

## Recorrido por la obra de Betsy Jolas

---

por Alban Ramaut

El lugar que Betsy Jolas se otorga a sí misma en el panorama de la música contemporánea es el de la «independencia» y la «diferencia». Esta postura se impuso claramente en la década de 1960, cuando su vida creativa salió finalmente a la luz pública. Inflexible en su elección marginal, sin embargo, tras la guerra se codeó activamente con la corriente serial, sin llegar a adherirse realmente a ella. También se interesó por las músicas extraeuropeas, americanas y denominadas «no cultas» —desde Bali hasta el jazz—, así como, aunque de forma bastante distante, por las investigaciones electroacústicas, en particular para su ópera *Schliemann* (1983-1993).

### París 1950-1970

El artículo de diciembre de 1965 que Betsy Jolas firma para la revista *Preuves*, «Il fallait voter sériel même si...» (Había que votar por el serialismo aunque...), analiza en particular la forma en que ella, como compositora que se afirmaba, atravesó esa época que predicaba el deber de la amnesia. Para ella, el serialismo, si bien podía permitir renovar un «terreno», no debía en ningún caso sustituirlo. «Para nosotros, la ruptura completa, el partir *ex nihilo*, era impensable. [...] Repensar significaba para nosotros, en primer lugar, escuchar nuestro pasado con un oído nuevo. Reexaminar, reevaluar nuestro legado en sus mínimos detalles y, entonces, solo entonces, y con pleno conocimiento, seleccionar, incluso eliminar. A continuación, con el oído despejado, retomar el material en su origen, dotarlo de una nueva eficacia, de una necesidad de ser absoluto<sup>1</sup>. » La revelación de la escuela de Viena data del 10 de abril de 1954, durante el cuarto concierto del Domaine musical (10 de abril de 1954), en el que se estrenaron en París las *Cinq Pièces op. 10* de [Anton Webern](#). En el artículo «Un choque muy suave» (*Le Monde*, 23 de septiembre de 1983), treinta años después, Betsy Jolas afirma haber amado ese tiempo que ella denomina «purgatorio», paso obligado para todo compositor para encontrarse a sí mismo.

Sin embargo, parecen haberle resultado más provechosas otras realidades distintas del serialismo. Además de la dramaturgia musical de [Wozzeck](#) o la instrumentación variable de [Pierrot Lunaire](#), la notación del *Sprechgesang* llama naturalmente la atención de quien, en 1948-1949, compuso seis melodías con piano, [Plupart du temps I](#), sobre poemas de Pierre Reverdy. Así, cuando en 1977 analiza *Pierrot lunaire* en su clase del CNSM, compone [Episode second](#) (1977),

para flauta sola, subtitulada *ohne Worte*, a partir de las melodías vocales ocultas que dice discernir en la obra de Arnold Schoenberg, en particular gracias a la técnica de borrado que observó en *Le Livre des jardins suspendus* op. 15 (1908-1909): «Son estas melodías, recogidas a lo largo de las tres partes de la obra [*Pierrot lunaire*], las que me he esforzado por revelar, en el sentido fotográfico del término, y luego recomponer en mi *Épisode second* para flauta sola. » Más tarde, en *Perriault le Déluné* (1993), cuyo título evoca la filiación con Schoenberg, recurrirá al principio dramatúrgico de las comedias madrigalescas (tres veces cuatro voces), al estilo del *Amfiparnasso* de Orazio Vecchi. La fragmentación de la palabra y su recomposición en música plantea, por tanto, una cuestión fundamental, si no la única. Su contacto con *Pierrot lunaire* la lleva también a interesarse por esa «*tierra de nadie* situada entre lo cantado y lo hablado. Una región inestable en la que la voz oscila peligrosamente entre lo semántico y lo musical. Peligrosamente, porque de un ámbito a otro el modo de percepción cambia radicalmente. De ahí la necesidad que siempre se ha sentido de encontrar soluciones de espera y continuidad<sup>2</sup>».

