wanted to do but weren't allowed in piano lessons" where the creation of a collection of piano pieces is proposed with the purpose of allowing teachers to integrate extended techniques into the protocol of regular keyboard-specific pedagogy since *there does not seem to be a method for teaching extended techniques*. In trying to overcome this resistance (*by those who are responsible for stimulating students in becoming professional pianists and teachers*), this new works presented in several volumes will hopefully foster children's enthusiasm and reveal the musical potential of extended techniques.

In an effort to expand the topic theory and its interaction with performance, Julian Hellaby in his article "Topicality in the Piano Music of John Ireland: A Performer's Perspective" reports his artistic research in which he used the solo piano pieces by the English composer John Ireland (1879–1962) as case-studies. A variety of topics, including pictorial, are discovered in this music and their significance to the performer is meticulously explored. An article that clearly reinforces the idea that to make music is to make meaning and that performers may develop creative performances exploring topics. Finally, María del Carmen Fuentes Gimeno signs the article "El sonido de las flautas Schwedler o el último reducto de las flautas de sistema antiguo" whose challenge is the experimentation with the sound possibilities that the

Schwendler flutes offer to today's flautist. Schwedler flutes were developed in 1885 in order to be able to compete with the Böhm cylindrical system flute (1847) in terms of sound volume, but without having to give up the characteristic sound of the old wooden conical system flutes and offer today new possibilities for artistic researchers in order to recover diversity. Between the imaginary of the Baroque, in which the traverso is found, and the latest construction technology, Maximilian Schwedler's forgotten flutes could become a suggestive option for creating innovative interpretations.

Jorge Salgado Correia

## **peyotl: everything you always wanted to do but weren't allowed in piano lessons**

Luk Vaes<sup>1</sup>

Orpheus Instituut, Belgium

**Abstract:** For nearly as long as the piano has existed, composers have been interested in producing sounds for which the instrument was not conceived. Whilst most of us may be at ease with a pianist's fingers gliding over the keyboard, many feel more resistance towards someone who hits the keys with the flat of the hand, or is bent over the keyboard to play directly on the strings. Yet, these techniques have been in use since the 18th century, unlike their common association with 'new music'. In contrast to this extensive repertoire for professionals, pieces that are written to introduce such techniques to children exhibit mostly adult aesthetic preferences. As regards performance technique, the composers have not distinguished between the different pedagogical chronologies and algorithms of learning to play the keyboard and the inside of the piano, nor do they seem to have imagined whether a child always has ready access to the accessories that are sometimes required to do so. In collaboration with composer Hans Cafmeyer, a project was set up at the Orpheus Institute to develop new music through artistic research, catering to children's aesthetic horizons, their technical abilities, pedagogical needs, and personal biotope, and the technological constraints of the instrument. With Hans Cafmeyer's decade-long experience in teaching children, in addition to writing music for them which suits their pedagogical level, as well as Luk Vaes' research into the history and performance practices of extended techniques, "peyotl" was created, a collection of pieces allowing teachers to integrate extended techniques into the protocol of regular keyboard-specific pedagogy. The multimedia publication includes the score as well as online videos of the composer and children performing the music.

**Keywords:** extended techniques; piano repertoire; teaching

If we specify piano playing as dealing with a dual interface – keys and pedals – in order to operate hammers that strike strings for the production of a particular type of sound, then the act of fully depressing one key/pedal by vertically articulating one finger/foot is a defining property of the instrument's design. In other words, this operative mode – including the resulting sound – is "proper" to the piano. From this perspective, we can consider the commonly called *extended techniques* as "improper" playing, i.e. *not* according to those properties. If the piano were designed to facilitate gliding over the keys, half-depressing pedals, hitting the keys or the strings with the flat of the hand, putting objects in between strings, etc., then the instrument would be different in many respects.<sup>2</sup> Such a focus allows us in turn to nuance our conception of techniques that are so often classified arbitrarily.<sup>3</sup> To be able to talk about nuances, then, let's us explore their potential in great detail. Research into this kind of approach to the instrument has shown a surprising richness of material, with three centuries worth of composers liberating their creativity in order to explore this terrain (Vaes, 2009). At the same time, however, the notion of "improper" playing reveals why there is also a distinct resistance to the use of these techniques. Not conforming to design properties can put the integrity of the instrument at risk of being violated. Concrete examples

---

<sup>1</sup> luk.vaes@orpheusinstituut.be

<sup>2</sup> Some builders have explored such avenues, cf. Evert Snel's invention of the *Magnetic Balanced Action*, facilitating a lighter touch and therefore easier glissando playing (Vaes, 2009). The parallel strings of Chris Maene's *Straight Strung* piano model (Maene, n.d.) allows for much easier preparation of and playing on the strings. Both these examples, however, were not developed with extended techniques in mind.

<sup>3</sup> For instance, some publications consider live electronics or instrumental theatre as extended techniques, others don't (Vaes, 2009).

of damage (bending dampers by putting stickers onto them, dropping a screw into the action when preparing the piano, etc.) are common enough to explain the emotional reactions that can often be expected from performers, teachers, and caretakers of the piano alike.

### **Children's enthusiasm**

Piano technicians and tuners are most understandably perturbed by the potential danger of extended techniques. There are other dispassionate reactions, however. In conservatoires, conservation-oriented students and teachers of piano performance still seem less than eager to embrace extended techniques repertoire, even when its aesthetic range is now proven to include 1790s string playing in classical compositions by Friedrich Wilhelm Rust and Israel Gottlieb Wernicke, extending far beyond the radical modernist experimentation of the 1960s in e.g. Annea Lockwood's *Piano Burning* (Lockwood, n.d.) or LaMonte Young's "1698 bangs at the cluster" (Vaes 2009). By the time aspiring piano professionals enter the conservatoire, their interest in extended techniques depends to a high degree on whether or not they want to direct their career towards the new music scene, still by far the place to program extended techniques pieces. The hope that theoretical, historical, and practical insights make it possible to sensitize piano students, teachers and professionals in favor of these techniques at the conservatoire level (Vaes, 2001), has not yet proven to be particularly effective.<sup>4</sup> Such disillusionments stand in stark contrast to the innocent enthusiasm of children when they hear and see the possibilities of the extended techniques. Visiting music academies with lecture-recitals and workshops<sup>5</sup> has demonstrated how children are naturally interested in making any kind of sound as long as it somehow connects to the musical interests and skills that pertain to their age. They are not so easily inhibited by ethical conundrums.

### **The repertoire**

The existing extended techniques repertoire for pre-conservatory levels<sup>6</sup> is limited in different ways. Firstly, there is a noticeable dichotomy between atonal pieces in determined notation, and those notated in playful graphics. The former, from the black and white note glissandi in Vincent d'Indy's *Pour les Enfants de tout âge* opus 74 (1919) to Alain Louvier's many innovative volumes of *Études pour Agresseurs* (1964-1983), look and sound like music for grown-ups made technically easy rather than that they cater specifically to what distinguishes the needs of children from those of adults. Furthermore, whilst their notation is detail-oriented, there is no indication that the pedagogy for improper playing is aligned with that of proper playing. The second broad category, with pieces from György Kurtág's *Játékok* (1973-2017), Alice Code's *A Mad Tea-Party* (2012), and some of Piotr Lachert's *Études Improvisantes* (1973-74) as typical examples, allow the student to apply the greatest

<sup>4</sup> Although the freely downloadable dissertation (Vaes, 2009) can be seen as somewhat of a success (Vaes, 2011), and the presence of extended techniques in YouTube videos makes the repertoire especially accessible to today's performers, the programs of concert houses clearly show that extended techniques are still designated to the specialised new music festivals and series.

<sup>5</sup> Between 2010 and 2017, I have presented the existing relevant extended techniques repertoire to children and teachers in two dozen music academies, conservatories, and EPTA conferences in Belgium, The Netherlands, and the UK. In attendance were young students, their teachers, and aspirant teachers.

<sup>6</sup> With pre-conservatory levels I mean music schools where children are trained who may or may not go on to a conservatory, and adults who wish to learn music making at an amateur level.

available creativity in the greatest possible freedom. However commendable, the teaching of extended techniques through the stimulus of the young performer's sense of freedom remains a weak link in the pedagogy of extended techniques. Such a creativity-oriented learning process provides little room for a controlled and gradual increase in children's technical management of the techniques. Indeed, that control is difficult to capture in a graphically notated composition, as concrete details are sacrificed in favor of more personal input from the performer. Moreover, the general child-oriented pedagogy is in part set up to prepare for professional repertoire, which is proportionally much less involved with such types and degrees of freedom. Indeed, the conservatory repertoire requires a virtuoso level of control, made all the more complicated through the mutual integration of proper and improper playing. The pursuit of this particular pedagogical objective will remain obstructed for as long as the student's notion of extended techniques remains stuck with the impression that these only serve as an introduction to certain levels or to certain forms of music making. It is as if extended techniques are merely of interest for learning to improvise, or for the extremely young who cannot read notes yet and can hardly control their individual fingers.<sup>7</sup> An emphasis on exotic sound effects can obscure the interest in developing the performance skill. In her collection *Travels Through Sound* (Marlais, 2012), the intention of Emma Lou Diemer - "above all, the composer was most interested in creating music that excites the imagination" – is clearly reflected in the individual titles of those pieces that appeal to extended techniques, such as *Wind in the West* (dampened strings), *Old Spanish Town* (percussion on keyboard cover), and *Jazz Echoes* (sympathetic resonance). Equally omnipresent is the association of clusters with loud aggression, as is demonstrated, for example, both by the dynamics of the *ffff* forearm clusters and the title of Rick Robertson's *Argument* (2016).

The confusion between a technique and the sound that it produces, visible in compositions at all levels of proficiency (Vaes, 2009, p. 4-7), may play a role in how we are conditioned to think in terms of sound effects rather than of the precise actions necessary to make those sounds. Such conditioning in turn leads to the exploitation of simple techniques without further pedagogical development.<sup>8</sup> Thus, sympathetic resonance, for instance, is presented almost exclusively in its most effective but least nuanced form: the strings of a palm- or arm-full of silently depressed keys in a low register are guaranteed to produce a noise-like resonance when triggered by any sounds produced properly on the keyboard. Equally striking is the fact that the arsenal of techniques is rather small: palm clusters on the keyboard, sympathetic resonance, simple actions on strings such as muting and gliding - the latter, for example, in Ruth Perdew's *Guitar Chords* (Clarke, 1972) - are apparently the alfa and omega in the pedagogy of extended techniques. The taboo of touching the strings with the fingers or to insert objects in between them, as well as the problems of metal struts or crossing string sections obstructing accessibility, may contribute towards the neglect of the many musical possibilities extended techniques can offer, even though some creativity from the part of the composer could go far in circumventing such issues. Jacki Alexander's

<sup>7</sup> Cf. in volume 1 of *Játékok*, where there is often little difference between Kurtág's pieces and those of a 6-year old improvising at the piano. Or consider the Suzuki Young Musicians School in Cambridge (Power, n.d.), of which Stephen Power introduces the young students to contemporary music via improvisation (Kubik. 2016).

<sup>8</sup> An exception could be the way Diemer follows her *A Harp in the Sky* (everything with dampened strings) by *Wind in the West* (Marlais, 2012), in which some undamped strings provide diversity. The pedagogical development is minimal, however.

*Extended Piano Ensemble* score is an exception in that there is a part for string piano, but the material (five pizzicati on neighboring string choruses) remains undeveloped.

All in all, it is clear that the existing repertoire for pre-conservatory students is very limited in terms of the extended techniques' musical, technical, and pedagogical potential, as well as their place in the training program of proper piano playing. In other words: there does not seem to be a method for teaching extended techniques.

### ***peyotl***

The conflict between the historical wealth of extended techniques in the professional repertoire and the resistance to this material by those who are responsible for stimulating students in becoming professional pianists and teachers, leads to diminished children's enthusiasm and extended techniques' musical potential. To resolve this, Hans Cafmeyer and I teamed up in a project to develop new music for students in the pre-conservatory piano class circuit. Hans had taught children for forty years; I had taught students at music academy and conservatoire levels, as well as teachers in their training programs. Together, we started the research project *peyotl*<sup>9</sup>, a series of newly composed pieces that aim to introduce children to a wide variety of extended techniques by systematically exploring their musical potential with a pedagogical rationale. Throughout different volumes – the first of which is now available – a plan was carefully conceived in order to compensate for the different types of shortcomings in the existing repertoire. Most specifically, we wanted to take into account the biotopes of the classroom and of the student—the need to synchronize the learning curve of improper playing into the proper piano playing training trajectory, whilst deepening the techniques' potential in order to connect to the conservatory repertoire at the end of the school cycle.

### **Volume 1**

The first of the anticipated three volumes of *peyotl* introduces percussion techniques, playing directly on the strings, sympathetic resonance, clusters, and gliding from black to white keys.<sup>10</sup>

Percussion is in itself an introduction to improper piano playing, as it exploits the often complex coordination of the limbs involved in producing all types of movements to play on all kinds of piano parts, the exception being vertical finger articulation. The flat of the hand and different knuckle techniques are used to hit the fall-board cover and the bottom of the keyboard (# 4 *someone's knocking*); accessories (e.g. a toothbrush in # 2 *reco-reco*) serve to glide over the keys; the foot stomps on the ground (# 1 *four corners*). All these techniques can be found in the professional repertoire, with sometimes challenging arm and leg movements to and away from their interface.<sup>11</sup>

Psychologically, the most distant playground – the strings – is reached by the simple technique of muting a set of strings with the palm of the hand (# 3 *are you sleeping?*).

<sup>9</sup> Hans insisted on not using capitals, for the title of the project as well as for the individual pieces' titles. The idiosyncrasy is meant to link to the improper character of the music-pedagogical topic in question.

<sup>10</sup> All references to and excerpts from Cafmeyer and Vaes (2016).

<sup>11</sup> In compositions by George Crumb, e.g. *Makrokosmos I* (1972) and *II* (1973), there is often the requirement to very rapidly switch between string- and keyboard playing. In Frederic Rzewski's *Steptangle* (1984), the foot stomping is far more difficult than it looks at first glance.

Visually locating a raised hammer (Figure 1.) serves to identify the right string for a pizzicato or for gliding over a string chorus (# 7 *syn-co-pa-tion*).

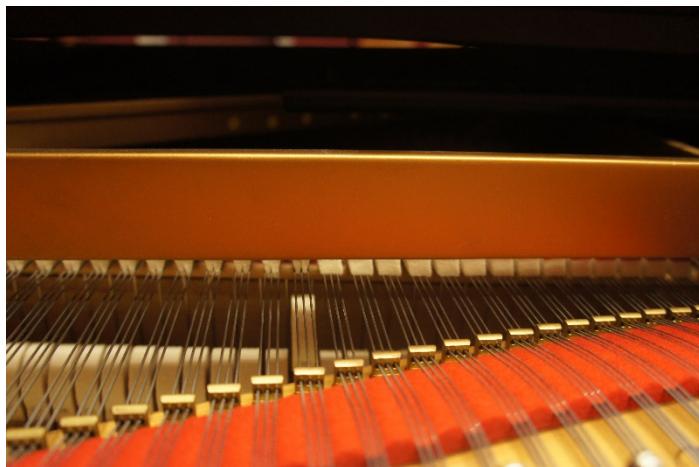


Figure 1. Locating a specific string by way of silently depressing the related key so that the raised hammer points to the right direction.

The cluster pieces present the classic fist cluster (# 10 *waves*) and the newly-developed “phalanx cluster” (# 8 *song*). Unlike the fist, which can be positioned on two black or three white keys, the phalanx cluster permits enough flexibility to perform more precise intervals than the traditional flat-of-the-hand cluster. Regardless of the hand’s size, the thumb is used to change the interval. (Figure 2.)



Figure 2. Closed (5<sup>th</sup>) vs. open (6<sup>th</sup>) phalanx clusters in #8 *song*.

Although the detailed prescriptive character of the notation is emphasized throughout the collection, care has been taken to offer the player the freedom to develop personal preferences. For the phalanx cluster, the player can decide to play with the medial phalanx (i.e. the second digital bone) rather than with the distal phalanx (i.e. the first digital bone, as in Figure 2).

Volume 1 of *peyotl* offers only two cluster types, leaving room for nuancing their musical application. The subdued fist cluster sound contradicts the traditional bias of the loud and

aggressive cluster, the phalanx clusters are used with staccato and non-staccato articulation, and in harmonic and semi-melodic accompaniment. For the same purpose, different (combinations of) parts of the fingertip are put to use for the simple technique of sliding over string sections in # 11 *roller-coaster*: with the soft flesh of the index finger or thumb, with the flesh of two fingers simultaneously, with two nails, and with the nail of the index finger and the flesh of the thumb. The constraintuitive prescription of legato for connecting the consecutive glissandi enhances the learning process necessary to bring the dynamic and timbral characteristics of the different string sections to the same level.

Gliding from black to white keys (# 6 *circus*) will not immediately be recognized as an extended technique but learning to control the act of depressing a key while sliding off another one (taking into account the fast movement of the arm towards the body) helps on the wider improper playing terrain. Similarly, activating a key with more than one finger (# 9 *big ben*) – the opposite of the cluster, from the perspective of performance practice – is more of an ephemeral phenomenon within the confines of this topic. Although it is uncommon in the rest of the piano pedagogy, the distinction between 2+3 and 1+2+3 can efficiently introduce the student to notions of ergonomically worked out fingerings.

In principle, fixing silently depressed keys – with or without a third pedal – can be considered a basic technique, famously known in the step by step releasing of the chord at the end of Schumann's opus 2. But the organized cutting off of sympathetically sounding strings requires proactive listening to, and adjusting the balance of, the built-up resonances. (Figure 3.)

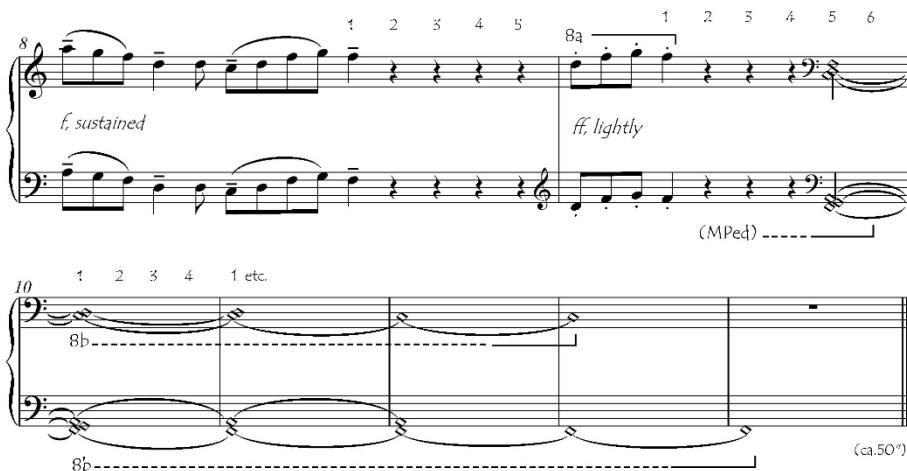


Figure 3. Build-up of sound mass and melodic filtering of sympathetic resonance in #5 black.

Proactive listening returns throughout the set of *peyotl* pieces. It is ideally suited to teaching the student control over his or her sound, from balancing the pizzicato sound with that of the muted strings in # 3 *are you sleeping?* to the slow releasing of the right pedal to its half-way position in order to distort the string-cluster sound in # 11 *roller-coaster*.

References to known repertoire are built into several pieces, though not always by way of an extended technique that is common to both *peyotl* piece and the one referred to, as with the filtered resonances in *Papillons* and #5 black, or the "Aeolian harp" technique in Henry

Cowell's piece of that name and #7 *syn-co-pa-tion*. #9 *big ben* has a melodic near-quote from – as well as some harmonic and fingering references to – Debussy's *Préludes*. The songs that are quotes in most pieces will likely be known to children in a Western geo-cultural context. The timbre differentiation (proper sound vs. dampened string sounds) in #3 *are you sleeping?* is structured in such a way as to align with the canon form in which the song is traditionally performed. Some of *peyotl* is programmatic, e.g. #4 *someone's knocking*, with actual knocking to link to the text of the children's song, or #11 *roller-coaster*, which plays out a dream.

Even though the first volume of *peyotl* is introductory to the in-depth treatment of the techniques, it can already involve rather virtuoso engagement with sound. In # 7 *syn-co-pa-tion*, the syncopated gliding over string choruses must be dynamically proportional to the keyboard melody; the step-by-step crescendo on the strings is developed with different fingertip techniques (fleshy part, nail, combinations); the left hand plays hemiolas in relation to the right hand, and the finger and pedal work complicates the musically simple but subtle ending. (Figure 4.)

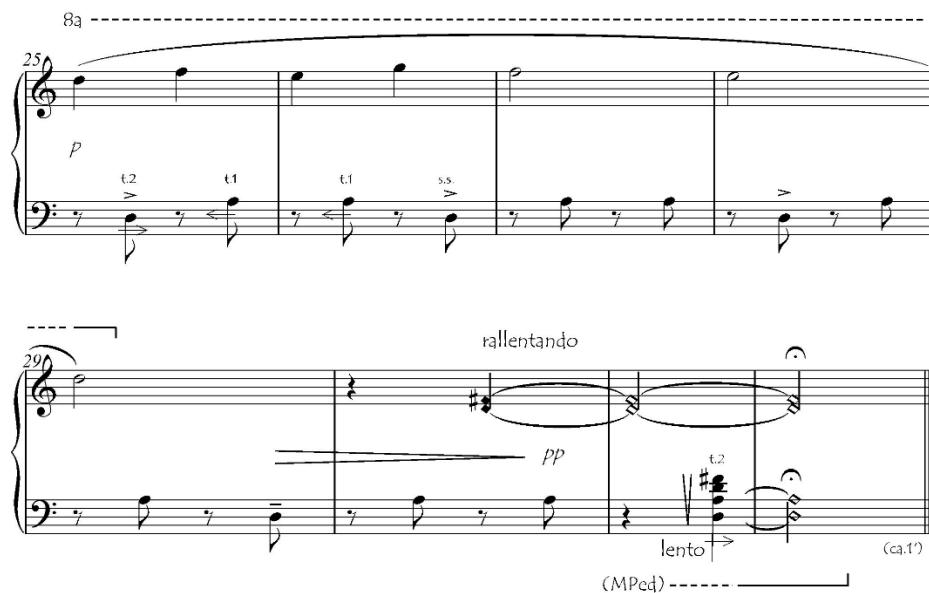


Figure 4. Ending of #7 *syn-co-pa-tion*.

