

A black and white close-up photograph of Claude Ballif, an elderly man with glasses and a mustache, playing a piano. He is wearing a dark, vertically striped shirt. The image is the cover of a CD or DVD set.

CLAUDE
BALLIF

L'INTÉGRALE POUR FLÛTE

3
ÉDITION

3 13	LA PENSÉE MOUVANTE : VERS UNE EXPANSION MÉTATONALE
15 25	CHANGING THOUGHT: TOWARDS A METATONAL EXPANSION
27 37	EL PENSAMIENTO FLEXIBLE: HACIA UNA EXPANSIÓN MÉTATONAL
39 41	JOSÉ GARCÍA-GUERRERO
43 45	MANUEL HERNÁNDEZ SILVA
47 49	ORCHESTRE SYMPHONIQUE SIMÓN BOLÍVAR

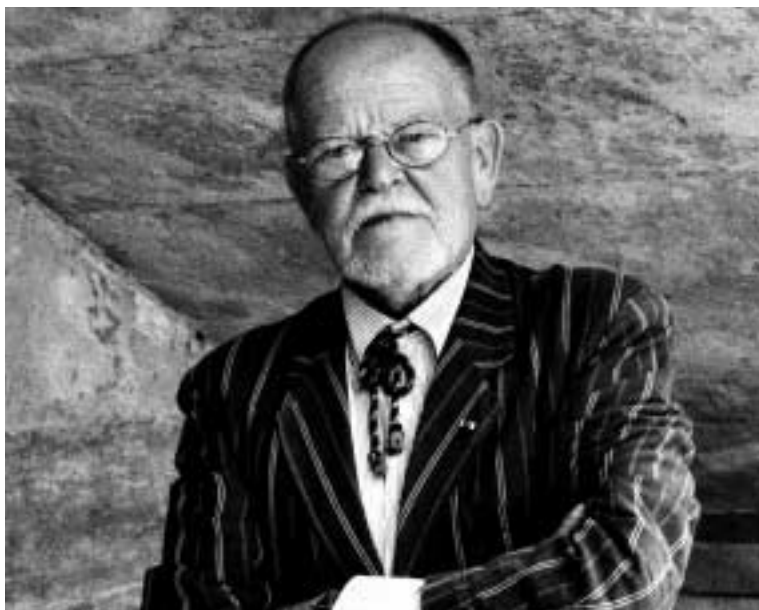
- | | | |
|----------|---|-------|
| 1 | SONATE POUR FLÛTE ET PIANO (1958)
DEDIÉ À AURÈLE NICOLET
Enregistré le 26 avril 2001 | 00:00 |
| 2 | MOUVEMENTS POUR 2 (1959)
DEDIÉ À SEVERINO GAZZELLOMI
Enregistré le 27 avril 2001 | 00:00 |
| 3 | SOLFEGGIETTO NO. 1 POUR FLÛTE OP. 36 (1961)
DEDIÉ À ANDRÉ SALM
Enregistré le 25 avril 2001 | 00:00 |
| 4 | CHANT DE L'INNOCENT (1977)
Enregistré le 13 janvier 2002 | 00:00 |
| 5 | CONCERTO POUR FLÛTE ET ORCHESTRE OP. 49 NO. 4 (2000)
DEDIÉ À JOSÉ GARCÍA GUERRERO
Enregistré le 23, 24 et 25 octobre 2000
à Caracas au Théâtre Teresa Carreño, Salle J. F. Ribas.
Prise de son et montage Wolfgang et Elisabeth Reithofer, W [®] A [®] R Studio-Vienne
Production Orchestre Symphonique Simón Bolívar | 00:00 |

Flûte : José García Guerrero

Piano : Philippe Keler

Chef d'Orchestre : Manuel Hernández Silva

Orchestre Symphonique : Simón Bolívar



LA PENSÉE MOUVANTE : VERS UNE EXPANSION MÉTATONALE

PAR WILLIAMS MONTESINOS

« Une force émotive modèle le champ sémantique plus ou moins expansif. Il se révèle par diverses tensions, détentes, silences, et même par conflits d'énergies, lorsque la musique bouscule l'alternance d'arsis et de thésis, d'ouverts et de clos. Il faut à cette musique, hors toute idée, faire présenter dans le flux du sonore un champ sémantique résonnant neuf qui donnera forme, fond, figure, uniques à chaque composition... » CLAUDE BALLIF¹

INTRODUCTION

Voilà un demi-siècle que la pensée musicale de Claude Ballif se réactualise jour après jour dans une alternance dynamique du couple tradition/continuité.

En effet, Maurice Fleuret ne se trompait pas lorsqu'en 1968, il écrivait : « il y a les musiciens qui parlent, les musiciens qui font parler d'eux et les musiciens dont on parlera. C. Ballif, appartient, de toute évidence, à la dernière catégorie »².

Mais, C. Ballif, appartient aussi – de par sa nature *trialectique*³ ou plutôt *triunitaire*, notion qu'il préférerait sûrement en hommage à son ami, l'artiste plasticien Marino di Teana⁴ – à la pensée de la forme mouvante, pensée qui trouve ses sources dans ce que Jean Wahl avait déjà pressenti⁵ : « ces architectures sonores qui nous font refléchir, quand leur irruption nous donne le temps de réflexion, aux catégories du continu et du discontinu ». Et nous voici, trente-deux ans après la phrase de M. Fleuret « ...et les musiciens dont on parlera » ; C. Ballif, avec une tenace pudeur et après un parcours d'un bon demi-siècle – des premiers bouleversements d'après 45 à l'aube du nouveau millénaire – nous livre son plus beau cadeau sonore : le *Concerto pour flûte* dédié au soliste vénézuélien José García Guerrero⁶, créé et enregistré à Caracas par l'Orchestre Symphonique Simón Bolívar, sous la direction de Manuel Hernández-Silva en novembre 2000⁷.

Ainsi, la version qui nous est présentée dans ce coffret, et qui nous vient d'outre-atlantique, nous fait redécouvrir chez le compositeur et en dehors de son habituel imaginaire prolifique un aspect caché de son discours : l'expression du *délire* comme architecture narrative – peut-être parfois négligé à cause de ce manque de générosité propre à certaines interprétations des musiques de notre temps, tributaires des tendances en vogue. *Triste Exotisme!*⁸

Par ailleurs, grâce à cette production discographique, nous redécouvrons aussi des œuvres plus anciennes comme la *Sonate pour flûte et piano* (1958), le *Mouvement pour deux pour flûte et piano* (1959), le *Solfeggiotto pour flûte* (1961) et le *Chant de l'innocent* (1977), qui sont interprétées ici avec brio et générosité et nous donnent une belle leçon de ce qu'auraient pu être d'autres versions d'un répertoire considéré pendant longtemps comme hermétique et inaccessible, « car en musique, rien n'est sûr, si ce n'est qu'en continuant d'exister, il n'y a rien qui ne se transforme »⁹.

Les cinq versions des œuvres enregistrées dans cette production paraissent sculptées dans l'imaginaire du voyage de l'oreille d'un Claude Ballif : « nous saisissons les rapports de hauteurs, nous saisissons les rythmes, mais nous avons du mal à réaliser intérieurement le tout » ; encore C. Ballif, « La partition n'est utile que pour révéler, *punctum contra puncti*, une réalité macroscopique que l'audition va syncrétiser »¹⁰.

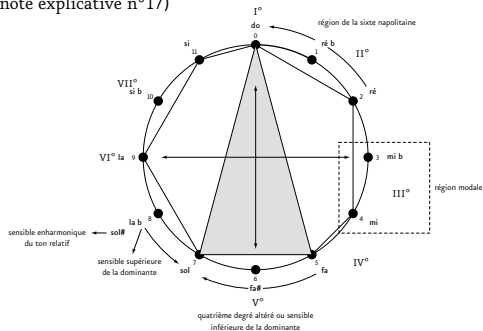
TRADITION ET CONTINUITÉ

Tout au long de sa vie de compositeur, de pédagogue et surtout de penseur – car, comme l'a déjà signalé Costin Miereanu ¹¹, *Ballif est sans conteste l'un des grands compositeurs et penseurs d'aujourd'hui* –, il n'a cessé de souligner que l'essentiel de l'esprit diatonique consistait à observer, à travers le discours, un son de référence pour donner la polarité ou le son de la gamme.

Pour lui, la gamme tonale se présente alors comme un ensemble de 3 + 4 sons, dont 3 sons noyau – constituant l'*invariant harmonique* – infèrent la liberté de mobilité spatiale aux sons restant. Par ailleurs, il avait observé que les musiciens classiques avaient progressivement introduit – et cela sans changer de tonalité – une partie des 5 autres sons accidentels.

Trois sons fixes, quatre sons variants et cinq sons accidentels ; ceci prouvait qu'en définitive, les musiciens avaient toujours imaginé la gamme de sept sons comme un système non pas clos, mais bien ouvert sur l'ensemble de 3 + 4 + 5 sons :

FIG. 1²² (voir note explicative n°17)



Ton de référence, sons invariants, variants mélodiques, chromatisme généralisé, ce sont les concepts qui vont être au centre des préoccupations de C. Ballif depuis la fin des années 40 et qui sont exposés dans son traité *Introduction à la métatonalité*²³.

Le concept métatonal construit son label à partir de trois piliers fondamentaux du langage tonal : la tonique, la sous-dominante et la dominante. Il ne s'agit ici ni d'échelles, ni de gammes, mais plutôt de ce que C. Ballif définissait dès 1949 comme l'*invariant harmonique*, sorte d'*espace substrat* – notion définie par René Thom²⁴ et qui constitue le *domaine spatial* contenant un corpus de données concernant la *morphologie envisagée*.

« A partir de la structure tonale de la gamme de sept sons (invariant métatonal), nous pourrions construire une gamme métatonale de onze sons, le FA dièse (pour la gamme de DO) étant écarté à cause

du triton, mais pouvant être réintroduit à titre d'accident (emprunt à la dominante supérieure). Par cet artifice, il sera toujours possible de trouver à l'analyse une hiérarchie dans n'importe quelle série atonale de douze sons¹⁵. »

LA GAMME MÉTATONALE DANS SON MOUVEMENT

Nous voici donc, face à une gamme de onze sons. Modulo 12 défectif ou tout simplement modulo 11 ? Il est temps de se pencher humblement sur la révélation que Ballif nous a faite depuis la fin des années 40 : si la gamme métatonale est un ensemble de 11 notes dont trois, constituant un noyau, infèrent la liberté des notes restant et la non-présence de la note axiale, c'est-à-dire : $(3 + 4 + 5) - (1)$, il faudrait alors reformuler une extension à la dialectique de cet ensemble ou tout simplement l'inscrire dans une mouvance de *logique dynamique* ; tout comme la *logique axiomatique* de Stéphane Lupasco qui dégage trois dialectiques, pour atteindre cette troisième matière considérée par lui-même « comme une matière-source, comme une matière-mère, sorte de creuset phénoménal quantique... »¹⁶.

Bref, à notre avis, c'est le son *antipode* qui est à l'origine du ton *indicatif* et non pas le son orient ; l'observation d'un ensemble de 11 notes – défini par C. Ballif lui-même comme l'ensemble référentiel – dans son mouvement, va nous dévoiler tout d'abord l'absence d'une note et non la fixation de son pôle symétrique.

