



JOSÉ MANUEL LÓPEZ LÓPEZ  
MÚSICA

PASCAL AUGER  
IMAGEN

LA GRANDE CÉLESTE

**pascal auger**  
**josé manuel López López**  
la grande céleste

DVD VIDEO

**CÁLCULO SECRETO** 1993

MIQUEL BERNAT, VIBRÁFONO

ED. MUSIC PUBLISHING CLASSICAL (DURAND-SALABERT-ESCHIG)

IMÁGENES RODADAS EN VENECIA EN 2011

[09:00]

**MOVIMIENTOS** 1998

CONCIERTO PARA DOS PIANOS Y ORQUESTA

[12:17]

ORQUESTA NACIONAL DE FRANCIA · DELPHINE BARDIN  
Y FRANZ MICHEL, PIANOS · PASCAL ROPHÉ, DIRECCIÓN

ENCARGO DEL FESTIVAL MUSICA DE ESTRASBURGO, 1999

ED. MUSIC PUBLISHING CLASSICAL (DURAND-SALABERT-ESCHIG)

IMÁGENES RODADAS EN VENECIA EN 2011

**ENTRE DEUX**

**FINESTRA IN LA CHIGIANA** 2000

[3:09]

IN MEMORIAM FRANCO DONATONI

ALBERTO ROSADO, PIANO

IMÁGENES RODADAS EN CÓRCEGA EN 2011

**ENTRE DEUX**

**OCTANDRE** 2001

[6:59]

MÚSICA DE EDGAR VARESSE

(TRANSCRIPCIÓN DE JOSÉ MANUEL LÓPEZ LÓPEZ)

ALBERTO ROSADO, PIANO

ENCARGO DEL FESTIVAL WHY NOTE, 2001 - DIJON (FRANCIA)

ED. RICORDI MILANO

IMÁGENES RODADAS EN NUEVA YORK EN 2012

**ENTRE DEUX**

**EL MARGEN DE INDEFINICIÓN** 2000

[7:17]

TRÍO DE MAGIA

(RICARDO CAPELLINO, SAXOFÓN · SISCO APARISI, PERCUSIÓN)

ENCARGO DEL XIII CONCURSO DE SAXOFÓN DE BENIDORM

ED. LEMOINE, PARÍS

IMÁGENES RODADAS EN CÓRCEGA EN 2011

**ENTRE DEUX**

**EL ARTE DE LA SIESTA** 2005

[18:21]

ACORDEÓN SOLISTA, GRUPO INSTRUMENTAL Y ELECTRÓNICA

PLURALENSEMBLE · FABIÁN PANISELLO, DIRECCIÓN

ESTEBAN ALGORA, ACORDEÓN · ROBIN MEIER, INFORMÁTICA MUSICAL

ELECTRÓNICA CIRM

ENCARGO DEL CIRM Festival MANCA DE NIZA, 2005

IMÁGENES RODADAS EN PARÍS EN 2011

**ENTRE DEUX**

**TRÍO III** 2008

[16:37]

PIANO, VIOLÍN Y VIOLONCHELO

TRÍO ARBÓS

(MIGUEL BORREGO, VIOLÍN · JOSÉ MIGUEL GÓMEZ, VIOLONCHELO)

JUAN CARLOS GARVAYO, PIANO)

ENCARGO DE SIEMENS - TRÍO ARBÓS

IMÁGENES RODADAS EN PRAGA EN 2011

**ENTRE DEUX**

**SIMOG-CIVITELLA** 2011

[12:36]

CUARTETO DE SAXOFONES

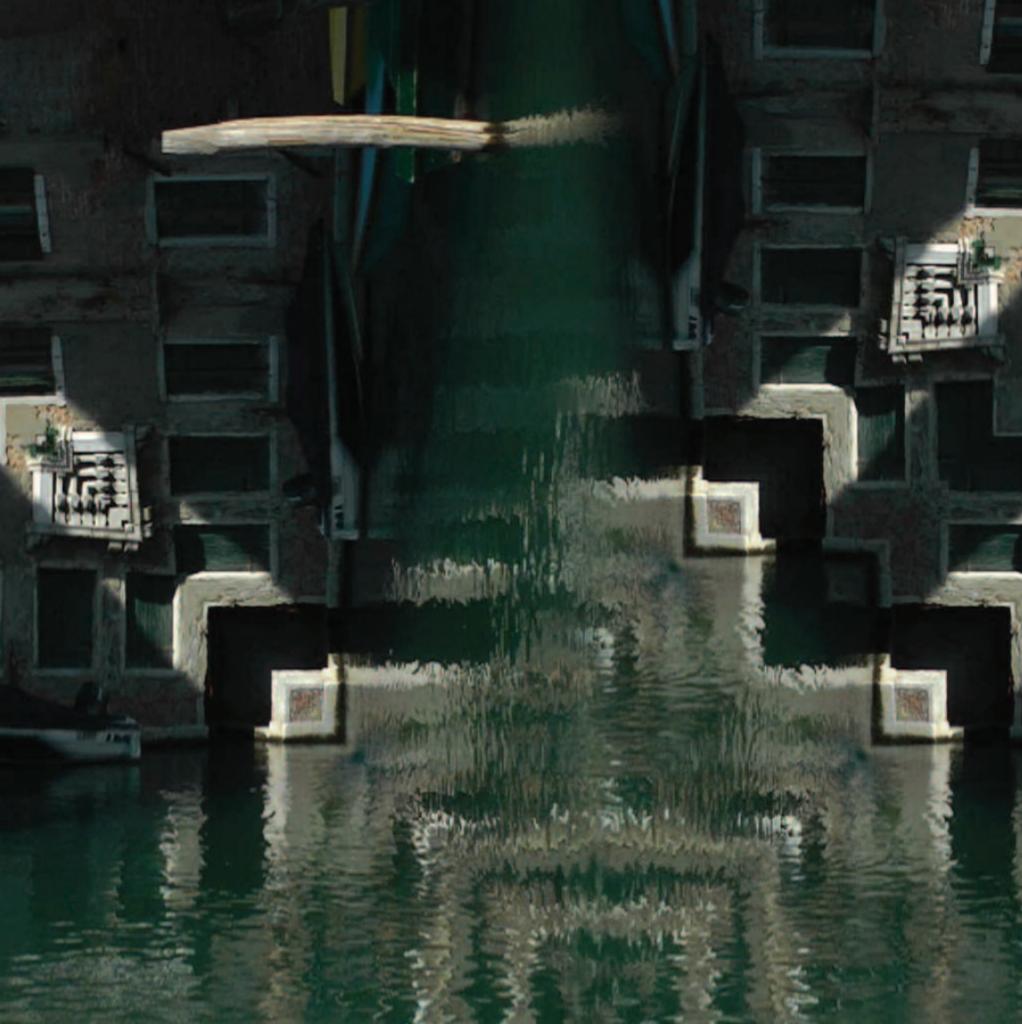
SIGMA PROJECT

(ANDRÉS GOMIS · ÁNGEL SORIA · MIGUEL ROMERO · JOSETXO SILGUERO)

ENCARGO DE LA COMUNIDAD DE MADRID

IMÁGENES RODADAS EN EL CASTILLO CIVITELLA RANIERI

EN PERUGIA (ITALIA) EN 2011



**REUNIÓN AMISTOSA  
DE TRES PROFESORES DE PARIS 8  
Y DE UN EX-PROFESOR  
DE LA MISMA UNIVERSIDAD  
EN TORNO A LA GRANDE CÉLESTE**

Prosper Hillairet:

¿Hay una matriz, una primera obra que haya lanzado su proyecto?

José Manuel López López:

Sí, *La céleste*.

P.H.:

¿Entonces usted tenía la música y Pascal debía hacer como un eco, un acompañamiento de video?

Pascal Auger:

Lo ideal –que quedará sin duda en ideal– sería trabajar simultáneamente sin que la música preceda al video en el acto de creación, ni lo contrario, pero esto es muy difícil. Queda la posibilidad, cuando creamos nuestras músicas y nuestras imágenes, de imaginar desde ese momento conexiones y pasos de unas a otras. Aquí no fue el caso, lo que también está muy bien, puesto que las músicas precedían a las imágenes. Seguí lo más de cerca posible la forma de las obras de José Manuel intentando prolongar con mis imágenes su música, porque

me gusta mucho y corresponde a un universo que me gustaría haber inventado y en el cual pienso que puedo conseguir deslizar mis imágenes sin traicionar ni desnaturalizar nada.

Giordano Ferrari:

¿Cómo fueron elegidas las obras musicales de este DVD que son bastante heterogéneas?