The bodily aspect of the techniques is soon treated beyond the introductory stage as well. If the opening piece (# 1 *four corners*) requires only one arm to move in one way (and then only at the end and in combination with one foot), the follow-up # 2 *reco-reco* has the foot stomps competing with the toothbrush gliding (both left and right) and with one or more knuckles touching the keyboard cover; all of this in sometimes deceptively simple patterns. In # 4 *someone's knocking*, a flexibility is expected that not only allows quick switching between keyboard and percussion playing, but also integrates it into a musically varied environment with nuanced dynamics as well as hemiolas (Figure 5).

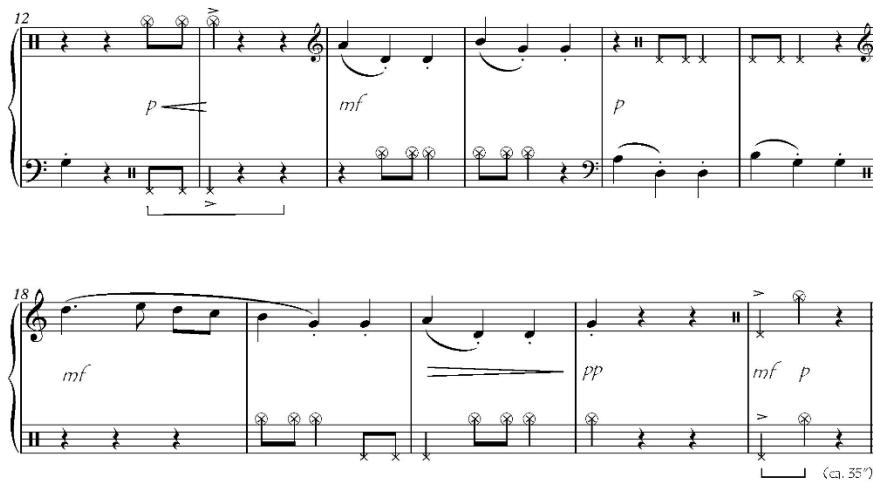


Figure 5. Final bars of #4 *someone's knocking*.

To make it possible for the student to fully focus on the development of the new skills, these are often combined with simple and familiar melodies that are easy to play and memorize. The level of mastering the proper keyboard playing is carefully considered in relation to the difficulty of the extended techniques, so that traditional learning thresholds – e.g. thumb crossing – do not complicate the learning process for the extended technique(s) at hand. Virtuosity requires detailed notation. However, there is still no real consensus about the way in which many of the individual extended techniques are best notated.<sup>12</sup> Furthermore, the lack of an adequate arsenal of symbols to express interpretative subtleties is mostly compensated for by verbal explanations in between staves or in introductory texts. Some techniques still do not even have an adequate notation (e.g. preparation positioning<sup>13</sup> or “aeolian harp” playing<sup>14</sup>), or do not provide for performer’s individual bodily specifics<sup>15</sup>.

Naturally, the techniques that await invention do not have a proper notation at all, yet. It was therefore inevitable that the visual vocabulary designed for *peyotl* is accompanied by introductory explanations. The decision to minimize the explanations, and reserve them for the individual pieces rather than in a volume-based introduction, was inspired by the difficulty of verbally communicating essentially symbolically notated actions, an issue that is experienced by teachers just as much as by students. We therefore resisted the temptation

<sup>12</sup> See also Vaes 2009, p. 901 on the 1975 *Report on New Musical Notation*. Admittedly, much time has passed since then, but the repertoire that showed how “everyone invented his or her own notation for musical phenomena and playing techniques” is still the reference to today’s composers. Many use Henry Cowell’s thick vertical lines to indicate clusters (with or without top and bottom note heads), others write out every note in the cluster. Some use George Crumb’s mixed overtone notation (one staff with the keyboard note; another staff with the actual sound to be produced), others verbally indicate where on the string the finger needs to depress the string.

<sup>13</sup> John Cage’s method to indicate where precisely on the length of strings a preparation should be inserted – notating the measured distance from the damper – is ineffective due to the different sizes of dampers and strings, which influence the position that Cage was thinking of when composing.

<sup>14</sup> Henry Cowell’s writing out the chords to be silently depressed, with an arpeggio sign in front of them meaning the other hand to glide over the relevant string section, is only adequate in e.g. a composition where no properly arpeggiated chords are needed.

<sup>15</sup> E.g. a forearm cluster notated with the outer notes specified may be envisioned too large or small to be comfortable for a pianist with a different size body. Similarly, the distance from the keyboard to e.g. the centre of the strings on a concert grand is not necessarily reachable for just any young performer.

to cater the language to children and add colorful drawings in order to once again emphasize imagination rather than the practical skill of creating sounds. As with traditional notation, the scores are aimed at addressing the performer who is acquainted with or can acquaint him- or herself with symbolic and verbal vocabulary. The youngest students who need help in that respect, will rely on the teacher. Hence the inclusion of the compositional background and the pedagogical aim explicated in the introductory text per piece.

On the other hand, great care was taken to relate to the circumstances in which the student practices. S/he does not necessarily have a grand piano at home, and, even when this is the case, the way in which the model differs from that in the classroom or from the one at the composer's home can easily prohibit playing on the inside, e.g. when a metal strut is in the way of gliding over the prescribed strings. When composing *peyotl*, such issues have been taken into account as much as possible. Each piece was tested in relation to an overview of how the string sections and struts are designed for common grand piano models<sup>16</sup>. The majority of *peyotl* pieces, even including some with string playing<sup>17</sup>, are composed specifically to allow performance on an upright piano. In the case where a digital instrument is the sole one available, those pieces with percussion techniques can be taught. For pianos that do not have a sostenuto pedal, a simple alternative is developed, e.g. inserting folded pieces of paper in between the fall-board and the particular key(s) that need(s) to be locked in depressed position (Figure 6). The accessories were chosen so that any child can obtain them without assistance of grown-ups, e.g. a toothbrush instead of a wire brush.

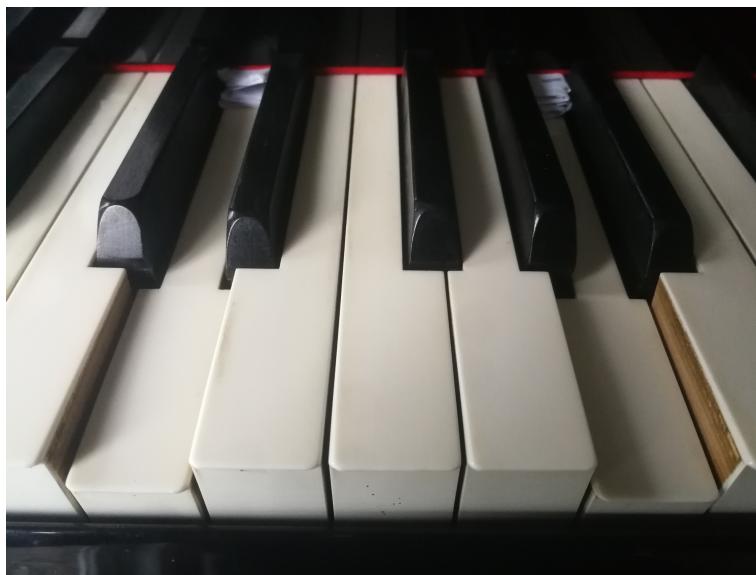


Figure 6. Fixating silently depressed keys for #7 *syn-co-pa-tion*.

The student's comfort in accessing the different piano parts was considered at length, as well as its ultimate benefit on the sound production. It was one thing to take into account the (im)possibilities of gliding over string sections in #11 *roller-coaster* (how many string sections

<sup>16</sup> See Vaes 2009, p. 951 and 1031-1048

<sup>17</sup> This does depend on the design of the upright piano's inside. The so-called "apartment" or "practice" pedal can obstruct accessibility to the string sections.

can be prescribed on the presumed available piano, until where exactly can one always glide without an arm or wrist or part of the palm hitting a strut, etc.), it was another thing to consider which types of strings the imagined sound would be guaranteed to come out of well. The eleven *peyotl* volume 1 pieces were selected from more than thirty. The ones chosen went through many versions. #1 *four corners* saw experiments with accessories to hit the fall board with, such as toothbrush, AA battery, and marbles, before settling on a pencil or marker or the flat of the hand. At one point, gliding fingers, double notes, and more complex rhythms were added, only to conclude that there were too many skills to be developed at once, and that the extended technique risked losing its priority. For #2 *reco-reco*, points of pedagogical consideration included gliding with finger nails rather than with objects; not hitting the side wood of the keyboard at the end of an extended glissando; the technique of switching accessory between hands without disturbing the musical flow; the question of whether to let the performer chose with which foot to stomp would be pedagogically preferable to specifying it in the score; and whether a crescendo on the last glissando would be asking too much in one piece. More general concerns comprise, for instance, whether or not hitting the fall-board with the knuckle might be painful, or if tempo indications always represent an added pedagogical value.

All of the first *peyotl* volume's pieces, some in several versions, were tested in piano classes. Video recordings were used to analyze the communicative success or failure of notation and text (from the perspectives of both student and teacher), and the feasibility of technical and musical requirements for students of different ages and levels (children as well as adults). Finally, video recordings were made available with performances by the composer and by some of the students (Cafmeyer 2018). A second and third volume are in preparation, with pieces that further the performance practice of techniques from volume 1, and others that introduce more techniques, e.g. prepared piano.

## Acknowledgements

For their interest, time, hard work, perseverance, and feedback, I thank teachers Hilde Van Cleemput, Zoé Vanhellemont, and Véronique Vanhoucke, and students Amaury (age 11), Anaïs (7), Audrey (9), Babette (9), Estée (15), Johan (60), Julie (9), Lisa (9), Liselotte (9), Noélyse (10), Romy (10), Rutger (10), Satine (9), Sophie (11), Victoria (9), and Yasmine (11).

## References:

- Cafmeyer, H. (2018). Video's. Retrieved from <http://tinyurl.com/hanscafme>
- Cafmeyer, H., & Vaes, L. (2016). *Peyotl*. Retrieved from <https://tinyurl.com/peyotlforsale>
- Clarke, M.E. (1972). *Contempo 1. An Introduction to 20th century idioms for the pianist*. Colorado, US: Myklas Music Press.
- Kubik, S. (2016). *La musique contemporaine et les jeunes : où est la dissonance?* Retrieved from <https://www.francemusique.fr/musique-contemporaine/la-musique-contemporaine-et-les-jeunes-où-est-la-dissonance-693>

- Lockwood, A. (n.d.). Scores for *Piano Transplants*. Retrieved from  
[http://www.annealockwood.com/downloads/piano\\_transplant\\_scores.pdf](http://www.annealockwood.com/downloads/piano_transplant_scores.pdf)
- Maene, C. (n.d.). *The Straight Strung Grand Piano*. Retrieved from  
<https://www.chrismaene.be/nl/the-straight-strung-grand-piano/>
- Marlais, H. (2012). *Travels Through Sound. Early Intermediate through Late Intermediate*.  
Florida, US: The FJH Music Company.
- Power, B. & S. (n.d.). *Suzuki Piano / Kodály Musicianship Programme*. Cambridge, UK.  
Retrieved from <http://www.suzukipianocambridge.org.uk/index.html>
- Robertson, R. (2016). *Argument. Showcase Solo for Intermediates*. Piano Pronto Publishing,  
Inc.
- Vaes, L. (2009). *Extended Piano Techniques in Theory, History, and Performance Practice*.  
Retrieved from <https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/15093>
- Vaes, L. (2001). Extended techniques in de pianoliteratuur. Alles wat nooit mocht op  
pianoles. *EPTA Piano Bulletin*, 29/1, 30.
- Vaes, L. (2011): “Who’s gonna read this?” Retrieved from  
<http://artisticresearchreports.blogspot.com/2011/10/whos-gonna-read-this.html>

## Las Artes de la escena: mirar a los dioses de frente

Marifé Santiago Bolaños<sup>1</sup>

Universidad Rey Juan Carlos, Madrid (URJC)<sup>2</sup>, España

**Resumen:** Tomando como referente la *razón poética* de la filósofa María Zambrano, se tratará de cercar la importancia que supone la incorporación de las artes escénicas en el ámbito académico universitario. Su exclusión histórica de este territorio podría explicar, simbólicamente, la desafección y decadencia de una época y una manera compartida de estar en el mundo que sostuvieron la idea de Europa, cimentada en la igualdad, la fraternidad y la libertad. A partir de aquí, se propone revisar esa idea, buscar dónde se perdió, qué supone el abandono de sus sueños democratizadores, ofreciendo una “poética del sur” que se valiera de “metodologías del respeto”. Entre ellas, destacaríamos abordar el tema con perspectiva de género, para que el detalle y lo excluido intencionadamente del orden canónico, permitiera a la universidad cumplir su encomienda de ser creadora de espacios plurales de lo común con capacidad de acoger “lo universal” y sus enriquecedoras diferencias.

**Palabras clave:** Razón poética, canon, poéticas del sur, metodologías del respeto, creatividad, espacios de lo común

**Abstract:** Taking as a reference the *poetic reason* of the philosopher María Zambrano, an attempt will be made to highlight the importance of the incorporation of the performing arts in the university academic environment. Its historical exclusion from this territory could symbolically explain the disaffection and decadence of an era and a shared way of being in the world that sustained the idea of Europe, based on equality, fraternity and freedom. From here, it is proposed to review that idea, to look for where it was lost, what the abandonment of its democratizing dreams means, offering a “poetics of the south” that made use of “methodologies of respect”. Among them, we would highlight addressing the issue with a gender perspective, so that the detail and what is intentionally excluded from the canonical order, allows the university to fulfill its task of being the creator of plural spaces of the common with the capacity to embrace “the universal” and its enriching differences.

**Keywords:** Poetic reason, canon, southern poetics, methodologies of respect, creativity, spaces of the common

## Las Artes de la escena: mirar a los dioses de frente

I

En el mes de octubre de 2019, fui invitada para participar en la Escuela de Investigación Artística del Departamento de Comunicação e Arte, de la portuguesa Universidad de Aveiro. He optado por mantener un tono de cierta oralidad y cercanía en el texto que ahora se publica, puesto que también ese tono se corresponde con la propuesta que presentaba en el contexto en cuestión, y que se desarrolló a modo de clase y no de conferencia.

Participar en este encuentro fue un privilegio que, al tiempo, se convierte en una responsabilidad que asumo encantada. Trabajar por el reconocimiento absoluto del papel que las artes escénicas aportan al ámbito académico, reconocer que su valor excede las medidas sustituibles por esas otras aportaciones que se hacen únicas; saber que se inscriben en la genética simbólica, como lo han hecho desde el inicio de la historia de la humanidad, desde antes incluso de que hubiera un registro escrito que permitiera el testimonio perdurable de la memoria, pero ahora ya en la universidad, tendría que ser una certeza y, van a permitírmelo, una esperanza para el mundo.

Habrán pensado que estoy haciendo una declaración “cósmica”, movida acaso por una

<sup>1</sup> [castroluce@gmx.es](mailto:castroluce@gmx.es)

<sup>2</sup> Académica Correspondiente de la Real Academia de Historia y Arte de San Quirce, Patrona de la Fundación María Zambrano y del Centro de Estudios sobre el exilio, Ex Directora General de Educación y Cultura de la Presidencia del Gobierno de España (2004-2011), Encomienda de Número de la Orden del Mérito Civil (Gobierno de España), y la Comenda da Ordem do Infante D. Henrique (Gobierno de Portugal). Vicepresidenta de “Clásicas y Modernas. Asociación para la Igualdad de género en la Cultura”. Académica de la Academia de las Artes Escénicas de España.

pasión que es exactamente la misma que la que tiene esta audiencia. Hay esa pasión, pero también, puedo asegurárselo, un firme convencimiento avalado por haber pensado mucho en ello, haber trabajado, haber leído mucho sobre ello. Y, lo más importante, puesto que de acción-performance estamos hablando, haber comprobado la transformación que la praxis de este convencimiento significa.

Es una comprobación, sin embargo, a la que llegamos “por vía negativa”, es decir, constatando fracasos que no han tenido, precisamente, a las artes escénicas en cuenta. Me es muy grato, incluso he de confesar que emocionante poder estar hablando así aquí, en Aveiro frente al mar, en un recodo del mundo que ha hecho de la hermosura y la delicadeza un modo de concebir el tiempo.

Vivimos un momento confuso en la historia común. Esta historia común a la que, una vez, llamamos “Europa” se ha ido construyendo del cruce de caminos, lenguas desde las que se piensa y se siente, imposiciones, climas que condicionan los hábitos compartidos. Y la elección, voluntaria o inconsciente, de que la sola razón es suficiente para configurar un territorio de convivencia. Una razón tan práctica y eficaz en su destreza para marcar sendas en línea recta e imponerse, como inútil y endeble para sensibilizarse de todo lo que se va quedando entre los escombros de la historia oficial.

Y justo ahí, en tales “escombros simbólicos”, está la ardua biografía de la cultura escénica, de las artes escénicas, de la capacidad humana de crear vínculos, recrear memoria y sueños, y re-presentar. Mantengamos este último concepto, porque vamos a volver a él. Y asumamos la grandeza absoluta de que las fronteras que, una vez, tuvieron nombre hoy son invisibles y poderosas en el imaginario que no sabe cómo abolirlas, salvo que el sueño creador ocupe su lugar. Aquello que el poeta y filósofo de Martinica Edouard Glissant llamaba “todomundo” o “pensamiento archipieler”. Maravillosos conceptos nacidos de una maravillosa imagen vivida...

Un filósofo referencial para el siglo XX y, desde luego, para el siglo XXI puesto que sus intuiciones han dado pie al laberinto del pensamiento que habitamos, me refiero a Nietzsche, sentenció la muerte de dios. Cuántas interpretaciones capciosas de esta conocida frase, el arte lo sabe porque lo entendió y asumió desde el inicio intentando enseñar lo que esa idea contenía. Qué poco se ha insistido en que estaba dándole carta de naturaleza a la creatividad como fundadora de conciencia, de otra conciencia, de una nueva manera de ser conscientes y, por tanto, de relacionarnos. No es el arte quien copia la realidad, sino la realidad la que ha de ser guiada por el arte. Permítanme dos apreciaciones terminológicas que considero cruciales, y que dan sentido a ese “dios ha muerto”, en el que, como verán a continuación, se está desvelando un canto a la ligereza frente a la pesantez de la racionalidad impositiva que ha caracterizado nuestro imaginario cultural: “ultrahombre” (también podría leerse, hoy, “ultramujer”) y amor *fati*, el amor como destino ineludible. “Über”, en alemán no es el “super” que, tanto en portugués como en español, connota exceso, podríamos decir, cuantitativo. Es un “más allá”, algo que se sale del canon, algo que, por lo tanto, está “fuera del orden establecido”. El “ultra ser humano” es el que se define no por ese canon social impuesto, sino porque el ejercicio de su voluntad de poder inaugura otra dimensión insospechada de la vida. Es “auroral”, y su acción está, evidentemente, “más allá del bien y del mal”. Pero hay algo aun más interesante en todo esto que, les aseguro, no se ha salido, en absoluto, de mi pretensión de reflexionar con

ustedes sobre el papel al que están llamadas las artes escénicas y, específicamente, en los espacios de transmisión, generación y conservación del pensamiento. Es la idea nietzscheana de que ese destino de la voluntad de poder es amor y que, al serlo, afirma la vida en la generosidad hacia los otros. No es una carga-destino, sino unas “alas-destino”, un canto a la ligereza. De aquí que el filósofo se refiera a Dionisos, el dios griego de la desmesura, del impulso creador. El dios de la ebriedad simbólica que es, en la concreción, el sueño creador. El dios que danza, el dios del teatro. El teatro, ese lugar intempestivo donde es posible mirar, de frente, a los dioses.

## II

Quiero que reparemos en que quien ocupa la escena se llama “intérprete”. Y que un “intérprete” no deja de ser un mediador. Pero, ¿un mediador de qué, desde dónde, hacia quiénes? Un mediador de algo que está “más allá” y llega, por su mediación, por su interpretación, aquí. Al aquí absoluto de la escena y se presenta, pues, a los ojos, los oídos - reales o figurados todos ellos- de quien recibe esa huella, ese fruto interpretado cuya realidad está “más allá”. Más allá, insisto en esto, del bien y del mal. Porque el bien y el mal son ya cualidades y pactos de “aquí”, que hay que convenir en términos distintos, que se modifican en el devenir del tiempo y en lo fortuito del espacio. Como en los sueños, no se juzga ninguna moralidad sobre la escena, sino que se trae la sustancia del criterio para que fuera de ella podamos establecer pactos de convivencia, decisiones críticas sobre nuestros actos en el territorio de lo común. La crítica del juicio estético (me valgo de la terminología de Kant) lo es en cuanto a su capacidad de despertar conciencia y amplitud en quien tiene el papel de espectador, que nunca puede, por ello mismo, ser pasivo. La interpretación abre el telón de la posibilidad, nunca la impone. Y lo hace, además, en la comunidad del espacio que, en cuanto el intérprete aparece, se transforma en espacio escénico.

Lo que el y la intérprete traen no pertenece, pues, a ese aquí pactado. Es, por el contrario, lo que en su recepción crea mundo en el pensamiento aun inédito que inicia, al hacerlo, lo inédito de la existencia. Se hace crítico, pensamiento crítico al que se llega por la empatía del sentir. Y, fíjense, al hacerlo en esa voluntad destino-amor o amor como destino, se abre a todos y a todas, contagia de su poder y es capaz, permítanme la imagen, de limpiar de prejuicios, de miedos, de fronteras que acaban convirtiéndose en cárceles para la creatividad. Los sistemas totalitarios, bien lo sabemos, imponen un canon pretendidamente “realista”, niegan esa voluntad de poder como amor, ese amor *fati*. Frente a ellos se presenta la ligereza del pensamiento que impregna, que permite volar y salvarnos de esa pesantez de lo impuesto contaminador de la libertad.

