

f á t i m a m i r a n d a

Fátima Miranda, Las Voces de la Voz

Llorenç BARBER

*Músico y compositor de conciertos de campanas y ciudad
Musician and city bells composer*

Siempre que la música ha entrado por vericuetos especulativos o ultraexpresivos que la desnortaban, ha sido *la voz* la que con su hálito la ha devuelto a su terreno.

Fátima Miranda hija de este mundo maravillosamente confuso y ambiguo en el que vivimos ha sabido huir de cómodos estereotipos y construirse a base de intuición, método e inventiva un instrumento a la medida de sus necesidades.

Su constante escudriñar las más inverosímiles técnicas vocales le ha llevado a encuentros inesperados, a vivencias oblicuas, a precisos moldeos del aliento y a acrobáticos bricolages que virgineando el sonar bucal heredado nos lega *una nueva morfología* en la que las aportaciones de la etnomusicología o la electroacústica adquieren sentido junto a impostaciones, volátiles armónicos o flatusvócicos fonemas.

Para las voces de Fátima Miranda cantar no es un mero consuelo, ni un lucimiento sino un merodear entre enigmas, *un pensar sonando* que, fronterizo, siempre nos vale la pena pues nos ayuda a liberarnos de la insana pasión por lo conocido y seguro.

Fátima Miranda

Una voz muy particular

Llorenç BARBER

Músico y compositor de conciertos de campanas y ciudad
Musician and city bells composer

El nacimiento de una voz furiosa

Fátima Miranda empujó su destino dejando nacer en su cavernoso cuerpo una extraña voz. Corría el año 1979 cuando el recién parido **Taller de Música Mundana** se empeñaba en sonar *músicas de contexto* con cuanto elemento cayera en sus manos. El **Taller**, muy solo y muy postvanguardista, substituía malamente y con rigurosos entrenamientos/ensayo la recién agotada categoría de vanguardia o incluso de belleza por las más sugestivas de comunidad y eficacia, una eficacia que ambiguamente queríamos intensa, y tanto urbana y pública como íntima y singular. Si en estas desiguales lides yo descubrí *-objet trouvé-* un viejo trasto cubierto de polvo y mitos, la campana, a la Miranda le cupo descubrir una voz que rebotó del otro lado de una desconocida vida, la tomó de la mano y comenzó a sonar cargada de ya cansadas sabidurías y memorias.

Y si el **Taller de Música Mundana** fue su escuela de improvisación, de auscultación de materiales (agua, reclamos, piedras, caracolas y, sobre todo el papel, del que nació un concierto y hasta una ópera), de sonar y salir a escena en contextos excepcionales (gimnasios, jardines, palacios de cristal, lagos, etc.), más tarde **Flatus Vocis Trío** (1986) lo sería de las arduas delicias *del habla como música* con sus fugatos, sus amontones, sus corales, discusiones, nanas, acaeceres metalingüísticos y hasta poliglóticos, en donde la disciplina bucal de Fátima elevaba los listones de la poesía fonética hasta el frenesí.

Pero lo más decisivo para la formación de Fátima Miranda estaba por llegar: París (1987-88) con Yumi Nara o Tran Quang Hai, y sobre todo la India con los eminentes hermanos Dagar (1989-90) y con Uday Bhawalkar (1992-93) y las consecuencias de entrar en esa exigente y disciplinada *universidad total* que es el canto *Dhrupad* con sus infinitas sutilezas de modalidad y microtonalidad vertidas todavía y desde el siglo XVII por transmisión oral.

Es a partir de ese raro aprender *trimegisto* que madura el *pensar sonando* de la entonces compositora en ciernes. Si del **Taller de Música Mundana** derivan los tapices ricos en resonancias selváticas y marinas (gaviotas y hasta ballenas, en una tarea cercana a la de las músicas interespecies del californiano Jim Nollman), de **Flatus Vocis Trío** provienen los mil personajes que su voz dibuja con toques de ironía y sus hablares disímiles -entre verduleros y angelicales-. Pero por encima de todo ello, del canto *Dhrupad* proviene la seguridad, el rigor y la precisión en todo cuanto emite esta garganta-oído entrenada en la disciplina del Kharach (ejercicio de respiración y canto grave que se realiza una o dos horas antes de la salida del sol, a fin de abrir y ampliar el registro vocal a los más bellos y agudos sonos que cuerpo humano pueda emitir y... escuchar).

La rotundidad y aplomo de este triple nacer al canto se encarnaron en un carácter tan singular y creativo como el de Fátima Miranda, provocando como consecuencia su aparición súbita en las programaciones más prestigiosas europeas y americanas. Su primer concierto solista tuvo lugar en el "Festival d'Autumne" de París (1989) con una obra a solo escrita especialmente para ella por Jean Claude Eloy.

Pronto llegaría su propio componer sorpresivo y primaveral con *Las Voces de la Voz* (1991), al que seguiría *Concierto en Canto* (1995), que con *Arte.Sonado* coronan una trilogía o trisonía ascendente y colosal.

Una voz para un paradigma otro

La patria de la Miranda es el sonar. Esa es su apuesta. Suele ella decir refiriéndose a las piedras de muros y paredes “los cantos me cantan”, y es ese cantar de los cantos quizá el que hace que su cantar nos sea, siéndonos extraño, tan familiar, pues ya nos suena, y nos suena hasta el punto de que su componer pudiera no parecer invención (aunque lo parezca y lo sea y ¡en qué grado!), sino traducción esencial de ese son que ya existe también en cada uno de nosotros, calcado al de ella, con sus mismos pálpitos, entrecortadas avalanchas de sensaciones, despilfarros de emociones, dolores, vulgaridades y éxtasis. Puede que eso explique en parte el extraordinario acogimiento que despierta en nosotros su extranjero cantar.

El componer de Fátima no problematiza el lenguaje ni la forma ni la estructura ni nada, simplemente su música incita a la *plenitud de los sentidos*, y para ello recurre a cuanto de bello, que es mucho, guarda en su arsenal: un rico componer con aire de improvisador dejar caer ahí, una rotunda y versátil inspiración melódica, un instrumento que es infinitamente matizador, virtuoso y sorpresivo, y una base modal que la emparenta con toda una tradición indoeuropea, y por extensión, con todas las etnomúsicas del ancho globo, y que nos es familiar tanto por sus perfumes étnicos (cante jondo incluido) como por su bello (re)aparecer en las actuales programaciones (no me gusta el vejado calificativo de *contemporáneas*) de músicas del continuo (asociadas a ciertos minimalismos, a lo mejor de Xenakis, de Ligeti, de Julio Estrada, o de ciertas músicas espectrales).

Enroscada en la rica y larga tradición de voces experimentales tales como las de Roy Hart, la mejor Meredith Monk, Diamanda Galás, Demetrio Stratos o Joan La Barbara, la voz de Fátima no se queda en sembrados de músicas *fonómetras* hijas del viejo y moderno Satie, sino que es sinestésico y soñador apelar a libertades inusitadas, y a postulados nuevos y valientes, porque para la Miranda *la vanguardia como teología ha muerto*, pero la necesidad y el deseo de entrever, de auscultar y soñar el presente, que es futuro, simplemente es irrenunciable.

Cambio de paradigma y “ordo novo”

Quizás el gran cambio de paradigma que han entonado los últimos decenios ha sido el pretendido agostamiento de la creatividad autodenominada *vanguardista*. Fátima Miranda, como tantos otros, lo ha vivido, no como patética fuga a la búsqueda de refugios y cálidas seguridades, sino como un nuevo impulso hacia un viaje que no renuncia a curiosidad ninguna e incita a leer (fuera de eurocentrismos) las más atractivas prácticas vocales del laberíntico etnomundo, amenazado hoy más por pandemias y egoístas globalidades que por falta de necesidad y ambición estética.

Hija pues de una *sensibilidad etnomínimal*, la música de Fátima Miranda no pasa necesariamente por pentagramas, sino que va directa a la *escucha* como atrevida actividad íntima, si bien cargada de ancestrales sueños y memorias. Es música pues que enlaza con esa discursividad, o mejor *humanidad oral*, que acompaña a todas las tradiciones musicales auténticas que en el ancho mundo son.

Y este oblicuo componer de Fátima Miranda (esto es, componer con el oído pegado al sonar de todos los extrarradios y periferias) lo es a puertas abiertas. Su nadar en materia modal confiere a su delgado y ágil componer un discurrir convincente, de ahí que el lado púrpura que rasga y salpica su *sempre arioso* cantar no logre hacer anidar ningún contra-tiempo, de tanta naturalidad como destila. Es por ello que de alguna manera todas las obras de Fátima son una única y versátil obra, un mundo asombroso y acabado en el que *el cuchicheo de estrellas* se avecina al murmurar atrasado de lenguas ya muertas, y en el que los cantos de

desespero se alían con los de sentido común y los de sabiduría para llegar a reírse, solazarse o llorar en multipistas. *Multipistas*, ésta es la palabra clave para entender este *artesonado/arte sonado*, ciclo compositivo en el que la música nace de un *componer con el magnetofón como instrumento aliado*, multiplicador de la propia voz (siempre en tiempo real y sin manipulación alguna), de una voz que gracias a él adquiere dimensiones y resonancias *otras*, al ser usado tan refinadamente que le permite autocoreografiarse, subrayar encuentros y colores, estirar su *fiato*, chocarse, doblarse, desdoblarse... Todo un mundo instrumental y polifónico con el que crear orquestándose a sí misma: la voz acolchada y acunada por la propia voz de uno.

Acabada la ilusión mitificadora de las ya ex vanguardias, la aparición de Fátima Miranda con su singular pesquisa, supone una súbita *alteración del orden de referencias compositivas* entre nosotros, y una evidente dilatación de las posibilidades imaginativas musicales y lingüísticas. Por otro lado, el hecho de ser cantante y mujer presuponía para algunos una aquiescencia al *ordo*, que ella no aceptará, generando una sorpresa y hasta una irritación todavía no digerida por ciertas retóricas hegemónicas y sus algo patéticos esquemas casi únicos.

Fátima Miranda es quizá (junto al teatral Carles Santos y puede que también junto a mis ciudadanos conciertos de campanas) la representante más lúcida de ese cambio de discurso y de coordenadas estéticas que se da (también entre nosotros) cuando las propuestas pretendidamente vanguardistas, emergentes en los sesenta, acaban en gris lamerepatorio de auditorium y orquesta de toda la vida.

Para salir de la perplejidad: palabras y conjuros

Nos cuenta Helmut Lachenmann (un compositor con muchas preguntas ensartadas en sus sonoras propuestas de estos últimos años) que “la música perdió la inocencia”, y que sólo el canto, aún tocado de muerte, te religa a un mundo de magias.

Y ese mundo se nos viene encima sin remedio(s) cada vez que Fátima nos lanza por la brecha de la boca su muy peculiar *chorro de ídolos* (“he aquí que los hombres se intercambian las palabras como ídolos invisibles”, dice V. Novarina), que unas veces no son palabras, sino fonemas o sílabas que apoyan su coloreado cantar, y otras veces, por ejemplo en *A inciertas edades*, son casi palabras o palabras conjuro (“manu, maru”) que abundan en cortinas echadas sobre un lenguaje demasiado obscuro y gastado. Y estas cuasi palabras (se las imita, se las sugiere, se las muta, etc), crean cuasi frases y situaciones, articulando la vocalidad y su fonetizar *cantabile* para pintarnos frisos de intensa emoción, eso sí siempre inquietante, pues la música de Fátima, contiene un virus de acción inestable y de efecto zozobranante, ya que parece tocar lo más oscuro de los adentros.

Por el contrario, hay obras que devienen ríos de enteras palabras e incluso frases que ella eructa o erupciona a velocidad de meteorito, como en *Esto es de lo que no tiene nombre*. En ellas, Fátima muerde y socava el mundo con sus muy invisibles, pero audibles, ídolos arrojadizos.

De cualquier manera, el cantar-niño de Fátima es vientre de vidas que con sus *inciertas edades* nos zumban y misteriosamente nos taladran, tocan nuestros vacíos, o mejor los producen con su *voz troquel* para hacerlos respirar, para llenarlos de secreto y de soplo. Pues hay sonares, los de Fátima, que en llegando nos trabajan y laboran durante tiempo, entrenándonos, para hacernos a ellos y con ellos, madurándonos, llenándonos de *virtus* y sutilezas.

El cuerpo, mi casa, es la voz. “Mi voz soy yo”.

Incluso la más transparente de las voces pide rostro. Y el rostro cuelga de un cuerpo, y el cuerpo pide habitar un *locus* donde las fuentes canten, las lozas y los vientos dicten, donde el cielo calle, y ese cuerpo es la casa donde habita la voz.

Bacon, el pintor, dice “el cuerpo no es más que huesos y carne” pero descuida que el cuerpo es también tubo y tubo repleto de secretos resonadores, esfínteres, músculos, vacíos, masculles y resoples. Y es ahí donde interviene gente como Fátima Miranda para arrancarles color y misterio, para hacerlos sonar. Fátima dice a veces: “Mi voz soy yo. Todo lo que uno es, está en su voz. Basta con adoptar una actitud de espeleólogo del sonido, para obtener un retrato de quién habla, con sólo escucharle”. Y este poder de introspección (también en el otro), certero cual manipulador de microscopio, le crece a la cantante Fátima Miranda mediante una paciente y escrutadora autoescucha e incorporación de técnicas vocales inusitadas que se han integrado en ése, su mueble-cuerpo, tras haber buscado y localizado apoyos, abierto resonadores, y tensado y relajado zonas muy concretas. Todo ello con el fin de poder hacer consciente la percepción subjetiva de complejos mecanismos fonadores y la ubicación de vibraciones sutiles. Este autoanálisis, insisto, consciente, le permitirá vehiculizar y dosificar con precisión ciertas cantidades de aire entre determinados músculos, huesos y mucosas más o menos húmedas y le concederá esa gran libertad de canto de la que goza.

En efecto, ese simple “huesos y carne” de Bacon es un muy preciso *instrumento de energías y soplos* que, tras larga disciplina, se adquiere y administra con enorme autocontrol. Y Fátima es maestra en estudiar, inventar y acumular: una forma de transformación, de metamorfosis. “Cambiar tu voz te cambia”, dice Fátima y esto es, con frecuencia, lento y doloroso, como el parir. Muy bello, pero sólo al final, y para siempre.

Cuenta Fátima cómo, a finales de los años ochenta, se quedó *tocada* por la exquisitez del *Tharir*, técnica vocal del canto clásico iraní, y pensó entonces en aprenderla algún día. Años después (París 1995) recibió clases intensivas. El cambio fonador que esta práctica exigía era enorme. La excitación asociada a los primeros resultados reveladores le llevaron a intentar perfeccionarla durante horas y horas. Este esfuerzo, unido al húmedo otoño parisino, le propinaron una fuerte y duradera afonía que le impidió entrenar de inmediato la recién *in-corporada* técnica.

Los meses pasaron, y ella, tranquila ya por saber que allá en algún lugar del cuerpo atesoraba el *Tharir*, no se preocupó por rebuscarlo. Dice Fátima que una vez aprendida hay que olvidarse de la técnica para que ella venga ligera y fresca a por ti. Un día, ya en Berlín (primavera de 1996), trabajando en la nueva casa (nueva resonancia) que la DAAD le había otorgado, la magnífica acústica de su estudio le impulsó a cantar. De repente algo rarísimo y sobrecogedor, una suerte de *Tharir* más oscuro y bronco pero a la vez brillante, “borbotó” allá arriba (bello término acuñado entre nosotros por Alain Limoges) desde su interior, cual chorro. *Le vino* así *Asaeteada*, inevitablemente. Tomó lo que tenía más cerca (un dictáfono de minicassette para las emergencias) y se puso a cantar y a grabar aquel *cantus misus* de inmediato, antes de que se le escapara, y “emocionada por mí misma” -dice-, “comencé a llorar”. “No sabía de dónde salía aquello, pero tenía la impresión de ser cantada por aquel nuevo espacio”. He ahí ese *los cantos me cantan* que mencionaba más arriba. Así es.* Tras una digestión gestada por el sedimento y olvido de meses, nacía ya madura, entera y personal una voz nueva, ya suya, distinta del *Tharir*, pero que jamás habría emergido sin haber tomado el impulso e inspiración en aquél.

Este hondo canto hecho de golpes de glotis lo encontramos aquí en *HORAdada* y también en ciertos pasajes de *Desasosiego*. En la versión escénica de *ArteSonado* oiremos y veremos también *Asaeteada*.

La obra en su lugar escénico

Fátima es toda una constelación de canto, técnica, música, pensamiento propositivo y acción performativa de cuidadosos efectos sinestésicos. Sus conciertos son una suma de cosas y emociones que ella concibe como un todo espectacular.

Su proposición es singular y siempre multisentidos. Esto es, com-puesta -también con ironía y humor- de estímulos diversos, y además vertida en escrituras múltiples: grafías, trazos, colores, pentagramas, notas, frases, etc., que detallan y afinan infinitos matices en sus partituras de trabajo.

Con todo, las obras de Fátima son obras y ya. Pero ella las concibe enteras, esto es, con gestos, libres unos y muy precisos otros, que le dan cuerpo en el espacio. Cada obra es concebida para presentarse con un color, un traje y un atrezzo sucinto pero eficaz y singular. Todo bañado con unas luces muy determinadas que conforman un adecuado *entorno escénico global* que tapiza el aire de una cadencia equis sugerente e integral. Un vestir el espacio de connotaciones sinestésicas coadyuvantes que no puede por menos que hacernos pensar, entre otros, en el trabajo de Marian Zazeela y La Monte Young, *mutatis mutandis*.

Fátima, el tiempo o la vida

En las músicas de Fátima, “llueve sin perdón el tiempo”, al decir de Guillermo Carnero. La escala temporal, el escanciarse de las cosas, los sonos y sus cuasi repeticiones y ecos, es determinante. Siendo como es, una compositora de atmósferas y situaciones, la largueza en los espléndidos minutos se convierte en esencial: en efecto, las notas nunca aprenderán que los sonos existen en sus nubes de tiempo, y éste se lleva muchas veces mal con el cronometro y sus contados *tic tac*. Valga como ejemplo ese espléndido final de *A inciertas edades* en donde el fuelle del hálito parece no tener fin, o incluso más, crece titánicamente cuando por biología, esto es, por capacidad pulmonar, debiera menguar y apagarse. Pequeña e ilusoria victoria ésta sobre el tiempo-cuerpo a base de luz .

En efecto, la voz de Fátima, su raro despojamiento tiene la capacidad salvífica de detener un tiempo que pasa a veloz galope fijando eternidades y congelándolas en un matiz, en un glisando, en un melisma que se repite. Su tono de voz, apenas escuchado se torna inconfundible y persiste palpable en nuestra memoria. Ése parece ser el empeño de Fátima: *hostigar el desierto de todas las vulgaridades con la humedad de su soplo*. Sólo por ese motivo se disciplina (vía punitiva), se recrea en lo poético (vía contemplativa), se abraza al son (vía unitiva), tal como resumirían los tratados clásicos de mística.

Y este destemplado mundo todavía agradece de esfuerzos compositivos como éste en el que los quiebrados del son adquieren un valor de certeza, un valor de pregunta o, simplemente, sólo valor frente a desbarajuste, pues música para Fátima es vida que llena de transparencias un vivir pleno, pero abocado a la pérdida, al silencio oscuro que ya se vislumbra en toda su variedad de melancolías. En este sentido, para mí *ArteSonado* es territorio sagrado, un llenar de raso amarillo, de esforzada belleza y poesía la ordinaria vida donde todo se da descarnadamente, imperfectamente. Pero también un gran grito contra el *no silencio* del que venimos y hacia el que vamos.

Acercas de ese contumaz sabor a Fátima en estos insípidos tiempos de espectáculos

“La vida es un bordón constante”, repite Fátima. “Todo canta, el entorno me canta y me impulsa a cantar”. “La cocina” –insiste- “es una bella celda de bordones... sobre todo el del microondas me entusiasma. Aunque objetivamente siempre da la misma nota, cada día escuchamos un sonar distinto, porque cada día, debido a múltiples factores cotidianos, atmosféricos o emocionales, el entorno suena sutilmente diferente”.

