



Márta Grabócz

La noción de reescritura en *Medeamaterial* de Heiner Müller y Pascal Dusapin

ABSTRACT

Márta Grabócz, musicóloga y profesora la Universidad Marc Bloch de Estrasburgo, en Francia, escribe sobre la intertextualidad en la ópera *Medeamaterial* de Pascal Dusapin, basada en textos de Heiner Müller. El artículo comienza sentando las bases de los conceptos de “reescritura” y “escritura dislógica”, a partir de los escritos de Müller y Dusapin. Posteriormente, realiza un análisis de la ópera desde la óptica de la semiótica musical, estudiando los símbolos y topoi que el compositor musicaliza a partir del drama de Müller, que dialoga con la tradición clásica. Grabócz compara fragmentos de *Medeamaterial* con la ópera barroca *Dido y Eneas* de Henry Purcell, obra que se interpretó en el mismo concierto del estreno. Para ello, relaciona los aspectos armónicos, tímbricos, rítmicos y formales de ambas óperas con los textos sobre los que se apoyan. La autora extrae de este análisis sus propias conclusiones estéticas y compositivas para comprender mejor la música de Pascal Dusapin.

En contraposición a la reducida literatura musicológica que ha suscitado hasta hoy la obra escénica de Pascal Dusapin¹, la interpretación de los dramas y los escritos de Heiner Müller es abundante, incluso en lengua francesa. Cuando hablo del examen de la reescritura en la obra de estos dos artistas, me referiré sobre todo a los trabajos de Christian Klein², así como a los análisis de Jean-Pierre Morel extraídos de su ensayo sobre Müller³.

Según Christian Klein, la obra mülleriana posee las siguientes características: reescritura y dialogismo.

Müller trabaja muy pronto, desde 1957, desde una perspectiva “trans-” o intertextual. Parte de un texto de referencia, o hipotexto, y emprende la reescritura y modificación. Abre entonces un “diálogo” con este primer relato, con las metáforas, los presupuestos, las intenciones y la recepción de este texto inicial. La postura personal y literaria de este “diálogo” varía según los textos. Müller dialoga también con relatos y artículos de prensa, con eslóganes políticos, con obras de Brecht, Büchner, Anna Seghers, Kafka, Shakespeare, Laclot, J. R. Becher, Claudius, etc. Las relaciones intertextuales no se limitan, en cada nueva obra, a un único autor, sino que se extienden a numerosos autores⁴.

En estas formas dramáticas, es constante *el diálogo, la escritura dialógica*.

¹ Principalmente: Jacques Amblard, *Pascal Dusapin. L'intonation ou le secret*, París, Musica Falsa, 2002.

² Christian Klein (dir.), *Réécritures: Heine, Kafka, Celan, Müller*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1989 ; *Heiner Müller ou l'idiot de la république. Le dialoguisme à la scène*, Bern, Peter Lang, coll. « Contacts », 1993.

³ Jean-Pierre Morel, *L'Hydre et l'ascenseur. Essai sur Heiner Müller*, Paris, Circé, 1996.

⁴ Christian Klein, *Heiner Müller ou l'idiot de la république, op. cit.*, p. 2.

La noción de “dialogismo” se toma prestada de Bakhtine, en particular de sus trabajos sobre Rabelais y Dostoïevsky. Bakhtine entiende por “dialogismo” una “especie particular de relaciones semánticas” que asocia dos o más enunciados. Distingue el monologismo [...]. El autor (individual o colectivo) de un enunciado monológico posee una verdad. Su discurso es asertivo y unívoco. A la inversa, *la escritura dialógica multiplica y yuxtapone miradas diferentes de la realidad, siendo ésta polifónica*⁵.

La reescritura instaaura un diálogo a tres entre el autor del texto inicial, el lector-actor secundario y el lector final que descubre el texto modificado a la luz del texto inicial, supuestamente conocido.

Multiplicando las correlaciones entre otros textos anteriores, que pertenecen cada uno a un código cultural y campos temáticos bien definidos, Müller, como escritor moderno, sitúa el problema de la escritura en el centro de su práctica y propone, sin buscarlo, el problema de su lectura y evaluación⁶. Dicho procedimiento parece encontrar su legitimación en la teoría del eterno retorno de Nietzsche. Para Müller, se trata de releer los autores antiguos con una “mirada totalmente nueva”, y “reinterpretar” la formulación de experiencias colectivas que están en estos textos. No consiste en repetir o citar comportamientos pasados para negar el tiempo que separa la fuente literaria de su reescritura moderna, sino en *introducir un juego sutil entre las similitudes y las diferencias* [...].

Mi interés por el retorno también es un interés por la ruptura de la continuidad, igual que me interesa la literatura como carga explosiva y “potencial revolucionario”, como dice Müller y cita Ch. Klein⁷.

Este dialogismo, esta intertextualidad, implica poner en crisis la palabra oficial de lo real.

La escritura de Müller está siempre orientada hacia lo “real”, tanto circunstancial como imaginario, histórico e ideológico. Esta escritura trata de incluir el máximo de eficacia. De ahí vienen las rupturas en el interior de un mismo texto, los “silencios” o los “huecos” (en la lengua de Müller: “das Schweigen”, “die Lücken”, “die Löcher”) que introducen oposiciones, contradicciones, dificultades y (paradójicamente) condiciones tácitas y rechazos. *Lo que Müller no puede formular, sea por razones coyunturales* (las contingencias y restricciones de “política”), *o bien por razones ligadas a su evolución personal* (que él define como “el tiempo del individuo”), *lo inscribe entre las palabras* [...].

Si bien es cierto que el teatro del este de Alemania asume parte de las funciones de comunicación que luego relevaron los medios, *la obra dramática de Müller se refiere constantemente a una palabra “oficial”,* la de la política, las instituciones y los medios, pero para ponerla en crisis. El escritor compromete su escritura contra otra “prisión”, la RDA, para afirmar su unión profunda con su país y la utopía socialista con la que se identifica [...]. *La escritura dramática de Müller se impone de texto en texto como una reconquista ardiente de un espacio de libertad y creatividad sobre una palabra oficial que “aprisiona” la expresión de los ciudadanos. Así, se convierte en revuelta y negación, es emancipación*⁸.