P.A.:

En ocasiones por defecto. Había obras en las que no me sentía capaz de añadir imágenes. Pero vuelvo a la génesis de *La grande céleste*: nuestro primer proyecto fue una adaptación del libro de Italo Calvino *Las ciudades invisibles*. Este proyecto se convirtió en *La céleste*, un video de cerca de un cuarto de hora a partir de *Cálculo secreto*, obra para vibráfono, y de *Movimientos*, para las que fui a Venecia a filmar imágenes. En ese punto, José Miguel Martínez, director del sello discográfico español Verso, nos propuso un proyecto más ambicioso a partir de un corpus de obras de José Manuel. Seleccionamos pues un número de obras, que a nuestro parecer se prestaban más a las imágenes y que además pudieran ser interpretadas por un grupo reducido de músicos, puesto que conservamos de *Las ciudades invisibles* la idea que *La grande céleste* pudiera ser mostrada y tocada en directo, sin necesidad de una gran orquesta.

G.F.:

Hay sin embargo una obra de orquesta.



Cálculo secreto y Movimientos (imágenes rodadas en Venecia en 2011).

J.M.L.L.:

Sí, una obra que estaba ya en *La céleste: Movimientos*, para dos pianos y orquesta.

P.H.:

¿Qué queda del proyecto de ópera?

J.M.L.L.:

Sin duda la idea de viaje, que viene de *Las ciudades invisibles*; de ahí la multiplicidad de ciu-

dades de *La grande céleste*: Venecia, París, Nueva York, Praga, etc.

G.F.:

Poco a poco, más que ciudades, son lugares. Es hacia esto hacia donde su proyecto evoluciona.

P.A.:

La idea de viaje ha desaparecido un poco entre *La céleste* y *La grande céleste*; no hemos

conservado la idea de deambulación entre ciudades.

J.M.L.L.:

Hemos conservado sobre todo en *La grande céleste* un pensamiento profundo de *Las ciudades invisibles*, el de Marco Polo en respuesta a una pregunta de Kublai Khan: "No, yo siempre busco lo que está delante de mí, incluso cuando se trata del pasado, es un pasado que cambia a medida que el viaje avanza". Dicho de otra forma, en su papel de embajador, Marco Polo viaja no sólo en el espacio sino también en el tiempo.

Con las imágenes de Pascal descubro y hago mis lugares imposibles, percibo mis obras de otra forma y siento que puedo avanzar con él, tanto hacia el futuro como hacia el pasado, y esto es extraordinario.

G.F.:

La idea de narración también es abandonada. El viajero teje el recorrido, es testigo de lo que ve. ¿Abandonando cualquier historia, tratan de ir hacia una fragmentación? ¿Hacia una acumulación de fragmentos?

P.H.:

Yo añadiría que la idea de viaje implica la idea de mirada. Usted, Pascal, está más en una forma de construcción a través de sus imágenes. ¿No significa esto también que ha abandonado la idea de mirada?

P.A.:

En *La céleste* era la cámara la que deambulaba. Si hay una mirada, no es una mirada humana, incluso no es una visión subjetiva sino la mirada de la cámara, su ojo mecánico.

En cuanto a la cuestión de fragmentación, sí, desde el punto de vista de una narración que vendría del exterior a unificar las imágenes. Hay efectivamente fragmentación desde este punto de vista, pero en base a una unidad que sería interna a las imágenes; hablo únicamente de las imágenes, no es necesario precisarlo. Mi idea es unir las imágenes por una conexión interna, por átomos afines, más que por una narración que las une desde el exterior.

G.F.:

No hay necesidad de unidad. Yo analizaba el hecho de que su proyecto *Las ciudades invisibles* tenía una unidad de mirada, una narración que aquí han abandonado, imagino que por otra cosa y he intentado comprender cuál es esta otra cosa. Imagino quizás la idea de rizoma, como dice Deleuze.

P.H.:

En Venecia, para mí, los elementos se deslizan unos sobre otros. Incluso si ya no es un recorrido geográfico, ¿no queda algo de eso todavía, algo de recorrido? La ciudad imaginaria de las imágenes filmadas para *Movimientos* es el recorrido y el recorrido se convierte en imaginario.

Otra pregunta...

P.A.:  
Creo que deberíamos quedarnos en las preguntas porque son muy buenas...

P.H.:  
No abandonemos el tema... [risas]. Otra pregunta, pues: ¿no es el trabajo con la música lo que hace que la narración comience a disolverse, no es quizás la música la que disuelve la narración?

P.A.:  
No hay que olvidar que *Las ciudades invisibles* y *La grande céleste* son dos proyectos diferentes, incluso si lo fundamental de uno ha quedado en el segundo.

P.H.:  
Entonces, ¿cuáles son las bases del nuevo proyecto?

P.A.:  
Puedo responder a esta pregunta desde el punto de vista de las imágenes. Puesto que a José Manuel le gustaba mucho *La céleste*, se nos ocurrió la idea de una *Grande céleste* que retomase el universo y los procesos técnicos que utilizamos en esta: efectos espejo, imágenes flotantes cuyo reflejo e imagen "real" parecen sostenerse la una a la otra en el cielo. Y esto, este universo, lo he conservado incluso en la parte que pudiera parecer más alejada de *Movimientos*, es decir, las imágenes de *Simog-Civitella*, rodadas en una residencia de

artistas en Italia, Civitella Ranieri. Esta parte es sin duda la más narrativa, pero reencontramos allí imágenes invertidas o en espejo que construyen un espacio en el cual no se distingue donde es arriba y donde abajo.

P.H.:  
Es cierto que encontramos personajes, o digamos, más bien, figuras.

P.A.:  
La narración me interesa en ocasiones pero no me apetece filmarla. Sin teorizar sobre ello, partir de una historia e ilustrarla me parece siempre una idea, una manera de proceder bastante pobre.

Dicho esto, se pueden encontrar historias en mis vídeos, no tengo nada en contra, pero las historias no son primordiales en relación a mis imágenes. Es más bien como si las imágenes que reuní para *Simog-Civitella* hubieran generado en un momento pequeñas historias y es necesario que llegue un personaje que coja un libro de una biblioteca, lo deje sobre una mesa y se duerma. Pero la historia no estaba allí primero, no preexistía en relación a las imágenes, ella es segunda en relación a éstas, es la hija de las imágenes.

He intentado percibir en este lugar lo que José Manuel percibió, las partículas de polvo a través de las rendijas de luz que se corresponden con las granulaciones sonoras de su obra, el viento y los pájaros pasando a gran velocidad

delante de las ventanas, la calma interior de un castillo habitado, pero solitario.

P.H.:  
¿Y la música nació en este lugar?

J.M.L.L.:  
Sí, compuse *Simog-Civitella*, para cuarteto de saxofones, en Civitella Ranieri, en el marco de una residencia para artistas de esta fundación



*Simog-Civitella* (imágenes rodadas en el Castillo Civitella Ranieri en Perugia, Italia, en 2011)..

cos y sonoros en los que jamás habría pensado. Estos universos pasan hoy por procesos, evoluciones orgánicas, transformaciones de timbres y colores sonoros que me han permitido construir un lenguaje personal.

G.F.:

Por cierto, hay cambios evidentes en sus obras con el transcurso de los años, una evolución que va hacia lo microscópico, pero también hacia el ruido, hacia sonidos no temperados. Es en *El Margen de indefinición* donde esto se produce. Es como una novedad sonora. Más tarde, en su trayectoria de compositor, en el *Trio III* la música puede ser confundida o dar la impresión de confundirse con los ruidos del molino. Se tiene la impresión de ir hacia una unidad entre imágenes y música, como si este aspecto no temperado fuera la esencia de su música y no una excepción, como ocurre en *El margen de indefinición*.

P.H.:

Yo también he tenido la impresión, viendo *La grande céleste*, de que comenzamos a escuchar de un lado y a mirar de otro, como dos líneas paralelas de imágenes y sonidos. Más tarde, el *Trio* llega como un elemento común imagen/sonido.

J.M.L.L.:

Que hay una transformación en mi música, es evidente, y Pascal ha expresado en imágenes esta evolución en *La grande céleste*.