Escuchando la música de Fátima uno tiene la impresión de que ella ni compone, tan sólo se adentra en ese mar de sonos que es el mundo (para quien como ella practique una aguzada ultraescucha) y sin pelos en la lengua se pone a practicar un *surf* deslizador sobre la materia multifónica misma que es el sonar, la vida. Su osmótico y sincrético proponer compositivo nos riega de virutas de paraíso a rienda suelta pero, eso sí, dándonos esa impresión táctil de que es el solo material sónico el que se nos desliza sin ser empujado por nada-nadie. Todo es fluido y ligero.

Adiós a los estereotipos, a las estridencias, a las inútiles complicaciones: puro componer homeopático que desarrolla *ese cantar extendido y abundante* en estos tiempos de voz (Daniel Charles nos lo contó) y que tanto nos puede regocijar todavía. Al mismo tiempo, el cantar de la Miranda (multifónico y siempre en resbale sobre sí mismo) está enladrillado en minuciosidades (no olvidemos que durante años ha sido bibliotecaria e investigadora sobre arquitectura como consta en sus libros de referencia obligada sobre las respectivas materias), sinestesias (cada velocidad es autocoreografiada con gestos, colores etc.), salpiques de virtuosismos y hasta vulgaridades sin contención, ni casi dosificación. No en vano es ésta una música de mestizaje (¿melting pot?), una *música en fusión candente* dentro de la extraña caldera que Fátima es. Su música es risueño y despojado –nunca frío– alegato contra toda pureza estilística y, por lo tanto, siempre al borde de todo: del sainete sónico, del abuso místico, de la anécdota escatológica, del éxtasis transeunte por heridas mortales, o de la perfección más blanca e inexplicable. En efecto, alturas inverosímiles, glisandos de un ralentando casi imposible (sólo explicables por ese baño de la Miranda en el reposado canto Dhrupad) exactitud isorítmica, ataques de sólida factura nunca escuchados (el cuerpo más que tubo resonador parece tubo de ensayo o mejor probeta de laboratorio en manos de alguien experto en desoxirribonucleico arte): un *colorear en continuo tremor* que fluye sin ser nunca el mismo, como el río aquel de Heráclito ínclito.

Fruto de todo ello, crece entre nosotros una voz-canto preñado de extrañas melodías (nunca solamente notas) de fuerte carga evocativa, de conjuros antimiedo, ¿a qué?, a la libertad singular del humano ser que vive-respira, buscando darnos su nota, establecer su coloreado (singular) son, su longitud de onda, la suya, en esta selva de aparentes globalidades.

Pero permitidme, por último, una anécdota, una pequeña maldad. En ningún ramillete español de mujeres compositoras figura nuestra Miranda. También aquí, como mujer, la Miranda es una *compositora bastardilla*. Su componer, hijo de un nivel perceptivo fuera de lo común y cercano a lo que los músicos con admiración llaman *oído absoluto*, su dar la cara constantemente, esto es, su vivir en la intemperie del escenario y no junto a la estufa del pentagrama, del cargo, o de la academia, o su escritura forjada de detalles pictóricos, de sutiles colores, de frases y especificaciones dignas de ISBN, hacen de Fátima una *compositora bajo sospecha*, para tantos emasculados músicos más hijos de prejuicios y burocráticas consideraciones, que hijos de una escucha capaz de *entendre*, como dicen bellamente los franceses.

Pero pasemos a las obras. Repasémoslas aunque sea brevemente para continuar descubriendo a Fátima Miranda.

“Diapasión”, los colores del sol

La támara, cuenta Fátima, en la India es considerado instrumento sagrado. Ésta, en diálogo con la acústica del espacio, conforma y acentúa *armónicos y resonancias* que corresponden al momento, y su sonido dicta al oído del músico iniciada las notas predominantes sobre las que se debe cantar. Éste es el hallazgo compositivo aquí: construir un complejo bordón que dé la sensación de *efecto támara*, con sus reflejos, sus brillos (más o menos lacados), sus pizcas. Y esa sensación de fuelle del cosmos en *día solar*, Fátima la consigue mediante una muy refinada, elaborada y singular superposición de ocho voces o pistas, cada cual con su concreta entonación, timbre, textura y registro (sobre las notas Fa sostenido, Do sostenido, La sostenido, en distintas octavas) que al emitirse conjuntamente conforman una

“expresividad melancólica e íntima” con agarre hipnótico sobre el oyente, cuya escucha es levemente sacudida mediante frecuentes, irregulares y brillantes guiños. La percepción será en consecuencia *más aguzada y sutil*.

En partitura, sembrada de símbolos, la autora describe cada una de las ocho emisiones que conformarán este pedal támara y que, citándola, resumimos aquí. La primera lanzará un “a”cauteloso, amable, sobre suspiro, sin intención, algo soso, tímido y quedo. La segunda será un son-barco poderoso, profundo, voz oscura satinada, terciopelo verde esmeralda apoyada en rino-frente. La tercera emitirá un Fa sostenido oscuro, potente -no prepotente- casi sirena de barco pero tímido. La cuarta, agudo soprano muy tímida, justa laca, brillo sobre el suspiro. La quinta, centro femenino, laca ligera, discreta, casi angelical..., levíííísimas entrada, boca en vaivén sin moverme del eje del micrófono. La sexta, *velour* brillante pero oculto dentro y detrás del habla..., boca semicerrada, clara resonancia interna no nasal. Sonrisa interior.... La séptima, metal, diamante, acabalgan ataque justo tras la entrada de pista seis, dura sólo un instante como un pestañeo... La octava, metal centro Do sostenido, muy discreto, algo soso, el justo brillo lacado... no apurar el final... contando interiormente dos pulsos y medio.

Y sobre esta orquestación de sutilezas tornasoladas, una melodía infinita, “cantada sobre el aliento”, en melismático glisar estirado que haga patentes los continuos microtonos que pueblan la distancia sosegada que hay entre nota y nota.

Anotar dos cosas; primero, en una anterior versión, Fátima resolvía el bordón con el fuelle de un armonio indio de mano, tocado a modo de respiración. Además la voz solista en algún momento sufría una rara metamorfosis al acercarse Fátima a la boca un plato de aluminio desechable de cocina y cantarle al borde. De esta manera voz y plato entraban en vibración simpática y su resonancia coloreaba de metálicos y sobrecogedores agudos la voz. Un artilugio éste de *orquestación bucal* (la voz bien preparada), que la Miranda debe a su trabajo en la *Ópera para papel* del bárbaro **Taller de Música Mundana**. Y segundo, aunque discretamente, en ese bordón de ocho voces aparece una emisión vocal muy característica de Fátima y que ella llama *hilo metálico o voz cristal*. A esta alada voz, en octava o incluso en quinceava reduplicación de un normal registro de soprano, Fátima dedicó ya dos obras anteriormente (*Hálito y Alankana Skin*), pero por hablar de ahora, en este ciclo *ArteSonado*, esta extraordinaria técnica, inventada y sin precedentes en la historia del canto, sólo aparecerá humildemente, matizando y sorprendiendo, pero determinante como aquí, aunque sea muy leve y sutilmente (en séptima y octava pista), sólo asomándose, o más adelante en las *gaviotas* de *Palimpsesta*, o en forma de olas que se superponen y acabalgan enlazándose en canon guirnalda como podremos escuchar en *HORAdada*, o en el acompañamiento de *Desasosiego* y el de *Nila Blue*.

En la vibración cristalina y como de *impresión glacial* de esta emisión, tan peculiar, reaparece algo del viejo y futurista Theremín de antaño. El efecto de este hilo metálico es además reforzado al acompañarse de un ondulante gesto de las manos que a Fátima le salió al abrigo de los seculares Dagar, un dibujar con las manos el aire del sonar. Algo semejante hacían los intérpretes de las ondas electromagnéticas que denominaron, en honor de su inventor, Theremín, pues con el ligero baile de las manos en el aire modulaban las ondas en glisando. Curiosa y simbólica coincidencia que una tradición ancestral con los años futuristas de la velocidad y de la máquina y con este fin de milenio precario y preambular.

“Desasosiego”, un flujo de mestizajes.

“Danubios fluyen como navegable lágrima sin fin ni destino”. *Desasosiego* convierte la boca en chapoteo de percusiones y humedades, para cantar todos esos mestizajes que se han dado en el río más pasional (occidente-oriental) de esta caminosa Europa.

De ahí que el rico acompañamiento a 12 voces que para esta obra compone Fátima, esté bañado de húmedos saboreos, de lenguas “chascarolas” y de caballitos al trote y al galope a base de palatales chasquidos y rápidos “paralarán” labiales (cito anotaciones de sus partituras de trabajo). Un batir de boca-lengua, y “tísicas toses” o “risas de desmayo” que devienen rara ironía y procacidad al convertirse en “lamentos claroscuras” o “ahoguitos de felicidad”, inundan ese fluir de danubios, de palatalidades que suenan cual santures, salterios, cimbales, “espasmitos, mandolinas, balalaikas y contrabajos”. Juguetonas variaciones sobre hilos metálicos se ornamentan en ocasiones mediante un rápido batir del dedo índice entre labios y dientes y se llenan de armónicos y humedades entre unos apretados labios que insisten en tremolar emitiendo en “postura de beso”.

Sobre este rico río, la voz olea en vaivén, siempre en desasosiego (*desfici* decimos en valenciano) que ríe y llora mientras casi reza enigmas que dicen “savitri, sanmari, sanmoreio” en diálogo con risas “tangotísicas”. La voz solista se impone con empaque, impostada en la máscara (esa voz de todas las apariencias y embozamientos que nos ayuda a conocer y perforar los misterios de la inasequible realidad), para, superando toda opera, acabar en aullido de lobo.

“Palimpsesta”, una pieza de canículas

Música arcaica, un presentarnos la *siesta de los tiempos* de antes del tiempo. Tiempos borrados, pero no del todo, y sonidos igualmente a medias percibidos, regenerados, regurgitados, de segundo nacimiento, y rescatados por un sonar que desanda lo andado, esto es, sonidos literalmente en palimpsesto: sonidos que despiden o devuelven el sonido.

Es una obra de susurros de la memoria, que nos canta cerca de la oreja, muy cerca, quedamente, en la intimidad.

Es también la *fiesta de los ultrasones*, de los acoples, de aquellos sonos que nadie emitió jamás, pero que ahí están y nos suenan en quejumbrosa garganta, de sonos que fueron ya quizá en otras gargantas sin rostro conocido.

Con todo, no es ésta una pieza de alardes ni lucimientos, sino de contención y de íntimos mínimos, también de la voz, que nada en encantatorios vuelos. Es una pieza de nada, o mejor de casi nada, pues algo, muy poco, pero muy cerca (casi sentimos el aliento) nos calienta levemente el oído.

Fátima trabaja no sólo con los sonidos, sino también con el aura de estos, con ese *algodonoso no sonar del todo* que los envuelve, y ese no vacío (silencio le llamamos sólo por sordera y superficial pereza) lo produce componiendo a veces la música más mínima que existe: una trama poblada de variadísimos murmullos en la que nos mece para atraparnos ahí y acunarnos en mareante atender, envueltos por su voz a solo. Una voz que vuela por encima de nuestra breve y superficial hipnosis donde ya sí, lo menos es más y lo más es menos para una desatenta atención que se deja llevar por emociones que se nos siembran aquí y allá sin que nos resistamos, atrapados y abandonados como estamos en el puño de un tiempo hecho sonido, que baila gigas tempestuosas y pavañas de difuntas habanas.

¿Qué es si no esa pieza de canículas que ella titula *Palimpsesta*? Pura música casi no sonada, sino cansinamente eyaculada, sin contrastes ni bordes, puro roce que fulmina todos los envés, ralentis, y gestos que gestan breves pero certeros golpes de glotis a modo de pasmos fértiles en misterios. Es

Palimpsesta sólo tiempo, soltado ahí sobre garganta indígena, tiempo apretado por blanda mano de ángel plumoso, para que nos sentemos sobre la *siesta de los tiempos*. Espacio éste breve e inmenso. Noche del día, del desordenado deseo, del desasosiego, del flotar sin *tic tac*, del caerse sin dimensiones, del desvanecerse del yo y de los otros. Ensayo de inseguras muertes. Composición ésta de lentitudes: de objetos invisibles, de sonidos surgidos, de espectros.

Fátima toca el fondo inhumano del hombre con este cansino y muerto sonar que nos trae al magín a todos los Rulfos más que muertos, para que así Julio Estrada nos componga *Doloritas*, una opera radiofónica que Estrada concibió para una voz y una persona que todos conocemos con el nombre de Fátima Miranda. Quizá no sea ella sino una encarnación charra de la arcaica Susana San Juan, estancada también en el tiempo a medio morir de todas las siestas de siempre y nunca jamás.

“LLAMAda”. El límite expandido del cantar.

La música de Fátima es puro sabotaje, pura dosis antiresignación que sale a campo abierto y que expande, fronteriza y desbordada, la fija idea del límite. En efecto, mediante *trabajado entrene* (término éste acuñado en tiempos del **Taller de Música Mundana**, confrontado al de *ensayo*) Fátima Miranda borra todo linde entre lo espontáneo y lo artificial. No hay delectación en la técnica, sino en el final. El proceso previo quedará oculto, como si nunca hubiera existido el largo acumule de pruebas, estudios, sacrificios, deseches, errores, dudas, cortes y desvíos, ya rechazados y amontonados en cubo de sonada basura. Cita ella a Zeami en su tratado de teatro *Nô*: “Jamás ha de notarse la técnica por arduo que el camino haya sido, mostrarla sería como dejar que se le vean los hilos a la marioneta”.

Comenta Fátima en privado cómo el acto de cantar supone un complejísimo control de decenas de movimientos y músculos, empujes, apoyos, aperturas, minúsculos roces o vibraciones en muy diversas partes del cuerpo y todo ello sutil, subjetivo, simultáneo y preciso. Al manifestarse todos estos mecanismos sólo en sensaciones localizadas en zonas del cuerpo que no son visibles, ha de guiarse por una enorme concentración y una práctica atenta, inspirada en imágenes y gráficos que ayudan a visualizar y percibir tantos mecanismos distantes y distintos (no en vano las partituras de trabajo de Fátima bullen en dibujos que son dientes, labios, paladares, glotis, etc.)

Insiste Fátima en cómo estos elementos sueltos, controlados, aprendidos e integrados mediante minucioso proceso de años, de alguna forma han de ser olvidados completamente y trascendidos para, ya libres, poder centrarse en otra cosa: el todo, la creación. Un todo que ha de sonar(nos) natural y fácil, pero eso sí, preñado de matices y tornasoles de tal factura que, como en las sedas de oriente, no sepamos dónde empieza el verde y dónde el anaranjado.

Generosidad extrema y pulcra la de Fátima quien repite (inútil repetirme) que el público “probablemente no se da cuenta de los mil matices, armónicos o microtonos, tal vez no los oyen, pero sí los *ESCUCHAN*, y esto es lo que les engancha, perciben la diferencia no conscientemente pero sí desde lo hondo, y *ello les toca*”. Quizá ahí radica la universalidad de la música de Fátima que es gustada por públicos de los más distintos extractos: aún cuando, como *artista de culto* que es, esté en las antípodas del burocratizado arte ocasional (o estacional) que tanto se promueve.

La obra de Fátima toca entre otros límites el límite de la palabra, y es éste un terreno movedizo y fértil, pues, como nos recuerda María Zambrano, “lo que no es palabra es sueño” y Fátima labora en *terreno intermedio* (término muy del fluxus Dick Higgins)* como el de este breve excursus que es *LLAMAda*: un sorprendente sonar mediante la aplicación a la boca de un tubo de plástico que gira en círculo sobre su cabeza, generando sacudidas, balanceos y leve tornear de acelerandos y ritardandos. También pues la alargada boca se prolonga y vuela, circula circundando, volteando el espacio y zarandeando nuestro oído de izquierda a derecha.

La orquesta embozada, o el estudio de acoplamientos en “A inciertas edades”

Vivimos alanceados por las incógnitas y éstas no menguan ni tan siquiera en esta edad en que parece agotada el hambre de novedades sintácticas o formales, de ahí ese entrar a saco en lo adjetivo (que la Miranda hace a las mil maravillas) para explotar su virtud, su poder de seducción oculto y eso sí, lo hace sin empachos ni miedos, sin ideas previas ni programa. Nos guía la intuición, el encuentro fortuito y el regodeo en aceptaciones inusitadas, pues ningún dogma o valladar nos limita o mengua, de ahí que la Miranda se deje componer, como ella escribe “desde el entrenamiento consciente de lo mismo, que por acumulación y sucesión lenta y costosa, deviene lo otro”. ¿Cabe más bella definición del poder intensificador y multiplicador del más ascético minimalismo que soñarse puede?

Y la Miranda, cargada de inesquivable voz en forma aquí de multipista, se pone a perforar el aire amalgamando resonancias todavía vivas, y procurándose, mediante ataques de simultaneidades superpuestas, sediciosos acoples y falsas voces (falsas porque nadie les puso ni cuerpo ni glotis, aparecieron de resultas del feliz y feroz encuentro de voces, por simpatía, por roce de las reflectantes resonancias), pero voces, porque aparentemente no cantadas, ahí crecen espectrales, cual champiñones algo estridentes y alucinógenos, pero comestibles y, desde luego, volátiles.

Maestra en incertitudes o incertezas, no obstante se nos aparece aquí en *puris naturabilis*, en cueros vivos, al decir del Román Paladino. Fátima Miranda se lanza a construir mimados casi unísonos, o si se prefiere, dúos casi idénticos de tanto como se quieren, tan microtonales, tan apretaditos. Este recurso produce raros volúmenes y enigmáticas sombras que llenan de una muy real ilusión la emisión vocal. Un bello *orquestrar* que recuerda las más sutiles técnicas de empaste, propias de Ravel o de Ligeti y que la Miranda aplica sin recato en sus obras, como podemos escuchar aquí en este liminar *A inciertas edades* en el que las dos voces iniciales pronto se convierten en cuatro, pero no duplicándose mecánicamente, sino duplicándose de verdad, esto es, con *falsedad*, o sea: una voz canta cual sombra de la principal, creando un mullido algodón por donde la otra circula, proporcionándole una extraña densidad flotante que a veces se convertirá en furtivo destello y brillo, que cómplice se irá asomando y escondiendo a placer, ya traviesa o discretamente.

Y este *juego de falsedades que son verdad*, continúa con intensidades y acoples hasta el gran grito final de interminable respiración. Ristra de gritos a cinco voces en rico La natural, que poco a poco se convierten en semicluster (Sol natural, Sol natural, Fa, Mi natural, Mi natural), y que justo cuando parecía ir a agotarse, se abrirá, contra todo pronóstico, en abanico progresivo de nueve albórbolas en deslumbrante glisando riquísimo en acoples, resonancias o apajarados, chispeantes y resbalosos amontones, para acabar en incierto (como el título) Sol sostenido, al que se acoplan bellos destellos de Fa sostenido y Re sostenido.

Quizá el final más luminoso jamás cantado de este fin de milenio. Sólo por ese prodigioso acabar, habría que citar a la Miranda entre las más ricas propuestas compositivas del hoy creativo.

A fin de cuentas, ésta es para mí la intención última de *ArteSonado*, atrapar el más allá, adivinar y gozar lo inasible y sus evanescentes cantos de sirena aunque sea fugazmente, igual que atrapamos la forma del cuerpo deseado mediante el recreo parsimonioso de los ojos sobre los pliegues del atuendo que lo cubren.

La acción troqueladora de lo bello: “HORAdada.”