Porque de libertad estamos hablando. De libertad a la que lleva ese sueño creador, abierto, no esclavo ni esclavizante. Y en ese ámbito, la actitud artística tiene el lenguaje y la palabra que permiten pensar, decir y proponer un marco de referencias inclusivo. Una matriz. No hace tanto tiempo que, en nuestros países, las artes escénicas, las artes del espectáculo -entendido este en su sentido más amplio-, han entrado en la academia, en la universidad, en ese país que es “universal” y que le da nombre a una actitud, más que a una institución. Y cuesta el reconocimiento de su valía para entrar donde el canon no contaba con ellas. Pero, todavía más, cuesta ser plenamente conscientes de su valor. El valor de la poesía. Porque la raíz de nuestra palabra “poesía” está en el verbo griego que se refiere a un hacer cuya naturaleza, frente al hacer “técnico”, es creador. Un hacer, una acción enfrentándose a

lo evidente porque es una suerte de sibila, de augur, de mediador, de “intérprete” de algo que todavía está por llegar y que, acaso, no se espera porque no hay “metodología de la imaginación” que permita suponer su posibilidad. No en vano los círculos hermeneúticos, tan eficaces a la hora de abordar una investigación profunda en nuestros campos de saber, toman el nombre del dios Hermes, alado mediador entre mortales e inmortales. Y no es casual, tampoco, que sus símbolos sean alas y un caduceo-bastón de mando-varita mágica-batuta en la que se enlazan dos serpientes repitiendo, ad libitum, el signo del infinito.

### III

Soy profesora de Estética y Teoría de las Artes en la universidad pública española, concretamente en la Universidad Rey Juan Carlos, de Madrid. Mi formación es, como deducirán por la especialidad, la Filosofía. La Estética es, lo saben, esa rama de la Filosofía que centra su atención en los procesos creativos. Acostumbro a decir que nuestra fuente y nuestro horizonte es la capacidad humana de soñar, y la necesidad de que ese sueño lo sea creador. A tal respecto, me gustaría contarles, someramente, cómo han llegado las Artes Escénicas a la universidad pública española, cómo se están desarrollando en la actualidad y cuáles son los hilos que tejen un tejido aun frágil que puede desvirtuarse si no se atiende a su materialidad y romperse si no se cuida con el esmero que lo intangible exige.

La historia reciente comienza hace veintimuchos años, cuando la recientemente fallecida bailarina absoluta Alicia Alonso le propone a Alberto García Castaño crear en España una estructura académica que permita desarrollar estudios de alto nivel de danza, comenzando con la transmisión de la metodología de la escuela cubana que, como saben, es única en su reconocimiento como escuela por UNESCO. Se crea, entonces, la Fundación “Alicia Alonso” que incluye la Cátedra de Danza Alicia Alonso, vinculada a la histórica Universidad Complutense de Madrid (mi *alma mater* por cierto), donde se plantea la experiencia pedagógica de una escuela de alto nivel formativo técnico, al tiempo que incorpora, como la universidad requiere, investigación y, por lo tanto, estudios formativos teóricos que incluyen desde la historia del arte, no solo del arte dancístico, al pensamiento. Unos años después, con la apertura de la Universidad Rey Juan Carlos, la última de las universidades públicas abierta en la Comunidad de Madrid, la cátedra se convierte en Instituto Universitario “Alicia Alonso”. Cuando el curso 2010-2011 todas las universidades europeas han de estar dentro del conocido como “plan Bolonia”, el Instituto Alicia Alonso ya tenía experiencia y buen hacer y todo el recorrido burocrático hecho para poder convertirse, como así fue, en depositario de la coordinación del primer grado “Bolonia” público de Artes Escénicas de la universidad española. Había estudiado las mejores prácticas académicas similares del mundo, había sabido combinar en su currículo la formación artística con profesorado de danza clásica, danza española, danza contemporánea, danza teatro y danza acrobática de primer nivel, y añadirle a tal currículo una rigurosa formación cultural con asignaturas “teóricas”, que permitieran abordar la formación artística de la mano intelectual, imprescindible, de materias cuya propia historia genealógica proponía, a los y las intérpretes, entrar en sus procesos formativos y creativos con herramientas no habituales en el terreno de las artes escénicas, precisamente por haber crecido, de alguna manera, huérfanas de la academia.

Nos parece, seguramente, imposible que no se hubiera hecho antes esta reflexión, por otra parte, evidente. Quizás la existencia, en España, de conservatorios superiores, de escuelas superiores de arte dramático, en el territorio público y equivalentes en el territorio privado, no

habían reclamado la necesidad absoluta, extrema de incorporar los estudios escénicos, performativos a la universidad, como sí había ocurrido, hace décadas, con las bellas artes, por ejemplo. Bellas Artes que tuvieron que abrirse espacio y voz con las mismas dificultades que nosotros y nosotras.

“No habían reclamado” es benévolamente reconozco. Quizás habría que decir “se intentaba persistir en obviar una reclamación urgente”. Y, he de deciros, sigue siendo conflictiva la convivencia entre estudios de peculiaridades tan específicas y los hábitos y maneras tradicionales de la universidad. Sigue habiendo, en España, una relación que, día a día, hay que justificar y demostrar porque cuesta incorporar parámetros de medición de resultados que no se parecen a los que siglos de tradición han aceptado como únicos. Como tampoco es fácil presentar “estadísticas de resultados” cuando las que, siglo tras siglo, se recogen no cuentan con la inmedible variable de lo cualitativo. Como, además, los países que han padecido dictaduras saben que estas tienden a borrar logros que son derechos, para que la memoria no ilumine su ausencia, pocas personas saben que, justo antes de la Guerra Civil española el entonces Ministerio de Instrucción Pública, que sería un equivalente aproximado de nuestros actuales ministerios de educación y/o universidades, estaba elaborando ya programas curriculares que incorporaran las artes escénicas y la danza a la universidad, como harían otros países en las décadas de la posguerra mundial. Esto no es una anécdota en la historia de un país, sino una trágica derrota de la justicia.

La justicia, por cierto, no tiene territorio administrativo; como la belleza y la dignidad, es patrimonio de la humanidad.

Voy a continuar dialogando con ustedes en planos que, como ven, se mezclan; me refiero a los de la información y la reflexión. Me aventuro a pedirles que ambos se unan en nuestra conversación. Un insigne pedagogo español señalaba, para el momento más brillante de la contemporaneidad cultural española, que la revolución se hace en el espíritu. Lo asumo... Les decía que, desde el curso 2010-2011 hay “grado Bolonia” de artes escénicas, de danza, en la universidad pública española. Y, desde poco antes, hay un master oficial del mismo tema. Ese master permitió a profesionales de las artes escénicas, de las artes del espectáculo, cuyos recorridos “académicos” no habían sido equiparables a los de otros estudios universitarios, poder iniciar, tras cursar el master, estudios doctorales. Por ponerles un ejemplo suficientemente explícito, la universalmente conocida y reconocida bailarina Tamara Rojo, actual directora del English National Ballet de Londres y Premio Príncipe de Asturias de las Artes, por señalar tan solo dos datos de su prestigiosísimo currículum, es doctora por nuestra Universidad.

Los estudios de grado y los estudios de master se pudieron poner en marcha, en la universidad pública, gracias a que se encomendaron, burocráticamente e intelectualmente hablando, al Instituto Universitario “Alicia Alonso”, dependiente de la Fundación “Alicia Alonso”; fundación sin ánimo de lucro, esto es importante destacarlo. A través del convenio entre el Instituto y la Universidad, comparten horizonte, y formación que les permita alcanzarlo, estudiantes del mundo entero que cursan o bien grado “Bolonia” o bien título superior cuando la procedencia de sus estudios no es la “vía habitual” para ingresar en la universidad pública española porque llegan desde conservatorios superiores, pero no desde la enseñanza secundaria, prueba de acceso a la universidad, etc.; o porque sus países de origen tienen otros sistemas de enseñanza que requieren recorridos distintos de

homologación, o porque incluso siendo españoles presentan experiencia homologable en el plano profesional pero hay requisitos académicos que tienen que equiparar. Hay ya cientos de hombres y mujeres, cientos de artistas que se han formado, con éxito, en nuestras aulas, que están trabajando en prestigiosos ballets y compañías del mundo, que son profesores y profesoras en España y fuera de España. Y, algo hermosísimo, se mantienen vínculos afectivos e intelectuales que logran ese sueño de cualquier profesional de la educación y de creadores y creadoras: que esta sea “universitas”.

Reitero muchas veces que el saber tiene que polinizar la vida, y que la universidad ha de preservarlo, compartirlo y hacerlo crecer. Compartirlo y hacerlo crecer, les pido que también retengan estas dos acciones en su memoria.

Hay una parte muy importante en la praxis de todas las titulaciones que ha hecho necesario incorporar nuevas asignaturas a los grados y títulos, y crear otro master: se trata de la gestión y el liderazgo culturales. En las revisiones y ajustes que se han ido haciendo estos años en nuestros estudios, se ha visto y aceptado lo indispensable de que intérpretes escénicos conozcan y dominen las tecnologías del conocimiento y la comunicación con las que, inevitablemente, van a crear, expandir y compartir sus creaciones. Crear y compartir, porque se trata de herramientas que ofrecen senderos por los que discurrir en ambas acciones, de una utilidad innegable siempre que se conozcan e, insisto, se manejen. No olvidemos, por ejemplo, que en el ámbito de la danza hay, incluso ya, una manifestación de la misma que conocemos como “videodanza”. Ya no se trata solo de filmar, sino de saber que el lenguaje escénico de un modo general, tienen otros “espacios” físicos y, para mí esto es crucial, mentales, donde discurrir y presentarse, sin que eso signifique perder ni un ápice la peculiaridad y grandeza que las artes performativas poseen.

Interpretación ante la cámara, pero también manejo de la cámara, edición, etc., etc. Y, algo importante también, conocimientos de gestión y de liderazgo culturales, derechos de autor y propiedad intelectual, etc. Podemos, después, hablar de este tema específico; ahora, si me lo permiten, voy a continuar dejando, sobre la mesa del pensamiento, otros temas.

Recapítulo, pues: la Universidad Rey Juan Carlos, de Madrid, y la Fundación “Alicia Alonso” mediante su Instituto Universitario “Alicia Alonso”, imparten el Grado de Artes Visuales y Danza (este es el nombre exacto), con las menciones de danza clásica, española, contemporánea, danza teatro y danza acrobática, y los títulos superiores de Danza y de Pedagogía de la Danza. Y el master en Artes Escénicas, y el master en Gestión y Liderazgo de proyectos culturales.

Y, además, el Instituto Universitario de la Danza “Alicia Alonso”, aporta el hecho de que es el representante oficial de España en el International Theatre Institute (ITI) de UNESCO, y por su vinculación con la universidad pertenece a la Network for Higher Education in the Performing Arts (UniTwin), de UNESCO también. Esta alianza extraordinaria entre diferentes instituciones, permitió que se celebrara en España, concretamente en la ciudad de Segovia, el 35 Congreso Mundial del ITI/UNESCO, en julio de 2017, que compartió el V Simposio Internacional de Danza y la primera edición del Festival Internacional de Teatro Universitario de la red UNITWIN. Cerca de 600 profesionales de más de 80 países pudimos trabajar en común temas como la función del teatro en zonas de conflicto, los derechos de las y los artistas, o los programas educativos y de investigación vinculados a las artes escénicas. Y en esa misma línea, quiero contarles que justo la semana pasada, en el Museo Centro de

Arte Reina Sofía, de Madrid, se ha celebrado el I Congreso Mundial de Investigación en Artes del Espectáculo<sup>3</sup>, donde, una vez más, queda demostrada la necesidad de que la creación y la investigación performativas procuren espacios de pensamiento compartido, como, precisamente, este que nos reúne en Aveiro, al que, de nuevo, agradezco haber sido invitada.

#### IV

Voy a dedicar unos minutos a contarles líneas de investigación en nuestros trabajos de fin de grado, trabajos de fin de master y tesis doctorales. Y voy a compartir con ustedes dificultades para que, muchas veces, sean aceptadas, sin discusión, en la universidad. Es obvio señalar que hay trabajos de investigación históricos, nada que comentar, de momento, al respecto. En mi caso, estoy fomentando que incluso tal tipo de trabajo contempla una metodología hermenéutica que, en sí, aporte matices propios de las humanidades en general, y de la creatividad en particular. Consideramos, también, importantísimo preservar el legado de figuras que han aportado relevantes elementos a las artes del espectáculo que por su edad han protagonizado un tiempo histórico de quienes son legado imprescindible.

Son depositarios y depositarias de nuestra memoria enterrada, aquí compartimos este desasosiego todas y todos los europeos, son ese “mundo de ayer” al que con tan dolorosa precisión se refería Stephan Zweig, que la conflictiva y compleja hasta el dolor historia del siglo XX ha impuesto. Estamos haciendo grandes esfuerzos por investigar archivos y legados que son la herencia patrimonial del siglo XX, y también conservar, con el privilegio que esto supone, el “legado simbólico” de quienes aun pueden contarnos cómo ha sido su experiencia artística y pedagógica en el recorrido de un siglo XX que acabó, taxativamente quizás, en 1945 y exigió un nacimiento prematuro al tiempo venidero. Particularmente, estoy haciendo grandes esfuerzos para que mis estudiantes, de una manera ventajosa y autorreferencial puesto que también son artistas, se ofrezcan para darle cuerpo investigador a personalidades conocidas pero no siempre reconocidas, y a personalidades reconocidas que, sin embargo, han entregado su vida a las artes escénicas sin que la circunstancia de las mismas haya permitido, como estamos exponiendo, que se considere indispensable conocerla y conservarla, más allá de lo gremial o historicista.

Los cruces de disciplinas, de la filosofía y la psicología a la historia del arte y la filología, la simbología, la antropología, etc.; pero también los cruces estilísticos, en los que razón y poesía se ayuden y motiven mutuamente, requieren una cortesía investigadora no extendida, por desgracia, en nuestros entornos. Hay que levantar una multitud de velos acumulados en derivas conceptuales históricas, y reeducar hábitos académicos excluyentes.

Así, hemos empezado la normalización de defensas de trabajos de investigación cuya expresión lo sea performativa en el sentido más estricto del término. Ejemplifico, en este punto, mis palabras con una tesis doctoral, dirigida por mí, de una violonchelista y pedagoga, sobre la música como actante. Recibió una calificación excelente, pero hubo que exponer con un cuidado extremo que lo que se estaba proponiendo en la tesis doctoral era una investigación no historicista y sí absolutamente “de experiencia de laboratorio”. Qué significa, psicológicamente, artísticamente, y, permítanme, filosóficamente considerar la

<sup>3</sup> El I Congreso Mundial de Investigación en Artes del Espectáculo, se desarrolló del 24 al 26 de octubre de 2019, en el Museo Centro de Arte Reina Sofía (MCARS), de Madrid.

<https://proa.ua.pt/index.php/impar>

música como “actante” y no solo como elemento de actuación; qué trae consigo, no en la preparación del intérprete musical, sino en el intérprete musical en cuanto a actor-actriz en la representación. Conciencia de la representación y, por ello, de la interpretación no solo técnica, sino creadora en sí misma, en ese territorio donde el espacio físico es una parcela del espacio del imaginario cuyo hilo de Ariadna solo el arte posee.

No hay forma de mencionar a Ariadna, aunque sea en un sentido simbólico, y no traer a colación laberintos, minotauros y, una vez más, al dios Dionisos, que dejamos esperando su entrada en nuestra intervención hace ya un rato.

Laberinto porque hoy día no podemos esquivar, es más, no queremos esquivar metodologías de trabajo a las que he dado el nombre de “metodologías del respeto”, y que tienen mucho que ver, precisamente, con las razones de nuestro encuentro y con la materialidad temática del mismo. Hablar de artes escénicas, de artes del espectáculo, y hacerlo en la universidad como lo hemos estado haciendo, parte de la certeza con la que comenzaba mi intervención, y que se refiere al poder, en cuanto posibilidad, que el arte entrega. Su valor no solo restablece la dignidad, sino que la siembra y hace crecer allá donde no está, ha sido robada, está perdida o, lo que es más duro, ni siquiera se cuenta con que sea un derecho. Vivimos sociedades en las que se espera una suerte que, como tal, no puede ser general, en lugar de reclamar justicia, que viene a ser algo así como si, por principios, en una sociedad todo el mundo tuviera suerte. Justicia es el pacto de trabajar por un espacio de lo común donde no se exijan heroicidades, ni suertes o anecdóticos triunfos fortuitos. La universidad, desde mi punto de vista, tiene el deber de hacer crecer la semilla de la justicia, y el arte activo sabe cómo facilitar esa tarea.

Los trabajos de investigación que estamos desarrollando no pueden, pues, considerar que tales principios pertenecen a otras actividades que, de un modo peyorativo muchas veces, se han empezado a colocar en “lo político”. Van a permitirme que haga recordatorios básicos, como que el término “político” procede de la palabra “polis”, que “polis” puede usarse, figuradamente, como sinónimo de “ciudad”. Y que “ciudad”, ese “civitas” latino, está en la raíz de “cívico, civismo, civilizatorio”, y que tales conceptos se han visto, muchas veces, tan desvirtuados interesadamente como el de “política”. Planes estratégicamente diseñados inoculan miedo y desidia, factores ambos que desarticulan, con eficacia encomiable, los valores pactados que gestan espacios de lo común democráticos. La filósofa María Zambrano (1988) señalaba que el orden democrático se parece más a un orden musical que a un orden arquitectónico, porque se trata de un orden en el que hay que escuchar a quien no eres tú, por lo que añadía que no puede haber jamás un espacio democrático si temblamos al ver al otro porque se ha roto el pacto básico de confianza. Y esta es una de las razones urgentes por las que, considero, incorporar perspectiva de género a nuestra labor es algo que ni siquiera tendríamos, a estas alturas, que estar señalando.

Sí quiero recordar, también, que los avances sociales en el marco absoluto de la justicia, que cada resquicio de existencia donde esta intenta abolir la desigualdad y a sus secuaces, ha habido un protagonismo indiscutible de la búsqueda de igualdad entre hombres y mujeres. Y que cada vez que las mujeres hemos conseguido estar en un fragmento del espacio de lo común, tal derecho ha tenido repercusiones positivas en los derechos del

resto de la humanidad. Es algo hermosísimo este saber que los derechos conquistados solo restan injusticia. Y es muy necesario comprobar que cuando la investigación académica se aborda con perspectiva de género empezamos a encontrarnos con lecciones olvidadas o esquivadas que son sustanciales, precisamente, al quehacer artístico. Con lo que regreso al comienzo de mi intervención: cuánto tiene que aportar, por deber y derecho, la universidad. Y si aceptamos que la universidad tiene la tarea insoslayable, apartada en nuestros días, de generar criterio firme, cómo no acaba de asumirse que no habrá transformación hasta que las artes activas, las artes performativas no se conviertan en líderes del porvenir humano. Por todo ello, también quiero compartir con ustedes lo que, desde mi punto de vista, todavía está en camino y es importante lograr. Para empezar, alianzas entre experiencias que están sucediendo en distintos lugares del mundo, encuentros que permitan compartir tales experiencias y prácticas; pero además proyectos comunes que exijan romper fronteras geográficas y mentales, absolutamente caducas. Sé que, en este tema, son ustedes pioneros en Aveiro, y aprovecho la ocasión para que nos comprometamos, con el firme propósito de aprender de sus prácticas excelentes, a pensar en tareas comunes sin dejar que el tiempo nos venza. Tenemos muchísimo que aprender de ustedes y no me queda más que ponerme a su disposición para que logremos un espacio común de pensamiento y creación entre todos. Para incorporar a nuestro tiempo lo que llamo una “poética del sur”.

## V

Han aparecido en mi intervención la esperanza, la emoción como elemento de actividad ante el fracaso, los fracasos de la razón sola. Se entrelazan las experiencias de un pensar con el cuerpo y la razón poética de María Zambrano. Una constelación de pensamientos que no han renunciado a la vida. Una voluntad, una responsabilidad, por lo tanto, de poder- posibilidad como amor. La llave de un territorio al que la razón sola teme, un territorio habitado por todo aquello que desmorona una estructura de convivencia en la que la cortesía, la solidaridad y la justicia no permiten sistemas de relaciones fundamentadas en la desconfianza y la competitividad que hace a los seres humanos, por definición, contrincantes en vez de compañeros y compañeras.

Compañero es una palabra hermosa, quiere decir aquel con quien se comparte el pan. Y el pan, en el contexto que estoy tratando de crear con todos ustedes, es el alimento que simboliza algo básico. Un alimento, simbólicamente, que protege del miedo porque el que comparte el pan, el “compañero”, “acompaña”. Se nos ha enseñado a renunciar a las palabras creadoras, y con ellas se han ido los sueños que capacitan al ser humano para habitarlas. Deshabituar esas palabras, que no traigan consigo compañía, hace que nombrarlas parezca un gesto vacío. Decir hoy dignidad y decir belleza y decir sueño creador, como decir libertad o pensamiento crítico se han revestido de una pátina de ambigüedad y descrédito que no he de demostrar en este foro. Y que, sin embargo, urge limpiar de adherencias lanzadas desde poderes no siempre visibles que tienen como gran mérito su eficacia a la hora de lograr que se expulsen del espacio de lo común. En los márgenes de ese espacio diseñado aboliendo el sentido de comunidad, de igualdad, por tanto, de respeto en último término, de libertad siempre, late todavía la semilla de la transformación y sus frutos potenciales. Tampoco tengo que demostrar esta afirmación porque la Universidad de Aveiro ha propiciado este encuentro y porque en él se han reunido, como en la ceremonia del teatro, personas distintas a una misma hora y un mismo lugar,

para celebrar juntas el rito misterioso, iniciático, de la fortaleza y la templanza, de la paciente espera del ciclo de la vida creadora, virtudes prácticas todas ellas que las artes requieren y para las que, por fortuna, no hay más fórmula que el esfuerzo y la constancia. No dar nunca por hecho lo que haya podido funcionar antes que, traducido a un lenguaje “científico”, sería la máxima expresión del amor al saber y la mayor entrega vital a una verdad que lo es si está viva porque vitaliza. Sin aguardar más recompensa o premio que estar en ella y compartirla. Una actitud, como señala María Zambrano de nuevo, cambia el mundo.