Estoy totalmente de acuerdo con usted. A partir de un momento dado de mi producción los sonidos no temperados, la integración del ruido en mi escritura, la utilización como en *El arte de la siesta* de sonidos electrónicos y de transformaciones informáticas de los instrumentos acústicos, no son ya elementos utilizados puntualmente sino una nueva manera de percibir, de componer y de organizar mi música. Es un camino sin retorno, que me ha permitido poner en funcionamiento una lógica de escritura musical que se sitúa en la frontera entre ciencia y poesía, que es la imagen perfecta de mis preocupaciones personales y artísticas. Debo decir también que un punto clave de esta transformación fue mi viaje a Japón en 1996. A partir de ese momento, integré en mi trabajo disciplinas externas a la música como la poesía –los haikus– o la pintura, y más tarde, el video, gracias a la colaboración con Pascal, a quien conocí en la Villa Kujoyama de Kyoto, donde residíamos. Gracias a estos otros universos extra-musicales he podido colocar mis ideas y sensibilidad musical en situaciones sonoras inimaginables de otra forma, lo que hizo también evolucionar mi escritura, puesto que era preciso encontrar nuevas herramientas para expresarme. La colaboración con Pascal va sin duda en esta dirección.

P.A.:

Coincido con Prosper en que en el Trío es donde las imágenes siguen más de cerca el ritmo de la música porque utilicé imágenes que



*El margen de indefinición* (imágenes rodadas en Córcega en 2011).

lo permitían: las rotaciones paradójicas de un molino de agua, el paso de las aspas en grandes planos, las luces ocultas intermitentemente y las gotas de agua. Estos elementos visuales forman una textura compleja y a veces caótica que se une a la complejidad del tejido sonoro y construyen también una mecánica imposible que envuelve el tiempo: las gotas de agua caen y suben al mismo tiempo, sobre el mismo eje dos aspas giran en sentido inverso, etc.

P.H.:

Las imágenes participan efectivamente en una forma polirítmica. Si uno mira no ya las gotas, sino las luces, hay algo de la forma rizoma de la que hablaba Giordano hace un rato.

G.F.:

Sin embargo las imágenes muestran como una cadencia que no existe en la música, hay un movimiento que estructura la imagen.

P.A.:

Los movimientos son muy irregulares...

G.F.:

No quiero decir que las imágenes lleven a la música hacia la armonía, pero hay una dialéctica entre los dos elementos. Hay un gesto visible que está siempre ahí y que reenvía a una cierta cadencia.



Trio III (imágenes rodadas en Praga en 2011).

J.M.L.L.:

No hay nunca una sincronización perfecta, todo es irregular, es una especie de textura audiovisual irregular.

G.F.:

Es como si fuera flexible pero al mismo tiempo hay un objeto complejo que va en dos direcciones diferentes, las imágenes del movimiento del molino no se paran.

P.A.:

El movimiento del molino de agua es regular pero no las imágenes filmadas, los planos reunidos son muy rápidos, muy diferentes de los planos largos. Hay una variedad de velocidades. De manera más general, yo diría que inevitablemente cuando se ponen imágenes sobre músicas esto transforma la percepción que se tiene de las músicas.

P.H.:

Y al contrario.

P.A.:

Y al contrario. Es un poco el interés de nuestro proyecto. Yo no tengo la pretensión de mejorar la música de José Manuel. Mi idea es hacer algo con ella y ese algo la va a transformar necesariamente, es obvio. Mi deseo es simplemente participar del mundo que él construye en su obra.

G.F.:

Lo que quiero decir es que el molino da un ritmo, articula rítmicamente desde un punto de vista visual.

P.H.:

Quisiera intervenir a este propósito. Pienso que es ésta la gran originalidad de su trabajo, que reside precisamente en que ustedes escapan a esta cuestión de ritmo. Antes utilizaba la palabra deslizamiento, justamente porque lo que ustedes hacen se escapa de la noción de

ritmo en el sentido en que el ritmo de uno organiza al otro. El "deslizamiento" en este sentido mantiene cada elemento de la imagen –agua, aire, piedra– en su propio trayecto con puntos de unión permanentes, y ocurre lo mismo para la imagen y la música: heterogéneas la una y la otra y sin embargo en resonancia.

G.F.:

Quisiera decir que se oyen las cuerdas, violín y violonchelo, que tienen una rítmica, el piano que tiene otra rítmica y los ritmos del molino que juegan con estos ritmos diferentes, todo encaja. Como si el molino fuera un solo de música.

J.M.L.L.:

*El margen de indefinición* es el ejemplo de lo que Giordano decía ahora: una música reconocible, construida a partir de gestos, energías y movimientos ligados en cierto modo a la tradición, pero con una parte central no articulada, compuesta a partir de sonidos multifónicos del saxofón, es decir sonidos múltiples producidos por un instrumento en principio monofónico, y por sonidos inarmónicos de platos suspendidos. Esta parte es como un color que se transforma y que reemplaza el ritmo de las notas por una música instrumental, podría decirse casi electrónica.

G.F.:

Desde este punto de vista, pensando en otra obra, ¿el elemento tímbrico ha sido importante

para encontrar las imágenes? Hay mucha agua en las imágenes de *Cálculo secreto*. ¿La elección fue fortuita?

P.A.:

Tengo la impresión que el vibráfono de *Cálculo secreto* tiene un aspecto acuático, la multiplicidad de notas, el increíble virtuosismo que va implícito, las resonancias, tienen su equivalente en los reflejos del agua que he filmado.

J.M.L.L.:

Hablábamos entre nosotros hace unos días del agua como elemento para hacer evidente el movimiento.

P.A.:

Yo citaba más o menos a Deleuze diciendo que el agua es el elemento que mejor permite independizar el movimiento de un objeto impulsado<sup>11</sup>. Prosper podría hacer la conexión con el cine francés de los años veinte, del cual es especialista. Esta escuela francesa se caracterizaba por la importancia de los movimientos y por el agua. Podríamos relacionar las imágenes de *Cálculo secreto* con esta escuela francesa, la mayor cantidad de movimientos posible, la importancia del agua. Al mismo tiempo, no son los movimientos lo que me interesa, ni incluso el agua. Evidentemente sería un honor relacionar mis imágenes con las de d'Epstein o de Gance, véase el *Ballet mécanique* de Fernand Léger, pero yo soy de otro universo, el

de los falsos movimientos más que el de los movimientos. En *El margen de indefinición* la imagen vuelve a pasar delante de las casas que acabábamos de ver precedentemente en el mismo movimiento panorámico, no a la manera cíclica de las imágenes de un tiovivo como las de la famosa secuencia de *Cœur fidèle*, film de Epstein, sino más bien en un estado en el cual no se puede distinguir el movimiento del estatismo, un movimiento paradójico, ¿se mueve o no se mueve? El propósito es poner en relieve un tiempo particular, un instante flotante, un tiempo suspendido, como las imágenes suspendidas en su cielo.

P.H.:

Todo este cine de los años veinte estaba bajo el manto del ritmo. El agua era el agua que corre, el flujo; usted está más bien del lado del espejo, del lado de una relación vertical entre imagen y sonido. Vuelvo al deslizamiento, es la palabra que me viene a la mente.

P.A.:

La frase que me ha quedado a propósito del ritmo es "el ritmo es lo que une lo desigual a lo desigual".

P.H.:

Lo heterogéneo a lo heterogéneo.

P.A.:

Es lo contrario de una cadencia que unifica. Mi proyecto no es estructurar imágenes por cálculos,

por un axioma, aún menos estructurar la música. Mi proyecto es unir lo desigual a lo desigual.

G.F.:

Totalmente de acuerdo.

J.M.L.L.:

Lo que quería decir en relación a la intervención de Pascal, es que hay músicas estructuradas desde el punto de vista formal o armónico, que estructuran en consecuencia también la escucha. Carlos Pereda, querido amigo filósofo, ha escrito recientemente, a propósito de mi música, algo que corresponde a mi idea de escritura orgánica, hablando de "una escucha itinerante". Esto quiere decir que si trasladamos su idea en términos de escritura musical sería una escritura que pasa por elementos sorprendentes, emociones, contrastes que no están determinados por una forma musical pre establecida, sino que son fruto del trayecto de mi inspiración. Esto corresponde a lo que Pascal hace, creo yo: una mirada itinerante, un gesto creador en movimiento que establece una relación entre ambos.

G.F.:

¿Piensa usted en gestos formales, en repeticiones temáticas, "llamadas o señales" como dice Boulez, como en *Octandre*? ¿Han influenciado estos gestos formales su puesta en imágenes?

P.A.:

Sí, claro, en *Octandre* y en todos los videos intento al menos seguir las grandes articulaciones

musicales, porque es una manera sencilla, no la única, para que el espectador piense que las imágenes tienen que ver con la música, que ambas, música e imagen, participan de una forma común que va más lejos, una forma audiovisual.

P.H. (mira en una pantalla de ordenador *El margen de indefinición*, que había visto días atrás en una pantalla de cine):

Me resulta extraño, viendo ahora en pequeña pantalla las imágenes de *El margen de indefinición*, pues tengo la impresión de que la música surge del paisaje, al contrario de lo que antes decía. El aspecto "paisaje" aparece en primera instancia y la música viene de ahí. ¿Tiene sentido mi pregunta?