El paisaje de pasiones que constituye *ArteSonado* se hace descomposición en esta *HORAdada* que llora nuestro estigma trágico: somos, como el sonar, sujeto compuesto y fragmentado y “la juventud del mundo ha de rebrotar de nuestra descomposición” como escribía Hölderlin. En efecto, estas *letanimúsicas* son un toque de muerte y desgarró, siembra de ayes, lamentos, insistentes demandas y lacerados ruegos para sobre ellas *jartarse* de rabiarse, rogar, y protestar de la más bella y loca manera imaginable. Comienza la

pieza entonando un Sol natural al que le contesta un protobordón ornado de cristalinos trémolos en descompuesta y aumentada quinta, esto es, un Do natural y un Sol al que por encima de su justeza le acaricia a contrapelo y deliberadamente un Sol sostenido un cuarto de tono bajo, para así, arrancarle al mero sonar (dado el registro agudo en que todo se da), un reverberante acople que (metamorfoseando y descomponiendo la voz) lucirá sus interiores mostrándonos un *rico rozar entre armonía y timbre* que escapa de lejos a la simple representación en pobres notas de pentagrama famélico.

El *ordo sonoris* hasta hoy no atendido por nuestro esquemático y occidental solfear, queda roto ahora en amalgamas y deshilaches de un, para nosotros, *nuevo solfeo de solfeos* de más agudo filo. Un solfeo de colores ya entrevisto, bella pero primariamente, por el Schöenberg de la *Klangfarbenmelodie* (melodía de timbres). En él se zambulle Fátima con sus certeros y hondos golpes de glotis, sus hilos metálicos llenos de resonancia y especie de ecos en octava y quinceava superior, en recreo de glisandos que lagrimean resbalosos descendiendo por ese continuo ya sin notas, que es pregunta desviada. Pues lo oscuro habla claro en la voz de Fátima, lo vocal se hace mental y toma acentos angelicales, incluso también lo siniestro, de ahí que a la postre estas *letanimúsicas* acaben entre “salpiques de acentitos” y entre cosidas emisiones de “sustitos y chispitas saltarinas de porcelana y cristal”.

Guiada por unas partituras que son cúmulo multifónico de anotaciones, grafismos, pictogramas, viñetas, explicaciones poético-descriptivas o dibujos fisiológico-bucales, están éstas además sembradas de calderones, notas, alteraciones, glisandos, arabescos y engarces. Su voz, multiplicada y horadada, llega al auditor como llega a puerto final un vivir humano repleto de esperanzas *a pesar de*, de preguntas, divertimentos, y deseos a toda costa. Un *Ecce homo* su cantar que no obstante rezuma un extraño y permanente *ordo amoris*.

La sombra del habla. RePERCUSIONES o “el frotar se va a acabar”

Hasta donde yo sé es Mauricio Kagel el compositor que más se ha interesado por sacarle zumo a las *músicas de anuncio*, siendo su resultado, una vez más, una atractiva música de bata blanca, esto es, un producto de laboratorio parcialmente lleno de la gracia kitch del producto estudiado.

Para Fátima la música de los anuncios no es objeto de análisis, sino sujeto de cotidianidades fértiles en encuentros más o menos farragosos donde crece el sueño creador a partir, eso sí, de *todo un mercado de voces* que son identidad colectiva (el compositor Julio Estrada habla de Fátima como “una voz como la de todos”) expresada en lenguaje pop lleno de convencionalidades porosas (recordemos las célebres tres voces femeninas que constituyen el indefectible coro de toda canción que se precie de candidata al premio de *Eurovision* o el de *mejor canción del verano*).

Anteriores aproximaciones compositivas de Fátima abordaron ya la asunción del lenguaje pop como materia dúctil con la que labrar un personal mundo sin bordes ni cortapisas, recordemos su célebre juego de superposiciones “chico, chica” (en *El Principio del Fin*), sólo que aquí el *cantar verdulero* de Fátima, se llena de encantos y ensalmos, de eslogans y frases hechas que, huera, frotan y masajean (¡oh, Mc Luhan omnipresente!) la escucha desatenta de quien vive inmerso entre radios y teles que vomitan, ¡cómo no!, propaganda a mares, plural e inagotable. Verdadero animal de escena, nos muestra Fátima aquí su rostro del más fino sentido del humor, el más desvergonzado, cargado de ironías sobre “lo vacuo disfrazado de moderno”, tema éste de una u otra manera presente en tantas de sus obras, como lo está también en sus discusiones y escritos, así en su reciente *Revelación-revolución*.

Pero si la aproximación de Kagel al tema es, como decíamos antes, de laboratorio, la de Fátima, como todo en ella, tiene un lado *pasional e intuitivo* que sazona e ilumina de singular subjetividad y en grado sumo su componer. Un componer que es curativo, sí, pero sobre todo (re)creativo. Para ello recurrirá la Miranda a las técnicas de *música hablada* que durante años inventó y practicó en el seno de *Flatus Vocis Trío*. Un trío (junto a ella Bartolomé Ferrando y yo) en el que se practica un desacomplejado acumule de fonetismos extraídos de la tradición experimental, pero voluntariamente bañados en la irrenunciabilidad del significado, esto es, del

sorpresivo *choque de denotaciones encontradas* en la surrealista mesa de la performance como evento único e irreplicable. Así, obstinada la Miranda, saca vida de la muerte, esto es, del lugar común, pues el mundo entero revive en su boca-nunca-muda, convirtiendo este *RePercusiones* en un compulsivo e impúdico tapar la boca a base de desvergonzados e imposibles diálogos, pues aquí no hay hueco (ese *diastema* tan ausente y tan bien estudiado por Gillo Dorfles), no hay más que autoebriedad complaciente (“te sentirás otra, te sentirás bien”). Lejanamente nos hace recordar este *Esto es de lo que no tiene nombre* al clásico *Oh superman!* de Laurie Anderson, aunque si aquel isorítmico pulso de corazón azorado tenía un algo de íntimo y solipsista entregarse a confesiones a través de un imaginario teléfono de dormitorio rico en intimidades que no renunciaba a la transformación electroacústica de la voz, aquí por el contrario la voz no es nunca manipulada, sino tan solo encauzada, hecha encaje de bolillos en las adecuadas multipistas. Por otro lado, aquel teléfono-confesionario de la Anderson se ha convertido en las manos de Fátima Miranda en ubicuo *telefonino* de bolsillo plagado de superficialidades y frases hechas que serán desguazadas y vomitadas en desvergüence tal, que no queda hueco para reflexiones. Se alcanza aquí lo que J.A. Marina llamaría sin empacho “la apoteosis de la cháchara”.

Ese bello y frenético ir y venir, ese abandonarse a los bordes y esas mezclas tan de nuestros días y tan propias de la propuesta de Miranda, nos llevan aquí, con gracia, con extraordinario y hasta caribeño sentido del ritmo, y con reflexivo humor, a adentrarnos en *tierra de nadie*: “no tiene nombre”.

Ida es vuelta: “Nila Blue”

Cantar para Fátima es preguntarse, es andar tras la sombra del dudar, del no lo acepto, del deseo lo imposible, del quisiera, del deseo lo que no deseo... En el compuesto cantar de Fátima no hay mesianismo, no hay boba afirmación de nada, sólo un lloro que es intuición de soledades, sólo extrañeza y desasosiego que es madurez y *refugio de humanidad* en perpetuo malestar cuyos restos -tiempo disecado- anidan en el húmedo resonar de la voz, todavía potente en este algo jibarizado contexto de hoy.

Nila Blue es lloro en azul, a la postre la voz se quedará sola como trompeta de agrandado solo de labios-sordina en lamento, “lamento la mente”.

Así comienza: un soñar (un soñar-sonar) destila una melodía tan triste e intensa que despierta al soñador, muriéndose el soñar en el acto. Y esa misma melodía es aquí puesta en tal balanceo que oculta y orla el son en giro que no acaba. Como las buenas músicas minimalistas que siempre fueron, esta música tampoco concluye. ¿Qué se puede concluir cuando el lloro es tan amargo?, sólo se aleja dejándose ir, poco a poco, para disfrazar el forzado, no querido, interruptus: nos agarramos al son para no acabar del todo. Y eso es Fátima Miranda, un reventón de dolorida pero positiva y entusiasta vida creadora. Fátima es solitario testigo de fe del valor transformador del arte. Fátima Miranda vive borracha del sintiente vivir. Su proponer ejemplifica un no al experimentalismo como fin en sí mismo, y un sí al canto como *entendre*, esto es, como escucha profunda y atenta con la que explorar un mundo que cambió, que ya es otro, como es otra nuestra genuina experiencia de él tras toda esta escucha.

Fátima Miranda

A very particular voice

Llorenç BARBER

Músico y compositor de conciertos de campanas y ciudad
Musician and city bells composer

Translation/traducción by Rafael Liñán

The birth of a furious voice

Fátima Miranda pushed her destiny by letting a strange voice be born in her cavernous body. It was in 1979 when she just brought forth **Taller de Música Mundana** [Wordly Music Workshop] insisted on sounding *musics of context*, with every element at hand. The **Taller**, very lonely and very post-avant-gardist, badly substituted, with rigorous rehearsal/trainings, the recently exhausted category of “avant-garde,” even of beauty, by those more suggestive ones of community and efficacy, an efficacy of a sort that we ambiguously wanted intense, and at once urban and public as well as intimate and singular. If, in these unequal fights, I discovered —*objet trouvé*— an old piece of junk covered with dust and myths — the bell, Miranda happened to discover a voice which rebounded off the other side of an unknown life, took her hand and began to sound loaded with already tired wisdoms and memories.

If the **Taller de Música Mundana** was her school of improvisation, of auscultation of materials (water, calls, stones, shells, and above all paper, from which a concert and even an opera were born), of sounding and going on stage in exceptional contexts (gyms, gardens, crystal palaces, lakes, etc.), later on, **Flatus Vocis Trío** (1986) would become her school in the arduous delights of *speech as music*, with its fugatos, its accumulations, its chorales, discussions, lullabies, metalinguistic and even polyglot happenings, in which Fátima’s oral discipline raised the heights of phonetic poetry up to frenzy.

But the most decisive time in Fátima Miranda’s training was yet to come: Paris (1987-88) with Yumi Nara and Tran Quang Hai, and especially India with the eminent Dagar brothers (1989-90) and with Uday Bhawalkar (1992-93), and the consequences of entering that exigent and disciplined *total university* that Dhrupad chant is, with its infinite subtleties of modality and microtonality orally spilled since the seventeenth century.

It is from this rare triple schooling [*aprender trimegísto*] that the thinking-while-sounding of the then budding composer matures. If her tapestries, which are rich in resonances of the jungle and the sea (seagulls and even whales, in a task close to the interspecies music of California composer Jim Nollman), derive from the **Taller de Música Mundana**, the thousand characters her voice draws with an ironical touch, and her uneven speeches —in between those of a fishwife and an angel— come from the **Flatus Vocis Trío**. But, above all, from Dhrupad singing springs the security, rigour and precision in everything this ear-throat utters, due to its training in the Kharach discipline (a breathing and low singing exercise done one or two hours before sunrise, aimed at opening and increasing the vocal register to the highest and most beautiful sounds that a human body can utter and... listen to).

The forthrightness and assurance of this triple birth to singing became incarnated in a character as unique and creative as Fátima Miranda’s, provoking her sudden appearance in the most prestigious

programs of Europe and America. Her first solo concert took place in the “Festival d’Automne” of Paris (1989) with a solo work written specially for her by Jean Claude Eloy.

Soon, her own surprising, spring-like composing would come, with *Las Voces de la Voz* (1991), followed by *Concierto en Canto* (1995), which, together with *ArteSonado*, crown a rising and colossal trilogy or trisonny.

A voice for an other paradigm

Miranda’s native land is sounding. That is her bet. She uses to say, referring to the stones of walls “the stones sing to me” [*los cantos me cantan*], and perhaps that singing of the stones, so strange for us, is what makes her singing so familiar, because it is somehow known, to the point that her composing may not seem invention (although it really is, and to what extent!), but essential translation of that sound which already exists in every one, similar to hers, with the same throbs, faltering avalanches of sensations, wastes of emotions, pains, vulgarities and ecstasy. This may partially explain the extraordinary acceptance that her foreign singing awakens in us.

Fátima’s composing does not make an issue of language, form or structure at all. Her music simply incites to the *plenitude of the senses*, and for this purpose, she draws from every beautiful resource, of the many she keeps in her arsenal: a rich composing with an air of improvised “dropped there,” a forthright and versatile melodic inspiration, an infinitely refined, virtuosistic and surprising instrument, and a modal base related to all the Indoeuropean tradition, and, by extension, to all the ethnomusics of the wide globe, a modality which sounds familiar because of its ethnic perfumes (*cante jondo* included) as well as by its beautiful (re)appearance in current programs (I do not like the vexed term *contemporary*) of musics of the continuum (associated to certain minimalisms, to the best of Xenakis, of Ligeti, of Julio Estrada, or of certain spectral musics).

Wound round the rich and long tradition of experimental voices like those of Roy Hart, the best of Meredith Monk, Diamanda Galás, Demetrio Stratos or Joan La Barbara, Fátima’s voice does not remain in fields sown with *phonometric* [fonómetras] musics, the heritage of the old and modern Satie, but it is a synesthetic and dreamy calling on unusual liberties and new, bold postulates, because for Miranda *the avant-garde as theology has died*, but the need and desire to glimpse, to auscultate and to dream the present, which is future, can just never be given up.

Paradigm shift and “ordo novo”

Perhaps the big paradigm shift that the last decades have intoned has been the alleged depletion of self-called avant-gardist creativity. Fátima Miranda, like many others, has lived through it, not as a pathetic escape in search of shelters and warm securities, but as a new impulse towards a trip which does not renounce to any curiosity, but rather incites to read (outside Eurocentrisms) the most attractive vocal practices of the labyrinthine ethnoworld, today threatened more by pandemias and selfish globalities than by necessity and aesthetic ambition.

Thus, being the heiress of an *ethnominimal sensitivity*, Fátima Miranda’s music does not necessarily pass through staves, but it goes directly to listening as a daring, intimate activity, yet loaded with ancestral dreams and memories. It is, thus, a music linked to that discursivity, or better *oral humanity*, which accompanies all the authentic musical traditions that exist worldwide.

And this oblique composing of Fátima Miranda’s (i.e., composing with the ear stuck to the sounding of all outer lands and peripheries) is so with all doors open. Her swimming in modal matter confers on her thin and agile composing a convincing flow. Hence, the purple side that slashes and splashes her *sempre*

arioso singing does not get any off-beat [*contra-tiempo*] nesting there, such is the naturalness it distills. Because of this, in some way, all her works are one unique, versatile work, one astonishing and finished world where *the whispering of stars* comes closer to the late murmuring of tongues already dead, and where the songs of despair ally to those of common sense and wisdom in order to laugh, enjoy or cry on multitrack. MULTITRACK, this is the key word to understand this coffered sonic art [*artesonado/arte sonado*], a compositional cycle in which music springs from *composing with the tape-recorder as an allied instrument*, a multiplier of the voice (always in real time and with no manipulation), of a voice that, thanks to it, gains *other* dimensions and resonances. So refinedly used, the recorder allows the voice to choreograph itself, to highlight encounters and colours, to stretch its breath [*fïato*], to collide, to double, to unfold... A whole instrumental and polyphonic world with which the voice creates and orchestrates itself: padded and rocked by one's own voice.

Once the myth-making illusion of the ex-avant-gardes is finished, Fátima Miranda's appearance with her singular inquiry represents a sudden *alteration of the order of compositional references* among us, and an evident widening of the imaginative possibilities in both musical and linguistic realms. Furthermore, the fact of being a singer and a woman presupposed for some colleagues her acquiescence to the *ordo*, that she will not accept, generating surprise, even irritation never digested by certain hegemonic rethorics and their somewhat pathetic, almost one-track schemes.

Fátima Miranda is perhaps (together with the theatrical Carles Santos and maybe also with my city concerts of bells) the most lucid representative of that shift of discourse and aesthetic coordinates produced (also among us) when the allegedly avant-gardist proposals, which emerged in the 60s, end up in grey licking-repertoire [*lamerepertorio*] of auditorium and orchestra-as-usual.

To exit perplexity: words and incantations

Helmut Lachenmann (a composer with many questions strung to his sounding proposals of recent years) tells us that "music lost its innocence", only singing, although mortally injured, is able to relink oneself to a world of magic.

And that world irremediably comes on top of us every time Fátima throws to us, through the mouth's breach, her very peculiar *stream of idols* ("men exchange words like invisible idols," says V. Novarina), which at times are not words, but phonemes or syllables that support her coloured singing, and other times —for example in *A inciertas edades* ("At uncertain ages")— are almost words or incantations ("manu, maru") abounding in curtains that veil a language too obscene and depleted. And these quasi words (they are imitated, suggested, transformed, etc.) create quasi phrases and situations, articulating vocality and its *cantabile* phonetization to paint friezes of intense, always disturbing emotion, because Fátima's music contains a virus with both unstable action and sinking effect that seems to touch our darker insides.

On the contrary, other works become rivers of full words, and even phrases, that she burps or outbursts at the speed of a meteorite, as in *Esto es de lo que no tiene nombre* ("This is off the wall / This is unspeakable"). In these works, Fátima bites and undermines the world with her very invisible, but audible, throwable idols.

In any case, Fátima's childlike-singing is a womb of lives which, with their *uncertain* ages, hit us and misteriously drill us, touching our gaps, or rather producing them with their *die voice* [*voz troquel*] to make them breathe, to fill them with secret and halitus [*soplo*]. There are sounds, like those of Fátima's, which, upon arriving, work on us for some time, coaching us, so that we can get (used to) them, thus maturing us, and filling us with *virtus* and subtleties.

“The body, my home, is the voice . My voice is me”

Even the most transparent voice asks for a face. And the face hangs from a body, and the body asks to dwell in a *locus* where the fountains sing, where the crockery and the winds dictate, where heaven becomes silent, and that body is the home where the voice dwells.

Bacon, the painter, says “the body is nothing but bones and flesh,” but he overlooks that the body is also a tube, a tube full of secret resonators, sphincters, muscles, gaps, mumblings and puffings. And, right there, people like Fátima intervene to extract colour and mystery, to make them sound.

At times, Fátima says “My voice is me. Everything one is, is present in one’s own voice. You only need to adopt the attitude of a sound potholer to obtain a portrait of a speaker, just listening”. And this power of introspection (also of others), precise as a microscope handler, grows in the singer Fátima Miranda through a patient and penetrating self-listening, by incorporating unusual vocal techniques integrated in her body-furniture, and after seeking and finding points of support, opening resonators, straining and relaxing specific areas. All this aims at making conscious the subjective perception of complex sounding mechanisms and the location of subtle vibrations. This conscious (I insist) self-analysis will allow her to drive and dosify with precision certain amounts of air in between particular muscles, openings, and more or less wet mucoses, as well as to enjoy great freedom while singing.

In fact, Bacon’s simple “bones and flesh” is a very precise instrument of energies and blows, which, after long discipline, is acquired and administered with enormous self-control. And Fátima is a master of studying, inventing and accumulating: a form of transformation, of metamorphosis. “By changing your voice, you change”, Fátima says, and often it is slow and painful, like giving birth. Very beautiful, but only at the end, and forever.

Fátima tells how, in the late 80s, she was touched by the exquisiteness of *Tharir*, a vocal technique of classic Iranian singing, and how she thought of learning it some day. Years later (Paris 1995) she received intensive lessons. The change in vocal sound making this practice required was enormous. The excitement associated to the early, revealing results led her to try to perfect it for hours and hours. This effort, together with the humid Parisian Autumn, hit her with a strong and lasting hoarseness, which kept her from practicing right away the recently *em-bodied* technique.

Months passed and she, already calm knowing that in some part of her body she hoarded *Tharir*, did not worry about researching it. Fátima says that, once learnt, you have to forget the technique so that it comes back to you light and fresh. One day, already in Berlin (Spring of 1996), working at the new house (new resonance) the DAAD had given her, the magnificent acoustics of the studio induced her to sing. Suddenly, something very strange and startling happened, a sort of darker and rougher *Tharir* —yet bright at the same time— “gushed forth” up there [*borbotó*] (a beautiful term coined among us by Alain Limoges) from her inside, as a stream. That way “*Asaeteada*” came to her, unavoidably. She took what she had at hand (a minicassette dictaphone for emergencies) and, right away, began to sing and record that *cantus misus*, before it could escape. “Emotioned by myself” —she says— “I began to cry.” “I did not know where it came from, but I had the impression that I was being sung by that new space.” Here again, the stones sing to me [*Los cantos me cantan*], as mentioned above. So it is. After a digestion hatched by the sediment and oblivion of months, a new voice, already mature, whole and personal, was born, already hers, different from *Tharir*, but one that would have never emerged without the impulse and inspiration taken from it.