Siempre según Christian Klein, Müller juega con los *reconocimientos y las inversiones, con los cambios de sentido.*

⁵ *Loc. cit.* Cursivas de la autora.

⁶ *Ibid.*, p. 430.

⁷ *Ibid.*, p. 431. Cursivas de la autora.

⁸ *Ibid.*, p. 3-4. Cursivas de la autora.

Pretende prioritariamente molestar y dividir al público. Müller propone una palabra poética apoyándose en la inspiración popular, sobre la manipulación maliciosa de una lengua estereotipada o por consenso (proverbios, clichés, eslóganes, imágenes, metáforas anquilosadas, etc.). La transgrede mediante juegos de palabras, los “silencios”, la confrontación de citas. Juega con los efectos de reconocimiento que él contradice de manera inesperada por las inversiones o cambios de sentido. Resalta también, o pone en crisis, una palabra monológica que excluye las “desviaciones”⁹.

Los análisis definen este tipo de intertextualidad y dialogismo como una *escritura dramática* “plural”, “polifónica”, escritura sumisa igualmente a un código irónico, paródico.

El texto de *Medeamaterial*, cuyos primeros bocetos fueron redactados, según Müller, en 1961-1962, forma la segunda parte de una trilogía que data de 1982-1984. Las partes extremas se titulan: *Rivage à l'abandon* (Costa abandonada) y *Paysage avec Argonautes*¹⁰ (Paisaje con Argonautas).

Hasta hoy, esta obra de Müller no ha dado lugar a interpretaciones. Nos limitaremos a examinar la obra en este contexto preciso, apoyándonos en la autobiografía de H. Müller, titulada *Guerre sans bataille* (Guerra sin batalla)¹¹. Antes de citarlo, querría señalar *los tres estratos, las tres figuras recurrentes en la obra integral de Müller*, catalogadas por Jean-Pierre Morel, estratos que atañen a tres tipos de experiencia: *política, amorosa y estética*.

- 1) *El estrato político* está ligado a la voluntad de ruptura y novedad que la revolución representaba en ese siglo.
- 2) El segundo toca la parte de la *vida individual* que no cuadra con las transformaciones políticas y los cambios sociales y se encuentra ligada, por decirlo de algún modo, con las formas de rebelión o revuelta, o incluso de carácter asocial.
- 3) El tercero busca la reflexión en el espacio de la acción, de la diégesis o del texto, haciendo especial hincapié en la figura del autor: metonímico, metafórico, autobiográfico o “*auto-funcional*”¹².

A cada uno de estos tres estratos le corresponde también uno de los tres personajes míticos más frecuentemente evocados en la obra: *Heraclès*, héroe sacrificado en trabajos sucios y horribles, *Medea*, encarnación inexorable de la rebelión y el arrastre de sí misma o de otros, *Hamlet*, puesto en escena a menudo como complaciente con la “consciencia intranquila” (y, en cierto modo, posible doble y tentación permanente del autor)¹³.

Con respecto a estos héroes o heroínas, Müller plantea el problema de *la estética de la barbarie, el debate sobre la “estetización” de la barbarie en el arte*.

En *Guerre sans bataille*, revela la siguiente confesión:

⁹ *Ibid.*, p.4.

¹⁰ La trilogía estaba publicada en francés en las Éditions de Minuit en 1985: Heiner Müller, *Germania Mort à Berlin et autres textes*, p. 9-22.

¹¹ Paris, L'Arche, 1996.

¹² Cf. Jean-Pierre Morel, *L'Hydre et l'ascenseur*, *op.cit.*, p. 194.

¹³ *Ibid.* *Cursivas de la autora.*

El concepto de utopía atraviesa todo debate estético de la modernidad. Se dice: si algo no está en el contenido, es entonces en la forma de la obra de arte donde reside la imagen de un mundo mejor. Además, siempre había creído, junto a Brecht, que la belleza de la formulación de un acto bárbaro contiene la esperanza en la utopía. Ya no lo creo. En un momento dado, hay que aceptar la separación del arte y la vida¹⁴.

En la misma autobiografía, Müller enumera las fuentes de *Medeamaterial* y ofrece ciertas explicaciones o motivaciones que conciernen a sus intenciones, que establecen una correspondencia con los dos primeros estratos de su escritura: por un lado con la política, y por otro, con la visión individual, personal (o con la vida amorosa).

La parte dialogada de *Medeamaterial* – dice Müller – es casi la forma taquigráfica de la disputa de una pareja en su fase final, o en una crisis de relación. Se lo he escrito a Lehnitz. La parte monologada, dos décadas más tarde, en Bochum (Alemania), justo antes del final de otra historia, puesto que ya vivía con otra mujer, era en 1982. El material, abstracción hecha de mi vida con mujeres, venía de Eurípides, Hans Henny Jahn y Séneca por encima de todo¹⁵.

Séneca era capaz de desarrollar las atrocidades que los griegos sólo habían contado, porque sus obras no eran puestas en escena, sino recitadas exclusivamente. Con Séneca se relacionan los autores isabelinos, que no conocían a los griegos. En la obra de Eurípides, entra ya en juego mucha filosofía que relativiza la tragedia. Queda plantear la cuestión de los trabajadores inmigrantes: Medea, la bárbara, incluso si el punto de vista es el de poseedor de esclavos. Nuestra legislación sobre el derecho de asilo, que autoriza, entre otras cosas, la separación de las madres y los hijos, la ruptura de enlaces familiares, reposa sobre modelos de la sociedad esclavista que se encuentra en Eurípides. Séneca escribe cuadros atroces o suntuosos. Los autores isabelinos los han llevado al teatro. Inolvidable, la última réplica de la Medea de Séneca subida en su dragón, con los cadáveres de sus hijos. Ella tira los cadáveres a Jason y él grita: “Medea”. Y ella dice: “Fiam” – en ello me convertiré. Es otra dimensión diferente a la de los griegos. Con la extensión del imperium, la estabilidad de las pequeñas células resultaba existencial, la matrona, que aseguraba el mantenimiento de la asociación familiar, pasaba a ser el elemento conservador del Estado. La polis no tenía tanta necesidad de mujeres como de “hetaires” (artesanos) y madres. Los mitos son experiencias colectivas coaguladas, y por otra parte un esperanto, una lengua internacional que no es comprendida solamente en Europa. En un Estado como la RDA, Roma me parecía más próxima que Atenas¹⁶.