Notre proposition peut donc s'articuler de la manière suivante :

- a) Observation de l'*ensemble référentiel*, dans son mouvement.
- b) Constatation de son *antipode*.
- c) Instauration de l'*invariant harmonique* à partir du son manquant.
- d) Distribution de la *gamme métatonale* en attribuant au terme zéro la place du son manquant : son *antipode*.

RÉFÉRENTIEL INITIAL DU CONCERTO POUR FLÛTE ET ORCHESTRE

Un délire de dédales

FIG. 2

mesure 2 mesure 4 mesure 6

mesure 1

mesure 3 mesure 5 mesure 7

Ars bene movendi, voilà la phrase qui pourrait résumer l'esprit métatonal puisqu'en définitive la *métatonalité* est une manière d'observer le matériau dans son mouvement. Elle ne pourrait concevoir le matériau de manière statique ou immobile. La gamme métatonale ne représente aucun intérêt si elle n'est pas envisagée dans son mouvement à travers le geste : ce même geste que Ballif définit comme un référentiel. Mais la métatonalité est aussi à notre avis, « une méthodologie » d'organisation de données, applicable aux expériences sonores les plus diverses.

GAMME MÉTATONALE INITIALE DU CONCERTO POUR FLÛTE ET ORCHESTRE

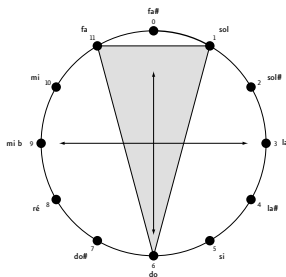
FIG. 3

variants mélodiques

invariant harmonique

SON MANQUANT : FA DIÈSE
(voir note explicative)¹⁷

FIG. 4



Mais revenons à notre question : modulo 12 défectif ou tout simplement modulo 11 ?

Pierre Barbaud exposait dans *La musique, discipline scientifique*¹⁸ que l'ensemble des notes de la gamme chromatique, muni de l'opération transposition, constitue un groupe équivalent à celui de l'ensemble des nombres naturels modulo 12, muni de l'opération addition ; mais par ailleurs, Michel Philippot avait constaté, lors de la réalisation de sa pièce *Carrés Magiques*¹⁹, que la seule utilisation de l'addition l'enfermait « dans un système de simple transposition de notes, motifs, lignes mélodiques ou accords à l'exclusion de tout autre type de transformation »²⁰. C'est alors que Philippot trouvera très amusant d'ajouter l'opération multiplication à la proposition de P. Barbaud et de transformer ainsi l'ensemble de la gamme chromatique en un groupe en anneau : « mais 12 n'étant pas un nombre premier, il en résulte, évidemment, que l'anneau en question possède des diviseurs de zéro. Par conséquent, les multiples qui sont également des diviseurs de 12 (diviseurs de zéro) sont des éléments absorbant ». (voir note explicative)²¹

FIG. 5

TABLE DE MULTIPLICATION MODULO 12													
X	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	NOTE NEUTRE
1	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	GAMME CHROMATIQUE ASCENDANTE
2	0	2	4	6	8	10	0	2	4	6	8	10	GAMME PAR TONS 1ÈRE TRANSPOSITION
3	0	3	6	9	0	3	6	9	0	3	6	9	ACCORD DE 7È DIMINUÉ
4	0	4	8	0	4	8	0	4	8	0	4	8	ACCORD DE 5ÈE AUGMENTÉE
5	0	5	10	3	8	1	6	11	4	9	2	7	CYCLE DE 4TES
6	0	6	0	6	0	6	0	6	0	6	0	6	TRITON
7	0	7	2	9	4	11	6	7	8	3	10	5	CYCLE DE 5TES
8	0	8	4	0	8	4	0	8	4	0	8	4	SPATIALISATION DE 1 ACCORD DE 5 AUG.
9	0	9	6	3	0	9	6	3	0	9	6	3	SPATIALISATION DE 1 ACCORD DE 7È DIMINUÉ
10	0	10	8	6	4	2	0	10	8	6	4	2	GAMME PAR TONS DESCENDANTE
11	0	11	10	9	8	7	6	5	4	9	2	1	GAMME CHROMATIQUE DESCENDANTE

En effet, les trois multiplications les plus intéressantes pour M. Philippot sont ici les multiplications par 5, par 7 et par 11 (nombres premiers), ce qui prouverait que si la gamme métatonale est un mode défectif du modulo 12, elle se trouverait aussi dans la même situation.

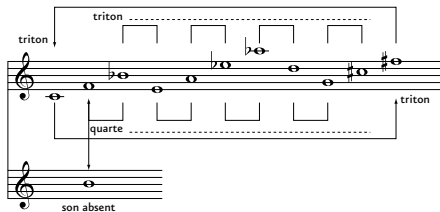
Or, ce n'est pas le cas. Et, puisque nous insistons sur l'axiome selon lequel l'absence d'une note va nous dévoiler la présence d'un son de référence et par conséquent la constitution d'un invariant harmonique, nous associerons la gamme métatonale à un domaine ou territoire encore plus flexible et peut-être plus dynamique, à savoir le modulo 11. Voici alors la table en question :

FIG. 6

TABLE DE MULTIPLICATION MODULO 11												
X	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	NOTE POLAIRE
1	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	GAMME CHROMATIQUE MODULO 11
2	0	2	4	6	8	10	1	3	5	7	9	GAMME PAR TONS 1ÈRE ET 2È TRANSPOSITION
3	0	3	6	9	1	4	7	10	2	5	8	ACCORDS DE 7È DIMINUÉ
4	0	4	8	1	5	9	2	6	10	3	7	ACCORDS DE 5ÈE AUG.
5	0	5	10	4	9	3	8	2	7	1	6	4TES + 4TES AUG.
6	0	6	1	7	2	8	3	9	4	10	5	TRITON + 5TE
7	0	7	3	10	6	2	9	5	1	8	4	7+8+7+8+8+7+8+8+7+8 (DEMI TONS)
8	0	8	5	2	10	7	4	1	9	6	3	8+9+9+8+9+9+8+9+9 (DEMI TONS)
9	0	9	7	5	3	1	10	8	6	4	2	9+10+10+10+10+9+10+10+10 (IDEM)
10	0	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	GAMME CHROMATIQUE MOD.11 DESCENDANTE

A la différence de la table de multiplication du modulo 12, la table ci-dessus, nous révèle quelques aspects qui méritent notre attention. Par exemple, la multiplication par 2 fait apparaître les deux transpositions de la gamme par tons sauf un son; de même pour les multiplications par 3 et 4 qui font apparaître respectivement – *sauf une note* – toutes les transpositions de l'accord de septième diminuée et de quinte augmentée. Quant à la multiplication par 5, elle va nous révéler un *référentiel* très cher à l'ossature structurelle de C. Ballif :

FIG. 7



En ce qui concerne les multiplications par 6, 7, 8 et 9, elles feront apparaître tous les termes de la gamme métatonale. On remarquera néanmoins que la multiplication par 6 révèle une alternance des intervalles de triton/quinte et si nous poussons plus avant notre raisonnement, nous constaterons aussi que les multiplications par 7, 8 et 9 nous dévoilent toute une série de symétries et de *parcours équilibrés*. Par ailleurs, la multiplication par 10 reproduit la descente chromatique moins le son absent. Enfin, notre démarche à présent esquissée, laissons C. Ballif *retrouver la parole* : « La gamme que nous allons proposer n'a pas été choisie au hasard dans un de ces inventaires de gammes qu'il est facile d'établir. Notre gamme est un essai de synthèse de toutes les gammes employées depuis l'époque de la musique modale jusqu'à nos jours. Il ne s'agit, ni d'un retour à des techniques du passé, ni de l'acceptation exclusive des

techniques actuelles... » Ballif encore : « ...l'atonalité n'est pas la seule technique qui utilise le matériel complet des douze sons. Ces deux techniques, comme nous l'avons dit plus haut, sont deux attitudes qui s'offrent au musicien parmi d'autres également possibles... »²²

POSTDATA

Pour la culture du XVIII^e siècle, le système tonal constituait une sorte d'évidence esthétique : une vérité *quasi-apodictique*. Il s'agissait d'une solution au problème de l'instauration d'une langue universelle, une solution bien arrangeante pour les compositeurs des XVIII^e et XIX^e siècles. Cette logique avait été théorisée par Jean-Philippe Rameau dans son texte *Démonstration du principe de l'harmonie* et approuvée par l'Académie des Sciences en 1750.

En réalité, Rameau ne faisait alors que formuler l'assise théorique d'une pratique déjà installée systématiquement depuis le XVI^e siècle, telle une *idéologie de la pratique* et de la technique musicale. Rappelons que dès la première moitié du XVII^e siècle, commence un processus de *sensibilisation* qui enrichira les modes majeur et mineur, lorsqu'un certain nombre de degrés autres que les 7 notes diatoniques deviendront pratique courante (FIG. N°1) ; ce processus de *sensibilisation*, deviendra alors une sorte de transgression dans la pratique musicale savante.

En effet, une fois le tempérament défini, on constatera de plus en plus systématiquement l'apparition du demi-ton qui, à son tour, provoquera l'apparition d'accords altérés de plus en plus nombreux.

Ainsi, l'harmonie du XIX^e siècle aura la voie toute tracée pour affirmer la liberté des relations sur le plan structurel tonal.

Cela ne fait que corroborer l'opinion de C. Ballif, lorsqu'il affirme que les musiciens ont toujours imaginé la gamme de sept sons comme un système non pas clos, mais bien ouvert sur l'ensemble de 7 + 5.

Mais il ne s'agit plus aujourd'hui de rechercher la paternité d'une supposée responsabilité qui puisse justifier les malentendus esthétiques. Il s'agit plutôt de comprendre l'évolution d'un choix *idéologique*,

opéré bien avant les querelles du XX^e siècle.

Pour cela, la *Métatonalité* se révèle alors pour nous le point de référence théorique et musical le plus sain car, loin d'infliger une rupture avec la tradition, elle s'efforce de comprendre un texte musical en tenant compte de ses points d'appui et des ses points de mobilité, offrant alors une interaction entre tradition et continuité.

N'oublions pas que pour C. Ballif, la gamme de sept sons n'est plus qu'une gamme particulière parmi les autres, de même que la tonalité en occident n'était plus qu'une possibilité parmi d'autres d'organiser le discours sonore.

Rappelons de plus que l'esprit métatonal permet d'envisager toute expérience musicale en tenant compte tant de la tradition de l'écriture comme processus évolutif, que des notions d'espace non octaviant et de division infinitésimale de l'espace sonore : l'ultra chromatisme et les microintervalles.

Enfin, si l'on considère l'esprit métatonal comme le mécanisme dynamique d'une synthèse triunitaire, la logique métatonale est alors ce troisième *système sans esprit de système* qui efface la contradiction tonal/atonal et souligne la *réalité mouvante* du processus musical pour nous conduire dans un mode de perception et de compréhension d'un espace sonore non négligeable et singulièrement éclairant.

La Métatonalité nous propose une véritable observation de l'objet sonore dans son mouvement ainsi que la nécessité de penser le discours musical en interrogeant tout d'abord le matériau lui-même.

...Et, puisque Claude a fait de « la technique la liberté de ses sensations »...

