

# ERGO.:SUMMAGAZINE

H U M A N I S M O & H U M A N I D A D

21 de Marzo de 2014

Año IV

Número 11

∴

Equinoccio  
de  
Primavera  
2014



## EN ESTE NÚMERO:

La otra dimensión del blanco y negro

*El juego sutil de los extremos*

Brenno Ambrosini - Pág. 2

Manuel Treviño y Villa

*El objetivo, la verdad. El medio, la tolerancia*

Primitiu García i Pascual - Pág. 3

Mito y cultura P'urhépecha

*Isomorfismo entre el Cosmos y las Prácticas culturales concretas*

Blanca Cárdenas Fernández - Pág. 7

Der Tonsatz

*Ein Begriffbestimmung (II)*

Holger Lampson - Pág. 12

Apprends-le par coeur

*Étude de la mémorisation chez les pianistes (III)*

Carole Carniel - Pág. 25

La Flauta Mágica

*Interpretación simbólica de la Obertura (III)*

Juan Paulo Gómez - Pág. 39

Aborto vs. contracepción

*Levonorgestrel: la píldora ¿de la discordia?*

Brenno Ambrosini - Pág. 45

Ergo.:SumHUMOR

*Fratel Pisquano*

Sergio Sarri - Pág. 48



## La otra dimensión del blanco y negro

### *El juego sutil de los extremos*

© Brenno Ambrosini

Elena Kuznetsova nació en Ukraina y reside en Suiza desde hace diez años. Puede con orgullo decir que, gracias a la fotografía, ha podido viajar por todo el mundo. Se define artista, antes que fotógrafa. Desde muy pequeña las artes visuales, la belleza y la moda le fascinaron. Le encantaba ver y seguir a su padre, apasionado de fotografía: con cinco años le ayudaba a revelar en el cuarto oscuro y le parecía magia. Decidió dedicarse a la fotografía después de trabajar como modelo y hairstylist. Poco a poco empezó a hacer fotos y eso se transformó en su trabajo, su vida, su “todo”. Se inspira contemplando la naturaleza, viviendo la vida de todos los días, saboreando el cine de hace cincuenta años, y se estima muy afortunada porque de verdad ama tanto su trabajo al punto que no percibe sea un trabajo, según lo que habitualmente se entiende.

Elena Kuznetsova se define soñadora, nostálgica, romántica. Le encanta su residencia, cerca del lago Lemán,

de donde dan inicio sus paseos que se fijan en las series de imágenes de aquella región suiza recogidas en la colección “La Vie en Noir”.

Admira cómo grandes artistas han sabido presentar a la mujer; siendo Richard Avedon, Helmut Newton, Steven Meisel, Alfred Hitchcock, Jacques Olivar, entre otros, ejemplos para ella. Al mismo tiempo, no quiere emular ni quiere compararse con ninguno de ellos. Sus pasiones, además de la fotografía, son música, artes, moda, cine y buena comida. Y las ciudades en las que encuentra todas ellas con París, Londres, Milán y Nueva York. Todavía recuerda su primera gran experiencia musical, cuando con siete años sus padres le llevaron a la Ópera, que le impresionó por la fuerza emotiva que emanaba de cada detalle. Ningún concierto, ni espectáculo, después le causó tanta impresión y recuerdo.

[www.elenakuznetsovaphotography.com](http://www.elenakuznetsovaphotography.com)

ELENA  
KUZNETSOVA





## Manuel Treviño y Villa

### *El objetivo, la Verdad. El medio, la Tolerancia*

© Primitiu García i Pascual

En un día como hoy, en que estamos perpetuando la memoria de los Hnos. : y Hnas. : que han partido al Or. : Eterno, los Hnos. : y Hnas. : del Triángulo Castalia de la O. :M. :I. : El D. :H. : queremos recordar la figura y el caso que todavía hoy, casi 75 años después, no está cerrado y en paz. Recordamos al Hno. : Manuel Treviño y Villa.

El Hno. : Manuel nace en Madrid en 1865, hijo de Antonio y Raimunda. Y muere fusilado el 17 de diciembre de 1939, junto a su hija Amelia Treviño Pérez.

Manuel Treviño, fundador en 1893 de la Rama de Madrid de la Sociedad Teosófica, es a su muerte, en 1939, el único dirigente teósofo superviviente de la primera etapa de la Sociedad Teosófica en España.

Entre sus responsabilidades en la Sociedad Teosófica se cuenta la de Director de la revista teosófica *Sophia*, publicada en Madrid a partir de 1893. También publica, entre otros, en 1920, el trabajo - conferencia "*Valor de la teosofía en la autoeducación*", y también, en una Separata de la revista teosófica *Sophia*, en abril de 1914, aparece su disertación "*Tolerancia*".

Profesionalmente es un egiptólogo eminente y autor de uno de los primeros estudios académicos sobre jeroglíficos en

España. Entre otros, publica en Madrid en 1909, el reconocido y afamado trabajo "*Misceláneas egiptológicas; la escritura egipcia y su transcripción castellana, en caracteres neolatinos*". A su muerte, no pudo llevar a cabo el ansiado proyecto de traducir al español los textos alquímicos greco-egipcios editados por Marceli Berthelot.

Manuel Treviño es iniciado en la R. : Logia Libertad núm. 40 del Oriente Lusitano Unido, a los 17 años; donde también, en su momento, recibe su aumento de salario a Compañero. Es exaltado al grado de M. : M. : en París en la R. : Logia núm. 55 de Le Droit Humain, el 14 de marzo de 1920. El 1 de septiembre de este mismo año recibe también en París, el grado 4º y el de Past-Master, bajo los auspicios de Le Droit Humain.

El establecimiento de nuestra Orden en España comienza en 1915, con la creación de un triángulo en Madrid, con el nombre de "San Albano", que posteriormente será Logia en 1924. El principal promotor en esa época es Manuel Treviño, que con el apoyo de hermanos del Gran Oriente Español, extiende la Masonería Mixta por el Estado. Manuel Treviño, Julio Garrido y Luis Velázquez Valdivieso, constituyen en Valladolid un triángulo de la O. :M. :I. : El D. :H. :, en 1919, dependiente de la R. : Logia núm. 55 de París. Con posterioridad, funda la Jurisdicción Española

## Manuel Treviño y Villa

### *El objetivo, la Verdad. El medio, la Tolerancia*

de El Derecho Humano, del que es representante del Supremo Consejo, junto a los hermanos Julio Garijo y Mateo Hernández Barroso.

Publica el trabajo “*Francomasonería*”, en Madrid en la Colección Biblioteca Catón. Colabora activamente en la revista *Vida Masónica*, publicada en Madrid entre 1926 y 1932; donde podemos encontrar numerosos escritos de este Hno. : y de otros pioneros de El Derecho Humano en España.

Sobre su persona, se puede leer en cartas privadas entre masones o entre teósofos que “actua con la madurez de todo un maestro: receptivo, discreto, paciente, siempre en actitud generosa. . .”

El 17 de diciembre de 1939, el Hno. : Manuel con 74 años, es fusilado, en Madrid, junto a su hija Amelia de 22. Él es sacado de la cárcel de Porlier y ella de la de Ventas. La realidad de estas muertes, para nuestra época, es asombrosa. Según una carta del teósofo Mario Roso de Luna, la hija del Hno. : Manuel, al entrar los Nacionales en Madrid, conoce y tiene por novio a un individuo que pertenece a la Falange. Por una indiscreción de Amelia, se desencadena la tragedia, como en tantos y tantos ejemplos de esa época. A Amelia se le fue la lengua revelando que su padre era teósofo y masón. Así de sencillo y así de grave. Padre e hija acabaron detenidos y ajusticiados.

No es juzgado y sí condenado a muerte por pertenecer a la Sociedad Teosófica, a la Masonería y ser un personaje público del mundo académico no posicionado claramente, al lado del nuevo régimen. Entre otros delitos, en un informe oficial de 1946, se manifiesta que había pertenecido al Supremo Consejo de Grado 33 de la Masonería y que era, literalmente, “... rojísimo y mala persona en todos los conceptos.” Parece que en el momento que se reencontraron delante el pelotón de fusilamiento, el Hno. : Manuel, reconfortó a su hija mostrándole su perdón.

Con su muerte, quisieron romper y eliminar, por la fuerza, la Cadena de Unión de la primera Federación Española de la O. :M. :I. : El D. :H. :, anterior a la Guerra Civil, fusilando a uno de sus primeros eslabones.

Después de asesinarlo, el Franquismo, todavía se ceba más sobre este Hno. :, por cuanto intenta abrir un proceso criminal contra él, es decir juzgarlo. En el Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca, figura Sumario 30-46 contra Manuel Treviño y Villa por delito de Masonería. Dicho Sumario del año 1946, es sobreseído dado que Manuel ya había sido ejecutado en 1939 y, paradojas de nuestro Estado, no existiendo partida de defunción, es clasificado, y todavía hoy es catalogado junto a su hija, como *presunto Fallecido*, por los mismos que lo fusilaron.

Sus restos mortales, junto con los de su hija descansan, discretamente, en una fosa del Cementerio de la Almudena o del Este de Madrid, sin lápida, sólo tierra, aunque ahora ya tiene inscrito su nombre. Todavía hoy, nosotros, sus Hermanos y Hermanas, no hemos podido colocar una lápida al Hno. : Manuel y a su hija, “por motivos burocráticos”. Al final, piensas que los de siempre, siguen

haciendo lo único que saben hacer: prevalecer y acallar al que piensa diferente.

En la Tenida Fúnebre que el Espacio Masónico de España, celebró en Madrid en marzo de 2012, la Hna. : Luz Colombine, leyó una plancha donde entresacó palabras del Hno. : Manuel Treviño, sobre la Tolerancia. Él escribió:

“¿Podrá progresar la Humanidad si continua rindiendo culto a la personalidad dejándose atar por los prejuicios y procediendo con intolerancia? Ciertamente los días que se acercan no serán de luz y Paz, si nos aferramos a lo ilusorio o si adormecemos nuestra mente no queriendo ver e indagar.

Acordémonos siempre que nuestra consigna es la Paz; nuestro objetivo es la Verdad, y nuestro medio la Tolerancia.”

(Manuel Treviño y Villa.- Conferencia sobre la Tolerancia.- octubre de 1912 y publicado en 1914.)

Gracias a personajes com el Hno. : Manuel Treviño, de las diversas obediencias que existen hoy en España, El Derecho Humano es la primera en unir a la mujer y al hombre en el quehacer masónico y la única que pervive de la época de esplendor intelectual que luego se revestiría de sufrimiento, oscuridad y oprobio con la Guerra Civil y la represión.

En un dia com avui, que estem perpetuant la memòria dels Germans i Germanes que han partit a l'Or. : Etern, els Germans i Germanes del Triàngle Castàlia de la O. :M. :I. : El D. :H. :, volem recordar la figura i el cas que encara avui, vora 75 anys després, no està tancat i en pau. Recordem al Gmà. : Manuel Treviño y Villa.

El Gmà. : Manuel naix a Madrid el 1865, fill d'Antonio i Raimunda. I mor afusellat el 17 de desembre de 1939, junt amb la seua filla Amèlia Treviño Pérez.

Manuel Treviño, fundador, el 1893, de la Rama de Madrid de la Societat Teosòfica, és a la seua mort, el 1939, és l'únic dirigent teòsof supervivent de la primera etapa de la Societat Teosòfica a Espanya. Entre les seues responsabilitats en la Societat Teosòfica es troba la de director de la revista teosòfica *Sophia*, publicada a Madrid des de 1893. També publica, entre altres, el 1920, el treball – conferència: “*Valor de la teosofia en la autoeducación*”. I també, en una Separata de la revista teosòfica *Sophia*, a l'abril de 1914, apareix la dissertació “*Tolerancia*”.

Professionalment és un egiptòleg eminent i autor d'un dels primers estudis acadèmics sobre jeroglífics a Espanya. Entre altres, publica a Madrid el 1909, el reconegut i famós treball: *Miscelàneas egiptològiques; la escritura egípcia y su transcripción castellana, en caracteres neo-latinos*. A la seua mort, no va poder dur a terme l'anhelat projecte de traduir a l'espanyol els texts alquímics Greco-egipcis editats per Marcell Berthelot.

Manuel Treviño és iniciat en la R. : Lògia Llibertat núm. 40 de l'Orient Lusità Unit, als 17 anys; on també, en el seu

## Manuel Treviño y Villa

*El objetivo, la Verdad. El medio, la Tolerancia*

moment, rep el seu augment de salari a Company. És exaltat al grau de M. : M. : a París en la R. : Lògia núm. 55 de Le Droit Humain, el 14 de març de 1920. L'1 de setembre d'aquest mateix any rep també a París, el grau 4t i el de Past-Master, sota els auspicis de Le Droit Humain.

L'establiment de la nostra Ordre a Espanya, comença el 1915, amb la creació d'un triàngle a Madrid amb el nom de San Albano, que amb posterioritat serà Logia el 1924. El principal promotor en eixa època és Manuel Treviño, que amb el recolzament de germans del Gran Orient Espanyol, extén la Maçoneria Mixta per l'Estat. Manuel Treviño, Julio Garrido i Luis Velázquez Valdivieso, constitueixen a Valladolid un triangle del la O. :M. :M. :I. : El D. :H. :, el 1919, dependent de la R. : Lògia núm. 55 de París. Amb posterioritat, funda la Jurisdicció Espanyola de El Dret Humà, del que és representant del Suprem Consell, juntament als germans Julio Garijo i Mateo Hernández Barroso.

Publica el treball "*Françmaçoneria*", a Madrid en la col·lecció: Biblioteca Catón. I col·labora activament en la revista *Vida Masónica*, publicada a Madrid entre 1926 i 1932; on podem trobar nombrosos escrits d'aquest Gmà. : i d'altres pioners de El Dret Humà a Espanya.

Sobre la seua persona, es pot llegir en lletres privades entre maçons o entre teòsofs que "actua amb la madureça de tot un mestre: receptiu, discret, pacient, sempre en actitud generosa . . ."

El 17 de desembre de 1939, el Gmà. : Manuel amb 74 anys és afusellat, a Madrid, junt la seua filla Amèlia de 22. Ell és tret de la presó de Porlier i ella de la de Ventas. La realitat d'aquestes morts, per la nostra època, és sorprenent. Segons una lletra del teòsof Mario Roso de Lluna, la filla del Gmà. : Manuel, en entrar els Nacionales a Madrid, coneix i té per nuvi a un individu que pertany a la Falange. Per una indiscreció d'Amèlia, es desencadena la tragèdia, com en tants i tants exemples d'eixa època. A Amèlia se li va anar la llengua revelant que son pare era teòsof i maçó. Així de senzill i així de greu. Pare i filla van acabar detinguts i ajusticiats.

No és jutjat i sí que condemnat a mort per pertànyer a la Societat Teosòfica, a la Maçoneria i ser un personatge públic del món acadèmic no posicionat amb claretat, al costat del nou règim. Entre altres delictes, en un informe oficial de 1946, es manifesta que havia pertangut al Suprem Consell de Grau 33 de la Maçoneria i que era, amb literalitat, "... rojísimo y mala persona en todos los conceptos". Sembla que en el moment de retrobar-se davant l'escamot d'afusellament, el Gmà. : Manuel, va reconfortar la seua filla mostrant-li el seu perdó.

Amb la seua mort, van voler trencar i eliminar, per la força, la Cadena d'Unió de la primera Federació Espanyola de l'O. :M. :M. :I. : El D. :H. :, anterior a la Guerra Civil, afusellant a una de les seues primeres bagues.

Després d'assassinar-lo, el Franquisme, encara s'encruelleix més sobre aquest Gmà. :, per quant intenta obrir un procés criminal contra ell, és a dir jutjar-lo. Al Centre Documental

de la Memòria Històrica de Salamanca, figura Sumari 30-46 contra Manuel Treviño y Villa per delictes de Maçoneria. Dit Sumari de l'any 1946, és sobresegut atès que Manuel ja havia estat executat el 1939 i, paradoxes del nostre Estat, no existint partida de defunció, és classificat, i encara avui és catalogat junt amb la seua filla, com *presumpta Difunt*, pels mateixos que el van afusellar.



Les seues despulles mortals, junt amb els de la seua filla resten discretament, en una fossa del Cementeri de l'Almudena o de l'Est de Madrid, sense làpida, només terra, encara que ara ja té inscrit el seu nom. Encara avui, nosaltres, els seus Germans i Germanes, no hem pogut col·locar una làpida al Gmà. : Manuel i a la seua filla, "per motius burocràtics". Al final, penses que els de sempre continuen fent l'única cosa que saben fer: prevaldre i emmudir a què pensa diferent.

A la Tinguda Fúnebre que l'Espai Maçònic d'Espanya, va celebrar a Madrid el març de 2012, la Germana Luz Colombine, va llegir una planxa on va triar paraules del Gmà. : Manuel Treviño, sobre la Tolerància. Ell va dir:

"¿Podrà progressar la Humanitat si continua rendint culte a la personalitat deixant-se lligar pels prejudicis i procedint amb intolerància? Certament els dies que s'acosten no seran de llum i Pau, si ens aferrem a l'il·lusori o si adormim la nostra ment no volent veure i indagar.

## Manuel Treviño y Villa

*El objetivo, la Verdad. El medio, la Tolerancia*

Recordem-nos sempre que la nostra consigna és la Pau; el nostre objectiu és la Veritat, i el nostre mitjà la Tolerància.”

(Manuel Treviño y Villa.- Conferència sobre la Tolerància.- octubre de 1912 i publicat el 1914.)

Gràcies a personatges com el G. . Manuel Teviño, de les diverses obediències que existeixen actualment a Espanya, El Dret Humà és la primera a unir la dona i a l'home al treball maçònic i l'única que perviu de l'època d'esplendor intel·lectual que després es cobriria de patiment, foscor i oprobi amb la Guerra Civil i la repressió.

**Primitiu García i Pascual**, nace en Castelló de la Plana el 2 de julio de 1963. Licenciado en Geografía e Historia. Especialidad de Historia Antigua (1986). Universidad de Valencia. Tercer Ciclo universitario sobre *Literatura, Escritura y Sociedad al Mundo Clásico* (1989). Postgrado: *La Dirección y Gestión de Residencias para la Gente Mayor*, 1997 - 1998. Universidad Ramón Llull. Barcelona.

Director de la instalación del Instituto Valenciano de la Juventud, Campamento Jaime I de Alcossebre, Castelló, de 1989 a 1994. Director del Centro Juvenil “Ateneu Jove d'Almassora”, Ayuntamiento de Almassora – Castelló. 1995 a 2000. Coordinador del Área Sociocultural del Ayuntamiento de Almassora desde 2000 a 2004. Coordinador de Servicios Sociales y Geriátricos municipales con funciones de Director de la Residencia Municipal de la 3a Edad de Almassora, desde 2004 hasta hoy.

Profesor de Escuela de Tiempo Libre desde 1984 a 2007. Profesor de la asignatura Historia a la UNED senior – Almassora. Curso 2010 – 2011 y Curso 2011 - 2012. Profesor en el Programa Voluntariado de Comprensión de la Sociedad Valenciana. Integración de personas inmigrantes en la Comunidad Valenciana. Cursos 2011, 2012 y 2013.

Articulista, conferenciante y ponente sobre animación sociocultural, tradiciones e historia de Almassora, etc.. Diseño y organización del premios Vila d'Almassora de poesía “Antoni Matutano”, narrativa y estudios Locales, 2001, 2002 y 2003. Vocal de los premios Ciudad de

Castellón de Ciencias Experimentales y Tecnología, 2004, 2006 y 2008. Diseño y organización del Aula Municipal de la Naturaleza de Santa Quiteria y diseño de los itinerarios (1998). Proyecto del Área Sociocultural del Ayuntamiento de Almassora (1999). Diseño y organización de las Escuelas Populares y Municipales. (2000 - 2003). Asesor municipal en materia de historia y cultura el Ayuntamiento de Almassora, elaborando diferentes Informes para la concesión de premios y títulos institucionales, nombres de calles a personajes e instituciones, etc...

A parte de colaborar asiduamente en periódicos y revistas de ámbito local, comarcal o provincial de Castelló, ha publicado: *Apunts de la Història d'Almassora*. Almassora, 1998. *Els molins hidràulics al terme d'Almassora*. Castelló, 2004. *L'Almassora del set-cents. Algunes descripcions i notícies del nostre poble en el segle XVIII*. Almassora, 2004. *32 Històries de la història d'Almassora*. Castelló, 2005. *Almassora i, L'Aureum Opus de Lluís Alanyà. València 1515*. Almassora, 2005. *Les actuals ermites del terme d'Almassora*. Almassora, 2008. Fichas de *Biografías de personajes. Monumentos y edificios históricos de Almassora*. Almassora [ficha suplemento del periódico *7Dies* entre 2009 y 2012]. *44 Històries més de la història d'Almassora*. Castelló, 2010. Coordinador y coautor de: *Hermandad del Santísimo Cristo de Calvario de Almassora. Cincuenta años de fe y devoción. Almassora 1959 – 2009*. Almassora, 2010. Coautor de. *Informe per a la sol·licitud d'Incoació d'expedient per a la declaració de Bé d'Interés Cultural per a l'arquitectura de l'aigua al terme d'Almassora*. 2001. Coautor de: *Història del nostre poble. Almassora*. Madrid, 2003. Coautor de: “Inscripciones del campanar”. *El campanar de la Vila de Castelló*. Castelló: 400 anys del Campanar. Castelló, 2004. Calendarios de CaixaAlmassora: *El sabor d'un poble. Calendario 2006. Les capelletes amb panells ceràmics. Art i devoció a Almassora.. Calendario 2010. Les Altres capelletes amb panells ceràmics. Art i devoció a Almassora II. Calendario 2011. Y Socarrats valencians amb motius d'Almassora. Calendario 2012*. También ha publicado en la Revista *Castelló Festa Plena 2006* “Molins hidràulics a Castelló”, 2009 “La Cultura en Castelló, Festa Plena” y 1990 junto a S. A. Mollá i Alcañiz. “Comunicación institucional y no institucional. Incripciones del Campanar”.

PRIMITIU  
GARCÍA  
I PASCUAL





## Mito y Cultura P'urhépecha

### *Isomorfismo entre el Cosmos y las prácticas culturales concretas*

© Blanca Cárdenas Fernández

Es indudable que en los espacios culturales los mitos juegan un papel muy importante, de ellos se extraen modelos de vida y visiones de mundo que se concretizan en prácticas culturales y sociales en general, de aquí que conocerlos signifique comprender cómo ellos inciden en las prácticas socio-culturales manifiestas en el desarrollo histórico de los pueblos.

Particularmente el mito de los tres lugares cósmicos en los p'urhépecha, Auándaro (cielo), Echerendo (tierra) y Cumiehchúcuaro (inframundo), juega un papel importante en la organización social y política de este pueblo.

La representación de estos lugares tiene como modelo la Constelación de la Cruz del Sur, identificada con los dioses de las cuatro partes del mundo, en medio de los cuales habita la diosa creadora de los astros, Cuerauaperi; al

número cuatro que representa la constelación se le agrega una deidad más, lo que hace un total de cinco divinidades. El modelo de este lugar cósmico se reproduce también en la tierra y en el inframundo, e igualmente en ellos se encuentran jerarquizados los números cuatro y cinco, siendo este último el de mayor importancia; cabe hacer la aclaración de que en los antiguos michoacanos no existía equivalencia entre el Cumiehchúcuaro o mundo subterráneo y el infierno de la cultura Occidental, por lo que, en el modelo prehispánico, habitan divinidades en los tres lugares.

La diosa más importante de la tierra y del inframundo es la advocación terrestre de Cuerauaperi como la misma tierra y como esposa del dios del Cumiehchúcuaro. En el cielo se le conoce como madre de todos los dioses (astros) y en la tierra y el inframundo como la madre naturaleza.

## Mito y Cultura P'urhépecha

### Isomorfismo entre el Cosmos e las prácticas culturales concretas

Esta diosa es madre, tal y como lo sugiere la composición de la palabra que representa su nombre, Cuerauaperi:

La raíz cuera significa desatar. A esta raíz se le adjunta el morfema de espacio 'ua' que refiere al centro o vientre del cuerpo. Esta secuencia morfológica que encontramos en la palabra creador más el morfema 'ntsa' que significa reiteración, [...] se usa en el contexto de una mujer preñada. (Monzón y Roth s/a: 11).

Esta diosa fue colocada por los dioses en la tierra con la cabeza al poniente, los pies al oriente un brazo al norte y el otro al sur y era sostenida por cuatro dioses para que no se cayera. En esta advocación terrestre de la diosa Cuerauaperi vuelven a mostrarse los cuatro puntos cardinales representados en la cabeza, los pies y en cada uno de los brazos de la diosa; cabe hacer notar el lugar dominante que ocupa el centro en esta divinidad, representado por su vientre y del cual se desatan (nacen) los árboles que crecen en sus espaldas “que decían haberlos parido la diosa del infierno [...] parió primero [...] las sierras peladas y la tierra sin fruto [...] (y luego parió) los árboles y demás plantas y animales” (Alcalá, 1988: 345-346). En este contexto, Cuerauaperi es madre en los tres espacios cósmicos, sin embargo, esta última advocación es, sin duda, la más representativa de su maternidad, ya que adquiere la representación de una mujer preñada y parturienta.

