

extraño, el cambio se muestra como algo necesario. Ante la pregunta *¿Qué hacer?*, demanda paradigmática de nuestro tiempo, la única respuesta reside en la modificación de la manera de *hacer*. En definitiva, esta obra es un llamamiento a la necesidad de dejar a un lado la teoría a favor de la práctica, o, lo que es lo mismo, de *hacer algo*. Aunque partiendo siempre del ámbito escénico como motivo central del relato, el discurso se extiende hasta plantear cuestiones tan amplias como la posibilidad de la historia y del conocimiento, las relaciones entre la teoría y la práctica, y las dificultades que afronta la investigación académica en la actualidad. Problemáticas que atraviesan nuestro tiempo, y cuyo estudio se revela necesario, son abordadas en esta colección de ensayos, que es, ante todo, una obra crítica frente a una construcción histórica con la que el individuo ya no se identifica, un alegato a favor de la necesidad de la vuelta a un lugar común desde el que conocernos y, sobre todo, desde el que actuar.

Dulce Escalante Membibre
duem26@gmail.com



PAOLO GOZZA (ed.)

L'immagine musicale

Mimesis, Milán, 2014

La idea de fijar y entender visualmente un arte tan fugaz y etéreo como la música es algo que siempre ha suscitado gran interés. El presente volumen, *L'immagine musicale*, coordinado por el profesor Paolo Gozza, representa una importante aportación a este campo, tanto por su carácter innovador como por su multiplicidad de puntos de vista.

Se trata del primer libro resultado del grupo de investigación Athena Musica, con sede «oficiosa» en la Universidad de Bolonia. Este grupo surgió como continuación de un proyecto de investigación financiado por el gobierno (lo que en Italia se conoce como PRIN, es decir, Progetto di Ricerca di Interesse Nazionale) en 2006, dirigido por el profesor Antonio Serravezza, de la Universidad de

Bolonia, y cuyo tema era «Nuove fonti e nuovi metodi dell'estetica musicale». El enorme mérito de este grupo reside en que, tras haber agotado la financiación del PRIN, ha continuado su actividad, e incluso se ha incrementado con nuevos miembros, a pesar de las actuales dificultades para obtener ayudas económicas dentro del sistema universitario público italiano. Como se puede observar en su web (<http://athenamusic.dar.unibo.it>), el grupo funciona a pleno rendimiento, con reuniones periódicas, nuevas líneas de investigación, organización de seminarios y presentaciones del volumen objeto de esta reseña.

Este libro es una excelente carta de presentación del grupo, ya que pone de manifiesto su heterogeneidad, con miembros de formaciones e intereses diversos, pero siempre alrededor de una visión muy particular de la estética y la filosofía de la música. En la «Introduzione», de Paolo Gozza —que funciona como un «manifiesto» del grupo—, se reivindica una musicología *heterónoma* y *centrifuga*, en lugar de la *autónoma* y *centrípeta* habitual, heredera de una concepción de la música decimonónica y germánica basada en la autonomía de la obra del arte, la división de disciplinas y la tendencia a estudiar el pasado desde puntos de vista actuales. Aunque el libro pueda parecer, a simple vista, una acumulación de artículos misceláneos con poca relación entre ellos, en realidad lo que subyace es la intención de sumergirse en cada época para en-

tender el papel de la música dentro de su contexto cultural como manifestación del hombre.

De hecho, el mismo Gozza describe el libro del modo siguiente: «*i saggi del volume sono studi di iconologia musicale, se con l'espressione si fa riferimento alla logica della raffigurazione*» (p. 10). En efecto, este carácter transdisciplinar y, a la vez, historicista del grupo conlleva el hecho de entender que el concepto de imagen musical no solo implica la representación figurativa de un contenido musical determinado —lo que sería la *iconografía musical*—, sino también aquellas imágenes que la misma música proyecta en un medio sensible asumiendo diversas formas. Es, pues, un concepto amplio, sin límites estrictos, que permite un vasto abanico de tratamientos, metodologías y puntos de vista, según la individualidad de cada miembro del grupo.

De hecho, el libro abarca desde la primera Edad Media hasta las vanguardias del siglo xx, desde el misticismo hasta el formalismo y el estructuralismo, desde las representaciones de instrumentos y la misma notación musical hasta el cine. No hay ninguna vocación de sistematicidad ni de omnicomprensión, sino de dar voz a cada uno de los autores de modo totalmente heterónimo y libre. Es por esto por lo que el resultado final está descompensado en cuanto a cronología, con solo un artículo sobre la primera Edad Media, dos sobre la Edad Moderna, dos sobre el siglo xix y el resto

sobre las primeras décadas del siglo xx, cosa que ya se advierte en la «Presentazione» a modo de *captatio benevolentiae*.