NOTES

1. Claude Ballif, *Economie musicale. Souhaits entre symboles*, Paris, Méridiens-Klincksieck, p.74.
2. Maurice Fleuret, « Claude Ballif notes pour un portrait ». La Revue Musicale, n°263, 1968, pp.11-18.
3. Triialectique selon Basarab Nicolescu ou triadialectique selon Stéphane Lupasco; quoi qu'il en soit, ces deux termes font référence à une seule et même notion, qui exprime la nature ternaire homogène-hétérogène-état de toute manifestation de la Réalité.
4. Peintre, sculpteur, architecte, né à Teana en 1920 et auteur du livre *L'homme et l'univers mobile*.
5. Jean Wahl, « En écoutant Ballif ». La Revue Musicale, n°263, 1968, p.7.
6. Pour l'interprétation de cette œuvre, José G. Guerrero a construit une tablature de positions pour l'exécution des quarts de ton sur la flûte.
7. Le premier contact de Claude Ballif avec le milieu musical vénézuélien date des créations outre-atlantique de sa *Sonate pour flûte et piano* et de sa pièce symphonique *A cor et à cri*, à l'occasion de la première Rencontre franco-vénézuélienne autour de l'esthétique (1977), conçue et organisée par l'auteur de ce texte, en collaboration avec l'Institut d'Esthétique de l'Université Paris 1, Sorbonne Panthéon et avec le soutien financier du Conseil National de la Recherche Scientifique (CONICIT) du Vénézuéla.
8. Claude Ballif, *Voyage de mon oreille*, Paris, UGE, 1979, pp.13-23.
9. Claude Ballif, *Ibid.*, p.190.
10. *Ibid.*, p.189.
11. Préface du texte de Michèle Tosi, *Claude Ballif*, Paris, 1996.
12. En effet, dès la première moitié du XVII^e siècle, on constatera le développement d'un phénomène mélodique qui n'est d'ailleurs pas une exclusivité du système tonal: les notes fortes auront tendance à attirer vers elles les notes immédiatement voisines de l'échelle. Ce processus – dit: «sensibilisation» – va enrichir le mode majeur d'un certain nombre de degrés chromatiques. Ainsi, on trouvera couramment en UT, un FA dièse et un LA: sensibles supérieures et inférieures de la dominante et un RE b – sensible supérieure de la tonique. Le mode mineur n'échappera pas à ce processus de sensibilisation et, compte tenu de sa double pente ascendante et descendante, comportera tous les degrés chromatiques dès le début du XVIII^e siècle.
13. Claude Ballif, *Introduction à la métatonalité*, Paris, Richard Masse, 1956.
14. René Thom, *Paraboles et catastrophes*, Paris, Champs Flammarion, 1983.
15. Claude Ballif, *Introduction à la métatonalité*, p.98.
16. Stéphane Lupasco, *Le Principe d'antagonisme et la logique de l'énergie*, Paris, L'esprit et la matière, Le Rocher, 1987, p.63.
17. Éclaircissement I: à l'intérieur du cadran chromatique, les intervalles de la gamme tempérée se trouvent représentés: unisson = 0 + demi-ton = 1 (correspondance du modulo 12 avec l'octave). Mais, cette relation n'est pas exclusivement restreinte à l'ensemble chromatique, elle s'applique également à d'autres périodicités différentes de l'octave. Autrement dit, si nous remplaçons l'octave par un autre espace ou territoire quel qu'il soit et le chiffre 12 par un autre, le tempérément, dans son sens le plus étendu, équivaut alors à une épartition de n éléments d'un intervalle référentiel.
18. Pierre Barbaud, *La musique, discipline scientifique*, Paris, Dunod, 1968.
19. Œuvre créée à Radio France le 15 mars 1983 en hommage à Evariste Galois.
20. Voir lettre de M. Philpott à Marie-Thérèse Leroy, publiée dans *Les cahiers du CIREM*, n°1-2, 1986, pp. 72-73.
21. Éclaircissement II: de même que pour la représentation des notes à l'intérieur du cadran chromatique, les sons dans les tables de multiplication modulo 12 et modulo 11, sont représentés de la manière suivante: (0 = DO; 1 = DO#; etc... et ainsi de suite jusqu'à compléter le modulo). Quant à la lecture des résultats dans les deux tables, il nous suffira de préciser l'intersection des chiffres calculés entre la première colonne verticale et la première colonne horizontale. Par exemple, pour les multiplications dans le modulo 12, l'opération suivante: (9x5) divisé par 12 donne «9 = LA». Tandis que la même opération dans le modulo 11, soit (9x5) divisé par 11, donne «1 = DO#». Ainsi, les résultats obtenus correspondent au reste de la division. N'oublions pas que les opérations dans les modulo 11 et 12 nous renvoient toujours aux termes de la gamme chromatique. Quant au quotient dans la division, il nous renvoie toujours, au moins dans la norme MIDI, à la tessiture ou au registre de la hauteur obtenue.
22. Claude Ballif, *Introduction à la métatonalité*, p.80.



CHANGING THOUGHT: TOWARDS A METATONAL EXPANSION

BY WILLIAMS MONTESINOS

'...An emotional force models the more or less expansive semantic field. It is revealed through various tensions, relaxations, silences and even conflicts of energies, when the music jostles the alternation of arsis and thesis, of open and closed. Beyond any idea, this music must present in the sound flux a semantic field sounding new that will give form, content and figure unique to each composition...' CLAUDE BALLIF³

INTRODUCTION

For a half-century now, the musical thinking of Claude Ballif has updated itself day after day in a dynamic alternation of tradition and continuity.

Indeed, Maurice Fleuret was not mistaken when, in 1968, he wrote: 'There are musicians who talk, musicians who get themselves talked about, and musicians about whom one will speak [in the future]. C. Ballif quite evidently belongs to the last category'⁴.

But C. Ballif also belongs – by his *trialectical*⁵ or rather *tri-unitary* nature, a notion he would surely prefer, in tribute to his friend, the visual artist Marino di Teana⁴ – to the thinking of the moving form, thinking that has its sources in what Jean Wahl had already sensed⁵: these structures of sound that make us reflect, when their irruption allows us time for reflection, about the categories of the continuous and the discontinuous. And here we are today, thirty-two years after Maurice Fleuret's phrase: '...and musicians about whom one will speak'; C. Ballif, with tenacious modesty and after a career of a good half-century – from the first post-war upheavals to the dawn of the new millennium – offers us his most beautiful sound gift: the Flute Concerto dedicated to the Venezuelan soloist José García Guerrero⁶, first performed and recorded in Caracas by the Simón Bolívar Symphony Orchestra, under the direction of Manuel Hernández-Silva, in November 2000⁷.

Thus, the version presented here, coming from the other side of the Atlantic, allows us to rediscover in the composer – and outside his usual prolific imagination – a hidden aspect of his discourse: the expression of *delirium* as narrative architecture – sometimes neglected perhaps on account of a that lack of generosity typical of certain interpretations of the music of our time, paying tribute to trends in vogue. *Triste Exoticism!*⁸

Moreover, thanks to this recording, we are also able to rediscover earlier works such as the *Sonata for flute and piano* (1958), the *Mouvement pour deux*, for flute and piano (1959), *Solfeggietto* for flute (1961) and *Le Chant de l'innocent* ('The Song of the Innocent', 1977), which are interpreted here with brio and generosity, giving us a fine lesson in what might have been other versions of a repertoire long considered hermetic and inaccessible, 'for in music, nothing is certain, other than the fact that, by continuing to exist, there is nothing that does not change'⁹.

The versions of the five works recorded here seem to be sculpted in the imagination of 'the ear's journey' of a Claude Ballif: 'we grasp the relations of pitches, we grasp the rhythms, but we have trouble realizing the whole thing internally'; C. Ballif again: 'The score is useful only for revealing, *punctum contra puncti*, a macroscopic reality that listening will syncretize'¹⁰.

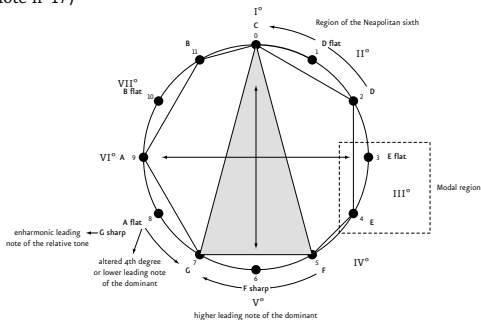
TRADITION AND CONTINUITY

Throughout his life as a composer, teacher and, above all, thinker – for, as Costin Miereanu¹¹, has already pointed out, 'Ballif is unquestionably one of the great composers and thinkers of today' –, he has continuously emphasized that the essential of the diatonic spirit consisted in observing, through the discourse, a reference sound to give the scale's polarity or sound.

For him, the tonal scale is then presented as a group of 3 + 4 sounds, of which three core sounds – constituting the *harmonic invariant* – infer the freedom of spatial mobility to the remaining sounds. Moreover, he observed that classical musicians had progressively introduced – and without changing tonality – a part of the five other accidental sounds.

Three fixed sounds, four variant sounds and five accidental sounds: this proved that, in fact, musicians had always imagined the scale of seven sounds as a system that was not closed but indeed open over the set of 3 + 4 + 5 sounds:

FIG. 1¹² (see note n°17)



Reference tone, invariant sounds, melodic variants, generalised chromaticism: these are the concepts that were going to be at the centre of C. Ballif's preoccupations from the late 1940s on and which are laid out in his treatise *Introduction à la métatonalité*¹³.

The metatonal concept builds its label on three fundamental pillars of the tonal language: the tonic, sub-dominant and dominant. Here there is no question of scales but rather what C. Ballif defined, beginning in 1949, as the *harmonic invariant*, a sort of *substratum space*, a notion defined by René Thom¹⁴ and which 'constitutes the spatial domain containing a body of data concerning the envisaged morphology'.

'Starting from the tonal structure of the seven-tone scale (metatonal invariant), we can build a metatonal scale of eleven tones, the F sharp (for the scale of C), being eliminated because of the tritone, may be reintroduced as an accidental (borrowed from the higher dominant). Through this artifice, in analysis it will always be possible to find a hierarchy in any atonal series of twelve tones.'¹⁵

THE METATONAL SCALE IN ITS MOVEMENT

Here we are, therefore, faced with a scale of eleven tones: a defective modulo 12 or quite simply a modulo 11? It is time to humbly look into the revelation that Ballif made for us since the end of the 1940s: if the metatonal scale is a group of 11 notes of which three, making up a core, infer the freedom of the remaining notes and the non-presence of the axial note, i.e.: $(3 + 4 + 5) - (1)$, it would then be necessary to reformulate an extension to the dialectic of this or quite simply put it down in a mobility of *dynamic logic*; just like Stephane Lupasco's *axiomatic logic* that brings out three dialectics, to reach this third matter considered as 'a source-matter, as a mother-matter, a sort of phenomenal quantum melting-pot...'¹⁶

In short, it is the *antipodal sound*, in our opinion, that is at the origin of the *indicative tone* and not the orient sound. The observation of a group of 11 notes – defined by C. Ballif himself as the referential group – in its movement will first reveal the absence of a note and not the fixing of its symmetrical pole.