Esta representación cósmica se encuentra reproducida en los lugares sagrados, en los rituales, festividades religiosas, en la vida política y en los preceptos morales del pueblo p'urhépecha; entre estas representaciones se encuentran las siguientes:

Para los antiguos p'urhépecha, el lago de Pátzcuaro aparece como una alegoría del firmamento, y sus cinco islas como representantes de cada una de las estrellas de la Constelación de La Cruz del Sur y de la diosa creadora, que se encuentra en medio de ellas. Una evidencia de la divinización de las islas concebida por los p'urhépecha precolombinos, se muestra en la *Relación de Michoacán*, en el pasaje que narra la guerra de la conquista espiritual del dios Curicaueri, donde se alude a que recogen los tesoros de los pueblos conquistados para llevarlos a los dioses que se encuentran en cada una de las islas del lago de Pátzcuaro.

Entre otras representaciones más de lugares sagrados se encuentra el sitio donde se edificó el templo de los antiguos p'urhépecha, en el que encontraron cuatro rocas, cada una de las cuales representa un dios guardián del reino. Estas cuatro rocas simbolizaban también un espacio abierto, como especie de eje axial, por donde los dioses podían bajar y subir del cielo al inframundo y de éste a aquél, el centro es un espacio sagrado propio de los dioses.

Por las descripciones de las divinidades en cada uno de los tres lugares cósmicos y por la reproducción de ellos en los espacios sagrados en la tierra, proponemos la concepción p'urhépecha del cosmos como una superposición de cuadrados comunicados por su centro. Es importante observar que en todos los casos en que se presenta el cuadrado, el centro de éste está reservado a algo notorio e importante. En este contexto el cuadrado representado en el

número cuatro se convierte en cinco, cuatro y uno más que se encuentra en el centro y que domina a los otros. El cuatro parece ser la base para que exista el cinco, pero también la existencia del cuatro se encuentra supeditada al cinco en cuanto representa a la diosa creadora; el modelo además de representarse en cuadrados superpuestos del cielo al inframundo, todos ellos coinciden en su punto central que, además, forma una línea vertical que atraviesa todos los centros alineados a Cuerauaperi, es decir, empieza en el cielo y termina en el mundo de los muertos, lugar que también se convierte en punto de partida al Auándaro mediante la abertura que comunica los tres lugares cósmicos.

En este modelo cósmico de cuadrados superpuestos del cielo al inframundo existe una organización en ejes paradigmáticos y sintagmáticos. En los primeros la organización de la superposición de cuadrados significan tanto por la relación que tienen entre sí como por sí mismos, debido a que el modelo se estructura como jerarquía de niveles semánticos.

La organización sintagmática se refiere al isomorfismo existente entre las cifras cuatro y cinco que representan a los dioses, y el número de ciertas prácticas sociales presentes en los rituales y en ejercicio del poder de los antiguos p'urhépecha y que, en alguna forma, se manifiestan en la cultura actual de este pueblo.

En la organización sintagmática, dice Lotman, destaca sobre todo la idea de sucesión y jerarquía (Lotman, 2000, 135-139). En la cultura p'urhépecha esta jerarquía se presenta en los tres niveles, cielo, tierra e inframundo. La orientación de estos niveles, podemos decir que se da al mismo tiempo de manera lineal y concéntrica; linealmente se presentan, arriba/abajo y en orden abajo/arriba, ya que se suceden de Auándaro al CumiehChúcuaro y de éste a aquél. A nivel concéntrico se representa en interior/exterior, y en exterior/interior, debido a que el mismo eje axial permite la comunicación de los tres niveles, sin embargo, es necesario destacar las líneas que los unen, ya que éstas delimitan los espacios cuadrados de cada uno de los tres lugares, los cuales son ocupados por deidades específicas, las que realizan funciones propias, ya sea de desplazamiento como el sol, para jugar, y luchar con el señor de la noche, u otra que no implique traslado en su espacio como Cuerauaperi, que desde su sitio nace y pare, se desata y desata a otros de su vientre.

En esta organización sintagmática vemos también la superposición o sucesión de espacios que significan tanto en la medida en que entran en relación unos con otros, como por sí mismos: el modelo se estructura “como una jerarquía de niveles semánticos” (136) que si bien es cierto que se encuentran conjugados en una categoría universal como cosmos, también lo es que “se diferencian por el grado de concentración de cierto significado único [...] cada nivel, encierre lo que encierre [...] es un texto y el conocimiento es el saber leer” (136) que es lo que significa a través de la lectura de sus signos mnemotécnicos.

La organización paradigmática del modelo del cosmos p'urhépecha no está tanto en relación al simbolismo numérico como al isomorfismo moral y político en lo



## Mito y Cultura P'urhépecha

### Isomorfismo entre el Cosmos e las prácticas culturales concretas

correspondiente a las cifras cuatro y cinco. “Precisamente la estructura paradigmática de la cultura favorece que el número se convierta, de elemento de la cultura, en símbolo universal de ella” (137-138). En el caso que nos ocupa, los números cuatro y cinco representados de la estructura cósmica se universalizan en las prácticas sociales de todo tipo.

Iuri Lotman ilustra un ejemplo de tal isomorfismo numérico identificado con prácticas discursivas concretas al aludir al infierno de Dante, ya que tal sitio “está construido como una jerarquía numérico-espacial que es isomorfa a la jerarquía moral de los pecados” (138). Esta misma jerarquía numérica que se desprende de la estructura cósmica p'urhépecha es isomorfa a ciertas prácticas sociales y discursivas presentes en los rituales, en la moral y hasta en la política.

En la organización de los p'urhépecha se encuentra el isomorfismo entre la jerarquía cuatro y cinco, y la jerarquía sociopolítica de la organización del señorío. Existían cuatro cargos principales, el del rey o cazonci, el de los sacerdotes mayores y la de los gobernadores y caciques. El rey era una encarnación de Curicaueri a la vez que gobernador general y capitán de las guerras. Los sacerdotes mantenían el culto a Curicaueri, eran consejeros del rey los encargados de impartir la justicia. Los gobernadores custodiaban las cuatro fronteras del reino. Los caciques eran jefes militares de su ciudad, y los encargados de recoger los tributos del pueblo para el rey y las obras públicas.

Los números cósmicos cuatro y cinco se encuentran relacionados espacialmente, pero también en cuanto a las funciones que desempeñan como deidades: su relación y sus funciones son isomorfas a los números que se presentan en

las prácticas sociales, el cuatro de los cuatro puntos cardinales es representado cada uno, por los gobernadores que resguardan el reino, cada cual en punto cardinal, y el cinco es representado por el cazonci o rey, el que ocupa el rango superior y habita el centro, la capital del reino, así se muestra en la *Relación de Michoacán*:

[...] el que tiene a todos en cargo, que es el rey cazonci [...] y vosotros, caciques de las cuatro partes de la provincia y de los términos de los reinos, vosotros estáis en las fronteras y tenéis sus capitanías (Alcalá, 1988: 214).

En un buen número de celebraciones antiguas p'urhépecha se encuentra la jerarquía numérica cuatro y cinco coincidiendo con las prácticas rituales, por ejemplo, cuando un cazonci moría y era llevado a la pira le daban cuatro vueltas a ésta antes de colocar el cuerpo, de esto dice la *Relación*:

Y débanle cuatro vueltas al derredor de aquel lugar donde le habían de quemar, tañendo sus trompetas, y después poníanle encima de aquella leña (272).

Las cuatro vueltas alrededor de la pira parece ser la representación de un recorrido por las cuatro partes del mundo y, desde luego, la invocación a los dioses que las habitan. El número cinco en la muerte del cazonci se hace presente posteriormente como signo de luto; luego de ser sepultadas las cenizas del rey todos los asistentes al entierro, se iban a comer

Y después de comer poníanse todos, cada uno por sí asentado, cabizcachos y tristes. Y cinco días ninguno de la ciudad molía maíz en piedras ni hacían lumbre en sus hogares [...] toda la gente estaba triste por sus casas (273).



## Mito y Cultura P'urhépecha

### Isomorfismo entre el Cosmos e las prácticas culturales concretas

Esta connotación de muerte que conlleva el número cinco es semejante a la del hombre en el diluvio, debido a que, en el quinto día de inundación y desaparición de los seres vivos, vuelve a iniciar la vida, cuando al fin el hombre fue hecho por y a gusto de los dioses; en el contexto de la muerte del cazonci hay una semejanza con la creación del hombre, ya que al culminar el luto de cinco días inicia la elección de un nuevo rey. En ambas acciones, la política y la mítica, el número cinco es fin y principio, es muerte y es vida.

En lo que se refiere a la participación de los sacerdotes en las fiestas, encontramos la recurrencia del número cinco en las funciones que ellos desempeñaban, entre otras, en la fiesta de Sicutindiro los sacerdotes de los diferentes pueblos llegaban al lugar de la celebración cinco días antes; los sacerdotes sacrificadores que bailaban “vestidos con los pellejos de los sacrificados [...] emborrachábanse cinco días” (50).

Por otra parte se observa que en los ritos el número cinco se encuentra muy ligado a los sacerdotes, incluso en los rituales que celebraban los guerreros antes de ir a la batalla, aquellos invocaban a los “dioses del quinto cielo”. Esto nos hace pensar que el orden jerárquico del cinco como número principal, en relación al cuatro, es isomorfo al orden jerárquico del grado de sacerdote con respecto a los hombres comunes, puesto que los sacerdotes se encuentran estrechamente vinculados a las divinidades más que aquellos. Los sacerdotes son también los que comen y beben por los dioses en los rituales de las celebraciones principales, por eso los encontramos borrachos durante cinco días en la fiesta de Sicutindiro.

En la *Relación de Michoacán* se muestran otros muchos pasajes en donde aparecen los números cuatro y cinco, por ejemplo, los chichimecas comandados por los jefes guerreros Pauacume y Uapeani se dividen, a causa de un agüero, y forman cuatro pueblos, cada uno de los cuales se encuentra en un punto cardinal del lago de Pátzcuaro: Pichátaro, al norte; Pareo al Sur; Curíngaro al Este e Irámucu al Oeste; cabe señalar que cada uno de los jefes de su respectivo pueblo llevó consigo un dios hermano de Curicaueri, pero este último, el dios principal, quedó en posesión de los hermanos guerreros, quienes se asentaron en Santa Fe hasta que fundaron Pátzcuaro.

Entre otras fiestas y rituales actuales en donde pueden observarse los números cuatro y/o cinco, se encuentra La chanantskua, o juego de la madurez, que se celebra en el pueblo de Carapan Michoacán, un poco antes de la Semana Santa.

Chanants'kua es una fiesta que celebra la juventud de Carapan, en la que los jóvenes de ambos sexos “juegan” a ser adultos, ellos deben demostrar su madurez ante el pueblo cortando leña, exponiendo ante la comunidad que saben cortejar y tratar a su novia, así como en la organización de la fiesta. Ellas demuestran que son aptas para el matrimonio cocinando chapatas<sup>2</sup> y bordando un mantel o una servilleta.

La celebración se lleva a cabo una semana antes del miércoles de ceniza y dura cuatro días, el escenario en

donde se desarrolla la fiesta es el área geográfica del pueblo, la cual se encuentra dividida en cuatro partes llamadas cuarteles; los jóvenes de cada uno de los cuarteles adquiere una comisión, en la organización de la fiesta, como la contratación de las cuatro bandas de música que participan, buscar el árbol del cual harán leña, hacer el torito, o encargarse de la mojiganga.

En esta fiesta los muchachos realizan rituales como el de ir con las cuatro bandas de música a cada uno de los cuatro cuarteles a pedir la servilleta o mantel que ha bordado su novia, al día siguiente se repite el ritual para ir a regresar la prenda. En esta acción salta a la vista el escenario cuadrado donde se realiza la celebración, así como las cuatro bandas de música que la amenizarán, lo que parece ser una reminiscencia de la concepción del espacio cósmico propio de los p'urhépecha prehispánicos, derivado de la visión que se tenía de los dioses de las cuatro partes del mundo. Hoy en día, en Ch'anantskua, se comprueba que aún no han sido erradicadas estas prácticas antiguas pese al catolicismo que se profesa en las comunidades indígenas. A pesar de que los sacerdotes católicos han tratado insistentemente por cristianizar esta fiesta introduciendo elementos de esta religión a partir de los años cincuenta, la fuerza de la memoria colectiva de este pueblo se ha impuesto y ha logrado, hasta cierto grado, preservar esta representación, aunque ya muy hibridizada también por algunas incorporaciones de rituales paganos de los negros que trajeron a América como esclavos para las minas y cañaverales; de estos últimos se puede observar el baile de los toritos (Amós, 1999) al interior de Ch'anantskua. Otra incorporación pagana es la mojiganga propia de los carnavales.

De lo anterior puede concluirse que el pensamiento mítico aparece como una concepción que el hombre posee de sí mismo, derivado del mito acerca de su origen y de su fin. Podría decirse entonces que los mitos son los que proporcionan la respuesta a la pregunta ontológica del hombre acerca de la procedencia de su ser, del rumbo de éste y de la culminación de su existencia.

El origen del ser humano se encuentra íntimamente ligado a las divinidades creadoras, éstas han puesto algo de sí mismas para darle existencia, ya por un soplo divino, ya con la propia sangre, como en el caso de los p'urhépecha. En este contexto de creación el hombre se diviniza, pero también el dios se humaniza en la medida en que se representa como hacedor o fabricante; es decir, lo divino realiza una actividad humana para crear lo humano.

El hombre asocia su origen con lo divino, y parece ser que esta asociación se concretiza en la reproducción que hace del modelo de lo sagrado en ciertas prácticas sociales y rituales. Lo mismo pasa con su visión de mundo, ya que ésta se encuentra modelizada por las representaciones que su religión ha hecho del cosmos, ya lo dijo Mírcea Eliade:

La función principal del mito (cosmogónico) es fijar los modelos ejemplares de todos los ritos y todas las acciones humanas significativas (Eliade, 2004: 367)

Se observa que aunque los relatos míticos carezcan de veracidad, poseen una existencia real, en tanto las prácticas

## Mito y Cultura P'urhépecha

### Isomorfismo entre el Cosmos e las prácticas culturales concretas

sociales y discursivas los hacen existir. El mito, al igual que la ideología, cobra existencia sólo en la medida en que los individuos lo ejercen por medio de aquellas prácticas, es decir, ellas lo hacen existir y reproducirse socialmente a través de tiempo.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ, Jerónimo de 1988. *La Relación de Michoacán*, México, SEP.
- AMOS Martínez, Jorge 1999. *Los toros de petate. Una tradición de origen africano traída por los esclavos negros en el siglo XVII*, tesis, Facultad de Historia de la UMNH.
- BRUNO, Giordano, 1997. *Mundo, magia, memoria*, Madrid, Taurus.
- CORONA Núñez, 1984. José, *Mitología tarasca*, Morelia, Balsal.
- CROS, Edmond, 2003. *El sujeto cultural, sociocrítica y psicoanálisis*, Medellín, Fondo Editorial Universidad/EAFIT.
- ELIADE, Mircea, 1999. *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós.
- , 2004. *Tratado de historia de las religiones*, México, Era.
- GILBERTI Matutino, 1983. *Diccionario de la lengua tarasca*, Morelia, Balsal.
- GRUZINSKI, Serge, 1995. *La colonización de lo imaginario*, México, FCE.
- LOTMAN, Iuri, 1988. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, Madrid, Cátedra.
- LOTMAN, Iuri, 2000. *La semiosfera III. Semiótica de las artes y la cultura*, Madrid, Cátedra.
- Monzón Cristina y A. Roth (s/a) *Referentes religiosos XVI, acuñaciones y expresiones en lengua tarasca*, Zamora, El Colegio de Michoacán.

**Blanca Cárdenas Fernández**, Doctora en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Perpignan, Francia.

Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores. Es profesora de tiempo completo en el Instituto Mexicano de Investigaciones Cinematográficas y Humanísticas. Responsable de la creación de la Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas de la UMSNH y Directora fundadora de dicha escuela. Colaboró en la elaboración de los planes y programas de estudio de la Licenciatura en Cine; Licenciatura en Actuación para Cine, Teatro y T.V.; Lic. en Administración de empresas (comerciales y artístico-culturales); Maestría en Guión y Dirección para Cine; Maestría en Cultura y Comunicación; Maestría en Teoría y Crítica de Ciné y; Doctorado en Humanidades: Teorías Contemporáneas de Análisis del Texto Artístico y Cultural, del Instituto Mexicano de Investigaciones Cinematográficas y Humanísticas.

Ha publicado una veintena de libros y otros tantos artículos en revistas nacionales e internacionales. Iniciada en la Francmasonería en el 2000 E.:V.: en la Resp.: L.: Simb.: Francisco Ibañez García No. 23 perteneciente a la Muy Respetable Logia "Generalísimo José María Morelos Y Pavón" del Estado Libre y Soberano de Michoacán de Ocampo R.:E.:A.:A.: en el Or.: de Morelia (México). Exaltada M.:M.: en 2003 E.:V.: Miembro fundador de la Resp.:L.:Simb.: Dr. Josue Pech Uh. No. 15 de la Muy Respetable Logia "Generalísimo José María Morelos Y Pavón" del Estado Libre y Soberano de Michoacán de Ocampo. La Resp.:L.:Simb.: Dr. Josue Pech Uh. No. 15 se afilia al Rito Nacional Mexicano Oriente de México 18 de enero de 2003, con todos su integrantes, incluyéndola. Actualmente miembro activo de la Resp. L.: Simb.: Maria Deraismes 1980 al Or. : de Morelia (Méjico) de la Orden Masónica Mixta Internacional Le Droit Humain, de la que es miembro fundador y 1er Vig.:

BLANCA  
CÁRDENAS  
FERNÁNDEZ





## Der Tonansatz

### Eine Begriffsbestimmung (II)

© Holger Lampson

*(Der zweite und letzte Teil)*

#### **„Ansatz“ als physiologischer Begriff 16./17. Jahrhundert**

Die Gesangskunst hat, wie alle Kunst neben ihren geistig – seelischen Aspekten eine physische Seite. Sie präsentiert sich dem Ohr. Um hörbar zu werden, benutzt sie den menschlichen Atemorganismus, sowie Kehlkopf, Schlund, Rachen und Mund. Schon seit dem Altertum beschäftigten sich Ärzte mit der Frage, wie der Stimmklang entsteht<sup>31</sup>. Da das Instrument der Stimme im Körperinneren liegt war dieser Vorgang für lange Zeit ein Rätsel und Gegenstand vielfältiger Spekulationen.

Der Aufklärungsprozess setzt erst im 16. Jahrhundert in Italien ein. Davon zeugen Leonardos detaillierte anatomische Zeichnungen von Lunge, Luftröhre und Kehlkopf und den Mundorganen. Er zeigt schon alle wesentlichen Strukturen der Klangerzeugung und liefert in Ansätzen eine durchgängige Funktionstheorie.<sup>32</sup> 1562 veröffentlicht der italienische Arzt Giovanni Camillo Maffei sein Werk *"Lettera sul canto"*.

Er vergleicht die Stimme mit einer Sackpfeife und macht diesemihrem Beispiel Muskelbewegungen, Atemdruck, Glottiswiederstand, Stimmlippenschwingung, Klangerzeugung, Resonanz und sogar nervliche Rezeption und Regulation klar.

## Der Tonansatz

### Eine Begriffsbestimmung (II)

Im 16. Jahrhundert bildet sich für das Verständnis des Singens ein gültiges Grundmuster heraus, das sich bis in Rudolf Steiners Zeit und auch bis heute nicht verändert hat. Zur Gesangkunst gehören seitdem drei Grundphänomene die mit einander in Einklang gebracht werden müssen:

*Musikalischer Gedanke*

*Klingende Zeitgestalt*

*Physisches Instrument*

Vereinfacht lässt sich sagen, dass mit der „messa di voce“ die musikalische Zeitgestalt zum Gegenstand der musikalischen Ästhetik gemacht wird. Die Einsicht in die physischen, instrumentalen Bedingungen des Singens war zwar schon erstaunlich weit gediehen. Es fehlten aber noch wesentliche Detailkenntnisse zu der lückenlosen physiologischen Ableitung der Tonerzeugung. Man konnte den konkreten Gesangsunterricht noch nicht auf physiologische Fakten aufbauen. Dadurch war man genötigt, die physischen Funktionen indirekt, auf dem Umweg über die Zeitgestaltung, über das Ätherische zu entwickeln.

Der Meister lehrte durch sein Beispiel und wirkte durch Intonation, messa di voce, Artikulation, Rhetorik, Affekte, Bilder und Verzierungen auf die Stimme des Schülers. Im 17. Jahrhundert bedeutete Singen ein schwebendes Sich Halten in der Mitte zwischen geistiger und physischer Realität. Im Gegensatz z. B. zur rein geistigen Ästhetik der Niederländischen Polyphonie bekam der Gesang Sinnlichkeit und weltliche Schönheit. Er kannte aber noch nicht die rein physische Lautstärke, Massivität und Schallkraft der Musik des späten 19. Jahrhunderts. Sein Wesen war Bewegung in der Zeit, d. h. im Ätherischen. Und es entfaltete sich in allen nur denkbaren musikalischen Erscheinungsformen.

#### 18. Jahrhundert

In den Lehrbüchern über Gesang wird der allmähliche Wissenszuwachs auf dem Gebiet der Stimmanatomie und –physiologie mit Interesse reflektiert. Hierfür liefert Johann Agricola in seiner „Anleitung zur Singkunst“<sup>33</sup> ein prägnantes Beispiel: Er zitiert und diskutiert die Forschungen der französischen Anatomen Dodard<sup>34</sup> und Ferrein<sup>35</sup> in seinen Kommentaren. Auch er vergleicht die Stimme einem Blasinstrument. Auf die eigentliche Gesangstechnik und auf das ästhetische Ideal hat das aber keinen Einfluss.

#### 19. Jahrhundert

Um 1830 kommt die Wissenschaft zu den bahnbrechenden Erkenntnissen, die den Gesang auf eine durchgängige naturwissenschaftliche Theorie aufbauen. Zwei der wichtigsten Namen seien herausgegriffen: Wilhelm Weber<sup>36</sup> und Johannes Müller<sup>37</sup>.

Sie weisen nach, dass die menschliche Stimme wie eine Polsterpfeife funktioniert. (Abb. 1) Manuel Garcia erbringt durch die Beobachtungen mit dem von ihm erfundenen Kehlkopfspiegel den letzten Beweis für die Richtigkeit ihrer Theorien. Wilhelm Weber und Johannes Müller gehören zu den führenden Autoritäten ihres Fachs. Sie legen quasi nebenbei Grundlagen für die Systematische Musikwissenschaft, d.h. für die Erforschung der physikalischen und physiologischen Grundlagen der Musik.

Manuel Garcia als berühmter Gesangslehrer lenkt durch seine naturwissenschaftlich begründete Schule die Aufmerksamkeit der gesamten Sängerbwelt auf die physikalischen und physiologischen Aspekte ihrer Kunst. Webers und besonders Müllers Schriften werden von Gesangslehrern gelesen und weiterverarbeitet.

Um zu verstehen was das bedeutet, muss hier etwas umständlicher von Johannes Müllers Forschungen berichtet werden: Müller präpariert systematisch und serienweise Kehlköpfe von tierischen und menschlichen Leichen, analysiert ihren Aufbau und baut sie dann in Kautschuk, Holz und anderen Materialien nach. An diesen Modellen zeigt er in langen Reihen von Experimenten das Wesen der menschlichen Tonerzeugung als komplizierte Polsterpfeife. Dabei synthetisiert er den gesamten menschlichen Tonumfang nach Kinder- Frauen- und Männerstimme, die Register, die dynamischen Möglichkeiten, die Resonanzmodulationen usw. Daraufhin nimmt er menschliche Kehlkopfpräparate, steckt sie anstelle der Luftröhre auf ein Rohr und setzt als Pharynx (Rachen) ein weiteres Rohr darauf.

So gelingt es ihm, mit großem Geschick auch am toten Kehlkopf alle beschriebenen Stimmphänomene zu erzeugen. Als es nun Manuel Garcia mit Hilfe einer Stirnlampe und zweier Zahnarztspiegel gelang, seine eigenen lebendigen Stimmbänder beim Singen zu beobachten und er das, was er sah, in Übereinstimmung mit den Beschreibungen Müllers fand, schien das Rätsel der menschlichen Stimme endgültig gelöst und der Weg frei zu einer mechanistischen Gesangsschule. Kernstück dieser neuen Lehre ist die Polsterpfeife (Abb. 2) im menschlichen Atemtrakt. Sie besteht aus drei Hauptteilen:

## Der Tonansatz

### Eine Begriffsbestimmung (II)

- a. dem Brustraum mit Lunge und Luftröhre als Blasebalg für den Luftdruck zum Anblasen der Pfeife – in Müllers wissenschaftlich - technischer Terminologie „Windrohr“ oder „Windlade“;
- b. dem Kehlkopf mit den Stimmlippen als Zungenwerk für die Tonerzeugung – bei Müller „zweilippige Zungen“ oder „membranöse Polsterpfeife“;
- c. dem Rachen, sowie der Mund- und Nasenhöhle als Resonanzraum oder „Schallbecher“ – Müller nennt ihn „Ansatzrohr“<sup>38</sup>.