En efecto, el primer artículo, «L'immagine musicale quale riflesso dell'eternità. Note agostiniane», de la estudiosa belga Laurence Wuidar, constituye el único trabajo centrado propiamente en el pensamiento medieval. En su artículo, Wuidar reflexiona sobre el pensamiento musical de san Agustín y se centra en el papel de la música como representación temporal de la eternidad.

Los dos artículos sobre la Edad Moderna, el de Guido Mambella y el de Paolo Gozza, constituyen dos puntos de vista por completo diferentes, pero, a su vez, complementarios sobre la representatividad icónica de la música en un periodo en que se pasa del teocentrismo a una cosmovisión basada en el paradigma de la observación y la razón. El artículo de Guido Mambella, «Lo schema proporzionale nella teoria musicale e in orgnologia, da Faber Stapulensis a Boehm», ofrece un recorrido por diversas maneras de entender y plasmar a nivel gráfico los esquemas proporcionales usados en los siglos xvi y xvii para explicar las relaciones entre los elementos musicales. El trabajo de Mambella no se limita solo a los contenidos de los tratados, sino que también incluye el análisis de los sistemas gráficos usados, mostrando cómo las imágenes respondían a la necesidad de plasmar visualmente las proporciones como garante de objetividad científica.

El artículo de Paolo Gozza, «Iconologia della voce», en cambio, nos introduce en la interioridad, subjetiva y personal, del hombre a través de la voz. Durante la Edad Moderna, la voz se entiende como la «ventana» del alma, y Gozza muestra el interesante paso de un alma que expresa el logos divino reflejo de Dios en el siglo xvi a la irracionalidad del grito a mediados del siglo xviii. La vía de este «descenso a los infiernos» antropológico es la teoría de los afectos: la música pasa a situarse en el registro retórico del arte, de modo que la voz deja de reproducir la naturaleza externa para reflejar otra interna, los afectos interiores, las alteraciones de la mente.

El siguiente artículo, «La questione delle immagini sacre e l'estetica musicale», de Antonio Serravezza, funciona como una bisagra asimétrica del libro al conectar la primera Edad Media y la segunda mitad del siglo xix. Serravezza compara los conflictos entre iconoclastas e iconófilos en los primeros siglos del cristianismo y los debates sobre la capacidad de representación de la música en la segunda mitad del siglo xix, sobre todo entre Hanslick y Wagner. El nexo de unión es la reflexión sobre la posibilidad de que la música represente imágenes, que enlaza con el artículo siguiente, el breve trabajo de Maurizio Gianì «La musica può proiettare immagini? A proposito di un frammento di Friedrich Nietzsche». En él se replantea el pensamiento musical nietzscheano a partir de varios

fragmentos no incluidos en los escritos de Nietzsche que su hermana recogió bajo el título *Über Musik und Wort* (1903) y que mantuvo la edición de Jakob Knaus (1973), la usada por Dahlhaus para su estudio sobre Wagner recogido en *Zwischen Romantik und Moderne* (1974). Entre estos fragmentos, Giani se centra en dos que tratan la relación entre música e imagen, fechables en 1871, y que muestran a un Nietzsche muy influido por Schopenhauer, que considera que en el drama musical la verdadera creadora de imágenes es la propia música.

Los dos primeros artículos del bloque novecentista, «Rappresentazione sonora e "immagine energética" in Ernst Kurth», de Mauro Mastropasqua, y «Simmetria e asimmetria nel pensiero e nella pratica compositiva del Novecento», de Graziella Seminara, muestran dos maneras casi opuestas de entender la iconicidad de la música durante los primeros años del siglo xx: el primero a partir de las tensiones energéticas de la armonía tonal y el segundo sobre la búsqueda de un orden musical abstracto y formal con el nuevo lenguaje musical del dodecafonismo y similares.

Según Mastropasqua, la idea de la armonía tonal como campo de fuerzas gravitatorias, que desarrolló profusamente Ernst Kurth a inicios del siglo xx, implica una manera icónica de entender la música, ya que dentro del pensamiento de Kurth, «*il movimento percepito, oppure immaginato, in musica è una Gestalt, una forma o*

configurazione che ci rappresentiamo» (p. 162).