Our proposition may therefore be set out in the following manner:

- a) Observation of the *referential group*, in its movement.
- b) Noting of *antipodal sound*.
- c) Establishment of the *harmonic invariant* from the missing sound.
- d) Distribution of the *metatonal scale* by attributing the place of the missing sound to the zero term: *antipodal sound*.

INITIAL REFERENTIAL OF THE FLUTE CONCERTO

A delirium of mazes

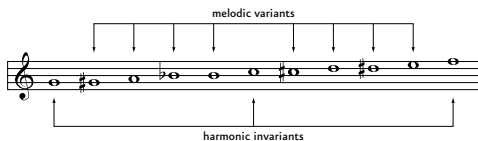
FIG. 2



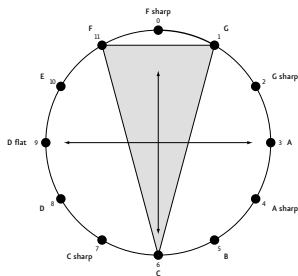
Ars bene movendi: that phrase might sum up the metatonal spirit since, in fact, *metatonicity* is a way of observing material in its movement. It could not conceive the material in a static or immobile way. The metatonal scale represents no interest if it is not envisaged in its movement through gesture: this same gesture that Ballif defined as a referential. But metatonicity is also, in our opinion, 'a methodology' of organizing data, applicable to the most varied sound experiments.

INITIAL METATONAL SCALE OF THE FLUTE CONCERTO

FIG. 3



MISSING SOUND: F SHARP
 (see explanatory note)¹⁷
 FIG. 4



But let us return to our question: defective modulo 12 or quite simply modulo 11?

In *La musique, discipline scientifique*¹⁸, Pierre Barbaud stated that the set of notes of the chromatic scale, provided with the transposition operation, constitutes a group equivalent to that of the modulo 12 set of natural numbers provided with the addition operation; but moreover, Michel Philippot had noted, in the course of the realization of his piece *Carrés magiques*¹⁹, that the sole use of addition imprisoned it 'in a system of simple transposition of notes, motifs, melodic lines or chords, to the exclusion of any other type of transformation'²⁰. It is then that Philippot would find quite amusing to add the multiplication operation to P. Barbaud's proposition and thereby transform the whole chromatic scale into a ring set: 'but 12 not being a primary number, the obvious result is that the ring in question possesses divisors of zero. Consequently, the multiples, which are also divisors of 12 (divisors of zero), are absorbant elements.' (see explanatory note)²¹

FIG. 5

MODULO 12 MULTIPLICATION TABLE														
X	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11		
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	NEUTRAL NOTE
1	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11		ASCENDING CHROMATIC SCALE
2	0	2	4	6	8	10	0	2	4	6	8	10		WHOLE-TONE SCALE – 1ST TRANSPOSITION
3	0	3	6	9	0	3	6	9	0	3	6	9		DIMINISHED 7TH CHORD
4	0	4	8	0	4	8	0	4	8	0	4	8		AUGMENTED 5TH CHORD
5	0	5	10	3	8	1	6	11	4	9	2	7		CYCLE OF FOURTHS
6	0	6	0	6	0	6	0	6	0	6	0	6		TRITONE
7	0	7	2	9	4	11	6	7	8	3	10	5		CYCLE OF FIFTHS
8	0	8	4	0	8	4	0	8	4	0	8	4		SPATIALIZATION OF 1 AUGMENTED 5TH CHORD
9	0	9	6	3	0	9	6	3	0	9	6	3		SPATIALIZATION OF 1 DIMINISHED 7TH CHORD
10	0	10	8	6	4	2	0	10	8	6	4	2		DESCENDING TONE SCALE
11	0	11	10	9	8	7	6	5	4	9	2	1		DESCENDING CHROMATIC SCALE

Indeed, for M. Philippot, the three most interesting multiplications here are the multiplications by 5, 7 and 11 (primary numbers), which would prove that if the metatonal scale is a defective mode of modulo 12, it could also find itself in the same situation.

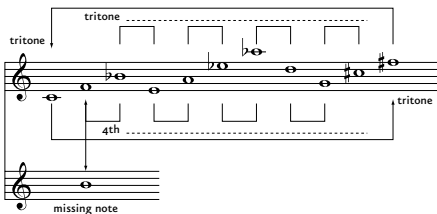
Yet, this is not the case. And, since we insist on the axiom according to which the absence of a note is going to reveal the presence of a reference sound and, consequently, the constitution of a harmonic invariant, we will combine the metatonal scale with a domain or territory that is even more flexible and perhaps more dynamic, namely modulo 11. Here then is the table in question:

FIG. 6

MODULO 11 MULTIPLICATION TABLE													
X	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10		
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	POLAR NOTE
1	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10		MODULO 11 CHROMATIC SCALE
2	0	2	4	6	8	10	1	3	5	7	9		WHOLE-TONE SCALE – 1ST AND 2ND TRANSPOSITIONS
3	0	3	6	9	1	4	7	10	2	5	8		DIMINISHED 7TH CHORDS
4	0	4	8	1	5	9	2	6	10	3	7		AUGMENTED 5TH CHORDS
5	0	5	10	4	9	3	8	2	7	1	6		4TH + AUGMENTED 4THS
6	0	6	1	7	2	8	3	9	4	10	5		TRITONE + 5TH
7	0	7	3	10	6	2	9	5	1	8	4		7+8+7+8+8+7+8+8+7+8 (SEMITONES)
8	0	8	5	2	10	7	4	1	9	6	3		8+9+9+8+9+9+8+9+9 (SEMITONES)
9	0	9	7	5	3	1	10	8	6	4	2		9+10+10+10+10+9+10+10+10+10 (IDEM)
10	0	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1		MODULO 11 DESCENDING CHROMATIC SCALE

Unlike the multiplication table of the modulo 12, the table above reveals a few aspects that deserve our attention. For example, multiplication by 2 brings out two transpositions of the whole-tone scale *except for one sound*; similarly for multiplications by 3 and 4, which bring out, respectively – *except for one note* – all the transpositions of the diminished seventh chord and the augmented fifth. As for multiplication by 5, it will reveal a *referential* very important to C. Ballif's structural framework:

FIG. 7



As concerns multiplications by 6, 7, 8 and 9, they bring out all the terms of the metatonal scale. Nonetheless, it will be noticed that multiplication by 6 reveals an alternation of the tritone/fifth interval, and if we push our reasoning further, we also observe that multiplications by 7, 8 and 9 unveil a whole series of symmetries and *balanced journeys*. Moreover, multiplication by 10 reproduces the chromatic descent minus the missing note. Now that our approach is finally sketched out, we will again let C. Ballif speak: ‘The scale that we are proposing was not chosen by chance in one of those inventories of scales that are easy to establish. Our scale is an attempt at the synthesis of all the scales used from the era of modal music up to the present day. There is neither question of a return to techniques from the past nor the exclusive acceptance of current techniques...’. Or again: ‘...Atonality is not the only technique that uses the complete material of the twelve sounds. These two techniques, as we said above, are

two attitudes that are offered to the musician amongst others that are also possible...'²²

POSTDATA

For 18th century culture, the tonal system constituted a sort of aesthetic evidence: a *quasi-apodictic* verity. It was a matter of a solution to the problem of establishing a universal language, a very accommodating solution for the composers of the 18th and 19th centuries. This logic had been theorized about by Jean-Philippe Rameau in his *Démonstration du principe de l'harmonie* and approved by the Academy of Sciences in 1750.

In truth, Rameau was, at the time, only formulating the theoretical basis of a practice already systematically set since the 16th century, like an *ideology of practice* and musical technique. Let us recall that, starting in the first half of the 17th century, a process began using leading-notes that would enrich the major and minor modes, when a certain number of degrees other than the 7 diatonic notes would become current practice (FIG. N°1); this leading-note process would then become a sort of transgression in scholarly musical practice.

Indeed, once the temperament was defined, we will observe the increasingly systematic appearance of the semitone that, in turn, would provoke the appearance of increasingly numerous altered chords. Thus, the harmony of the 19th century would have the way traced out completely for affirming the freedom of relations on the tonal structural level.

This only corroborates the opinion of C. Ballif when he asserts that musicians have always imagined the seven-note scale as a system that is not closed but quite open over the 7 + 5 set. But today, there is no longer question of looking for the paternity of alleged responsibility that might justify aesthetic misunderstandings. Rather, it is a question of understanding the *evolution of an ideological choice*, carried out well before the quarrels of the 20th century.

For that, *Metatinality* then proves to be the healthiest theoretical and musical point of reference for,

far from inflicting a break with tradition, it endeavours to understand a musical text by taking into account its supports and points of mobility, thus offering an interaction between tradition and continuity.

Let us not forget that, for C. Ballif, the seven-note scale is no longer anything but one particular scale amongst the others, just as tonality in the West was no more than one possibility amongst others for organizing the sound discourse.

In addition, let us recall that the metatonal spirit enables envisaging any musical experiment by taking into account the tradition of writing as an evolving process, as much as notions of non-octaving space and the infinitesimal division of sound space: ultra-chromaticism and micro-intervals.

Finally, if one considers the metatonal spirit as the dynamic mechanism of a tri-unitary synthesis, the metatonal logic is then this third *system without a system spirit* that erases the tonal/atonal contradiction and underscores the *moving reality* of the musical process to lead us in a mode of perception and understanding of a non-negligible and singularly enlightening sound space.

Metatonicity offers us a veritable observation of the sound object in its movement as well as the necessity of thinking about the musical discourse by first questioning the material itself.

...And since Claude made 'technique the freedom of its sensations'...