Salir del laberinto, de cualquier laberinto, solo se logra cuando se recorre el camino del centro hallado a la salida; es decir, cuando se desanda el camino que, ensayo-error, temor y persistencia, conduce al punto donde espera, hambriento acaso, pero solo siempre, el minotauro cuyo rostro nadie ha podido explicar porque nadie ha salido del laberinto, hasta que Ariadna le entregue un hilo a Teseo para que lo ate a la entrada y no olvide, por tanto, el camino de vuelta. Ella ha roto otro hilo convertido en cadena: el de la ley de la enemistad. Lo ha roto como tantas mujeres reveladas en la mitología del sur de Europa. Ariadna no es una traidora a su ciudad. Como no lo es Antígona enterrando a su hermano. Ambas, y podríamos seguir llamando a tantas otras, no han sido oídas, se ha rechazado su palabra igual que no se escucha la palabra de Casandra, cuya voz no tiene lugar para ser escuchada. Y, sin embargo, ellas ofrecen una poética del sur por cuanto, en un sentido topográfico-simbólico, la relevancia de lo que ha de compartirse, hacerse, pasar a la historia, formar parte de lo que crea sentido de pertenencia, se decide sosteniendo un “norte fijo”, una suerte de estrella polar muy útil para intentar no perderse, pero que también exige rutas definidas y definitorias que, de alguna manera, en su comienzo ya incorporan cómo ha de ser el final.

No funciona así el pensamiento creador, no funciona así la razón poética. No hay cambio sin sueño, sin el delirio que padece quien aventura, intuye o siente que esa estrella polar inamovible se sostiene en el firmamento -sigo hablando de un modo figurado- entre la multitud de otras estrellas cuyas uniones ofrecen constelaciones múltiples también.

Llamo poética del sur a la que establecería vínculos que no han sido rotos porque ni tan siquiera se han establecido. Vínculos creadores y no vínculos canónicos inamovibles. Vínculos contra la barbarie, que se sostiene en el temor. Nuestros museos, nuestras estructuras organizativas, nuestras instituciones, han ido ajustando el tiempo más que ajustándose al tiempo, han seleccionado y han ido construyendo mapas de sentido excluyendo todo lo que no tiene sitio en la “ruta” que lleva al centro de los laberintos, pero destruye toda instrucción para salir de los mismos. Hemos acabado aceptando que hay un *fatum* social, ciclos estadísticos que incluso pueden anticiparse.

Pero no se acaba de dar ese paso transformador, en el que las artes no sean “lo otro”, la excusa, lo prescindible, el espejo de no sé cuántas cosas que, al final, parece que son la realidad frente a la irreabilidad artística. Si un hipotético “museo del sur”, como ha señalado Manuel Borja, contendría los objetos de un relato excluido por la oficialidad, una poética del sur, aventuro, es la que estamos propiciando cuando nos encontramos para pensar y construir un universo de sentido cuya existencia conocemos y habitamos en la creación. Está aquí, en este “aquí” que es “über”, “ultra”, que es “allá” e interpreta la sombra que la escena alumbría.

Permítanme concluir con un fragmento de la filósofa varias veces aludida, María Zambrano, para que nos subamos y nos traslademos en el propio origen etimológico de la palabra "metáfora". María Zambrano es pensadora del sur en todos los sentidos: mujer en circunstancia histórica donde no hay lugar en la polis para la voz de las mujeres, filósofa cuando el pensamiento filosófico tradicional y discursivo al uso era, por definición, masculino, exiliada, tranterrada, resistiéndose a la violencia de la racionalidad que expulsa a la poesía de la vida. Escribe María Zambrano (2015, pp. 696-697) en *Filosofía y poesía*:

[...] La poesía humildemente no se planteó a sí misma, no se estableció a sí misma, no comenzó diciendo que todos los hombres naturalmente necesitan de ella. Y es una y es distinta para cada uno. Su unidad es tan elástica, tan coherente que puede plegarse, ensancharse y casi desaparecer; desciende hasta su carne y su sangre, hasta su sueño. [...] Y es porque el poeta no cree en la verdad, en esa verdad que presupone que hay cosas que son y cosas que no son, y, en consecuencia, verdad y engaño. Para el poeta no hay engaño, si no es el único de excluir, por mentirosas, ciertas palabras. De ahí que frente a un hombre de pensamiento, el poeta produzca la impresión primera de ser un escéptico. Mas no es así; ningún poeta puede ser un escéptico, ama la verdad; mas no la verdad excluyente, no la verdad imperativa, electora, seleccionadora de aquello que va a erigirse en dueño de todo lo demás, *de todo*. ¿Y no se habrá querido para eso el todo, para poder ser poseído, abarcado, dominado? Algunos indicios hay de ello. Sea o no así, el "todo" del poeta es bien diferente, pues no es el todo como horizonte, ni como principio; sino en todo caso un todo *a posteriori* que solo lo será cuando ya cada cosa haya llegado a su plenitud.

[...] No es polémica la poesía, pero puede desesperarse y confundirse bajo el imperio de la fría claridad del logos filosófico, y aun sentir tentaciones de cobijarse en su recinto. Recinto que nunca ha podido contenerla, ni definirla. Y al sentir el filósofo que se le escapaba, la confinó. Vagabunda, errante, la poesía pasó largos siglos. Y hoy mismo, apena y angustia el contemplar su limitada fecundidad, porque la poesía nació para ser la sal de la tierra y grandes regiones de la tierra no la reciben todavía. La verdad quieta, hermética, todavía no la recibe... "En el principio era el logos". Sí, pero... "*el logos se hizo carne y habitó entre nosotros lleno de gracia y de verdad*"

Pensar con el cuerpo siempre en vela, habitar una verdad creadora guiada por la razón poética, y compartirla. Convencimiento indeclinable: otro mundo es posible y mejor. En Aveiro frente al mar, en un recodo del mundo que ha hecho de la hermosura y la delicadeza un modo de concebir el tiempo, dejo mi intervención absolutamente abierta, sería incoherente lo contrario, para que sigamos hilando un tejido todavía por hacer. Acaso el tejido de Ariadna, señora de la miel y el laberinto, tejedora estelar recogida, en su abandono, por el propio dios Dionisos, sea el telón simbólico, la partitura por escribir, la coreografía por realizar de vuelo. La palabra-hilo que restituye sueños derrotados que no lo eran tanto como se nos hizo creer. Sepan ustedes que la entrada en la universidad de nuestras disciplinas es una revolución cuyo alcance desconocemos, pero cuyos logros solo se miden, créanme, en términos de justicia, dignidad y belleza.

Sea.

### Epílogo

Como un modo de ejemplificar, poéticamente, la intervención, incluimos este poema que entrega una mitocrítica capaz de alumbrar, desde nuestro punto de vista, esa "poética del sur" propiciada desde metodologías del respeto. El mismo va precedido de una pequeña prosa reflexiva, que dice así:

No es muy alentador aceptar que la *Iliada* es el texto fundacional del imaginario europeo, del sentir mediterráneo, si convenimos que se trata de un poema que exalta la guerra, y, por lo

tanto, que refuerza actitudes supuestamente heroicas que se llaman Príamo o Héctor por parte de Troya, o Aquiles, Menelao, Ulises y Agamenón, por ejemplo, por parte de los que serán considerados por la historia vencedores. No es muy alentador, desde luego. Pero si hacemos el ejercicio desprejuiciado de que sean las mujeres las que relaten, se desvela que quien quiera que fuese Homero estaba alentando la paz y despreciando la guerra, lo que cambia los cimientos y, por tanto, el edificio ético construido sobre los mismos. Escucho a Casandra, la que no tiene voz porque las mujeres carecen de un espacio compartido, de un espacio político para que se tengan en cuenta sus palabras. Recuerdo que Helena es víctima, desde su infancia, de los caprichos divinos. Pienso en Penélope, abandonada, nadie la ha tenido en cuenta, aunque se le exige responsabilizarse de Ítaca para que si regresa Ulises siga poseyendo el regio mando. Me conmueve la impotencia de Clitemnestra cuando su esposo Agamenón le dijera que iba a sacrificar a su propia hija Ifigenia porque no sé qué destino sanguinario lo exigía para ponerse de su parte en la guerra. Y sobrecoge Andrómaca, llorando, sí, lágrimas de mujer que su esposo Héctor desprecia. Verá cómo asesinan a su pequeño hijo para que no quede rastro de Troya, cuando con su suegra Hécuba y todas las mujeres troyanas sea ya esclava de los vencedores.

Ese coro de mujeres canta otra *Iliada* que una ley de desvergüenza y miedo sigue queriendo aún hoy amordazar. Y, sin embargo... Ahí empieza este poema...

PRIAMO es ese anciano abatido,  
nada en él recuerda al rey de Troya.  
Acepta arrodillarse ante el aqueo Aquiles,  
deja su cabeza y su honor  
    a los pies  
    de los vencedores,  
y les suplica un entierro para el despojo  
    lacerado  
en el que han convertido el cadáver  
    de su hijo.

Las leyes de la guerra requieren escarnio,  
las leyes de la violencia requieren aterrorizar  
    como preámbulo de la misma.  
No basta vencer,  
las leyes de la guerra se alimentan de  
    sufrimiento,  
la saña física es insuficiente en estos casos,  
ha de atravesar el cuerpo y aniquilar  
    el alma  
hasta que un alarido de silencio certifique el éxito.

Las leyes de la violencia exaltan a los que la imponen,  
son la recompensa reclamada por méritos propios,  
    la corona de mezquindad y laurel.  
Ellas han borrado en Príamo toda huella  
    del que fuera,  
solo se le reconoce ya por un dolor trágico sin báculo,  
    por un lastimoso andar en el dolor puro  
al que todas las personas,  
    sin excepción,

estamos expuestas.

Es probable que sea la primera vez que se ve anegado de esta insoportable sensación, puede que no reconozca la impotencia y el desasosiego de sentir que la guerra es repugnante, que la violencia es repugnante. Puede que, incluso, se le revuelva la vergüenza y tenga que detener un momento el paso y la respiración.

Es una cosa semejante a nada  
sobre la que los pájaros no se posarán nunca,  
sobre la que ninguna semilla se atreverá nunca a germinar.  
Es la fosa cavada para encerrar los días,  
la que sellarán para que no quepa ninguna  
intención amiga.

Príamo ya no es quien se acerca,  
arrastrándose,  
qué más le da su biografía a Aquiles,  
si para él no es más que  
el brillo  
cegador  
de un trofeo.

A las puertas del campamento, Aquiles,  
el de los pies ligeros,  
el protegido por los dioses,  
el que tiene derecho a matar y celebrar la muerte.

Las leyes de la guerra son siempre así:  
una carcajada tenebrosa, placer colmado una vez se ha  
escupido  
sobre todos los pactos,  
sobre cualquier rincón resistente  
donde todavía  
quede confianza.

Supongo que muchos de los soldados aqueos esperan ese instante en el que el viejo se arrodille o le besé la mano al asesino de su hijo. Hay que participar de la残酷ceremonial que desprende toda humillación. Así se exige para pertenecer al clan; por ella, se saben a salvo sus miembros. Cuanto más sufrimiento sean capaz de provocarte, cuanta más sea la rabia que dejen caer sobre ti, más profunda e inolvidable será la sacudida de placer.

No se trata de una medida estipulada,  
no hay límite en lo fortuito de tales destinos.  
Es la estrategia de la violencia, no te olvides,  
forma parte de ese combate  
que causa  
lágrimas.

Así que hay una inquieta necesidad cósmica a la espera,  
ojos que observan desde la tradición  
para que no haya lugar donde pueda  
agazaparse  
una duda.

Es silencio lápida, silencio que devorará  
el resto de alguien que dicen se llamó  
Príamo.

La dignidad ha sido pisoteada por el galope épico  
de los caballos,  
azuzados por la velocidad del odio de los amos.  
El perímetro sagrado de la infamia,  
ha sido trazado con la sangre  
del cuerpo de  
Héctor  
que arrastran  
los caballos en su carrera.

Sí, Aquiles, Príamo le besará los dedos al asesino  
de su hijo,  
incluso, si te place, te pedirá perdón en su nombre.  
Tú guardas el poder y la ventaja en este  
juego siniestro.  
Pero le darás los despojos de Héctor,  
para que los entierren con decencia,  
solo si sientes que  
los decretos de tu virilidad  
están a salvo  
en cada  
cómo se atreve a mirarte a los ojos.

Al fin y al cabo, los dos pertenecéis a la casta que dispone  
estas leyes fatuas,  
sois vosotros los modelos a emular en la vida doméstica,  
en la vida compartida.  
Héctor lo sabía de sobra, su padre lo había entrenado con esmero. Enfrentó con destreza su propia arrogancia a la arrogancia de Patroclo, un poco menor que la arrogancia de Aquiles.

Cómo disculpar, dijiste, que cualquiera apelara a no sé qué ambigua jerarquía y se llevara tu botín, el que te correspondía elegir a ti, vencedor, cómo se atreve nadie con todas las mujeres troyanas que ya han suplicado y gritado bajo nosotros, con todas las que parirán hijos aqueos y llevarán para siempre nuestra afrenta cuando los vean a su alrededor. Ahí tienes donde elegir las que nuestra indulgencia salve de la muerte. Cómo te atreves a contradecirme. Son parte del capricho de cada batalla, son saciarnos de triunfo, esclavizar esos cuerpos mujer ante el ara de la crudeza viril que la guerra proclama. Esa mujer o nada. Ella no era sino la parte de la embriaguez de barbarie  
que los dos estáis dispuestos a consumir  
en un pulso tiránico.

Era máxima la excitación entre vosotros.  
Ella estaba en vosotros allá donde el deseo pesa más que la conciencia.  
Y las epopeyas, los grandes memoriales literarios  
tendrían que dar testimonio de la insignificancia de  
las tropas aqueas  
sin Aquiles.

¿Que quién portará tus armas? Bueno, eso lo discutimos en otro momento y tuya ha

de ser la decisión. Que sea tu amado Patroclo quien se ocupe; tú guiarás la estrategia, ni siquiera te hace falta estar presente en la batalla para vencer. Crees, orgulloso guerrero, que tu valía es infinita,

incluso en el diferido de las órdenes de Aquiles.

Olvidaste, sin embargo, la extraña opción de la derrota:  
el ejército de la crueldad se fundamenta en no tenerla en cuenta,  
en el fanático sueño de que

ni el tiempo ni la vida  
tienen nada que hacer aquí.

Es una especie de absoluto, como la fundación instantánea de un mundo sin  
porvenir ni pasado; algo como nacido  
antes de que nazca la vulnerabilidad de las entrañas,  
cuando el deseo pesa todavía más que el respeto.

Mirad: un viejo derrotado llega hasta el podio universal donde lo aguarda, erguido, el vencedor. Encorva la espalda, sumiso, besa la mano al asesino para que, a cambio, se le devuelva un pedazo de carne mancillada que, una vez, fue el cuerpo joven y musculoso de su hijo Héctor de Troya.

La lectora tiembla,  
no puede soportar la reacción insolente de Aquiles que vendrá,  
la burla ahita de gozo ante el terror ignominioso.

Ahora es mi corazón el que necesita huir,  
mi alma la que pide clemencia,  
ahora es el pánico lo que golpea  
en las paredes,  
el que arranca páginas,  
y me agarra los brazos...

Se exhiben ante la memoria recuerdos  
que no quiero recordar ni volver a leer,  
resuenan en los oídos  
lamentos que no quiero volver a oír,  
imágenes y palabras temibles  
que la razón disfraza para que  
el cuerpo  
atraviese tales caminos y  
siga andando.

Aquiles y Príamo,  
ante un cadáver sobre el que  
se ha convocado el odio,  
sobre el que la tortura ha sido aplaudida,  
algo que a tantos hombres excita hasta el delirio.

No sé si ambos se reconocieron en el otro,  
no sé si también a ellos les pasó lo que me pasa  
a mí.

Los veo frente a frente y la sangre del totalitarismo  
se constituye en código que regulará la existencia,  
que cercará los espacios comunes,  
que elegirá, con caprichoso hábito,

quién cabe aquí, cómo se cabe aquí.

Este papel, déjame que te lo diga, lo conocemos bien las mujeres. Nos persigue y amedrenta en escenarios que no sospecharía nuestra imaginación. Está en ojos que miran impúdicos, que señalan y dan órdenes silenciosas. Está en una densidad sofocante que derrite la esperanza y la transforma en sentencias inapelables, borrachas de insultos.

Sí, el viejo no tiene ya regia capa protectora porque a esa muchacha le han robado la alegría, a esa mujer le han robado la paz, y esa niña se esconderá para siempre, mientras que aquella hará lo que le digan puesto que la voluntad, que le estaba naciendo, se ha ahogado en la ciénaga de la reiterada historia. Esa anciana no se levantará del suelo, nadie le preguntará su nombre ni dónde está su casa; aquella, no podrá defenderse de la jauría que pisotea su edad y no tendrá fuerza para llamar a nadie.

Esto era, esto era:  
Príamo y Aquiles de frente.

Cuando el primero bese los dedos del segundo, los labios y las manos palpitarán de una manera idéntica, con una soledad que ninguno esperaba. El beso se hunde en la mano que empuñó una espada y se ensañó en la venganza. Y la boca se reconoce en tal desprecio porque injurió igual que esa mano temblorosa que ahora está besando.

¿Sabes? La violencia es una veta miserable que cubrimos con canciones. Toma las plazas y las esquinas de la confianza con descaro y olor a sudor. Se burla de ese gesto humano que en todas las lenguas tiene una actitud reconocible y perseverante. Me estoy refiriendo al respeto y a abandonar la lectura de la *Iliada*. Homero tendría que proponerme una opción que justificase su escritura. Aunque no tenga que haber justificación para los versos porque no hay justificación para la violencia, se llame guerra y llene de épica ciertas páginas, o se llame atemorizar y llene de dolor ciertas vidas.

Un combate  
que  
causa  
lágrimas, sí.

Las calles pueden estar vacías  
y ser plácidas las madrugadas.  
Pero si se impone su ley  
todo pacto humano  
ha quedadoabolido.

Dos hombres, Príamo y Aquiles, de frente.

Ambos se arriesgan y miran a los ojos del otro.

No contaban con que se echarían a llorar sin consuelo.

Se abrazan  
desterrados en el dolor de la última oportunidad,  
la que tan solo conceden los poemas,

la que empapa de lágrimas los libros,  
y sostiene  
un destello insignificante de luz  
en la tiniebla.<sup>4</sup>

**Bibliografía:**

Santiago Bolaños, M. (2020): *Bailar sobre el demonio del olvido (apuntes para una estética de la danza)*. Madrid, España: Huso-Cumbres.

\_\_\_\_\_ (2021): *La violencia es una veta miserable que se cubre con canciones*. Madrid, España: Huso-Cumbres.

\_\_\_\_\_ (2005): *Mirar al dios: el Teatro como camino de conocimiento*. Madrid, España: Biblioteca Nueva.

Zambrano, M. (2015): *Filosofía y Poesía* (Obras Completas - Volumen I). Barcelona, España: Galaxia Gutenberg.

\_\_\_\_\_ (1988) *Persona y Democracia*. Barcelona, España: Anthropos.

<sup>4</sup> SANTIAGO BOLAÑOS, Marifé: *La violencia es una veta miserable que se cubre con canciones*, Madrid, Huso-Cumbres, Colección “Palabras Hilanderas”, 2021. Puede oírse su lectura en “Baúl de Voces”, proyecto auspiciado por la Librería madrileña Enclave de Libros: <https://www.enclavedelibros.com/especial/una-comunidad-poetica/27/> <https://proa.ua.pt/index.php/ímpar>

# Topicality in the Piano Music of John Ireland: A Performer's Perspective

Julian Hellaby<sup>1</sup>

Performing Arts, Coventry University, United Kingdom

**Abstract:** Leonard Ratner's pioneering work on topic theory in his 1980 book *Classic Music: Expression, Form and Style* presented topics as 18<sup>th</sup>-century meaning-bearing features of musical compositions, embracing types such as dances and marches, and styles such as hunt and pastoral. Amongst other authors, Robert Hatten (1994, 2004), Raymond Monelle (2000, 2006) and Kofi Agawu (2009) have subsequently developed the concept and taken it well outside the confines of the 18<sup>th</sup> century. Despite this expansion into the 19th- and, to a lesser extent, 20th-century music, the focus of topic theory has tended to stay within the Classical period, and its interaction with performance has remained under-investigated. This article thus addresses the subject of topics in 20th-century piano music and assesses their significance for the performer. Solo piano pieces by the English composer John Ireland (1879–1962) are used as case-studies, and a variety of topics, including pictorial ones, are discovered in his music, most of them not named in a title (such as 'Minuet in G'). Thus pastoral music is found in parts of the Rhapsody and a twentieth-century equivalent of *Empfindsamkeit* in 'In A May Morning' from *Sarnia*. Placing these works and others in the context of Ireland's biography adds extra richness to the investigation. New topics are suggested for the works under consideration, one of which relates to idiomatic piano writing as a generative principle. At the heart of the article is an exploration of topicality in Ireland's music as an aid to a pianist's interpretative decision-making, a process which engages with the composer's perceived codes of meaning and expression, and seeks for ways in which to project these to the listener. The essay is illustrated by video extracts featuring the author's live and studio performances.