P.A.:

Sí, la posición de la música en relación a las imágenes es fluctuante, depende de muchos parámetros que se nos escapan, incluidas las condiciones de visionado.

G.F.:

A propósito de *Octandre*, usted ha hecho varias versiones. ¿Por qué?

P.A.:

Por razones técnicas, al pasar del DV al HDV y después al HD, debía cambiar cada vez a una nueva versión. Pero esto sólo es un pretexto, quería cada vez hacerlo mejor, me parecía, por ejemplo, que la versión HDV era demasiado caleidoscópica.



*Octandre* (imágenes rodadas en Nueva York en 2012).

J.M.L.L.:

Está también la idea de homenaje a Edgard Varèse. Cuando estuve de compositor residente en Borgoña me pidieron que escribiera una obra inspirada en músicas o artistas de esta región. Me preguntaba qué hacer y de repente pensé en Varèse (risas). Me permito recordar que Varèse pasó gran parte de su infancia en el seno de la familia materna en Borgoña. La idea fue transcribir para piano una de las

obras capitales de la música del siglo XX: *Octandre*. Había que ir entonces a filmar a Nueva York, donde Varèse pasó gran parte de su vida.

P.H.:

Los cineastas se interrogan frecuentemente sobre la relación entre cine y música, ya sea porque piensan que hay que poner música a sus imágenes, ya sea en relación a la "misi-

calidad de las imágenes". ¿Hay igualmente una preocupación visual entre los músicos?

J.M.L.L.:

Si, yo tengo esta inquietud. He escrito un cuarteto de cuerda cuyo final es bastante inhabitual e inesperado: a un acorde muy fuerte le sigue una larga sección durante la cual los instrumentistas continúan sus gestos con el arco en un silencio absoluto, manteniendo la energía y velocidades diversas, los pianísimos y los fortísimos virtuales, los ritmos, los trémolos y las modulaciones temporales, todo bajo la forma de una escritura visual.

Para terminar, diría que el intercambio Auger-López es una manera de satisfacer nuestros deseos artísticos, filosóficos y científicos. El tiempo musical y el tiempo visual se encuentran a través de los hercios y a través de los lúme-

nes, la poesía de las imágenes y la poesía sonora cohabitán y se mezclan al infinito.

<http://pascal3012.free.fr/entretien/>  
<http://www.josemanuel-lopezlopez.com/fr/documents/entretien-la-grande-c-leste>

<sup>1</sup> "Una fuerza todavía más profunda atravesaba el cine francés, lo veremos, un gusto general por el agua, el mar o los ríos (L'Herbier, Epstein, Renoir, Vigo, Grémillon). No era de ninguna forma una renuncia a la mecánica, sino al contrario el paso de una mecánica de sólidos a una mecánica de fluidos que iba a encontrar en la imagen líquida [...] una potencia más segura de extraer el movimiento de la cosa animada", in Gilles Deleuze, *Cinéma 1, l'image-mouvement*, Les éditions de minuit, pág. 65.

12

Fl. al mante  
sans embouchure

Ct. al mante

Pno. 86  
glisser sur le clavier sans presser du doigt sur les cordes avec deux plectres, baguettes ou cartes très légères (comme un gato)

trb. al mante

Acc. 86 2sp L.V. *dap non cresc.*

Vcl. 86 al mante

Vla. 86 son gramaire produit avec l'archet un peu relâché sur le corps de l'instrument sous les cordes, avec les deux mains

Tongue Pans (hauteur d'atmosphère) célon

Tongue Pans (hauteur aéropotique) célon

*f possible*

Calice claire baguettes ordinaires en bois

ruide de baton

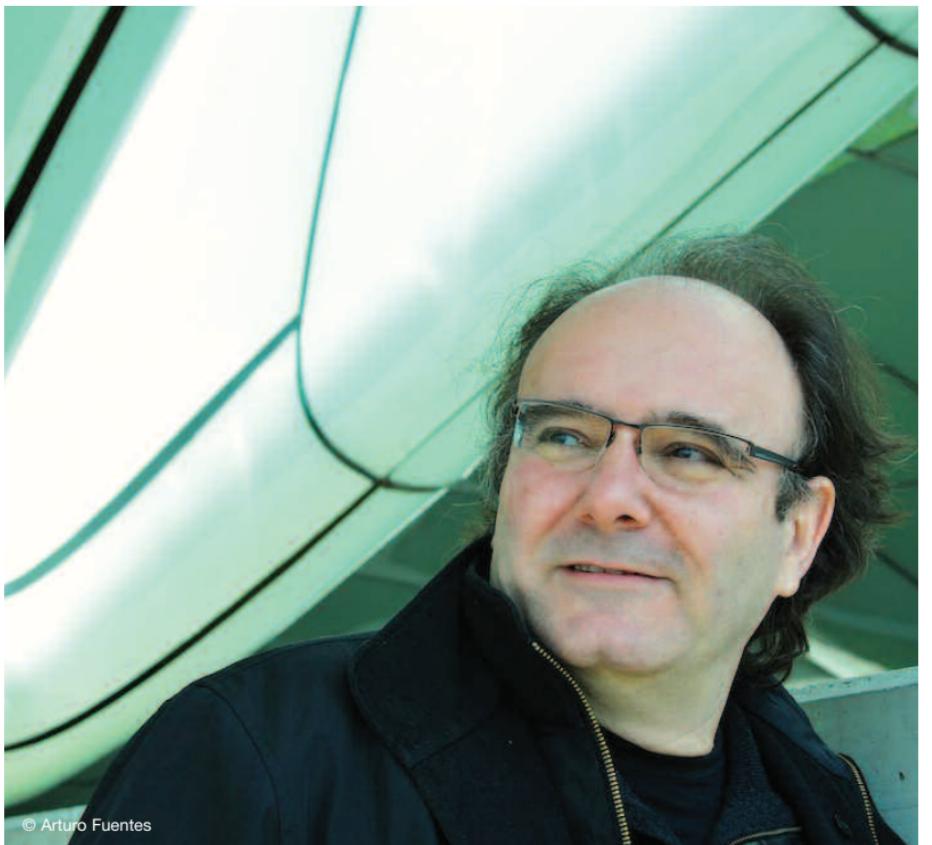
*f dip*

Página 8 de la obra "El arte de la siesta" (2005), edición del autor.



"¿Qué pueden esperar un músico y un videasta que se encuentran una tarde de julio de 1996 en una residencia de artistas en Kyoto?

Eventualmente un día lejano trabajar juntos, pero antes tomar sushis, beber sake en la terraza de la Villa Kujoyama escuchando el canto estridente de los grillos japoneses al aire de la tarde cayendo sobre la antigua capital imperial. Luego, tiempo después, cuando una sólida amistad se ha instalado, darse cuenta de que aquel proyecto se ha hecho realidad sin saber ni cómo ni quién lanzó la idea; era preciso que naciese como nace una amistad, sin que nadie lo decida, simplemente por el placer de volver a estar juntos y recordar, sin decirlo, los grillos japoneses. Era preciso, para tener una posibilidad de éxito, que fuera conducida por la amistad, que fuera una prolongación artística de un encuentro, un paso hacia el video para uno y hacia la música para el otro. Era necesario que esta obra común estuviera llena de espacios entre los cuales surgieran las imágenes y la música. Era preciso que uno olvidase su música para que surgieran las imágenes y que el otro olvidase sus imágenes para que surgiera la música. Finalmente era necesario, si lo habíamos logrado, que la música se convirtiera en imágenes y que las imágenes se convirtieran en música. Pero quizás todo esto ya existía con los grillos, ¿quién sabe?". P.A.