The work in its scenic place

Fátima is a whole constellation of singing, technique, music, propositive thinking and performative [*performativa*] action of careful synesthetic effects. Her concerts are a sum of things and emotions which she conceives as a spectacular whole. Her proposal is singular and always multisenses. This is, composed — with irony and humour— of diverse stimuli and also spilled over multiple writings: graphics, strokes, colours, staves, notes, phrases, etc., which detail and tune infinite nuances in her working scores.

Nevertheless, Fátima's works are already works. But she conceives them as a whole, that is, with gestures —sometimes free, other times very precise ones— which give her a body in the space. She conceives each work to be presented with one colour, one suit, and succinct —yet effective and singular— properties. All this dipped in very determined lights, which conform an adequate *global scenic environment* that covers the air with a suggestive and integral cadence. A dressing of the space with contributing synesthetic connotations that cannot avoid making us think of, among others, Marian Zazeela and La Monte Young, *mutatis mutandis*.

Fátima, your time or your life

In Fátima's musics, “time rains without forgiveness,” as Guillermo Carnero says. The time scale —the pouring of things, sounds and their quasi repetitions and echoes— is determining. Being as she is a composer of atmospheres and situations, largesse in the splendid minutes becomes essential: in fact, notes will never learn that sounds exist in their own time clouds, and time often does not get along with the chronometer and its reckoned tick-tock. An instance of this is the splendid ending of *A inciertas edades*, in which the bellows of breath seems to be endless, or even more, it grows titanicly when, biologically, i. e., by lung capacity, it should decrease and cease. This is a small and deceptive victory over the body-time by means of light.

In fact, the rare stripping of Fátima's voice has the saving ability to stop a time that passes at full gallop, fixing eternities and freezing them in a nuance, in a glissando, in a repeated melisma. With just a brief listening, her tone of voice becomes unmistakable, and persists in our memory as something palpable. That seems to be Fátima's goal: to harass the desert of all vulgarities with the humidity of her blow. Only for this reason, she disciplines herself (the punitive way), she amuses herself with poetry (the contemplative way), embraces sound (the unitive way), as the classic treatises on mysticism would say.

And this ill-tempered world still welcomes compositional efforts like hers, where the dodges of sound acquire a value of certainty, a value of query, or just “value” as opposed to “confusion.” Because, for Fátima, music is life that fills with transparencies a plentiful living, yet heading for loss and dark silence which can be glimpsed already in its whole variety of melancholies. Along these lines, for me, *ArteSonado* is sacred territory, a filling with yellow satin, with vigorous beauty and poetry of ordinary life, where everything is scrawny and imperfect. But it is also a big scream against *no-silence-land*, from where we come and to where we go.

On that obstinate taste of Fátima in these tasteless times of shows

“Life is a constant drone,” Fátima repeats. “Everything sings, the environment sings to me and encourages me to sing”. “The kitchen” —she insists— “is a beautiful cell of drones... I get particularly enthusiastic about the microwave oven's drone. Although, objectively, it always gives the same note, each day our listening is different, because each day, due to multiple daily factors, whether atmospheric or emotional, the environment sounds subtly different”.

Listening to Fátima's music one has the impression that she does not even compose. She just enters the sea of sounds that the world is (for those who, like her, practice sharp ultralisting) and, outspokenly, begins to practice a sort of gliding *surf* on the multiphonic matter itself, which is sound, life. Her osmotic and syncretic compositional proposing profusely waters us with Paradise shavings, causing the tactile impression that the sonic material itself glides without being pushed by nothing-nobody. Everything here is fluid and light.

Goodbye to stereotypes, to stridencies, to useless complications: a pure homeopathic composing which develops *that extended, abundant singing*, in these times of voice (Daniel Charles told us) which still can delight us so much. At the same time, Miranda's singing (multiphonic and always slipping on itself) is paved with thoroughness (for years she has been a librarian and architecture researcher as proven by her books, an obliged reference on those subjects), synesthesias (each speed is self-choreographed with gestures, colours, etc.), splashing of virtuosisms and even vulgarities without restraint or dosage. Not in vain, this is crosscultural music (melting pot?), *music in red-hot fusion* within the strange pot that Fátima is. Her music is a smiling, stripped —never cold— claim against stylistic purity, therefore, it is always on the edge of everything: of sonic skit, of mystic abuse, of scatological anecdote, of the transitory ecstasy caused by mortal wounds, or of the most immaculate, inexplicable perfection. In fact, unbelievable heights, glissandos of an almost impossible *rallentando* (which can only be understood after Miranda's bathing in the unhurried Dhrupad chant), isorhythmic exactitude, attacks of such a solid making as it was never heard before (the body, rather than a resonating tube, seems the test tube of a laboratory in the hands of an expert in deoxyribonucleic art): a *colouring in constant tremor* that flows, never being the same, like the river of illustrious Heraclitus.

As a result of all this, a voice-chant grows among us, pregnant with strange melodies (never just notes), a strongly evocative load, and anti-fear incantations. To what? To the singular freedom of the human being who lives/breathes, seeking to give us his/her note, trying to settle his/her coloured (singular) sound, his/her wavelength, his/her own, in this jungle of apparent globalities.

But, please, allow me a final anecdote, a small wicked note. In no Spanish bouquet of women composers appears our Miranda. Also here, as a woman, Miranda is a *compositora bastardilla* [a little bastard composer]. Her composing, the offspring of an exceptional level of perception close to what musicians, with admiration, call *perfect pitch* [oído absoluto]; her constant being there, living out in the openness of the stage and not near the stove of the staff, of the post, or of academia; or her writing, forged with pictorial details, with subtle colours, phrases and specifications worth of ISBN, make Fátima a *composer under suspicion*, for so many emasculated musicians, the children of prejudices and bureaucratic considerations rather than of a listening capable of understanding, *entendre*, as the French beautifully say.

But let us move on to the works. Let us review them, although not at length, to continue discovering Fátima.

“Diapassion”, the colours of the sun

Fátima tells that, in India, the tambura is considered a sacred instrument. In conversation with the acoustics of the space, the tambura shapes and accentuates harmonics and resonances related to each moment, and its sound dictates to the ear of the initiate musician the predominant notes on which he or she should sing. This is the compositional finding here: to build a complex drone that feels like a *tambura effect*, with its glints, its glitters (more or less lacquered), and its pinches. And Fátima attains that feeling of bellows of the cosmos on a *solar day*, by means of a very refined, elaborated and singular superposition of eight voices or tracks, each one with its concrete intonation, timbre, texture and register (on the pitches F-sharp, C-sharp, and A-sharp, in different octaves), which, jointly emitted, create a “melancholic and intimate expressiveness” with a hypnotic grasp on the listener, whose listening is lightly shaken by frequent, irregular and bright winks. Consequently, his or her perception will be *sharper and more subtle*.

In the score, sown with symbols, the author describes each one of the eight utterances that will shape this tambura drone, summarized as follows. The first one will sing a cautious, kind “a”, on a sigh, without intention, somewhat dull, timid and gentle (I am quoting from her scores). The second one will be a powerful, profound sound-ship, a dark, glossy, emerald green velvet voice placed on the rhinofront. The third one will utter a dark F-sharp, powerful but not overbearing, almost a ship’s siren, but timid. The fourth one, high soprano, very timid, the right lacquer, a shine on the sigh. The fifth one, a feminine centre, a light, discrete lacquer, almost angelical..., a smooooooth entry, the mouth swinging along the microphone’s axis. The sixth one, a brilliant *velour*, yet hidden inside and behind speech..., semiclosed mouth, a clear, not nasal internal resonance. Inner smile.... The seventh, metal, diamond, a riding attack right after track six, it lasts only an instant, just like a blink... The eighth, metal centre C-sharp, very discrete, somewhat dull, the right lacquered gloss... do not rush the end... innerly counting two and a half pulses.

And on top of this orchestration of iridescent subtleties, an infinite melody, “sung on the breath,” in melismatic, stretched glissando, revealing the continuous microtones that dwell the unhurried distance in between two notes.

Two things are to be noted: first, in an earlier version, Fátima solved the drone with the bellows of an Indian hand-operated harmonium played in the fashion of breathing. Besides, in some moments, the main voice suffered a weird metamorphosis when Fátima approached a disposable aluminium dish to her mouth and sang on the edge. In this way, voice and dish, by empathy, vibrated together, and that resonance coloured the voice with metallic and startling high sounds. Miranda owes this gimmick of vocal orchestration (the well-prepared voice) to her working in *Ópera para papel* (“The paper opera”) with the barbarian **Taller de Música Mundana**. And second: although discretely, in this drone of eight voices a very characteristic utterance of Fátima appears, the one she calls *thin wire* [*bilo metálico*] or *crystal voice*. To this winged voice, in octave or even in 15th, redoubling of a normal soprano register, Fátima already dedicated two earlier works: *Hálito* (“Halitus”) and *Alankara Skin*. But to speak of now, in this cycle *ArteSonado*, this extraordinary technique she invented, without precedents in the history of singing, will just humbly appear, surprising us and adding nuances, but decisive like here, although lightly and subtly presented (in tracks seven and eight), barely sticking out, or later in the *seagulls* of *Palimpsesta*, or as superimposed waves, one riding another, entwining themselves in a garland-canon as we can hear in *HORAdada* (“Pierced / The givenHOUR”), or in the accompaniment of *Desasosiego* (“Restlessness”) and *Nila Blue*.

In the crystalline vibration and glacial impression of this peculiar utterance, something of the old, futurist Theremin reappears. The effect of this “thin wire” is also reinforced by her accompanying with an undulating gesture of the hands, in the Dagar’s age-old style, a drawing, with the hands on the air, of sounding. Something similar to what the performers of the electromagnetic waves of the Theremin — so called after its inventor— did, since with the light dance of the hands on the air they modulated the waves in glissando. A curious and symbolic coincidence which joins ancestral traditions with the Futurist years of speed and the machine and with this precarious, evasive end of the millenium.

“Desasosiego” (“Restlessness”), a flow of crossbreedings

“Danubes flow like a navigable tear without an end or destination.” *Desasosiego* converts the mouth in a paddling of percussions and humidities, to sing all those crossbreedings born in the most passionate river (East-West) of this roady Europe.

Hence, the rich 12-voice accompaniment that Fátima composes for this work has been dipped in humid tastings, in clicking tongues [*chascarolas*], in trotting and galloping horses by means of palatal clicks and rapid labial “paralalán” (I am quoting annotations from her working scores). A beating of mouth-tongue and “consumptive coughs” or “faint laughs” which become weird irony and insolence when they turn into “chiaroscuro laments” or “little chokes of happiness” flooding that flow of danubes of palatalities which sound like santurs, psalteries, cimbaloms, “little spasms,” mandolins, balalaikas and contrabasses. Playful variations on “thin wires” are occasionally ornamented by means of a fast beating of the index finger in between the lips and the teeth, and they become full of harmonics and humidities between her tight lips which insist in flutter-uttering in “kissing position”.

On top of this rich river, the voice waves back and forth, always restless (we say *desfici* in Valencian), laughing and crying while almost praying enigmas that say “savitri, sanmari, sanmoreio”, in conversation with “tangoconsumptive” [*tangotísicas*] laughter. The solo voice imposes itself with solemnness, in *bel canto* style (that voice of all looks and mufflers which helps us to know and drill the mysteries of the unattainable reality) to end up, surpassing all operas, in a wolf howl.

“Palimpsiesta”, (“Palimsest / siesta”) a piece of dog days

An archaic music, a presenting us *the nap* [*siesta*] *of the times* before time existed. Erased times, but not completely, and sounds equally half perceived, regenerated, regurgitated, of second birth, and rescued by a sounding that walks back the way it walked, namely, sounds literally in *palimfemos*: sounds that give out or give back the sound.

It is a work of whispers of our memory, which sings close to our ears, very close and gently, in intimacy.

It is also the *feast of the ultrasounds*, of couplings, of those sounds never produced by anyone. But here they are, and they sound in a whining throat, of sounds that perhaps existed in other throats of some anonymous faces.

Nonetheless, this is not a piece for boasting and showing off, but one of containment, of the innermost least, also of the voice, which swims in incantatory flights. It is a piece of nothingness, or rather almost nothingness, because something, very little, but very close (we almost feel the breath) lightly warms up our ears.

Fátima works not only with the sounds, but also with their aura, with that *cottony not sounding in full* which envelops them, and she produces that not-empty (that we call silence due to our deaf, superficial laziness) by composing, at times, the most minimal music ever: a weft populated by very diverse whispers, in which she dandles us to catch us there, and rock us in dizzying listening enveloped by her voice a solo. A voice that flies over our brief, superficial hypnosis where, finally, less is more and more is less for an unattentive attention carried away by emotions which sow us with no resistance on our part, caught and abandoned as we are in the fist of a time made sound, which dances tempestuous giges and pavanas of defunct habanas.

What is this piece of dog days [*canículas*] then, that she titles *Palimpsiesta*? Pure music almost not sounded, but tiredly ejaculated, with neither contrasts nor edges, pure rub that fulminates all backs, rallentandos [*ralentis*], and gestures gestated by brief but accurate glottis strokes in the fashion of

amazements which are fertile in mysteries. *Palimpsesta* is only time, left there on an indigenous throat, time tightened by the soft hand of a feathery angel, so that we can sit on the *nap of the times*. A brief, immense space this is. Night of the day, of the disordered desire, of restlessness, of floating without a tick-tock, of falling without dimensions, of the vanishing of the self and the others. A rehearsal of insecure deads. A composition of slownesses: of invisible objects, of sprung sounds, of ghosts.

Fátima touches the inhuman core of humans with this tired and dead sounding which brings to our imagination all the more-than-dead Rulfos, so that Julio Estrada may compose for us *Doloritas*, a radio opera which Estrada conceived for a voice and a person we know by the name of Fátima Miranda. Maybe she is nothing but a Mexican incarnation of the archaic Susana San Juan, also dead-locked in the half-dead time of all the naps, forever and never-ever.

“LLAMAda” (“Call/FLAMEgives”). The expanded limit of singing

Fátima’s music is pure sabotage, pure dose of anti-resignation that goes out to the open field and expands, in the border and overflowing, the fixed idea of the limit. Indeed, by means of *worked out training* [trabajado entrene] (a term coined in times of the *Taller de Música Mundana*, faced up to “rehearsal” [ensayo]) Fátima Miranda erases every boundary between what is spontaneous and artificial. There is no delight in the technique, only in the goal. The previous process will remain hidden, as if it had never existed in the long accumulation of tries, studies, sacrifices, scraps, errors, doubts, cuts and detours, already rejected and piled up in a can of sounding trash. She cites Zeami’s treatise of *Nô* theatre: “However hard the trip was, technique should never be perceived; to show it would be like letting the threads of the puppet be seen.”

In private, Fátima comments how the act of singing implies a very complex control of dozens of movements and muscles, of pushing, supporting, opening, minuscule rubbings or vibrations on many different parts of the body, everything being very subtle, subjective, simultaneous and precise. Since all these mechanisms manifest only in feelings located in invisible zones of the body, she has to be guided by a great concentration and attentive practice, inspired in images and graphs that help her to visualize and perceive so many distant and distinct mechanisms (not in vain, Fátima’s working scores teem with drawings that are teeth, lips, palates, glottis, etc.).

Fátima insists on how these elements which are loose, controlled, learnt and integrated through a thorough process of years, have to be completely forgotten and transcended, so that, once they are liberated, she can focus on other things: the whole, creation. A whole which has to sound (to us) natural and easy, yet pregnant with nuances and iridescences, made in such a way that, as the silk of the Far East, we cannot know where does the green begin and where does the orange.

Fátima’s extreme and tidy generosity makes her repeat (it is useless to repeat myself) that the public “probably does not perceive the thousand nuances, harmonics or microtones, maybe they do not hear them, but they do LISTEN to them, and this is what attracts them, they perceive the difference not consciously but from their core, and *that touches them*.” Perhaps Fátima’s universality is rooted here, and explains why publics of all kinds like her: even though, as an *artist of cult*, she is in the antipodes of the bureaucratized occasional (or seasonal) art that is so much promoted.

Fátima’s work touches, among other limits, the limit of word, and this is a shifting and fertile land, because, as María Zambrano reminds us, “if it is not word it is dream,” and Fátima labors in *intermediate land* (as Dick Higgins from “Fluxus” would say), as the one of this brief excursus that LLAMAda is: a surprising sounding produced by putting in the mouth a plastic tube that spins in circles around her head, generating shakes, swings and light turns of accelerandos and ritardandos. Thus, the long mouth gets longer and flies, circulating in circles, rolling over space and shaking up our ears left to right.

The muffled orchestra, or the study of couplings - combination tones - in “A inciertas edades” (“At uncertain ages”)

We live speared by the unknown, and this does not even wane at this age in which the hunger of syntactic or formal innovations seems to be finished, hence that sacking in the adjective (something Miranda wonderfully does) to explode her virtue, her hidden captivating power. And she does it without ceremony or fear, without any preconceived ideas or program. We are guided by intuition, by the fortuitous encounter and by the enjoyment of unusual acceptances, since no dogma or barrier neither limits nor lessens us. This is why Miranda accepts to be composed, as she writes “from the conscious training of the same, which by accumulation and a slow, hard succession becomes something else.” Can anybody think of a more beautiful definition of the intensifying and multiplying power of the most ascetic minimalism anyone could ever dream of?

And Miranda, loaded with unavoidable voice, here in the form of multitrack, begins to perforate the air amalgamating still alive resonances, and getting, by means of attacks of superimposed simultaneities, seditious couplings and false voices (false because nobody supplied a body or a glottis, they appeared as a result of the happy, ferocious encounter of voices, by empathy, by the rubbing of reflecting resonances), but voices, because, although apparently not sung, they grow like spectres, like somewhat strident, hallucinogenic, yet edible and certainly volatile mushrooms.

A master of uncertainties or doubts, she nevertheless appears here in *puris naturabilis*, i.e. in common language: stark naked. Fátima Miranda launches into building pampered quasi unisons, or, if you wish, almost identical duos, since each one loves the other so much, they are so microtonal, and so tight. This resource produces rare volumes and intriguing shades which fill her utterance with a very real illusion. A beautiful *orchestrating* which resembles the most subtle tone-blending techniques of Ravel and Ligeti, which Miranda unreservedly uses in her works, as we can hear in this preliminary *A inciertas edades*, in which the two initial voices soon become four, not duplicating themselves mechanically, but in reality, this is, with falsity, as follows: a voice sings as the shadow of the main one, creating a fluffy cotton on which the other one circulates, supplying a strange, floating density that, at times, will become furtive flash and gloss, an accomplice that will keep sticking out and hiding, freely, larkily or discreetly.

And this *game of falsities that are true* continues with intensities and couplings up to the great final scream of endless breathing. A string of five-voice screams on a rich A natural, which little by little become a semiclustre (G natural, G natural, F, E natural, E natural), and just when it seemed to come to an end, it will progressively spread, against all odds, like a fan [*abanico*] of nine hullabaloes in dazzling glissando, one very rich in couplings, resonances or bird-like, sparkling and sliding accumulations, to end in uncertain (like the title) G-sharp, coupled with beautiful sparkles of F sharp and D sharp.

It is, perhaps, the most luminous ending ever sung in this end of the millenium. Just for this prodigious ending, Miranda's should be cited among the richest compositional proposals of current creation.

In the end, this is, for me, the final goal of *ArteSonado*, to catch what is beyond, to guess and enjoy what cannot be grasped and its evanescent mermaid songs, even if it is fleetingly, as we catch the shape of the desired body by carefully amusing our eyes around the folds of the outfit that covers it.