**Keywords:** Topics; John Ireland; Piano; Performance; Interpretation

## Theoretical background

All those concerned with topic theory pay tribute to the pioneering work of Leonard Ratner who, in his 1980 book, *Classic Music: Expression Form and Style*, proposed the idea of topics as "subjects for musical discourse" (Ratner, 1980, p. 9). At the time, the author was probably not aware of the musicological flood-gate that he was opening but, since the appearance of his first book, many authors have expanded and developed Ratner's ideas. The appeal no doubt lay in the fact that topic theory provided a seemingly valid system for ascribing meaning to music in a way that had largely eluded previous attempts such as Deryck Cooke's 1959 publication *The Language of Music*. With the appearance of topics in the field of musicology, suddenly a new theory of signification had currency. Thus writers such as Robert Hatten (1994, 2004) and Raymond Monelle (2000, 2006) took the theory down a semiotic path, Monelle expanding Ratner's 18<sup>th</sup>-century focus to include the Romantic era. In this he has been accompanied by, amongst others, Kofi Agawu (2009) and Janice Dickensheets (2012), the latter adding many new topics to those originally identified by Ratner. And what of 20<sup>th</sup>- and 21<sup>st</sup>-century topical presence? Monelle wrote that "the nightmare of modernism made some of us think that musical meaning, in any ordinary sense, was finished. But all that is past" (Monelle 2006, p. 273). He briefly touched on topics in 20<sup>th</sup>- and 21<sup>st</sup>-century music, and there is a growing body of writing on the subject of their use in 20<sup>th</sup>-century compositions by, amongst others, Márta Grabócz (2002), Walter Frisch (2008), and Johanna Frymoyer (2017). Nevertheless, the focal period of most topical theory has remained the 18<sup>th</sup> century and, significantly, the very substantial Oxford University Press publication, *The Oxford Handbook of Topic Theory* (2014), hardly explores any repertoires outside those of the Classical period. Despite the proliferation of literature on the subject of topics as bearers of musical meaning, one area that remains under-investigated is performance. There are just three chapters in the *Handbook of Topic Theory*, all of them

<sup>1</sup> julianhellaby@aol.com

<https://proa.ua.pt/index.php/impar>

concerned with interpreting Mozart and, to a much lesser extent, Haydn.<sup>2</sup> It is therefore the aim of this essay further to develop the study of topicality in 20<sup>th</sup>-century music and, in particular, to assess how performance can interact and engage with its perceived presence. Before proceeding, it would be appropriate to indicate how the term ‘topic’ is understood as applied to the following discussion on performing John Ireland’s piano music. It was noted above that Ratner designated topics as “subjects for musical discourse” and under this banner he included ‘types’, self-contained compositions such as dances, (for example, minuets and sarabandes) and ‘styles’, such as hunt music, the singing style and *Empfindsamkeit* – discrete vehicles of musical expression that suitably informed contemporary listeners would recognise as signifying gestures. He suggested that pictorialism (or ‘iconism’) might also be a topic, a notion that was further developed by Raymond Monelle, and the prime representatives of 19<sup>th</sup>-century pictorial topics in Monelle’s work are the varied musical representations of horses, although he also mentions in passing, waves, clouds and storms (Monelle, 2000, p. 17). More recently, Dickensheets has added fairies (2012), Chia-Yi Wu, spinning wheels (2020) and, in this article on topicality in John Ireland’s work, I will be proposing extra categories to add to the growing lexicon of 19<sup>th</sup>- and 20<sup>th</sup>-century pictorial topics.

To carry meaning, topics are not only invoked in a composition by the composer but need to be recognised as such by the listener and, in the context of this article, the performer.

Michael Klein refers to a topic as “a code of communication” (Klein, 2005, p. 58) and to a code as “a convention of communication” (p. 51), descriptors that may be applied equally to types, styles and pictorial topics. However, he cautions that for a code to be meaningful, there must needs be a reader “whose competency includes that code” (p. 54), and in the present case, ‘reader’ can be extended to include ‘listener’ and ‘performer’. There is a clear parallel here with topics as subjects for verbal discourse. If, for example, the topic of discussion was black holes and only one of the participants was familiar with the subject, there would be an instant breakdown in communication, similarly with a musical topic – it can only be a code of communication to the initiated.<sup>3</sup> And although, as Klein points out, “the exact constitution of this competent reader [listener/performer] is often vague” (p. 54), in the following discussion I am assuming that there is enough commonality of experience “acquired in commerce with others” (Culler, 1981, pp. 52–3) for the informed musician, be s/he listener or performer, to identify and appreciate topical references in musical works, in the present case, those for solo piano.

### Pictorialism

As hinted above, pictorial (or iconic) topics are invoked on more than one occasion in this essay, so it would be worth pausing to consider the subject in a little more depth. Pictorial topics are in reality a subset of style topics in that the means of evocation are stylistic – for example, mimetic rhythms as index to the image of galloping horses or rapid rising-and-falling chromatic scales plus diminished 7<sup>th</sup> harmonies to signify storms. Nevertheless, their topical status has been questioned. Danuta Mirka largely dismisses pictorialism from the 18<sup>th</sup>-century topical canon, seemingly because “musical imitation of other music was

<sup>2</sup> Márta Grabócz (2005) has included material on the subject of topics and performance in an article about the *Adagio* movement from Bartók’s *Music for Strings, Percussion and Celeste*.

<sup>3</sup> Monelle requires topics to be “governed by convention and thus by rule” (Monelle, 2000: 17).

unrelated to pictorialism in the eighteenth century" (Mirka, 2014, p. 33).<sup>4</sup> Clearly Mirka's concerns lie with 18<sup>th</sup>-century music, but even in this context, one wonders how the Turkish march topic invoked in Mozart's 'Rondo alla Turca' from his piano sonata in A major K331 could be devoid of pictorial associations for those Viennese citizens who were familiar with the sight of a Turkish band (however inauthentic) performing "on summer evenings, weather permitting, in front of the barracks as well as for the changing of the watch" (Bowles, 2006, p. 554). In fact, many topics central to much recent theory, such as the march or the minuet are themselves, as both stand-alone types and references within larger works, not devoid of a pictorial element. Whilst the signified may primarily be the so-called cultural units of militarism and social refinement, images of marching soldiers and elegant dancers form part of those units and cannot easily be ignored. It is perhaps significant that Monelle's chapters on various facets of the hunt, the military and the pastoral in music (2006) are given generic titles which evoke pictures: "Huntsmen", "Soldiers", "Shepherds" – and there are plenty of illustrations to reinforce the pictorial association. Topic theory has progressed well outside the confines of the 18<sup>th</sup> century and it would therefore be as well to permit it the freedom to embrace a range of stimuli that are capable of signifying and of yielding a musical discourse. Musical imagery has long been a stimulus for the performer – where would we be if pianists had to close their imaginations to the pictorial implications of, say, Liszt's *Années de pèlerinage* or Debussy's *Images*? – so it would be prudent to adopt an empirically-based attitude to what may or may not be considered as topics if their value as interpretative informants is to be fully utilised. Thus, for the rest of this article, I am regarding pictorial topics as fully valid codes of communication and subjects for musical discourse.

### Topics in the Piano Music of John Ireland

John Ireland's music, with its expressive ciphers and pictorial associations, has attracted a certain amount of topical analysis (Richards, 2000; Ganske, 2011). The composer's codes of communication are both general and highly specific and some would instantly be recognised by an initiated listener – for example pastoralism – whilst others need to be discovered and contextualised, especially if a fully-informed performance is to occur. Ireland scholar, Fiona Richards (2000) has identified three pairs of oppositional topical fields in Ireland's music: "Anglo-Catholicism and Paganism; Country and City; Love and War" (Richards, 2000, p. 33). These are very broad brush-stroke categories and, for the purposes of this essay, I will, like Richards, be following Robert Hatten (1994, 2014) in regarding them as topical fields, within which specific topics can be found.<sup>5</sup>

The remainder of this essay will be structured around case-studies of four piano compositions which respectively fall into Richards' topical fields of country, war, love and paganism.

#### 'The Island Spell' – water, waves and idio-topics

My investigation starts within Richards' topical field of country and the first piece under discussion is 'The Island Spell', the opening movement in a suite of three pieces called *Decorations*. The latter was Ireland's first published piano work and it was composed between 1912 and 1913, publication coming in 1915.

Before investigating the pictorial topic implicit in this piece, it would be worth considering the

<sup>4</sup> In essence, Mirka's view of topics is that, in the 18<sup>th</sup>-century at least, they gain credibility and purpose when styles and types are referenced within larger musical works.

<sup>5</sup> Topical fields act semiotically as types of which specific topics are tokens.

music's constructional fabric: the piano writing itself. Eero Tarasti regards idiomatic instrumental figurations as a form of iconicity and he refers to "Spielfiguren ... A certain musical figure [which] may fit well, say, with the position of a hand on a keyboard; consequently, the composer may choose that figure over another simply because it is more convenient for the player" (Tarasti, 1994, p. 55). When an idiomatic figure is explored at length, as it is in 'The Island Spell', to the extent that it has a generative function, then it seems appropriate to ascribe topical status to it because it yields a musical discourse, surfacing and delineating the music's inner progress through modulations and high points<sup>6</sup> as well as through micro- and macro-structural segments, thereby providing both textural and linear cohesion to the musical journey. Invoking Ratner's original topical paradigm, we are here discussing a style rather than a type. There is also a match with my other criterion for topicality, a code of communication in that, to the pianist-listener, its presence in a composition indexes a certain technical challenge, a way of engaging with the keyboard and a manner of articulation, and this would be the case whether a performance was seen and heard or just heard. In the present instance the idiomatic figure is arpeggiation which is featured in an evolving array of hand-sharing formations, creating a self-referencing pianistic narrative in the process. I will hereafter refer to this feature as an *idio-topic*.

Turning now to the pictorial, the topic here may be identified as water, and this is evidenced on two fronts. For the topic-spotting pianist, Ireland, very helpfully, not only gave most of his piano compositions imaginative titles but also often headed them with a quotation from literature. The score of 'The Island Spell' is headed by the following passage from a poem called *In the Wood of Finvara* by symbolist Arthur Symons:

I would wash the dust of the world in a soft green flood;  
Here between sea and sea, in the fairy wood,  
I have found a delicate, wave-green solitude.<sup>7</sup>

So here the water referenced by the poem is a mystical sea of cleansing and inner peace. Ireland initially picks up on the soft tone of the quotation but goes on to develop his own scenario, the pianism and structure of which have some affinity with other water pieces such as Liszt's 'Les jeux d'eau a la Villa d'Este' and Ravel's *Jeux d'eau*. However, where the latter works feature glistening, rippling arpeggiations, mostly in the treble part of the keyboard, to represent the play of water as fountains or rivulets, Ireland exploits pianistic wave formations, ripples of sound at first (*Example 1*), increasing to more expansive undulations as the piece progresses (*Example 2*), an effect which is reliant on the generative *idio-topic* of arpeggiation. The writing thus manifests intertextuality with earlier sea/wave pieces such as Ravel's 'Une barque sur l'océan' (from Miroirs, 1904–5) and possibly Liszt's Ballade No. 2 in B minor (1853) rather than those depicting fountains.

<sup>6</sup> Kofi Agawu (2009) regards high points in a work as important musical signifiers.

<sup>7</sup> *Modern British Poetry* ed. Louis Untermeyer (New York: Brace and Howe, 1920, No. 42)

<https://proa.ua.pt/index.php/impar>

**Allegretto (♩=104)**

*in a clear, delicate sonority*

**p**

**sim.**

**f**

**ff**

**Ped.**

*as if a chime*

**Example 1.** ‘The Island Spell’, bars 1–5. © 1915 Stainer & Bell Ltd, London, UK, [www.stainer.co.uk](http://www.stainer.co.uk). Used by permission. All rights reserved.

**Poco meno mosso {with broader movement} (♩=80)**

**mf**

**mp leggiero**

**20**

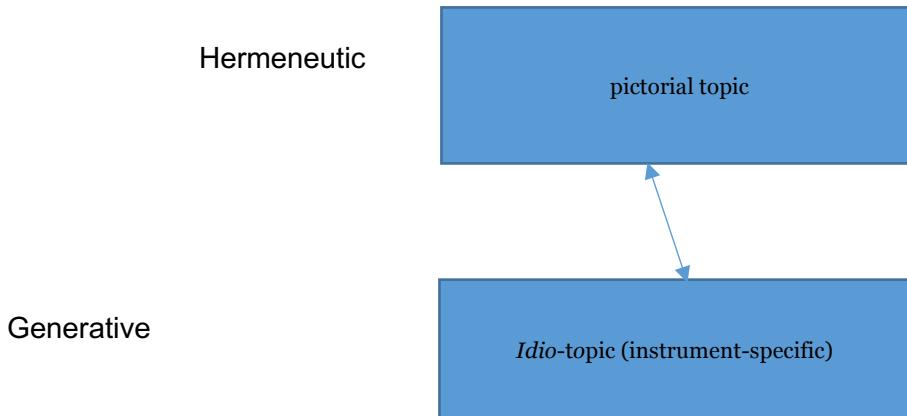
**20**

**Ped.**

**Example 2.** ‘The Island Spell’, bars 47–50. © 1915 Stainer & Bell Ltd, London, UK, [www.stainer.co.uk](http://www.stainer.co.uk). Used by permission. All rights reserved.

There is clearly an interdependency between the pianistic *idio-topic* and its hermeneutic as a pictorial wave topic in that the latter is not possible without the former nor would it be

possible without the history of iconicity in water pieces by Liszt and Ravel; iconic,<sup>8</sup> because a specific pianistic texture, when used generatively, was perceived by certain composers to act as an effective musical metaphor for a particular counterpart in nature, a relationship which can be shown simply in diagrammatic form (*Figure 1*).



*Figure 1.* Diagram showing the interrelationship between the *idio*-topic and the pictorial

In preparing a performance, ideally the pianist needs to be aware of both topics (whether or not s/he is familiar with the theory). Mastering the arpeggiated figures, aiming for an even execution and an unhurried effect, is paramount. Speaking from experience, it is very easy to fall into the trap of distorting Ireland's carefully notated rhythm whereby the final right-hand F in bar 47 *et seq.* (see *Example 2*) arrives just before the end of the bar and not at the onset of the fourth quaver. Following the notation here tends to reduce any disturbing sense of agitation that might otherwise emerge.

In terms of the pictorial topic, the point of commonality between the behaviour of water and the piano writing in Ireland's (and other water pieces) is a sense of fluidity and absence of jagged edges. In attempting to convey this in performance, I focus more on lateral than on downward arm motions. Alexandra Pierce, who has studied embodied interpretation, writes of 'open' joints: "imagine brushing crumbs from the table. Open joints are useful for soft, limpid passagework" (Pierce, 2007, p. 128). Before practising 'The Island Spell' I sometimes move my arms smoothly and gently above the keyboard, as if floating, to establish an appropriate choreography. A general emphasis on lateral arm motion for the execution of the arpeggios also permits a more marked downward attack by the right-hand 5<sup>th</sup> finger which etches out the music's chime-like motive and distinguishes it from the underpinning arpeggiated texture (see *Example 1*) (*Video Example 1*, [https://youtu.be/dTw02h6vJ\\_o](https://youtu.be/dTw02h6vJ_o)).

When the larger wave figurations commence at bar 47, Ireland marks no dynamic inflections into the score, yet application of a subtle *crescendo/diminuendo* to the 32<sup>nd</sup>-note formations further communicates the rising and falling motion of waves to the listener. Pedalling is also

<sup>8</sup> Semiotician, Charles Sanders Peirce coined the term 'iconic' to describe signs "which serve to convey ideas of the things they represent simply by imitating them" (Peirce, 1998 [1894], 5). In a musical context, application of the term is clearly metaphorical. Indeed when applied to music, Peirce's three sign categories – icon, index and symbol – form more of a continuum than a set of discrete units, an inter-relationship to which Peirce himself often referred in his writings.

an important consideration. Ireland has helpfully marked pedalling into the score, and it is often very generous, a single pedal sometimes lasting for several bars. This is certainly appropriate: it would surely be a contradiction in metaphorical terms to have a water piece that is texturally dry!

*Rhapsody – heroism, pastoralism and conflict*

Next, I turn to the Rhapsody which dates from 1915, a few years after *Decorations*. This is an extended work, loosely cast in sonata form, and, like extended works in the Classical period, more than one topic is explored and juxtaposed. Wye Jamison Allanbrook has noted that the inclusion of contrasting topics within the span of a single aria can, through their varied points of reference, add an extra psychological dimension to the stage action (Allanbrook, 1983, p. 27), and Márta Grábocz (2005) has taken the idea further by demonstrating how narrativity in Béartok's music is generated by a succession of diverse and idiosyncratic topics. Fiona Richards (2000) observes the topical fields of war and country at work in Ireland's Rhapsody, and their juxtaposition, contrast and combination in the course of the work do give it a narrative quality that can be projected in performance. The opening gesture (*Example 3*), with its assertive character rising from low to high registers, along with

*Example 3, Rhapsody, bars 1–6.* © Copyright 1917 by Winthrop Rogers Ltd. Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

the performance directives, “Allegro risoluto” and “*marcato e deciso*”, can be taken as emblematic of the heroic (if not yet of conflict), especially as another of Ireland’s war-time compositions, the second violin sonata, opens in a similarly declamatory fashion. A comparable rhythmic idea is also found in the latter stages of Ireland’s Ballade (1929) which, whilst not a war-time composition, may be regarded as symbolic of a personal heroism triumphing over despair. The Rhapsody’s opening undoubtedly exemplifies some of the hallmarks of the 19<sup>th</sup>-century heroic style which, according to Janice Dickensheets, “is most

often delivered in a powerful major key. Its fanfare figures often encompass the entire orchestra and are frequently accompanied by timpani and trumpet ... in an expansive show of heroism" (Dickensheets, 2012). In pianistic terms, the fanfare figures – what Fiona Richards refers to as "military motives" (Richards, 2000, p. 176) – explore both the bass and treble registers of the piano and the accented downbeats have a percussive force. The passage is emphatically major-key but Ireland nuances the heroism by instantly destabilising the apparent F-major tonality of the opening, and by casting it in 9/8 as opposed to the more usual 4/4, the heroic topic is not presented unequivocally, perhaps reflecting Ireland's personal reaction to war which "sat between the sentiments of patriotism and aversion" (Richards, 2000, p. 177).

The Rhapsody's forceful opening (A<sup>1</sup>) is answered by a more yielding response (B<sup>1</sup>) which exemplifies some characteristics of the pastoral topic: a lilting 6/8, a hint of F major (a favourite key for pastoral music in earlier periods), and a slight suggestion of a drone<sup>9</sup> at the end of the passage, but there is also tension inherent in the chromaticism and unsettled tonality suggesting that the pastoral topic, like its heroic counterpart, is here an uneasy one (*Example 4*). However, the opening 15 bars present the two principle actants<sup>10</sup> in the

*Example 4. Rhapsody, bars 7–15.* © Copyright 1917 by Winthrop Rogers Ltd. Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

Rhapsody's unfolding (heroic vs pastoral/yielding) from which the remaining 200 bars' musical narrative develops. The opening heroic gesture becomes the basis of the first subject (A<sup>2</sup>) albeit minus some of its topical characteristics, whilst the second subject proper (B<sup>2</sup>), starting at bar 38<sup>6</sup>, harks back to the pastoral/yielding material of bar 7 *et seq.* but it

<sup>9</sup> With its bagpipe associations, the drone bass has often been taken to signify the pastoral topic. Monelle characterises it as "the most pervasive signifier" (Monelle, 2006, p. 208).

<sup>10</sup> An actant is a term borrowed from literary theory referring to character roles in a story, often binary opposites, whose interactions create a narrative structure. The theory is usually associated with the Lithuanian semiotician Algirdas Julien Greimas.

evokes a pastoral topic less equivocally. It is, again, in a lilting 6/8 rhythm, features pedal drones on either the tonic (F) or the subdominant (B-flat) and is cast in a modal F major (more properly F mixolydian) (*Example 5*). But this pastoral music is soon transmogrified by the heroic style, initially retaining the melodic and harmonic structure but with registeral and pianistic pattern alterations, to produce a passage of considerable force, one in which the combination of the two styles yields a hybrid topic of conflict (*Example 6*).



*Example 5. Rhapsody, bars 39–44.* © Copyright 1917 by Winthrop Rogers Ltd. Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

*allargando*

*ff*

*ff*

*ff* *sempre*

*v.* *v.* *v.* *v.* *v.* *v.* *v.* *v.*

*Example 6. Rhapsody, bars 78–86.* © Copyright 1917 by Winthrop Rogers Ltd. Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

Thus, in its exposition, the Rhapsody presents a polarity between the heroic and the pastoral but the styles are also melded, forming a structured musical narrative which I try to communicate in performance. In order to do this, I play the opening heroic music with a strong sense of keyboard attack, accenting the downbeats (as indicated in the score) with the physical focus being very much on downward, rather than lateral, movement of the arms and hands (*Video Example 2*, [https://youtu.be/DXVyZU4\\_J6w](https://youtu.be/DXVyZU4_J6w)).

When the pastoral music starts, there is no indication to slow down, yet the pastoral character seems to demand this. In writing of the pastoral style as manifested in the *Siciliano*, Daniel Gottlob Türk instructs that it should be played “in a caressing manner and in a very moderate tempo” (Türk, 1982 [1789], p. 396), a view that is supported by Heinrich Christoph Koch who wrote of the pastoral’s “simplicity and tenderness” (Koch, 2001 [1802], column 1142). And whilst over 100 years separate Ireland’s Rhapsody from Türk’s and Koch’s treatises, and the topical referent is more likely to be the English countryside of the composer’s living experience than “the idealised world of shepherds” (Allanbrook, 1983, p. 43), the advice seems as pertinent as ever to the performance of music that is so evidently pastoral. So a slower tempo than that of the heroic music allied to a quiet arm and hand motion with the outer fingers of the right hand projecting the melodic line helps to underline topical contrast and provides a structural marker in the process (*Video Example 3*, <https://youtu.be/MuYPu9l6H7A>).

Soon the tempo speeds up and, as noted above, the pastoral topic is antagonised at bar 78<sup>6</sup> by the heroic style (see *Example 6*). To convey this topical hybrid (conflict) and to retain at least something of the music's original pastoral character, its 6/8 lilt can be preserved albeit with much greater force and animation. As the end of the exposition approaches, the conflict music gives way at bar 96 to the heroic music proper, though now with a disturbing bitonality as if it aspires for, but can't quite achieve, triumph. A sense of downward attack into the keyboard, but with some deliberate physical tension to reflect the frustrated heroism, becomes appropriate (*Example 7*) (*Video Example 4*, <https://youtu.be/4gVNrvIkdz0>).