WILLIAMS MONTESINOS, PARIS, JANUARY 2002

TRANSLATED BY JOHN TYLER TUTTLE

NOTES

1. Claude Ballif, *Economie musicale. Souhaits entre symboles*, Paris, Méridiens-Klincksieck, p.74.
2. Maurice Fleuret, "Claude Ballif notes pour un portrait". *La Revue Musicale*, n°263, 1968, pp.11-18.
3. "Trialectic", according to Basarab Nicolescu or "tridialectic", according to Stéphane Lupasco; regardless, these two terms refer to one and the same notion, which expresses the ternary nature, homogenous-heterogeneous state of every manifestation of Reality.
4. Painter, sculptor and architect, born in Teana in 1920 and author of the book *L'homme et l'univers mobile*.
5. Jean Wahl, "En écoutant Ballif". *La Revue Musicale*, n°263, 1968, p.7.
6. For the interpretation of this work, José G. Guerrero constructed a tablature of positions for playing quarter-tones on the flute.
7. Claude Ballif's first contact with the Venezuelan musical milieu dates from the New World premieres of his *Sonata for flute and piano* and his symphonic piece *A cor et à cri*, on the occasion of the first Franco-Venezuelan meeting around aesthetics (1997), conceived and organized by the author of this text, in collaboration with the Institut d'Esthétique de the University of Paris/Sorbonne and with the financial support of the National Council of Scientific Research (CONICIT) of Venezuela.
8. Claude Ballif, *Voyage de mon oreille*, Paris, UGE, 1979, pp.13-23.
9. Claude Ballif, *Ibid.*, p.190.
10. *Ibid.*, p.189.
11. Preface of the text by Michèle Tosi, *Claude Ballif*, Paris, 1996.
12. Indeed, starting in the first half of the 17th century, we will notice the development of a melodic phenomenon that, moreover, is not an exclusivity of the tonal system: the strong notes will tend to attract towards them the notes that are immediately neighbours in the scale. This process – called 'sensibilisation', or use of leading-notes – would enrich the major mode with a certain number of chromatic degrees. Thus, one will commonly find in C, an F sharp and an A flat: higher and lower leading notes of the dominant and a D flat – the higher leading note of the tonic. The minor mode does not elude this process of 'sensibilisation' and, given its double ascending and descending slope, will include all the chromatic degrees as of the beginning of the 18th century.
13. Claude Ballif, *Introduction à la métatonalité*, Paris, Richard Masse, 1956.
14. René Thom, *Paraboles et catastrophes*, Paris, Champs Flammarion, 1983.
15. Claude Ballif, *Introduction à la métatonalité*, p.98.
16. Stéphane Lupasco, *Le Principe d'antagonisme et la logique de l'énergie*, Paris, L'Esprit et la matière, Le Rocher, 1987, p.63.
17. Clarification I: Inside the chromatic dial, the intervals of the tempered scale are represented: unison = 0 + semitone = 1 (conformity of the modulo 12 with the octave). But this relationship is not limited exclusively to the chromatic whole; it also applies to other, different periodicities of the octave. In other words, if we replace the octave with any other space or territory whatsoever, and the number 12 by another, the temperament, in its broadest sense, is then equivalent to an equipartition of n elements of a referential interval.
18. Pierre Barbaud, *La musique, discipline scientifique*, Paris, Dunod, 1968.
19. Work premiered at Radio France on 15th March 1983 in tribute to Evariste Galois.
20. See letter from M. Philippot to Marie-Thérèse Leroy, published in *Les cahiers du CIREM*, n°1-2, 1986, pp. 72-73.
21. Clarification II: Similarly for the representation of notes within the chromatic dial, the sounds in the modulo 12 and modulo 11 multiplication tables are represented in the following way: (0 = C; 1 = C sharp, etc. and so on up until completing the modulo). As for reading the results in the two tables, it will suffice to specify the intersection of the figures calculated between the first vertical column and the first horizontal column.
For example, for multiplications in modulo 12, the following operation: (9 x 5) divided by 12 gives '9 = A'. Whereas the same operation in modulo 11 – or (9 x 5) divided by 11 gives '1 = C sharp'. Thus, the results obtained correspond to the rest of the division. Let us not forget that operations in modules 11 and 12 always send us back to the terms of the chromatic scale. As for the quotient in the division, it always sends us back, at least in the MIDI norm, to the tessitura or register of the pitch obtained.
22. Claude Ballif, *Introduction à la métatonalité*, p.80.



EL PENSAMIENTO FLEXIBLE: HACIA UNA EXPANSIÓN MÉTATONAL

POR WILLIAMS MONTESINOS

“Cuando la música bascula la alternancia del arsis y la tesis, de lo abierto y lo cerrado, una fuerza emotiva modela el campo semántico más o menos expansivo. Éste, se manifiesta a través de diversas tensiones, reposos, silencios e incluso, a través de conflictos energéticos. Así, y por sobre todas las cosas, la música tiene la necesidad de conducir en su flujo sonoro, la presencia de un nuevo campo semántico resonante, que dará forma, fondo y figura a cada composición” CLAUDE BALLIF¹

INTRODUCCIÓN

Hace más de cincuenta años que el pensamiento musical de Claude Ballif se actualiza continuamente en una alternancia dinámica de la pareja *tradición/continuidad*.

En efecto, Maurice Fleuret no se equivocaba al escribir en 1968: “existen los compositores que hablan mucho, los compositores que hacen hablar de ellos y los compositores de los cuales hablaremos; C. Ballif pertenece, sin duda alguna, a esta última categoría”².

Pero además, dada su naturaleza dialéctica³, o si se quiere triunitaria – término que seguramente Ballif habrá de preferir, en honor a su amigo, el artista plástico Marino di Teana⁴ – C. Ballif, pertenece también al pensamiento de la *forma flexible*, aquella que hunde sus raíces en lo que Jean Wahl⁵ había vislumbrado al decir: “esas arquitecturas sonoras que nos hacen reflexionar, cuando sus irrupciones nos hacen pensar en las categorías *continuo* y *discontinuo*”⁶.

Así, treinta y dos años después de la frase ya citada de M. Fleuret, encontramos a C. Ballif con un tenaz pudor, luego de un largo recorrido a través de medio siglo – desde la temprana posguerra al alba naciente del nuevo milenio – legándonos su más hermosa *ofrenda musical*: *El Concierto para flauta y orquesta*, dedicado al solista venezolano José García-Guerrero⁷, estrenado y grabado en Caracas por la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar, bajo la dirección de Manuel Hernández-Silva, en noviembre del año 2000⁸.

La presente versión que viene del otro lado del Atlántico, recuerda del compositor – además de su habitual y prolífico imaginario – un aspecto a menudo olvidado de su discurso: la *expresión del delirio como arquitectura narrativa*; quizá a veces inaprensible, por esa falta de generosidad inherente a ciertas interpretaciones tributarias de tendencias musicales a la moda: *Triste Exotism*⁹!

Gracias a la presente producción, redescubrimos también otras obras menos recientes, como por ejemplo: *La Sonata para flauta y piano* (1958), *Mouvement pour deux* (1959), *Solfeggietto n° 1* (1961) y *Le Chant de l'innocent* (1977); todas ellas interpretadas aquí con extraordinario brío, ofreciéndonos además, una bella y generosa lección de lo que podrían haber sido otras versiones de una música considerada durante mucho tiempo como hermética e inaccesible – “...ya que en música lo único certero es la continuidad de la existencia; no hay nada que no se transforme”¹⁰.

Por último, la interpretación de las piezas grabadas en la presente edición, parecieran esculpidas en el imaginario d'un *Voyage de mon oreille* de Claude Ballif: “captamos las relaciones interválicas e incluso los ritmos; no obstante, tenemos dificultad de realizar interiormente el Todo”. Prosigue Ballif: “la partitura no tiene otra finalidad que la revelación *punctum contra puncti* de una realidad macroscópica que la audición deberá sincretizar”¹¹.

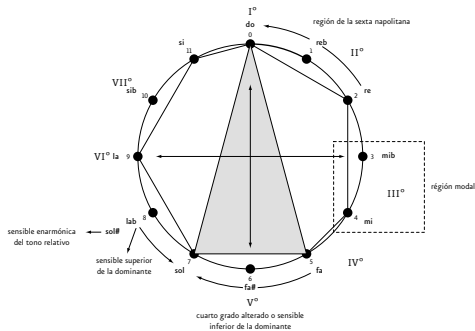
TRADICIÓN Y CONTINUIDAD

A lo largo de su vida de compositor, pedagogo y pensador – puesto que tal y como lo ha señalado Costin Miereanu, *Ballif pertenece sin duda alguna a la categoría de los grandes compositores y pensadores de nuestro tiempo*¹²–; C. Ballif no ha cesado de señalar que lo esencial del espíritu diatónico consiste en observar a través del discurso, una nota de referencia que infiera la polaridad al tono de la escala.

Para C. Ballif, la escala tonal (escala diatónica) se presenta como un conjunto de 3 + 4 sonidos, cuyo primer sumando – núcleo o *invariante armónica* – otorga la movilidad espacial a los cuatro términos restantes. Asimismo, C. Ballif había observado que los compositores del estilo clásico¹³, introdujeron poco a poco – y esto sin cambiar de tonalidad –, una colección de otros cinco sonidos accidentales, originando así, una distribución del total temperado, distribuido de la siguiente manera: 3 sonidos fijos, 4 sonidos variantes y 5 sonidos accidentales; esto prueba que, en definitiva, los compositores no siempre imaginaron – como de hecho se piensa a menudo – el conjunto diatónico dentro de un *sistema cerrado*¹⁴, sino al

contrario: como un conjunto abierto de 7 + 5 sonidos, o si se quiere, de 3 + 4 + 7 notas.

FIG. 1



Tono de referencia, sonidos invariantes, cromatismo generalizado, variantes melódicas: son estos los diferentes conceptos que habrán de fundar las preocupaciones de C. Ballif desde el final de los años cuarenta, teorizadas en su tratado *Introduction à la métatonalité*¹⁵.

La Metatonalidad construye su edificio a partir de tres pilares fundamentales de la música tonal: *tónica*, *subdominante* y *dominante*. No se trata aquí ni de escalas ni de modos, sino mas bien, de eso que el propio C. Ballif define desde 1949 con el nombre de *invariante armónica*: especie de *espacio substrato*¹⁶ y que constituye el dominio espacial que contiene el *corpus* de datos, inherentes a la morfología observada.

“A partir de la estructura tonal de los siete sonidos diatónicos (invariante metatonal), podremos

construir una escala metatonal constituida por 11 sonidos. Ésta dejará provisionalmente fuera de su ámbito, la cuarta aumentada del tono de referencia: sonido antípodo. Pero ese sonido, podrá ser reintroducido, en calidad de nota de paso o como una especie de nota accidental. De esta manera, encontraremos siempre el artificio que nos permitirá analizar cualquier jerarquía...”⁷

LA ESCALA METATONAL EN SU MOVIMIENTO

Tenemos así una escala de 11 notas: ¿módulo 12 defectivo o mas bien, módulo 11? La respuesta se encuentra posiblemente, en lo que C. Ballif nos ha enseñado desde hace ya medio siglo: si la escala metatonal es un conjunto de 11 notas cuyo núcleo (DO-FA-SOL) constituye la invariante armónica e infiere la libertad al resto, determinando la ausencia de la nota axial, es necesaria entonces una reformulación de dicho conjunto. Su nueva distribución se expone de la siguiente manera: $(3 + 4 + 5) - (1)$.

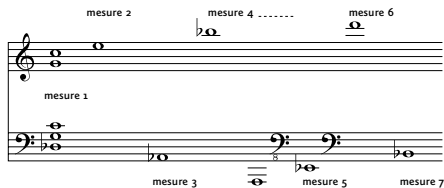
De este modo, habremos de reformular una extensión a la dialéctica ballifniana, con el objeto de situarla dentro de la *flexibilidad* de una “lógica dinámica”, semejante a la *lógica axiomática* preconizada por Stéphane Lupasco: aquella que bifurca en tres dialécticas y alcanza ese “tercer estado” – *semejante a una materia-fuente, una materia-madre; especie de crisol fenoménico*⁸.

En nuestra opinión, el sonido ausente, determina su polo simétrico en calidad de tono indicativo y no lo contrario; ya que el conjunto referencial – en su movimiento –, nos revelará en una primera etapa, la ausencia de un sonido y no la fijación de un polo simétrico.

Nuestra proposición se resume de la siguiente manera:

- a) Observación del conjunto referencial en su movimiento.
- b) Constatación del sonido ausente.
- c) Instauración de la invariante armónica.
- d) Distribución de la escala metatonal en un territorio y atribución del número “0” al sonido ausente.

FIG. 2



Ars bene movendi: he aquí la frase que resume el pensamiento metatonal. Puesto que la metatonalidad no es más que la observación de la materia sonora en su movimiento; y tal materia no puede ser concebida de manera estática e inmóvil. La escala metatonal no presenta interés si no ha de considerarse como un trazo o figuración en su *devenir temporal* a través del gesto: ese gesto que C. Ballif define como el *conjunto referencial*.