No sorprende entonces saber que Müller, más tarde, en los años 90, hubiera podido calificar la obra de *sueño yugoslavo*¹⁷.

La enseñanza de la autobiografía sería entonces la siguiente: si se interpreta *Medeamaterial* desde *la visión personal*, se trata entonces del combate final de una pareja y también el combate interior y exterior de una mujer que está destrozada entre sus sentimientos de madre y mujer abandonada. Desde *la visión política*, es la barbarie moderna, el conflicto entre los ciudadanos de pleno derecho y los inmigrantes (o, si se prefiere, los esclavos del imperio romano o griego).

¹⁴ Heiner Müller, *Guerre sans bataille. Vie sous deux dictatures*, Paris, L’Arche, 1996, p. 247.

¹⁵ *Ibid.*, p. 270.

¹⁶ *Ibid.*, p. 271.

¹⁷ *Guerre sans bataille...*, *op. cit.*, p.272.

* *

*

Pascal Dusapin es consciente de estos dos asuntos. En una entrevista con Danielle Cohen-Levinas en 1993, formula los enlaces entre el conflicto yugoslavo y el trama de Srebrenica:

En relación con la presentación de mi ópera *Medeamaterial* en el Teatro de La Monnaie de Bruselas en 1992 sobre el texto de Heiner Müller, recuerdo haber hablado de Sarajevo en una rueda de prensa. Me atrevía a expresar la opinión de que la historia de Medea, en la interpretación de Heiner Müller, podía también figurar en el drama que se preparaba ante nuestros ojos¹⁸.

El otro asunto de esta obra, según Pascal Dusapin, es el de los afectos, las emociones.

En la misma entrevista explica:

Siempre he rechazado que la música sea una representación de entidades simbólicas. Por eso me he interesado en la teoría de los afectos. Para componer *Medeamaterial*, he estudiado las cuestiones de los intervalos ligadas a las complejidades de los temperamentos y la interpretación, con la idea de revelar una dimensión expresiva de la música que solamente estuviera condicionada por un deseo de entrar en resonancia con el mundo¹⁹.

Y con esta cuestión de los afectos, entramos en la lógica de la reescritura musical. Los motivos que fomentan este “dialogismo” y esta intertextualidad son, de hecho, diferentes de los del escritor. *Medeamaterial* había sido un encargo del Teatro de la Monnaie de Bruselas y, desde el principio, el encargo estaba sometido a una condición: junto al estreno se programaría la obra *Dido y Eneas* de Purcell.

A causa de esta vecindad en el estreno, Pascal Dusapin recurrió a sus experiencias de arquitecto, para hablar a la vez de manera metafórica y concreta. Empezó una construcción moderna extraída de un profundo estudio de la obra y del estilo antiguo.

La partitura se acompaña de tres páginas que pertenecen a libros de la época barroca:

- Una página de Fisionomía sobre diferentes expresiones faciales, del libro del grabador y mago Robert Houdin (siglo XIX)²⁰ (ver figura 1 más abajo);
- Dos columnas de descripción de los tipos de temperamento según Werckmeister, 1698 (página III de la partitura; ver figura 2 más abajo).

Andreas Werckmeister presentaba, desde 1691²¹ los intervalos musicales según el sistema de temperamentos desiguales que llevan su nombre, Werckmeister III y Werckmeister

¹⁸ Danielle Cohen-Levinas, *Causeries sur la musique*, Paris, L'Harmattan, 1999, p.216.

¹⁹ *Ibid.* p. 239.

²⁰ Página V de la partitura *Medeamaterial* (1993), sin fuente mencionada, con la amable autorización de Éditions Salabert, así como para todos los extractos adjuntos.

²¹ *Musikalische Temperatur*, Frankfurt.

IV, V para los más conocidos. Están basados en un reparto de la coma pitagórica (es decir, no incluyen ninguna tercera pura)²².

El esquema de la página VII de la partitura presenta el temperamento igual donde los intervalos puros son las octavas (ver figura 3). Las terceras y las quintas estarán siempre un poco “falseadas”.

Pascal Dusapin utiliza entonces un temperamento que sería un compromiso “entre un mesotónico y un Werckmeister III pues todas las escalas utilizadas para *Medeamaterial* están concebidas diferenciando los sostenidos y los bemoles. En este temperamento “barroco”, los sostenidos suenan más bajos que los bemoles. [...] Aunque no ignoro el aspecto un poco utópico de este proceso, es importante velar por construir una afinación lo más exacta posible”²³.

En otra entrevista con Danielle Cohen-Levinas, explica:

Necesitaba edificar un proyecto armónico coherente considerando el temperamento sin desestabilizar las relaciones melódicas. Estoy familiarizado con los micro-intervalos. Me he concentrado en la extrema riqueza harmónica obtenida por una diferencia de escalas entre los modos en sostenidos o en bemoles. [...]. Necesitaba gestionar las relaciones verticales y horizontales, ya que toda opción de volumen me estaba casi prohibida a causa del material. Esto es así en el plano abstracto. En la escucha, fue más complejo, en el sentido de que debía tener en cuenta la desigualdad de los intervalos. Convenía encontrar un justo compromiso entre mi deseo de diferenciar los sostenidos y los bemoles y el temperamento idóneo para las tonalidades purcellianas²⁴.

A causa de la orquesta “barroca”, el diapason está a 415 Hz. Excepto las cuestiones del diapason, el temperamento y los modos, él reconoce haber tenido recursos “en la arquitectura” de *Dido y Eneas*. Arquitectura, pero ¿en qué sentido?

²² En Werckmeister III, la coma pitagórica se reparte por cuartos en 4 quintas (que resultan así más pequeñas): Do-Sol, Sol-Re, Re-La y Si-Sol b. Así, las terceras Do-Mi y Fa-La están bastante cercanas de la pureza y las otras se distancian progresivamente en este temperamento. La elección de la quinta temperada Si-Sol b favorece las tonalidades en bemol. Ver también R. de Candé, *Dictionnaire de musique*, Paris, Sueil, 1961, p. 238-239.

²³ Partitura, p. I.

²⁴ Texto que acompaña el CD de *Medeamaterial*, presentada por Danielle Cohen-Levinas, p. 3-4, en el CD Harmonia Mundi, n° 905215, 1993.