De Webern, le interesan la atomización y la escritura fragmentada entre los timbres. De las *Seis piezas para orquesta* op. 6, declaradas «inanalizables» por sus alumnos del Conservatorio por no ser seriales, pero que ella analiza con ellos en su clase en 1971, señala: « He aquí que la obra se estructura ante nuestros ojos y nuestros oídos, y en una perspectiva de unidad totalmente nueva, la gran visión de conjunto, que faltaba, de la producción weberiana, cada etapa conduciendo muy lógicamente a la siguiente, lo serial sucediendo sin tropiezos a lo atonal a través de las mismas formas de ser, en el fondo tan vienesas, y, por qué no decirlo, las mismas pequeñas manías: obsesión por la simetría, necesidad de explicitar siempre musicalmente los procedimientos más evidentes (retrogradación, permutaciones, etc.)<sup>3</sup>. Así, ante la posibilidad de recurrir a un sistema, por muy notable que sea, son los modelos más libres los que fascinan mucho más a Betsy Jolas.

La música de Claude Debussy (por supuesto *Pelléas et Mélisande*, pero también *Jeux* y, más aún, la *Sonata para flauta contralto y arpa*) logra una organización formal difícilmente captable, porque es impredecible. Se trata, escribe, de una «biología sonora: un tejido palpitante de microorganismos vivos, activables en cualquier momento por el efecto de una vasta red de software orgánico con innumerables consecuencias<sup>4</sup>».

La obra más destacada que, en este periodo de intensa actividad, da a conocer a Betsy Jolas a la comunidad de compositores es *Quatuor II*, para soprano coloratura sin texto (pero basada en fonemas según la técnica de

los Swingle Singers) y trío de cuerda. Compuesto en 1964, este cuarteto triunfa en una de sus preocupaciones más profundas: la relación de la voz — de la vocalidad — con la expresión; el enigma que plantea este «instrumento» que habla a la verdad instrumental de la música. Existen otras etapas complementarias a esta misma investigación, cuando el instrumento se convierte, por el contrario, en un personaje en *D'un opéra de voyage* (1967), escrita para veintidós instrumentistas y ningún cantante, o cuando el actor de teatro se convierte en instrumento cantor, como en *Le Pavillon au bord de la rivière* (1975). Luego, también se manifiesta el deseo de componer una ópera y, por lo tanto, de recuperar el espacio de un escenario con sus personajes.

### **Las diferentes arias del catálogo**

La lectura del catálogo de Betsy Jolas confirma, por la impresionante determinación de sus títulos, la abundancia de su interrogación creativa. Dos grandes clases, una poética y otra más formal, aparecen como una doble forma de abordar una misma libertad de interpretación. Los subtítulos descriptivos se emplean para poner en escena y orientar, o incluso reorientar, esta fantasía. Así, *Onze Lieder* (1977) no anuncia una voz y un acompañamiento, sino una trompeta y una orquesta de cámara; *Quatre Psaumes d'Heinrich Schütz* (1996) solo se refiere a una orquesta; el *Concerto-Fantaisie: «O Night, Oh...»* (2001), cuyo título es además un guiño a Shakespeare<sup>5</sup>, aunque está pensado para piano, lo hace concertar con un coro mixto de 32 voces... Esta «confusión de géneros», entre la voz y el instrumento, confirma la forma en que Betsy Jolas replantea, según los usos de su tiempo, el orden de las cosas aceptadas. Pero estas paradojas apuntan, en realidad, a la misteriosa cadena ya vislumbrada que va de la naturaleza de la música a la de la poesía, y de la poesía a la expresión viva de la acción a través también de los impulsos del cuerpo. La partitura se desarrolla entre la abstracción y la encarnación, la materia y el discurso.

En este juego de equívocos, hay que entender sin duda que las dos categorías que se reparten los títulos corresponden a dos palancas que se utilizan alternativamente como motores de la creación. Cuando la palanca literaria sugiere *Mots, Figures, Tranche*, la palanca pragmática invoca *sonate, quatuor, lied*.