The die-casting action of the beautiful “HORAdada” (“Pierced / The given HOUR”)

The landscape of passions that *ArteSonado* constitutes becomes decomposition in this *HORAdada* which cries our tragic stigma: we are, like sounding, a composed and fragmented subject, and “the world's youth has to break out of our decomposition again,” as Hölderlin wrote. Indeed, these litanymusics are

a touch of death and rip, a sowing of ows, laments, insisting demands and lacerated requests to, on top of them, gorge on [jartarse] raging, begging, and protesting, in the most beautiful and crazy way ever imagined. The piece begins with a G natural contested by a protodrone ornated with crystalline tremolos in decomposed and augmented fifth, that is, a C natural and a G which, above its perfectness, is deliberately *caressed against the grain* by a G sharp a quarter tone below, aiming at snatching from mere sounding (given the high register in which all this happens) a reverberating coupling which (metamorphosing and decomposing the voice) will display its interiors, showing to us a *rich rubbing between harmony and timbre* which, by far, escapes the simple representation in poor notes of a famished staff.

The *ordo sonoris* —which our schematic and Western Solfège never paid attention to until today— is now broken in amalgams and frays of what for us is a *new solfège of solfèges* with a sharper edge. A solfège of colours which Schönberg, with his *kelangfarbenmelodie* (melody of timbres), beautifully yet primarily, glimpsed. In this solfège, Fátima dives with her accurate, profound glottis strokes, her “thin wires” full of resonance and a sort of echoes an octave and fifteenth above, in enjoyment of glissandos that shed tears sliding down that continuum already noteless which is a deviated question. Because darkness speaks clearly in Fátima’s voice, what is vocal becomes mental and takes angelical accents, even the sinister too. Hence, at last, these letamusics end among “splashes of little accents” and sewn utterances of “little frights and jumpy little sparks of china and crystal”.

Her singing is guided by scores that are a multiphonic assortment of annotations, graphisms, pictograms, vignettes, poetic-descriptive explanations or mouth-physiological drawings, that are also sown with fermatas, notes, alterations, glissandos, arabesques and links. Multiplied and pierced, her voice gets to the listener like a human living full of hopes arrives at a final port *in spite of*, of questions, divertimentos, and wishes at any price. Her singing is an *Ecce homo* that, nevertheless, oozes a strange and permanent *ordo amoris*.

The shadow of speech. “RePERCUSSIONS” or “This is off the wall”

To my knowledge, Mauricio Kagel is the composer most interested in getting juice from *jingles*, its result being, once again, an attractive white coat music, that is, a laboratory product partially filled with the kitch grace of the studied product.

For Fátima, the music of commercials is not an object for analysis, but a subject of fertile dailies in more or less cumbersome encounters where the creative dream grows, indeed, springing from *a whole market of voices* which are collective identity (composer Julio Estrada says that Fátima’s is “a voice like everybody’s”) expressed in a pop language full of porous conventionalities (think of the celebrated three female voices that form the unfailing chorus of every song that pretends to win the *Eurovision* contest or be the *number one summer hit*).

Former compositional approaches by Fátima dealt with the assumption of pop language as a ductile matter used to bring about a personal world without borders or limitations. Let us remember her celebrated game of superpositions “chico, chica” (in *El Principio del Fin* [“The beginning of the end”]), although here her fishwife-ish singing is filled with charms and psalms, slogans and sayings which, thus emptied, rub and massage (oh, omnipresent McLuhan!) the inattentive listening of whoever lives immersed in radios and TVs which vomit, no wonder! a sea of plural and inexhaustible advertisements [*propaganda*]. A real stage animal, Fátima shows us here her face of the finest sense of humour, the most shameless, loaded with ironies on “the vacuous disguised as modern,” a theme that, in one way or another, is present in so many of her works as it is also in her discussions and writings, like in her recent *Revelación-revolución* (“Revelation-revolution”).

But whereas Kagel’s approach to the subject is, as said above, a laboratory approach, Fátima’s, as everything in her, has a *passionate and intuitive* side which, supremely, seasons and illuminates with singular

subjectivity her composing. A composing which is curative, yes, but above all (re)creative. To this end, Fátima will resort to *spoken music* techniques that she invented and practised for years in the bosom of ***Flatus Vocis Trío***. A trio (together with Bartolomé Ferrando and myself) that practises an uninhibited accumulation of phonetisms extracted from the experimental tradition, but voluntarily dipped in the indispensability of meaning, this is, of the surprising *collision of denotations* found in the surreal table of the performance as a unique, unrepeatably event. Thus, stubborn Miranda, extracts life from death, this is, from common ground, since the whole world revives in her never-mute-mouth, converting this *RePercusiones* (“RePercussions”) into a compulsive and impudent covering the mouth with shameless, impossible dialogues. Because, here, there is no recess (that *diastema* so absent and so well studied by Gillo Dorfles), there is nothing but indulgent self-intoxication (“you’ll feel like someone else, you’ll feel good” - from a TV commercial -). *Esto es de lo que no tiene nombre* (“This is unspeakable / This is off the wall”) remotely reminds us of the classic by Laurie Anderson *Oh superman!*, although if that isorhythmic pulse of a flustered heart had, in the latter, a somewhat intimate, solipsistic surrendering to confessions through an imaginary telephone in a bedroom rich in intimacies, which did not renounce to the electroacoustic transformation of the voice, here, on the contrary, the voice is never manipulated, just channeled and fitted like handmade lace on the adequate tracks. On the other side, Anderson’s telephone-confessional-box has become in the hands of Fátima Miranda an ubiquitous pocket *telephonino* infested with superficialities and sayings which will be scrapped and vomited in such brazenness that there will be no room for reflections. Here, what J. A. Marina would audaciously call “the apotheosis of chatter” is reached.

That beautiful and frenetic going back and forth, that yielding to the borders, and those mixtures, so advanced and so characteristic of Miranda’s proposal, lead us, with grace, with an extraordinary and even Caribbean sense of rhythm, and with a reflexive humour, to enter nobody’s land: “unspeakable.”

To go is to return: “Nila Blue”

To Fátima, singing is wondering, and wandering after the shadow of doubting, of I don’t accept it, of desiring the impossible, of I’d want, of desiring what I don’t desire... In Fátima’s composed singing there is no messianism, no silly affirmation of anything, only a cry which is intuition of solitudes, only strangeness and restlessness which is maturity and a refuge of humanity in perpetual uneasiness whose remains —dried time— nest on the humid resonance of the voice, still potent in this somewhat Jibarized context of today.

Nila Blue is cry in blue, in the end the voice will be left alone like a trumpet of an enlarged mute-lips solo in lament, “I do mind the mind” [*lamento la mente*].

So it begins: a dreaming (a dreaming-sounding [*soñar-sonar*]) distills a melody, so sad and intense, that it awakens the dreamer, and dreaming dies there and then. And that same melody is put here in such a swing that masks and borders the endlessly spinning sound. Like the good old minimalist musics this music does not end either. How could it end when the cry is so bitter? It only moves away letting go, little by little, to disguise the forced, not wanted, interruptus: we hold on to sound to avoid the end. And that is Fátima Miranda, a burst of aching, yet positive and enthusiastic, creative life. Fátima is a solitary faith witness of the transforming value of art. Fátima Miranda lives as a drunken of sensible living. Her proposing exemplifies a no to experimentalism as an end to itself, and a yes to singing as *entendre*, this is, as deep listening with which to explore a world that changed, that has become another, as another is our genuine experience of it after all this listening.

Fátima Miranda

Su arma es la voz

Llorenç BARBER

Músico y compositor de conciertos de campanas y ciudad
Musician and city bells composer

Canta, pero no es sólo una cantante. Actúa, aunque no sea una actriz. Fátima Miranda es la voz. Aprendiendo de mil culturas, ha convertido su cuerpo en una enorme caja de resonancia. Sola en el escenario, ella es el espectáculo.

La patria de la Miranda es sonar. Ésa es su apuesta. Suele ella decir, refiriéndose a las piedras de muros y paredes, “los cantos me cantan”, y es ese cantar de los cantos quizá el que hace que su cantar nos sea, siéndonos extraño, tan familiar, pues ya nos suena, y nos suena hasta el punto de que su componer pudiera no parecer invención (aunque lo parezca y lo sea y ¡en qué grado!), sino traducción esencial de ese son que ya existe también en cada uno de nosotros, calcado al de ella, con sus mismos pálpitos, entrecortadas avalanchas de sensaciones, despilfarros de emociones, dolores, vulgaridades y éxtasis. Puede que eso explique, en parte, el extraordinario acogimiento que despierta en nosotros su extranjero cantar.

El componer de Fátima no problematiza el lenguaje ni la forma, ni la estructura, ni nada; simplemente su música incita a la “plenitud de los sentidos”, y para ello recurre a cuanto de bello, que es mucho, guarda en su arsenal: un rico componer, con aire de improvisador “dejar caer ahí”, una rotunda y versátil inspiración melódica, un instrumento que es infinitamente matizador, virtuoso y sorpresivo, y una base modal que la emparenta con toda una tradición indoeuropea, y por extensión, con todas las etnomúsicas del globo.

Hija, pues, de una “sensibilidad etnomínimal”, la música de Fátima Miranda no pasa necesariamente por pentagramas, sino que va directa a la “escucha”, como atrevida actividad íntima, si bien cargada de ancestrales sueños y memorias. Es música, entonces, que enlaza con esa discursividad, o mejor “humanidad oral”, que acompaña a todas las tradiciones musicales auténticas que en el ancho mundo son.

Y este oblicuo componer de Fátima Miranda (esto es, componer con el oído pegado al sonar de todos los extrarradios y periferias) lo es a puertas abiertas. Su nadar en materia modal confiere a su delgado y ágil componer un discurrir convincente, de ahí que el lado púrpura que rasga y salpica su “sempre arioso” cantar no logre hacer anidar ningún contra-tiempo, de tanta naturalidad como destila. Es por ello que de alguna manera todas las obras de Fátima son una única y versátil obra, un mundo asombroso y acabado en el que “el cuchicheo de estrellas” se avecina al murmurar atrasado de lenguas ya muertas, y en el que los cantos de desespero se alían con los de sentido común y los de sabiduría para llegar a reírse, solazarse o llorar.

Hoy, el canto, aún tocado de muerte, te relega a un mundo de magias, y ese mundo se nos viene encima sin remedio(s) cada vez que Fátima nos lanza por la brecha de la boca su muy peculiar “chorro de ídolos” (“he aquí que los hombres se intercambian las palabras como ídolos invisibles”, dice V. Novarina), que unas veces no son palabras, sino fonemas o sílabas que apoyan su coloreado cantar, y otras veces son casi palabras o palabras conjuro (“manu, manu”) que abundan en cortinas echadas sobre un lenguaje demasiado obscuro y gastado. Y estas cuasipalabras (se las imita, se las sugiere, se las mata,

etc.), crean cuasifrasas y situaciones, articulando la vocalidad y su fonetizar “cantabile” para pintarnos frisos de intensa emoción, eso sí, siempre inquietante, pues la música de Fátima contiene un virus de acción inestable y de efecto zozobante, ya que parece tocar lo más oscuro de los adentros.

Por el contrario, hay obras que devienen ríos de enteras palabras e incluso frases que ella eructa o erupciona a velocidad de meteorito. En ellas, Fátima muerde y socava el mundo con sus invisibles, pero audibles, ídolos arrojadizos.

De cualquier manera, el cantar-niño de Fátima es vientre de vidas que, con sus “inciertas” edades, nos zumban y misteriosamente nos taladran, tocan nuestros vacíos, o mejor los producen con su voz “troquel” para hacerlos respirar, para llenarlos de secreto y de soplo. Pues hay sonares, los de Fátima, que en llegando nos trabajan y laboran durante tiempo, entrenándonos, para hacernos a ellos, y con ello, madurándonos, llenándonos de “virtus” y sutilezas.

Incluso la más transparente de las voces pide rostro. Y el rostro cuelga de un cuerpo, y el cuerpo pide habitar un “locus” donde las fuentes canten, las lozas y los vientos dicten, donde el cielo calle, y ese cuerpo es la casa donde habita la voz. Bacon, el pintor, dice: “el cuerpo no es más que huesos y carne”, pero descuida que el cuerpo es también tubo y tubo repleto de secretos resonadores, esfínteres, músculos, vacíos, masculles y resoplos. Y es ahí donde interviene gente como Fátima Miranda para arrancarles color y misterio, para hacerlos sonar.

Fátima dice a veces: “Mi voz soy yo. Todo lo que uno es está en su voz. Basta con adoptar una actitud de espeleólogo del sonido para obtener un retrato de quien habla, con sólo escucharle”. Y este poder de introspección –también en el otro–, certero cual manipulador de microscopio, le crece a la cantante Fátima Miranda mediante una paciente y escrutadora autoescucha e incorporación de técnicas vocales inusitadas que se han integrado en ese, su mueble-cuerpo, tras haber buscado y localizado apoyos, abierto resonadores, y tensado y relajado zonas muy concretas. Todo ello con el fin de poder hacer consciente la percepción subjetiva de complejos mecanismos fonadores y la ubicación de vibraciones sutiles. Este autoanálisis –insisto, consciente– le permitirá vehiculizar y dosificar con precisión ciertas cantidades de aire entre determinados músculos, huecos y mucosas más o menos húmedas y le concederán esa gran libertad de canto de la que goza.

En efecto, ese simple “huesos y carne” de Bacon es muy preciso “instrumento de energías y soplos” que, tras larga disciplina, se adquiere y administra con enorme autocontrol. Y Fátima es maestra en estudiar, inventar y acumular: una forma de transformación, de metamorfosis. “Cambiar tu voz te cambia”, dice Fátima y esto es, con frecuencia, lento y doloroso como el parir. Muy bello, pero sólo al final, y para siempre.

Dice John Berger que “las mejores voces son siempre las de los perdedores”. Y esto, con ser cierto, nadie diría que tiene que ver con una voz como la de Fátima, quien se entrenó en la ardua disciplina del Kharach (ejercicios de respiración y canto grave, a realizar jantes de la salida del sol!) para así abrir el cuerpo y ampliar el registro vocal; pero si lo tiene, en efecto, la capacidad de metamorfosis y mimesis entre voz y realidad es tal que, como Fátima suele decir: “cada quien acaba por tener la voz que se merece”; y la voz de Fátima, si no es la de una perdedora, sí es la de una pérdida, un sonar el suyo no de palabras operadas ni de modernas y planificadas formalidades, sino de primordialidades tales que, dándole vueltas al tiempo, nos hacen oír hacia atrás, cargando de incertidumbres y colapsos nuestra escucha: ¿dónde estoy?, punto de partida de todo filosofar/filosofar.

Voz mediante, Fátima nos lleva a esos lugares inaparentes, a aquellos minutos que pasaron hace tiempo y en los que anda hoy el futuro, pues cantar para Fátima Miranda es lanzar piedras (en lo hondo de un pozo o en la paella de un charco) y dejar que el cosmos resuene y baile o llore, según.

Para la intiFátima, el canto es intifada: Barricada y Diana que, cargando las músicas de hoy de nuevas oralidades, es capaz de hacer acatarrar y hasta enmudecer a las superficiales propuestas de la “new age” y

a las vetustas impostaciones de repertorio, mediante sus bien cargados adoquines de voz-multitud, de habla en desbarajuste y dislalia.

En efecto, la música perdió la inocencia: no es inocuo que para la Miranda la Vanguardia, como teología y dogma, haya muerto en los pesebres del mercado o, peor, del auditorio ministerial. Tampoco lo es que a su garganta lo único que le interese sea la realidad, también el mal o la muerte (como en su obra última: “ArteSonado”), pero para cantarlo con la intensidad del insomne que agarra cada pliegue, cada superficie, con las yemas sin piel de un cante que sube y baja por mercuriales alturas de horno y hielo.

Breve elogio de Fátima Miranda

Daniel CHARLES

Músico y filósofo.

Musicologist and philosopher

Lo que Fátima Miranda, cuando canta, exige del que la escucha, es un total dejarse llevar por la *dispersión* y el *espejar* de las sonoridades unas respecto a otras. Cada una, tomada aisladamente, irradia en todas las direcciones posibles a partir de su propio centro. Pero tan pronto como encuentra otra sonoridad, la sobredetermina e incluso tiende a fundirse como ella, en un acto que los Budistas chinos de la secta Hua-yen (en japonés Kegon) llaman *interpenetración sin obstrucción*. Fátima Miranda *vuela* así de una tesitura a otra, de un ámbito a otro, de un timbre a otro, como si su voz tuviese el don de la ubicuidad; y no menos sorprendente es el *magnetismo* que ella derrama: por mi oído y por mi garganta, me siento arrastrado a *seguir* cada *vuelo* de esta voz mágica; debo salir de mí mismo, escapar de mí para poder *pegarme* a cada nuevo sonido; asumo la ubicuidad de la voz escuchada esforzándome -¡labor imposible!- en identificarme con su recorrido, como si mi escucha *describiera* este recorrido, como si ella *escribiera* bajo el dictado de esta voz. Jamás, tal vez, la ligazón profunda entre una voz y los latidos secretos de quien la escucha se consigue con tanta intensidad. El genio de Fátima Miranda reside no solo en su *maestría*, común a todo virtuoso de la expresividad, para poner en escena este vínculo, es decir, para hacer latir los corazones, sino más bien, al margen de toda puesta en escena, para multiplicar y desmultiplicar hasta el infinito los golpes y palpitaciones del *cuerpo* mismo. Por la unicidad-ubicuidad de su voz, despierta, como decía Roland Barthes, “lo que late en el cuerpo”; pero también “lo que hace latir al cuerpo”; o mejor “aquel cuerpo que late”. La voz de Fátima Miranda es el surgimiento de un mundo.

Bref éloge de Fátima Miranda

Daniel CHARLES

Músico y filósofo.

Musicologist and philosopher

Ce que Fátima, lorsqu'elle chante, exige de qui l'écoute, c'est un consentement plénier à la *dispersion* et au *miroitement* des sonorités les unes par rapport aux autres. Chacune, prise isolément, irradie dans toutes les directions possibles à partir de son propre centre. Mais sitôt qu'elle rencontre une autre sonorité, elle la surdétermine, et même tend à se fondre avec elle, en un acte que les Bouddhistes chinois de la secte Hua-yen (en japonais: Kegon) appelaient *interpénétration sans obstruction*. Fátima Miranda saute ainsi d'une tessiture à l'autre, comme si sa voix était douée d'ubiquité, et non moins surprenant est le *magnétisme* qu'elle dégage: par mon oreille et par ma gorge, je me sens tenu de *suivre* chaque saute de cette voix magique; je dois m'extérioriser, m'échapper de moi-même pour *coller* à chaque son nouveau; j'assume l'ubiquité de la voix écoutée en m'efforçant -tache impossible!- de m'identifier à son parcours, comme si mon écoute *décrivait* ce parcours, comme si elle écrivait sous la dictée de cette voix. Jamais, peut-être, le lien profond entre une voix et les battements secrets de qui l'écoute ne s'est fait jour avec autant d'intensité. Le génie de Fátima Miranda tient à ce *qu'elle s'y entend* non seulement, comme toute virtuose de l'expressivité, à mettre en scène ce lien, c'est-à-dire à faire battre les coeurs, mais surtout, en-deçà de toute mise en scène, à multiplier et démultiplier à l'infinie les coups et palpitations du *corps* lui-même. Par l'unicité-ubiquité de sa voix, elle éveille, comme le disait Roland Barthes, "ce qui bat dans le corps"; mais aussi "ce qui bat le corps"; ou mieux: "ce corps qui bat". La voix de Fátima Miranda, c'est le jaillissement d'un monde.

Fátima Miranda, une voix....infinie

Henri CHOPIN

Poeta sonoro y visual
Sound and visual Poet

“Le chemin, c’est le but”, pensait, je crois, Johann Wolfgang von Goethe. Le chemin, c’est aussi la voix, surtout pour naître et respirer, puis pour créer ce puissant organe des échanges.