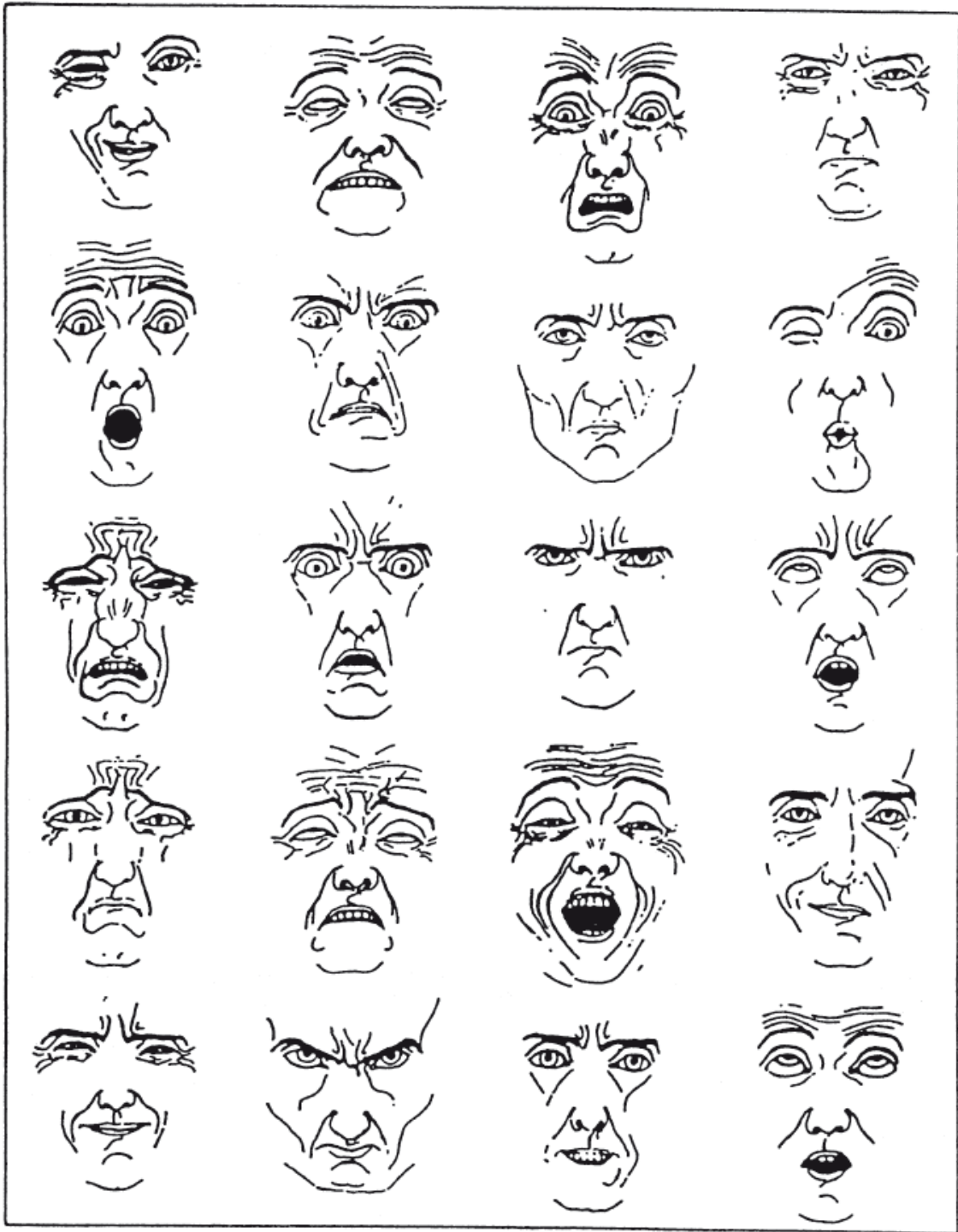


Figura 1: Pascal Dusapin, *Medeamaterial*, página V de la partitura

-83 (77) 83-

Diese folgende Manier kan auch wol passiret werden.

C - Grein	C - E	2
G - d rein	Cis - F	4
D - A unterro.	Dis - Fis	2
A - e unterro.	Dis - G	3
E - H rein	E - Gis	2
H - fis rein	F - A	2
Fis - Cis unterro.	Fis - B	3
Cis - Gis unterro.	G - H	2
Gis - dis Jusio.	Gis - c	4
Dis - B rein	A - cis	2
B - f rein	B - d	3
F - c unterro.	H - dis	3

} Viertheil eines commatis.

Die dritte Manier.

Es ist wolter durch die Viertheil com. eingetheilt/und auff dem Kupffer-Blate sub Num. V. zu finden.

Diese Praxis wird folgender Gestalt verrichtet/als: Wenn die andere Manier durch ein Dritttheil vorgekommen wird: So lässt man die erste quinta, nemlich G gegen C ein klein wenig schweben / G und d sind rein/gleichwie die Oitava d.D. das A muß gegen das D wieder herunterwärts schweben; A und e müssen wieder rein seyn: Nun halte man den ersten claven C gegen e, so wird sich befinden / daß das c gegen C ein gar weniges/wolesch man fast mit dem Gehör nicht perceiviren kan/berauffwärts schwebet: Weil aber die kleinen Schwebungen im C. G und D. A durch das Gehör nicht allemal so accurat getroffen wird/daß das Temperament C e erträglich ist/muß man so lang corrigiren/ bis sie erträglich klingen / wolesch gar leicht geschehen kan / weil man weiß / wo es zu finden ist. e und E müssen wieder rein seyn; H schwebet gegen E wieder herunter: Von diesem H examine man die Terziam G H. das H muß vom G auch auffwärts schweben: Vom H muß das fis rein seyn: fis muß vom d herauffwärts schweben.

Das XXX. Cap.