© Arturo Fuentes

**JOSÉ MANUEL LÓPEZ LÓPEZ, compositor**

Nace en Madrid en 1956, estudia Piano, Composición y Dirección de orquesta en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, trasladándose después a Francia para ampliar su formación en el GMB de Bourges, en el IRCAM y en la Universidad París 8 en la que actualmente es profesor asociado director del Atelier de Composición. Ha sido seleccionado en varias ocasiones para representar a España en la Tribuna Internacional de Compositores de la UNESCO [TIC], por la Sociedad Internacional de Música Contemporánea [SIMC] y la Internacional Computer Music Conference; sus obras han sido interpretadas en los festivales más importantes. Ha recibido encargos de los Ministerios de Cultura español y francés, Fundación Caja de Madrid, Fundación Gulbenkian, IRCAM, Estudio Agon y Nuove Sincronie, Orquesta Nacional de España, Orquesta Nacional de Francia, Orquesta de la Comunidad de Madrid, Tokyo Sinfonietta, Fundación BBVA, Art-Zoyd, Festival Internacional de Música de Canarias o Concurso Internacional de Guitarra Alhambra. En 1996 fue becado por la AFA del Ministerio de Cultura francés para realizar un proyecto de composición en la Villa Kujoyama de Kyoto, y un año después por la Academia Española de Historia y Bellas Artes de Roma. En 2000 el Ministerio de Cultura español le otorga el Premio Nacional de Música. Entre ese año y 2003 es nombrado compositor residente en Borgoña –Francia–. En 2004 es invi-

tado por la Cátedra Manuel de Falla como profesor de los Encuentros Anuales de Composición en Cádiz. Entre 2005-2008 y entre 2010-2012 es catedrático de Composición en el Conservatorio Superior de Música de Zaragoza y en diciembre de 2007 director artístico del Auditorio Nacional de Música de Madrid, tarea que desempeña hasta 2010. En 2011 es seleccionado como artista residente en la Civitella Ranieri Foundation y es invitado como profesor en la Academia de Verano del Mozarteum de Salzburgo. Este mismo año recibe en Francia el premio de la SACEM Francis y Mica Salabert por su obra *Metro Vox In Memoriam Iannis Xenakis* para ocho voces y electrónica, que fue estrenada el 2 de febrero de 2011 en el Anfiteatro de la Opéra Bastille de París. Desde octubre de 2012 es profesor de Composición en el Conservatorio de Gennevilliers, Francia.

Sus obras están publicadas por Universal Music Publishing Group Classical, Editions Lemoine y Transtlantiques (The Music Sales Group) en París, Ed. Piles en España y por el propio compositor.

<http://brahms.ircam.fr/jose-manuel-lopez-lopez>  
<http://www.josemanuel-lopezlopez.com/es>

## PASCAL AUGER, cineasta y videasta

Pascal Auger nace el 3 de octubre de 1955 en el distrito 14 de París. Estudia en el Liceo Henri IV y después en la Universidad de Vincennes donde sigue los cursos de Filosofía de Gilles Deleuze, François Châtelet y Jean-François Lyotard, y los cursos de Cine de Claudine Eizykman y Guy Fihman. Una vez terminados sus estudios se convierte en profesor "chargé de cours", en esta misma universidad, entre los años 1980 y 1982. Trabaja entonces con Gilles Deleuze sobre el cine experimental y la noción de "cualquier espacio" tal como desarrolló Deleuze en *L'image-mouvement*.

A partir de 1975, influenciado por el cine estructural estadounidense, centra su atención en el cine "experimental". Dos años después, en 1977, colabora en la revista de cine vanguardista *Melba*, dirigida por Claudine Eizykman.

En 1991 obtiene el primer premio de cortometrajes en la Feria de Arte Contemporáneo ARCO de Madrid.

En 1996 es becario de la Villa Kujoyama, en Japón, donde conoce al escritor Jean-Philippe Toussaint y al compositor español José Manuel López López, artistas con quienes colaborará en varias ocasiones. Es en esta misma época cuando gira hacia el vídeo-arte y realiza paralelamente documentales sobre artistas como el poeta Michel Bulteau, los escritores Dominique Noguez y Jean-Philippe Toussaint o el bailarín Didier Thérion.

En 2011 es artista invitado en la Fundación Civitella Ranieri, en Perugia –Italia–.

Obras principales:

*La Petite Fille* (1978); presentada en la Exposición *Immatériaux* de Jean-François Lyotard.

*Les Vagues* (1988); colección cinematográfica del MNAM [Museo Nacional de Arte Moderno] y de los AFEA [Archivos de cine experimental de Aviñón].

*Juste avant midi* (1989); primer premio en ARCO Madrid (1991).

*Entre ciel et terre* (1989); con música de la compositora francesa Pascale Criton.

*Les Historiettes de Dominique Noguez* (1997).

*La Cuisine de Jean-Philippe Toussaint* (1998).

*La céleste* (2004); primera parte de una ópera de José Manuel López López y Pascal Auger a partir de la obra del escritor Italo Calvino *Las ciudades invisibles*.

*Faire l'amour* (2006); adaptación de la novela epónima de Jean-Philippe Toussaint.

*Douce-amère* (2006).

*Je suis chinoise* (2010).

*Voyez* (2011).





*Entre deux* (imágenes rodadas en un barco en el Mediterráneo navegando hacia Córcega en 2011).

## CD AUDIO

# josé manuel López López

la grande céleste

- |   |  |
|---|--|
| <p><b>[1] SIMOG-CIVITELLA 2011</b><br/>CUARTETO DE SAXOFONES<br/>SIGMA PROJECT<br/>(ANDRÉS GOMIS · ÁNGEL SORIA · MIGUEL ROMERO · JOSETXO SILGUERO)<br/>ENCARGO DE LA COMUNIDAD DE MADRID<br/>IMÁGENES RODADAS EN EL CASTILLO CIVITELLA RANIERI<br/>EN PERUGIA (ITALIA) EN 2011</p> <p><b>[2] Trío III 2008</b><br/>PIANO, VIOLÍN Y VIOLONCHELO<br/>Trío Arbós<br/>(MIGUEL BORREGO, VIOLÍN · JOSÉ MIGUEL GÓMEZ, VIOLONCHELO<br/>JUAN CARLOS GARVAYO, PIANO)<br/>ENCARGO DE SIEMENS - Trío Arbós<br/>IMÁGENES RODADAS EN PRAGA EN 2011</p> <p><b>[3] EL ARTE DE LA SIESTA 2005</b><br/>ACORDEÓN SOLISTA, GRUPO INSTRUMENTAL Y ELECTRÓNICA<br/>PLURALENSEMBLE · FABIÁN PANISELLO, DIRECCIÓN<br/>ESTEBAN ALGORA, ACORDEÓN · ROBIN MEIER, INFORMÁTICA MUSICAL<br/>ELECTRÓNICA CIRM<br/>ENCARGO DEL CIRM FESTIVAL MANCA DE NIZA, 2005<br/>IMÁGENES RODADAS EN PARÍS EN 2011</p> | <p>[12:36]</p> <p>[16:37]</p> <p>[18:21]</p> <p><b>[4] EL MARGEN DE INDEFINICIÓN 2000</b><br/>TRÍO DE MAGIA<br/>(RICARDO CAPELLINO, SAXOFÓN · SISCO APARISI, PERCUSIÓN)<br/>ENCARGO DEL XIII CONCURSO DE SAXOFÓN DE BENIDORM<br/>ED. LEMOINE, PARÍS<br/>IMÁGENES RODADAS EN CÓRCEGA EN 2011</p> <p><b>[5] OCTANDRE 2001</b><br/>MÚSICA DE EDGAR VARESSE<br/>(TRANSCRIPCIÓN DE JOSÉ MANUEL LÓPEZ LÓPEZ)<br/>ALBERTO ROSADO, PIANO<br/>ENCARGO DEL FESTIVAL WHY NOTE, 2001 - DIJON (FRANCIA)<br/>ED. RICORDI MILANO<br/>IMÁGENES RODADAS EN NUEVA YORK EN 2012</p> <p><b>[6] FINESTRA IN LA CHIGIANA 2000</b><br/>IN MEMORIAM FRANCO DONATONI<br/>ALBERTO ROSADO, PIANO<br/>IMÁGENES RODADAS EN CÓRCEGA EN 2011</p> <p><b>[7] MOVIMIENTOS 1998</b><br/>CONCIERTO PARA DOS PIANOS Y ORQUESTA<br/>ORQUESTA NACIONAL DE FRANCIA · DELPHINE BARDIN<br/>Y FRANZ MICHEL, PIANOS · PASCAL ROPHÉ, DIRECCIÓN<br/>ENCARGO DEL FESTIVAL MUSICA DE ESTRASBURGO, 1999<br/>ED. MUSIC PUBLISHING CLASSICAL (DURAND-SALABERT-ESCHIG)<br/>IMÁGENES RODADAS EN VENECIA EN 2011</p> |
|   | [7:17]   |
|   | [6:59]   |
|   | [3:09]   |
|   | [12:17]  |



**A FRIENDLY MEETING  
OF THREE LECTURERS FROM PARIS 8  
AND A FORMER LECTURER  
FROM THAT UNIVERSITY,  
TO TALK ABOUT *LA GRANDE CÉLESTE***

Prosper Hillairet:  
Is there a template, a first work which launched your project?

José Manuel López López:  
Yes, *La céleste*.