*Example 7. Rhapsody, bars 96–100.* © Copyright 1917 by Winthrop Rogers Ltd. Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

Danuta Mirka has suggested that, with the expansion of topic theory, the concept "has lost its sharp profile" (Mirka, 2014, p. 2) and there is certainly the danger of regarding everything musical in terms of topics whether distinctly present or not. Despite the sharp focus of Ratner's types and styles, he later posited that topics could also include "a plan of action" (Ratner, 1991, p. 615) thereby hinting that an episode or a development section could become a topic in itself.

The central section of Ireland's Rhapsody is a blend of quasi-development and episode, so if one wishes, this blend could be accorded topical status. It is still arguably a forum for musical discourse, but in a very generalised way and, for the pianist, this concept yields no more interpretative information than does an appreciation of the work's overall structure and narrative, its musical lines, low points and high points, and the detailed performance directions in the score. As such, I prefer to regard the passage in question as topically neutral, its very neutrality providing a narrative function with new subsidiary actants taking the music from yielding back to heroic. This throws into sharp relief the extended and

emphatic return of the heroic music when it is recapitulated from bar 167. Of particular interest is the recapitulation of the B<sup>1</sup> material which, it will be recalled, hints at a pastoral topic on its initial presentation (see *Example 4*). When it reappears at bar 177<sup>9</sup>, the uneasy elements, also noted earlier, have driven away any suggestion of pastoralism to produce a passage of considerable force which itself is overtaken by a flurry of pianistic fury (*Example 8*). Structurally, this passage forms the climax of the piece and, as such, the hybrid conflict

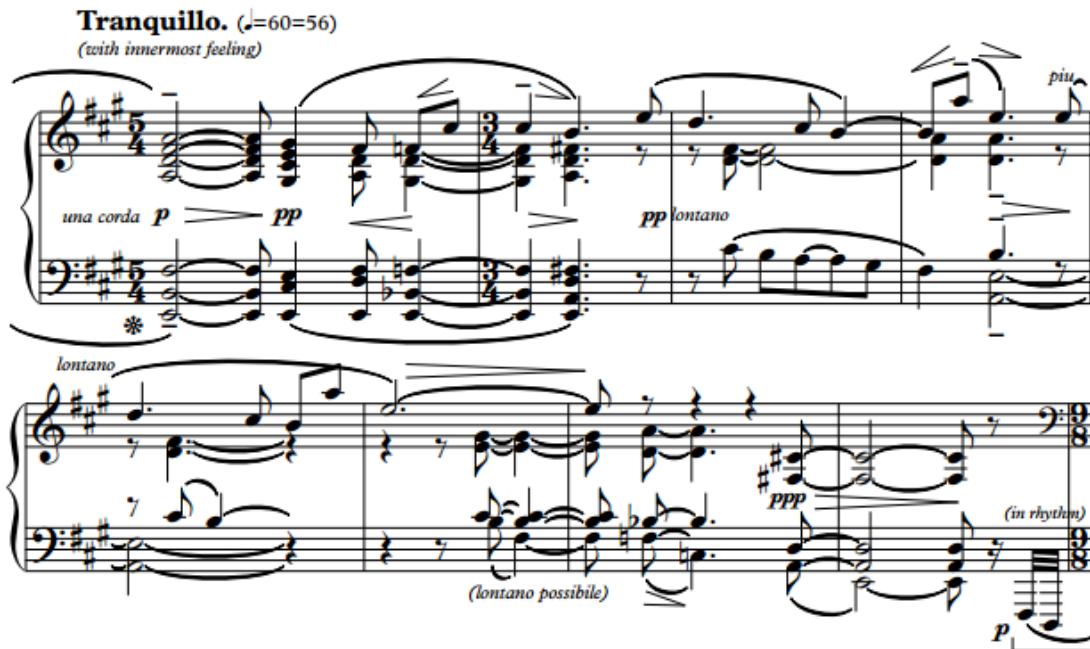


*Example 8. Rhapsody, bars 177<sup>9</sup>–191.* © Copyright 1917 by Winthrop Rogers Ltd. Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

topic needs maximal projection which I aim to achieve by playing as aggressively as tonal rectitude and relevant dynamic gradation permit.

The pastoral music (B<sup>2</sup>) is recapitulated at bar 198–205, but in a transfigured presentation, its only links with the topic now being a general feeling of quietude and, after an initial 5/4 bar, a triple-metre time signature. With its instruction “Tranquillo. (with innermost feeling)” these bars perhaps evoke the elegiac<sup>11</sup> more than the pastoral (*Example 9*), but the mood

<sup>11</sup> Márta Grábocz (2002) has also identified the elegy as a topic in Bartók’s music.  
<https://proa.ua.pt/index.php/impar>



*Example 9. Rhapsody, bars 198–205.* © Copyright 1917 by Winthrop Rogers Ltd. Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

does not last long, the heroic once more asserting its primacy, and Ireland ends the music triumphantly and emphatically in A major, the narrative outcome being a powerfully positive one. Although the composer instructs “una corda” for the elegiac/pastoral bars he also writes “lontano” and then “lontano possibile”, so I reserve the use of the *una corda* pedal for the last three bars of the passage to ensure that a *diminuendo al niente*, as the elegy dies away, is as effective as possible. I aim to project the top notes only slightly so as to avoid an overtly ‘singing’ effect which would be at odds with the inner-reflective character of the passage. By contrast, I play the last seven bars, which not only re-establish the heroic presence but evoke the brilliant style as well, in as extrovert a manner as possible, aiming for clarity and precision of fingerwork to project the brilliance, whilst also applying generous pedal resonance and hefty arm weight to emphasise the concluding message of heroic conquest (*Video Example 5*, [https://youtu.be/1DoGXHwp2\\_M](https://youtu.be/1DoGXHwp2_M)).

#### ‘In a May Morning’ – yearning and singing

Turning now to the topical field of love, it is necessary to examine aspects of Ireland’s biography. The composer’s brief marriage in 1926 to one of his students turned out to be a disaster of Tchaikovskian proportions, probably because of the composer’s attraction to boys. There is no published evidence that he ever overstepped the bounds of propriety, but this did not prevent an internal longing which he often expressed in his music, usually via some form of private code. The second movement of his piano masterpiece *Sarnia* is called ‘In a May Morning’, the score of which quotes lines from Victor Hugo’s poem *Les travailleurs de la mer*. There are a few references to love in the extracts that Ireland selected but a letter to his friend Kenneth Thompson is far more revealing. During 1939–40, Ireland was sojourning on the island of Guernsey and one of his places of residence was the Birnam Court Hotel in St Peter Port. The proprietors’ nine-year-old son, Michael Rayson, caught

Ireland's eye and he described the boy to Thompson as "beautiful, clever and alert ... Not, alas, musical. But lovely long curling eyelashes" (Richards, 2000, p. 169). He went on to explain that Michael was only part of the impact that Guernsey had on him, reporting his experience there as "a whole flood of beauty" (p. 169). Ireland told Thompson that he had expressed some of this in his new piano work, *Sarnia*, which he completed in 1940. The composer's original title for the second movement was 'Boyslove', 'boy's love' being one of the common names for the plant *artemisia abrotanum*, but the double meaning is obvious – so obvious that Ireland changed the name to 'In a May Morning' which, besides expunging the implicit Uranianism from the title, gave it a more universal significance. Nevertheless, the movement is dedicated to Michael, and the resemblance of the principal melody to the love song *Drink to me only with thine eyes* is, according to the pianist Alan Rowlands (Rowlands, 2011, p. 34), probably no coincidence, bearing in mind Ireland's letter extolling Rayson's "lovely long eyelashes" (*Examples 10a and 10b*).



a)

**Con moto moderato (♩ = 80-84)**

**p espr. ma semplice**

b)

*Example 10.*

a) *Drink to me only with thine eyes*, bars 1–3

b) 'In A May Morning', bars 1–3. © Copyright 1941 by Hawkes & Son (London) Ltd. Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

So how does all this interface with performance? According to both Alan Rowlands and Eric Parkin, two pianists who knew the composer and recorded his music, Ireland's emphasis was on beauty. To the former Ireland said: "Play it as if you were looking at something so beautiful you could hardly bear it" (p. 34) and to the latter: "you must make it all sound as beautiful as you possibly can" (Parkin, 2011, p. 189).

The movement is in A-B-A form and, with reference to the A sections, maybe the topic here is beauty but, like love, this is still very broad and more a topical field than a discrete topic. Various clues in the music can help the pianist to narrow the field down somewhat. Monelle

states that the mid-18<sup>th</sup>-century *Empfindsamkeit* style “is founded largely on the affective appoggiatura” (Monelle, 2000, p. 31) and, whilst there is much more to the style than this alone, we can observe a 20<sup>th</sup>-century equivalence in the music of ‘In a May Morning’ which is laced with appoggiaturas, mostly at phrase peaks to give added expressive emphasis. But it is possible to narrow this expressive style down further. Take for example the song ‘None but the lonely heart’ (from *Six Romances Op. 6*) by Tchaikovsky, a composer by whom Ireland was influenced and about whom he spoke “with lively affection” (*The Times*, 03/08/1959, 2011, p. 415). Here Goethe’s text (translated into Russian by Lev Aleksandrovich Mey) adds semantic equivalence to the musical line and substance, the Oxford Lieder website showing the following translation:

No, only one who has known  
 What it is to long for one’s beloved  
 Can know how I have suffered  
 And how I suffer still.<sup>12</sup>

Tchaikovsky’s setting features prominent dropping intervals (a minor 7<sup>th</sup> followed by a major 6<sup>th</sup>) and then a rising melodic line, followed by a falling one (*Example 11*). Ireland’s

*p espress.*

None but the lone - ly heart      Can know my sad - ness  
 Nur wer die Sehn - sucht kennt,      weiss, was ich lei - del

A - lone and part - ed far From joy      and glad - ness.  
 Al -lein und ab - ge - trennt von al - ler Freu - de,

*più f*

*Example 11. ‘None but the lonely heart’, bars 1– 8*

ingredients are in a different order but nevertheless match Tchaikovsky’s: a rising melody, a dropping interval (a minor 6<sup>th</sup> in a similar rhythm to Tchaikovsky’s dropping major 6<sup>th</sup>) and then a falling melody (*Example 12*). Later, the falling intervals (5ths and 4ths) become more of a feature (*Example 13*).

<sup>12</sup> Oxford Lieder, *None but the Lonely Heart*, translation by Philip Ross Bullock. Retrieved from <https://www.oxfordlieder.co.uk/song/3915>,

Con moto moderato ( $\text{♩} = 80-84$ )

*Example 12.* ‘In a May Morning’, bars 1–8. © Copyright 1941 by Hawkes & Son (London) Ltd. Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

*Example 13.* ‘In a May Morning’, bars 13–16. © Copyright 1941 by Hawkes & Son (London) Ltd. Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

Intertextually within Ireland’s own œuvre, melodies with strategically placed falling 4ths, 5ths and 6ths often in a dotted rhythm, are characteristic of works dedicated to an earlier object of Ireland’s affection, Arthur George Miller, appearing in, for example, *On a Birthday Morning* (1922) and *February’s Child* (1929). Using these pointers as well as Tchaikovsky’s text<sup>13</sup> and the text of *Drink to me only*, which is also infused with longing, the topic – a style rather than a type – can plausibly be regarded as one of yearning, reflecting the composer’s own “yearning after the perfection and beauty of youth” (Richards, 2000, p. 168). The expressive appoggiaturas of ‘In a May Morning’ further bespeak the emotion. Indeed Richards writes of the “many instances of ‘yearning’ phrases involving weighted melodic appoggiaturas” (p. 33). The performer can thus lead the listener to the phrase peaks and give emphasis to the

<sup>13</sup> Goethe’s original title for this poem is ‘*Nur wer die Sehnsucht kennt*’, which reinforces the notion of longing or yearning.

appoggiaturas (*Video Example 6*, <https://youtu.be/uFwPN17svqE>).

But as with so much 20<sup>th</sup>-century music, topics do not come singly, and the performer should also be aware of the singing style. In 1802, Koch defined this as “that which can easily be performed by the human voice” and which is “comprehensible” and understandable by “every person” (Day-O’Connell, 2014, p. 241). Although the singing style as applied to Ireland is a descendant of Schumann’s and Brahms’s *Lied* style, both Koch’s maxims nevertheless have relevance: the pitch range is quite narrow and the pace quite slow, and the tonal-melodic nature of the music makes it universally comprehensible. However, since Koch’s time the concept of *cantabile* playing as it relates to the modern piano has evolved considerably and is evoked regularly in present-day pedagogy. To achieve a singing quality as it is nowadays commonly understood, a judicious tempo, elegant phrasing which complements the musical contours of the melody, and due attention to the balance between the uppermost line and its accompanying chords are all needed. Ireland’s rich harmonic palette should have presence, especially if the appoggiaturas are to achieve their full *sehnsucht* effect, but this will be weakened if the harmonic presence engulfs the melodic line.

Ireland specified a tempo range of crotchet = 80–84 which yields a relaxed pace but one that nonetheless keeps a degree of momentum. This is necessary for the yearning style to be fully conveyed in performance: if the harmonic rhythm is too slow, it is harder for the listener to follow the musical discourse, because ‘concatenationism’<sup>14</sup> is hampered. To avoid this I adopt a tempo that stays roughly within the range indicated by the composer – several recorded performance go considerably more slowly – which allows the music its natural flow. Given the presence of the two topics identified, the singing and yearning styles (and there may be others), I believe that both need to be kept in a state of equilibrium for an effective performance to occur (*see Video Example 6*).

#### *‘The Scarlet Ceremonies’ – flames, dance and incantation*

And so finally to the topical field of paganism. The third of the *Decorations* suite, mentioned earlier in connection with ‘The Island Spell’ is called ‘The Scarlet Ceremonies’. A big influence on Ireland was the Welsh supernaturalist writer Arthur Machen (1863–1947). His quartet of short stories collectively called *The House of Souls* (1906) includes ‘The White People’, essentially a tale of strange countries, supernatural beings and magical practices as told by a young girl. Ireland includes a quotation from ‘The White People’ at the head of the score: “Then there are the ceremonies which are all of them important, but some are more delightful than others – there are the White Ceremonies and the Green Ceremonies and the Scarlet Ceremonies. The Scarlet Ceremonies are the best ...” (Machen, 2012 [1906], p. 49). Machen’s text does not inform the reader what happens in these particular ceremonies, but it is full of references to singing, dancing and fire – in fact the final story in *The House of Souls*, ‘The Shining Pyramid’, concerns a magical pyramid of fire.

In the ‘Magic Fire Music’ from Act 3 of *Die Walküre* (1856), Wagner used flickering ostinato figurations to represent flames, and the association has remained, particularly with regard to the evocation of ritualistic flames.<sup>15</sup> Where Wagner used oft-repeated rising and falling

<sup>14</sup> According to Levinson’s theory, a passage of music is heard as a sequence of interrelated sound bites, and if a performer has a good structural grasp of the music, this “may produce a performance whose specific soundings enable listeners to the synthesis the musical stream is a concatenationist manner more effectively” (Jerrold Levinson, 1999, p. 172).

<sup>15</sup> Raymond Monelle points out that musical representations of fire have been used since the 16<sup>th</sup> century (Monelle, <https://proa.ua.pt/index.php/impar>)

arpeggio figures in the upper strings, harps and flutes, pianistically the device used by Scriabin in his late masterpiece *Vers la flamme* (1914) took the form of tremolos, and Manuel de Falla, in the piano version of 'Ritual Fire Dance' from *El amor brujo* (1914–15), adopted sustained trills (*Examples 14a and 14b*). Ireland's piece came a year or two before these but it is nonetheless easy to relate its obsessive tremolo figurations to the topic of flames (*Example 15*).

a)

2000, p. 20). However, his examples, such as Weelkes' madrigal *Thule the Period of Cosmography*, bear little or no resemblance to the fire topic discussed here which could only have developed out of more recent instrumental practices.

All<sup>o</sup> ma non troppo. (M.  $\text{♩}=126$ )

b)

*Example 14.*

- a) *Vers la flamme*, bars 107–112
- b) ‘Ritual Fire Dance’, bars 1–21

Con moto ( $\text{♩}=84-88$ )

*Example 15. ‘The Scarlet Ceremonies’, bars 1–4.* © 1915 Stainer & Bell Ltd, London, UK, www.stainer.co.uk. Used by permission. All rights reserved.

Prior to Scriabin and Ireland, piano tremolos, as used in particular by Liszt, were primarily taken to signify sustained orchestral textures, impossible to achieve on the piano by held chords and pedal alone, or, in the case of the Hungarian Rhapsodies, to mimic the tremolo of the cimbalom. However, once the link was made between the ostinato use of tremolos (and to a lesser extent trills) and the pictorial referent of flames, cultural usage has spawned topical status, recognisable by suitably initiated receivers.

In common with ‘The Island Spell’, ‘The Scarlet Ceremonies’ thus features an *idio-topic*, a constant double-note tremolo which features throughout the piece in one form or another. The pianist has to master the considerable technical challenges that this generative feature presents, challenges which become all the more fearsome when the hand positions interlock, as in bars 37 and 38 (*Example 16*). But without this mastery at the inherent level it



*Example 16.* ‘The Scarlet Ceremonies’, bars 37–38. © 1915 Stainer & Bell Ltd, London, UK, www.stainer.co.uk. Used by permission. All rights reserved.

is difficult to convey the hermeneutic outcome, the flickering pictorialism of the *idio-topic*, to the listener.

‘The Scarlet Ceremonies’, as with the ‘Ritual Fire Dance’, also features singing and dancing topics. The left-hand part presents dance-like figurations, but ones that avoid easy classification such as jig, bourrée or tarantella. The strongly rhythmic character nonetheless presents a musical parallel to the many references to improvised, non-courtly, dancing in Machen’s writing. In the middle section, the flame (tremolo) figurations subside into the left hand and a jagged, syncopated melodic line is presented by the right hand (*Example 17*).

*Example 17.* ‘The Scarlet Ceremonies’, bars 47–50. © 1915 Stainer & Bell Ltd, London, UK, www.stainer.co.uk. Used by permission. All rights reserved.

Ireland’s instruction “*cantato*” (as opposed to, say, *cantabile* or *cantando*) is interpreted by Richards as signifying incantation (Richards, 2000, p. 69), and certainly its syncopated and ornamental features have something in common with ritual chant – and it will be recalled that the flames evoked are also ritualistic – suggesting another sub-species of the singing style. So, in terms of performance, these topical considerations lead me to the broad conclusion that brilliance of attack and relative sparsity of pedal are appropriate. The flickering figurations lose clarity if over-pedalled, especially as Ireland has written in the score that the tremolos should be played as notated and not as “a rhythmically indefinite tremolando” (Ireland, 2012 [1915], p. 34) (Video Example 7, <https://youtu.be/hzvD8pyd4x8>). The dance figures in bar 10 et seq. lose some of their rhythmic bite if they are presented within a hazy harmonic framework and not crisply defined. Likewise, a generously pedalled central section is liable to make the incantatory melody sound too warm and yielding. Balance is also a consideration here. The need for a sharply-etched melodic line suggests that the

accompaniment needs to be kept even more out of the way than would be the case in a conventional melody with accompaniment texture (such as is found in a Chopin nocturne), giving the right-hand tone an edgier quality (*Video Example 8*, <https://youtu.be/03HQWNDgajU>). In performance I also strive to integrate the three topics of flame, dance and incantation into the wider context of both the “Con moto” instruction and the Machen quotation which head the score, not to mention the detailed performance indications supplied by the composer. To achieve its full impact, the piece needs a certain *con fuoco* element – metaphorical fire in performance seemingly being appropriate to a piece that, by a process of ekphrasis, iconises flames.

## Conclusion

As is implied in the final statement above, topics are not the only source of interpretative information for the pianist to consider when preparing a performance. There are many others too: the notation itself; a composer’s unique style; the general style of the music and the period from which it comes; a work’s structure; performance traditions; scored performance directives; the music as sound – to identify just some. The question thus arises as to the place of topics within this array of information, especially with regard to music from more recent times. Within the nexus of relationships implied by such an array of information, topics may assume relative importance in some instances, less in others, and even when they have a prominent presence, this is likely to interact with other interpretative considerations. Such, for example, was the case above where contrasting topics in Ireland’s Rhapsody also doubled as structural markers and acted in combination with scored dynamics and other performance feeders at structural high points.

Where topicality advertises itself in a title (such as ‘Minuet in G’) it is likely to be a prominent interpretative consideration but when it has to be discovered, as in the case-studies presented above, its influence may be more variable from performer to performer. It is also debatable whether, for example, the flame topic in ‘The Scarlet Ceremonies’ is more apparent in a performance given by a pianist with a strong awareness of this aspect of the piece than in a performance given by one with little or no awareness. In such cases, the topic may be more in the ear of the topically-aware receiver than in the mind and fingers of the pianist. But that is for another article.

To end on a personal note, I learned all of the pieces discussed above without giving much, if any, consideration to topical presence and it was only after I had lived with the pieces as a performer for several months, years in the case of the Rhapsody, that it occurred to me that topic theory might be relevant. Once the idea took hold, it affected my interpretative thinking at quite a deep level. For example, I had always endeavoured to give a lilt to the pastoral section in the Rhapsody (see above), not because I thought of it as pastoral but because it seemed, intuitively, to be an appropriate manner of delivery. It was only after I had recognised its specific pastoralism and started to read around the subject, engaging with authors old and new, that I decided to slow the tempo down to give the topic greater prominence. Likewise, ‘The Island Spell’, the full signification of which I originally found elusive, took on a new dimension after I had identified the water/wave topic and was thereafter able to shape and develop the pianistic formations according to a fresh insight. Other pianists have no doubt had different experiences with this (and other) music and will continue to do so, but an appreciation of topicality presents itself as a rich interpretative

resource, one that is worthy of taking its place alongside more established sources. Working with topicality in Ireland's music and that by other 20th- and 21st-century composers will doubtless be an ongoing voyage of discovery for me. Hopefully for others too.