Ce *passage* des voix a des millions d’années, et ce sont elles que nous recherchons. Soit les origines – supposées – des langages. Comment ont-ils parus, comment se sont-ils fixés? Comment la trace, le dessin se sont-ils cristallisés? C’est ce que la *poésie sonore* interroge, non dans une démarche des avant-gardes qui se sont succédées, mais avec la découverte de la VOIX beaucoup plus riche que ce que l’on pouvait imaginer avec elle, trop canalisée dans ses beautés esthétiques, elles seules, qui avaient le double mérite d’enseigner des langages et de proposer un univers du beau, raffiné, qui contrebalançaient les cruelles conquêtes.

Nous avons réellement découverte la voix quand nous avons su la solidifier. Cela a commencé à se produire en réalité voici quarante ans, et, depuis cette envolée, les voix *solides* ont pu venir, avec, en leurs abysses, toutes les communications parlées qui forgent nos civilisations.

Depuis l’arrivée en force des voix sonores (ce n’est pas un pléonasmе: *contre la civilisation du papier*), après la création des arts radiophoniques, depuis les recherches libérées des partitions de la musique électroacoustique, nous sommes appelés à de nouvelles oralités, à de nouvelles fonctions des dire et des voix.

Héritiers de ces passés plusieurs fois millénaires aujourd’hui nous pouvons chercher les grandes voix, et parmi elles, celle de Fátima Miranda. Il y a les voix aux grandes découvertes, exploratrices à la fois des chants, des dire, de l’humour, du jeu vocal. Ce sont des voix qui inventent l’inédit, qui ne sont plus dans un jeu esthétique connu; elles échappent aux dictionnaires depuis longtemps usées jusqu’à la corde vocale avec des rimes forcément pauvres, dans les chemins où les versifications sont encore conservées.

Avec ces voix qui s’inventent pour *elles-mêmes*, j’ai pu entendre de bouleversantes phonations que put recevoir un large public, qui était étonné comme je l’étais, avec celle de Fátima Miranda, à Heidelberg et à Madrid. Son nom l’indique, elle est espagnole, mais sa voix est universelle... Voyage partout avec ses souffles, ses fantaisies, ses vibratos excessifs, ses accélérations, ses octaves, dans des richesses contrôlées, où le poème devient réellement sonore, échappant à la description d’une partition, d’une écriture qui ne sont plus que des repères, des lignes de départ.

C’est à l’intérieur du poème lui-même qu’elle monte vers le son, et si le poème a des sens ouverts vers l’infini, c’est cet indicible qu’elle traduit, pour l’écoute, les sens, que le papier ne peut plus nous donner. C’est aussi une création physique, corporelle, qui sort le poème de lui-même, ce que nous avons de plus découvert avec la Poésie Sonore, quand le poète devient son propre acteur.

Fátima place en priorité sa voix, on peut dire qu’elle la vit et la forge de l’intérieur, et découvre avec elle une première racine de la vie. On peut, sans aucun risque, affirmer qu’elle crée un art autre. C’est ce que nous offre Fátima, avec toute l’expérience de ses propres études qui non seulement cultive l’oral, mais de plus recherche tout ce qui fut et ce qui est, en toutes disciplines. Nourrie du passé, avec ses connaissances *actuelles* elle veut le Présent.

La puissance à la fois magnétique et gestuelle que Miranda propose vient d'une voix phénoménale. Mais il y a plus encore. Cette voix suivie de son formidable arsenal, oui, suivie, est d'abord le contrôle des octaves et de la bouche, des timbres et de sa poésie sonore. Ce contrôle physique rassemble *tous* les âges oraux, et n'étant jamais hors des jeux de la grâce, de l'humour, de la joie, de la violence, de l'amour qui, comme des ondes de choc, à la fois de plaisir, rendent le corps des publics à son tour sensible, quand Fátima met devant elle le monde pour le faire vibrer.

Fátima Miranda, una clásica

Delfín COLOME

Compositor y diplomático

Composer and diplomat

Déjenme que comience con dos citas que nos vienen al caso, distantes en el tiempo y probablemente en la intención, de San Agustín y de Joan Baez.

Dice el Santo, hacia el año 415: “Cantad con vuestras voces con vuestros corazones y con vuestras convicciones morales. Cantad las nuevas canciones, no sólo con vuestra lengua, sino con vuestra vida”.

Y al cabo de más de 1500 años, Joan Baez, al otro lado de la mar oceána se hace eco de la patrística más depurada y dice: “Cantar es amar y afirmar, es volar y elevarse, es llegar al corazón de la gente que escucha para decirles que la vida es para ser vivida, que el amor está ahí, que nada es una promesa, que la belleza existe para ser buscada y encontrada”.

Estoy seguro de que a Fátima, a su trabajo, le convienen las dos citas como anillo al dedo. Y esa conveniencia con las verdades eternas, que son tan rotundas como ruedas de molino, me hace pensar que estamos, hoy y aquí –aunque nuestra idea, e incluso nuestra intención pueda llevarnos a creer lo contrario– que estamos, decía, ante un evento eminentemente clásico.

Me explico.

Cuando hace ya unos de veinte años andaba con Carles Santos por Nueva York (Carles es una referencia obligada en el trabajo de Fátima) después de organizar una velada de boxeo en un gimnasio pugilístico de por la calle 16, en la que Carles, vestido de calzón corto y con guantes de verdad, le asestaba una sarta de puñetazos sonoros

–que no sonoros puñetazos– a un crítico musical imaginario, en una divertida y ocurrente acción musical cargada de sentido –excesivo sentido, desgraciadamente– un crítico del “Village Voice”, cuyo nombre he olvidado, razonaba diciendo, sin acritud, de la manera más positiva: Esto es clásico.

Vaya hombre. Con lo que había costado dar con el gimnasio, montar el número, convencer a los melómanos de que no se trataba de una genuina velada de boxeo, y a los aficionados al ring que no acudieran aquella noche, estafados por una publicidad del acto ceñida a los cánones más ortodoxos de la pugilística neoyorquina, que no es poca cosa.

Cuando se nos pasó el susto, nos dimos cuenta de que la tesis del crítico era muy seria.

La innovación no es un elemento que se añade a la creación. La innovación es parte indisoluble de la creación. Sin innovación no hay creación. Hay repetición, remake o epigonismo; pero el acto creativo no es tal.

De ahí que me dé un cierto repelús conceptual cuando hablamos, por la fuerza de la inercia y por supuesto que del proselitismo más combativo, de nuevas músicas. Porque, al hilo del razonamiento, o la música es nueva, o no es música.

Y si lo clásico es lo bien hecho y lo bien hecho tiene que ser, de manera cierta, nuevo –como lo es en el caso de Fátima– a mí me gustaría más que nos dedicáramos a reivindicar, también para la música de

Fátima, el carácter de clásica; arrancando así, un concepto tan sustantivo en música, de las manos de los especuladores, de los cavernícolas que ahora lo manipulan, lo manosean y, sobre todo, consuman esa brutal ceremonia de la confusión que lleva al perpetuo aburrimiento de escuchar por enésima vez la misma sinfonía del gran maestro, con los oídos puestos no en lo que fue su carácter novador, sino adormecidos en la chaise-longue del mimetismo más brutal.

Dice un personaje de Shakespeare (en *Love's Labour's Lost*): “Cantad criaturas: apasionad mi sentido del oído”

La música de Fátima podrá gustar más o menos. Pero, en todo caso, apasiona el sentido del oído. Otro hecho, una vez más, clásico, que es también intrínseco a la creatividad musical.

Me hace mucha gracia cuando a Fátima, en los papeles, se la califica de “milagrosa, salvaje, altavoz de la naturaleza, inexplicable, ángel y bestia, sirena, loca, mantis religiosa o Lola Flore de la vanguardia”

Prefiero sentirla –como también la han sentido otros– y apreciarla por su virtuosismo, su refinamiento musical y su fuerza expresiva.

Elementos que, con el de la novación, impregnan su creatividad, haciéndola, lo subrayo una vez más, tan clásica. Tan bella, en definitiva. Tan apasionante al oído.

Carles Santos –otra vez Carles Santos– compuso una obra vocal con un largo título, rotundamente programático: “Los que cantan defienden una historia que no es la suya. Escuchadles”.

En este caso, me temo que Fátima Miranda, a menudo nos cuente historias que sí son suyas... Pero en todo caso también, escuchémosla.

Fátima Miranda, la voix de cristal

Claude CONFORTES

Director y autor teatral.

Theater author and director.

Il y a la bête, il y a l'ange, il y a le péché, il y a la grâce, il y a le mot, il y a le verbe, il y a le son, il y a la musique, il y a l'art lyrique et il y a quelque chose d'autre...d'inexprimable...*le chant de Fátima Miranda.*

De toutes les voix humaines que l'on puisse écouter aujourd'hui, sur toutes les scènes, sur toutes les ondes, dans tous les enregistrements, dans tous les opéras de la planète, la plus pure, la plus sauvage, la plus miraculeuse, la plus bouleversante, la plus céleste, la plus viscérale, la plus puissante, la plus souple, la plus magique que j'ai jamais entendue est celle de cette cantatrice espagnole apparue comme une sirène, mi-femme, mi-déesse, en cette fin du vingtième siècle après Jésus-Crist.

Soprano, mezzo, contralto, classique, contemporaine, sacrée, profane, traditionnelle, révolutionnaire, à la fois enfer et paradis, douleur et béatitude, corps et âme, serpent et oiseau, fauve et bovidé, ouragan déchainé et caresse de la brise, océan rugissant et murmure de la source, éruption volcanique et douceur du miel, terre et eau, air et feu, fureur des éléments, colère des Dieux, sagesse, amour, mort, naissance,...

Tendre son oreille vers cette muse de chair et d'os c'est s'ouvrir le chemin vers la connaissance universelle, l'émotion incommunicable, l'harmonie, le sublime, l'extase,...

Il y a le silence...

Et il y a *la voix de cristal de Fátima Miranda.*

La voz liberada: Fátima Miranda

Luz ELEZ

Periodista / Journalist

Sabemos que no será posible plasmar en toda su intensidad el personaje a glosar en esta ocasión. Ella: Fátima Miranda. Compositora y cantante.

La primera aproximación la hacemos con palabras prestadas de Jesús Hoyos Arribas, al que también queremos recordar aquí, porque aunque ya no está con nosotros no se ha ido para nada. Se publicaron en el periódico Alerta de Santander el 17 de Enero de 1993, con motivo de una actuación de Fátima en el Otoño Musical Universidad de Cantabria: “Fátima Miranda es uno de esos raros casos en los que la vanguardia más radical se hace atractiva para todos los públicos. No en vano se la compara con Diamanda Galás aunque la española es menos mística y más temperamental... Fátima Miranda es como la Lola Flores de la música de vanguardia. Expliquémonos: Fátima es absolutamente temperamental, como un monstruo sagrado del escenario que desprende fuerza y energía... Cuando sube al escenario se transmuta en una suerte de mantis religiosa ante la que es difícil no impresionarse con sus interpretaciones”.

Damos fe que estas palabras describen con bastante exactitud a Fátima Miranda... Dentro y fuera del escenario. *“Pues es que a mí... me hicieron así. No me lo propongo. Tal vez, así todo junto, suena muy pretencioso: se habla de La Voz Liberada, pero para que ésta salga con toda fluidez y sin pensarlo más, el cuerpo ha de estar ligero y acompañado de una gestualidad natural. Esto sólo se logra a partir de una disciplina y de un trabajo largo y consciente que ayuda asimismo a liberarse de vicios vocales adquiridos. Esa gestualidad orgánica contribuye también a producir con precisión el sonido deseado. Hay actitudes escénicas premeditadas como en el caso de El Principio del Fin, en el que llego a bailar casi break dance, o en el de percuVOZ, donde hay una cierta coreografía: Aquí empleo la forma de canto difónico y de espaldas al público, y a base de flexiones, los armónicos que emito viajan y crean unas melodías y otras en función del movimiento. En el monólogo La voz cantante de mi primer disco en solitario Las voces de la voz hay un montón de personajes. Sé que voy a interpretar a una niña pequeña, una mujer superseductora o con una rabia extraordinaria, todo ello lleva un orden y una musicalidad, en esto no hay ninguna confusión, la estructura está prefijada; ahora bien, si para demostrar la rabia voy a emplear un tono u otro, depende de lo que a mí me esté dando la propia escena y el público, que es mucho y determinante”.*

“De hecho el proceso compositivo y creador culmina en el escenario. Existe algo de ritual en esto. Naturalmente yo me preparo y concentro antes de salir al ruedo, pero hay además algo que sucede en el momento y que te alimenta enormemente, una especie de bucle de retroalimentación por el que te dan y das, esto es muy grande, es como amar y ser amado, quieres más y das más... Es extraordinario. En definitiva la inspiración, la musa, no es algo que por arte divino se te aparece de repente, se trata más bien del poso lento y de la integración de todo un batiburrillo formado por su propia naturaleza, tus estudios, trabajo, emociones y por la memoria consciente o no de tus experiencias sonoras y vitales”.

Fátima Miranda nace en Salamanca, aunque habitualmente vive en Madrid, eso cuando no está viajando para actuar o estudiar una nueva técnica vocal, que es casi todo el año. Licenciada en Historia del Arte, se especializa en Arte Contemporáneo y publica dos libros sobre arquitectura y urbanismo. Ha sido directora de la Fonoteca de la Universidad Complutense de Madrid (1982-1989) y sobre fonotecas tiene otro libro publicado. En 1979 Llorenç Barber funda el Taller de Música Mundana y elige a Fátima como miembro fundador.

“En el origen de mi formación, el punto decisivo, que me hizo reconocermelo como música, fue el encuentro con Llorenç Barber, aunque tardé años en darme cuenta. Fue cuando él formó el TMM, en el

que hacíamos una improvisación salvaje con objetos sonoros de todo calibre y origen, cuando comenzó a manifestarse mi voz más y más en diálogo improvisado con los demás instrumentos. Yo hice H^a del Arte, pero al llegar a 4^o me fui interesando más por los fenómenos de vanguardia del siglo XX y por el Arte Contemporáneo. Las clases con Simón Marchán, Juan Antonio Ramírez o Angel González me marcaron enormemente. Entrar en contacto con fenómenos como el cómic, la performance-art o el video-arte, la Bauhaus o el Dadaísmo, que a mediados de los 70 se enseñaban raramente en la facultad de Historia del Arte, me condujo sin saberlo a atreverme a hacer improvisación en el TMM, pero no como un músico convencional, si no como creadora, como artista, concibiendo la música de forma global y de manera cósmica. Parece como si todos estos encuentros y circunstancias no se hubieran producido por azar. San Agustín dice en *Las confesiones* una frase con la que me identifiqué profundamente: “No te hubiera buscado de no haberte encontrado”. De manera que vas construyéndote un background a base de estudios, lecturas, metodología, clasificación, catalogación, escuchas, investigación, asistencia a exposiciones, happenings, performances,... Valga el símil vulgar, como dice el refrán: de lo que se come se cría. No se trata de que tú estés copiando de aquí y de allá, no, la idea, el concepto, la obra, vienen de la digestión de todo lo mencionado filtrado por tu propia sensibilidad. Todo es uno. Cuando escribía mis libros sobre urbanismo, arquitectura de posguerra o fonotecas, estaba cantando y ahora que canto estoy escribiendo o construyendo espacio y caligrafías en el aire”.

“En el terreno musical puedo considerarme autodidacta, pero ahora estudio rigurosamente; aunque esté ya en un momento profesional y álgido de creación. Pienso que el estudio no debe abandonarse nunca. Digamos que mi carrera va uno poco al revés, comencé directamente por el escenario haciendo improvisaciones llenas de frescura e intuición, continué inventando, pero con una disciplina que ya tenía adquirida de mis otras carreras, y sigo siendo una fiel estudiante. De lo que se trata es de cambiar códigos y trascender transgrediendo o transgredir trascendiendo... alterar de alguna manera los códigos dominantes aportando algo que refresque y que, además, induzca a la reflexión, esto se puede hacer desde muchos terrenos, es ahí donde, creo, las artes, el pensamiento... se encuentran. Por eso no me interesan fenómenos como la new age donde funciona lo bonito y lo agradable por lo agradable, esto por sí mismo no me excita aunque, incluso, me parece peligroso. Sé que algunas de mis obras son muy bonitas, pero además de ese elemento de belleza que no me planteo como punto de partida, sé que hay aspectos que trascienden a otros niveles induciendo a una escucha muy sutil, a través de los armónicos, de los microtonos o de propuestas desgarradas como en el canto de las ballenas o hasta casi escatológicas como, por ejemplo, en el caso de *Percuwoz*, en la que me paso toda la obra con el dedo en la boca y percutiendo mi cuerpo por todas partes. Todo ellos sin perder de vista un gran respeto por la voz. En esta obra empleo técnica de canto difónico procedente de una tradición iniciática de Mongolia y de los monjes Gyuto en el Tibet. Por medio de una sola emisión de voz se producen dos sonidos y yo al percutir con el dedo en la cara o en los labios produzco el ritmo que deseo, creando situaciones con un gran sentido del humor, de manera que parto de una técnica vocal súper virtuosa que se puede relacionar con algo elevado y trascendente, pero que después se transgrede en su parte preformativa y juguetona”.

En 1983 empieza a investigar en el terreno de la voz, desde el bel canto a la música vocal de culturas tradicionales, desarrollando a su vez todo un catálogo de uso privado con técnicas de su invención. Estudió canto con Esperanza Abad, en la que reconoce a su gran maestra y en la actualidad amiga. Entre 1987 y 1988, en París, estudió técnicas vocales tradicionales con la japonesa Yumi Nara, con una beca de la Fundación Juan March. Estudió también canto difónico mongol en el Museo del Hombre de París, con Tran Quang Hai. Y profundizó sobre la importancia de la relación escucha-emisión de la voz con el profesor Alfred Tomatis. En 1986 creó, con Llorenç Barber y Bartolomé Ferrando, Flatus Vocis Trio, grupo dedicado a la poesía fonética. Entre 1988 y 1989 colabora con el compositor francés Jean-Claude Eloy, logrando numerosas críticas en el Festival de Otoño de París. Desde siempre trabaja y estudia sin cesar. Cursos en Francia, Holanda. Largas estancias en India; primero en 1989 con una beca del Ministerio de Asuntos Exteriores para estudiar canto 'dhrupad' con los miembros de la familia Dagar, que viene enseñando esta técnica por tradición oral desde el siglo XVII.

“No tengo ninguna pretensión documental en coleccionar todos los cantos de la tierra, pero me voy encontrando algunas cosas. Unas sorprendentes y otras en las que me reconozco. Cantar es algo muy gratificante, tremendamente sano. Si trabajas con armónicos, como en el canto difónico, aún más.

Cuanto más pura y exquisita es la música más te nutre el espíritu, así ocurre con el dhrupad. Otra cosa es que yo te lo venda como un producto del que sacar... Le damos a usted unas cuantas jaculatorias de canto difónico para ganar un terreno de felicidad. Hablo de una actitud honesta. El canto difónico es una técnica más. Es, con todas las técnicas, las inventadas por mí o las aprendidas, que vas creando un lenguaje. Hacer poesía o música va mas allá de la técnica. Se ha dado en llamar canto al bel canto, únicamente al canto lírico. La ópera nace en el siglo XVII y el bel canto en el siglo XIX, es por tanto una convención, un invento relativamente reciente. A través de la historia quienes se han tenido por cultos, fueron restringiendo cada vez más este concepto hasta llegar a llamar canto solamente a la ópera. Recientemente se están recuperando otras tradiciones, de las que se están difundiendo solo algunas, como puede ocurrir con las voces búlgaras, pero hay por el mundo tradiciones vocales de una riqueza y un virtuosismo extraordinario y que no tienen nada que ver con la impostación del bel canto: impostan, pero de otra forma”.

“Dispongo en mí de un instrumento variado que no es la voz cantada habitual, sino además, la de un instrumento de viento o percusión; para mí sin embargo los estudios de canto clásico han sido importantísimos para llegar a tomar conciencia de mi instrumento. Creo que es muy bueno saber de qué se dispone, hay gente que se lanza a improvisar con la voz y hace lo que le sale en el instante, sin poder determinar muy bien qué hacer en cada momento. En este sentido soy muy exigente. No se trata de hacer un catálogo de recursos ni de mostrar una acrobacia tras otra, de subir cuatro octavas o descender otras tantas. Se trata de hacer música como cuando compones para cualquier otro instrumento cuyas posibilidades tímbricas y de registro conoces de antemano”.