Das Wort kommt daher, dass im Experiment zunächst die Pfeife ohne Resonanzraum geblasen und danach ein Rohr an die Pfeife „angesetzt“ wurde, um die Auswirkung eines Resonanzraumes auf den Klang der Pfeife zu studieren. Müllers Text war grundlegend und wurde vielfach studiert und zitiert, seine Terminologie von Wissenschaftlern und Gesangslehrern übernommen. In den obengenannten führenden Gesangslehrwerken von Stockhausen und Hey steht er wie selbstverständlich an zentraler Stelle.<sup>39</sup>

Aus dieser Perspektive wird die Mechanisierung des Singens noch deutlicher. Man sieht, wie und wodurch der oben beschriebene Niedergang der italienischen Gesangkunst vor sich geht und was die drei gesanglichen Grundphänomene veranlasst, sich neu zu verbinden. Die physiologischen Kenntnisse pressen sozusagen den *Musikalischen Gedanken* und die *Klingende Zeitgestalt* in das *Physische Instrument*.

Der Sänger singt nicht mehr in erster Linie atmende, tönende Zeitgestalten „auf der Luft“, sondern kontrolliert Atemvolumen und subglottischen Druck, Tiefstellung des Kehlkopfes, Dichte des Stimmbandschlusses, Einstellungen der Resonanzräume, eben des „Ansatzrohres“.

Ansatz ist nicht mehr der Beginn eines Zeitablaufs, sondern „coup de glotte“, Anstoß der Schwingungen von Stimmlippen und Luft. Der Gesang wird jetzt beträchtlich lauter, die hohen Tenortöne werden mit Bruststimme gesungen (Entstehung des Heldenenor-Typus) und Singen wird mehr und mehr zu einer körperlich anstrengenden Arbeit oder zu einem sportlichen Exerzitium.

Die Koloratur verschwindet aus dem allgemeinen Gebrauch und wird zur Spezialität des Koloratursoprans. Musik wandelt sich von einer seelisch-ideellen „Klangrede“<sup>40</sup> zum direkten Vermittler individueller menschlicher Emotionen<sup>41</sup>.

#### Rudolf Steiner

#### *Synthese des ästhetischen und physiologischen Ansatzbegriffs*

Rudolf Steiner ist auch dem physiologischen Ansatzbegriff in den Werken von Weber<sup>42</sup>, Müller<sup>43</sup>, Chladni<sup>44</sup>, Hey<sup>45</sup>, von Helmholtz<sup>46</sup>, Riemann<sup>47</sup>, Hermann<sup>48</sup>, Bassermann<sup>49</sup> und Rutz<sup>50</sup> begegnet.

Es wurde gezeigt, dass der Ansatz-Begriff in Italien im 16. Jahrhundert zwei historische Quellen hat, eine ästhetische und eine physiologische. Der *physiologische* Begriff „Ansatzrohr“ bezeichnet den Resonanzraum der Stimme. Der *ästhetische* Begriff „Ansatz“ (Übersetzung von „messa di voce“) bezeichnet die Tonentstehung an den Stimmlippen. Beide Phänomene liegen sehr dicht beieinander und sind nicht leicht von einander abzugrenzen. Darum hat sich unter Sängern ein verschwommener Sprachgebrauch entwickelt, in dem der „Ansatz“ sowohl die Tonentstehung an den Stimmlippen, als auch Empfindungen von Druck, Vibration, Strömung oder Konzentration beim Tonanfang im Ansatzrohr, d. h. im Rachen oder Mund, hinter Nase oder Stirn, im Brustkorb und vor und über dem Kopf bezeichnen kann.



Rudolf Steiner schaut in seinem eurythmischen Ansatz-Begriff die beiden Strömungen zusammen: „Der Mensch hat ein eigentümliches Organ, das gewissermaßen den Ansatz anatomisch-physiologisch bildet zwischen der Brust und dem Arm: das Schlüsselbein.“<sup>51</sup> „Dasjenige, was Sie an feinen Bewegungsmöglichkeiten in Arme und Hände hineingießen, das geht von Ihrem Schlüsselbein aus, so wie die Stimme von ihrer Ansatzstelle ausgeht.“<sup>52</sup> Eurythmie als sichtbarer Gesang unterscheidet sich dadurch fundamental vom hörbaren Gesang: Das Tonerlebnis trennt sich nicht vom Instrument!

Es stehen sich nicht auf der einen Seite tief im Körper die Stimmbänder und auf der anderen Seite draußen im Raum die Töne gegenüber. Das sich bewegende Körper-Instrument und der Ton sind Eines. Es entsteht eine neue Konstellation der drei gesanglichen Grundphänomene. *Musikalischer Gedanke* und *Physisches Instrument* treffen sich in der Mitte, in der *Klingenden Zeitgestalt*. Das Instrument wird verzeitlicht, ätherisiert.

Der „coup de glotte“<sup>53</sup>, die neugefundene, physisch orientierte Ansatzart Garcias, wurde schon von seinen Schülern als gefährlich kritisiert<sup>54</sup>. Sie führte in Einzelfällen sogar zu großen Stimmproblemen<sup>55</sup>. Die Kenner und Vertreter des echten Belcanto kritisieren beklagen schon in den fünfziger Jahren des 19. Jh. den Verlust der Belcanto-Kultur<sup>56</sup>. Rudolf Steiner stellt sich mit seinen Äußerungen direkt in diesen Zusammenhang und deutet an, wodurch der Gesang wieder auf die Ebene des klingenden Zeitablaufs gehoben werden kann, nämlich durch „eine Emanzipation des bewussten Erlebens des Tones in der Luft von dem Erleben des Tones im Organe“<sup>57</sup>.

Diese Überleitung der Stimme aus der Dominanz der physischen Bewegungen in die ätherischen Zeit-Klanggestalten wird in der Toneurythmie zur Vollendung gebracht. Die eurythmische Ton-Bewegung ist Überwindung der Spaltung in Instrument und Ton, in physiologischen und ästhetischen Ansatz. Sie macht den physischen Leib zur klingenden Zeitgestalt.

## II. „Ansatz“ bei Orgel, Flöte, Stimme und Eurythmie

Das Wort „Ansatz“ wird im praktisch-musikalischen Kontext am meisten von Bläsern benutzt. Man muss das Instrument an die Lippen setzen, um einen Ton hervor zu bringen - oder kürzer: Man muss es „ansetzen“, um zu spielen. Den Moment des Ansetzens nennt man „Ansatz“.

Die Qualität des Tones hängt dabei von der Beschaffenheit der Lippen, des Atems und des Mundstücks ab. Günstige Verhältnisse aller beteiligten Komponenten ermöglichen einen „guten Ansatz“ und damit einen „guten Ton“.

Wenn ein Musiker gut „ansetzt“, dann „sitzt“ jeder Ton genau, wie bei einem Handwerker, bei dem jeder Handgriff „sitzt“. Der Ton trifft exakt den richtigen Zeitpunkt und die richtige Tonhöhe. Er klingt ruhig und kräftig, wackelt, kiest und flattert nicht und verbindet sich mühelos und leicht mit den nachfolgenden Tönen. Wenn dies gelingt, ist jeder Musiker glücklich. Er hat sich gut eingespielt oder eingesungen und ist jetzt „drin“ – im musikalischen Gestaltungsstrom, fühlt sich getragen und inspiriert und durch nichts gestört.

Was hier beschrieben wird, ist ein Grenz- und Übergangsphänomen: Der „Ansatz“ des Instrumentes an die Lippen ist nötig, damit ein Ton aus der bloßen Vorstellung in die sinnliche Hörbarkeit übergehen kann. Auch beim Eurythmisten muss der Ton das Medium wechseln. Er geht aus der Vorstellung in die Sichtbarkeit der Körperbewegung über.

Vergleicht man den Ansatz - die Klangentstehung bei Orgel, Blasinstrument, Gesang und Eurythmie, so fällt eine schrittweise Verinnerlichung der beteiligten Komponenten auf. An der Orgel sitzt ein Musiker und (früher) ein Kalkant<sup>58</sup>. (Abb.3) Der Kalkant tritt den Blasebalg und erzeugt einen Luftdruck im Instrument. (Abb.4) Der Musiker drückt eine Taste, leitet den Luftstrom aus dem Blasebalg zu einer bestimmten Pfeife und bringt diese durch den Widerstand des Labium in Schwingung. Am Labium entsteht ein klar bestimmter Grundklang, der durch Material, Masse und Abmessungen des Ansatzrohres seine klangliche Gestaltung erfährt.

Es ist klar, dass der Musiker die musikalischen Vorstellungen, die er im Innern hat, auf diesem physischen Apparat zur Erscheinung bringt. Das Instrument muss so gebaut sein, dass es dem, was der Musiker innerlich hört und ausdrücken will, die richtigen physischen Bedingungen zur Verfügung stellt. Die Orgelpfeifen müssen so gestimmt sein, dass in den Klangverhältnissen die gemeinten Tonverhältnisse wieder erkannt werden können. Das Pfeifenmaterial muss so schwing- und reflektionsfähig sein, dass der Klang dem Ton ein möglichst geräuschfreies akustisches Gewand liefert. Die innere Welt der Musik und die äußere Welt des Instrumentenbaus stehen in einer intimen Beziehung. Es sei noch erwähnt, worin das oben beschriebene Resultat eines guten Ansatzes aus physikalischer Sicht besteht: Es ist eine ruhig in sich

## Der Tonansatz

### Eine Begriffsbestimmung (II)

pulsierende, sich im Ansatzrohr aufbauende und selbsterhaltende „stehende Welle“.<sup>59</sup> (Abb. 5)

Beim Blasinstrument gehört ein Teil des Instrumentes zum Körper des Spielers: die Atemorgane und die Lippen. (Abb. 6) Bei den Blechblasinstrumenten setzt nur das Rohr zur Verstärkung und Formung des Klanges an den Lippen an. Das Mundstück gibt den Lippen Halt, die darin gespannt und zum Schwingen gebracht werden. Die Lippen erzeugen die Luftschwingung. Das Mundstück leitet sie in das Rohr z. B. der Trompete zur Verstärkung weiter.

Bei den Holzblasinstrumenten sind auch die Lippen in den schwingenden Gebilden der Mundstücke veräußert. Die Musik geht aus dem Inneren des Spielers zunächst auf die Atemorgane zur Klangerzeugung und zugleich auf Arme, Hände und Finger zum Abgreifen des Rhythmus und der Tonhöhe über, bevor sie sich im äußeren Teil des Instrumentes realisiert.

Der Sänger trägt sein Instrument vollständig in sich. (Abb.7) Er ist zugleich Spieler und Instrument: Zwerchfell, Lunge, Luftröhre führen die Luft heran, die Stimmlippen erzeugen zusammen mit der Luft den hörbaren Klang und in den Lufträumen über der Kehle formt sich durch Resonanz der Charakter des Tones. Das ganze Instrument besteht aus Muskeln, Sehnen und Häuten. Die Stimmlippen sind ein besonders weiches, unglaublich elastisches bandartiges

Gewebe. Als Spieler steht der „Nervenmensch“ mit seinen Ohren und seiner Tonvorstellung darüber und dahinter und „umarmt“ mit seinen Nervenfasern von hinten, vom Rückenmark aus und von vorne, vom Sonnengeflecht aus sein Instrument. Eigentlich ist der Spieler als bewusste Person, als Ich und Astralleib unsichtbar und bedient sich des Nervensystems zur Wahrnehmung seines Instrumentes. Arme und Hände sind frei. Zwischen Spieler und Instrument „steht“ das Skelett als räumlich ordnende Struktur. Das Instrument ist von vorne in es eingehängt. Der Spieler stützt sich von hinten darauf.

Menschenkundliche Einzelheiten können hier nicht geschildert werden. Es reicht uns das Bild des körperlichen Instrumentes und des von innen darauf spielenden Musikers.<sup>60</sup>

Das Phänomen des Ansatzes kann, immer sublimer werdend, von der Orgelpfeife bis zu den Stimmlippen in gleicher Art verfolgt werden: Ein Spieler bringt an einem lippenartigen Gebilde zwischen zwei Lufträumen eine stehende Welle hervor, die dann vom Ohr als ruhig fließender Klang wahrgenommen wird und ihm zum Ausdruck seiner inneren Tonerlebnisse verhilft.

Die Verinnerlichung, die Verschmelzung von Spieler und Instrument geht bei der Eurhythmie noch weiter: Es verliert sich die Hörbarkeit. (Abb.8) Damit hört auch die spezielle





## Der Tonansatz

### Eine Begriffsbestimmung (II)

Benutzung der Atem- und Sprachorgane auf. Sie verstummen. Der Bewegungsorganismus tritt an ihre Stelle. Der Spieler, wie er als Sänger beschrieben wurde, bleibt gleich, aber sein Instrument ist aufgelöst in den Bewegungsapparat. Die musikalischen Vorstellungen werden nicht mehr auf ein einzelnes Organ übertragen und nach außen umgesetzt. Sie bleiben im Leibe und bewegen ihn in sichtbaren Gebärden.

In Rudolf Steiners Sprachgebrauch hat der Begriff „Ansatz“ einen physischen Bezug. Wie der „Ansatz“ beim Blasen in den Lippen und beim Singen in den Stimmklappen, so der eurythmische Ansatz in den Schlüsselbeinen. Damit ist im leiblichen Instrument des Eurythmisten ein Punkt bezeichnet der sich mit den instrumentalen und sängerischen Ansatzpunkten vergleichen lässt. Er liegt genauso wie dort zwischen innen und außen, zwischen dem atmenden Körper und dem musikalischen Ton. Nur ist der Ton hier nicht hörbar. Er ist auch nicht eigentlich sichtbar!

Im Körper lebt die Kraft wie in der Lunge oder im Blasebalg. In den im Raum bewegten Armen lebt der „sichtbare“ Klang wie im „Ansatzrohr“ die stehende Welle, der hörbare Klang. In der Mitte zwischen beiden Bereichen liegen die Schlüsselbeine und markieren wie verknöcherte Stimmklappen den Übergang von innen nach außen, von der Lunge oder vom Blasebalg zum hörbaren Klang.

Rudolf Steiner nennt den Leib einen großen Kehlkopf. Vergleicht man mit plastisch synoptischem Blick den Kehlkopf und den ganzen Leib, so ergeben sich folgende funktionale Analogien:

1. Der Kopf und das Zentralnervensystem (der „Sinnes-Nerven-Mensch“) sind der Spieler.
2. Der Körper (der „Stoffwechsel-Gliedmaßen-mMensch“) unterhalb der Schlüsselbeine entspricht der Lunge des Sängers oder Bläusers, bzw. dem Blasebalg der Orgel.
3. Die Schlüsselbeine entsprechen den Stimmbändern des Sängers, den Lippen des Trompeters, dem „Blatt“ des Klarinettenisten und dem Labium der Orgel. (der „rhythmische Mensch“)
4. Die Arme sind die durch den Körper am Widerstand der Schlüsselbeine erzeugten Luftwellen.

Rudolf Steiner nennt die Luft den Boden für die Töne<sup>61</sup>. Dieser Ausdruck entspricht der Auffassung des „auf der Luft“-Singers des Belcanto. Es wäre banal, den Ton mit den Luftwellen zu identifizieren. Er ist etwas

Nichtsinnliches, das uns am Medium der Luft zum Bewusstsein kommt. Dem entsprechend sind auch die bewegten Arme des Eurythmisten nicht mit den Tönen zu verwechseln.

#### Nachwort

#### *Gesang als Übungsfeld für Eurythmisten*

Die Eurythmie ist eine Metamorphose des Singens, vergleichbar dem Übergang von der altgriechischen „Musikè“ zum Gesang im abendländischen Sinne<sup>62</sup>. Sie zeigt einen Weg – nicht zurück zum Geistigen – sondern vorwärts in eine neue Vergeistigung der Musik. Wie der europäische Kunstgesang wird sie sich erst im Laufe einiger Jahrhunderte zu voller Blüte entfalten. Heute gehen „hörbares“ und „sichtbares Singen“ neben einander her. Sie können sich in ihrer Entwicklung gegenseitig befruchten.

Der hörbare Gesang kann dem Eurythmisten wichtige Erfahrungen für die singende Gebärde vermitteln. Dazu ist es wünschenswert, dass Steiners Aufforderung zum „fortwährenden Überleiten der Töne auf den Ätherleib“ zu einem konkreten gesangstechnischen Übungsfeld gemacht wird. Valborg Werbeck-Svärdström hat dies in ihrer anthroposophischen Gesangspädagogik auf spezifische, historisch konsequente Weise geleistet. Sie zeigt einen ausgefeilten

Weg zur Vergeistigung des Gesanges und knüpft genau da an, wo die Entwicklung der Gesangstechnik mit Garcia geendet hat. Sie spricht ebenfalls vom „Ansatz“ und stellt so den Bezug zum „messa di voce“ her. Sie lenkt die Aufmerksamkeit des Sängers aber nicht auf den Anfang des Tones, sondern auf sein Ende, nicht auf das „formare“, sondern auf das „finire“. Sie spricht von der „[...] Aufstellung eines ganz bestimmten Gesetzes [...]: dass man nicht im langen Halten der Töne die „Besserung“ oder einen Fortschritt erübt, sondern indem man immer wieder den Ton ansetzt und wieder aufhören lässt, „absetzt“.<sup>63</sup>

Denn die eigentliche Berührung mit dem Wesenhaften der Töne geschieht in der tonlosen Stille zwischen Absetzen und Wiederansetzen beim Singen.“ Werbeck definiert damit das Übungsprinzip für das „Überleiten des Tones auf den Ätherleib“<sup>64</sup>. Dies Prinzip ist zwar nicht neu, denn es liegt im Wesen der Gestaltung von Zeitprozessen und der ursprüngliche Begriff der „messa di voce“ enthielt es schon in seiner decrescendo-Phase. Man hatte es nur noch nicht in seiner vollen Bedeutung gewürdigt und während 300 Jahren vor allem das Anfangen und Halten des Tones geübt. Man

## Der Tonansatz

### Eine Begriffsbestimmung (II)

dachte schließlich nur noch ans Ansetzen und an die Gestaltung des akustischen Tones.

Die Übung des „Absetzens“ führt zum Erleben der Stille, zum Raumgeben und Selbstlos-Werden. Sie führt zu einem umgekehrten Tonerleben: nicht „ich bilde den Ton“, sondern „der Ton kommt zu mir“ und ich bereite mich darauf vor. Der Ton wird als geistiges Wesen erkannt und gewürdigt. Darin liegt etwas Paradigmatisches: Gesang ist nicht nur Ausatmung, Ausdruck, „Tonproduktion“ und „Von-sich-Geben“.

Gesang ist Dialog mit Laut und Ton und setzt Dialogfähigkeit und damit Fähigkeit zur Selbsterkenntnis voraus. Die *messa di voce* entstand im 16. Jahrhundert auf der Suche nach der Wiederbelebung des antiken Dramas. Die Arbeit am „Absetzen“ setzt diese Linie fort, indem sie den Leitspruch eben dieses antiken Dramas „O Mensch, erkenne dich selbst“ zur bewussten Grundlage sängerischer Praxis macht. Sie ist damit – gleich, ob in hörbarer oder sichtbarer Form - ein Weg zu höherer Erkenntnis und ein konkreter Ausdruck geistiger Realität.

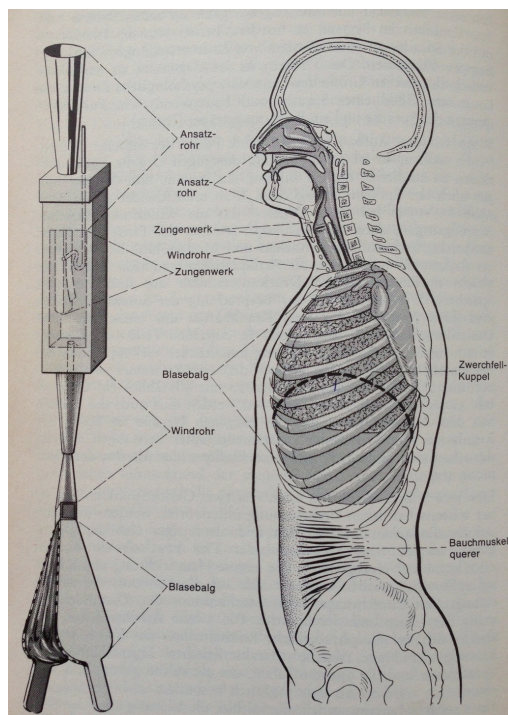


Abb. 2 Der Bau des menschlichen Stimmapparats im Vergleich zur Zungenpfeife der Orgel (Nach Barth)<sup>65</sup>

### III Abbildungen

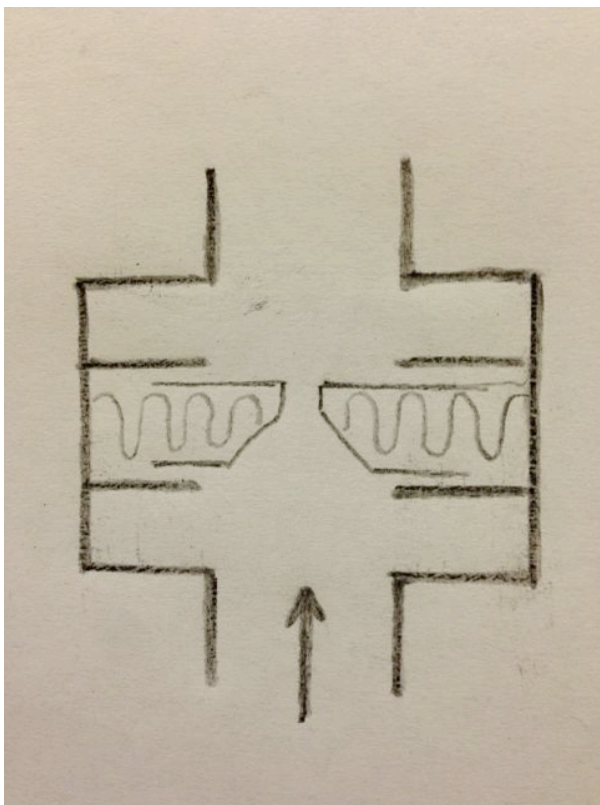


Abb 1 Funktionsschema der Polsterpfeife



Abb. 3 Tischorgel mit Spieler (o)

**Der Tonansatz**  
*Eine Begriffsbestimmung (II)*

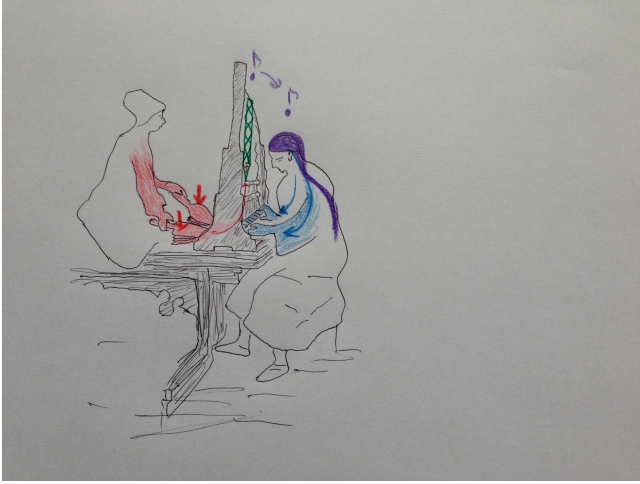


Abb. 3 Tischorgel mit Spieler (o) und Kalkant (u)

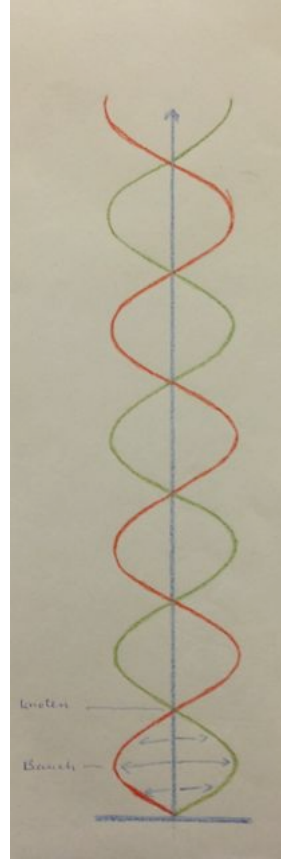


Abb. 5 stehende Welle

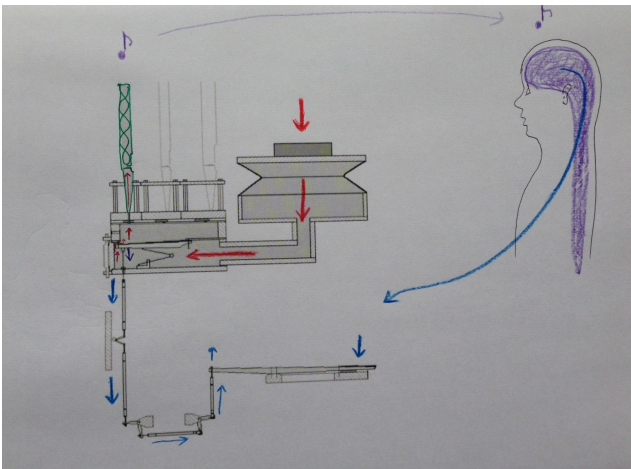
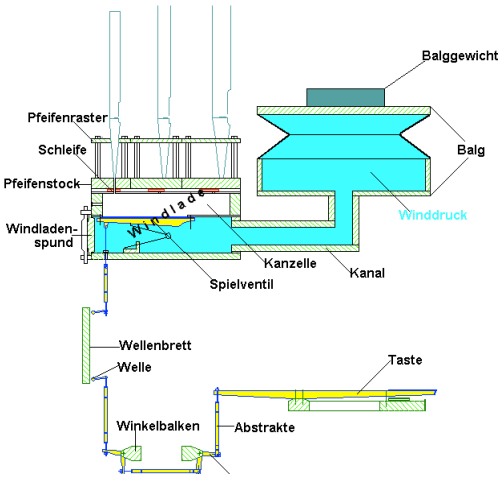