### Acknowledgements

Grateful thanks to:

Edward Hale for his invaluable help with the musical examples;  
Stainer & Bell and Boosey & Hawkes for permission to use extracts from John Ireland's scores.

### References:

- Agawu, K. (2009). *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- Allanbrook, W. J. (1983). *Rhythmic Gesture in Mozart*. London and Chicago, USA: University of Chicago Press.
- Bowles, E. (2006). The Impact of Turkish Military Bands on European Court Festivities in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries. *Early Music*, 34(4), 533–559.
- Cooke, D. (1959). *The Language of Music*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- Culler, J. (1981). *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. New York, USA: Cornell University Press.
- Day-O'Connell, S. (2014). The Singing Style. In D. Mirka (Ed.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*. (pp. 238–258). Oxford, UK: Oxford University Press.
- Dickensheets J. (2012). The Topical Vocabulary of the Nineteenth Century. *Journal of Musicological Research*, 3(12–3), 97–137.
- Frisch, W. (2008). The Ironic German: Schoenberg and the Serenade, Op. 24. In R. Curry, D. Gable & R. L. Marshall (Ed.), *Variations on the Canon: Essays on Music from Bach to Boulez in Honor of Charles Rosen on His Eightieth Birthday* (pp. 227–246). Rochester, USA: University of Rochester Press.
- Frymoyer, J. (2017). The Musical Topic in the Twentieth Century: A Case Study of Schoenberg's Ironic Waltzes. *Music Theory Spectrum*, 39(1), 83–108.
- Ganske, J. (2011). *John Ireland's Works for Piano and Orchestra*. Proquest, Umi Dissertation Publishing.
- Goethe, J. W. von (1795–96). Nur wer die Sehnsucht kennt. In *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Russian translation by L. A. Mey. English translation by P. R. Bullock. Retrieved from <https://www.oxfordlieder.co.uk/song/3915>
- Grábocz, M. (2005). Narrative Analysis in the Comparative Approach to Performances: The Adagio of Bartók's Music for Strings, Percussion, and Celesta. In L. Vikarius & V. Lampert (Eds.), *Essays in Honour of László Somfai on His 70<sup>th</sup> Birthday: Studies in the Sources and the Interpretation of Music* (pp. 445–460). Maryland, USA: Scarecrow Press.

- Grábocz, M. (2002). 'Topos et dramaturgie': Analyse des signifié et de la stratégie dans deux mouvements symphoniques de B. Bartók. *Degrés*, I-(18), 109–110.
- Hatten, R. (2014). The Troping of Topics in Mozart's Instrumental Works. In D. Mirka (Ed.), *The Oxford Handbook of Topic Theory* (pp. 514–536). Oxford, UK: Oxford University Press.
- Hatten, R. (2004). *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes*. Bloomington & Indianapolis, USA: Indiana University Press.
- Hatten, R. (1994). *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation and Interpretation*. Bloomington & Indianapolis, USA: Indiana University Press.
- Horovitz, J. (1992 [1982]). *Arrau on Music and Performance*. Mineola & New York, USA: Dover Publications Inc.
- Ireland, J. (2012 [1915]). 'The Scarlet Ceremonies'. In *The Collected Works of John Ireland Volume One* (pp. 34–41). London, UK: Stainer and Bell Ltd.
- Klein, M. (2005). *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington, USA: Indiana University Press.
- Koch, H. C. (2001 [1802]). *Musikalisches Lexikon*. Kassel, Germany: Bärenreiter.
- Levinson, J. (1997). *Music in the Moment*. Ithaca, USA: Cornell University Press.
- Machen, A. (2017 [1906]). The White People. In *The Works of Arthur Machen*. (pp. 44–63). London, UK: Lowood Press.
- Mirka, D. (2014). Introduction. In D. Mirka (Ed.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*. (pp. 1–57). Oxford, UK: Oxford University Press.
- Monelle, R. (2000). *The Sense of Music*. Princeton, USA: Princeton University Press.
- Monelle, R. (2006). *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington, USA: Indiana University Press.
- Parkin, E. (2011). John Ireland and the Piano. In L. Forman (Ed.), *The John Ireland Companion*. (pp. 181–192). Woodbridge, UK: The Boydell Press.
- Peirce, C. (1998 [1894]). What is a Sign? In Peirce Edition Project (Ed.), *The Essential Peirce, Selected Philosophical Writings Volume Two (1893–1913)*. (pp. 4–10). Bloomington & Indianapolis, USA: Indiana University Press.
- Pierce, A. (2007). *Deepening Musical Performance Through Music*. Bloomington & Indianapolis, USA: Indiana University Press.
- Ratner, L. (1991). Topical Content in Mozart's Keyboard Sonatas. *Early Music* 19(4), 615 – 619.
- Ratner, L. (1980). *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York, USA: Schirmer Books.

- Richards, F. (2000). *The Music of John Ireland*. Aldershot, UK: Ashgate.
- Rowlands, A. (2011). Meeting John Ireland. In L. Forman (Ed.), *The John Ireland Companion*. (pp. 22–41). Woodbridge, UK: The Boydell Press.
- Symons, A. (1920). The Woods of Finvara. In L. Untermeyer (Ed.), *Modern British Poetry*. (No. 42). New York, USA: Brace and Howe.
- Tarasti, E. (1994). *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington & Indianapolis, USA: Indiana University Press.
- The Times* (03/08/1959). John Ireland's Writings on Music and Musicians. In L. Forman (Ed.), *The John Ireland Companion* (pp. 394–423). Woodbridge, UK: The Boydell Press.
- Turk, D. G. (1982 [1789]). *The School of Clavier Playing*. English translation by Raymond Haggh. Lincoln, USA: University of Nebraska Press.
- Wu, Chia-Yi. (2020) She Spins and She Sighs. The Spinning Wheel Topic and the Lamentation of the Romantic Female. In W. Dougherty & E. Sheinberg (Eds.), *The Routledge Handbook of Signification*. (pp. 142 – 153). Abingdon, UK: Routledge.

# El sonido de las flautas Schwedler o el último reducto de las flautas de sistema antiguo

María del Carmen Fuentes Gimeno<sup>1</sup>

University of Aveiro

**Resumen:** Las flautas de Maximilian Schwedler surgieron en 1885 con la intención de poder competir en volumen sonoro con la flauta cilíndrica de sistema Böhm (1847), pero sin tener que renunciar al sonido característico de las flautas cónicas de madera de sistema antiguo. Maximilian Schwedler seguía una tradición sonora heredada de Anton Bernhard Fürstenau que estará vigente en Alemania hasta bien entrado el siglo XX. Las flautas construidas por Schwedler en colaboración con diversos constructores tenían posibilidades sonoras que se perdieron con el uso de la flauta de sistema Böhm y que hoy representan un reto para cualquier flautista. Este artículo se enmarca dentro de una investigación artística que pretende aprovechar los recursos sonoros de estas flautas caídas en el olvido. El reto de este trabajo de investigación es, por tanto, la experimentación con esas posibilidades sonoras que las flautas Schwedler ofrecen al flautista actual.

**Palabras clave:** Schwedler; Böhm; flauta de sistema antiguo; flauta cónica de madera; sistema Böhm; color del sonido

## Introducción

Maximilian Schwedler, flautista alemán nacido en 1853, desarrolló tres modelos de flautas a partir de 1885 basándose en sus ideales sonoros y en colaboración con constructores como Carl Kruspe (padre), Carl Kruspe (hijo) y Moritz Max Mönnig<sup>2</sup>. Estas flautas surgen con intención de continuar con la tradición sonora de las flautas cónicas de madera de sistema antiguo y suponen una inesperada competencia para la flauta de sistema Böhm<sup>3</sup>, que aún no se había instalado definitivamente en las orquestas alemanas de finales del siglo XIX.

Las flautas de sistema antiguo son las flautas que tienen como base de construcción el traverso barroco. Están construidas en madera, con tubo cónico y con numerosas llaves, pero sin un sistema de ejes o anillas. Sus orificios están perforados de manera empírica y su base es la escala diatónica de Re, de forma que para ciertas notas se precisa de digitaciones de horquilla<sup>4</sup> que producen sonidos menos sonoros y con otro color.

La flauta de anillas de 1832 (*Ringklappenflöte*) de Theobald Böhm (1794-1881) supuso una gran novedad sonora. Sus orificios estaban perforados de manera científica<sup>5</sup> por primera vez en el desarrollo del instrumento. De este modo la base sobre la que se construye esta flauta es la escala cromática, lo que permite una sonoridad más homogénea al prescindir de las posiciones de horquilla; ésto a su vez conlleva una nueva digitación. Estaba construida aún en madera y con tubo cónico. La flauta de sistema Böhm de 1847 siguiendo las bases constructivas de la flauta de anillas de 1832 en cuanto a la digitación fue construida tanto en madera como en metal y con tubo cilíndrico, lo que supuso una gran novedad en la construcción de flautas en Alemania. Esta nueva flauta posee un ergonómico sistema de llaves que se movían gracias a un ingenioso sistema de ejes y anillas. La flauta de sistema Böhm construida en 1847 fue una verdadera revolución en el desarrollo del instrumento y es, aún hoy en día, la base de nuestras flautas travesera modernas.

<sup>1</sup> [mcfuentes@flautas.info](mailto:mcfuentes@flautas.info)

<sup>2</sup> Moritz Max Mönnig se dedicó, al contrario que su hermano mayor Otto, al mercado de flautas convencionales (sistema antiguo) profesionales.

<sup>3</sup> Se denomina flauta de „sistema Böhm“ a la flauta cilíndrica construida por Theobald Böhm en 1847.

<sup>4</sup> Digitaciones de horquilla son las que utilizan la combinación de varios dedos dejando un orificio abierto entre dos cerrados, por ejemplo.

<sup>5</sup> El físico Emil von Schafhäutl será quien asesore a Böhm en este aspecto.

### **El último baluarte en contra del cambio**

Maximilian Schwedler estudió flauta en Dresden con August Meinel (1827-1902), quien fue alumno de Anton Bernhard Fürstenau (1792-1852)<sup>6</sup>. Schwedler ganó el puesto de primera flauta de la Gewandhausorchester de Leipzig en 1881. Desde 1895 será sucesor de Wilhelm Barge como solista de flauta principal en dicha orquesta. En 1897 Schwedler publica su *Katechismus der Flöte und des Flötenspiels*, al que le seguirán las ediciones de 1910 y de 1923. En este libro Schwedler plasma sus ideales estéticos sobre el sonido de la flauta y sobre el estilo de tocar la flauta en esa época en Alemania, siguiendo la tradición heredada en parte de su profesor de Dresden y, por tanto, como heredero de la tradición sonora iniciada por Anton Bernhard Fürstenau en la misma ciudad. Schwedler fue Professor del Conservatorio de Leipzig, donde perpetuó sus ideales estéticos a través de sus alumnos, quienes tocaban las flautas construidas bajo sus principios sonoros. El color del sonido se considera un criterio estético muy importante en la tradición musical alemana de fines del siglo XIX, que continuará hasta bien entrado el XX.

Es importante conocer el papel de la flauta traversa en la orquesta del siglo XIX para comprender este aspecto estético. Mientras en la generación de flautistas de Johann Joachim Quantz (1697-1773) la flauta era aún como la *Primadonna* en el conjunto, la generación de Anton Bernhard Fürstenau la vio en la orquesta romántica como “primus inter pares” (Haupt 2011), teniendo su papel en la producción de mezclas de sonidos (*Klangmischung*), dando como resultado sonidos hasta la fecha nunca escuchados (Haupt, 2011).

La flauta no tenía una gran flexibilidad dinámica, pero su sonido específico seguía siendo interesante. Las flautas de tubo cónico producen sonidos más pobres en parciales, pero los compositores del siglo XIX contaban con este tipo de sonido. La mezcla de sonidos con los otros instrumentos de viento resultaba, sin embargo, cada vez más difícil, sobre todo si se trataba de ciertos instrumentos más desarrollados; por ello la flauta debía ir también adaptándose a las nuevas demandas estéticas musicales del momento.

Sin embargo la flauta de sistema Böhm (1847), por su volumen sonoro y por poseer un timbre más estridente obtuvo muchas críticas por parte de flautistas y directores de orquesta en Alemania. Wagner, por ejemplo, llegó a denominarla como “cañón” en el estreno de Parsifal en 1882. El flautista que intervino como solista en esta representación fue Rudolf Tillmetz, antiguo alumno de Theobald Böhm y primera flauta de la *Hoforchester* de Munich desde 1864. En esta orquesta se introdujo la flauta cónica de anillas muy pronto, ya que Böhm fue el solista de la misma hasta 1848. Más tarde será Tillmetz quien toque la flauta de sistema Böhm en esta orquesta, pero tras el incidente con Wagner en el estreno de Parsifal, Tillmetz volvió a retomar la flauta de anillas, la cual será utilizada en la citada orquesta hasta 1960. Rudolf Tillmetz escribe en la Introducción a su **método de 1906** el siguiente comentario:

“Cuando yo en el año 1882 en Bayreuth en el estreno de *Parsifal* participé como miembro de la orquesta, me di cuenta de que Richard Wagner no mostraba ninguna simpatía por la flauta

<sup>6</sup> Anton Bernhard Fürstenau fue un virtuoso flautista muy importante en Alemania a mediados del siglo XIX que tuvo una gran influencia en el estilo de tocar la flauta en dicho país, en la llamada escuela alemana de flauta.

cilíndrica. Él la llamó con el nombre *cañón*. Yo decidí pasarme, inspirado por el Director General de Música real (*königliche Generalmusik-Direktor*), Hermann Levi, a la flauta de anillas de tubo cónico [Böhm 1832], de lo que no me arrepiento. (...) particularmente estaba encantado con la suavidad del sonido, la suave dicción (*Ansprache*) y las posibilidades de modulación de todos los sonidos<sup>7</sup>. (Tillmetz, 1906, p. VI).

Este comentario, y no es el único, nos muestra que en Alemania seguía siendo preferido el sonido de las flautas de sistema antiguo, el cual querrá perpetuar Schwedler con sus innovaciones.

El aspecto del color del sonido de la flauta fue una cuestión tan determinante que las diferencias entre las diversas escuelas nacionales de flautas se centrarán en ella principalmente hasta bien entrado el siglo XX. A tenor de esta cuestión encontramos esta cita de John Bailey:

“Se muestra que la estética de Schwedler en la flauta Reforma era bastante diferente de la cultivada por los intérpretes franceses contemporáneos: Schwedler abogó por el uso muy limitado del vibrato, la posibilidad de la articulación *Di'l* barroca y un sonido capaz de matices sutiles aparentemente no posibles en la flauta Boehm. Esta información es particularmente útil para comprender la práctica de la interpretación de las obras de los compositores alemanes de finales del siglo XIX, sobre todo Wagner y Brahms”<sup>8</sup> (Bailey, 1987, p. iv)

### Las innovaciones de Schwedler

Las flautas desarrolladas según los principios de Maximilian Schwedler suponen el último eslabón en el desarrollo de las flautas de sistema antiguo. Incorporan como novedad, en su **modelo de 1885** (Fig. 1), unas elevaciones en el orificio de la embocadura de madera, la llamada **embocadura Schwedler** (*Schwedler-Mundloch*) y la construcción de **un solo cuerpo central** con los seis orificios para los dedos, dejando en la “pata de si” el resto de notas graves, como en la flauta de sistema Böhm. Además en este modelo añade **llaves** que permiten **trinos** hasta ahora no practicables en las flautas predecesoras. También el taladro del tubo fue mejorado para producir un **sonido más pleno y voluminoso y unas notas graves más penetrantes**. Con una flauta de estas características interpretó Maximilian Schwedler la 4<sup>a</sup> Sinfonía de Johannes Brahms (1833-1897) en el estreno en febrero de 1886 bajo la dirección del propio Brahms con la *Gewandhausorchester*. Brahms alabó no sólo la interpretación de Schwedler sino también el sonido de su nueva flauta como podemos leer de la carta original<sup>9</sup> (Bailey, 1987, p. 229).

<sup>7</sup> „Als ich im Jahre 1882 in Bayreuth bei den *Parsifal*-Aufführungen als Orchesterspieler mitwirkte, bemerkte ich, daß Richard Wagner keine Sympathien für die Cylinderflöte zeigte. Er belegte sie nämlich mit dem Namen Kanonen. Ich entschloß mich daher, weiters noch angeregt durch den kgl. Generalmusikdirektor Hermann Levi, zur Ringklappenflöte konischer Bohrung überzugehen, was ich nicht zu bereuen hatte. [...] Ganz besonders aber entzückte mich die Weichheit in der Tongebung, die zarte Ansprache und Modulationsfähigkeit sämtlicher Töne”.

<sup>8</sup> “It is shown that Schwedler's aesthetic on the Reform flute was quite different from that cultivated by contemporary French players: Schwedler advocated very limited use of vibrato, the possibility of the Baroque tongue-stroke *Di'l*, and a tone capable of subtle nuance apparently not possible on the Boehm flute. This information is particularly useful for insight into performance practice of the works of late nineteenth-century German composers, above all Wagner and Brahms”.

<sup>9</sup> „Geehrter Herr! Gern wiederhole ich hier schriftlich, daß ich mich gestern nicht allein über Ihren ausgezeichneten Vortrag freute, sondern außerdem über den besonders volltönenden, schönen und kräftigen Ton ihrer Flöte! Hat hierzu eine Erfindung von Ihnen mitgeholfen, so ist dies auf das wärmste zu loben und auf das angelegenlichste zu empfehlen. Ihr ergebener“. Johannes Brahms. Leipzig, Februar 1886.

“¡Estimado Señor!

¡Me alegra repetir por escrito que ayer no solo estuve satisfecho con su excelente interpretación, sino también con el sonido particularmente fuerte, hermoso y poderoso de su flauta! Si un invento suyo ha ayudado, debe ser alabado y encarecidamente recomendado.

Su devoto”

Johannes Brahms

Leipzig, febrero 1886.



Figura 1. Flauta Schwedler según modelo de 1885.

<http://www.oldflutes.com/articles/schwedler.htm>



Figura 2. Flauta Kohlert Söhne (Graslitz) con cabeza de metal, según modelo de Schwedler de 1885. Colección propia. Foto: Carmen Fuentes.

El siguiente paso en la construcción de flautas de Schwedler, el **modelo de 1895** (Fig. 3), fue la construcción de la **novedosa cabeza de metal**, lo que permite un mayor volumen sonoro, con una placa de embocadura de ebonita y con las elevaciones típicas de la embocadura Schwedler. Llama la atención que una de las críticas que recibiera la flauta de sistema Böhm fuera justamente un sonido demasiado voluminoso e incluso estridente; sin embargo, Schwedler sigue en su empeño en mejorar este aspecto en sus flautas para adaptarse a estas nuevas demandas sonoras. Este modelo tiene un nuevo orificio para

mejorar la afinación del do#, que queda entre las dos anillas y es llamado **mecanismo de Do# (Cis Brille o anteojos de do#)**. Ver figuras 3 y 4). La flauta de la figura 3 será la utilizada en los ejemplos sonoros de trinos de este artículo.



Figura 3. Flauta A. Lederer (Schöneck) según modelo de Schwedler de 1895.  
Colección propia. Foto: Carmen Fuentes.



Figura 4. Mecanismo de do#. Colección propia. Foto: Carmen Fuentes.

La **flauta Reforma (Reformflöte) de 1898** constituye el último eslabón en la construcción de las flautas Schwedler y será construida con Carl Kruspe hijo. En esta flauta reforma encontramos variaciones en el taladro del tubo cónico para seguir ampliando las posibilidades dinámicas del instrumento. Schwedler usa un sistema de **ejes y agujas** para sujetar el mecanismo y añade varias **llaves de trinos** (y algún orificio específico para ello).





Figuras 5-10. **Flauta Reforma sistema Schwedler-Kruspe de 1898.** Construida hacia 1910.  
 Colección Ulrich Halder(Basel)[http://www.flautorama.ch/doku.php?id=en:2008-172&s\[\]schwedler](http://www.flautorama.ch/doku.php?id=en:2008-172&s[]schwedler)

Sobre la flauta Reforma escribe Schwedler en su libro *Flöte und Flötenspiel –ein Lehrbuch für Flötenbläser*, en la edición de 1923:

„La flauta Reforma con mecanismo de fa# posee la calidad sonora de las habituales, flautas cónicas, pero además en relación al mecanismo las ventajas de la Böhmflöte“ (Schwedler, 1923, p. 19)<sup>10</sup>.



Fig. 11-14. **Flauta Reforma sistema Schwedler-Mönning de 1921.**  
 Construida hacia 1925. Colección Ulrich Halder (Basel)  
[http://www.flautorama.ch/doku.php?id=en:2008-173&s\[\]schwedler](http://www.flautorama.ch/doku.php?id=en:2008-173&s[]schwedler)

En la figura 11 y siguientes podemos ver una flauta Schwedler Kruspe construida alrededor de 1925. En esta flauta los **orificios** para los dedos están, en términos acústicos, **correctamente situados** como consecuencia de la modificación de la mecánica y del llamado **Fa# mecánico** que será inventado en 1912 por el mismo Schwedler y construido

<sup>10</sup> “Die Reformflöte mit F-Mechanik besitzt die Tonqualität der gewöhnlichen, konischen Flöten, dazu aber in mechanischer Beziehung die Vorteile der Böhmflöte“.

por Max Moritz Mönnig<sup>11</sup> en Leipzig. Este mecanismo, a través de un nuevo orificio añadido sube la afinación del fa, normalmente demasiado bajo. De la totalidad de estas y otras mejoras resulta un mecanismo cuya complejidad y susceptibilidad excedían en mucho a la flauta de sistema Böhm. **Los últimos modelos tienen 20 llaves o más**, lo que hará que vaya cayendo en desuso hacia 1940 aproximadamente.

Entre 1885 y 1910, las flautas Schwedler fueron extremadamente populares entre los intérpretes y directores de orquesta alemanes (sobretodo en la zona de Leipzig), incluidos Brahms y Nikisch (Bailey, 1987).