La primera tipología tiende a establecer vínculos alusivos o no con una «obra fuente», pero también una anterioridad cultural, poética o teatral, comparable a una cita oculta. *O Wall* (1976), ópera de muñecas para quinteto de viento, alude al famoso episodio del diálogo amoroso de Pirámo y Tisbe a través de la rendija de la pared que repiten los actores improvisados, en el acto V de *El*

*sueño de una noche de verano*. A partir de una representación teatral puesta en abismo en la comedia de Shakespeare, Betsy Jolas profundiza en el principio de descentramiento en la obra instrumental que compone. *Lumor* (1996), especificada como «siete cánticos espirituales» extraídos de la colección *Wanderpoem: or Angelic Mythamorphosis of the City of London* de Eugène Jolas (1946), toma su título del incipit «Then Lumor Came», reservando aquí la filiación elíptica a los iniciados. Además, la partitura está escrita para un saxofonista solista y una orquesta. Se trata, por tanto, de un comentario, solo a través de las notas instrumentales, de un texto propuesto en forma de alusión. El trabajo realizado detrás de *Motet II* (1965) es igualmente imperceptible. Si el género del motete implica la polifonía de un texto, al leer un título tan sobrio no se puede entender que se trata en realidad de la musicalización de un poema de Jacques Dupin, «dedicado al arte de escribir un poema». Betsy Jolas prolonga en cierto modo el trabajo del poeta a partir de «una polifonía que haría presenciar el nacimiento del poema dejando que el texto emergiera de su tejido progresivamente aclarado<sup>6</sup> ». Aquí, como en otros lugares, la compositora se interesa por la puesta en marcha de un proceso, que desarrolla hasta que se convierte en la estructura de la partitura y enuncia en su revelación una forma no predeterminada.

En cuanto a las «series» de los cuartetos, no dejan de sorprender en el ejercicio, cada vez replanteado, de la escritura a cuatro voces. Sobre este tema, la compositora ha expresado su forma de proceder. Como punto de partida, se rodea de modelos analizados, que percibe como «linajes» propicios para abrirle un horizonte. A partir de esta base, reinterpreta los elementos percibidos. El análisis le sirve de método para la composición: observa, según la fórmula consagrada, «cómo está hecho», mientras que la composición se esfuerza por no permitir comprender «cómo está hecho». La composición supera el aspecto artesanal del análisis, aunque este saber hacer se oculta en la disposición impredecible de la composición. Esta técnica se asemeja a la que *Olivier Messiaen* ocultó cuidadosamente y que Betsy Jolas revela sin ambigüedad: «Quienes conocen mi obra y han seguido mi enseñanza saben que mi pensamiento musical, alimentado por mi experiencia cotidiana de la vida, necesita referirse constantemente a un linaje para encarnarse. De hecho, a una doble línea que recorre, por un lado, mi propia producción (que abarca ahora casi cincuenta años de mi vida creativa) y, por otro, una buena parte de la historia de la música considerada a través de mis gustos y mi sensibilidad<sup>7</sup> ».

Por esta razón, los ocho cuartetos se corresponden más con la idea de escribir para cuatro que con la de privilegiar la formación del cuarteto de cuerda. Así lo atestiguan *Cuarteto II* (1964), que introduce la voz como

instrumento en sustitución del primer violín, [\*Cuarteto VI\*](#) (1997), para clarinete en si bemol y trío de cuerdas, y [\*Cuarteto VII «Afterthoughts»\*](#) (2018), para trompeta y trío de cuerdas. En cuanto al último de la serie, [\*Cuarteto VIII\*](#) (2019), aunque está dedicado a los cuatro arcos, lleva por subtítulo «Topeng», lo que lo orienta hacia el teatro de Bali, del que reproduce una implementación polifónica de la tipología de los gestos de diversos personajes.