P.H.:  
So you had the music and Pascal was to make an echo, a video accompaniment?

Pascal Auger:  
The ideal –which will no doubt remain an ideal– would be to work simultaneously, without the music coming before the video in the act of creation, nor the contrary, although that is very difficult. It does remain possible, when we create our music and our images, to imagine from that moment connections and steps from one to the other. That was not the case here and that is also fine, as the music preceded the images. I followed the forms of José Manuel's works as closely as possible, trying to make my images prolong his music which I like a lot, belonging as it does in a universe I would have liked to have invented

and into which I believe I can slip my images without betraying or denaturalising anything.

Giordano Ferrari:  
How were these rather heterogeneous musical works chosen for this DVD?

P.A.:  
Sometimes by default. There were works I did not feel able to add images to. But to go back to the genesis of *La grande céleste*: our first project was an adaptation of Italo Calvino's book *Invisible Cities*. This project turned into *La céleste*, a video nearly a quarter of an hour long taken from *Cálculo secreto* for vibraphone and *Movimientos*, for which I travelled to Venice to film images. At that point, José Miguel Martínez, director of the Spanish recording label Verso, proposed a more ambitious plan to us, based on the corpus of José Manuel's works. So we selected a number of scores we felt lent themselves better to the images and which also could be performed by a small ensemble of musicians, as we had retained the idea from *Invisible Cities* that *La grande céleste* might be shown and played live, without the need for a large orchestra.

G.F.:  
But there is a work for orchestra.

J.M.L.L.:  
Yes, a work that was already there in *La céleste*: *Movimientos*, for two pianos and orchestra.



*Cálculo secreto y Movimientos* (images filmed in Venice in 2011).

P.H.:  
What remains of the opera project?

J.M.L.L.:  
Unquestionably the idea of a voyage, taken from *Invisible Cities*, hence the multiplicity of cities in *La grande céleste*: Venice, Paris, New York, Prague, etc.

G.F.:  
Little by little, more than cities they are places.

That is where your project is evolving toward.

P.A.:  
The idea of the voyage rather disappeared between *La céleste* and *La grande céleste*, so we did not retain the idea of wandering among cities.

J.M.L.L.:  
Above all in *La grande céleste* we retained a profound thought from *Invisible Cities*, which

was contained in Marco Polo's response to a question from Kublai Khan: "No, I always seek what is in front of me even when in the past, a past which changes as the voyage continues". In other words, in his role as ambassador, Marco Polo travels not just in space but also in time.

With Pascal's images I discover and enter impossible places, I see my works in another way and feel that I have advanced with him toward both the future and the past, and that is extraordinary.

G.F.:  
The idea of narration is also abandoned. The traveller weaves the route, is witness to what he sees.

By not telling any story, do you seek to move in the direction of fragmentation? Toward an accumulation of fragments?

P.H.:  
I would add that the idea of a voyage implies the idea of the gaze. You, Pascal, are more engaged in a form of construction via your images. Does that not mean that you also have abandoned the idea of the gaze?

P.A.:  
In *La céleste* it was the camera which wandered. If there is a gaze, it is not human, not even a subjective vision, but rather the gaze of the camera, its mechanical eye.

As to the matter of fragmentation, yes, in terms of a narration coming from outside, to bring

the images together. In these terms there is in fact fragmentation, but based on a unity internal to the images (it goes without saying that I refer solely to the images). My idea is to unite the images through an internal connection, using related atoms, more than by a narration unifying them from outside.

G.F.:  
There is no essential need of unity. I analysed the fact that there was, in your *Invisible cities* project, a unity in the way of looking, a narration you have abandoned here, I imagine for something else, and I have sought to understand what that something else is. I perhaps envisage the idea of the rhizome, as Deleuze does.

P.H.:  
In Venice, for me the elements slide one upon the other. Even if no longer a geographical journey, does nothing still remain of that, something of that journey? The imaginary city in the images filmed for *Movimientos* is the journey, and the journey becomes imaginary.

Another question....

P.A.:  
I think we should stick with the questions, which are extremely good ...

P.H.:  
Let's stick to the theme... (laughter). So, another question: is it not the work with the music

that means that the narration begins to dissolve, is it not perhaps the music which dissolves the narration?

P.A.:

You have to remember that *Invisible Cities* and *La grande céleste* are two different projects, even if the fundamentals of one have remained in the second.



*Simog-Civitella* (images filmed in Civitella Ranieri Castle in Perugia, Italy, in 2011).

P.H.:

So what are the bases of the new project?

P.A.:

I can answer this question from the point of view of the form of the images. Because José Manuel so liked *La céleste*, the idea occurred to us of a *Grande céleste* which returned to the universe and the technical processes we used

for that: mirror effects, floating images whose "real" reflection and image seem to sustain each other in the sky. And this, this universe, I have retained, even in the part which may seem most remote from *Movimientos*, that is the images of *Simog civitella*, filmed at "Civitella Ranieri", an artists' residence in Italy. This is certainly the most purely narrative part, but we rediscover there too inverted or mirror images which build a space where no distinction is made between up and down.

P.H.:

It is true that we encounter characters there, or perhaps rather figures.

P.A.:

Narration does sometimes attract me, but I do not enjoy filming it. Without theorising about it, starting from a story and illustrating it has always seemed to me a rather barren idea or procedure.

Having said that, there are stories to be found in my videos and I am not against that, but the stories are not primordial in relation to my images. It is rather as if the images I brought together for *Simog Civitella* had in an instant thrown up some little tales and it was necessary for a character to take a book from a library, leave it on a table and go to sleep. The tale was not however there first, and did not pre-date the images, it is second to them, their child.

I have sought to perceive here what José Manuel perceived, the particles of dust through

the chinks of light which are the sonorous granulations in his work, wind and birds flying swiftly past windows, the interior calm of a castle which is inhabited but solitary.

P.H.:

And the music was born in this place?

J.M.L.L.:

Yes, I wrote *Simog/Civitella* for saxophone quartet in *Civitella Ranieri*, at an artists' residence of this American cultural foundation. The work forms part of a line of polyphonic construction influenced by Horacio Vaggione which has allowed me to evolve in recent years toward a more microscopic and granular writing of sound. There are undoubtedly connections at this level between the images and the music. I have been partly liberated from the rigour of formal macro-construction, and this has enabled me to follow my intuition with confidence, discovering poetic and sound universes I had never thought of. These universes are now processed, they evolve organically, timbres and sound colours are transformed, allowing me to build a personal language.

G.F.:

Your works have by the way changed obviously with the passage of time, evolving toward the microscopic but also toward noise, toward untempered sounds. This happens in *El Margen de indefinición*. It is like a sonorous novelty. Later, in your trajectory as a composer,

in *Trio III* the music can be confused or appears to be confused with the noises of the mill. One gets the impression of movement toward a unity of image and music, as if this untempered aspect were the essence of your music and not an exception as in *El margen de indefinición*.

P.H.:

I have also felt, seeing *La grande céleste*, that we begin by listening on the one hand and, on

the other, looking, like two parallel lines of images and sounds.

Later, the *Trio* emerges as a shared image/sound element.

J.M.L.L.:

It is evident that there has been a transformation in my music, and Pascal has expressed this evolution in *La grande céleste* in images.



*El arte de la siesta* (images filmed in Paris in 2011).

I agree with you completely, from a given moment in my output, untempered sounds, the integration of noise into my writing, the use of electronic sounds and computerised transformations of acoustic instruments as in *El arte de la siesta*, are no longer employed occasionally but are rather a new way of perceiving, of composing and of organising my music. This is a one-way street which has enabled me to implement a logic of musical writing which stands at the frontier between science and poetry, a perfect image for my personal and artistic concerns.

I must also say that my trip to Japan in 1996 was a key point in this transformation. From then on, I integrated disciplines external to music into my work, such as poetry –the haikus– or painting and later video thanks to the collaboration with Pascal whom I met at Villa Kujoyama in Kyoto where we were living.

Thanks to these other extra-musical universes, I was able to place my ideas and musical sensitivity in otherwise unimaginable sonorous situations, meaning that my writing has evolved with the need to find new tools to express myself. The collaboration with Pascal is undoubtedly heading in this direction.

P.A.:

I agree with Prosper that it is in the *Trio* where the images more closely follow the rhythm of the music, because I used images that made this possible: the paradoxical turns of a water mill, the movement of vanes on broad planes, intermittent-

ly concealed lights and drops of water. These visual elements form a complex and at times chaotic texture which combines with the complexity of the sonorous fabric and also constructs an impossible mechanism enveloping time: the water drops fall and rise at the same time, two blades spin in opposite directions on a single shaft, etc.