“Hay que invitar a la gente a reflexionar sobre nuestras raíces, sobre aquello que nos ha sido despojado en función de la verborrea, de las palabras que quieren decir tanto, de lo inteligible. En nuestro siglo se ha producido una crisis de la oralidad. En absoluto menosprecio la literatura impresa pero es triste que hayan desaparecido las plañideras, las albórbolas gallegas (aturuxos) y vascas (irrintxis), los yodels baleares, el silbo gomero. Cantidad de expresiones, gritos, murgas letanías, onomatopeyas o pregones que han estado ligados a la vida de la ciudad y de los campesinos, aquellos cantos de boda, de trabajo...”

“Como dirían quienes saben de ello, El Sonido de la voz que responde tiene capacidad mántrica, que va muchísimo más allá del significado. Los colores, los timbres, la expresividad de todas aquellas tradiciones orales que se han perdido e incluso los nombres propios de las personas eran mucho más que ornamento. Los cantantes experimentales o como se nos quiera denominar, contribuimos de alguna manera a recuperar esto e invitamos a la gente a desarrollar otro tipo de escucha más fina, profunda y atenta... Escuchar de otra manera es vivir de otra manera, te ayuda a percibir el mundo de otra forma. Tengo clara mi postura, mi trabajo es un registro de un proceso de evolución personal y va totalmente ligado a mí, a mi vida, a mi obra. Hay que superar los compartimentos estancos rockjazyeyenewagefuncky, y si no, preguntémonos ¿por qué a camerinos vienen desde niños hasta abuelitas o filósofos encantados?”.

Fátima Miranda ha obtenido para el año 1996 la beca DAAD alemana, que la retendrá viviendo en Berlín buena parte del año; durante este periodo se dedicará intensamente a la creación de obra nueva.

“La beca como artista en residencia en Berlín es para creadores, digamos que me cabe la honra de ser invitada sólo para crear, debido a que mi arte y su novedad les interesa y quieren que irradie en Berlín. Me dan un apartamento y un sueldo mensual como artista y puedo hacer además mis giras y conciertos. Carles Santos y Cesç Gelabert la tuvieron y a partir de ese momento en España se les empezó a programar con más frecuencia. Esta gente cree en ti y te apoya. En los tres últimos años he cantado tres veces en Berlín... Esto contrasta enormemente con mi escasa presencia en España y más aún con el hecho de que tanto el Ministerio de Cultura como el Festival de Otoño de Madrid me hayan negado la ayuda para la producción del montaje de *Concierto en Canto*, que por otra parte, al ser yo única cantante y performer, asciende a una cantidad ridícula si la comparamos con los gastos exigidos por cualquier ópera contemporánea y obra de teatro. Por tanto el estreno mundial se celebrará en Berlín. Lo que no haré a estas alturas es rebajar a versión recital un trabajo que además cuenta con una dimensión visual y

coreográfica sustancial. Confío y creo en la calidad de mi trabajo y si suelo hablar de Ideas con mayúsculas y ahora resulta que para que salga más baratito he de sacrificarlas junto con lo que de espectáculo total (con vídeo, diapositivas, luces, trajes) puede tener *Concierto en Canto*, pues mirad, sería indigno... Así que si esto significa que no puedo estrenar en España, así será. No claudico, lo siento por mis amigos y los fieles seguidores de aquí, pero nada más. Es así de lamentable, ya me llamarán”.

“Sobre mi último disco, *Concierto en Canto*, mi trabajito me ha costado, no sólo por el hecho de componer, ensayar y grabar, con lo que ya cuentas, y además de hacerlo con el extraordinario ingeniero de sonido Andrés Vázquez, con quien ya grabé mi primer CD y es un lujo. Lo más arduo sucede cuando tienes que insistir en aspectos básicos de los que yo no tendría que preocuparme, como las auténticas meteduras de pata de la fotomecánica o las faltas de ortografía de francés e inglés en el texto que yo había dado perfectamente traducidos. El diseño gráfico del libreto lo hice con Ubaldo Garrido, con quien ya he trabajado tres veces por que es buenísimo, para mí en todo caso. De manera que una vez aceptado el arte final propuesto, me parece elemental que sea respetado hasta el final, un azul cobalto no es un azul verdoso y un papel verjurado no puede imprimirse como un cuché. Mi formación en este sentido me juega buenas y malas pasadas, quiero decir con esto que me es muy difícil no ver los gazapos y he tenido que pasar varios. Cualquiera de mis discos son producto de una entrega enorme, casi de mis entrañas, y su aspecto exterior por tanto ha de guardar una coherencia con la música que contiene, ya que detalles de impresión que parecen nimios son tan sutiles y determinantes como los microtonos al hacer un glisando, y quien no lo capte ¡allá él!”.

“Si mi carrera funciona bien internacionalmente no es gracias a la distribución española, sino a lo que la gente cuenta de los conciertos. Me consta que Hyades Arts está haciendo un gran esfuerzo para que esto funcione en el extranjero, pero si esto no se logra a causa de los distribuidores españoles, tardaré mucho tiempo en publicar otro CD en España, y como tendré obra nueva optaré por editar un vídeo o CD-ROM que ofrezca además una idea de mi presencia en escena. El esfuerzo de los dos CD que he sacado sólo vale la pena si está respaldado por una distribución adecuada y a la altura del producto. En todo caso he de decir que la actividad editora tanto de Unió Music como de Hyades Arts, en un medio como el español que no arriesga nada por los nuevos valores, es digna del máximo encomio y apoyo”.

“La voz es muy poderosa, tiene aquello de ser inmaterial y sin embargo de unir lo exterior con lo interior, las ramas con las raíces, el aire con la tierra. La voz que es nuestro habitual medio de comunicación une fuerzas de contrarios y por ello tiene algo de misterioso e inexplicable que conviene no olvidar ya que va más allá de lo inteligible y nos delata”.

Son la diez y media de la noche, llegamos a las seis de la tarde, a lo lejos suena una campana. De pronto vuelve a la cabeza la descripción de Jesús Hoyos Arribas: 'Es la Lola Flores de la música de vanguardia'. Y así es. Con el mismo genio que ha cantado mientras hablaba, que habló mientras cantaba o nos ofrecía un té con pastas y la ayudamos a doblar, con cuidado, los paños que cubrían una támara, nos ofreció un concierto magistral de voz y temperamento, tan próxima y tan lejana. Es una lástima que en esta ocasión la palabra escrita quede corta, una lástima que Nueva Música no se publique en cassette. Ya sabíamos al comenzar este texto que sería muy difícil glosar el personaje de hoy. Gracias Fátima Miranda. Esto es sólo una aproximación.

Variaciones homofónicas sobre el nombre de Fátima Miranda

Pedro ELÍAS
Compositor / Composer

El gran hall del *Teatro alla Scala* prácticamente desierto: informalmente adosados contra un pilar, tres ordenanzas charlan cruzados de piernas.

¿Qué papel escogerá para la representación? ¿Qué ópera? El tenor ruso duda entre un clásico, tal vez *Turandot*:

FATUM A MILÁN ¿DA?

o un contemporáneo, *La Celestina*:

MIRÓN, DAIFA, ¡TEMA!

Las tonalidades son también problemáticas:

el FA TEME,

el MI RONDA...

... piensa en Gounod, en Busoni, en su héroe equívoco:

FAUSTO TIMA, LIRONDO.

Se inclina finalmente por los muros prohibidos de Pekín, y sus personajes llenos de misterios: la princesa fría como el hielo, capaz de la más grave quemadura, los perversos Ping, Pang y Pong, la dulce Liu, todos y, juntos con

Cala F, ATUM ¡A MI MANDO!

Dispone, para el color exótico, de unos músicos de Azebaidjan; el tar y La kemenché empiezan su cantinela, pero el tenor pide más nervio y jalea al percusionista:

¡Da F! ¡ATINA! ¡MIRA! ¡ANDA!

La prueba resulta exitosa, el director de la compañía de discos reconocible por su ancho abrigo verde botella y su sombrero de cochero con pluma de faisán, el director artístico con su perro en brazos, todos se dan la enhorabuena. El tenor satisfecho por su carrera, sueña con

FAX Y MÁS NIRVANA.

El bar está al fondo del hall, apenas delimitado por altas plantas. Firmado el succulento contrato, el tenor puede por fin invitar a su (odiado) mecenas:

¡FATUO IMAN! ¡MERIENDA!

Sorpresivamente, no un desorden aterciopelado sino el ruido de veinte conversaciones sobre fondo musical; destacan el

FADO Y LA MILONGA.

Una vez en su habitación de hotel, enciende la televisión. Durante la *Reina de África*, se deja ir a la melancolía típica de su pueblo y suspira, gime...Katherin Hepburn no es muy gorda; el continente, a sangre y fuego...

¡FATI MAMI!... RUANDA...

Descansa, sueña con su amada lejana quien, cuando lo ve venir, es incapaz de articular palabra. Su lengua cae a pedazos mientras, debajo de su piel, prende un fuego sutil... Sus ojos sin mirada, los oídos zumban, el sudor brota, escalofríos la recorren entera; él se vuelve más verde que la hierba, un poquito más y se siente morir...

¡FATIGA! MI REINA FATIGA

Fátima Miranda ou l'amour du son

Jean-Claude ELOY
Compositor ! Composer

Mon attention à été retenue par une cassette d'exemples et d'improvisations, réalisée par Fatima Miranda, dont l'écoute m'a décidé à travailler avec elle.

Dans ces exemples, je devinais bien (à certaines tournures et accents) la présence lointaine des musiques de *Dhrupad* Indien, de *Shômyô*, de *Kabuki*, de *Gidayu* du Japon ; le "*Tarir*" Iranien, aussi bien que le chant *Flamenco* ; etc... Mais en même temps, tout cela était - totalement ! - *autre chose*.

Je trouvais, avec Fatima Miranda, un exemple vivant de ce que je pense au sujet de cette rencontre multi-continentale des cultures : il y a assimilation plus ou moins consciente ; mais aussi invention et création, répétition, re-création, transformation, et finalement ; nouveau.

Avant de tenter d'intégrer les techniques de Fatima Miranda dans mon projet de composition, je me suis d'abord étendu volontairement sur une phase préparatoire à notre collaboration : l'analyse, avec elle, de toutes ses techniques vocales, l'une après l'autre ; l'étude des limites paramétriques de chacune de ses techniques particulières ; etc...

En fait, cette situation pratiquement "expérimentale" me rappelait étrangement celle que j'avais déjà amplement connue dans tant de studios électroniques de part le monde.

Par la suite, pendant le travail de répétitions des compositions réalisées, j'ai découvert ce qu'étaient les qualités de Fatima Miranda : liberté de la recherche vocale ; spontanéité de l'invention ; ouverture et curiosité très large à toutes les musiques du monde, mais aussi ; grande capacité d'auto-analyse ; volonté d'introspection et d'approfondissement des connaissances ; rigueur de l'engagement envers les choses de la musique.

Mais je crois avoir encore mieux compris cet "amour des sons" - qui me semble caractériser une part essentielle de l'attitude de Fatima Miranda - après l'avoir vue travailler dans son univers quotidien, à Madrid ; dans le quartier vivant et populaire où elle habite.

L'amour du son, de *tous les sons* : c'est là, sans doute, la meilleure qualité qu'un compositeur puisse reconnaître à son interprète.

Car cette sensibilité au son se manifeste également au-delà de la vocalité ; dans une capacité étonnante à maîtriser toutes sortes d'accessoires et d'instruments à percussions ; dans un don de l'expression corporelle mise en relation avec tous les corps acoustiques.

Le public du Festival d'Automne de Paris, qui l'a entendue en 1989 dans les créations de mes œuvres "*Butsumyô*" et "*Sappho Hikêtis*" ne s'y est pas trompé, en lui faisant un chaleureux succès.

Fatima Miranda a rapidement rejoint le petit groupe international de mes meilleurs interprètes et collaborateurs. Cette rencontre a été pour moi une découverte, en même temps qu'une confirmation encourageante de ma démarche de compositeur "hors-frontières".

Una voz como la de todos

Julio ESTRADA
Compositor / Composer

La voz de Fátima Miranda es una voz como la de todos, si quisiéramos adentrarnos en intensas vivencias propias a través del canto, el habla y todos aquellos ruidos que son nuestra voz, sólo en espera de ser emitidos, de ser despertados en el sentido más amplio: el de entender la voz como la vía que nos conduce a arquetipos esenciales que son conocimiento del ser en tanto que verdades de la realidad vital.

Si en general se compone guardando una cierta distancia con la materia sonora, a través del refinado uso de esa especie de cubiertos que son los instrumentos musicales o de recetas secretas de la escritura, en el caso de Fátima no ocurre así. Su proceso creativo parece darse directamente para ir desde el cuerpo mismo de las cuerdas vocales hasta la sublimación, un tránsito cuyo mayor riesgo exige abandonar todo aquello que encubre, como máscara, la desnudez indispensable del imaginario.

El difícil ensayo de aproximación a los arcanos de la voz no sería aquí similar al acto depurado de acercamiento a universales musicales; por el contrario, el proceso parece sumergirse dentro de una acción que revela un elemento profundo de identidad de las culturas latinas: creer en el mundo de las ideas sólo a condición de que éstas sean una realidad tangible. Así, se entiende que la música de Fátima Miranda proviene de experiencias que intentan alcanzar la verdad por la voz, como si esa materia sonora fuese el producto de una totalización.

A diferencia de voces manipuladas por la tecnología de punta -no conozco aún una que resista al acto heroico de un arte renovador que aspire a convertirse en voz-, la de Fátima no es sino el intento humano de oponerse a lo ajeno con la certeza de lo propio: virtud y fuerza. Si acaso nos es dado reconocer un elemento de identidad en el proceso de inmersión al nuevo canto, la búsqueda novedosa de Fátima Miranda no va acorde con la vetusta pretensión “europeísta” de la música actual de su país ni tampoco con el desventajoso ensayo de imitar, borrosamente, la modernidad al Norte del nuestro.

La voz de Fátima Miranda, próxima de aquel conocimiento del ser indispensable en música, se ha enriquecido de voces que, como el flamenco, los estilos del canto árabe o el arte del dhrupad de la India, la ligan a registros profundos de la antigüedad. Por eso, en el fondo de verdad, la voz de Fátima es una voz como la de todos.

Concierto en Canto

Alain LIMOGES

*Sociólogo y periodista
Sociologist and journalist*

Todas y cada una de las cosas conducen hacia una sola y misma esencia... *Ida y Vuelta*. Matices del alejamiento y del acercamiento, evolución y transformación del referente al otro y a uno mismo. Enraizada en la antigua memoria de una familia humana en vía de desaparición, la palabra liberada de Fátima es la perpetuación de lo que siempre fue, la encarnación del poder creador esencial: el sonido original del lenguaje de los pájaros.

Al mismo tiempo, en y más allá del lenguaje, ella nos habla del destino de la música antes de haber emergido a la luz de lo escrito, de su historia de antes de la historia, de su vida anterior, acercándose a la función última de la música: un alimento posible para el crecimiento y la evolución del ser, que no está ahí para gustar o disgustar sino para hacer comprender, a través de una calidad de escucha vibrante, una parcela de verdad.

Habitada por el genio de lo posible, su voz reflexiva y reflectante, de irisaciones sutiles y nacaradas -*Alankara Skin; Dhrupad Dream*-, nos devuelve a nosotros mismos esta chispa en medio de las tinieblas, como aquellos espejos enterrados en las tumbas precolombinas y también en el espacio mediterráneo, a fin de guiar a los muertos a través de los Infiernos. Pero es a los vivos a quien ella acompaña desde profundidades telúricas hasta las más altas cimas, a lo largo del árbol de la vida, impulsada por el entusiasmo de la Idea.

Presencia de lo sensual y de lo espiritual, del desgarramiento sufriente a la transparencia cristalina -*Canto Largo; Alankara Skin*-, integración de los dos mundos en una sola y misma persona, expresándose a través de la voz que se encuentra en el centro: ineludible trabajo de torso, firmemente plantado en tierra por técnicas ancestrales para poder levantar el vuelo con temperamento y desde una ironía traviesa, algo absolutamente loco pero totalmente controlado, escrito con extremada precisión, pero sobrepasado por lo indescriptible -*El Principio del Fin; PercuVOZ* -.

Fátima es la savia que corre por el centro de este árbol-pasaje, transgrediendo todas las fronteras, las de las limitaciones del cuerpo y las de la espesura de las culturas, trascendiendo las épocas, los géneros y las categorías en su atañor musical, iniciando a la complejidad luminosa en nombre del movimiento vital del ritmo.

Exactitud de la aventura y disciplina de la viajera que abre las puertas a nuevos sentidos por medio de la exploración corporal y lúdica - *PercuVOZ; Sobre Saltos* -, ya que no podría ser tan solo etérea...

¿Exageración? ¡No!, desmesura más bien, o en-cantamiento provocado por el flechazo de la Dama de los Espejos, como Quetzalcoatl, la Serpiente Emplumada, quien al percibir su reflejo, inducido por el Dios de la Noche, se identifica con la humanidad y por ello cae fulminado. O como Don Quijote, a quien el Caballero de los Espejos intenta curar de su locura reflejándole su verdadero rostro.

Juego de espejos-inversiones simbólicas. En un mundo en el que todo ya es masivamente probable, el verbo limitado y la idea subordinada al vacío del arte por el arte, Fátima permite la irrupción de la sorpresa, el asombro provocado por el humor y los excesos de una mujer salvaje que despliega ante la faz del mundo y ante los oídos de quienes saben escuchar, el sonido del adentro. Cleo y Polymnia a la vez, ella también es Erato, ¡aquella que juega y ama!.

Concierto en Canto

Alain LIMOGES

*Sociólogo y periodista
Sociologist and journalist*

Translation / traducción by Wade Matthews

All things leads to the same and single essence... *Coming and going*. Nuances of the far and near, evolution and transformation in the vision of one's self and the other. Rooted in the age-old memory of a human family in danger of extinction, Fátima's free word perpetuates what always was: essential creative power incarnate: the original sound of Bird's Language.

Simultaneously in and beyond language, she reveals music's path before it came to light in writing, its story, before history, its previous life. She draws near to the fundamental purpose of music: a possible nourishment of the growth and evolution of being, which exists not to please or displease but rather to offer, through deep listening, an understanding of a morsel of truth.

Like the mirrors buried in pre-colombian and Mediterranean tombs to guide the dead through the afterworld, her voice, reflexive and reflecting, with a delicacy of nacreous iridescence -*Alankara Skin; Dhrupad Dream*- returns us to that spark of light among the shadows that is ourselves. But, inhabited by the genius of possible, she guides the living from the telluric depths to the highest peaks, all along the Tree of Life, transported by enthusiasm for the Idea.

Senseous and spiritual, from tormented suffering to crystal clarity -*Canto Largo; Alankara Skin*- two worlds blend in a single person, speaking through a voice that grows from the center: the ungraspable work of the trunk, firmly rooted in ancestral techniques, takes wing in a flight of feelings and mischievous irony. Barking mad but totally controlled, written with extreme precision surpassed by the indescribable -*El Principio del Fin; PercuVOZ*-.

Fátima is the sap that flows to the center of this Tree-passage, transgressing all borders: across the limitations of the body, cultural density, epochs, genres and categories in her musical athanor, initiating us into luminous complexity through the vital movement of rhythm.

Adventure's rigor, and the traveller's discipline open the way to new senses: exploration of the body in play -*PercuVOZ; SobreSaltos*-. One cannot be merely ethereal... Exaggeration? No! Say rather overabundance, or perhaps a lightening ravishment by the Lady of Mirrors. Struck down like the plumed serpent, Quetzalcoatl. Confronted with his reflection in a mirror held by the God of Night, he identified with humanity. Or Don Quixote, whose madness the Knight of Mirrors struggled to cure by showing him his own reflection.