Es por ello que a nuestro juicio, la metatonalidad es también una metodología de organización de los datos sonoros; ella es aplicable a las experiencias sonoras más diversas de la escritura musical.

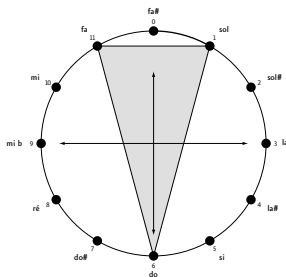
ESCALA METATONAL INICIAL DEL CONCIERTO PARA FLAUTA Y ORQUESTRA

FIG. 3



SONIDO AUSENTE (FA SOSTENIDO)
(véase la nota explicativa)¹⁹

FIG. 4



Pero regresemos a nuestra pregunta inicial: ¿modo defectivo del módulo 12, o simplemente módulo 11?

En su libro *La musique, discipline scientifique*²⁰ Pierre Barbaud expone que el conjunto de la escala cromática con sus respectivas transposiciones, constituye un grupo equivalente al conjunto de los números naturales del módulo 12, dotado a su vez, de la operación aditiva.

Por su parte, Michel Phillipot constatará, luego de la realización de su pieza “Carrés Magiques”²¹, que la utilización exclusiva de las operaciones aditivas lo limitaban a un sistema cerrado de simples transposiciones de notas, motivos o acordes, impidiéndole cualquier otro tipo de transformación²². De esa manera, M. Phillipot tomará la iniciativa de transformar el conjunto cromático en un “grupo en anillo”, al asociar la operación multiplicativa al conjunto antes mencionado.

Si bien es cierto que la multiplicación en el módulo 12 procura otras transformaciones más interesantes que la utilización de la simple adición, también es cierto que la cifra 12, al no ser un número primo,

originará un “grupo en anillo” con divisores de “cero”. Por consiguiente, los múltiplos divisores de 12 (divisores de cero) son también elementos absorbentes²³.

FIG. 5

TABLE DE MULTIPLICATION MODULO 12

X	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
2	0	2	4	6	8	10	0	2	4	6	8	10
3	0	3	6	9	0	3	6	9	0	3	6	9
4	0	4	8	0	4	8	0	4	8	0	4	8
5	0	5	10	3	8	1	6	11	4	9	2	7
6	0	6	0	6	0	6	0	6	0	6	0	6
7	0	7	2	9	4	11	6	7	8	3	10	5
8	0	8	4	0	8	4	0	8	4	0	8	4
9	0	9	6	3	0	9	6	3	0	9	6	3
10	0	10	8	6	4	2	0	10	8	6	4	2
11	0	11	10	9	8	7	6	5	4	9	2	1

SONIDO NEUTRO
 ESCALA CROMÁTICA ASCENDENTE
 ESCALA POR TONOS ENTEROS (1RA TRANSP.)
 ACORDE DE SÉPTIMA DISMINUIDA
 ACORDE DE QUINTA AUMENTADA
 CICLO DE CUARTAS
 TRITONO
 CICLO DE QUINTAS
 ESPACIALIZACION DEL ACORDE DE 5TA AUM.
 ESPACIALIZACION DEL ACORDE DE 7MA DISM.
 ESCALA DESCENDENTE POR TONOS ENTEROS
 ESCALA CROMÁTICA DESCENDENTE

En efecto, las tres multiplicaciones más interesantes para M. Phillipot son aquí, las operaciones por 5, 7 y 11; todos ellos números primos. Esto demuestra claramente que, si la escala metatonal es un modo defectivo del módulo 12, se encuentra encerrada en la misma situación del módulo antes citado. Ahora bien, puesto que hemos de insistir sobre el postulado de una nueva definición, a saber que la ausencia de una nota nos revela la presencia de un sonido de referencia, asociaremos la escala metatonal a un dominio o territorio de acción más flexible y posiblemente aún más dinámico al intentar asociarla al módulo 11. He aquí la tabla que nos concierne:

FIG. 6

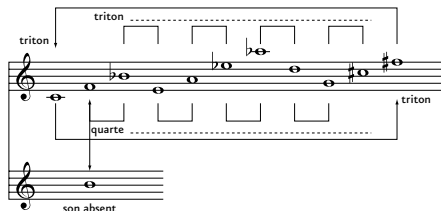
TABLE DE MULTIPLICATION MODULO 11

X	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
2	0	2	4	6	8	10	1	3	5	7	9
3	0	3	6	9	1	4	7	10	2	5	8
4	0	4	8	1	5	9	2	6	10	3	7
5	0	5	10	4	9	3	8	2	7	1	6
6	0	6	1	7	2	8	3	9	4	10	5
7	0	7	3	10	6	2	9	5	1	8	4
8	0	8	5	2	10	7	4	1	9	6	3
9	0	9	7	5	3	1	10	8	6	4	2
10	0	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

NOTA POLAR
 ESCALA CROMÁTICA MÓDULO 11
 ESCALA POR TONOS ENTEROS (1RA Y 2DA TRANSPOSICIÓN)
 ACORDE DE 7MA DISMINUIDA (3 TRANSPOSICIONES)
 ACORDE DE QUINTA AUMENTADA (4 TRANSPOSICIONES)
 CICLO DE CUARTAS + CUARTAS AUMENTADAS
 TRITONO + 5TA
 7+8+7+8+8+7+8+8+7+8 (SEMITONOS)
 8+9+8+8+9+9+8+9+9 (SEMITONOS)
 9+10+10+10+9+10+10+10+10 (IDEM)
 ESCALA CROMÁTICA MÓDULO 11 DESCENDENTE

Al contrario de la tabla de multiplicación del módulo 12, la tabla precedente revela algunos aspectos que merecen nuestra atención. Por ejemplo, la multiplicación por 2 hace aparecer las dos transposiciones de la *escala por tonos enteros* (excepto una nota); mientras que las multiplicaciones por 3 y 4 hacen aparecer respectivamente todas las transposiciones de los *acordes de séptima disminuida* y *quinta aumentada* (excepto una nota). En cuanto a la multiplicación por 5, habrá de revelarnos un conjunto referencial muy apreciado en el esqueleto estructural del pensamiento constructivo ballifniano:

FIG. 7



En lo concerniente a las multiplicaciones por 6, 7, 8 y 9, ellas hacen aparecer todos los términos (notas) de la *escala metatonal*. No obstante, observaremos que la multiplicación por 6 muestra una alternancia de los *intervalos de cuarta aumentada* y *quinta*; y si vamos aún más lejos en nuestro razonamiento, constataremos la presencia de una serie de “simetrías y recorridos equilibrados”. Finalmente, la multiplicación por 10 reproduce la totalidad de la *escala metatonal* de manera descendente.

Una vez bosquejada nuestra reflexión, demos a Claude Ballif la posibilidad de *retrouver la parole*: “La escala que vamos a proponerles no ha sido escogida al azar; tampoco se encuentra registrada en cualquier inventario fácil de establecer. Nuestra *escala metatonal* es una síntesis de todas las escalas empleadas desde la época de la música modal hasta nuestros días. No se trata de un retorno a las técnicas del pasado, ni tam-

poco de la aceptación sumisa a las técnicas actuales (...) La atonalidad no es la única técnica que utiliza el material completo de los 12 sonidos. Estas dos técnicas, tal y como lo hemos dicho anteriormente, consisten en dos actitudes ofrecidas al compositor, entre otras igualmente posibles...”²⁴

POSTDATA

Para la cultura del siglo XVIII, el sistema tonal constituye una especie de evidencia estética: una verdad *cuasi-apodíctica*. La preocupación capital durante esta época consiste en la búsqueda de una solución a la instauración de una lengua musical universal, lo que acomodaba muy bien a los compositores “conservadores” de los siglos XVIII y XIX.

Esta lógica había sido teorizada por Jean-Phillipe Rameau, en su texto *Démonstration du principe de l’harmonie*: aprobado por la Academia de las Ciencias en 1750. En realidad, Rameau no hizo más que formular por escrito las bases *heurísticas* de lo que se había instalado, desde hacía algún tiempo, como la práctica e ideología de un supuesto sistema musical enteramente occidental.

No olvidemos que desde la primera mitad del siglo XVII, comienza aquel proceso de *sensibilización* que enriquecerá a los modos mayor y menor, cuando un cierto número de grados distintos a las siete notas diatónicas, serán de uso corriente. Así, este proceso de *sensibilización* se convertirá en la forma legítima de transgresión del sistema tonal.

En efecto, una vez definido y conquistado el sistema temperado, se observará aceleradamente la aparición generalizada del semitono, que a su vez, provocará la también generalizada aparición de los acordes alterados. La armonía del siglo XIX tendrá en adelante, el camino trazado para afirmar la libertad de sus relaciones en el plano estructural tonal. Esto corrobora la opinión de C. Ballif, cuando nos dice que los compositores siempre habían imaginado la escala de siete grados como un sistema no cerrado, sino más bien abierto, hacia el conjunto de 7 + 5 notas.

Pero detengámonos de buscar la paternidad de una supuesta responsabilidad que justifique *les querelles*

esthétiques, y tratemos de comprender la evolución de una escogencia ideológica, acaecida mucho antes de los debates de la primera mitad del siglo XX. La metatonalidad se revela aquí como un punto de referencia teórico y musical sumamente sano, ya que lejos de infligir una ruptura al proceso histórico del pensamiento musical, se esfuerza en comprender el texto musical detectando – en primer lugar – sus puntos fijos y sus puntos móviles; ofreciendo así una interacción entre tradición y continuidad.

Recordemos que para C. Ballif, la escala diatónica no es más que un conjunto particular entre otros, de la misma manera que la tonalidad en occidente no sería más que una posibilidad entre otras para la organización del discurso sonoro. De este modo, el *concepto metatonal* toma en consideración cualquier experiencia sonora desprendiéndose de la tradición de la escritura musical como proceso evolutivo, al igual que la aprehensión de los espacios no-octaveantes y las divisiones infinitesimales: ultra-cromatismo, micro-intervalos.

En fin, si consideramos el *pensamiento metatonal* como el mecanismo dinámico de una síntesis *triunitaria* o *trialectica*, la “lógica metatonal” sería entonces ese tercer *sistema sin espíritu de sistema* que borra la contradicción tonal-atonal y señala la realidad flexible – en movimiento – del proceso musical; conduciéndonos a un universo de percepción y comprensión de un espacio sonoro distinto y particularmente luminoso. La Metatonalidad ha de considerar la observación del discurso sonoro en la *singularidad de su movimiento*, advirtiéndonos sobre la necesidad de pensar el discurso musical, interrogando primeramente a la materia sonora.

...Y puesto que Claude Ballif “ha hecho de la técnica la libertad de sus sensaciones...”