Abb. 4 Funktionsmodell der Orgel



Abb. 6 Blockflütspielerin

**Der Tonansatz**

*Eine Begriffsbestimmung (II)*

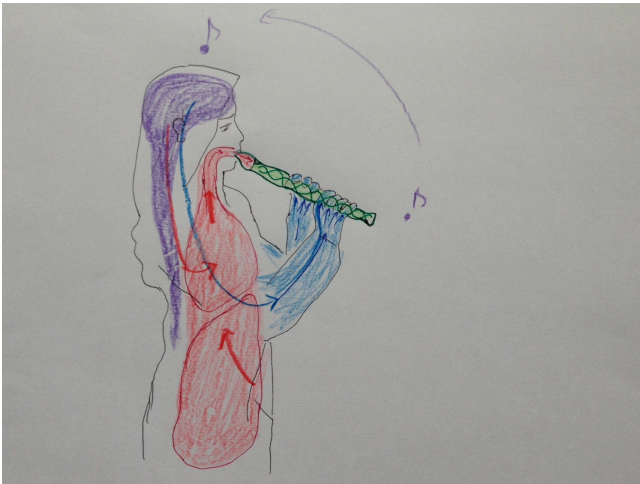


Abb. 6 Blockflütelnspielerin

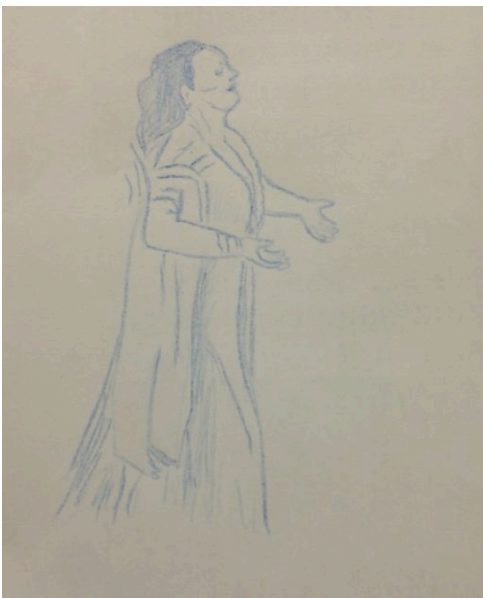


Abb. 8 Eurythmistin



Abb. 7 Sängerin

**Literaturverzeichnis**

Agricola, Johann Friedrich: *Anleitung zur Singkunst*. Berlin 1757  
 Bassermann, Maria: *Die Vorstellung von Richtlinien in der Resonanz-Empfindung*. Heidelberg 1914  
 Müller-Blattau, Joseph: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*: Kassel 1999  
 Buck, August: *Art. Camerata, Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel 1952  
 Caccini, Giulio: *Le nuove Musiche*. Firenze 1602  
 Chladni, Ernst: *Entdeckungen über die Theorie des Klanges*. Leipzig 1787,  
 Chladni, Ernst: *Die Akustik.*, Leipzig 1802  
 Chladni, Ernst: *Kompensation der Zungenpfeifen.*, Allgem. Musikal. Zeitung, Jhg. 29. Leipzig 1827

## Der Tonansatz

### Eine Begriffsbestimmung (II)

- Dodart, Denis: *Memoire sur les causes d la voix de l'homme* (Memoire de l'academie royale des sciences). Paris 1700
- Dörfler, Wilhelm: *Das Wesensgefüge der Musik*. Basel 1975
- Ferrein, Antoine: *De la formation de la voix de l'homme*. Paris 1741
- Georgiades,Thrasybulos: *Der griechische Rhythmus: Musik, Reigen, Vers und Sprache*. Hamburg 1949
- Georgiades,Thrasybulos: *Musik und Rhythmus bei den Griechen: Zum Ursprung der abendländischen Musik*. Hamburg 1958
- Goldschmidt, Hugo: *Die italienische Gesangsschule und ihre Bedeutung für die Gegenwart*. Breslau 1892
- Habermann, Günther: *Stimme und Sprache*. Stuttgart 1978
- Helmholtz, Hermann von: *Die Lehre von den Tonempfindungen*. Braunschweig 1863
- Hermann, Karl: *Die Technik des Sprechens*. Leipzig und Frankfurt 1898
- Hey, Julius: *Deutscher Gesangs-Unterricht – Lehrbuch des sprachlichen und gesanglichen Vortrags*. Mainz 1884
- Hunnius, Monika: *Mein Weg zur Kunst*. Heilbronn 1928<sup>74</sup>
- Maffei da Solofra, Giovanni Camillo: *Della lettere del Gio. Camillo Maffei*. Napoli 1562
- Mattheson, Johann: *Der vollkommene Kapellmeister*. Hamburg 1739
- Mazzocchi, Domenico: *MadrigaliMadrigals a cinque vuoci*. Rom 1638
- Müller, Johannes: *Handbuch der Physiologie* Bd.1. Koblenz 1837
- Müller, Johannes: *Über die Compensation der physischen Kräfte am menschlichen Stimmorgan*. Berlin 1839
- Nehrlich, Christian. Gottfried.: *Gesang Schule für gebildete Stände*. Berlin 1844
- Pancocelli-Calzia, Giulio: *Leonardo als Phonetiker*. Hamburg 1943
- Quantz, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung, die Flöte traverse zu spielen*. Breslau 1780<sup>2</sup>,
- Piätikäinen, Maija: *Der Seele Weltenschlag*. Dornach 2012
- Riemann, Hugo: *Grundriss der Musikwissenschaft*. Leipzig 1919
- Rutz, Ottmar: *Sprache, Gesang und Körperhaltung*. Leipzig 1911
- Seedorf, Thomas: *Gesang*. Kassel 2001
- Steiner, Rudolf: *Magazin für Literatur*, 63. Jg., Nr. 37, 15. Sept 1894, GA 30. Dornach 1989
- Steiner, Rudolf: *Ursprung und Ziel des Menschen*, GA 53, Dornach 1981
- Steiner, Rudolf: *Die Welträtsel und die Anthroposophie*, GA 54, Dornach 1983
- Steiner, Rudolf: *Wege der geistigen Erkenntnis und der Erneuerung künstlerischer Weltanschauung*, GA 161. Dornach 1999
- Steiner, Rudolf: *Drei Perspektiven der Anthroposophie*, GA 225. Dornach 1999
- Steiner, Rudolf: *Aus den Inhalten der esoterischen Stunden*. Bd. 1, GA 266/I, Dornach 1995
- Steiner, Rudolf: *Aus den Inhalten der esoterischen Stunden*. Bd. 1, GA 266/II, Dornach 1996



## Der Tonansatz

### Eine Begriffsbestimmung (II)

- Steiner, Rudolf: *Die Entstehung und Entwicklung der Eurythmie*. GA 277a, Dornach 1998
- Steiner, Rudolf: *Eurythmie als sichtbarer Gesang*., GA 278, Dornach 2010
- Steiner, Rudolf: *Methodik und Wesen der Sprachgestaltung*. GA 280, Dornach 1983
- Steiner, Rudolf: *Vom Wesen des Musikalischen und Tonerlebens im Menschen*. GA 283
- Steiner, Rudolf: *Meditative Betrachtungen und Anleitungen zur Vertiefung der Heilkunst*. GA 316, Dornach 2003
- Stockhausen, Julius: *Julius Stockhausens Gesangsmethode*. Leipzig 1884
- Tartini, Giuseppe: *Brief an Maddalena Sirmen*. (Padua 1760); Faksimile, herausgegeben von Erwin R. Jacobi in: *Traité des agréments de la musique*. Celle u. New York 1961
- Tosi, Pier Francesco: *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno ozzervazioni sopra il canto figurato*. Bologna 1723
- Weber, Wilhelm: *Theorie der Zungenpfeifen*. Analen der Physik und Chemie, Hsg. J. J. Poggendorff, Leipzig 1829
- Werbeck-Svärdstöm, VWalbgorg: *Die Schule der Stimmenthüllung*. Dornach 1994<sup>5</sup>
- Wieck, Friedrich: *Clavier und Gesang - Didaktisches und Polemisches*. Leipzig 1853, Reprint Peer/Belgien 1995
- <http://de.wikipedia.org/wiki/Kausativ>
- [http://de.wikipedia.org/wiki/Stehende\\_Welle](http://de.wikipedia.org/wiki/Stehende_Welle)
- [www.mv-schweizer.de/fileadmin/produkte/.../356-Aansatz.pdf](http://www.mv-schweizer.de/fileadmin/produkte/.../356-Aansatz.pdf)
- <http://de.wikipedia.org/wiki/Oboe>
- <http://de.wikipedia.org/wiki/Doppelrohrblattinstrument>

### Fussnoten

Nehrlich, Christian. Gottfried.: *Gesang Schule für gebildete Stände*. Berlin 1844

<sup>1</sup> Diese Arbeit erhebt nicht den Anspruch wissenschaftlicher Vollständigkeit. Sie soll ein Schlaglicht werfen auf die historische und sachliche Tiefe, die mit dem Worte „Ansatz“ verbunden ist. Die Fülle des historischen Materials einerseits und die Unzugänglichkeit des Quellenmaterials aus Rudolf Steiners Bibliothek andererseits schränken ihre Aussagekraft ein.

<sup>2</sup> Nehrlich., *Gesang Schule für gebildete Stände*, S 101

<sup>3</sup> weitere Begriffe für div. Einzelaspekte der messa di voce  
italienisch: intonare, Intonazione  
französisch: emitter la voix, emission, Attacca, Coup de glotte, filer  
deutsch: ansetzen, anschlagen, Anschlag, einsetzen, intonieren, Ton treffen, Stimme stellen, Stimme platzieren, herausziehen, tragen, spinnen, schwellen – schwinden, Schwellton

<sup>4</sup> „Mit *Kausativ* (Veranlassungswort) [ .....] wird ausgedrückt, dass ein erstes Agens ein zweites Agens dazu veranlasst, eine Handlung auszuführen.“ (<http://de.wikipedia.org/wiki/Kausativ>)

<sup>5</sup> Folgende Zitate sollen den modernen Sprachgebrauch von Ansatz unter Instrumentalisten illustrieren:

Zit. 1: Trompeter-Ansatz: „Unter Ansatz versteht man die Stellung der Lippen beim Blasen eines Tones. Die Gesichts- und Mundmuskulatur wird dabei in einer bestimmten Art und Weise geformt, um den Lippen die optimale Stellung zur Tonerzeugung zu geben. Ist diese Voraussetzung

gegeben, bringt die ausströmende Luft die Lippen zum Vibrieren. Setzt man nun auf diese vibrierenden Lippen eine Trompete mit Mundstück an, wird die Luftsäule im Instrument ebenfalls von den Schwingen angeregt und ein Trompeten-Ton entsteht.“ ([www.mv-schweizer.de/fileadmin/produkte/.../356-ansatz.pdf](http://www.mv-schweizer.de/fileadmin/produkte/.../356-ansatz.pdf))

Zit. 2: Oboenansatz: „Die Tonerzeugung geschieht mit einem Doppelrohrblatt, das zwischen die nach innen gewölbten Lippen genommen und mit hohem Druck hindurchgeblasen wird. Im Korpus der Oboe wird der Ton nach dem Prinzip der stehenden Welle in einem Instrumentenrohr erzeugt. Es bildet sich eine schwingende Luftsäule.“ (<http://de.wikipedia.org/wiki/Oboe>)

Zit 3: Die modernen Instrumente und einige historische Instrumente werden dagegen „lippendriert“ gespielt, das heißt, Ober- und Unterlippe werden über den Zahndamm gelegt und schließen die beiden Blättzungen ein. Dieser Ansatz wird auch als „Oboenansatz“ bezeichnet. Durch Änderung von Druck und Stellung der Lippen kann der Ton moduliert und das Instrument mehrfach überblasen werden. (<http://de.wikipedia.org/wiki/Doppelrohrblattinstrument>)

<sup>6</sup> Der Terminus „Belcanto“ ist erstmals nachweisbar im Jahre 1820 in einem Gesangslehreplan von Giovanni Pacini in Lucca. Er bezieht sich auf Stil und Technik des italienischen Operngesangs, dessen Wurzeln in der Florentiner Camerata, vor allem bei Caccini liegen. (Seedorf: *Gesang*. 109)

<sup>7</sup> Giulio Caccini (1545/51?-1680)

<sup>8</sup> „die sogenannte Florentiner Camerata bestand von 1576 bis 1600 und war ein Kreis von schöpferischen Geistern, Philosophen, Dichtern, Komponisten und Adligen, der sich regelmäßig um den Grafen Giovanni de' Bardi versammelte. Zu diesem Kreis gehörten die Komponisten Giulio Caccini und Jacopo Peri. Unter ihnen entstand aus dem Impuls, das antike Drama wieder erstanden zu lassen, die Oper. (Siehe auch Buck, August: Art. *Camerata* in MGG)

<sup>10</sup> Sie wurde 1648 von Schützens Schüler Christoph Bernhard (1628-1692) in seinem *Tractatus compositionis augmentatus* beschrieben, siehe Müller-Blattau: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens*, 31,32,37

<sup>11</sup> Domenico Mazzocchi (1592-1665), im Vorwort zu seinen *Madrigali a cinque voci* heißt es: „Questo: „V“ significa sollevatione ò (come si vuol dire) messa di voce, che nel caso nostro è l'andar crescendo à poco la voce di fiato [...]“ („Dieses „V“ bezeichnet die Ausführung des (wie man sagt) messa di voce, das in unserem Fall bedeutet, den Stimmfaden ein wenig wachsen zu lassen [...]“) Mazzocchi: *Madrigali a cinque voci*, zitiert nach Goldschmidt: *Die italienische Gesangsschule*, 56,57

<sup>14</sup> Pier Francesco Tosi (1654-1732): *Opinioni de' cantori antichi, e moderni* [...]... (1723)

<sup>15</sup> Johann Friedrich Agricola (1720-1774) *Anleitung zur Singkunst* (1757)

<sup>16</sup> gesponnener Ton

<sup>17</sup> Agricola: *Anleitung zur Singkunst*, 48

<sup>18</sup> ital. „filare“, franz. „filer“, dt. „spinnen“

<sup>19</sup> Johann Joachim Quantz (1697-1773): *Versuch einer Anweisung, die Flöte traverse zu spielen* (1780), 40

<sup>20</sup> Giuseppe Tartini (1692-1770) in seinem berühmten Brief an Maddalena Sirmen (1745-1818) aus dem Jahre 1760

<sup>21</sup> Mathilde Marchesi, Jenny Lind, Julius Stockhausen, Raimund zur Mühlen u. a.

<sup>22</sup> Julius Stockhausen (1826-1906)

<sup>23</sup> Julius Hey (1832-1909)

<sup>24</sup> Karl Hermann: *Die Technik des Sprechens* (1898), Maria Bassermann: *Die Vorstellung von Richtlinien in der Resonanz-Empfindung* (1914), Ottmar Rutz: *Sprache, Gesang und Körperhaltung* (1911)

<sup>25</sup> Lory Maier-Smits (1893-1971)

<sup>26</sup> Steiner: *Die Entstehung und Entwicklung der Eurythmie*, 13

<sup>27</sup> Hey: *Deutsche Gesangsschule*, Bd. 1, 20  
Barbara saß nah am Abhang

## Der Tonansatz

### Eine Begriffsbestimmung (II)

Sprach gar sangbar – zaghafte langsam;  
Mannhaft kam alsdann am Waldrand  
Abraham a Sancta Clara

<sup>28</sup> Steiner: *Wege der geistigen Erkenntnis*, 23

<sup>29</sup> Piätikäinen: *Der Seele Weltenschlag*, 176-192

<sup>30</sup> Werbeck-Svårdstöm: *Die Schule der Stimmthüllung*, 24-25 „Was haben Sie für einen wunderschönen Ätherkehlkopf! Ich will nicht unbescheiden sein, aber es scheint mir, Sie singen so wie ich spreche. Und nicht wahr, würde man nicht so – mit sublimierter Luft – sprechen und singen, so könnte die Kehle den Anforderungen, die an sie gestellt werden, nicht gewachsen sein?“; 26 „Tauchten konkrete Fragen und Schwierigkeiten auf, mit denen ich nicht fertig wurde, so durfte ich mir [...] bei Rudolf Steiner Rat holen. [...] ...zu meinem großen Erstaunen musste ich bald bemerken, dass die Probleme, mit denen ich rang, bei ihm, ganz aus seiner Arbeit heraus, schon gestellt waren, und manchmal entwirrte er durch einen einzigen Satz den verworrenen Knoten [...]... er stellte mir Aufgaben und bestätigte die Richtigkeit des in der Zwischenzeit Selbstgefundenen. Es kam sogar vor, dass er mir selbst eine neue Übung vormachte [...]...“

<sup>31</sup> Pancocelli-Calzia: *Leonardo als Phonetiker*, 66ff

<sup>32</sup> Pancocelli-Calzia: *Leonardo als Phonetiker*, 109ff

<sup>33</sup> Johann Friedrich Agricola (1720-1774), „*Anleitung zur Singkunst*“, (1757)

<sup>34</sup> Denis Dodart (1634-1707). Er beschreibt in seinem „*Memoire sur les causes de la voix de l'homme*“ (1700) Lunge, Luftröhre und Kehlkopf als kompliziertes, noch unbekanntes Blasinstrument, erkennt die akustischen Schwingungsvorgänge von Luft und Stimmlippen, die Resonanzgesetze und die Funktion der Mundhöhle zur Entwicklung von Obertönen. Er vergleicht die Stimme mehrfach mit der Orgelpfeife, ohne sie jedoch damit gleichzusetzen.

<sup>35</sup> Antoine Ferrein (1693-1769). S. sein Werk „*De la formation de la voix de l'homme*“ (1741) findet weite Verbreitung. Er machte an Leichen Versuche, um die Stimmlippen mechanisch in Schwingung zu setzen. Es gelang ihm, durch Variation der Stimmlippenspannung die Tonhöhe zu variieren. Mit Staunen stellte er fest, dass im Kehlkopf nicht nur ein Blasinstrument, sondern gleichzeitig ein Streichinstrument zu sehen ist. Er sah in der Luft, die aus den Lungen in die Stimmritze fließt, die Funktion des Geigenbogens, der die sich spannenden und entspannenden Stimmbänder anstreicht. So nannte er sie „Stimmseiten“, ein Begriff, der sich im 18. Jahrhundert noch lange erhält.

<sup>36</sup> Wilhelm Weber (1804-1891), beschreibt in seiner „*Theorie der Zungenpfeifen*“ (1829) die Schwingungsvorgänge in Blasinstrumenten und unterscheidet die Phänomene der Luftpulsation und der Masseschwingung bei Zungenpfeifen. Er sieht im Mechanismus der Stimme eine Abart der Zungenpfeifen.

<sup>37</sup> Johannes Müller (1801-1858)

<sup>38</sup> Müller: *Handbuch der Physiologie des Menschen*, Bd. 1., 198 „[...]...was allein schon beweist, dass die Töne des menschlichen Stimmorgans, sofern sie an der Stimmritze und ihren Begrenzungen entsteht, denen der Saiten und der membranösen Zungen analog sind.“; 171 „[...]...Die bisher erläuterten künstlichen Vorrichtungen bilden eine eigene Abtheilung der Zungenwerke, [...]... In dieselbe Kategorie gehört, wie wir sehen werden, das menschliche Stimmorgan [...]... Bei dem ersten sind die Stimmbänder zweilippige Zungen. Das *Ansatzrohr* ist der Raum von den unteren Stimmbändern bis zur Mund- und Nasenöffnung, das Windrohr Luftröhre und Bronchien.“; 180 „[...]...Aus diesem folgt, dass die wesentliche Ursache der Stimme in der Stimmritze und ihrer nächsten Begrenzung durch die unteren Stimmbänder liegt, dass sich die Luftröhre als Windlade eines durch Blasen angesprochenen Tonwerkzeuges, das Rohr vor der Stimmritze aber mit Inbegriff der Ventriculi Morgani, den unteren und oberen Stimmbändern und dem Kehldeckel bis zur Mund- und Nasenöffnung als *Ansatzrohr* eines Tonwerkzeuges verhält, durch welches der Ton zwar modifiziert, aber nicht erzeugt wird. Siehe auch: *Über die Compensation der physischen Kräfte am menschlichen Stimmorgan* (1839)

<sup>39</sup> Stockhausen: *Julius Stockhausens Gesangsmethode*. 8; Hey: *Deutscher Gesangs-Unterricht*. 8, 11, 14, 16, 17, 18, 25, 28, 32, 38, 40, 44, 50, 53, 56, 58, 61, 62, 65, 68, 76, 78, 89, 131

<sup>40</sup> Mattheson: *Der vollkommene Kapellmeister*. “236

<sup>41</sup> Verdi, Wagner, Liszt, Berlioz u. a.

<sup>42</sup> Steiner über Wilhelm Weber: GA 53, Vortrag vom 18.5.1905, 298

<sup>43</sup> Steiner über Johannes Müller: GA 54, Vortrag vom 5.10.1905, 12f; GA 225, Vortrag vom 22.9.1923, 197f; GA 266/II, 256,7

<sup>44</sup> Steiner über Ernst Chladni: GA 316, Vortrag vom 7.1.1924, 95; GA 266/I, 336

<sup>45</sup> Hey: *Deutscher Gesangsunterricht* Bd. 1, 8 „Jeder Ton, mag er seiner Beschaffenheit nach entweder als Naturton oder als für die Kunst bereits verwertbar gebildet, das Ansatzrohr verlassen, ist ein Vokal [...]...“; „Denn wir haben es hier ganz einfach mit einer bloß vokalisch instrumentalen Tonfolge solfeggierender Art zu tun, die immer nur als technisches Übungsstück für das Erlangen einer gewissen Kehlertigkeit, der Atemführung, des Ansatzes u. s. w. wird betrachtet werden können.“  
Steiner über Julius Hey GA 280, 31

<sup>46</sup> Helmholtz: (1821-1894), *Die Lehre von den Tonempfindungen*, 159, 163, 173, 178 „Denn in der Tat sind die Vokale der menschlichen Stimme Töne membranöser Zungen, nämlich der Stimmbänder, deren *Ansatzrohr*, die *Mundhöhle*, verschiedene Weite, Länge und Stimmung erhalten kann, so dass dadurch bald dieser, bald jener Teilton des Klanges verstärkt wird.“  
Steiner über Hermann von Helmholtz: *Magazin für Literatur*, 63. Jg., Nr. 37, 15. Sept. 1894 (GA 30, 340-346)

<sup>47</sup> Riemann: (1849-1919), *Grundriss der Musikwissenschaft*, 27, 30

Über Steiners Riemann-Rezeption schreibt Wilhelm Dörfner in seinem Buch „*Das Wesensgefüge der Musik*“, 398, 399 „Jene Grundzüge der älteren Musiklehre hat ihm (R. Steiner) zum Zwecke einer allgemeinen Verständigungsgrundlage auf seinen Wunsch der werkschöpferisch am Goetheanum tätige Musiker Jan Stuten mitgeteilt [...]... Im Hinblick auf solche besonders im 19. Jahrhundert gebräuchlichen Grundbegriffe [...]... hat er (R. Steiner) sich anhand der in großen Zügen dargestellten Musiklehre von Hugo Riemann, durch dessen „*Grundriss der Musikwissenschaft*“ (Leipzig 1919), ein das Ganze der damaligen, neueren Musikerkenntnis umfassendes, viel weiter ausgreifendes Bild von der inneren Gliederung zu verschaffen vermocht [...]...“



<sup>48</sup> Hermann: *Die Technik des Sprechens*

<sup>49</sup> Bassermann: *Die Vorstellung von Richtlinien in der Resonanz-Empfindung*

## Der Tonansatz

### Eine Begriffsbestimmung (II)

<sup>50</sup> Rutz: *Sprache, Gesang und Körperhaltung*

<sup>51</sup> Steiner: GA 278, Vortrag vom 26.2.1924, 85

<sup>52</sup> Steiner: GA 278, Vortrag vom 26.2.1924, 86

<sup>53</sup> franz. für „Glottisschlag“ - harter, hörbarer Tonanfang

<sup>54</sup> Stockhausen: *Julius Stockhausens Gesangsmethode*, 9

<sup>55</sup> Hunnius (1858-1934): *Mein Weg zur Kunst*, 91

<sup>56</sup> beispielhaft für zahlreiche Stimmen im 19. Jh. sei hier auf Friedrich Wieck (1785-1873), den Vater von Clara Schumann-Wieck verwiesen, der nicht nur Klavier- sondern auch Gesangspädagoge war und seine Ausbildung bei Johann Alois Miksch (1765-1845) in Dresden erhalten hatte. Miksch war Schüler des Kastraten Vincenzo Caselli (1710-1799) und damit Repräsentant der Bologneser Gesangsschule Antonio Bernacchis (1690-1756). Er beschreibt in zahlreichen Aufsätzen (zusammengefasst in Wieck, Fr. *Clavier und Gesang. Didaktisches und Polemisches*, 41ff) den rapiden Niedergang der alten Gesangskunst und zeichnet noch einmal ein sehr genaues Bild der traditionellen italienischen Gesangsschulung.