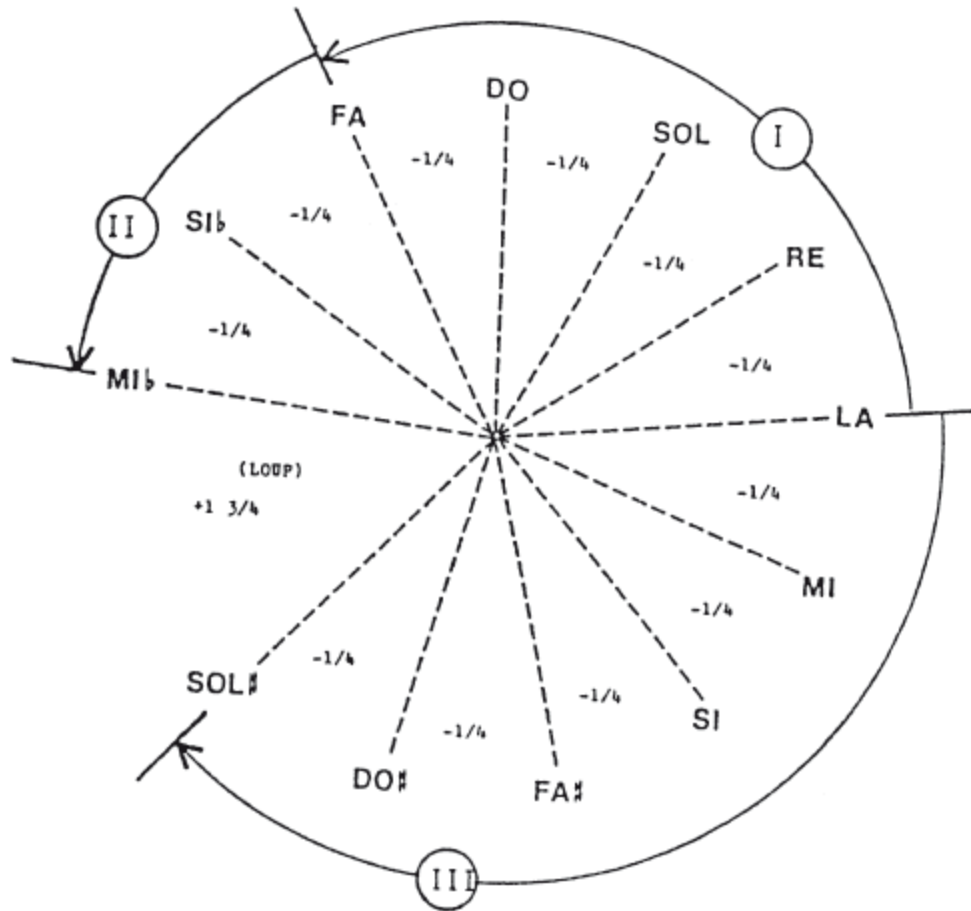
D werden auch aus der Regel. Probe die Tabellen mit angefüget welche in praxi wenn man stimmen will vor die Augen genommen werden: Die erste wird durch die Viertheil / die andere durch die Dritttheil commata eingetheilt: Diese ist dem Generi Diatonico, jenseit aber dem Chromatico favorat.

Viertheil eines commatis.		Dritttheil eines commatis.	
C - 1	Cis - 4	C - 1	Cis - 4
D - 2	Dis - 3	D - 1	Dis - 2
E - 3	F - 1	E - 1	F - 1
Fis - 4	Fis - 4	Fis - 4	Fis - 4
G - 2	Gis - 4	G - 1	Gis - 4
A - 3	A - 3	A - 1	A - 1
B - 2	B - 2	B - 1	B - 1
H - 3	H - 3	H - 3	H - 3

Schwebet herauff gegen		Schwebet herauff gegen	
E	Fis	E	Fis
F	G	F	G
Fis	Gis	Fis	Gis
G	A	G	A
Gis	B	Gis	B
A	H	A	H
B	c	B	c
H	cis	H	cis
c	d	c	d
cis	dis	cis	dis
d	dis	d	dis

Die erste Art Num. 3.		Die andere N. 4.	
G	C berunter 1/2 Com.	G	C berunter 1/3 Com.
d	G berunter 1/2 Com.	d	G berunter 1/3 Com.
A	A ist rein	A	A ist rein
c	E ist rein	c	E ist rein
H	H berunter 1/2 Com.	H	H ist rein
fis	Fis ist rein	fis	Fis berunter 1/3 Com.
cis	Cis ist rein	cis	Cis ist rein
Gis	Gis ist rein	Gis	Gis berunter 1/3 Com.
dis	Dis ist rein	dis	Dis beruff 1/3 Com.
B	B ist rein	B	B beruff 1/3 Com.
f	F ist rein	f	F berunter 1/3 Com.
c	F ist rein.	c	F ist rein

Figura 2: Pascal Dusapin, Medeamaterial, página III



La partition de MEDEAMATERIAL est dédiée à Bernard Focroulle, musicien.

Qu'il soit remercié de sa douce obstination...

Pascal Dusapin

Figura 3: Pascal Dusapin, *Medeamaterial*, página VII

Vamos a intentar establecer ciertos parentescos “distanciados”, puestos entre comillas, descubiertos entre algunas estructuras, géneros, estilos de la música barroca y las estructuras expresivas de *Medeamaterial*. Estas correspondencias distanciadas, que yo propongo, pueden establecerse en cinco niveles, y serán presentadas en cinco puntos:

1) *Pasacalle o chacona para expresar el adiós, la separación, el dolor.*

Recordemos en primer lugar el Pasacalle en sol menor de Purcell entre las últimas escenas (nº 38) que cierran la ópera, en las que Dido se imagina “después de su muerte”, en el más allá: en la paz y la calma eternas, apareciendo en el leve recuerdo de sus amigos y compañeros (ver ejemplo 1).

En la obra de Pascal Dusapin, el pasacalle aparece en el momento (compás 84) en el que el coro comenta y repite la declaración – temible – de la nodriza: “Señora, soy más vieja que mis llantos y mis risas²⁵”, texto que sirve de respuesta y eco a las frases precedentes de Medea: “Por mi y sus hijos que él ama, tú lloras o ríes, nodriza”. Nos parece evidente que esta evocación de inmenso dolor (y de llantos que la acompañan) le sugirió a Pascal Dusapin el estilo de la forma de un pasacalle, recordando, como en toda la historia de la música, la tristeza, la renuncia y el infinito (ver ejemplos 2a y 2b, compases 84-92, con la amable autorización de Éditions Salabert y BMG/Universal).