P.H.:

The images are indeed involved in a polyrhythmic form. If you look not at the drops but at the lights, there is something of the rhizome form Giordano mentioned a short time ago.

G.F.:

Yet the images are revealed as a cadence not present in the music, with a movement which structures the image.

P.A.:

The movements are very uneven...

G.F.:

I do not mean that the images carry the music toward harmony, yet there is a dialectic between the two elements. A visible gesture is always present, leading to a certain cadence.

J.M.L.L.:

The synchronisation is never exact, all is uneven, a sort of uneven audiovisual texture.

G.F.:

It is as if it were flexible, but at the same time there is a complex object running in two differ-

ent directions, the images of the mill movement do not stop.

P.A.:

The movement of the water mill is even, but the images filmed are not, the shots gathered are very fast, very different from the long shots. The speeds vary.

More generally, I would say that inevitably when placing images upon music, the perception of the music is transformed.

P.H.:

And the opposite.

P.A.:

And the opposite. That is to some extent what is interesting in our project. It is not my aim to improve José Manuel's music but rather to do something with it and, obviously, that something will necessarily transform it. My wish is simply to share the world he constructs in his work.

G.F.:

What I mean is that the mill provides a rhythm, it articulates rhythmically from a visual point of view.

P.H.:

I would like to make the point that it seems to me that this is the great originality of your work, precisely that you escape from this question of rhythm. Indeed I used the word "slide" before because what you do escapes from the

notion of rhythm in the sense that the rhythm of one organises the other. The "slide" in this sense keeps each component of the image (water, air, stone) on its own path, with permanent points of union, and the same thing happens for image and music, each of them heterogeneous yet in resonance.

G.F.:

What I mean is that the strings, violin and cello, are heard, they have one rhythm, the piano has another, while the rhythms of the mill play with those different rhythms and everything fits together. As if the mill were a musical solo.

J.M.L.L.:

*El margen de indefinición* is the illustration of what Giordano was just saying: recognisable music built from gestures, energies and movements linked to some degree to tradition, but with an unarticulated central part composed of multiphonic saxophone sounds, that is multiple sounds produced by an instrument which is in principle monophonic, and by the enharmonic sounds of suspended cymbals. This part is like a colour which is transformed and which replaces the rhythm of the notes with instrumental music, almost electronic it might be said.

G.F.:

From this point of view, thinking of another work, was the timbre element important in finding the images? There is plenty of water in the *Cálculo secreto* images. Was the choice fortuitous?



*El margen de indefinición* (images filmed in Corsica in 2011).

P.A.:

I get the impression that the vibraphone in *Cálculo secreto* has an aquatic aspect, the multiplicity of notes, the incredible virtuosity that implies, the resonances, find their equivalent in the water reflections I have filmed.

J.M.L.L.:

We spoke a few days ago among ourselves about water as an element for making movement evident.

P.A.:

I more or less cited Deleuze, saying that water is the element which best allows a driven object<sup>1</sup> its freedom of movement. Prosper might make the connection with French film from the twenties, in which he is specialised. This French school was most characterised by the importance of movements and by water. We might relate the images from *Cálculo secreto* to this school, the greatest possible number of move-

ments, the importance of water. At the same time, it is not the movements which interest me, or even the water. Obviously it would be an honour for my images to be associated with those of Epstein or of Gance –see Fernand Léger's *Ballet mécanique*– but I am from another universe, of false movements rather than of movements. In *El margen de indefinición*, the image passes once again in front of the houses seen just beforehand



*El margen de indefinición* (images filmed in Corsica in 2011).

in the same panoramic sweep, not in the cyclic manner of the images of a merry-go-round like those in the famous sequence from Epstein's film *Cœur fidèle*, but rather in a state in which it is not possible to distinguish movement from immobility, a paradoxical movement – moving or not? The aim is to place a particular time in relief, a floating instant, a suspended time, like images suspended in their firmaments.

P.H.:

All this 1920s cinema was in thrall to rhythm. Water was flowing water, flux, you are rather by the mirror, by a vertical relation between image and sound. I return to the slide, the word which comes to me.

P.A.:

The expression concerning rhythm which has stuck in my mind is "rhythm is what links the unequal and the unequal".

P.H.:

The heterogeneous with the heterogeneous.

P.A.:

The opposite of a cadence, which unifies. My project is not to structure images by calculations, by an axiom, much less to structure music. My project is to unite the unequal and the unequal.

G.F.:

I agree completely.

J.M.L.L.:

What I meant in relation to what Pascal said is that there is music which is structured formally or harmonically, and so which also structures listening. Carlos Pereda, a good friend and philosopher, recently wrote in connection with my music something which matches my notion of organic writing, when he spoke of "itinerant listening". This means

that, if we transpose his idea in terms of musical writing, this would be writing involving elements of surprise, emotions, contrasts, not determined by pre-established musical form but rather generated along the path of my inspiration. I think this aligns with what Pascal does: an itinerant gaze, a creative gesture in movement which establishes a relation between the two of us.

G.F.:

Do you think in terms of formal gestures, in thematic repetitions, "calls or signals" in Boulez's words, as in *Octandre*? Did these formal gestures influence the images you incorporated?

P.A.:

Of course, in *Octandre* and in all the videos I try to follow at least the main musical articulations as a simple means, not the only one, allowing the onlooker to think that the images have to do with the music, that both, music and image, participate in a shared form which reaches beyond them, an audiovisual form.

P.H. (Looking at a computer display, *El margen de indefinición*, which he had seen on the big screen a few days before):

It is strange, seeing the images here of the *El margen de indefinición* on a small screen, as I have the feeling that the music arises from the landscape, contrary to what I said before. The "landscape" comes first, and the music emerges from there. Does my question make sense?

P.A.:

Yes, the place of the music in relation to the images fluctuates, depending on many parameters which are out of our hands, including the viewing conditions.

G.F.:

A propos *Octandre*, you have made several versions. Why?



*Octandre* (images filmed in New York in 2012).

P.A.:

For technical reasons, moving from DV to HDV and then to HD, I had to change each time to a new version. But that was just a pretext, I wanted each time to improve it, for example it seemed to me that the HDV version was too kaleidoscopic.

J.M.L.L.:

There is also the idea of homage to Edgard

Varèse. While resident composer in Burgundy, I was asked to write a work inspired by music or artists from that region. I wondered what to do and suddenly thought of Varèse (laughter), remembering that he spent many childhood years living with his mother's family in Burgundy. The idea was to make a piano transcription of one of the seminal musical works of the twentieth century: *Octandre*. So it became necessary to go to film in New York where Varèse also spent a large part of his life.

P.H.:

Filmmakers wonder often about the relation between film and music, either because they think their images must be set to music, or because of the "musicality of the images". Is there also a visual concern among musicians?

J.M.L.L.:

Yes, that does concern me. I have written a string quartet whose ending is rather unusual and unexpected: a very loud chord followed by a long section in which the players continue their gestures, but bowing with absolutely no sound, maintaining the energy and different speeds, the virtual pianissimos and fortés, the rhythms, the tremolos and the modulations of time, all in the form of visual writing.

In conclusion, I would say that this Auger-López exchange is a way of satisfying our artistic, philosophical and scientific wishes. Musical and visual time are encountered in the hertz and the

lumen, the poetry of the images and the sonorous poetry cohabit and are infinitely mixed.

<http://pascal3012.free.fr/entretien/>  
<http://www.josemanuel-lopezlopez.com/fr/documents/entretien-la-grande-c-leste>

<sup>1</sup> «As we will see, an even deeper impulse ran through French cinema, a general predilection for water, the sea or rivers (L'Herbier, Epstein, Renoir, Vigo, Grémillon). This was in no sense a renunciation of the mechanical: on the contrary, it was the transition from a mechanics of solids to a mechanics of fluids which, from a concrete point of view, was to find in the liquid image [...] a more certain power of extracting movement from the thing moved», in Gilles Deleuze, *Cinéma 1, l'image-mouvement*, Les éditions de minuit, p. 65.

*Translation: Gordon Burt*

20

Vc. *Pizz. Bartok sempre*

Vln. *Fasile coperpe*

Vcl.

Vb. *Bartok*

Página 20 de la obra "Trío III" (2008), edición del autor.