1. Claude Ballif (1988): *Economie musicale. Souhais entre symboles*, Paris, Méridiens-Klincksieck, p.74.
2. Maurice Fleuret (1968): *Claude Ballif notes pour un portrait*, La Revue Musicale, nº263, pp.11-18.
3. *Trialéctica*: según Basarab Nicolescu, o *tridialéctica* según Stéphane Lupasco. Tanto el uno como el otro concepto nos remiten a la misma significación: aquella que define la naturaleza ternaria de lo homogéneo, lo heterogéneo y del estado T (tercio incluido).
4. Pintor, escultor y arquitecto, nacido en Teana en 1920 y autor del libro *L'homme et l'univers mobile*.
5. Filósofo y poeta francés (1888-1974).
6. Jean Whal (1968): *En écoutant Ballif*, La Revue Musicale, nº263, p.7.
7. Para la ejecución de esta obra, el solista venezolano creó una tablatura de posiciones, con el objetivo de asignar a cada cuarto de tono presente en la pieza, una digitación precisa. Valdría la pena agregar que la técnica de ejecución de los cuartos de tono en la flauta, hasta ese momento, consistía en un proceso bastante aproximativo.
8. El primer contacto de Claude Ballif con el medio musical venezolano, tuvo lugar en 1997, luego de los estrenos americanos de su *Sonata para flauta y piano* y de su *pieza à Cor et à Cri*. Tales obras fueron ejecutadas a la ocasión de un primer encuentro franco-venezolano en torno a la estética, realizado en Caracas en octubre de dicho año. El evento había sido concebido y organizado por el autor del presente texto, en colaboración con el Instituto de Estética de La Sorbona y la ayuda financiera del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas de Venezuela (CONICIT).
9. Claude Ballif (1979): *Voyage de mon oreille*, UGE, Paris, pp.13-23.
10. *Ibidem*, p.190.
11. *Ibidem*, p.189.
12. Prefacio del libro de Michèle Tosi, *Claude Ballif*, P.O, Paris, 1996.
13. Recordemos que el término "clásico" en música, aparece en Francia en 1730 con la llegada del "style galant"; desde entonces y hasta 1780, este estilo compartirá con otras dos corrientes musicales, aparentemente distintas pero que definen, en realidad, una misma idea: nos referimos a los términos "Empfindsamkeit" y "Sturm und Drang". Hacia 1780, comenzará el apogeo del "estilo clásico" tal y como suele definirse en los tradicionales textos de historia de la música: nace entonces, la *Primera Escuela de Viena*—que culminará con el fallecimiento de Beethoven en 1827.
14. En efecto, la primera mitad del siglo XVII, contará con la presencia de un fenómeno melódico que consiste en atraer hacia las notas más fuertes, los sonidos inmediatamente contiguos al conjunto diatónico. Este fenómeno, denominado "proceso de sensibilización", enriquecerá al modo mayor, agregando ciertos grados cromáticos adicionales; encontramos así—y muy a menudo—, un FA sostenido y un LA bemol en la escala de DO mayor (sensibles superior e inferior de la dominante); encontraremos también por otro lado, un RE bemol (sensible superior de la tónica: región napolitana). Por supuesto, el modo menor no podrá escapar a este fenómeno. Desde comienzos del siglo XVIII—dada su doble naturaleza ascendente y descendente—, se incorporará la tonalidad cromática. Por último, deseáramos aclarar que la sensibilización no es una exclusividad del discurso tonal occidental; le encontramos por ejemplo, en la antigua Grecia y también, en diversas culturas musicales no-occidentales, regidas o no por el concepto occidental del temperamento.
15. Claude Ballif (1956): *Introduction à la metatonalité*, Paris, Richard Masse.
16. Noción definida por René Thom (1983): *Paraboles et catastrophes*, Paris, Champ Flammarion.
17. Claude Ballif (1956): *Introduction à la metatonalité*, Paris, Richard Masse.
18. Stéphane Lupasco (1987): *Le principe d'antagonisme et la logique de l'énergie*, Paris, le Rocher.
19. Dentro del círculo cromático, los términos de la escala temperada se encuentran representados de la manera siguiente: unísono = 0 + 1 semitono = 1 (correspondencia del módulo 12 con la octava). No obstante, la relación citada no se encuentra restringida al empleo exclusivo del conjunto cromático; ella es igualmente aplicable a otras periodicidades distintas a la octava. Dicho de otra manera, si reemplazamos la octava por cualquier otro espacio o territorio; y la cifra 12 por cualquier otra, el temperamento, en su sentido más amplio, será definido como la equipartición de un intervalo referencial en (x) elementos.
20. Pierre Barbaud (1968): *La musique, discipline scientifique*, Paris, Dunod.
21. Obra de Michel Phillipot, estrenada en Radio-France el 15 de marzo de 1983, en un homenaje al matemático francés Evaristo Galois.
22. Véase la carta de M. Phillipot, dirigida a la investigadora Maire-Thérèse Leroy: publicada en *Les Cahiers du CIREM*, nº2, 1986, pp.72-73.
23. De la misma manera que la representación de los sonidos dentro del círculo cromático, los números en las tablas de multiplicación en los módulos 11 y 12, se interpretan de la manera siguiente: (0 = DO; 1 = DO#, etc.) y así hasta completar la totalidad del módulo. En cuanto a la lectura de los resultados en las dos tablas, bastará con precisar la intersección de las cifras operadas entre la primera columna vertical y la primera columna horizontal. Por ejemplo, para la multiplicación en el módulo 12 de los términos siguientes: (9 x 5) dividido entre 12, será igual a 9 y 9 igual a la nota LA. Por el contrario, en la multiplicación en el módulo 11, la operación será la siguiente: (9 x 5) / 11, será igual a 1 y uno, igual a DO#.
24. Claude Ballif (1956): *Introduction à la metatonalité*, p.80.



JOSÉ GARCÍA-GUERRERO

José García-Guerrero, flûtiste vénézuélien, a fait des études avec Alain Marion, Raymond Guiot, Nels Lindeblad, Peter Lukas-Graf et Jean-Pierre Rampal. Avec ce dernier il a joué plusieurs fois sur scène. Flûte solo et membre fondateur de l'Orchestre Symphonique Simón Bolívar, il a joué sous la direction de Zubin Mehta, Eduardo Mata, Krzysztof Penderecki, Jerzy Semkow, Manuel Rosenthal et Stanislas Wisloski. Il fait aussi un remarquable travail dans la musique de chambre en participant à plusieurs groupes tels que : Trío Tangábile, Quintette à vents, Ensemble Cinco et Ensemble Quantz avec lesquels il a joué au Festival Internationaux de Montpellier, à New York et au Pérou. Il a créé plusieurs œuvres parmi lesquels : «*Un Délire de dédales*» du compositeur Claude Ballif, et le «*Concerto pour flûte et Orchestre*» du compositeur Costin Miereanu. Ces deux œuvres, qui ont été créés à Caracas, ont été écrites pour lui, et lui on été dédiacées. Pour assurer la précision de l'exécution de «*Un délire de dédales* », José García-Guerrero créa une tablature de quarts de ton. Parallèlement à son activité de soliste, José García-Guerrero exerce une intense activité pédagogique : il est professeur à l'U.E. Emil Friedman de Caracas, au Conservatoire de Musique Simón Bolívar ainsi qu'à l'Institut Universitaire d'Etudes Musicales de Caracas.

« ...Jeune flûtiste merveilleux. Il a ce talent naturel qu'il démontre en effet. Je suis sûr qu'il fera une grande carrière... »

JEAN-PIERRE RAMPAL

« ...J'ai admiré le soin avec lequel José García-Guerrero aborde l'étude d'une partition contemporaine, afin d'y apporter tant d'intelligence et de sensibilité, montrant qu'il n'a pas plus de problèmes à jouer les modernes que les classiques... »

CLAUDE BALLIF

JOSE GARCIA-GUERRERO

The Venezuelan flutist Jose Garcia-Guerrero studied with Alain Marion, Raymond Guiot, Nels Lindeblad, Peter Lukas-Graf and Jean Pierre Rampal, with whom he has also performed several times. He is Solo Flute and one of the founders of the Simon Bolivar Symphonic Orchestra and he has performed under conductors including Zubin Mehta, Eduardo Mata, Krzysztof Penderecki, Jerzy Semkow, Manuel Rosenthal and Stanilaw Wisloski. He is also a distinguished chamber music performer, he has appeared with Trio Tangabile, Ensemble Cinco (Wind Quintet) and Ensemble Quantz at the Montpellier International Festival, and also in New York City and Peru. He has premiered several pieces, including Flute Concerto “*Un délire de dédales*” (for which Garcia-Guerrero created a quarter tone tablature) by Claude Ballif; “*Concerto pour flûte et orchestre*” by Costin Miereanu, both written for him and premiered in Caracas. Besides his performing engagements, José Garcia-Guerrero is a sought-after teacher and lecturer-at U.E. Emil Friedman (Caracas), Simon Bolivar Conservatory and Musical Studies University Institute.

“Young wonderful flutist. He is a natural talented performer and I am sure that he will do a very successfully carrer...”

JEAN-PIERRE RAMPAL

“I have been amazed by the caring approach of Jose Garcia-Guerrero to a contemporary music partition. He is clever as well as sensitive and he shows that he can performs modern composers as well as the classics...”

CLAUDE BALLIF

JOSÉ GARCÍA-GUERRERO

José García-Guerrero, flautista venezolano, estudió con Alain Marion, Raymond Guiot, Nels Lindeblad, Peter Lukas-Graf y Jean Pierre Rampal. Con este último compartió escena en diferentes oportunidades. Flauta solista y miembro fundador de la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar, ha tocado bajo la batuta de Zubin Metha, Eduardo Mata, Krzysztof Penderecki, Jerzy Semkow, Manuel Rosenthal y Stanilaw Wisloski. Asimismo, ha desempeñado una notable labor dentro de la música de cámara, participando en diferentes agrupaciones, entre las cuales cabe mencionar Trío Tangábile, Quinteto de Vientos Ensamble Cinco y Ensamble Quantz; con las cuales se ha presentado en los Festivales Internacionales de Montpellier, New York y Perú. Entre los estrenos que ha realizado se destacan el Concierto para Flauta y Orquesta *Un délire de dédales*, del compositor Claude Ballif; así como el *Concerto pour flûte et orchestre* del compositor Costin Mioreanu; ambos escritos y dedicados a su persona y estrenados en Caracas. Para la precisión en la ejecución de *Un délire de dédales*, José García-Guerrero creó una tablatura de cuartos de tono. Paralelamente a su actividad como solista, José García-Guerrero ejerce una intensa actividad docente, es profesor de la U.E. Emil Friedman de Caracas, del Conservatorio de Música Simón Bolívar y del Instituto Universitario de Estudios Musicales.

“...Joven flautista maravilloso. Tiene ese talento natural que en efecto ha demostrado tener. Estoy seguro de que hará una gran carrera...”

JEAN-PIERRE RAMPAL

“...He admirado el cuidado con el cual José García-Guerrero aborda el estudio de una partitura contemporánea, aportándole tanta inteligencia como sensibilidad, mostrando que no tiene problemas para ejecutar los modernos como los clásicos...”

CLAUDE BALLIF



MANUEL HERNÁNDEZ SILVA

Chef d'Orchestre vénézuélien. Études à l'Université de Hartford et à Vienne où il obtint son diplôme avec Matricule d'Honneur. Le prix Jünger Künstler lui est décerné par l'Orchestre de Chambre de Vienne. Il est actuellement le Directeur Principal invité de l'Orchestre Symphonique Simón Bolívar et il a été le Directeur Principal de l'Orchestre Mozart de Vienne de 1988 à 2001 avec laquelle il a donné des concerts à la Salle Dorée du Musikverein, au Konzerthaus et au Théâtre de l'Opéra de Vienne.