<sup>57</sup> Steiner: GA 161, Vortrag vom 9.1.1915, 23

<sup>58</sup> Helfer des Organisten, der die Bälge tritt

<sup>59</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Stehende\\_Welle](http://de.wikipedia.org/wiki/Stehende_Welle)

<sup>60</sup> Zu einer vollständigen Betrachtung des singenden Menschen im historischen Wandel gehört die physiologische und psychologische Darstellung der von uns mit „Spieler“ zusammengefassten Phänomene und ihrer Beziehung zum „Instrument“. Unter den gleichen Aspekten müsste auch der „Hörer“ dargestellt werden.

<sup>61</sup> Steiner: GA 283. Vortrag vom 2.12.1922. 111 „So wie der Mensch auf dem Boden steht, so hat der Ton... seinen Boden... in der Luft.... So wie der Mensch etwas anderes ist als der Erdboden, auf dem er steht, so ist der Ton etwas anderes als die Luft, auf der der Ton aufsteht.“

<sup>62</sup> vergl. die Forschungen von Thrasybulos Georgiades: *Der griechische Rhythmus: Musik, Reigen, Vers und Sprache; Musik und Rhythmus bei den Griechen: Zum Ursprung der abendländischen Musik.*

<sup>63</sup> Werbeck-Svärdström: *Die Schule der Stimmheilung*, 42

<sup>64</sup> Steiner: GA 161, Vortrag vom 9.1.1915, 23

<sup>65</sup> Habermann: *Stimme und Sprache.*, 197

**Holger Lampson** ist am 31.1.2014 über die Schwelle des Todes gegangen. Mit ihm verliert die Akademie ihren Gründer, Leiter und Ideengeber. Wir, Dozenten, Mitarbeiter und Studenten verlieren einen Menschen, den wir geliebt und verehrt haben. Wir werden sein Erbe bewahren und versuchen, die Akademie in seinem Sinne weiter zu führen.

Er war geschäftsführender Gesellschafter der Alfred Schnittke Akademie International GmbH und ihr Künstlerischer Leiter. Als Gründer, Gesellschafter und Dozent der Alfred Schnittke Akademie International vermittelte er das Schaffen Schnittkes und anderer bedeutender Komponisten an junge, talentierte Musiker. Holger Lampson studierte Viola bei Heinz-Otto Graf in Hannover und Gesang bei Jürgen Schriefer in Witten. Er war Sänger und Gesangslehrer mit internationaler Reichweite (z.B. England, Kanada, Russland und den USA). Holger Lampson lebte in Hamburg und Moskau, sprach die russische Sprache und war mit einer russischen Konzertsängerin verheiratet. Er absolvierte Fachstudien in musikalischer Aufführungspraxis, Anthropologie, Morphologie, Physiologie, Phonetik, Poetologie, Ästhetik, Meditation.

HOLGER  
LAMPSON







## Apprends-le par coeur

# Étude de la mémorisation chez les pianistes (III)

© Carole Garniel

### CHAPITRE TROISIEME L'INSTANT DU CONCERT

*Chaque note d'une mélodie apprise reste penchée sur la suivante pour en surveiller l'exécution.*

Henri BERGSON<sup>56</sup>

#### L'ÉTAT DE «FLUIDITÉ»

« On est dans un tel état d'extase que l'on n'a presque pas l'impression d'exister. Cela m'arrive souvent. Ma main paraît écrire toute seule, comme si je n'avais rien à voir avec ce qui se passe. Je reste assis à contempler tout cela avec admiration et étonnement. Ça coule tout seul. »<sup>57</sup> Ces phrases sont celles d'un compositeur décrivant les instants où il travaille avec le plus d'aisance. Des centaines de personnes, musiciens, champions d'échec ou grands sportifs, ont utilisé des mots similaires pour parler des moments privilégiés où ils se sont surpassés.

« L'état qu'ils décrivent a été nommé **fluidité** par la psychologue Mihaly Csikszentmihalyi, qui recueille depuis plus de vingt ans des témoignages sur ces performances exceptionnelles. »<sup>58</sup>

Cet état de grâce est le moment où l'excellence ne demande plus aucun effort, c'est le moment où l'artiste et les spectateurs s'oublient dans le bonheur de l'instant. L'état de fluidité reste hors d'atteinte si nous sommes agités, anxieux ou déprimés mais nous avons déjà tous pu l'expérimenter lorsque nous nous sommes complètement absorbés dans notre tâche en y consacrant la totalité de notre attention. Cet état que décrit parfaitement le violoncelliste Jérôme Pernoo (cité à la fin du chapitre précédent) permet à notre conscience de se fondre avec nos actions.

Mais la fluidité est très fragile, elle se brise si l'on réfléchit trop à ce qui se passe. Le simple fait de penser « c'est merveilleux » ou de s'interroger sur la continuité du discours musical suffit à mettre un terme à la sensation ; il s'ensuit un flottement conduisant parfois au trou de mémoire. Heureusement, cette sensation, souvent fluctuante, peut revenir si nous acceptons de disparaître pour incarner l'œuvre. Car dans l'état de fluidité, le musicien est si absorbé par sa tâche qu'il perd en quelque sorte la conscience de lui-même. Il ne se laisse plus envahir par une anxiété nerveuse, on peut dire qu'il devient un artiste dépourvu d'ego.

Au sommet de sa performance, il est à la fois présent dans tout son corps et présent dans toute la musique. Son jeu est

souple, tout lui semble facile, c'est un peu comme s'il improvisait. Il ne se demande plus s'il va plaire à son public, c'est le pur plaisir de l'acte qui le motive, qui l'habite.

Il existe plusieurs façons d'atteindre l'état de fluidité. Le grand pianiste chilien Claudio Arrau conseillait à tous ses élèves de lire ce merveilleux ouvrage d'Herrigel: *Le zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*. Dans ce livre, le philosophe allemand Herrigel qui est venu au Japon et s'est adonné au tir à l'arc pour approcher et réussir à comprendre le zen, nous raconte son expérience, son cheminement.

Voici un extrait de l'enseignement de son maître : «*Ne pensez pas à ce que vous avez à faire, ne réfléchissez pas pour savoir comment il faut s'y prendre ! (...) Le coup n'a l'aisance requise que lorsqu'il surprend le tireur lui-même. (...) Quand tout découle de l'oubli total de soi et du fait qu'on s'intègre à l'évènement sans aucune intention propre, il convient que, sans aucune réflexion, direction ou contrôle, l'accomplissement extérieur de l'acte se déroule de lui-même.*»<sup>59</sup> Ces phrases peuvent surprendre car nos pédagogies sont très éloignées de telles traditions mais tout comme Claudio Arrau, nous pouvons nous servir de cette approche dans notre travail musical.

En effet, lorsque nous sommes au cœur de l'apprentissage et que nous appréhendons nos multiples stratégies de mémorisation, nous nous concentrons sur différents aspects de la partition. Nous sommes comme programmés en mode *record*, terme que j'emprunte bien volontiers à Jérôme Pernoo, tant il est clair pour les élèves. Par contre, au moment du concert, lorsque nous jouons, nous activons notre mode *play* car nous sommes présents et attentifs au déroulement de la musique. C'est une **attention** qui est à la fois détendue et totale.

A la différence de la concentration qui ne peut s'effectuer que sur un seul élément et qui requiert une grande énergie, l'**attention** permet d'accompagner les tâches les plus compliquées sans effort, voire avec une légère euphorie.

On observe un paradoxe similaire dans le cerveau : l'attention diminue l'activité corticale alors que la concentration l'augmente. Cela s'explique peut-être par le fait que les activités auxquelles on est parfaitement entraîné exigent un effort cérébral bien moindre que celles auxquelles on vient de s'initier. En nous appuyant sur un apprentissage solide qui nous procure une certaine maîtrise, voire une grande compétence, nous pouvons plus facilement atteindre l'état de fluidité.

Nous pouvons aussi nous exercer dans notre vie quotidienne. Les plus motivés choisiront sans doute la méditation, mais la présence à soi-même, appelée aussi pleine conscience ou attention totale, peut se pratiquer n'importe où et à n'importe quel moment.

Il ne s'agit pas de lutter contre le verbalisme mental (cette petite voix intérieure qui peut constituer une gêne en concert et rompre l'état de fluidité), mais plutôt d'observer nos pensées sans les juger, sans essayer de les maîtriser, sans nous identifier à elles. Par exemple: «*Si je regarde un film, je*

*rentre dans l'histoire et en vis les émotions, je ne suis plus vraiment présent, je suis dans une fiction. Si, en revanche, je rentre dans une salle de cinéma en cours de projection, je vois bien un film se dérouler sur l'écran, mais je reste moi-même en dehors du film, ce qui me permet de chercher un fauteuil libre, de faire attention aux marches d'escalier, et ainsi de suite. Le film ne revêt plus autant d'importance et me laisse libre de m'atteler à ce que je dois faire. Essayons d'avoir ce même détachement vis-à-vis des pensées. (...) En laissant fleurir ses pensées sans s'identifier à elles, il (Arsène) laissait place à l'attention. Tous ses sens étaient en éveil et son esprit n'était plus contraint.»<sup>60</sup>*

Il ne faudrait pas pour autant confondre l'état de fluidité et le pilotage automatique qui ne représente qu'une tentative de jeu récité par habitude, incapable de s'adapter à une situation nouvelle et source de danger pour la mémoire.

Au contraire, en restant attentifs et présents dans l'instant, nous pouvons embrasser plusieurs niveaux de perception du temps. Ce qui signifie musicalement: être à l'écoute de chaque son, tout en ressentant l'œuvre que nous jouons dans sa continuité et sa globalité et tout en conservant la direction musicale choisie pendant l'apprentissage.

L'état de fluidité ne peut pas être assimilé à une attitude intellectuelle et recherché comme telle; c'est un état de conscience qui implique de rester ouvert, disponible et attentif. Comme il est impermanent, il nous faut accepter le va-et-vient de notre esprit d'un état à un autre et refaire chaque fois le chemin vers cette attention passive et globale.

### L'ÉTAT INTERIEUR

L'état intérieur est une clé pour communiquer car on ne peut rien dire sans ressentir.

Tout comme les acteurs, les musiciens sont obligés de se persuader de l'authenticité de leurs sentiments pour avoir une intonation juste. Ainsi, l'état intérieur correspond-il au caractère de la pièce que nous avons à interpréter. Il s'est nourri à la fois de nos différentes recherches, de notre représentation mentale de l'œuvre, de l'ensemble de nos stratégies d'apprentissage, et de notre vécu, de notre propre expérience. Mais ressentir n'est pas exprimer et la dernière étape pour le musicien sera de transformer, au moment de jouer, le sens de l'œuvre qu'il désire transmettre en chant intérieur.

Ce chant intérieur ne représente pas que la mélodie principale du morceau; il recouvre aussi son harmonie, les voix intérieures, l'ensemble du texte. C'est la permanence de ce fil continu et conducteur qui rend le jeu musical vivant et qui nous met à l'abri des trous de mémoire. En développant cette permanence, nous développons également la cohésion entre la pensée et le geste musical.

Pour cela, le corps qui est notre instrument, doit être libre et guidé par notre chant intérieur. Son anticipation garantit la fluidité des mouvements nécessaires au jeu pianistique. Il ne s'agit pas pour autant de penser en avance mais de suivre ce fil musical tout en écoutant les sons que nous produisons afin de les ajuster.

Le plus difficile est de trouver un équilibre entre l'identification à la musique, l'émotion qu'elle nous procure

et une certaine distanciation ou vigilance, nécessaire au contrôle de la situation.

### LES TROUS DE MEMOIRE

Il existe de très célèbres trous de mémoire dans l'histoire de la musique. En 1871, le compositeur Richard Wagner dirigeant à Mannheim son prélude de *Tristan* s'arrêta brusquement en s'écriant: «Qu'est-ce? Je ne sais pas la suite», et on dut aller lui chercher une partition à Carlsruhe; non seulement, il n'a pas pu retrouver le passage, mais il n'a pas pu le réinventer. Dans une œuvre si affectivement chargée, si riche en souvenirs douloureux, doit-on chercher une cause, un souvenir inconscient à ces blocages? A la seconde répétition, *«il ne regarda que le passage en question et ne se servit plus de la partition.»*<sup>61</sup>

Le 04 avril 1954, le grand chef d'orchestre Arturo Toscanini donna son dernier concert. Il s'interrompit après l'apogée de la *Bacchanale* de *Tannhauser* (toujours de Richard Wagner), se voilant les yeux de la main gauche, visiblement ému. Avec ces deux exemples, nous constatons que, même pour de très grands musiciens, l'équilibre fragile entre s'abandonner totalement à la musique et garder la maîtrise de la prestation n'est pas simple non plus.

Dans son article sur la mémoire musicale, basé sur l'expérience de sept concertistes, Marc Trillet ne distingue pourtant que deux causes possibles aux défaillances de ce genre: le relâchement de l'attention, qui a une prédilection pour les passages faciles, donc les moins travaillés, et l'erreur d'aiguillage, *«véritable dérapage lorsqu'un thème précédent, donnant lieu à un développement nouveau, réapparaît en un point d'articulation de la partition.»*<sup>62</sup> La violoniste interrogée par Marc Trillet sur la façon de pallier un tel accident eut cette phrase merveilleuse: *«Les doigts continuent parfois de savoir»*, faisant ici référence à sa mémoire procédurale.

Dans le même article, on trouve le récit d'une aventure amusante vécue par l'altiste Maurice Vieux. Elle montre le caractère souvent bref et bénin du dérapage: *«Jouant une Sonate à New-York avec le pianiste Alfred Cortot, Maurice Vieux perd le fil, se penche vers le pianiste et questionne: Où sommes-nous? Réponse: à Carnegie Hall, et tout repart.»*<sup>63</sup>

Mais parfois, ce n'est pas si simple, et la panique peut s'emparer du musicien qui ne sait alors plus à quel saint se vouer pour sortir de l'impasse et retrouver le fil conducteur de la musique. Cet incident peut survenir, même avec la partition devant les yeux, lorsque nous ne sommes plus du tout attentifs et n'écoutons plus le déroulement de la musique.

Afin de rester bien présent, il faut accorder une grande importance au choix du programme, car comme l'explique le psychologue Csikszentmihalyi, la facilité engendre l'ennui et la difficulté l'anxiété:

*«La fluidité apparaît dans cette zone délicate délimitée par l'ennui et l'anxiété.»*<sup>64</sup>

Il conviendra également d'examiner les endroits exacts où l'absence est apparue afin d'ajuster un apprentissage adéquat. Eduquer l'attention, c'est éduquer la présence à soi-même, aux dépens de la dispersion.

*«L'esprit conscient sait ce qui va suivre».*<sup>65</sup> nous dit John Sloboda. Comme de nombreux professeurs, il a constaté que très souvent, les élèves interrompus pendant l'exécution de leur morceau, ne pouvant pas se rattraper n'importe où, se voient contraints de reprendre au début. Pour lui, les interprètes en herbe ont une réelle difficulté à dissocier la séquence exécutée et son contrôle totalement conscient. Le travail par juxtaposition serait responsable du problème car lorsqu'un élément est erroné, il est impossible de continuer et de sauver l'exécution et la mémoire *tarit* tout simplement.

Au contraire, les *experts* qui favorisent aussi bien l'analyse macro-structurelle que micro-structurelle des œuvres dans leur apprentissage peuvent reprendre à n'importe quel endroit de celles-ci. Dans sa thèse, Francis Dube, a lui aussi noté que *«le niveau d'études et d'expérience du pianiste a une influence sur la fréquence d'utilisation de repères microstructureaux dans l'apprentissage mnémorique de partitions de piano.»*<sup>66</sup> Il en a conclu que les pianistes les moins expérimentés se fiaient davantage à leurs mémoires sensorielles et ne s'appuyaient pas sur une mémoire analytique intentionnelle telle que la mémoire conceptuelle.



Or, mémoriser une partition à l'aide de repères microstructuraux n'exige pas nécessairement de l'interprète un niveau d'analyse élevé; celui-ci peut s'élaborer à partir d'un point de vue non standardisé et à l'aide d'un vocabulaire propre à l'instrumentiste. Puisque les interprètes professionnels y ont recours, on peut se demander si les pianistes en formation ont un intérêt à développer cet apprentissage. Francis Dube encourage tout particulièrement les scientifiques à vérifier si les repères microstructuraux peuvent convenir à l'amélioration de leur mémoire conceptuelle car de récentes recherches en psychologie semblent indiquer le contraire.

En effet, André Didierjean, professeur de psychologie cognitive, François Maquestiaux, enseignant-chercheur, et deux de leurs éminents collègues ont écrit dans un article que *«pour bien apprendre une technique, un geste ou une compétence sensorielle, telle l'analogie, mieux vaut ne pas chercher à décrire ces savoir-faire trop précisément. Ils sont alors mieux mémorisés»*.<sup>67</sup>

Certes, nous sommes un peu loin de la musique et de nos préoccupations mais leurs conclusions peuvent nous apporter des éléments: *«décrire une sensation qu'on essaie d'apprendre réduit souvent la précision de cette sensation et perturbe la mémorisation de ce geste. Les personnes ayant une très bonne expertise dans la verbalisation de leurs sensations (par exemple les analogues) échappent à cet effet. Les profanes y sont vulnérables. (...) L'effet*

*potentiellement néfaste de la verbalisation sur la mémoire est nommé ombrage verbal car les mots projettent une ombre sur le souvenir. Il a été observé dans des domaines aussi variés que la reconnaissance des couleurs, des sons, voire des champignons. Selon une première explication, les souvenirs perceptifs entreraient en compétition avec les souvenirs verbaux. Pourtant, J. Melcher et J. Schooler n'ont confirmé qu'en partie cette hypothèse. Dans leur étude portant sur la reconnaissance des champignons, le fait de les décrire verbalement n'a dégradé les performances que sur les participants ayant subi un entraînement perceptif. Chez ceux qui avaient reçu un entraînement conceptuel, les performances se sont révélées intactes.»*<sup>68</sup>

Les mêmes auteurs ont expliqué que l'ombrage verbal ne résulterait pas tant d'une détérioration du souvenir par les mots que d'un changement du mode de traitement utilisé lors de la reconnaissance. La difficulté viendrait plutôt du passage du mode perceptif au mode verbal.

Dans le même article, Kristin Flegal et Michael Andersen, chercheurs de l'Unité Cognition et Cerveau de l'Université de Cambridge, ont observé que la verbalisation d'un geste pouvait nuire à sa réalisation. Leur étude portait sur des golfeurs et en conclusion, ils ont écrit : *«lorsqu'un geste est assimilé par la mémoire procédurale (quand il est automatisé et ne résulte plus de l'application de consignes explicites), on pourrait en parler sans qu'il en pâtisse. (...) En revanche, dans toute la phase qui précède l'acquisition d'une expertise, parler des gestes risque d'en*



## Apprends-le par coeur

### Étude de la mémorisation chez les pianistes (III)

*perturber l'efficacité... Comme le préconisait le fondateur de l'aïkido, Morihei Ueshiba, dans les années 1930-1950, mieux vaut parfois apprendre de nouveaux mouvements sans en parler.*<sup>69</sup>

En expliquant que «la logique physiologique d'un geste (musical) se comprend par le corps et non par l'intellect»<sup>70</sup>, le violoncelliste Jérôme Pernoo est arrivé aux mêmes conclusions.

Au contraire, dans des domaines très peu perceptifs (problèmes de mathématiques ou de physique), certains psychologues tels que Michelene Chi de l'Université d'Etat d'Arizona, ont montré l'intérêt de la verbalisation pour les apprenants lors de différents apprentissages.

Dans le domaine musical où les compétences sont à la fois cognitives et perceptives, nous attendons toujours que les scientifiques veuillent bien s'intéresser à nos difficultés. Les travaux effectués par Platel en 2000 montrent qu'il y a indépendance entre mémoire de travail verbale et musicale.<sup>71</sup> Pour l'instant, nous savons que verbaliser est totalement néfaste en concert mais que nous ne pouvons pas toujours y échapper. Il nous appartient de trouver une technique favorisant l'état de fluidité et de cerner les moments dans l'apprentissage où verbaliser nuit à la performance.

Un autre point important souligné par J. Sloboda concerne la difficulté pour de nombreux élèves à porter simultanément leur attention aux différentes dimensions d'une expérience musicale. Par exemple, un élève peut être tout à fait capable de jouer un passage avec la dynamique appropriée, mais perdre le contrôle de celle-ci, ou ne plus réussir à maintenir une pulsation régulière dès l'instant où on lui demande d'ajouter un phrasé quelconque ou la pédale. Dans mes cours, j'ai souvent entendu cette remarque: «je le sais par coeur mais sans les nuances, et sans la pédale...». Chaque compétence nécessitant pour certains élèves une extrême attention, il est nécessaire de procéder par étapes dans leur apprentissage. Cette réflexion montre que pour eux le «par coeur» réside avant tout dans «la mémoire des doigts». L'expert, quant à lui, n'a pas forcément plus de ressources attentives; il a simplement automatisé un grand nombre de procédures dans l'exécution musicale.

#### L'IMPROVISATION

Les études entreprises par R. Aiello en 1999 et en 2001 révèlent l'intérêt porté par les pianistes à l'improvisation considérée comme une aide importante à la mémorisation.

D'autres recherches musicologiques sur la pratique de l'improvisation en occident, notamment au XVIIIème siècle et au début du XIXème, expliquent qu'une grande partie du temps de travail des instrumentistes en formation ou non, était consacrée à cette discipline. Même les exercices techniques étaient improvisés. Ils avaient une dimension musicale (nuances, phrasés, articulations) et étaient construits sur les marches harmoniques les plus fréquemment utilisées dans la musique écrite.

Malheureusement, l'improvisation fut supprimée des méthodes d'apprentissage du piano vers 1850. De nos jours, elle n'est plus guère enseignée que dans les classes d'orgue, les classes de jazz et de musique traditionnelle. Pourtant, improviser pourrait nous rapprocher du processus de composition, nous sauver en cas de trou de mémoire, et en tous cas, nous libérer de notre grande dépendance à l'égard de l'écrit. En effet, comme l'explique John Sloboda : «pour quantité de personnes, la notation revêt une importance telle que, à maints égards, la réalité se trouve perçue par notation interposée.(...) Dans les cultures de tradition orale, la musique se transmet de personne à personne sans notation, et, par conséquent, elle est, de même que la connaissance verbale, sujette à mutation au cours du temps.(...) il est peu probable que la mémoire soit une réplique note pour note d'une exécution antérieure. Dans un contexte de tradition orale, le musicien se sert d'une structure stockée pour générer des séquences de notes différentes, mais structurellement liées. Dans un contexte d'alphabetisation, on qualifie cette aptitude d'**improvisation**. (...) Il existe au moins deux façons différentes mais complémentaires, de comprendre un morceau de musique. L'une fait appel au contexte, l'autre au contenu. La notation fait pencher la balance en faveur de l'approche du contenu, et tend à dévaluer le contexte. (...) La musique de tradition orale ne se laisse pas ainsi détacher de son contexte».<sup>72</sup>

Le premier pas pour improviser dans le style du morceau que nous apprenons par coeur serait peut-être d'essayer de nous rapprocher de son contexte et d'avoir une connaissance de l'ensemble de l'œuvre du compositeur. Ensuite, le plus difficile est de «se jeter à l'eau». En choisissant un thème pas trop long, nous aurons plus de facilité à le développer et à le réexposer.

Dans ses mémoires, le pianiste Arthur Rubinstein raconte comment il réussit à improviser de façon à combler son absence dans une pièce de Mendelssohn: «Soudain, bing ! catastrophe ! Vide complet dans ma tête; impossible de me rappeler une seule note. Je savais seulement que le morceau était en la bémol et, sans marquer un temps d'arrêt, le cœur glacé, je commençai donc à improviser. Je me lançai dans un thème en la bémol.(...) Après quelques modulations, j'inventai un second sujet, en mineur, pour faire contraste, l'exploitai un temps, puis revins au la bémol romantique. La coda fut un arpège délicat, joué pianissimo avec la pédale douce».<sup>173</sup>

Comme il s'agit d'un concert qu'Arthur Rubinstein donna alors qu'il n'était qu'un enfant, il fut surpris de ne pas être grondé par son professeur qui, bien au contraire, le félicita chaleureusement pour ce génial tour de passe-passe.

#### LA SOPHROLOGIE

La sophrologie peut-elle être une aide à la mémorisation des œuvres musicales?

Depuis plus de trente ans, de très nombreux sportifs de haut niveau témoignent régulièrement de l'apport incontestable de la sophrologie dans l'amélioration de leurs performances. L'intérêt que les musiciens portent à cette discipline est plus récent. Mais qu'est-ce que la sophrologie ?