*"What were the hopes of a musician and video-maker who met one afternoon in July 1996 in an artists' residence in Kyoto?*



Eventually, some day far in the future, to work together, but first to eat sushi, drink sake on the terrace at Villa Kujoyama listening to the strident song of the Japanese crickets in the air of the evening as it fell upon the old imperial capital. Then, later, a solid friendship in place, to understand that the project had become a reality without knowing either how, or who had launched the idea; it had to be born the way a friendship is born, with no decision, simply from the pleasure of being together once again and, without saying so, to recall the Japanese crickets. To be successful, it had to be driven by friendship, as an artistic prolongation of an encounter, a step toward video for one and toward music for the other. This shared work had to be filled with spaces among which the images and the music arose. One had to forget his music so that the images could emerge, and the other to forget his images to allow the music to appear. Finally, once that was achieved, the music had to become image and the image to become music. But maybe that all existed already with the crickets, who knows?" P. A.

**JOSÉ MANUEL LÓPEZ LÓPEZ, composer**

Born in Madrid in 1956, José Manuel López López studied piano, composition and orchestra conducting at the Madrid Senior Music Conservatory, then moved to France to further his training at the GMB en Bourges, at the IRCAM and at Paris University 8 where he is currently Associate Director Lecturer in the Composition Studio. He has been selected several times to represent Spain at the UNESCO International Composers' Tribune (TIC), by the International Society for Contemporary Music (ISCM) and the International Computer Music Conference, and has been performed at major festivals. He has received commissions from the Spanish and French Culture Ministries, the Caja de Madrid Foundation, the Gulbenkian Foundation, IRCAM, Agon Studio and Nuove Sincronie, the Spanish National Orchestra, the French National Orchestra, the Madrid Community Orchestra, the Tokyo Sinfonietta, the BBVA Foundation, Art-Zoyd, the Canary Islands International Music Festival, the Alhambra International Guitar Competition... He received a grant in 1996 from the French Culture Ministry's AFA for a composition project at Villa Kujoyama in Kyoto, and a year later from the Spanish Academy of History and Fine Arts in Rome. In 2000, the Spanish Ministry of Culture awarded him the National Music Prize; from then until 2003, he was resident composer in Burgundy (France). He was a guest in 2004 of the Manuel de Falla Chair as Lecturer at the Annual Composition

Encounters in Cadiz. From 2005-2008 and 2010-2012, he was Professor of Composition at the Senior Conservatory in Saragossa and in December 2007 was appointed Artistic Director of the National Auditorium in Madrid, a post he held until 2010. In 2011 he was selected as resident artist at the "Civitella Ranieri Foundation" and guest lecturer at the Salzburg Mozarteum's Summer Academy. That same year he received the Francis and Mica Salabert prize in France from the SACEM for his work *Metro Vox In Memoriam Iannis Xenakis* for 8 voices and electronics, premiered on 2 February 2011 in the Amphitheatre of the Opera Bastille in Paris. He has since October 2012 been Lecturer in Composition at Gennevilliers Conservatory in France.

José Manuel López López's works are published by Universal Music Publishing Group Classical, Editions Lemoine, and Transatlantiques (The Music Sales Group) in Paris, Ed. Piles in Spain and by the composer himself.

<http://brahms.ircam.fr/jose-manuel-lopez-lopez>  
<http://www.josemanuel-lopezlopez.com/es>

**PASCAL AUGER, film- and video-maker**

Pascal Auger was born on 3 October 1955 in the 14<sup>th</sup> arrondissement in Paris, and educated at the Henri IV School and then at the University of Vincennes in the philosophy courses of Gilles Deleuze, François Châtelet and Jean-François Lyotard and the film courses of Claudine Eizykman and Guy Fihman. Following these studies, he was a Lecturer at that university 1980-82, then worked with Gilles Deleuze in experimental cinema and the concept of any-space-whatever as developed by Deleuze in *L'Image-mouvement*.

From 1975, influenced by United States structural film, he focused his attention on "experimental" cinema. Two years later, in 1977, he collaborated with the avant-garde film magazine Melba, directed by Claudine Eizykman.

In 1991, he won first prize in the short film category at the ARCO Contemporary Art Fair in Madrid.

In 1996, while receiving an award from the Villa Kujoyama in Japan, he met the writer Jean-Philippe Toussaint and the Spanish composer José Manuel López López, artists with whom he was to collaborate on a number of occasions. At that time he also turned toward "video-art", making documentaries on artists like the poet Michel Bulteau, the writers Dominique Noguez and Jean-Philippe Toussaint or the dancer Didier Théron.

Pascal Auger was guest artist in 2011 at the Civitella Ranieri Foundation in Perugia (Italy).

## Main Works:

*La Petite Fille* (1978), (presented at Jean-François Lyotard's "Immatériaux" exhibition).

*Les Vagues* (1988), a film collection of the Museum of Modern Art (MNAM) and of AFEA, the Avignon experimental film Archives.

*Juste avant midi* (1989), first prize, ARCO Madrid (1991).

*Entre ciel et terre* (1989), with music by the French composer Pascale Craton.

*Les Historiettes de Dominique Noguez* (1997).

*La Cuisine de Jean-Philippe Toussaint* (1998).

*La Céleste* (2004), the first part of an opera by José Manuel López López and Pascal Auger based on *Invisible Cities* by the writer Italo Calvino.

*Faire l'amour* (2006), adaptation of the novel of the same name by Jean-Philippe Toussaint.

*Douce-amère* (2006).

*Je suis chinoise* (2010).

*Voyez* (2011).



---

## INTÉPRETES / PERFORMERS

### **Miquel Bernat, vibráfono**

[<http://www.ictus.be/home2.html>]

### **Orquesta Nacional de Francia**

[<http://sites.radiofrance.fr/chaines/formations/national/accueil>]

### **Delphine Bardin, piano**

[<http://delphinebardin.com>]

### **Franz Michel, piano**

[<http://sites.radiofrance.fr/chaines/formationsnational/MUSICIENS/index.php?IDA=1042>]

### **Pascal Rophé, dirección**

[<http://www.cirm-manca.org/fiche-artiste.php?ar=31>]

### **Alberto Rosado, piano**

[<http://www.albertorosado.com>]

### **Trio de Magia**

[<http://www.triodemagia.com>]

### **PluralEnsemble**

[<http://www.pluralensemble.com>]

### **Fabián Panisello, dirección**

[<http://www.fabianpanisello.com>]

### **Esteban Algora, acordeón**

[<http://www.estebanalgora.es>]

### **Robin Meier, informática musical**

[<http://robinmeier.net/>]

### **Trio Arbós**

[<http://www.trioarbos.com>]

### **Sigma Project**

[<http://www.sigmaproject.es>]

INGENIERO DE SONIDO Y MASTERIZACIÓN / SOUND ENGINEER AND MASTERING  
Víctor Costa, César Murillo, Ángel Murillo y Jose Miguel Martínez

IMAGEN, MONTAJE Y REALIZACIÓN / IMAGE, DIGITAL EDITING AND PRODUCTION  
Pascal Auger

AUTORÍA DVD / DVD AUTHORING  
Alejandro González

PRODUCCIÓN / PRODUCTION  
José Miguel Martínez, Pilar de la Vega

COMENTARIOS / TEXTS

Entrevista a José Manuel López López y Pascal Auger  
realizada por Giordano Ferrari y Prosper Hillairet en enero de 2013

TRADUCCIÓN / TRANSLATION  
Gordon Burt

DISEÑO GRÁFICO / DESIGN  
Pilar de la Vega

IMPRESIÓN / PRINTED BY  
Impresores Digitales

PORADA / COVER  
Pascal Auger

Imagen extraída de la videocreación diseñada para obra *Octandre*  
Imágenes rodadas en Nueva York en 2012

AGRADECIMIENTOS / ACKNOWLEDGEMENTS

Orquesta Nacional de Francia, Radio France, Institut national de l'audiovisuel,  
Rafael Pardo Avellaneda (Director de la Fundación BBVA), Linwei Li,  
María de los Ángeles Sánchez, Civitella Ranieri, Carlos y Cora Grätzer

FOTOGRAFIAS / PHOTOGRAPHS

Pag. 2. *El arte de la siesta*  
Imágenes rodadas en París (2011)

Pag. 6. *Cálculo secreto y Movimientos*  
Imágenes rodadas en Venecia (2011)

Pag. 21 y 45. Residencia de artistas *Villa Kujoyama*  
Kyoto (1996)

Pag. 30. *Finestra in la Chigiana*  
Imágenes rodadas en Córcega (2011)

Pag. 48. *Entre Deux*  
Imágenes rodadas en una playa  
del Mediterráneo, Córcega (2011)

VERSO

APARTADO DE CORREOS 10265  
28080 MADRID - ESPAÑA

TEL: + 34 91 446 90 94

MÓVIL: + 34 616 27 30 41

verso@verso.es

[www.verso.es](http://www.verso.es)

© Y (P) 2013 CLASSIC WORLD SOUND