### **Del estudio musicológico a la Investigación artística**

Descubrir las especificidades organológicas y estéticas de las flautas de Maximilian Schwedler es el primer paso para realizar una investigación artística que, partiendo de la práctica y la experimentación permita crear un documento sonoro. De ahí que este artículo surja desde un proyecto doctoral en el que las flautas Schwedler no son sólo el objeto de investigación, sino también un desafío fascinante para el flautista de hoy que se acerque a ellas.

Aprender un nuevo instrumento, aprender las **diferentes digitaciones** desde la experiencia con el traverso barroco, la flauta de llaves de la primera mitad del siglo XIX y la flauta Böhm moderna resulta todo un reto para el flautista del s. XXI. Mediante tablas de digitaciones y fichas técnicas se consigue una sistematización de lo novedoso y una forma de encontrar similitudes que puedan ayudar a la memorización de las digitaciones. La experimentación sobre el **volumen y calidad sonoros** y sobre la **afinación** de cada nota, así como la experimentación con las **diferencias de timbre** según las diversas digitaciones utilizadas da una idea de la complejidad de la investigación y de la riqueza sonora de estos instrumentos. Justo el aspecto del color del sonido será el más interesante, pues fue el motivo de renuncia del sistema Böhm en las orquestas alemanas incluso hasta 1960 (*Hoforchester* de Munich). Estas diferencias sutiles de timbre y afinación son a veces difíciles de percibir y sobretodo difíciles de aplicar para el instrumentista de hoy.

Otro de los aspectos importantes para esta investigación es la **aproximación física hacia estos nuevos instrumentos** para recibir una buena respuesta de ellos de la manera más orgánica posible. Por una parte el **peso** que tienen estas flautas, que supone un cambio en la manera de sujetar el instrumento, y por otra el **tubo de mayor diámetro**, que precisa de una mayor cantidad de aire para hacerlas sonar. No sólo la cantidad de aire es distinta a la habitual, sino también la forma de soplar en la embocadura es diferente, pues tiene unas importantes elevaciones en el orificio a las que tienen que adaptarse los labios, la posición de la mandíbula e incluso la forma del orificio entre los labios al soplar, los cuales deben soportar una mayor tensión al producir una columna de aire de mayor velocidad. También los **orificios para los dedos** están muy separados entre sí, pero el problema añadido en estas flautas son las **llaves** que se cruzan en todas direcciones entre los dedos. Este proceso de acercamiento físico experimentando con el instrumento permite determinar qué puedo cambiar yo físicamente para hacerlo sonar y a la vez **conseguir las sutilezas que el instrumento ofrece**.

<sup>11</sup> Este mecanismo lo incorpora Mönnig a la Böhmflöte y Schwedler comenta en su libro de 1923 que, esto muestra la utilidad de dicho mecanismo y lo que ofrece a los intérpretes (Schwedler, 1923, p. 19).

A la hora de tocar estos instrumentos es importante, al menos al principio, entender el papel que la flauta tenía en la orquesta del siglo XIX mencionado anteriormente, y tener en cuenta que la suavidad parece haber sido tremadamente importante para muchos grandes intérpretes del siglo XIX.

### En busca de los instrumentos

Tras el trabajo previo de búsqueda de las diferentes flautas y determinar los **criterios de selección** para elegir los instrumentos más representativos y a la vez adecuados para la investigación, nos encontramos con las dificultades propias de los instrumentos que llevan casi cien años sin ser tocados: llaves dobladas o apelmazadas, grietas en la madera o zapatillas que no cierran y que hay que **poner a punto** constantemente.

Como primer paso para la investigación artística, una vez elegidos y reparados los instrumentos, viene el **descubrimiento físico y sonoro de los mismos**, que son muy diferentes entre sí, ya que cada constructor buscaba soluciones sonoras, de afinación o de digitación, llevando a una construcción de flautas muy diversa.

El denominador común de estas flautas alternativas a la de sistema Böhm a finales del siglo XIX es que están **construidas en madera y con tubo cónico**, que están basadas en la escala diatónica de Re y que precisan de digitaciones de horquilla, todas características típicas de las flautas de sistema antiguo.

Uno de los instrumentos elegidos para la investigación es una flauta del constructor **August Lederer**. Esta flauta de Lederer está construida antes de 1914. Se trata de un sistema sencillo de Schwedler-Flöte, con todas las **características del modelo de Schwedler de 1895** (Fig. 3 y Fig. 15). En esta época, cada constructor seguía intentando implementar mejoras en sus instrumentos, y aquí vemos un ejemplo de ello, las **cuatro llaves para trinos** (Fig. 15), que no todas las flautas de la época poseen. Esta flauta posee **elementos de la vieja construcción** de flautas como las llaves de fa larga y corta, entre otras, pero posee **elementos de la flauta Böhm** como la colocación de las notas más graves en la “pata de si” y **elementos de la flauta Schwedler de 1895** como el **mecanismo de do#** (Brille o anteojos).

Tr4 Tr3 Tr2 Tr1 Tr5



Figura 15. Detalle llaves trinos **flauta Lederer**. Colección propia. Foto: Carmen Fuentes

Con estas llaves se practican los siguientes trinos:

**Tr4:** Re-Mi 3a oct. / Mi-Fa 3a oct.

**Tr3:** Si- Do# 1a y 2a oct. / Do#-Re 2a y 3a oct.

**Tr2:** Si-Do 1a y 2a oct. / ~~Sib~~-Do 1a y 2a oct.

**Tr1:** ~~Lab-Sib~~ 1a y 2a oct. / La-~~Sib~~ 1a y 2a oct.

**Tr5:** Re-~~Mib~~ 3a oct. / Sol-la 3a oct.

Ejemplo de la realización de estos trinos en una flauta Schwedler-Kruspe (construida por Lederer. Fig 3 y 15). Estos trinos eran hasta ese momento impracticables, o muy complicados de realizar en flautas anteriores. A pesar de estas llaves vemos que, sobretodo los dedos de la mano derecha, realizan movimientos poco ergonómicos.

Para escuchar los ejemplos pinchar Strg y el Link simultáneamente:

[Ejemplo 1 llaves trinos flauta Lederer](http://www.demmelhuber.info/press/wp-content/uploads/2019/12/Flauta-Lederer-Trinos-1.mp4) <http://www.demmelhuber.info/press/wp-content/uploads/2019/12/Flauta-Lederer-Trinos-1.mp4>

[Ejemplo 2 trinos flauta Lederer Estudio Andersen](#)

Otra de las flautas utilizadas para la investigación es la flauta construida en Erfurt aproximadamente en **1920** por Carl Kruspe hijo en colaboración con **Schwedler** (Fig. 16), que sigue el modelo de **flauta Reforma**. Tiene el número 245 y está registrada con el número DRGM 71327 (Deutsches Reich gebaut Muster).



**Figura 16. Flauta Reforma Schwedler-Kruspe**  
Colección Marcos Fregnani. Foto: Carmen Fuentes

### El reto de las digitaciones

Anton Bernhard Fürstenau en su método de flauta de 1844 *Kunst des Flötenspiels* Op. 138 explica detalladamente las **diferentes digitaciones para un mismo sonido**, las llamadas digitaciones de ayuda (*Hilfsgriffe*), con las cuales se consiguen ligeras variaciones de

afinación y de color para un mismo sonido. Fürstenau define las limitaciones sonoras de la flauta cónica de anillas de 1832 de Theobald Böhm diciendo que

No se puede negar que la flauta del señor Böhm tiene muchas cosas buenas, definitivamente su fácil dicción [facilidad de producción del sonido] y la entonación pura. Sin embargo puede ser dudoso que la gran uniformidad de los sonidos, a través de la cual se elimina toda **diferencia entre los sonidos tapados y los normales**, así como la enorme fuerza que posee en el sonido, se puedan considerar como una ventaja, si bien estas características puedan ser elogiadas por alguna razón, le roban a la flauta sus virtudes características<sup>12</sup> (Haupt, 2011, p. 32).

También Jean Louis Tulou (1786-1865) en su *Méthode de flûte progressive et raisonnée Op. 100* publicado en París en 1851 (1852?) dedica un capítulo a las **notas sensibles**, para las que escribe unas **digitaciones especiales** que él denomina *doigts composés* (Tulou, 1851), digitaciones que producen sonidos con una **afinación más alta** que la de las digitaciones habituales, creando más tensión hacia la tónica.

Siguiendo la tradición de Fürstenau, muy arraigada sobretodo en Dresden, donde se llegarán a utilizar estas digitaciones especiales en la Staatskapelle hasta fines del siglo XX (Haupt, 2011)<sup>13</sup>, Schwedler escribe sus tablas de digitaciones de sonidos tapados y digitaciones complementarias. Las **digitaciones para sonidos tapados** (*Griffe der gedeckten Töne*) las encontramos no sólo en la primera edición de su libro de 1897 (Schwedler, 1897, p. 66) sino también en la segunda, de 1910 (Schwedler, 1910) e incluso en la de 1923 (Schwedler, 1923), lo que nos da una idea de lo arraigada que estaba esta tradición. Estas digitaciones producen unos sonidos parecidos a los de los armónicos en algunas notas; produciendo un notable cambio de color y una ligera variación en la afinación.

<sup>12</sup> „Es läßt sich zwar nicht läugnen, daß die Flöte des Herrn Böhm viel Gutes hat, wohin unbedingt deren leichte Ansprache und die reine Abstimmung aller Accorde zu zählen. Ob aber die bewirkte große Gleichmäßigkeit der Töne, wodurch namentlich jeder Unterschied zwischen den sogenannten gedeckten und den übrigen Tönen aufgehoben wird, so wie die ungemeine Stärke des Klanges, die sie besitzt, als ein Vortheil für das Instrument zu betrachten, mogte zu bezweifeln sein, indem diese beiden Eigenschaften, die bedingungsweise immerhin Lob verdienen können, doch der Flöte ihre characterischen Vorzüge rauben“.

<sup>13</sup> Eckart Haupt las denomina *Applikatur-Technik* y, según conversación mantenida con él (Noviembre 2019), aún él las tuvo que aprender y utilizar en la Staatskapelle cuando era miembro de la misma.

Figura. 17. Tabla de digitaciones para **sonidos tapados** (*gedeckte Töne*).  
 Schwedler, M. (1897). *Griffe der gedeckten Töne. Flöte und Flötenspiel.*  
 Leipzig, Germany: J.J. Weber

Además de las diferentes tablas de digitaciones para la flauta modelo Schwedler-Kruspe, y las tablas de trinos, Schwedler añade en su libro de 1897, como anexo, una tabla de **digitaciones complementarias** (*Ergänzungs-Griffe*) y otra de complementarias para los trinos (*Ergänzungs-Triller-Griffe*). Curiosamente encontramos estas digitaciones complementarias aún en la edición de 1910 pero ya no en la de 1923. En estas dos últimas ediciones denomina a la flauta modelo Schwedler-Kruspe de 1885 aún como flauta común (*gewöhnliche-Flöte*); añade una tabla para la *Reform-Flöte* Schwedler-Kruspe y lo que más sorprende, quizás para mostrar un acercamiento a la modernidad, o por motivos económicos, Schwedler incluye una tabla de digitaciones para la flauta Böhm con llave de sol# cerrada<sup>14</sup>. En la edición de 1923 encontramos una tabla de digitaciones para la *Reform-Flöte* con fa# mecánico, que fue la última invención implementada en sus flautas hacia 1912.

<sup>14</sup> La flauta de sistema Böhm original tenía el sol# abierto. El sol# cerrado lo implementó Dorus en la construcción de las flautas de sistema Böhm francesas.

**Griff-Tabelle für die gewöhnliche Flöte**  
insbesondere für die Flöte Modell SCHWEDLER-KRUSPE.

**Taf. I. Haupt-Griffe.**

Während meiner langjährigen Tätigkeit als Lehrer des Flötenspiels habe ich oft bemerken können, dass es manchem Schüler schwer wurde, sich in Tabellen, welche in der altbekannten Weise (offene und geschlossene Ringe) hergestellt waren, zurecht zu finden. Mit vorliegenden Tabellen glaube ich dem Schüler ein durchaus leicht verständliches Hilfsmittel an die Hand geben zu haben, denn in sie sind die geschlossenen Griffziffern einfach Ziffern bezeichnet. Soweit die Griffe der zweiten der eingestrichenen gleichen, sind der besseren auch die betreffenden Töne über der eingestrichen.

*Figura 18. Tabla digitaciones “habituales”.*

Schwedler, M. (1897, 1910). Griff-Tabelle für die gewöhnliche Flöte. *Flöte und Flötenspiel*. Leipzig, Germany: J.J. Weber

**Taf. IV. Ergänzung-Griffe.**

*Figura 19. Tabla de digitaciones complementarias (Ergänzung-Griffe).*

Schwedler, M. (1897, 1910). Ergänzung-Griffe. *Flöte und Flötenspiel*. Leipzig, Germany: J.J. Weber

A continuación podemos escuchar unos ejemplos de las diversas digitaciones para un mismo sonido, entre las cuales se escuchan unas muy sutiles diferencias.

Para escuchar los ejemplos pinchar Strg y el Link simultáneamente:

Ejemplo 3 [Digitaciones para Do<sup>2</sup>](#) (Normal, tapada, complementaria)

Ejemplo 4 [Digitaciones para Si#<sup>3</sup>](#) (Normal, complementaria)

Ejemplo 5 [Digitaciones para Do<sup>3</sup>](#) (Normal, tapada, complementaria 1, compl. 2)

Ejemplo 6 [Digitaciones para Do#<sup>3</sup>](#) (Normal, tapada, complementaria)

Ejemplo 7 [Digitaciones para Mib<sup>3</sup>](#) (normal, tapada, complementaria)

## Conclusión

Tras este recorrido por las flautas de Maximilian Schwedler de finales del siglo XIX y principios del XX podemos concluir que estas tuvieron una gran importancia en su momento histórico como estandarte de la resistencia a alejarse de la tradición sonora de las flautas cónicas de madera de sistema antiguo. En realidad el objetivo de Fürstenau y de Theobald Böhm era el mismo, adaptarse a las nuevas demandas estéticas musicales del momento, no obstante las soluciones buscadas llevaron a dibujar dos caminos paralelos pero muy diferentes. Böhm representó en su momento una ruptura con la tradición y Schwedler representó la continuación y el desarrollo de la tradición, y será quien lleve hasta su fin este capítulo olvidado del desarrollo de nuestro instrumento.

A lo largo del siglo XX, la flauta Böhm se irá imponiendo, asumiendo de manera progresiva a nivel mundial los rasgos de la escuela francesa de flauta, siendo una manifestación más de la globalización e uniformidad del gusto musical. Esto llevó más adelante a la extinción de las escuelas nacionales de flauta.

Uno de los objetivos de este tipo de trabajos es recuperar esa diversidad. A través de esta investigación las flautas olvidadas de Maximilian Schwedler encuentran un espacio en la actualidad, creando un imaginario sonoro propio, ya que no pertenecen ni al imaginario del Barroco, en el que se encuentra el traverso, ni a la última tecnología constructiva, constituyendo una sugerente opción para el intérprete actual.<sup>15</sup>

## Bibliografía

- Bailey, J. R. (1987). *Maximilian Schwedler's "Flute and Flute-Playing": Translation and study of late nineteenth-century German performance practice*. Ann Arbor, Michigan: Northwestern University - UMI dissertation service.
- Fürstenau, A. B. (1844). *Kunst des Flötenspiels*. op. 138. Leipzig, Germany: Breitkopf & Härtel. Retrieved from [https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/2d/IMSLP544267-PMLP879091-F%C3%BCrstenau\\_bearbeitet.pdf](https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/2d/IMSLP544267-PMLP879091-F%C3%BCrstenau_bearbeitet.pdf)
- Halder, U. *Flautorama*. Retrieved from [http://www.flautorama.ch/doku.php?id=en:2008-173&s\[\]schwedler](http://www.flautorama.ch/doku.php?id=en:2008-173&s[]schwedler)
- Haupt, E. (2016) Richard Wagner "Wunderharfe" und seine Dresdner Flötisten. *Flöte Aktuell*, 2, 18-26.
- Haupt, E. (2011). *Flöten-Flötisten-Orchesterklang: Die Staatskapelle Dresden zwischen Weber und Strauss*. Köln, Germany: Verlag Christoph Dohr.
- Karpf, R. V. (1985). "Gewaltsröhren" und „Kanonen“ oder Richard Wagner und die Flöte en Suppan, Wolfgang *Bläserklang und Blasinstrumente im Schaffen Richard Wagners*. 73-88. Tutzing, Germany: Hans Schneider.
- Krickeberg, D. (1999). Handbuch Querflöte Instrument-Lehrwerke-Aufführungspraxis-Musik-Ausbildung-Beruf. In Busch-Salmen, Gabriele y Krause-Pichler, Adelheid Krause-Pichler

<sup>15</sup> Quiero agradecer a los profesores Luca Chiantore, Pedro Couto Soares, Eckart Haupt y Peter Thalheimer por su gran ayuda en la recuperación de mucha de esta información y por sus sugerencias.

(Eds). *Die Mehrklappenflöte* (pp. 56-63). Kassel, Germany; Basel, Switzerland; London, England; New York, NY; Prag, Czech Republic: Bärenreiter.

Lutz, J. (2006). *Querflötenunterricht im 19. Jahrhundert*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität München. (Munich, Germany). Pag. 222-224.  
Retrieved from [https://edoc.ub.uni-muenchen.de/6875/1/Lutz\\_Julia.pdf](https://edoc.ub.uni-muenchen.de/6875/1/Lutz_Julia.pdf)

Powell, A. (2019). *Flute history*. Retrieved from <http://www.flutehistory.com/Timelines/index.php3>

Schwedler, M. (1923). *Flöte und Flötenspiel. Ein Lehrbuch für Flötenbläser*. Leipzig, Germany: J. J. Weber.

Schwedler, M. (1910). *Flöte und Flötenspiel. Ein Lehrbuch für Flötenbläser*. Leipzig, Germany: J. J. Weber.

Schwedler, M. (1897). *Katechismus der Flöte und Flötenspiel. Ein Lehrbuch für Flötenbläser*. Leipzig, Germany: J. J. Weber.

Tillmetz, R. (1906). Anleitung zur *Erlernung der Theobald Böhm'schen Cylinder- und Ringklappen-Flöte mit konischer Bohrung*, Op 30. Leipzig, Germany: Fr. Kistner & C. F. Siegel.

Thalheimer, Peter. (2018). *Die Familie der Querflöte von Piccolo bis Subkontrabass*. Markneukirchen, Germany: Verein der Freunde und Förderer des Musikinstrumenten-Museums Markneukirchen e. V.

Tulou, Jean Louis. (1852 ?). *Méthode de flûte progressive et raisonnée*. Op 100. Página 42. Londres, England: Schott & C°. Bruxelles, Belgium: Schott frères. Sydney, Australia: Schott & C°. <https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b6/IMSLP112356-SIBLEY1802.15835.970c-39087011249523score.pdf>

Waterhouse, William. (1993). *The new Langwill Index: A dictionary of Musical Wind-Instrument Makers and Inventors*. London, England: Tony Bingham.

## Índice grabaciones

Fuentes Gimeno, M. C. (2019) Grabación Propia. Nürnberg, Germany. [Ejemplo 1 llaves trinos flauta Lederer](#)

Fuentes Gimeno, M. C. (2019) Grabación Propia. Nürnberg, Germany. [Ejemplo 2 trinos flauta Lederer Estudio Andersen](#)

Fuentes Gimeno, M. C. (2019) Grabación Propia. Nürnberg, Germany. Ejemplo 3 [Digitaciones para Do<sup>2</sup>](#) (Normal, tapada, complementaria)

Fuentes Gimeno, M. C. (2019) Grabación Propia. Nürnberg, Germany. Ejemplo 4 [Digitaciones para Si#<sup>3</sup>](#) (Normal, complementaria)

Fuentes Gimeno, M. C. (2019) Grabación Propia. Nürnberg, Germany. Ejemplo 5 [Digitaciones para Do<sup>3</sup>](#) (Normal, tapada, complementaria 1, complementaria 2)

Fuentes Gimeno, M. C. (2019) Grabación Propia. Nürnberg, Germany. Ejemplo 6  
Digitaciones para Do#<sup>3</sup> (Normal, tapada, complementaria)

Fuentes Gimeno, M. C. (2019) Grabación Propia. Nürnberg, Germany. Ejemplo 7  
Digitaciones para Mib<sup>3</sup> (normal, tapada, complementaria)

## Índice de imágenes

Fig. 1. Flauta Schwedler según modelo de 1885.  
<http://www.oldflutes.com/articles/schwedler.htm>

Fig. 2. Flauta Kohlert Söhne (Graslitz) según modelo de Schwedler de 1885 con cabeza de metal. Colección propia. Foto: Carmen Fuentes.

Fig. 3. Flauta A. Lederer (Schöneck) según modelo Schwedler 1895. Colección propia. Foto: Carmen Fuentes.

Fig. 4. Mecanismo de do#. Colección propia. Foto: Carmen Fuentes.

Fig. 5-10. Flauta Reforma sistema Schwedler-Kruspe de 1898. Construida hacia 1910.  
[http://www.flautorama.ch/doku.php?id=en:2008-172&s\[\]schwedler](http://www.flautorama.ch/doku.php?id=en:2008-172&s[]schwedler)

Fig. 11-14. Flauta Reforma sistema Schwedler-Mönnig de 1921. Construida hacia 1925.  
Colección Ulrich Halder (Basel). [http://www.flautorama.ch/doku.php?id=en:2008-173&s\[\]schwedler](http://www.flautorama.ch/doku.php?id=en:2008-173&s[]schwedler)

Fig. 15. Detalle llaves trinos flauta Lederer. Colección propia. Foto: Carmen Fuentes.

Fig. 16. Flauta Reforma Schwedler-Kruspe. Colección Marcos Fregnani.  
Foto: Carmen Fuentes.

Fig. 17. Tabla de digitaciones para sonidos tapados (gedeckte Töne). M Schwedler 1897.

Fig. 18. Tabla digitaciones „habituales“. En *Flöte und Flötenspiel* M. Schwedler 1897 y 1910.

Fig. 19. Tabla de digitaciones complementarias (Ergänzungs-Griffe) en *Flöte und Flötenspiel*. Schwedler 1897 y 1910.