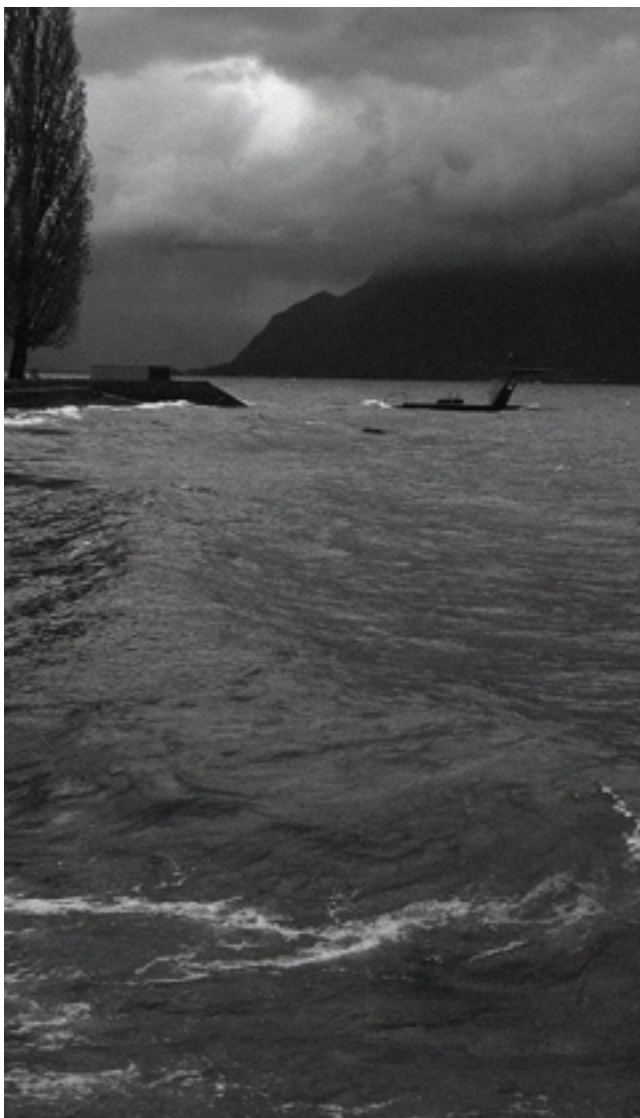
## Apprends-le par coeur

### Étude de la mémorisation chez les pianistes (III)

C'est une discipline qui s'inspire des différents courants visant à concilier le corps et l'esprit. Grâce à de nombreuses techniques telles que la relaxation profonde, elle a pour but de réduire les effets du stress et de l'anxiété sur le système nerveux, de faciliter la représentation mentale d'une action et d'accroître sa mémorisation.

Afin de répondre aux exigences du métier de musicien et à celles des pianistes en particulier, François Joliat a conçu le *Training Sophro-Musical* (TSM) en utilisant l'état sophronique. Pour lui, les trous de mémoire proviennent surtout d'une image mentale de la partition insuffisamment élaborée. Il ne s'agit pas à présent de revenir sur l'importance de la représentation mentale pendant l'apprentissage car nous en avons parlé longuement au chapitre précédent mais d'examiner comment le TSM peut faciliter le travail de la visualisation de toutes les étapes de la préparation au concert.

François JOLIAT nous explique que «la procédure de renforcement de la mémoire des textes s'effectue à deux niveaux: le TSM actif et le TSM passif»<sup>74</sup>.



#### **Le TSM actif**

Le TSM actif avec partitions a pour double but de développer l'écoute intérieure et de mémoriser rapidement un texte sans l'aide du piano.

A ce stade, le musicien utilise la relaxation profonde assise et le rythme de sa respiration. Il inspire, retient sa respiration, entrouvre les yeux, fixe du regard sa partition afin d'en mémoriser chaque détail puis expire en refermant les yeux. L'avantage de cette respiration appelée *Sophro-Respiration Synchronique* (SRS), réside dans le fait qu'elle fixe des limites physiologiques aux séquences du TSM actif. Le musicien répète cette phase jusqu'à ce qu'il ait passé en revue sa partition entière. Pour finir, il visualise l'ensemble de son travail. S'il apparaît des séquences floues, il repasse ces passages en SRS.

#### **Le TSM passif**

Cette phase du travail mental a pour objectif le développement de l'imaginaire musical du pianiste en lui suggérant de visualiser son récital comme s'il en était le spectateur.

En état de relaxation sophronique, le musicien déclenche l'audition mentale libre d'un morceau qu'il se voit en train de jouer. Il s'imprègne passivement des sons et des harmonies sans rechercher l'appui de référents cognitifs. Il laisse émerger au gré des sons, des évocations de couleurs associées simultanément à des émotions.

C'est effectivement une très belle façon de guider la mémoire émotionnelle et la mémoire sensorielle au lieu de les laisser s'ancrer en nous à notre insu. La mémoire du texte se trouve renforcée grâce à la juxtaposition de l'association évocation-émotion au défilement mental de la partition. Au moment du concert, l'artiste peut résumer en un instant tout le déroulement de son programme, par simple évocation-émotion du TSM passif.

D'autres niveaux d'investigation peuvent compléter cette partie du travail telles que le ressenti du rythme dans le corps, ou la visualisation d'images qui, toujours associées aux émotions, viendront enrichir le jeu musical du pianiste.

#### **Le TSM diversif**

François Joliat appelle ainsi cette phase de préparation au concert car elle a pour mission de créer une diversion d'ordre physique, émotionnel et cognitif, conjointement à l'exécution musicale.

Cette technique vise à faire vivre et à maîtriser un stress réactionnel d'adaptation à une situation nouvelle. En effet, les travaux sur le stress d'Hans Seyle et d'Henri Laborit ont montré que les agents qui déclenchent le stress provoquent des réponses d'adaptation non spécifiques, qu'il s'agisse de stressors<sup>75</sup> physiques, émotionnels ou cognitifs. Même si le

stress induit de manière délibérée par le TSM diversif ne sera jamais comparable au trac que l'on peut ressentir sur scène, la qualité de l'exécution musicale s'en trouve perturbée de la même manière (relâchement de l'attention, trous de mémoire, fausses notes, irrégularités rythmiques, etc...). L'apprentissage de la maîtrise conjointe de l'exécution d'un morceau et d'un exercice diversif permet au pianiste d'améliorer sa force mentale.

S'appuyant sur les travaux d'Henri Laborit, François Joliat a mis au point une série d'exercices qui induisent soit un déficit informationnel soit un surplus informationnel, tous les deux étant reconnus comme générateurs d'angoisse. Ceux-ci font apparaître des lacunes qu'un stress de récital révélerait de manière identique. Le TSM diversif s'articule en trois volets qui se pratiquent au piano.

Le premier: le TSM diversif physique vise à briser les automatismes physiques acquis (position du tronc, des épaules et de la tête), en ajoutant des mouvements parasites qui désorientent le musicien. Cela peut être des mouvements de la tête de gauche à droite et de droite à gauche (surplus informationnel), la rotation du buste dans le sens des aiguilles d'une montre et dans le sens inverse des aiguilles d'une montre (surplus informationnel), le lever du genou gauche tout en tournant la tête à droite puis le lever du genou droit tout en tournant la tête à gauche (surplus informationnel), le jeu en aveugle, les yeux fermés, dans un tempo modéré, en prenant conscience des empreintes digitales (déficit informationnel).

Le second: le TSM diversif émotionnel permet au pianiste d'expérimenter, tout en jouant, le choc paradoxal d'émotions contradictoires, sur l'interprétation de sa partition. Par exemple, en interprétant un mouvement lent, le musicien s'agite intérieurement en exprimant verbalement une colère feinte. A l'inverse, il se relâche complètement en jouant un passage d'une grande virtuosité. Cette technique plonge le pianiste en déficit informationnel mais la maîtrise de ces conduites paradoxales devrait l'amener à mieux contrôler ses émotions durant le concert, pour les exprimer dans sa musique et non pas au détriment de celle-ci.

Plus difficile, le dernier: le TSM diversif cognitif crée chez le musicien une surcharge cognitive. En plus de l'exécution de sa partition, le pianiste assure diverses tâches cognitives (surplus informationnel), telles que chanter une chanson populaire comme *Au clair de la lune*, réciter la table de multiplication de sept dans l'ordre croissant et décroissant.

Ce travail complexe ne devrait pas modifier l'attention portée à la qualité de l'exécution musicale. Ces techniques renforcent les processus cognitifs mis en place pendant l'apprentissage et permettent de vérifier leur solidité face au stress.

Afin de préparer psychologiquement le concert et favoriser la confiance en soi durant le récital, le TSM utilise la visualisation de tous les événements de la journée du musicien, depuis le coucher de la veille jusqu'à la réussite de

l'évènement. Ainsi, en état de relaxation sophronique, le pianiste s'imagine la scène du réveil, du petit déjeuner, son travail à l'instrument, tous les détails du déplacement jusqu'au lieu du concert; il visualise ensuite le bâtiment de la salle de concert, la scène, le public; pour finir, il s'imagine être au piano sous les projecteurs.

Si toutes ces séquences sont représentées mentalement avec le plus de précisions possibles, le jour du récital, le système nerveux de l'artiste gèrera ses émotions de manière neutre, comme s'il retrouvait une situation connue.

### CONCLUSION

Le Maître Zen, Thuong Chieu, a écrit: « *si le pratiquant connaît clairement son propre esprit, il obtiendra des résultats avec peu d'efforts. Si, en revanche, il ne connaît rien à son propre esprit, tous ses efforts seront gâchés.* »<sup>76</sup>

Ce chapitre nous a permis de distinguer nos besoins, les outils que nous utilisons durant la phase de l'apprentissage et ceux qui nous seront nécessaires pendant la prestation musicale. Ils se complètent mais sont néanmoins différents.

L'état de fluidité, garant d'une prestation réussie, apparaît de lui-même lorsque nous sommes pleinement conscients de l'ensemble de nos perceptions, parfaitement attentifs à la musique et au «ressenti corporel» qui guide nos gestes. L'impermanence de cet état nous incite à choisir, par expérience, des stratégies d'apprentissage qui aideront au mieux notre performance.

Comme les crispations sont une barrière au bon fonctionnement cérébral, il convient aussi de laisser notre corps libre. C'est encore par la présence à soi-même, la pleine conscience de notre corps que nous pourrions déjouer les tensions inutiles.

Parfois, le choix d'un tempo trop rapide peut induire une tâche difficile pour le cerveau, ce qui provoque inévitablement des crispations et des blocages dangereux pour la mémoire. Etudier avec le tempo du cerveau et non un tempo obligé paraît plus sage.

Accroître nos connaissances en approfondissant l'étude de chaque compositeur grâce à l'improvisation peut nous aider à nous libérer de la crainte du trou de mémoire. Enfin, la sophrologie nous offre de nombreuses possibilités d'aiguiser nos mémoires perceptives et émotionnelles.

L'instant du concert est un moment exceptionnel, il est naturel que nous le vivions dans un état tout différent de notre quotidien. Même si nous jouons de la musique écrite, il s'agit bien de récréation.

Ne cherchons pas à reproduire ce que nous connaissons, gardons un esprit ouvert, neuf, capable de s'adapter à toutes les situations, notre jeu musical ne s'en épanouira que davantage.

**Apprends-le par coeur****Étude de la mémorisation chez les pianistes (III)****CONCLUSION DE L'ÉTUDE**

*Personne ne peut vous apporter conseil ou aide, personne. Il n'est qu'un seul chemin. Entrez en vous-même.*  
Rainer-Maria Rilke<sup>77</sup>

**LA MEMOIRE COMME SIXIEME SENS**

*On peut sentir sans mémoire mais on ne peut ressentir sans elle.*  
Jean-Yves et Marc Tadie<sup>78</sup>

La mémoire est un sens dans lequel se fondent tous les autres. Elle nous permet de nous adapter à chaque situation; elle est notre richesse et forge notre personnalité. A travers notre recherche sur la mémorisation des œuvres pianistiques, nous avons pu étudier la mémoire musicale sur le modèle modulaire de la mémoire humaine.

Au terme de ce survol des connaissances actuelles, nous pouvons émettre une hypothèse sur le mécanisme de la mémorisation des partitions: lorsque nous voulons

apprendre un morceau, notre mémoire de travail à court terme est à l'œuvre dans l'écoute de la musique et dans la lecture de celle-ci. Nous percevons la nature musicale des sons, le temps musical et les rythmes, l'harmonie, les intervalles. Nous ressentons l'ambiance générale qui se dégage de la pièce et percevons les phrases musicales qui forment son langage.

Notre mémoire de travail à moyen et à long terme nous permet, grâce à la répétition, à l'analyse et aux associations possibles, d'encoder et de restituer un fragment plus ou moins long de l'œuvre jusqu'à la savoir en entier. Les connaissances théoriques font appel à notre mémoire sémantique et notre mémoire épisodique participe à ce travail. Notre mémoire procédurale se renforce au fur et à mesure de nos répétitions qui vont atteindre une intensité de stimulus suffisante pour pouvoir conserver à plus long terme notre morceau. Toutefois, une consolidation et des révisions seront nécessaires pour ne pas l'oublier.

Mais nous mémorisons aussi de façon implicite. C'est le propre de notre mémoire procédurale. Il ne faut pas confondre mémoire implicite et mise en mémoire inconsciente. La mémoire implicite et tout particulièrement la mémoire procédurale suppose que le codage de la première impression soit conscient, interprété, mais la





répétition de l'impression qui va finir par en faire un souvenir habituel s'exerce sans que nous en soyons particulièrement conscients. C'est ainsi que les œuvres s'inscrivent dans nos doigts, dans notre corps.

Nous avons également montré le rôle extrêmement important des émotions dans le processus de mémorisation; les stimuli émotionnels, qu'ils soient agréables ou désagréables capturent l'attention et la retiennent. De nombreuses études en ont conclu que *«l'émotion faciliterait la mémorisation durant les trois étapes mnésiques que sont l'encodage, la consolidation et le rappel»*<sup>79</sup>.

Ainsi apprenons-nous «par cœur», heureuse formule qui révèle à présent tout son sens. Grâce à ce fabuleux fonctionnement en réseau, nous pouvons choisir d'adapter notre apprentissage en fonction de notre personnalité et de nos besoins spécifiques.

### LA MEMOIRE ET LA PERCEPTION

De nombreuses personnes redoutent de jouer par cœur car elles se sentent prisonnières du *diktat* de la notation musicale. Mais chaque lecture apporte une vision différente des œuvres. Oliver Sacks nous dit: *«chaque personne est unique: ses perceptions sont, dans une certaine mesure, des créations, et ses souvenirs font partie d'une imagination toujours en mouvement»*.<sup>80</sup>

Loin de nous l'idée qu'il ne faille pas respecter les indications des compositeurs. Simplement, chaque prestation musicale est vécue comme un moment unique et notre mémoire ne peut être une réplique note pour note de notre travail ou d'une prestation antérieure. Tout comme dans les musiques de tradition orale, il y a «recréation» lors de chaque exécution.

*«Hors du présent, la mémoire n'existe pas»* explique Israël Rosenfield.<sup>81</sup> Merleau-Ponty n'exprime pas autre chose quand il écrit: *«la mémoire est non pas la conscience constituante du passé, mais un effort pour rouvrir le temps à partir des implications du présent»*.<sup>82</sup>

En cas de trou de mémoire, nous pouvons nous appuyer sur l'ensemble de nos connaissances, peut-être même improviser un moment. Bien sûr, ce n'est pas facile dans ce cas de garder son calme mais les repères de performance sont là pour nous aider à retrouver notre chemin. L'important est de ne pas baisser les bras, ni céder à la tentation de reprendre au début car il y a de fortes chances pour que nous soyons confrontés à la même panne.

La récréation, intimement liée à l'instant insaisissable du concert s'appuie sur les différentes phases de l'apprentissage et sur la façon dont nous avons nourri notre inspiration. Jérôme Pernoo écrit: *«la contradiction est l'intelligence de l'esprit; l'acceptation est l'intelligence de l'être. Pour trouver l'équilibre nécessaire dans notre jeu, réservons la contradiction à nos heures de travail et l'acceptation au moment du concert»*.<sup>83</sup> En effet, le jour de notre récital n'est plus du tout le moment idéal pour se poser des questions.

*«Pour se ressouvenir, il faut avoir oublié; (...), s'incarner, c'est oublier»*, cette phrase magnifique est des frères Tadie.<sup>84</sup> Elle explique parfaitement ce sentiment de ne faire plus qu'un avec la musique. Cet état de fluidité, cette attention totale ou hyperconscience, les bouddhistes l'appellent le «quatrième temps» qui ne serait ni le passé, ni le présent, ni le futur. Il est souvent difficile d'exprimer la différence entre penser et être attentif. On aura compris que «penser» est réservé à l'apprentissage et «être attentif» est réservé au moment du concert. Être attentif, c'est vivre ce que son esprit fait quand il le fait, c'est être présent à son propre esprit.

Malheureusement, le corps et l'esprit sont rarement coordonnés étroitement et du point de vue du bouddhisme, nous ne sommes pas présents. *«C'est parce que la réflexion, dans notre culture, a été séparée de sa vie corporelle que le problème du corps et de l'esprit est devenu un sujet central pour la réflexion abstraite»* nous dit Francisco Varela<sup>85</sup>. Les différentes méthodes pour mémoriser les textes musicaux que nous avons pu recueillir témoignent très souvent de cette séparation entre le corps et l'esprit. Pourtant, les pédagogues ont déjà constaté que dans la plupart des cas, le trou de mémoire redouté *«résulte toujours d'une absence momentanée, d'un instant de désunion entre la conscience corporelle et la conduite d'une phrase musicale. Le remède consiste à obtenir à tout moment une coïncidence parfaite entre le geste et la pensée»*.<sup>86</sup>

Dès lors, dans notre apprentissage, il nous appartient «d'inclure» cette vigilance quotidienne, cette présence, car *«la dissociation de l'esprit et du corps, de la conscience et de l'expérience est le résultat de l'habitude, et cette habitude peut être rompue»* nous explique Francisco Varela.<sup>87</sup>

Mais comment s'y prendre ? Francisco Varela évoque deux approches. La première considère le développement comme l'entraînement à de bonnes habitudes, *«le fait mental de l'attention est renforcé, comme c'est le cas dans l'entraînement d'un muscle qui peut alors effectuer sans se fatiguer un travail plus dur et plus long»*.<sup>88</sup> Dans la deuxième, l'attention/vigilance est considérée comme partie intégrante de la nature essentielle de l'esprit. *«L'esprit non dompté tend constamment à s'installer en un point stable de son perpétuel mouvement, à s'agripper à des pensées, des sentiments, des concepts comme s'ils constituaient un sol ferme. A mesure que ces habitudes sont interrompues et que l'on apprend une attitude de lâcher-prise, la tendance naturelle de l'esprit à se connaître lui-même et à réfléchir sa propre expérience peut s'épanouir»*.<sup>89</sup>

Dans le travail musical, comment pouvons-nous utiliser dès notre apprentissage cet état d'être ?

Francisco Varela suggère *«une transformation dans la nature de la réflexion, qui d'activité désincarnée et abstraite, doit devenir une réflexion incarnée (présente) et ouverte sur de nouvelles possibilités d'expérience. Par incarnée, nous entendons une réflexion dans laquelle le corps et l'esprit sont réunis. (...) Nous nommons attentive, ouverte cette forme de réflexion»*.<sup>90</sup>

Le corps et l'esprit ne seraient donc pas uniquement reliés par la mémoire. Francisco Varela donne ensuite l'exemple de l'apprentissage de la flûte que nous pouvons transposer facilement au piano. *«Au départ, la relation entre l'intention*

## Apprends-le par coeur

### Étude de la mémorisation chez les pianistes (III)

mentale et l'acte corporel est très peu développé. (...) A mesure que l'on pratique, la connexion entre l'intention et l'acte devient plus étroite, jusqu'à ce que, par la suite, le sentiment d'un écart entre eux disparaisse presque entièrement. On atteint ainsi un certain état qui, phénoménologiquement, donne l'impression de n'être ni purement mental, ni purement physique; il s'agit plutôt d'un type spécifique d'unité corps-esprit. Et, bien entendu, une multitude de niveaux d'interprétation sont possibles, ainsi qu'en témoigne la diversité des musiciens accomplis». <sup>91</sup> Ainsi pouvons-nous reconnaître immédiatement par sa grâce et sa précision, un geste musical animé par une pleine conscience.

Rappelons que c'est notre chant intérieur qui guide notre gestuelle exprimant la musique. Il se présente comme une cognition incarnée que Francisco Varela nomme «théorie de l'enaction». Cette théorie se compose de deux points: «(1) la perception consiste en une action dirigée par la perception; (2) les structures cognitives émergent des schèmes sensori-moteurs récurrents qui permettent à l'action d'être guidée par la perception». <sup>92</sup>

Pour illustrer le premier point, l'action dirigée par la perception, Francisco Varela fait référence à une étude devenue classique, celle d'Held et d'Hein qui élevèrent des chatons dans l'obscurité et les exposèrent à la lumière seulement dans des conditions contrôlées.

«Un premier groupe d'animaux fut autorisé à circuler normalement, mais ils (les chatons) étaient attelés à une voiture et à un panier contenant le second groupe d'animaux. Les deux groupes partageaient donc la même expérience visuelle, mais le second était entièrement passif. Quand les animaux furent relâchés après quelques semaines de ce traitement, les chatons du premier groupe se comportaient normalement, mais ceux qui avaient été véhiculés se conduisaient comme s'ils étaient aveugles: ils se cognèrent sur les objets et tombaient par-dessus les bords. Cette belle étude témoigne en faveur de l'idée d'enaction, selon laquelle voir des objets ne consiste pas à en extraire des traits visuels, mais à guider visuellement l'action dirigée vers eux». <sup>93</sup>

Le second point, l'action guidée par la perception, s'explique par le fait que notre perception n'est pas une image d'un environnement objectif mais une interprétation conditionnée à plusieurs niveaux.

«C'est l'étude de la manière dont le sujet percevant parvient à guider ses actions dans sa situation locale. Dans la mesure où ces situations locales se transforment constamment à la suite de l'activité même du sujet percevant, le point de référence nécessaire pour comprendre la perception n'est plus un monde prédonné, indépendant du sujet de la perception, mais la structure sensori-motrice du sujet. C'est cette structure – la façon dont le sujet est inscrit dans un corps –, plutôt qu'un monde préétabli, qui détermine comment le sujet peut agir et être modulé par les événements de l'environnement. (...) l'action peut être perceptivement guidée dans un monde qui dépend du sujet de la perception». <sup>94</sup>

En musique, cette théorie complexe de l'enaction peut expliquer le fonctionnement de notre chant intérieur et de notre jeu en concert.

Notre chant intérieur est à la fois guidé par la perception que nous avons de l'œuvre à interpréter avec tout ce que

cela implique (notre personnalité, notre niveau musical, etc...), mais aussi par la perception des sons que nous produisons au fur et à mesure du déroulement du concert.

Notre chant intérieur, loin d'être immuable, s'adapte ainsi à ce que nous percevons, il se nourrit de ce que nous ressentons, donc de notre mémoire.

### LA MEMOIRE ET L'IMAGINATION

De par ses liens avec l'imagination, la mémoire est alors la fonction la plus indispensable à notre prestation musicale. Imaginer, c'est concevoir ce qui n'est pas encore à partir de ce qui a été, de ce que nous avons perçu, de ce que nous avons vécu. Et la mémoire est le tremplin de l'imagination.

Pour recréer les œuvres, nous avons besoin de nous appuyer non seulement sur un premier travail volontaire de transmission mais également sur notre imagination du moment. C'est ce qui rend unique et si précieux l'instant du concert.



**LA MEMOIRE, UN ESPACE DE LIBERTE**

La mémoire liberté également parce qu'elle est en grande partie intentionnelle à tous les niveaux de son fonctionnement. Or, agir intentionnellement, c'est agir librement. En mémorisant la notation musicale de notre morceau, nous agissons intentionnellement. En toute liberté, nous choisissons les éléments que nous désirons mettre en lumière, nous interprétons.

C'est lorsque nous sommes arrivés à ce moment que la mémoire va pleinement jouer son rôle de sixième sens. Elle va nous permettre de ressentir profondément la musique que nous jouons. Mais attention, il ne s'agit pas de se laisser submerger par les émotions qu'elle ne manquera pas de provoquer en nous. Tout est dans l'équilibre. Grâce à l'attention/vigilance nous pouvons garder le contrôle de notre jeu. En étant à l'écoute, en laissant faire, en restant bien présent dans notre corps et dans toute la musique, une communion directe entre notre monde intérieur et celui de chaque personne qui nous écoute va s'établir.

C'est à cela que l'on reconnaît un concert réussi.  
C'est aussi à cela que sert la musique.