Lo mismo ocurre con los cuatro *Motets*, que son un trabajo de profundización en torno a un texto. Para una formación pensada inicialmente *a cappella* y que progresivamente pasó a la forma del gran motete con coro y orquesta, pero también a la del madrigal solista al estilo de los últimos libros de madrigales de Monteverdi, con una voz y un pequeño acompañamiento instrumental. La serie «Épisodes », desde el [\*Episodio I\*](#) (1964) hasta el [\*Episodio IX\*](#) (1990), fija el juego del intérprete con su instrumento, un poco a la manera de las *Sequenze* de [\*Luciano Berio\*](#), como un terreno de experimentación en torno a una investigación-apropiación. Porque la vida concreta ofrece a Betsy Jolas los modelos sonoros que solo tiene que captar mediante una observación atenta y transcrita. Puede tratarse de una nota, un sonido, un ritmo o incluso un golpe de ariete en una tubería de agua... El conocimiento, paralelamente a estos datos, proporciona nociones más abstractas, de forma pura y de técnica. La combinación de ambos establece una doble referencia de lucidez consciente a partir de la cual Betsy Jolas fundamenta lo impredecible, lo inesperado de su música, como su libertad de estructura y de vagabundeo, que ella denomina «su sueño<sup>8</sup>». La mano se escapa de la mente, que a su vez observa la liberalidad de la mano y hace desaparecer los artificios y las facilidades de los juegos de mangas. A la noción de música pura, en la que Betsy Jolas pudo creer en sus inicios, se sustituye la importancia de las ideas «carnales» que fundamentan su discurso y que ella busca liberar de toda influencia teórica. La relación de Betsy Jolas con los intérpretes es, por lo tanto, determinante, ya que revela otros aspectos de la música compuesta en la mesa.

## **France-Amérique**

Al leer las entrevistas y los escritos de Betsy Jolas, al escuchar los numerosos programas que se le han dedicado, al estudiar sus partituras, surgen otros vínculos además de los establecidos aquí entre una vida cotidiana casi prosaica y referencias históricas eruditas. Aunque es imposible enumerarlos todos, todos se articulan en torno a la idea ya mencionada de la dualidad. Pero lo que parece proceder de antagonismos aborda, de hecho, una única y misma interrogación que inspira puntos de vista y estrategias complementarias, soluciones polivalentes, pero convergentes. ¿No se

trataría, una vez más, de una concepción en sí misma «polifónica» de las diferencias?

La causa artística de esta coherencia tiene quizás su origen en su doble nacionalidad franco-estadounidense. Sus antecedentes familiares inmediatos estadounidenses multiplican las raíces con el viejo mundo y ofrecen un panorama cultural ciertamente descifrable, pero complejo. Si bien es «romántico-alemán» por parte de su padre, cuyos padres, casados en Estados Unidos tras la emigración posterior a 1870, regresaron rápidamente a Lorena, se afirma más ecléctico y erudito por parte de su madre, de una familia de origen escocés, establecida desde hace mucho más tiempo en Kentucky, un estado, hay que recordar, del sur. Esta pluralidad genética, que supone el dominio natural del francés, el inglés y el alemán, explica la atención de toda la familia por el genio de las lenguas, por la traducción, a la que la música propone, además de una posible concatenación, otra solución. La identidad estética de la música de Betsy Jolas nace de estas certezas cruzadas.

De un continente a otro, entre Francia y América, se ejerce sin cesar la atracción por una alternancia fecunda y liberadora. Una tierra, lejos de corregir a la otra, la dinamiza, le devuelve un pasado que pudo haber olvidado. En este juego de búsqueda de identidad, la primera inspira a la segunda, que a su vez la libera de lo que podría encerrarla en un sistema demasiado estéril. Fue precisamente en Nueva York donde Betsy Jolas descubrió a Roland de Lassus, Palestrina, Josquin des Prez y Heinrich Schütz, que París ya no mantenía vivos. Así, al abrir las puertas de la distancia con Francia, Estados Unidos equilibró muy pronto la sensibilidad de Betsy Jolas. El artículo del primer número de *Musique en jeu* (1970): «Sur *The Unanswered Question*» de [Charles Ives](#), que resume las conferencias impartidas en el Centro Cultural Americano de París en 1958, lo afirma con fuerza: «Por fin comprendí la vanidad de todas esas palabras: acorde perfecto, politonalidad, disonancia, atonalidad... Ninguna de ellas reflejaba lo que yo ya percibía con tanta claridad: tres universos distintos, perfectamente definidos<sup>9</sup>. »

Así, cuando, a su regreso a París en 1946, el organista André Marchal comenta sobre la [Misa](#) (1945) para solistas y coro femenino que ella le presenta: «Su música se sitúa entre Pérotin y Roussel», pone de manifiesto lo que sin duda percibe como una forma de desconocimiento clásico —*alla française*— del oficio de la composición. Aunque ella cree haber terminado sus estudios, Marchal le recomienda que perfeccione su armonía y contrapunto. Le ofrece presentarla a [Simone Plé-Caussade](#), profesora del Conservatorio. Es con ella con quien Betsy Jolas prepara su entrada en el

Conservatorio entre 1947 y 1948 y establece sus primeras relaciones musicales francesas. Su creciente interés por el contrapunto no le impide seguir componiendo *Plupart du temps I*, ni siquiera asistir durante un tiempo a la Escuela Normal de Música a la clase de composición de [Arthur Honegger](#), a quien había descubierto e interpretado en Nueva York.