2) *Ritmos y movimientos en el estilo denominado “perpetuum mobile” recordando el ritmo motor de la música barroca, o bien los ritmos de carácter “meccanico” (en estilo mecánico) desde ciertas obras de Stravinsky, ciertas piezas para piano de Bartók (por ejemplo, el Allegro barbaro) y, sobre todo, después de Continuum y el Segundo Cuarteto de Ligeti (1968).*

En la ópera de Dusapin, estas danzas de tipo *meccanico* se asocian a la figura – cruel e insensible – de Jason, y estos ritmos motores “medidos”, “giusto” (ver también su parentesco con el “concitato” italiano de los madrigalistas y de Monteverdi, expresando el combate y el estilo del guerrero) se completan con *colores sonoros metálicos* producidos por el clave y los instrumentos de cuerda pinzada (laúd, tiorba *ad libitum*), evocando la frialdad de los sentimientos²⁶.

²⁵ “*Medeamaterial*”, en *Germania mort à Berlin et autres textes, op.cit.*, p. 11. Nuestra tipografía sigue la de la publicación de Éditions de Minuit (traducción de J. Jourdheuil y H. Schwarzingler).

²⁶ Ver otras indicaciones detalladas concernientes a los modos de interpretación de las cuerdas: página I de la partitura.

38

Va. I
 Va. II
 Va.
 Continuo
 Orch.
 (Continuo tacet)
 pp
 pp sempre
 DIDO
 guest. When I am
 laid, - am laid in earth, may my wrongs - cre-ate No
 2nd time
 1st time
 trou-ble, no trou-ble in thy breast, When I am
 20
 Re-mem-ber me! re-mem-ber me! but

Ejemplo 1: Henry Purcell, *Dido y Eneas*, n° 38.

The image shows a page of a musical score for the opera *Medeamaterial*. The score is for measures 84-88. It includes parts for Piano, Violins I and II, Viola, Cello, Double Bass, Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The piano part has a complex, rhythmic pattern with dynamic markings like *p*, *f*, *mf*, *ff*, *pizz*, and *tutti*. The vocal parts have German lyrics: "He - ein ich als mein Wei - sen O - der als - chen". There are also some handwritten notes and markings in the score, such as "1. 96" and "2. 96".

Ejemplo 2a: Pascal Dusapin, *Medeamaterial*, compases 84-88 (pasacalle)

A partir del compás 124, este “mecánico” prepara la entrada en escena virtual de Jason, que, al final de esta música “descriptiva”, va a pronunciar – ¿preguntar? – con la ayuda de una cinta magnetofónica que contiene una voz de hombre filtrada, “despersonalizada”, la frase siguiente: “Mujer, ¿qué voz?”²⁷ (ver ejemplo 3, compases 124-135).

La aparición siguiente de estos ritmos de danza *mecánicos* tiene lugar después de otro texto recitado (deformado y siempre filtrado) por Jason: “He oído eso a menudo”, a partir del compás 160.

El timbre metálico y frío del clave – en ritmo regular – prepara y sigue igualmente la muerte de los niños²⁸: entre los compases 554 y 583 se oye una música de clave extrañamente tocada, neutra e indiferente que acompaña la declamación siniestra de Medea. La partitura indica “muy rugoso, como una desolación (extraña en el clave...)”²⁹.

²⁷ Sin signo de interrogación en el texto de H. Müller, tomado fielmente por P. Dusapin, “Wieb was für eine Stimme”.

²⁸ Compás 584.

²⁹ Indicación en la página 77, compás 554.

89

* *And.* *très* *lento* *très* *lento* *très* *lento* *très* *lento*
 mais sans s'éloigner son la istua cont'ella un peu comme le Jasei ou couvra

Pas

Violon I

Violon II

Alto

Viola

Contrabasso (db)

Soprano

Alto

Ténor

Basso

90

91

92

9

Ejemplo 2b: Pascal Dusapin, *Medeamaterial*, compases 89-92 (continuación del pasacalle y del cromatismo)

124 [Entrée de Jason]

Clarinet

mf

[+ scritture à carico proprio (alt., alto, etc.) ad. libitum (un. mk)]

f = 56

Violins I

Violins II

Alto

Violoncello

Contrabajo

mf

[Les 1000000 jouent avec quel ponticello (legato)]

[Les jouent *pppp* (un. mk)]

128

Clarinet

(+ continue ad. lib.)

Violins I

Violins II

Alto

Violoncello

Contrabajo

132

Clarinet

(+ continue ad. lib.)

Violins I

Violins II

Alto

Violoncello

Ejemplo 3: Pascal Dusapin, *Medeamaterial*, compases 124-135 (estilo “meccanico”)

- 3) *Ostinatos lentos, giros y rotaciones obstinadas alrededor de un centro, ofreciendo una gran fuente de tensión.*

Al contrario que el estilo “meccanico”, el ostinato lento (en las cuerdas, acompañadas del órgano positivo) saca su expresividad *del estatismo, la falta de direccionalidad del movimiento musical*. A partir del compás 222, el órgano positivo, los violoncellos y los contrabajos tocan algunas *notas tenidas* (dos intervalos), los segundos violines tocan la nota Re de manera incesante (*ostinato* puro), mientras que las violas *repiten la alternancia* de dos notas (La sostenido y Sol sostenido).

Este ostinato obsesivo interviene entre dos frases de Jason (siempre “destimbradas”): “Para un hermano te he dado dos hijos”. Sin ninguna duda: esta repetición “mortal” (es decir, sin ninguna vitalidad ni dirección) evoca – como, más tarde, de manera constante durante la pieza – la muerte de su hermano cometida por Medea, enamorada de Jason (ver ejemplo 4, compases 222-236).

Oímos otro *ostinato* lento (en las cuerdas) a partir del compás 352, cuando Medea y el coro recitan – de manera muy entrecortada – el texto siguiente: “Y mi hermano, mi hermano Jason al que he arrojado mientras atravesaba la ruta de tus perseguidores [...] Para que escaparas de este padre despojado”.

222 $\frac{3}{2}$

Pá

Violino I

Violino II

Alto

Violonchelo

Contrabajo

22f

Pá

Violino I

Violino II

Alto

Violonchelo

Contrabajo

232

Pá

Violino I (dec)

Violino II

Alto

Violonchelo

Contrabajo

27

Ejemplo 4: Pascal Dusapin, *Medeamaterial*, compases 222-236 (ostinato).