**BIBLIOGRAPHIE****Ouvrages consultés**

- BERBAUM, J., *Développer la capacité d'apprendre*, Paris, ESF éditeur, Collection «Pédagogies», 1991.  
BOUTHINON-DUMAS, B., *Mémoire d'empreintes*, Paris, Cité de la Musique, Centre de ressources musique et danse, 1999.  
CHOPIN, F., *Esquisses pour une méthode de piano*, Paris, Flammarion, Harmoniques, 1993.  
CYRULNIK, B., BUSTANY, P., OUGHOURLIAN, J-M., ANDRE, C., JANSSEN, T., VAN EERSEL, P., *Votre cerveau n'a pas fini de vous étonner*, Paris, Albin Michel, C.L.E.S., 2012.  
DELANNOY, C., et LORANT-ROYER, S., *Une mémoire pour apprendre*, Paris, Hachette Education, Ressources Formation, 2007.  
FOTTORINO, E., *Voyage au centre du cerveau*, Paris, Stock, 1998.  
GOLEMAN, D., *L'intelligence émotionnelle*, Paris, Robert Laffont, 1997.  
HERRIGEL, E., *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, Paris, Dervy, Collection «l'Etre et l'Esprit», 1987.  
JOLIAT, F., *Sophrologie pour les Musiciens*, Montauban, Alexitère, Collection «Médecine des Arts», 1999.  
LECHEVALIER, B., *Le cerveau de Mozart*, Paris, Odile Jacob, Poches, Sciences, 2006.  
LE CORRE, P., *L'art du trac*, Paris, Van De Velde, «L'homme musicien», 2006.  
LEIMER-GIESEKING, *Le jeu moderne du piano*, Paris, Max Eschig, Schott n°3605, 1930.  
MEIRIEU, P., *Apprendre... oui, mais comment*, Issy-les-Moulineaux, ESF éditeur, Collection «Meirieu», 2010.

- PERNOO, J., *L'Amateur*, Paris, Le Fond des Coulisses, 2009.  
PETIT, L., *La Mémoire*, Paris, PUF, Bibliographie Thématique « Que sais-je ? », 2006.  
PUEL, M., et THOMAS-ANTERION, C., *Les labyrinthes de la mémoire*, Toulouse, Privat, «Savoir et Vivre», 2008.  
RICQUIER, M., *Vaincre le trac*, Paris, Guy Trédaniel, 2008.  
RILKE, R-M., *Lettres à un jeune poète*, Paris, Grasset, 1937.  
ROSENFELD, I., *L'invention de la mémoire*, Paris, Flammarion, 1994.  
RUBINSTEIN, A., *Les jours de ma jeunesse*, Paris, Robert Laffont, 1973.  
SLOBODA, J., *L'esprit musicien*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985.  
TADIE, J-Y et M., *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1999.  
VARELA, F., THOMPSON, E., ROSCH, E., *L'inscription corporelle de l'esprit*, Paris, Seuil, 1993.

**Périodiques consultés**

- PIANO, La lettre du Musicien, Hors Série n°8, 1994-1995.  
CERVEAU & PSYCHO n°53, septembre-octobre 2012.  
CERVEAU & PSYCHO n°56, mars-avril 2013.  
LE PIANOFORTE en France et sa descendance jusqu'aux années 30, ACIM ECOUTER VOIR.  
MEDECINE DES ARTS n°16, juin 1996.  
MEDECINE DES ARTS n°18, décembre 1996.  
MEDECINE DES ARTS n°28, juin 1999.  
MEDECINE DES ARTS n°48, juin 2004.

**Thèse doctorale consultée**

- DUBE, F., *Les repères microstructuraux dans l'apprentissage mnémorique de partitions de piano*, Thèse doctorale, Université Laval du Québec, 2006.

**NOTES BAS DE PAGES**

1. LECHEVALIER, B., *Le cerveau de MOZART*, Paris, Odile Jacob, poches, sciences, 2004, mai 2006, p50.
2. MAGNAN, G., *la mémorisation ou le bonheur du devoir accompli*, in *Piano n°16*, n° hors série de *La lettre du Musicien*, Paris, 2002-2003, p.180-181
3. Francis DUBE fait référence ici aux travaux réalisés par le chercheur Diana DEUTSCH en 1982.
4. GIESEKING, W., *Le jeu moderne du piano*, Mainz, Schott 3605, 1930, p.18
5. DUBE, F., *Les repères microstructuraux dans l'apprentissage mnémorique de partitions de piano*, Thèse doctorale, Université Laval du Québec, 2006, p.20
6. GIESEKING, W., *op.cit.*, p.14
7. DESCARTES, R., *Lettre du 1er avril à Mersenne*, cité dans LECHEVALIER, B., *Le cerveau de Mozart*, Paris, Odile Jacob, poches, sciences, 2004, mai 2006, p.30.
8. VAN EERSEL, P., *Entretiens*, in *Votre cerveau n'a pas fini de vous étonner*, Paris, Albin Michel/C.L.E.S., 2012, p.130.
9. Une synapse est une connexion entre des neurones.

**Apprends-le par coeur****Étude de la mémorisation chez les pianistes (III)**

10. DUBE, F., *Les repères microstructuraux dans l'apprentissage mnémorique de partitions de piano*, Thèse doctorale, Université Laval du Québec, 2006, p 44.
11. LECHEVALIER, B., *le cerveau de Mozart*, Paris, Odile Jacob, poches, sciences, 2004, mai 2006, p.43.
12. LECHEVALIER, B., *le cerveau de Mozart*, Paris, Odile Jacob, poches, sciences, 2004, mai 2006 ,p.27.
13. *Ibid.*,p.28.
14. *Ibid.*,p.30.
15. DUBE, F., *Les repères microstructuraux dans l'apprentissage mnémorique de partitions de piano*, Thèse doctorale, Université Laval du Québec, 2006, p.45.
16. Le terme « noétique » provient de « noèse » qui signifie « acte de penser » ; anoétique signifie donc « sans pensée ».
17. DUBE,F, *op.cit.*, p.45.
18. TADIE, J.Y. et M., *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, Folio essais, 2004, p.11.
19. TADIE, J.Y. et M., *op. cit.*, p.237.
20. VERMERSCH P. et ARBEAU D., *La mémorisation des œuvres musicales chez les pianistes*, cité dans *Médecine des Arts n° 18*, Montauban, Alexitère, 1996, p.29.
21. BERBAUM J., *Développer la capacité d'apprendre*, Paris, ESF, 1991, p.42.
22. Les élèves de ce cycle ont en général entre 11 et 16 ans, parfois plus.
23. DUBE, F., *Les repères microstructuraux dans l'apprentissage mnémorique de partitions de piano*, Thèse doctorale, Université Laval du Québec, 2006, p.20.
24. SLOBODA, J.A., *L'esprit musicien, La psychologie cognitive de la musique*, Liège, Bruxelles, P.Mardaga, 1988, p.268 et 269.
25. GIESEKING, W., *Le jeu moderne du piano*, Mainz, Schott 3605, 1930, p.10, 14, 15 et 16.
26. GIESEKING, W., *op.cit.*, p.23.
27. CHOPIN, F., cité dans «*Esquisses pour une méthode de piano, textes réunis et présentés par Jean-Jacques EIGELDINGER*», Flammarion, Harmoniques, 1993, p.48.
28. VERMERSCH P. et ARBEAU D., *op.cit.*, p.25 à 29.
29. SOREL, A., *Point de vue sur la mémoire pianistique*, cité dans *Médecine des Arts n°16*, Montauban, Alexitère, 1996, p.23 .
30. VERMERSCH P. et ARBEAU D., *op.cit.*, p. 25 à 29.
31. BOUTHINON-DUMAS, B., *Mémoire d'empreintes*, Paris, Cité de la musique, 1993, p.12.
32. LECHEVALIER, B., *Le cerveau de Mozart*, Paris, Odile Jacob, poches, sciences, 2004, mai 2006, p.281-282.
33. RICQUIER, M., *Vaincre le Trac*, Paris, Trédaniel, poche, 2008, p.65.
34. DUBE,F, *op.cit.*, p.28-29.
35. BOUTHINO-DUMAS,B., *op.cit.*, p.49 et 60.
36. MARTIN,L., *Le cerveau et l'art, médiateurs de l'âme*, cité dans *Le pianoforte en France*, Paris, Acim, écouter, voir, 1990, pp. 212-214.
37. CHAFFIN, R., IMREH,G., CRAWFORD,M., *La pratique de la perfection : comment un pianiste concertiste prépare sa performance* cité dans *Médecine des Arts n°48*, Montauban, Alexitère, 2004, p.33 à 35.
38. DUBE, F., *op.cit.*, p.46.
39. DUBE, F., *op.cit.*, p.10.
40. DUBE, F., *op.cit.*, p.45.
41. DUBE, F., *op.cit.*, p.47
42. SLOBODA, DELIEGE, DAVIDSON, *L'interprète en herbe, Naissance et développement du sens musical*, p.205.



## Apprends-le par coeur

## Étude de la mémorisation chez les pianistes (III)

43. DUBE, F., *op.cit.*, p.51.  
 44. LECHEVALIER, B., *op.cit.*, p.47.  
 45. ROSENFELD, I., *L'invention de la mémoire*, France, Flammarion, 1989, p.83.  
 46. GLOOR, P., cité dans FOTTORINO, E., *Voyage au centre du cerveau*, France, Stock, 1998, p.175.  
 47. Au début des années 1970, le neurologue Paul MAC LEAN présenta la théorie suivante : notre système nerveux central s'est construit par couches sédimentaires au fil de l'évolution, depuis le cerveau reptilien (le tronc cérébral), jusqu'au cerveau hominien (le néocortex) en passant par les structures limbiques. Mais l'avancée des neurosciences a montré les failles de cette trinité cérébrale car le cerveau reptilien retentit jusque dans le cortex (par la course des neurotransmetteurs chimiques, la sérotonine, l'adrénaline, la dopamine) et notre cortex frontal prend des décisions émotionnelles. Le tissage est tel qu'on ne peut séparer l'affectif de la mémoire et de l'intellect.  
 48. LE DOUX, J., cité dans GOLEMAN, D., *L'intelligence émotionnelle*, Paris, Robert Laffont, 1997, p.39.  
 49. DELANNOY, C., *Une mémoire pour apprendre*, Paris, Hachette, 2007, p.111.  
 50. SLOBODA, J., *op.cit.*, p.302.  
 51. GOLEMAN, D., *op.cit.*, p.141  
 52. LE CORRE, P., *L'art du trac*, Paris, Van De Velde, 2006, p. 107.  
 53. BERBAUM, J., *op.cit.*, p. 79.  
 54. BERBAUM, J., *op.cit.*, p. 178.  
 55. JANSSEN, T., cité dans *Votre cerveau n'a pas fini de vous étonner*, *op.cit.*, p. 134.  
 56. PERNOO, J., *L'Amateur*, Le Fond des Coulistes, 2009, p. 391.  
 57. BERGSON, H., cité dans *Le sens de la mémoire* de TADIE, J.Y., et M., Gallimard, 1999, p. 153  
 58. Cité dans GOLEMAN, D., *L'intelligence émotionnelle*, Paris, Robert Laffont, 1997, p. 141.  
 59. GOLEMAN, D., *op.cit.* p. 142.  
 60. HERRIGEL, E., *Le Zen dans l'Art Chevaleresque du Tir à l'Arc*, Paris, Dervy-Livres, 1987, p. 52 et 69.  
 61. PERNOO, J., *L'Amateur*, Le Fond des Coulistes, 2009, p. 389-390. «Arsène» représente le professeur de musique, le double fictif de l'auteur.  
 62. TADIE, *op.cit.*, p.337.  
 63. LECHEVALIER, B., *Le cerveau de Mozart*, Paris, Odile Jacob, poches, sciences, 2004, mai 2006, p.49.  
 64. LECHEVALIER, B., *op.cit.*, p.49.  
 65. Cité dans GOLEMAN, D., *op.cit.*, p.144.  
 66. SLOBODA, J.A., *L'esprit musicien*, Belgique, Pierre Mardaga, 1985, p.129.  
 67. DUBE, F., *Les repères microstructuraux dans l'apprentissage mnémorique de partitions de piano*, Thèse doctorale, Université Laval du Québec, 2006, p.156.  
 68. DIDIERJEAN, A., MASQUETIAUX, F., DEFASNE, E., CHAUVEL, G., *Apprendre sans mots*, cité dans *Cerveau et Psychologie n°53*, septembre-octobre 2012, p. 50.  
 69. DIDIERJEAN, *op.cit.*, p.51.  
 70. DIDIERJEAN, A., MASQUETIAUX, F., DEFASNE, E., CHAUVEL, G., *op.cit.*, p.53.  
 71. PERNOO, J., *op.cit.*, p.32



## Apprends-le par coeur

## Étude de la mémorisation chez les pianistes (III)

72. cité dans LECHEVALIER, B., *Le cerveau de Mozart*, Paris, Poches Odile Jacob, 2004, mai 2006, p.54.
73. SLOBODA, J., *op.cit.*, p.333,338-339.
74. RUBINSTEIN, A., *Les Jours de ma Jeunesse*, Paris, Robert Laffont, 1973, p.62.
75. JOLIAT, F., *Sophrologie pour les musiciens*, cité dans *Médecine des Arts n°28*, Montauban, Alexitère, 1999, p.27-29
76. François JOLLIAT utilise ce terme dans l'article cité ci-dessus p.30.
77. CHIEU, T., cité dans THICH NHAT HANH, *Le Miracle de la Pleine Conscience*, Paris, L'espace bleu, 1994, p. 54.
78. RILKE, R-M., *Lettres à un jeune poète*, Paris, Bernard Grasset, 1937, p.17-18.
79. TADIE, J-Y et M., *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999, p.299.
80. SANDER, D., *Vers une définition de l'émotion*, cité dans *Cerveau et Psychologie n°56*, 2013, p.53.
81. SACKS, O., cité dans ROSENFELD, I., *L'invention de la mémoire*, Paris, Flammarion, 1994, p.15.
82. ROSENFELD, I., *op. cit.*, p.91.
83. TADIE, J-Y et M., *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999, p.315.
84. PERNOO, J., *L'Amateur*, Le fond des coulisses, 2009, p. 400.
85. TADIE, J-Y et M., *op. cit.*, p.21.
86. VARELA, F., THOMPSON, E., ROSCH, E., *L'inscription corporelle de l'esprit*, Paris, Seuil, 1993, p.62.
87. HOPPENOT Dominique
88. VARELA, F./ THOMPSON, E./ ROSCH, E., *op. cit.*, p.56.
89. VARELA, THOMPSON, ROSCH, *op.cit.*, p.57.
90. VARELA, THOMPSON, ROSCH, *op. cit.*, p.57-58.
91. VARELA, THOMPSON, ROSCH, *op. cit.*, p.58-59.
92. VARELA, THOMPSON, ROSCH, *op. cit.*, p.61.
93. VARELA, THOMPSON, ROSCH, *op. cit.*, p.234-235.
94. VARELA, F./ THOMPSON, E./ ROSCH, E., *op. cit.*, p.236-237.
95. VARELA, F./ THOMPSON, E./ ROSCH, E., *op. cit.*, p.235.

**Carole Carniel** reçoit sa formation au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris où elle y obtient un 1<sup>er</sup> Prix de Piano en 1982.

Elle perfectionne son art pendant six ans auprès de Merces De SILVA-TELLES, disciple de Claudio ARRAU et remporte de nombreux prix aux concours internationaux de piano :

SENIGALLIA, 1<sup>er</sup> Prix en 1984, MARIA CANALS de BARCELONE 2<sup>nd</sup> Prix en 1986, Jeunesses Musicales de BELGRADE 1<sup>er</sup> Prix en 1989.

Carole Carniel est également lauréate de la Fondation MENUHIN.

Depuis 1997, elle est professeur de Piano au CRR de TOURS et nommée en Septembre 2009, professeur référant au CESMD de POITIERS.

Elle fait aussi partie de l'Atelier Musical de Touraine avec lequel elle aborde le répertoire de musique contemporaine et de musique de chambre.

Passionnée par les pianos anciens, elle a enregistré de nombreux disques pour le label LIGIA-DIGITAL.

En juillet 2013, Carole CARNIEL reçoit le Diplôme de Médecine Des Arts ainsi que le Grand Prix du Jury pour son travail sur la mémorisation des partitions pour les pianistes.

CAROLE  
CARNIEL





Su mensaje no se reserva  
exclusivamente para los  
miembros iniciados,  
sino que es compartido  
con toda la humanidad

## La Flauta mágica

### *Interpretación simbólica de la Obertura (III)*

© Juan Paulo Gómez

#### CONCLUSIONES

La simbología presente en la obertura recoge aspectos relacionados con la Armonía y el Orden cósmico, plasmados en ella a través de la visión esotérica del Número, así como del concepto de la Dualidad, también muy presente en el libreto. El estudio del Número y su significado esotérico ha cargado de contenido el análisis de la obra, ya que la ha contextualizado dentro de una visión que habitualmente no se contempla, pues los estudios realizados con anterioridad sobre la misma tan sólo han llegado a relacionar, como máximo, estos elementos con el lenguaje propio de la Masonería pero sin llegar a profundizar en ellos e intentar encontrar el sentido de su utilización. En este aspecto, el estudio sobre el lenguaje propio de esta Orden iniciática a través de su historia y sus rituales ha sido determinante, a la vez que apasionante, para poder abordar el tema desde este prisma. Es más, abre las puertas a poder abordar toda la obra desde el mismo plano, cuestión que tal vez pueda realizar en un futuro.

En lo relacionado con el ritmo, he planteado un punto de vista distinto al que hasta el momento se había realizado en lo que a la interpretación de las diferentes baterías simbólicas se refiere. Desde mi punto de vista y en base a la unificación del ritual de los tres grados simbólicos de la Masonería, la visión planteada hasta el momento no se identifica con la realidad del ritual masónico, pues realiza una interpretación en función de un modelo rítmico para cada grado cuando la realidad es que debe ser el número de figuras rítmicas las que se identifique con ellos. Mi estudio contradice el planteamiento habitual de que en la obertura aparezcan representadas las baterías de los tres grados simbólicos en orden ascendente. En él, considero que las dos únicas baterías presentes son las relacionadas con el segundo y tercer grado pero sin querer representar el grado masónico en sí, sino lo que representa cada uno de ellos, pues son los que sintetizan el verdadero mensaje presente en la obra en su conjunto. Posteriormente, he identificado el número representativo de cada uno de ellos con la simbología que contempla el lenguaje masónico,

## La Flauta mágica

### Interpretación simbólica de la Obertura (III)

lenguaje esotérico que estable una relación armónica entre el Hombre y el Universo como reflejos el Uno del Otro.

En los demás elementos propios del lenguaje musical tales como la armonía, la interválica y la estructura, sí encontramos representado el ternario: número representativo del primer grado simbólico. Lo podemos observar en la tonalidad principal de la obertura (de tres bemoles), los acordes iniciales, la graduación ascendente de los intervalos de estos acordes mediante el intervalo de tercera, etc. Así mismo, el concepto de la Dualidad estará también presente en muchos de estos elementos, como por ejemplo: en las relaciones entre modalidad mayor y menor o entre disonancia y consonancia.

Finalmente, espero con este estudio haber conseguido aportar un granito de arena más en lo que a la comprensión de este *singspiel* se refiere, con especial atención a su obertura, contribuyendo a engrosar aún más el nutrido Patrimonio Musical existente sobre la obra del genial compositor austriaco. Igualmente, espero haber contribuido a ampliar el Patrimonio Cultural e Intelectual de la Francmasonería, pues es una obra de gran relevancia dentro de este patrimonio, cuyos lenguajes -musical y masónico- habitualmente han sido tratados y estudiados por separado, siendo mi intención la fusión de ambos para poder encontrar el verdadero sentido y explicación de su mensaje trascendente y universal.

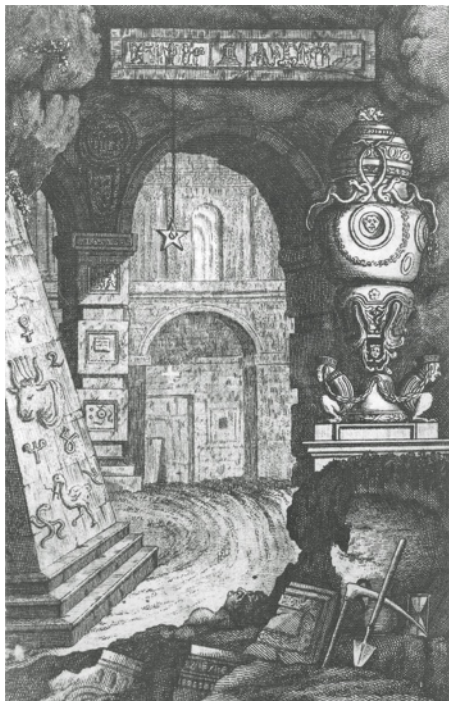


Foto 7: Grabado de Ignaz Alberti. Portada de la edición original del libreto, 1791

### BIBLIOGRAFÍA

ANÓNIMO. “Historia del Rito de Misraim y del Rito de Memphis. Ritos confederados de Masonería Regular – Orden Masónica Regular”. *El Masón. Espacio de Información y Opinión dedicado a masones y profanos*. (18 de abril de 2006), págs. 15-18.

AUTEXIER, Philippe. *La colonne d'harmonie: histoire, théorie et pratique*. Paris, Editions Detrad/A.V.S., 1995.

- *La Lyre Maçonne*. Paris, Ed. Detrad a Vs, 1997.

ASSMANN, Jan. *La flauta mágica: ópera y misterio*. Ediciones AKAL, 2006.

AZANCOT, Leopoldo. *Mozart: el amor y la culpa*. Madrid, Mondadori, D.L. 1988.

BALCELLS COMAS, P. A. *Autorretrato de Mozart: a través de su correspondencia*. Barcelona, El Acanalado, 2000.

BASSO, Alberto. *L'Invenzione della gioia, Musica e massoneria nell'età dei Lumi*. Milano, Ed. Garzanti, 1994.

BORN, Ignaz von. “Ueber der Mysterien der Aegyptier”. *Journal für Freymaurer*. Viena, 1784, págs. 7-14.

BRANSCOMBE, Peter. W. A. Mozart: *Die Zauberflöte*. West Nyack: New York, Ed. Cambridge University Press, 1991.

BRAUNBEHRENS, Volkmar. *Mozart: imagines de su vida*. Barcelona, Labor, 1991.

BRICAUD, Jean. *Notes Historiques: sur le Rite Ancien et Primitif de Memphis Misraïm*. Lyon, Nouvelle Edition. Aux Annales Initiatives Lyon, 1938.

CAGIGÓS SORO, Antonio. *W. A. MOZART Genio, Católico y Masón: 250 Aniversario de su nacimiento*. La Seu D Urgel, Autor – Editor, 2008.

COTTE, Roger. *La musique maçonnique et ses musiciens*. Braine-le-comte, Ed. du Baucens, 1975.

CHAILLEY, Jacques. *La flauta mágica, ópera masónica: una interpretación del libreto y la música*. Rochester: Vermont, Inner Traditions International, 1992.

DAVIES, Malcolm. *The masonic muse: Songs, music and musicians associated with Dutch freemasonry, 1730-1806*. Utrecht, Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 2005.

DE SELEUKIS, Alejandro. “Cagliostro, un Superior Desconocido”. *Hermética. Revista de estudios tradicionales de Occidente y Oriente*, n° 17, (Mayo de 2005), págs. 19-24.

DOWNS, Philip G. *La música clásica: la era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid, Ed. Akal, 1998.