Con su comentario, André Marchal parece censurar el hecho de que Betsy Jolas «compusiera» antes incluso de «haber aprendido» música. Esta distinción, que en su momento resultaba algo culpabilizante, se convirtió en la fuerza que la compositora se esfuerza por afirmar día a día. También pone de manifiesto la fecundidad indiscutible de una vida creativa constante, asociada a un gusto perseverante por el trabajo bien hecho, impecable en las complejidades reflexivas de su elaboración.

El hecho de que Betsy Jolas acompañara a su madre desde muy joven en un repertorio de lieder, *Negro Spirituals*, cantos criollos, melodías francesas y música más ligera, explica la empatía creativa, que podríamos calificar de romántica, en la que se sumergió inicialmente. Un clima que mantiene en sus amplios diálogos con Lassus, Bach, Haydn, Berlioz, Debussy... Este comienzo imprevisto de su vocación por la composición ha dejado en su música huellas que podríamos calificar de «espirituales». El universo estético del lied, percibido como el género de expresión más consumado de la poesía, constituye en efecto en su obra una forma de enfoque anterior a lo que hoy sigue siendo la base de su preocupación como compositora profesional. Así se establece el recorrido continuo, aunque alternativo, desde *Quatuor II* (1964) hasta [Frauenliebe](#) (2010), diez lieder para contralto y piano, pasando por la ópera de cámara [Le Cyclope](#) (1986), la ópera *Schliemann* (1983-1993) y sus más recientes reescrituras para concierto o escena, [Calling Hélène](#) (1995), [Lovaby](#) (2000) o [Illiade l'amour](#) (2014).

## Epílogo

La cuestión sobre el poder y la singularidad de la música también ha sido planteada por Betsy Jolas en varios textos. La primera manifestación de esta necesidad teórica, en realidad muy simple y muy pragmática, se remonta a una conferencia titulada «*Voix et musique*» (Voz y música), impartida en la Société française de philosophie en 1972<sup>10</sup>, y posteriormente retomada y ampliada, en particular, en las cuatro conferencias de Berkeley tituladas *Molto espressivo*, celebradas los días 14, 16, 21 y 23 de abril de 1981<sup>11</sup>, título que posteriormente se le dio a una recopilación más amplia de textos y entrevistas. Es allí, así como en las notas sobre las obras, corpus paralelo al de las partituras, donde se encuentra la traducción de lo que la música

inclasificable de Betsy Jolas busca unir, con la sabia esperanza de nunca alcanzarlo.

1. Betsy JOLAS, «Il fallait voter sériel même si...» (1965), *De l'aube à minuit* [AM] París, Hermann, 2017, p. 22.
2. Betsy JOLAS, «Images sonores et sens musical» (1991), *Molto espressivo* [ME], París, L'Harmattan, 1999, p. 160.
3. Betsy JOLAS, «Un choc très doux» (1983), AM, p. 31-32.
4. Betsy JOLAS, «Debussy quelle filiation» (1997), p. 52.
5. Alusión al elogio de la noche por parte de los actores improvisados en El sueño de una noche de verano, comedia que se encuentra en O Wall, [Well Met](#) y [How Now...](#)
6. Betsy JOLAS, «Entrevista, 23 de febrero de 1996», ME, pp. 86-87.
7. Betsy JOLAS, «Nota sobre la creación de *Quatuor V*» (1997), AM, p. 154.
8. Betsy JOLAS, «Il fallait voter sériel même si...», op. cit., p. 22.
9. Betsy JOLAS, «Sur *The Unanswered Question*» (1970), ME, p. 134.