4) *Utilización de diferentes modos antiguos revisitados (y completados), unidos a una expresión arquetípica.*

Conocemos los diferentes caracteres atribuidos a las tonalidades en el transcurso de la historia de la música. J.-J. Nattiez los presenta en una tabla que incluye los caracteres anotados por M. A. Charpentier y Rameau hasta Hoffmann y Lavignac³⁰. Voy a citar aquí los pasajes del libro de Christian Friedrich Daniel Schubert, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (comenzado en los años 1770-178 del *Sturm und Drang*, en la época de “l’*Affektenlehre*”, de la “teoría de los afectos”)³¹.

- *Modo de Re: expresión de la melancolía, de la tristeza.*

La descripción de re menor: “*schwermütige Weiblichkeit, die Spleen und Dünste brütet*”³².

Se encuentra que la presentación, la entrada en escena de Medea y sus manifestaciones más reservadas, “tranquilas” (a partir del compás 1; más lejos: a partir del compás 74; después: a partir del compás 141) pasan bajo el signo de un *lamento en modo de Re* (con notas pivotes Re-Fa). Pero este modo de Re está además “ornamentado” por las matizaciones del temperamento de “compromiso” (entre un mesotónico y un Werckmeister III), elegido por Pascal Dusapin. “Las frases musicales que utilizan por ejemplo *Si bemol - La - Sol bemol - Fa*, etc. [y más en otras secciones], no son exclusivamente un “coqueteo”, sino que deben inducir *un color armónico y expresivo continuamente conmovedor*. En este temperamento barroco, los sostenidos suenan más bajos que los bemoles³³” (recordemos esta última frase una segunda vez; ver ejemplo 5, a partir del compás 1).

³⁰ Jean-Jacques Nattiez, *Fondaments d’une sémiologie de la musique*, París, UGE, coll. « 10/18 », 1975, p. 157-158.

³¹ [Viena, 1806] Leipzig, Verlag Philipp Reclam, 1977, capítulo: “Charakteristik der Töne”, p. 284-287.

³² Christian Friedrich Daniel Schubart, *op. cit.* p. 284; según traducción de la autora: “feminidad melancólica (y sombría) que hace nacer el *spleen* y la nebulosidad”.

³³ Indicaciones del compositor en parte ya citadas, p. I de la partitura. Cursivas de la autora.

The image shows three systems of musical notation for the opera *Medeamaterial*. Each system consists of a vocal line for Medea and a piano line for the Positive Organ (Pos.). The first system (measures 1-2) shows Medea's entrance with the lyrics 'Jason, mi felicidad y mi desgracia. Nodriza, ¿dónde está mi marido?'. The second system (measures 3-4) continues the vocal line with lyrics 'Yo soy más vieja que mis llantos y risas'. The third system (measures 5-6) shows Medea's line with lyrics 'Aquí sólo se me desea que la muerte me lleve...'. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Ejemplo 5, Pascal Dusapin, *Medeamaterial*, compases 1-10 (modo de Re)

En esta utilización, aunque muy personal, del modo de *Re*, podemos constatar que el carácter expresivo coincide de manera ejemplar con las características usadas en el Barroco y el Clasicismo por los compositores citados: “grave y devoto” en Charpentier, “dulzura y tristeza” en Rameau³⁴; “melancólico, femenino y confuso” en Schubart. La palabra pronunciada por Medea en este tipo de escenas corresponde completamente con esta descripción:

- compás 1, Medea: “Jason, mi felicidad y mi desgracia. Nodriza, ¿dónde está mi marido?”;
- compás 74, órgano positivo con melodía en *Re*, es decir, en modo alrededor de *Re-Fa*, introduciendo el coro que pronuncia el texto de la nodriza: “Yo soy más vieja que mis llantos y risas”, etc.;
- compás 141, Medea (acompañada del coro, del órgano positivo, y del conjunto de cuerdas): “Aquí sólo se me desea que la muerte me lleve...”.

³⁴ Cf. Jean-Jacques Nattiez, *op. cit.*, p. 156.

- *Modo de Mi: expresión del amor, los celos, la desesperanza. Mi menor; “Naive, weibliche unschuldige Liebeserklärung, Klage ohne Murren, Seufzer, von wenigen Tränen begleitet...”³⁵.*

Para Pascal Dusapin, el modo de *Mi* (notas pivotes: *Si-Mi-Sol*) interviene en el monólogo de Medea cada vez que la heroína o la nodriza evocan a la rival: la hija de Creón (a partir del compás 23: “tú has dicho bien en casa de la hija de Creón...”);

- compás 42 y siguientes: “Por qué no en casa de la hija de Creón, que debe tener influencia sobre Creón, su padre, que puede concedernos derecho de ciudad en Corinto o echarnos de nuevo al exilio” (ver ejemplo 6a y 6b, a partir del compás 42).

5) *Estilo representativo, estilo histórico: expresión de la venganza y la muerte, de la sangre.*

La lista de arquetipos de expresión no estaría completa o, al menos, apropiada a Medea, sin los excesos emotivos, los desbordamientos afectivos.

Este “estilo expresivo” contemporáneo saca sus fuerzas y sus novedades de la escritura microtonal, en la utilización de cuartos de tono con el fin de la distorsión voluntaria. Evidentemente, cada una de estas manifestaciones “excesivas” de Medea está ligada a la expresión de la cólera, la voluntad y la venganza en respuesta al adulterio cometido por Jason;

- compases 386 y siguientes: Medea, “notas a cantar con mucho aire en la voz³⁶” (sonidos muy ricos en armónicos) y con alternancia o en complemento: $\frac{1}{4}$ y $\frac{3}{4}$ de tono; y cuarteto vocal amplificado (por micrófonos de alta fidelidad). “Se trata de obtener un efecto de “cercanía”, aunque las voces del cuarteto vocal sean susurradas, habladas o cantadas a media voz³⁷”. Con la ayuda de la palabra, el texto de esta escena prepara la venganza de Medea, la muerte de los hijos de la pareja: “El mío y el suyo. ¿Amas a tus hijos? ¿Quieres recuperar a tus hijos...? (ver ejemplo 7, a partir del compás 386, p. 42 – cuarteto vocal).