En cambio, el punto de partida de Seminara es la concepción de «simetría» que surge en la segunda mitad del siglo xix como «*gruppo di operazioni di trasformazione che lasciano invariate le proprietà di una figura nello spazio*» (p. 181), tal como promulgó Felix Christian Lie en 1876. En su largo artículo —el más extenso del volumen—, Seminara repasa la presencia de imágenes simétricas tanto en la música como en la reflexión teórico-musical de los primeros decenios del siglo xx. Su eje principal es la Segunda Escuela de Viena, cuya concepción de la música implicaba una «espacialización» de la estructura sonora gracias a la subdivisión de la octava en doce semitonos iguales y al principio de equivalencia enarmónica, tal como se observa en la *Sinfonía Op. 21* de Anton Webern. La mayor radicalización de esta concepción de la música, pasada por el cedazo del formalismo y el estructuralismo, fue el serialismo, ejemplificado en la *Improvvisazione n. 1* de Maderna. Pero Seminara también incluye la función simbólica de la simetría en el *Quatuor pour la fin du Temps* de Messiaen (1941), obra de raíz tomista basada en la búsqueda de la expresión de lo eterno a partir de procedimientos simétricos propios del lenguaje messiniano; o la búsqueda de equilibrio orgánico en Ligeti, inspirándose en la teoría de los fractales, en *L'escalier du diable* (1993). En resumen, el extenso artículo de Seminara representa

una excelente síntesis de cómo el proceso de búsqueda de lenguajes compositivos alternativos a la tonalidad implicó nuevas formas de organización espacial.

Los dos últimos trabajos del libro plantean el tema de la iconicidad de la música a través de su relación directa con lo visual: la misma notación musical y la función de la música dentro del naciente arte del cine. Magda Polo, en su artículo «Filosofia, musica e immagine nella notazione contemporanea», realiza una visión panorámica de cómo las vanguardias musicales del siglo xx, con su ideal de «libertad», llevaron a una ruptura, más o menos radical, de los códigos de la notación musical, acercándola a las artes plásticas, e incluso fusionándose con ellas en una visión global y sintetizadora del acto creativo. Polo aborda el tema desde las primeras propuestas del expresionismo abstracto de la década de 1950, pasando por el importante papel de John Cage, Karlheinz Stockhausen y la música electrónica, o incluso la influencia de la poesía visual de Joan Brossa en la obra de Josep Maria Mestres Quadreny. El artículo se cierra con una interesante comparación entre *Treatise* y *Treatise Handbook*, de Cornelius Cardew, y el *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein.

Y, por último, se llega al cine, el arte que, por excelencia, permite la fusión entre lo visual y lo auditivo. El volumen se cierra con el artículo de Francesco Finnocchiaro «Sulla teoria del paesaggio musicale di Sergej Ejzenštejn», en el

que se analiza el concepto de *paisaje musical* como unidad narrativa con contenido emocional en la obra de Eisenstein: en la filmografía del director ruso, el paisaje funciona como transmisor de una interpretación plástica de las emociones a partir de un orden rítmico y melódico-visual. Como ejemplo de ello, Finnocchiaro analiza la escena de la niebla en el puerto de Odesa del tercer acto de *El acorazado Potemkin* (1925): en el guion, Eisenstein describió esta escena usando terminología musical de manera sistemática, creando la escena como si se tratase de la composición de una obra puramente musical. Este caso lleva a Finnocchiaro a dos interesantes cuestiones. Por una parte, a adentrarse en el concepto de *metáfora musical*, que se ha convertido en el eje de las posteriores investigaciones del propio grupo Athena Musica. Y, por otra parte, a una conclusión que, en cierto modo, enlaza con el inicio del libro: la musicalidad interna del paisaje musical de Eisenstein no admite la superposición de ninguna música externa, lo cual la aproxima a la música *mundana* contemplada por Boecio, pero cuya naturaleza la aleja de la concreta y precaria *musica instrumentalis*. Así pues, a pesar de las épocas y los contextos diferentes, la relación sinestésica entre música e imagen ha planteado cuestiones que subyacen, desde los inicios de la reflexión teórica, en la búsqueda por comprender a nivel racional fenómenos que, en realidad, se escapan de la categorización sistemática de nuestro logos.

En resumen, el libro ofrece una visión caleidoscópica, cubista, de la relación entre música e imagen, desde variados puntos de vista que se enriquecen unos a otros y muestran una clara voluntad integradora y transdisciplinar. La imagen está presente también en la cuidada edición de la editorial Mimesis de Milán (dentro de la colección *Le Immagini della Musica*, dirigida por Nicoletta Guidobaldi), así como en la elección del cuadro del pintor Giorgio Griffa *Flusso bicolore* (1979) como portada, que, de manera especialmente estética, busca sintetizar con una imagen el contenido textual y musical del libro.

Aurèlia Pessarrodona
 Universitat Autònoma
 de Barcelona
 aurelia.pessarrodona@uab.cat