## La Flauta mágica

### Interpretación simbólica de la Obertura (III)

- ELIAS, Norbert. *Mozart: sociología de un genio*. Barcelona, Ed. Península, 1991.
- ESQUIVEL PREN, José. *Simbolismo y masonería en "La flauta mágica" de Mozart*. México, Imp. Calpe, 1960.
- GAY, Peter. *Wolfgang Amadeus Mozart*. Madrid, ABC, D.L. 2004.
- GEFEN, Gérard. *Les musiciens et la franc-maçonnerie*. Paris, Editions Fayard, 1993.
- HILDESHEIMER, Wolfgang. *Mozart*. Barcelona, Destino, 2005.
- HOCQUARD, Jean-Victor. *Mozart*. Barcelona, Antoni Bosch, D.L. 1980.
- HOESLI, Irma. *Las cartas de un genio de la música*. Buenos Aires, Cia. General Fabril Editora, 1962.
- JACK, Christian. *Mozart. El Gran Mago*. Barcelona, Plaza Edición, 2006.
- JACKSON, Gabriel. *Mozart: biografía de uno de los grandes artistas de la historia de la humanidad*. Barcelona, Ed. Península, D.L., 2005.
- KUNZE, Stefan. *Las óperas de Mozart*. Madrid, Alianza, D.L., 1990.
- LANDON, H. C. Robbins. *1791, el último año de Mozart*. Madrid, Ed Siruela, D.L., 1989.
- *Mozart: Los años dorados: 1.781-1.791*. Barcelona, Destino, D.L., 1991.
  - 
  - *MOZART y su realidad: guía para la comprensión de su vida y su música*. Madrid, Ed. Labor, 1991.
  -
- MARTÍN LÓPEZ, David. "Arte y Masonería: consideraciones metodológicas para su estudio". *Revista de Estudios Históricos de la Masonería Latinoamericana y Caribeña (REHMLAC)*. 1, N° 2 (Diciembre 2009 – Abril 2010), págs. 18-36.
- MASSIN, Jean y Brigitte. *Wolfgang Amadeus MOZART*. Madrid, Turner Publicaciones SL, 1970.
- MORENZ, Siegfried. *La flauta mágica. Un estudio sobre la vida en el Antiguo Egipto*. Ed. Abeland, 1952.
- MILA, Massimo. *Lectura de la Flauta Mágica*. Turín, Ed. Einaudi, 1989.
- MOZART, Wolfgang Amadeus. *Cartas*. Barcelona, El Aleph, 1997.
- *Cartas*. Barcelona, Muchnik, D.L., 1986.
- MUÑOZ, Francisco A. "Caos, Gea y Eros. Desde el desorden a la armonía de la Paz". *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales. UAEM*, Núm. Esp. IA 2009, págs. 115-140.
- OSBORNE, Charles. *The Complete Operas of Mozart: A Critical Guide*. London, Da Capo Press, 1978.
- ORTEGA, Fernando. *Mozart, tinieblas y luz*. Buenos Aires, Ediciones Paulinas, 1991.
- PARKER, Roger. *Historia ilustrada de la ópera*. Editorial Paidós, 1998.
- PAROUTY, Michael. *Mozart, amado de los dioses*. Madrid, Aguilar, D.L. 1990.
- PINAUD, Pierre-François. *Les musiciens francs-maçons au temps de Louis XVI*. París, Ed. Véga, 2009.
- POGGI, Amedeo. *Mozart: repertorio completo*. Madrid, Ed. Cátedra, 1994.
- PUPCHIK, Christian. *Mozart, los silencios de un prodigio*. Madrid, Compañía Europea de Comunicación e Información, D.L. 1991.
- REMY, Yves. *Mozart*. Madrid, Espasa Calpe, 1976.
- REVERTER, Arturo. *Mozart: discografía recomendada, obra completa comentada*. Barcelona, Ed. Península, 1999.
- ROBERT, Jean-Nöel. *Sectas religiosas en Grecia y Roma*. París, Les Belles Lettres, 1955.
- ROSE, Michael y WASHINGTON, Peter. *Mozart: las cartas*. Madrid, Acento Editorial, 1997.
- ROSEN, Charles. *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid, Alianza, D.L. 1986.
- SADIE, Stanley. *Mozart*. Barcelona, Muchnik, D.L. 1985.
- SELESON, Eduardo. "Mozart y La flauta mágica" *Hermética. Revista de estudios tradicionales de Occidente y Oriente*. n° 9 (Septiembre de 2004), págs. 6-23.
- TESIJA, Pablo Mateo. *Arte y Masonería*. Buenos Aires, Ed. Kier, 2007.
- THOMPSON, W. *Mozart: retrato de un genio*. Barcelona, Folio, 1991.
- VALENTIN, Erich. *Guía de Mozart*. Madrid, Alianza, D.L. 1988.
- *Mozart: biografía ilustrada*. Barcelona, Destino, D.L., 1961.
- VALLE, Héctor del. *Mozart*. Madrid, Atlas, 1943.

## La Flauta mágica

### Interpretación simbólica de la Obertura (III)

#### NOTAS

1 El retrato, a pesar de haber sido pintado casi treinta años después de la muerte del compositor, se considera una de sus representaciones más fieles, ya que la autora empleó como modelo tres obras fieles al original que la hermana de Wolfgang puso a su disposición. La obra fue solicitada a la artista por Joseph Sonnleithner, con intención de incluirlo en su galería de compositores.

2 Anteriormente, las logias tenían una organización basada en la herencia de los gremios medievales a través de sus rituales simbólicos pero con características propias de cada una de ellas que a veces dificultaban el definir qué camino debía ser el apropiado para los “verdaderos ideales masónicos”.

3 LANDON, H.C. Robbins. *MOZART y su realidad: guía para la comprensión de su vida y su música*. Madrid: Labor, 1991, pág. 109.

4 MARTÍN LÓPEZ, David. “Arte y Masonería: consideraciones metodológicas para su estudio”. *Revista de Estudios Históricos de la Masonería Latinoamericana y Caribeña (REHMLAC)*. 1, n° 2 (Diciembre 2009 – Abril 2010), pág. 23.

5 MILA, Massimo. *Lectura de la Flauta Mágica*. Turín, Ed. Einaudi, 1989.

6 LANDON, H.C. Robbins. *MOZART y su realidad: guía para la comprensión de su vida y su música*. Madrid, Labor, 1991, pág. 111.

7 Primera afiliación: estatus masónico por el cual un miembro tiene plenos derechos dentro de una logia, o sea, tiene voz (siempre que el grado se lo permita) y voto. Este estatus implica formar parte del censo de la misma y atender a las capitaciones pertinentes. Los miembros de la Masonería tienen obligación de estar en primera afiliación en una logia simbólica.

8 MASSIN, Jean y Brigitte. *Wolfgang Amadeus MOZART*. Madrid, Turner Publicaciones SL, 1970, pág. 1371.

9 LANDON, H.C. Robbins. *MOZART y su realidad: guía para la comprensión de su vida y su música*. Madrid, Labor, 1991, pág. 111.

10 MASSIN, Jean y Brigitte. *Wolfgang Amadeus MOZART*. Madrid, Turner Publicaciones SL, 1970, pág. 1379.

11 *Idem*, pág. 1379.

12 MASSIN, Jean y Brigitte. *Wolfgang Amadeus MOZART*. Madrid, Turner Publicaciones SL, 1970, pág. 1216. *Die Maurefreude KV 471 (La alegría masónica)*: primera gran composición masónica, ejecutada el 24 de abril de 1785 en



## La Flauta mágica

### Interpretación simbólica de la Obertura (III)

un banquete ofrecido por la Logia La Esperanza coronada, en honor de Ignaz von Born, Venerable de la Logia de la Verdadera Concordia, con ocasión de un título concedido a Born por José II.

13 MASSIN, Jean y Brigitte. *Wolfgang Amadeus MOZART*. Madrid, Turner Publicaciones SL, 1970, pág. 1364. *Die Seele des Weltas KV 429 (A ti, alma del Universo, joh Soll!)*: Se trata casi con toda seguridad de un himno al sol para la fiesta del solsticio de verano (el día de San Juan del verano de los masones).

14 MASSIN, Jean y Brigitte. *Wolfgang Amadeus MOZART*. Madrid, Turner Publicaciones SL, 1970, pág. 1220. *Maurerische Trauermusik KV 477 (Música funeral Masónica)*: [...] El otro destino podría ser el ritual de la Maestría (tercer grado de la Masonería). El Compañero que va a convertirse en Maestre, debe reproducir simbólicamente en su iniciación la muerte y la resurrección espiritual de Hiram, constructor del templo de Salomón. Condenado a muerte por la ignorancia, el fanatismo y la ambición, es devuelto a la vida por el saber, la tolerancia y la generosidad. Al mismo tiempo, golpeado tres veces, muere para los aspectos “material, psíquico y mental” del “hombre antiguo”, y renace a una vida nueva, espiritualizada, divina. [...]

15 MASSIN, Jean y Brigitte. *Wolfgang Amadeus MOZART*. Madrid, Turner Publicaciones SL, 1970, pág. 912.

16 MASSIN, Jean y Brigitte. *Wolfgang Amadeus MOZART*. Madrid, Turner Publicaciones SL, 1970, pág. 913.

17 MUÑOZ, Francisco A. “Caos, Gea y Eros. Desde el desorden a la armonía de la Paz”. *Convergencia*. Revista de Ciencias Sociales. UAEM, Núm. Esp. IA 2009, págs. 118-119.

18 RAMEAU, Jean Philippe. *Démonstration du principe de l'harmonie*, París (1750). [http://es.wikipedia.org/wiki/Jean-Philippe\\_Rameau](http://es.wikipedia.org/wiki/Jean-Philippe_Rameau) [Consultado el 27-10-2011]

19 AUTEXIER, Philippe. *La colonne d'harmonie: histoire, théorie et pratique*. Paris, Editions Detrad/A.V.S., 1995, pág. 175.

20 LANDON, H.C. Robbins. *MOZART y su realidad: guía para la comprensión de su vida y su música*. Madrid, Labor, 1991, pág. 110.

21 “Pasos perdidos”: definición en lenguaje masónico que simboliza el mundo intermedio entre lo masónico y lo profano; es esa línea que divide y une a ambos mundos.

22 COTTE, Roger. *La musique maçonnique et ses musiciens*. Braine-le-comte, Ed. du Baucens, 1975, pág. 135.

23 MASSIN, Jean y Brigitte. *Wolfgang Amadeus MOZART*. Madrid, Turner Publicaciones SL, 1970, pág. 1226. El destino masónico de estas dos composiciones instrumentales no ofrece ninguna duda, pero es imposible asignarles una fecha precisa, [...] El más extenso y el más significativo de los dos Adagios, cualquiera que sea su fecha, es el Sib, K. 411. Se caracteriza por la insistencia de los ritmos muy medidos, típicos de muchas obras masónicas. Pero además, está cortado por largos silencios; según Roger Cotte, estos silencios están destinados a intercalar las frases rituales de la iniciación. [...]

24 COTTE, Roger. *La musique maçonnique et ses musiciens*. Braine-le-comte, Ed. du Baucens, 1975, pág. 157 pp: “Su marcha masónica en si bemol, compuesta por el maestro



## La Flauta mágica

### Interpretación simbólica de la Obertura (III)

para los Hermanos de la Logia Los Hermanos valientes, al Oriente de Bonn”.

25 RAAB, Armin. *Prefacio de la partitura de la Edición Completa: BEETHOVEN WERKE, Abteilung X, Band 2. G.* Henle Verlag München.

26 MASSIN, Jean y Brigitte. *Wolfgang Amadeus MOZART.* Madrid, Turner Publicaciones SL, 1970, pág. 1379. Los tres jóvenes Muchachos cantan la victoria de la aurora sobre la noche y del hombre sabio y prudente sobre la superstición. La paz irradiará de nuevo el corazón de los hombres; “ahora la tierra es un reino de los cielos, y los mortales son iguales a los dioses”.

27 MASSIN, Jean y Brigitte. *Wolfgang Amadeus MOZART.* Madrid, Turner Publicaciones SL, 1970, pág. 1379. Custodiando un pasaje que conduce, entre dos muros rocosos, a las cavernas del Agua y del Fuego, dos Hombres armados cantan: “Todo el que avance por este camino, plagado de pruebas, será purificado por el Fuego, el Agua, el Aire y la Tierra. Si puede superar el terror de la muerte, se elevará hacia el cielo más allá de la tierra, iluminado y dispuesto a consagrarse por entero a los misterios de Isis”.

28 LANDON, H.C. Robbins. *MOZART y su realidad: guía para la comprensión de su vida y su música.* Madrid, Labor, 1991, pág. 110.

29 <http://es.wikipedia.org/wiki/Tromb%C3%B3n> [Consultado el 01-01-2012]

Eugenia” de Granada, Juan Paulo Gómez nació en Málaga, ciudad donde estudia piano, completando su formación en dirección de orquesta en centros como Liceo de Música “Dinu Lipatti” de Bucarest, Wiener Meisterkurse für Musik de Viena y Hochschule für Musik “Hanns Eisler” de Berlín. Entre sus mentores se encuentran Octav Calleya, Joerg Bierhance, Salvador Mas o Jesús López Cobos.

A la edad de 22 años obtuvo el Primer Premio en el I Concurso Internacional de Dirección de Orquesta “Dinu Lipatti” de Bucarest (1998). Fue galardonado con el primer premio en el II Concurso internacional para jóvenes Directores de Orquesta organizado por Filarmónica “Otenia” de Craiova (2000) y una Mención Especial en la 47ª Edición del Concurso Internacional de Besançon (2001).

Destaca su colaboración con orquestas como la Orquesta Clásica Andaluza, Orquesta Sinfónica del Liceul de Muzica “Dinu Lipatti” Bucarest, Filarmonica “Oltenia” Craiova, Filarmonica “Paul Constantinescu” Ploiesti, Camerata Academica Freiburg, Vidin State Philharmonic Orchestra, Joven Orquesta de la Sinfónica de Madrid, Joven Orquesta de la Sinfónica de Galicia, Filarmonica de Stat Botosani Botosani, Orchestra Simfonica a Filarmonicii Nationale “Serghei Lunchevici” Kisiniev, Filarmonica de Stat “Moldova” Iasi, Berliner Kammerphilharmonie, Orquesta Filarmónica de Kharkov, Orquesta Sinfónica de Córdoba, Joven Orquesta Nacional de España, etc.

Juan Paulo Gómez ha sido recientemente galardonado con el Premio Especial “De la orquesta” en el II concurso Internacional de Dirección de Orquesta de Kishinev.

JUAN  
PAULO  
GÓMEZ





## Aborto vs. contracepción

### *Levonorgestrel: la píldora ¿de la discordia?*

© Brenno Ambrosini

Cada día tenemos ocasión de constatar la ceguera de los ciudadanos del mundo en el que vivimos. Y lo podemos hacer notando como el rebaño de ovejas está manipulado debido a la creciente ignorancia, o mejor dicho apatía y rechazo a saber y conocer. Todas las polémicas que ocupan las primeras páginas de los medios informativos no deportivos no tendrían razón de existir si en vez de quejarse de “mala información” o “desinformación” el ciudadano buscara adecuadamente información.

Un ejemplo de ello es el caso del *Levonorgestrel*, medicamento llamado vulgarmente “la píldora del día de después” y que tantas reacciones injustificadas ha suscitado en la opinión pública manipulada desde la primavera pasada hasta finales de septiembre. Debido a la cercanía que mantengo por mi actividad con jóvenes adolescentes y post-adolescentes, he querido profundizar este asunto que desde el primer momento me pareció, intuitivamente, ridículo.

He pensado entonces formular a diferentes profesionales las mismas preguntas: primero, qué significaba la “píldora”

objetivamente en su respectivo campo de acción y trabajo. En segundo lugar les pedí su opinión, subjetiva, al respecto y sobre la polémica levantada en España y no en otros Países de la UE que hasta nos podrían parecer más conservadores. Estas preguntas han sido formuladas a una ginecóloga, a un psicólogo - psiquiatra, a un catedrático de ética y a una operadora social en centros de salud.

Según la **ginecóloga**, se trata de un método efectivo y seguro en cualquiera de sus dos presentaciones (1500 en dosis única o 750 más 750 en dos dosis a las doce horas). Sería oportuno, tratándose de todos modos de una bomba de hormonas, plantearse otros métodos en el caso de utilización frecuente, y por frecuente se entiende tres veces en poco tiempo. En caso de utilización esporádica, no hay otras repercusiones que no sean leves alteraciones del ciclo. La ginecóloga subraya que no es abortiva, como otros medicamentos que se podrían utilizar después de la fecundación. En algunas Comunidades se consigue gratis si es recetada, pero en otras su coste es de 18 €. Según la ginecóloga, el único problema ahora es su dispensación

## Aborto vs. contracepción

### Levonorgestrel: la píldora ¿de la discordia?

libre a través de farmacias y no en colaboración con el médico quién tendría que cuidar del paciente y su historial clínico, explicar objetivamente y aconsejar, prevenir antes de curar. Sin receta, entonces, pero bajo control médico.

En muchas ocasiones este medicamento se toma arbitrariamente y, por desconocimiento, hasta en períodos en los que no sería necesario, como durante el ciclo menstrual. Resumiendo, según la ginecóloga, falta información y la que hay es mala información o desinformación. ¿Se puede considerar una medida preventiva? Seguramente. Una medida que tendría que estar presente siempre en cualquier casa.

Según el **psicólogo** y psiquiatra, tenemos que plantearnos antes unas preguntas clave: ¿Un menor es capaz de decidir (votar, abortar)? ¿Se puede establecer una edad para decidir? ¿Se puede decidir en qué consiste la madurez? La “píldora” según él es una solución extrema para algo que tendría que solucionarse antes, con una adecuada preparación hacia una madurez psicológica que evitaría la necesidad de tomar esta medida. Educación y madurez, capacidad de decisión (contradictoria e incongruente en nuestra sociedad). Se entra entonces en campo ético, no en relación al caso propuesto sino a nivel social global. Según él, la polémica política desencadenada demuestra la inmadurez del país. Si no fuera así, el *Levonorgestrel* no hubiera sido razón de ninguna polémica ni lucha política.

Según el **filósofo**, se trata de una discusión que no tiene lugar en el campo de la ética, y en bioética tampoco hay reacción negativa al respecto. Hay que considerar el concepto de vida humana, y tratándose de un medicamento anticonceptivo, no es razón de profundización ética o bioética seria. No hay ningún problema moral ni filosófico, el único problema es el religioso: a decir, si el acto sexual es para dar origen a la vida o no. Por lo tanto el problema es en sí para el filósofo no existe, y no existe posibilidad de discusión. Si algún filósofo da una opinión sobre el tema, la da simplemente desde un punto de vista personal y subjetivo, desde luego no objetivo ni hablando “ex – cátedra”.

La polémica ha sido generada por cierta jerarquía y no por filósofos, y utilizada por políticos de todos los bandos. Si se tratase bioéticamente “de la posibilidad de generar vida”, y admitir el acto sexual únicamente para ello, entonces se podría aplicar la misma polémica también al onanismo que tendría que estar prohibido y penalizado legalmente. La filosofía y la ética tratan exclusivamente de lo que se puede universalizar, la religión no (véase la diferencia entre *ética global* y *ética universal*). Diferente sería la discusión sobre un Estado que quisiera vetar la venta del producto, siendo entonces la discusión filosófica y/o ética sobre la “Ley”, no sobre el producto. Allí podrían entrar en campo los filósofos.

Según la **operadora social**, la comunidad médica está dividida entre definir el *Levonorgestrel* anticonceptivo (entrando en ámbitos éticos) o abortiva (en ámbitos

bioéticos). Si generalizáramos esta opinión a todos los médicos, y la comparáramos con la del filósofo, podríamos afirmar que los médicos no tienen ni idea de filosofía ni de los conceptos de ética y bioética. No creo sea así. Se nota de todas formas un conflicto directo con los valores de ellos mismos, conflicto reflejado en el mismo Código Deontológico Médico, Cap.VI “De la Reproducción”, en los art.25 (“el médico debe dar información”), y art.26 (“derecho a negarse por conciencia a aconsejar métodos de regulación y asistencia a reproducción”). Se entiende de cualquier manera que siempre los médicos tienen la obligación de informar, pero se pueden abstener si su conciencia (subrayo “su conciencia”, que no es su “ética”) se lo dicta.



A raíz de estas informaciones, me han surgido más preguntas: ¿por qué se puede conseguir gratis el *Levonorgestrel* en algunas Comunidades, pero no se puede conseguir gratis en las mismas la píldora anticonceptiva diaria? Y, por la misma razón, ¿no se tendría que dispensar gratuitamente también los preservativos? Socialmente la polémica ha sido planteada pensando en niñas y adolescentes, como si sólo ellas pudiesen concebir. ¿Por qué nadie planteó la posibilidad de utilización por parte de mujeres adultas, que hoy en día pueden concebir hasta

## Aborto vs. contracepción

### Levonorgestrel: la píldora ¿de la discordia?

edad avanzada con riesgos reducidos? ¿O su necesidad, en caso de peligro en el embarazo? El preservativo no es un medicamento: ¿por qué las farmacias se pueden negar declaradamente o de forma incubierta en venderlo? Además es una medida preventiva contra el SIDA. ¿La prioridad entre “vida existente, tangible” y “posibilidad de engendrar vida” no está clara?

Con satisfacción he llegado más fortalecido a las mismas conclusiones a las que había llegado intuitivamente cuando estalló la polémica, cuando se utilizó este tema haciendo mucho humo para unos cuantos miles de votos. Y los verdaderos profesionales, quien son los que tendrían que opinar, siguen sin tenerse en cuenta, como habitualmente. Estoy de acuerdo con la nueva Ley promulgada. Y me da igual si la ha hecho el PSOE, el PP o el Partido Protector de los Mosquitos Blancos.

Pienso que la educación, la concienciación y la correcta información sobre este tema tardarán por lo menos una o dos generaciones en formarse, tal y como ya pasó en casos parecidos. Y eso dependerá de nosotros, padres y abuelos de estas futuras generaciones. Nosotros, que por desgracia en algunas ocasiones no tenemos todavía claras las ideas de democracia y de ética, ni la diferencia que existe entre libertad y anarquía. Políticamente y prácticamente no podemos permitirnos el lujo de esperar a que pasen años

sin tomar medidas ahora mismo, aun que estas no sean hoy en día entendidas por la mayoría.

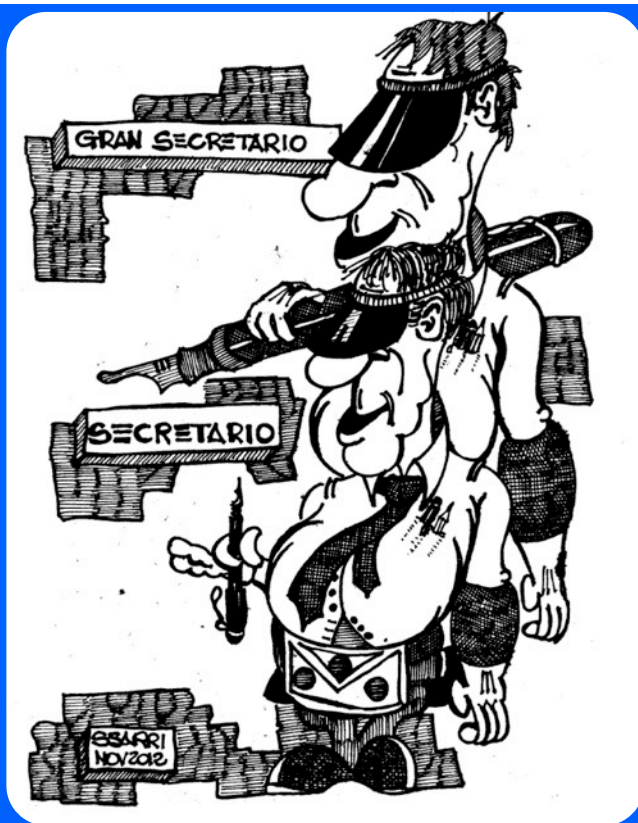
La “píldora del día después” evitará embarazos no deseados, y por lo tanto también los tantos abortos legales e ilegales que son raíz para la mujer de problemas psicológicos ineludibles y en muchos casos sin solución. Esta es una prioridad. No existe ninguna discusión ética o filosófica al respecto, y el término “ética subjetiva” no está contemplado en el vocabulario filosófico, más bien es utilizado erróneamente en algunas ocasiones en nuestro lenguaje callejero. Empecemos a utilizar bien las palabras, y a hablar de conciencia y no de ética subjetiva.

Personalmente, en mi conciencia, no estoy de acuerdo con el art. 26 del Cap. VI del Código Médico visto que para mi el médico cumple una función indispensable en nuestra sociedad y a ella se debe. Antes está la responsabilidad del cargo, y después la conciencia de cada uno. Existen una conciencia, unos valores personales. Pero de ética hay una sola, y no es personal. Es la del Bien común. Es la del Estado. Y el Estado somos todos nosotros.

El Estado se tiene que basar sobre ella, en continua evolución, para conseguir el Bien común, tal y como decía Aristóteles.

**BRENNO  
AMBROSINI**





ERGO..SUMMAGAZINE ES UNA NEWSLETTER DIGITAL TOTALMENTE INDEPENDIENTE DE CUALQUIER IDEOLOGÍA Y DE CARÁCTER HUMANO Y HUMANISTA.

ERGO..SUMMAGAZINE DECLINA TODA RESPONSABILIDAD SOBRE LOS ARTÍCULOS PUBLICADOS QUE REFLEJAN SÓLO Y EXCLUSIVAMENTE LAS OPINIONES DE SUS AUTORES, QUIENES SON LOS ÚNICOS RESPONSABLES DE LA ORIGINALIDAD, AUTORÍA Y CONTENIDO DE LAS PUBLICACIONES.

TODOS LOS ARTÍCULOS Y MATERIALES GRÁFICOS PUBLICADOS SON PROPIEDAD INTELECTUAL DE SUS AUTORES.

QUEDA PROHIBIDA LA COPIA, REPRODUCCIÓN Y UTILIZACIÓN PARCIAL O TOTAL DE MATERIALES, TEXTOS E IMÁGENES PUBLICADOS SIN PREVIA AUTORIZACIÓN EXPRESA Y POR ESCRITO DE SU AUTOR.



[www.ergosummagazine.com](http://www.ergosummagazine.com) · [ergosummagazine@gmail.com](mailto:ergosummagazine@gmail.com)  
<http://www.facebook.com/ErgoSumMagazine>  
 TEL.: +34 . 686 . 511 092

ISSN: 2254-9676

## ERGO..SUMMAGAZINE

### HAN COLABORADO A ESTE NÚMERO:

- ELENA KUZNETSOVA (UA)
- PRIMITIU GARCÍA I PASCUAL (E)
- BLANCA CÁRDENAS FERNÁNDEZ (MX)
- HOLGER LAMPSON (D)
- CAROLE CARNIEL (F)
- JUAN PAULO GÓMEZ (E)
- SERGIO SARRI (I)

### COORDINA Y EDITA:

BRENNO AMBROSINI

### COMITÉ ASESOR:

- Ana Anriot (Francia)
- Alba Estrada (Méjico)
- Nuria Fuente (España)
- Alessandro Ghiori (Italia)
- Víctor Guerra (España)
- Annie Matsunami (Japón)
- Ángel Medina (Venezuela)
- Joan Francesc Pont (España)
- Sergio Sarri (Italia)