En Allemagne il a dirigé au Herrenhaus de la ville de Hanovre, au Festival de Musique Römenberg de Franfort et à l'Open air de la Gendarmenmarkt de Berlin.

Il a fait des tournées à Malte, au Maroc, en Turquie, à Panama, à Taiwan, à Singapour, en Corée du Sud, aux Etats-Unis et au Japon. Avec l'Orchestre Mozart il a accompagné le Ballet de l'Opéra de Vienne, les solistes de la Philharmonique de Vienne et il a dirigé l'enregistrement de trois CDs.

Pendant les saisons de 1992 à 1994 il a été Directeur Titulaire de l'Orchestre de la Région de Murcia en Espagne et a dirigé aussi pour l'Expo 1992. En tant que Directeur invité il a offert des concerts avec l'Orchestre de Baden-Baden, l'Orchestre de Chambre de Prusse, l'Orchestre Symphonique de Galice, l'Orchestre «Ciudad de Elche», l'Orchestre Philharmonique de Győr, l'Orchestre Symphonique de Colombia, l'Orchestre Municipal de Caracas. En tant que pédagogue il a donné des cours de Direction d'Orchestre en Espagne et des cours d'interprétation dans différents pays.

MANUEL HERNANDEZ SILVA

Venezuelan conductor, he studied at Hartford University and in Vienna, where he gains his degree with honours. He was awarded the “Jüngler Künstler” Prize given by the Viennese Chamber Orchestra. From 1988 he is Principal Conductor of the Vienna Mozart Orchestra, with which he has appeared at the Golden Hall of the Musikverein, Konzerthaus, and the Vienna Opera Theater.

He has also performed at the Herrenhaus (Hannover, Germany), Römenberg Music Festival (Frankfurt), Open Air Festival (Gendarmenmarkt, Berlin).

He has performed around the world, with tours including Malta, Maroc, Turkey, Panama, Taiwan, Singapore, South Korea, United States and Japan. He has conducted the Mozart Orchestra for the Vienna Opera Ballet, the Soloists of Vienna Philharmonic Orchestra and for three CDs recording.

From 1992 to 1994 he was appointed Principal Conductor of the Murcian Orchestra (Spain), and he performed for Expo 1992. He has also been guest conductor of the following orchestras: Köln Symphonic Orchestra, Baden-Baden Orchestra, Prussia Chamber Orchestra, Galician Symphonic Orchestra, Elche City Orchestra, Colombia Symphonic Orchestra, Medellin Philharmonic Orchestra, Venezuela Symphonic Orchestra, Caracas City Orchestra and Simon Bolivar Orchestra. He has also held masterclasses in Spain (“Cursos Internacionales de Direccion Orquestal”) as well as in other countries.

MANUEL HERNÁNDEZ-SILVA

Director venezolano, realizó estudios en la Universidad de Hartford y en Viena donde se diploma con Matrícula de Honor. Más tarde obtiene el premio Jünger Künstler que otorga la Orquesta de Cámara de Viena. Desde 1988 es Director principal de la Orquesta Mozart de Viena con la cual se ha presentado en la sala Dorada de la Musikverein, Konzerthaus, y el Teatro de la Ópera de Viena.

En Alemania se ha presentado en Herrenhaus de la ciudad de Hannover, en el Festival de música Römenberg de Frankfurt y en el Open Air de la Gendarmenmarkt de Berlín.

Ha realizado giras por los países de Malta, Marruecos, Turquía, Panamá, Taiwán, Singapur, Corea del Sur, Estados Unidos y Japón. Con la Orquesta Mozart ha acompañado al Ballet de la ópera de Viena, a los solistas de la Filarmónica de Viena y ha dirigido la grabación de tres CDs.

Durante las temporadas 1992 al 1994, fue Director Titular de la Orquesta de la Región de Murcia (España), dirigiendo también para la Expo 1992. Como director invitado ha realizado conciertos con la Orquesta Sinfónica de Colonia, Orquesta de Baden-Baden, Orquesta de Cámara de Prusia, Orquesta Sinfónica de Galicia, Orquesta Ciudad de Elche, Orquesta Sinfónica de Colombia, Orquesta Filarmónica de Medellín, Orquesta Sinfónica Venezuela, Orquesta Municipal de Caracas y Orquesta Sinfónica Simón Bolívar. Como docente, cabe mencionar los Cursos Internacionales de Dirección de Orquesta impartidos en España, así como los cursos de Interpretación impartidos en distintos países.



ORCHESTRE SYMPHONIQUE SIMÓN BOLÍVAR

Fondé en 1975 par José Antonio Abreu, l'OSSB est composé de jeunes talents originaires de tout le Venezuela. L'OSSB s'est présenté sur les scènes de Anton Phillipzaal de La Haye Concertgebouw d'Amsterdam, Royal festival Hall de Londres, Teatro Real de l'Opéra de Madrid, Palau de la Música de Barcelone, Grand Salon de l'UNESCO à Paris, Symphonic Hall à Osaka, Century Hall à Nagoya, Municipal Hall de Kobe, Bunkamura Orchard Hall à Tokyo, Teatro Colón de Buenos Aires, Teatro Solís de Montevideo, Teatro Municipal de Rio de Janeiro, Sala Heitor Villa-Lobos de Brasilia, Teatro Colón de Bogotá, Teatro de Viña del Mar et Teatro Municipal de Santiago du Chili.

Cet orchestre a pris part aux Festivals d'Aberdeen (Ecosse), de Florence, de Venise, des Amériques (Porto-Rico), Tanglewood (Boston), de Radio France (Montpellier), de Cervantino et Guanajuato (Mexique).

Parmi les nombreux Chefs d'Orchestre qui ont dirigé l'OSSB on peut citer : Eduardo Mata, Zubin Mehta, Jerzy Semkov, Mstislav Rostropovich, Krzysztof Penderecki, Stanislaw Wisloski, Enrique Diemecke, Carl St. Clair, Sergiu Comisiona et Kery-Lynn Wilson.

L'OSSB a aussi accompagné les artistes suivants : Philippe Entremont, Lazar Berman, Schlomo Mintz, Rugiero Ricci, Vladimir Spivakov, Henrik Szeryng, Yehudi Menuhim, Pinchas Zukerman, Mstislav Rostropovich, Jean-Pierre Rampal, Maurice André, Rafael Puyana, Mark Seltzer, Montserrat Caballé, Aprile Millo, Renata Scotto, June Anderson, Luciano Pavarotti, Plácido Domingo, Inés Salazar, Ruggiero Raimondi, Jaime Laredo et José Van Dam.

SIMON BOLIVAR SYMPHONIC ORCHESTRA

The Simon Bolivar Symphonic Orchestra was founded in 1975 by Jose Antonio Abreu and all its members and young, talented Venezuelans. The OSSB has appeared at Anton Phillipzaal (The Hague, Netherlands), Concertgebouw (Amsterdam), Royal Festival Hall (London), Teatro Real de la Opera de Madrid (Spain), Palau de la Musica de Barcelona, Grand Salon de l'UNESCO (Paris), Symphonic Hall (Osaka, Japan), Century Hall at Nagoya, Municipal Hall de Kobe, Bunkamura Orchard Hall (Tokyo), Teatro Colon (Buenos Aires, Argentina), Teatro Solis (Montevideo, Uruguay), Teatro Municipal de Rio de Janeiro (Brazil), Sala Heitor Villa-Lobos (Brasilia, Brazil), Teatro Colon de Bogotá (Colombia), Teatro de Viña del Mar and Teatro Municipal de Santiago de Chile.

This orchestra has also performed at the following Music Festivals: Aberdeen (Scotland), Florence, Venise (Italy), de las Americas (Puerto Rico), Tanglewood (Boston), de Radio France (Montpellier), Cervantino y Guanajuato (Mexico).

The Simon Bolivar Symphonic Orchestra works regularly with guests conductors such as Eduardo Mata, Zubien Mehta, Jerzy Semkov, Mstislav Rostropovich, Krzysztof Penderecki, Stanislaw Wisloski, Enrique Diemecke, Carl St. Clair, Sergiu Comisiona and Kery-Lynn Wilson.

The orchestra has also appeared with such distinguished soloist as Philippe Entremont, Lazar Berman, Schlomo Mintz, Rugiero Ricci, Vladimir Spivakov, Henrik Szeryng, Yehudi Minuhin, Pinchas Zukerman, Mstislav Rostropovich, Jean-Pierre Rampal, Maurice André, Rafael Puyana, Mark Seltzer, Moinsterrat Caballé, Aprile Millo, Renata Scotto, June Anderson, Luciano Pavarotti, Plácido Domingo, Ines Salazar, Ruggiero Raimondi, Jaime Laredo and Jose Van Dam.

ORQUESTA SINFÓNICA SIMÓN BOLÍVAR

Fundada en 1975 por José Antonio Abreu, la OSSB está conformada por jóvenes talentos provenientes de toda Venezuela. La OSSB se ha presentado en los escenarios de la Antón Phillipzaal de La Haya, Concertgebouw de Ámsterdam, Royal Festival de Londres, Teatro Real de la Ópera de Madrid, Palau de la Música de Barcelona, Gran Salón de la UNESCO en París, Symphonic Hall de Osaka, Century Hall en Nagoya, Municipal Hall de Kobe, Bunkamura Orchard Hall en Tokio, Teatro Colón de Buenos Aires, Teatro Solís de Montevideo, Teatro Municipal de Río de Janeiro, Sala Heitor Vill-Lobos de Brasilia, Teatro Colón de Bogotá, Teatro de Viña del Mar y el Teatro Municipal de Santiago de Chile.

Esta orquesta ha participado en los Festivales de Abeerden (Escocia), Florencia, Venecia, de las Américas (Puerto Rico), Tanglewood (Boston), Radio France (Montpellier), Cervantino y Guanajuato (México).

Entre muchos de los directores que han compartido escena con esta orquesta, cabe citar a Eduardo Mata, Zubin Mehta, Jerzy Semkov, Mstislav Rostropovich, Krzysztof Penderecki, Stanislaw Wisloski, Enrique Diemecke, Carl St. Clair, Sergiu Comisiona y Kery-Lynn Wilson.

La orquesta ha acompañado a Alicia Larrocha, Phillipe Entremont, Lazar Berman, Schlomo Mintz, Rugiero Ricci, Vladimir Spivakov, Henrik Szeryng, Pinchas Zukerman, Mstislav Rostropovich, Jean-Pierre Rampal, Maurice André, Rafael Puyana, Mark Seltzer, Montserrat Caballé, Aprile Millo, Renata Scotto, June Anderson, Luciano Pavarotti, Plácido Domingo, Inés Salazar, Ruggiero Raimondi, Jaime Laredo y José Van Dam.



© MUSIQUE MÉDIA, 2002 © CLAUDE BALLIF

NOCTURNE - 13, RUE DU MAIL - 75002 PARIS - FRANCE
WWW.ABEILLEMUSIQUE.COM

PHOTOS : ANABELL GUERRERO

DESIGN GRAPHIQUE : RENAUD BARÈS

CALLIGRAPHIE DU LOGO SOUPIR : PHILIPPE LEROUX