³⁵ “Declaración de amor naif, femenina, inocente; queja sin tronido y suspiro; acompañada de algunas lágrimas...”, en Christian Friedrich Daniel Schubert, *op. cit.*, p. 286.

³⁶ Indicación, página III de la partitura.

³⁷ *Ibid.* página III.

The image shows a handwritten musical score for measures 34-44 of 'Medeamaterial' by Pascal Dusapin. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It includes parts for Flute, Piccolo, Violins I & II, Chorus (Soprano, Alto, Tenor, Bass), and Piano. The lyrics are in German: 'Bei uns Tochter hat die Macht, hat Wohl über uns'. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as 'p' and 'pp'. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 44 and the second system starting at measure 45.

Ejemplo 6a, Pascal Dusapin, *Medeamaterial*, compases 34-44 (modo de Mi)

45 *Médée* *p* *mf*
 ih - sen Va - lea Dea - Chryse - ben hān - das Voh - eccht in Xo -
Pas.
Violins I (diriz.)
Violins II (diriz.)
Chorus
Soprano
Alto
Tenore
Basses
 ns Toch - tee

48 *Médée* *pp*
 ainh o - dex o - dex o - dex sos - sos in eis an - des an - land
 (colla parte)
Pas.
Violins I
Violins II
Alto
Violoncello
Contrabasso (en solone)
Chorus
Soprano
Alto
 Tenore (diriz.)
 Basses (diriz.)
 (colla parte) in an - des

Ejemplo 6b, Pascal Dusapin, *Medeamaterial*, compases 45-53 (modo de Mi, continuación)

384

5/8 4/8

Meide

Violins I (des)

Violins I

Alto

Viola

Contrabass

(Sopra) solo 1

(Sopra) solo 2

(Alto) solo 3

(Tenor) solo 4

Quarteto vocal

(con Nota Quatuor.)

42

Ejemplo 7, Pascal Dusapin, *Medeamaterial*, compases 384 y siguientes (estilo expresivo)

Sin entrar en todos los detalles, evocamos brevemente el último, el “supremo” estado de expresividad, a partir de la historia de los monólogos de Medea: los gritos o las recitaciones en los registros sobreagudos, sugiriendo la sangre, la matanza.

- A partir del compás 471, Medea está acompañada del cuarteto vocal y del coro (indicación: “furioso”): “Que el vestido del amor, mi otra piel, bordada por las manos de la mujer despojada, con el oro de la Cólquida, y teñida con sangre de los padres, hermanos e hijos durante el banquete de bodas...”.

- A partir del compás 176, Medea (y el coro, acompañado del conjunto de cuerdas y el clave): “Este cuerpo ya no significa nada para ti. ¿Quieres beber mi sangre, Jason...?” (ver ejemplos 8a y 8b, compases 172-187).

172

Clarinet

Violino I

Violino II

Alto

Violoncello

Contrabajo

Mezzosoprano

Chorus

176 *tutti, poco animato*

Be - deu - tel die - sen Leib Die - nicks me - ha We - ist du

[*cinquantesimo + Spazzes*]

de - deu - tel die - sen Leib nicks we - ist

Ejemplo 8a, Pascal Dusapin, *Medeamaterial*, compases 172-179 (estilo histórico)

180

Sopran
mein Blatt *kein Sen* *st-sen*

Clarinet

Violon I
Violon II
Alto
Violoncellos
Contrabass

Alto (Sopra. 2da. v.)
Chorus (2da. v.)
Ténor
du *mein Blatt* *kein* *ken*

184

Sopran
st-sen *st-sen* *catadul*

Clarinet
tutti: crescendo

Violon I
Violon II
Alto
Violoncellos
Contrabass

Ejemplo 8b, Pascal Dusapin, *Medeamaterial*, compases 180-187 (estilo histórico, continuación)

Aunque podríamos continuar enumerando paralelismos entre técnicas musicales barrocas y contemporáneas, en el marco de este artículo nos contentaremos con aquellos signos de una actitud consciente de “reescritura musical” manifestada por parte de Pascal Dusapin.

Se pueden constatar las causas, los motivos diferentes a la “reescritura” en el trabajo del escritor o del compositor. Uno respondería a un desafío al mismo tiempo político y personal, el otro a un desafío de la utilización de la orquesta y “la arquitectura” barrocas ofrecidas en la velada del estreno de esta obra de encargo.

Para terminar, establecemos un paralelismo entre las *artes poéticas* de ambos que revelan estar en perfecta oposición.

En una entrevista con H. Laube, Heiner Müller expresa su deseo más profundo de alcanzar “el efecto de sumersión” desde el punto de vista de la recepción estética o de la percepción catártica:

Quando yo escribo, es siempre con una sola necesidad: colocar tantas cosas en la espalda de la gente que no sepan lo que deben coger primero, y yo creo además que esta es la única posibilidad. [...] Hoy en día es necesario dar el mayor número posible de elementos a la vez, de manera que el público esté forzado a elegir. [...] El único medio, creo yo, es que estén sumergidos. [...] Siempre hace falta que un elemento se vuelva con fuerza hacia otro, para que los dos hagan un efecto conjunto³⁸.

Pascal Dusapin se expresa frecuentemente según las categorías de la estética “minimalista”, en términos de rechazo del pensamiento dialéctico.

Siempre he deseado que el arte en general y la música en particular estuvieran solas, no aisladas, pero fuera de alcance, renovadas sin cese por esta percepción poderosa y enigmática que se puede encontrar en Ad Reinhardt, Sol Lewitt, Donald Judd o Carl Andre, y siempre en Flaubert o Beckett. [...] Me gustaría salir de [este] pensamiento dialéctico. Pero estoy fascinado también por los polifonistas de la Edad Media. Todo el arte de Pérotin reside en la ausencia de estructura en forma de paroxismo. Sin embargo, escribo más bien músicas que irrumpen, pero esto no es antinómico³⁹.

La continuación de este tipo de investigación podrá cuestionar este fenómeno: cómo estéticas también contradictorias – la de la “sumersión” y la del “minimalismo” de la concentración pura – pueden conducir al acto de reescritura común.

Traducción de Alberto Carretero Aguado

³⁸ Citado por Jean-Pierre Morel, *L'Hydre et l'ascenseur*, op. cit., p. 200.

³⁹ Danielle Cohen-Levinas, *Causeries sur la musique*, op. cit., p. 244-245.