A play of symbolic mirror-inversions. In a world where everything has become terribly predictable, the word fettered, the Idea yolked by the emptiness of art for art's sake, Fátima is surprise in eruption, wonder provoked by humor and the excesses of a wild woman who blooms before the world, unfolding in the ear of those who know how to listen, the sound from within. Cleo and Polymnie at the same time, she is also Erato, she who plays and love!

Concierto en Canto

Alain LIMOGES

Sociólogo y periodista
Sociologist and journalist

Toute chose renvoie à une seule et même essence... *Aller-retour*. Nuances de l'éloignement et du rapprochement, évolution et transformation du rapport à l'autre et à soi-même. Lien d'avec l'antique mémoire d'une famille humaine en voie de disparition, la parole libérée de Fátima est la perpétuation de ce qui a toujours été, l'incarnation de l'essentiel pouvoir créateur: le son originel du langage des oiseaux.

En même temps dans, et au-delà du langage, elle nous éclaire sur le destin de la musique avant que celle-ci n'ait émergé à la lumière de l'écrit, sur son histoire d'avant l'histoire, sa vie antérieure, en se rapprochant de la fonction ultime de la musique: une nourriture possible pour la croissance et l'évolution de l'être, qui n'est pas là pour plaire ou pour déplaire, mais pour faire comprendre, à travers une qualité d'écoute vibrante, une parcelle de vérité.

Habitée par le génie du possible, sa voix réfléchissante, d'une délicatesse de miroitements nacrés -*Alankara Skin; Dhrupad Dream*-, nous renvoie à nous-même cette étincelle de lumière au milieu des ténébres, comme ces miroirs enterrés auprès des défunts précolombiens, comme on le faisait aussi dans l'espace méditerranéen, afin de guider les morts à travers les enfers. Mais il s'agit ici d'accompagner les vivants, partant de profondeurs telluriques jusqu'aux plus extrêmes hauteurs, allant et venant tout le long de l'arbre de vie, portés par l'enthousiasme de l'idée.

Présence du sensuel et du spirituel, du déchirement de la souffrance à la transparence cristalline -*Canto Largo; Alankara Skin*-, intégration des deux mondes en une seule et même personne, s'exprimant par la voix qui se trouve au centre: incontournable travail du tronc, fermement planté en terre par les racines de techniques ancestrales, afin de pouvoir s'envoler avec tempérament et en ironie espiègle. Absolument fou mais totalement contrôlé, écrit avec une extrême précision mais dépassé par l'indescriptible -*El Principio del Fin; PercuVOZ*-.

Fátima est la sève qui coule au centre de cet arbre-passage, transgressant toutes les frontières, celles des limitations du corps comme celles de l'épaisseur des cultures, transcendant les époques, les genres et les catégories dans son athanor musical, initiant à la complexité lumineuse au nom du mouvement vital du rythme.

Exactitude de l'aventure et discipline de la voyageuse qui ouvre les portes sur de nouveaux sens, par l'exploration corporelle et ludique -*PercuVOZ; SobreSaltos*-, car on ne saurait être qu'éthérée... Exagération? Non! Démesure plutôt, ou ravissement du coup de foudre créé par la Dame aux Miroirs, comme Quetzalcoatl, le Serpent à Plumes, qui s'identifie à l'humanité en se regardant dans le miroir présenté à lui par le Dieu de la Nuit, et qui en tombe foudroyé! Ou comme Don Quichotte, que le Chevalier aux Miroirs essaie de guérir de sa folie, en lui reflétant son véritable visage.

Jeux de miroirs-inversions symboliques. Dans un monde où tout est devenu massivement probable, le verbe limité et l'idée subordonnée au vide de l'art pour l'art, Fátima permet l'irruption de la surprise, l'étonnement provoqué par l'humour et les excès d'une femme sauvage qui épanouit à la face du monde, et aux oreilles de ceux qui savent entendre, le son du dedans. Cléo et Polymnie à la fois, elle est aussi Erato, celle qui joue et qui aime!

The Art of Sensual Sound

Fernando MAGALHÃES

*Music critic of the Portuguese newspaper Público
Crítico de música del periódico Público de Portugal.*

Translation/ traducción by Karen Bennet

Imagine a woman with a body-shaped soul and a voice-shaped body. That woman is Fátima Miranda. When you listen to her, you listen to the voice of the voice, the voice of the body, the voice of the soul.

The French writer Marguerite Duras once said that man moves through space while woman fills it. Fátima Miranda, woman-voice, fills space with her song, a song which passes between us like a breeze, a gale, a waterfall, a fire, a thunderstorm, from the subterranean regions of hell to the immaculate purity of the heavens. It murmurs secrets, tosses out sarcasms, amuses itself with childish games and forbidden pleasures, whispers a prayer and chews over a curse. Fátima Miranda's song fills the inner and the outer space, a temple of harmony and vibrations. In her face, when she sings, stained glass windows open. To hear and see her sing is to watch a procession of masks across which all existence flows.

But Fátima Miranda - a singer from the same lineage as other great contemporary voices such as Cathy Berberian, Karin Krog, Shelley Hirsch, Diamanda Galás, Joan La Barbara or Meredith Monk - is also a priestly presence, lovingly sculpted from the Sacred. There, in that space that opens up within us and reveals itself through her song, a procession passes by, a procession of howling animals which, during the Medieval Carnival, were brought by peasants to their orgiastic revels.

ArteSonado is like a round trip through the realms of fear, a masque, or display, without the disguise of the ridiculous or sublime. This is the same interior cinema-scape that Buñuel and Dalí invented in *Un Chien Andalou* to explore the void of the human soul.

There is an inherent cruelty in this unashamed exhibition of truth. Fátima Miranda is a pretender, like Fernando Pessoa, cultivating like him the ethic of drama, and knowing that there is no other way to bear (or to touch) light and nudity.

Thus we find ourselves in the domain of architecture. Cathedral of light and sound, of body and spirit, future and tradition, theatre and initiation. *ArteSonado* operates from its choice of title, which refers to a type a filigree work used mainly in Classical Arab architecture, but which may also be read as the *Art of Sound* (like a construction of multiple floors and rooms). Each song - let us call each of the stages of this journey a song - has doors for entry, windows with panoramic views, hidden trap-doors, spyholes, game rooms, dens of vice, silent cloisters, dungeons filled with torture implements, attics of memories, halls for banqueting with angels and demons, stairs and ropes, passages to other dimensions.

As a whole, the building is a palimpsest, uniting the fiery centre of the soul with the designs of the flesh. It is a journey of (re)discovery. As music unites (or reunites) and because Religion really means *re-linking*, Fátima Miranda's music is, above all, religious music. Each sound is renewed, as tradition is endlessly bent and recycled to create a music in which the past and present play together on a stage of mirrors.

We begin the journey vibrating with Life. We are warmed up with *Diapasión*, which tunes us into the primordial vibration of the Orient. India. The India of the masters and of the *Dhrupad* singing. The *India*

Song of Duras, freed of plague? Fátima Miranda is already calling, but still on a slow flame, a *drone* punctuated by fireflies and night crickets. Just as the alchemist in the laboratory of the soul prepares the raw material for the birth of his great Work, so Fátima Miranda mixes and kneads, collecting dew and lighting the ovens, separating the Masculine sulphur from the Feminine Mercury and Salt. Fátima-woman-earth-light-water which, in its own air, ignites the solar flame.

In *Desasosiego*, the work passes along a path peppered with dangers and traps, illuminated and shaded by the hallucinations of madness, but also with offerings to pleasure. It asks to be smelt, eaten. Her voice unfolds in ancient pulsations, in onomatopoeic spices of opium and incense; language unrolls, vests itself in folklore; Fátima paints her face and her voice, and dances.

Palimpsesta. Murmurs. The sleepiness of the siesta. Dream. Dreams within dreams. Ritual of memory. The subtle body unfreed and flying. What does she see when her song flies up beyond the notes of the world? What do we see through the eyes of her voice? Sighs. Laughter, so far away... so deep... so gentle. Ghosts flitting about. The high notes separate from stone and become clouds. Ancestral presences question anyone that has dared to gaze at these lands where physical reality ceases and another extends in its place towards the infinite. And the woman grows old, becomes carcass, dust... And in dying backwards, millions of years before, one remembers. Back to the dawn of the universe. Her voice is now, before and after, beyond time. It has changed into other voices. Let us fondle this newborn baby, gently. It awakes suddenly. The rope is tense. And there we are again, occupying the body which was sleeping. But everything around seems different...

Someone is burning. Someone is calling. Alguém LLAMAda Fátima Miranda.

Jubilation. The joyful voices of *A Inciertas Edades* are here. Little girls face that sings like a flower, lost in a forest of poliphony raised like a barrier before the face of the gods.

HORAdada. The hour of the wolf. Of the she-wolf, Fátima Miranda. The shadowy high notes trespass on the night of Walpurgis. The hour of fear, of clammy skin, bodies chilled to the core taking refuge in the temple, beseeching some unnamed god to appear. This is the singer who becomes singers, the intrusive force of a scream at the same time as the withdrawal into murmurs. A voice here more than ever inflamed by the fire of Spain, challenging, penetrating, tearing at the bars of destiny.

The voice returns, cheerful, rejuvenated. A percussive voice, multi-tracked, part of the domesticated ethno-urban territory in *Zap Mama* but which immediately moves away to virgin regions. *RePercusiones* (*esto es de lo que no tiene nombre*). But what is there that is nameless except primordial sound? The repercussions of this vocal colloquy, masked poliphony, reveal the most theatrical, amusing and declamatory side of Fátima Miranda. In this humorous equation, the important thing is gesture and signs. Tide of meanings and messages colliding in a poltergeist of forms. Communication. Communication interrupted. Communication re-established. Do you hear me? Do you hear yourself? Do they hear? Gestures of the voice. Her gestures, surrounded, intertwined with words. It must be harrowing to attend a live performance of this work. It is, always.

And finally, at the end, the centre. The sea. Waves vibrating infinitely through the aeons of creation. A soulful blues, of course. Yes, now more than ever, of course, *Nila Blue* slides along the dark southern river, from its source to the voice. Swinging. Rolling and swinging the soul, full rich rhythm of the waters of the womb. Green-blue-golden voice. The work is complete. Voice, body, soul, colour, sex, sea, all appear concentric. Silence. We hear the transparency. From the foundations to the last sweep of the arcades, in the final reflection of the stained glass windows, in the most secret concavities of the vaults, in the highest point of the cupolas, an echo is unleashed in direction of the infinite.

Now in the inflamed silence that remains, hovering in the aftermath, an old teaching may help us, that which the masters throughout life taught Fátima Miranda, the POWER of the voice. Fátima Miranda CALLS. Her fire burns in a spiral and lights up from the centre to the portico of the throat, VOICE.

This was how I imagined *ArteSonado*.
But each time the voyage begins, the coordinates of the labyrinth alter.

ArteSonado is an initiation into the essence, an introduction to the various embodiments possible of the human voice by means of this unique woman, Fátima Miranda, an incessant quest for new senses and renewed forms of equilibrium for its expressivity and modernity.

It is the *art of sound* but also the art of the tactile voice, a voice that touches us. A music with senses for the senses. A sensual record. Sensual sound.

A arte da SONsualidade

Fernando MAGALHÃES

*Music critic of the Portuguese newspaper Público
Crítico de música del periódico Público de Portugal.*

Imaginem uma mulher com a alma com a forma do corpo. E o corpo com a forma da voz. Essa mulher chama-se Fátima Miranda. Escutá-la é escutar a voz da voz, a voz do corpo, a voz da alma.

A escritora francesa Marguerite Duras disse um dia que o homem atravessa o espaço enquanto a mulher o preenche. Fátima Miranda, mulher-voz, preenche o espaço com o seu canto, um canto que sobre das regiões subterrâneas do inferno até à alvura imaculada do céu, passando entre nós como uma brisa, uma ventania, uma cascata, um incêndio, um terramoto. Murmurando segredos, lançando sarcasmos, entretendo-se em brincadeiras de criança e em brincadeiras proibidas, rezando uma prece e mastigando uma maldição. O canto de Fátima Miranda preenche o espaço de fora e o espaço de dentro. Templo de harmonias e vibrações. No seu rosto, quando canta, abrem-se vitrais. Ouvi-la e vê-la a cantar é assistir a um desfile de máscaras através das quais flui a existência.

Mas Fátima Miranda (cantora da linhagem de outras grandes criadoras contemporâneas como Cathy Berberian, Karin Krog, Shelley Hirsch, Diamanda Galás, Joan La Barbara ou Meredith Monk) é também presença hierática, amorosamente esculpida no Sagrado. Aí, nesse espaço que em nós se abre e se revela através do seu canto, desfilam e urram as bestas que, na Idade Média, durante o carnaval, os paisanos traziam consigo para a sua orgia de folguedos.

É ArteSonado como um viagem de ida e volta através do medo, assunção das máscaras, mostruário sem disfraces do ridículo e do sublime. Eis o mesmo cinema interior que Buñuel e Dalí inventaram em *Un Chien Andalou* para cavar o vazio da alma humana.

Há uma crueldade intrínseca nesta exposição desavergonhada da verdade. Fátima Miranda finge, da mesma forma que Fernando Pessoa fingia, ambos cultivando a ética do drama, ambos sabedores de que não existe outro método de se suportar (e tocar) a luz e a nudez.

Encontramo-nos, pois, no domínio da arquitectura. Catedral de luz e de som. De carne e de espírito. Futuro e tradição. Teatro e iniciação. *ArteSonado* funciona, logo a partir da escolha do título *artesonado* designa um tipo de ornamentação em filigrana usada principalmente na arquitectura clássica árabe mas pode ler-se igualmente como a *arte dos sons* (como uma construção de múltiplos andares e divisórias). Cada canção -chamemos canções a cada uma das etapas desta viagem- tem portas de entrada, janelas panorâmicas, alçapões escondidos, lugares de vigia, salões de jogo, antros de perdição, claustros de silêncio, caves de tortura, sotãos de memórias, salas de convívio com os anjos e os demónios, escadas e cordas, lugares de passagem para outras dimensões.

No seu todo é um edifício-palimpsesto que une o centro ígneo da alma ao desenho da pele. Um caminho de (re)descoberta. E como música que une (ou que re-une) e porque Religião é *re-ligação*, a música de Fátima Miranda é, além desso, música religiosa. Cada um de seus sons se renova no encontro da tradição com a tentação de fazer dele matéria plástica e reciclável sem fim, para criar uma música na qual o passado e o futuro jogam um a favor do outro num palco de espelhos.

Iniciamos o caminho vibrando, como a Vida. Afinados num *Diapasiòn* que logo nos sintoniza com a vibração primordial do Oriente. Índia. A Índia dos mestres e do canto *Dhrupad*. A *India song* de Duras,

liberta da peste? Aqui já Fátima Miranda *chama*, mas ainda em fogo-lento, numa *drone* pontuada por pirilampos e cigarras nocturnos. Como o alquimista que no laboratório da sua alma prepara a matéria-prima da qual nascerá a Obra, também Fátima Miranda mistura e amassa, recolhendo o orvalho e acendendo o forno. Separando enxofre Masculino, mercúrio Feminino e Sal. Fátima-mulher-terra-lua-água que no ar de si própria acende o fogo solar.

Em *Desasosiego* prossegue a obra por um carreiro semeado de perigos e armadilhas, iluminado e assombrado pelas alucinações da loucura, mas também com oferendas ao prazer. Apetece cheirar e comer. A voz desdobra-se em pulsações antigas, em onomatopeias-especiarias, de ópio e incenso, a língua desenrola-se, veste -se de folclore. Fátima põe maquilhagem no rosto e na voz. E dança.

Palimpsesta. Murmúrios. O sono da siesta. Sonho. Sonhos dentro de sonhos. Ritual de memória. O corpo subtil liberta-se e voa. O que vê ela quando o canto sobrevoa as notas do mundo? O que vemos nós através dos olhos da voz dela? Suspiros. Risos, tão longe...tão fundo...tão ternos. Esvoaçam fantasmas. Os agudos da voz separam-se da pedra e tornam-se nuvens. Presenças ancestrais interrogam os que ousaram olhar para as terras onde a realidade física cessa e outra, em seu lugar, se estende pelo infinito. E a mulher envelhece, torna-se carcaça, poeira... E ao morrer ao contrário, milhões de anos para trás, lembra-se. Até afrontar a madrugada do universo. A sua voz está agora, antes e depois, além do tempo. Transformou-se noutras vozes. Acariciemos com cuidado o bebé recém-nascido. Acorda de súbito. A corda tensa. Eis-nos de novo ocupando o corpo que dormia. Mas tudo em volta parece agora diferente...

Alguém arde. Alguém chama. Alguém *LLAMAda*. Fátima Miranda.

Júbilo. Chegaram as vozes da alegria *A Inciertas Edades*. Rosto de menina que canta em jeito de flor. Perdida numa floresta vocal polifónica erguida como uma barreira a sconder o rosto dos deuses.

HORAdada. A hora do lobo. Da loba Fátima Miranda. Os agudos de assombração trespassam a noite de Walpurgis. A hora do medo. Da pele que esfria. Dos corpos transidos que no templo se refugiam orando a um deus qualquer que venha. Eis que a cantora se torna cantoras, sendo ao mesmo tempo a força intrusiva do grito e o recolhimento dos murmúrios. Uma voz aqui mais do que nunca inflamada pelo fogo de Espanha, desafiando, penetrando, rasgando as grades do destino.

Regressa jovial, remoçada, a voz. Voz percussiva, multipistas, parte do território etno-urbano desbravado pelas *Zap Mama* mas logo se afasta para regiões virgens. *RePercusiones (esto es de lo que no tiene nombre)*. Mas o que não tem nome senão o som primordial? As repercussões deste colóquio vocal, polifonia mascarada, mostram o lado mais teatral, divertido e declamatório de Fátima Miranda. O importante é, nesta equação de humor, o gesto e os seus signos. Maré de significados e mensagens em colisão num poltergeist de formas. Comunicação. Comunicação interrompida. Comunicação reatada. Ouves-me? Ouves-te? Ouvem? Os gestos da voz. Os gestos dela rodeada, entrelaçada de palavras. Será lancinante sistir à representação ao vivo desta obra. É sempre.

E no fim, enfim, o centro. O mar. As ondas vibratórias no seu movimento infinito ao longo dos *eons* da criação. Um *blues* da alma, claro. Sim, agora mais do que nunca, claro. *Nila blue* desliza pelo rio oculto do Sul, da nascente para a voz. Balança. Balanço baloiço da alma ritmo amplo das águas matriciais. Voz verdeazuldourada. A obra está completa. Voz, corpo, alma, cor, sexo, mar, revelam-se concêntricos. Silêncio. Escutamos a transparência. Desde as fundações até ao último lance das arcadas, no derradeiro reflexo dos vitrais, nas concavidades mais secretas das abóbodas, no vértice abismal da mais alta das cúpulas, desprende-se um eco em direcção ao infinito.

Agora no silêncio inflamado que fica a pairar depois da escuta, auxilia-nos um ensinamento antigo, o mesmo dos mestres que ao longo da vida ensinaram a Fátima Miranda o PODER da voz. Fátima Miranda CHAMA. O seu fogo arde em espiral e ascende desde o centro até ao pórtico da garganta, A VOZ.

Foi assim que imaginei *ArteSonado*.

Mas de cada vez que se inicia a viagem que é a sua audição alteram-se as coordenadas do labirinto.

ArteSonado é uma iniciação à essência e aos vários corpos possíveis da voz humana. Pela via da mulher única que é Fátima Miranda, numa busca incessante de novos sentidos e renovadas formas de equilíbrio para a sua expressividade e para a da modernidade.

É a *arte do som* mas também a arte de uma voz tátil, voz que nos toca. Uma música com sentidos para os sentidos. Um disco sensual. SONSual.

«ArteSonado», *Un Concert/Actions Poétiques* pour les voix de *Fátima Miranda*

Marc **MERCIER**
Videoartista / Videoartist

Avant de me rendre au Théâtre Rialto de Valencia ces 11 et 12 mai 2002, j'ai d'abord écouté le disque du spectacle sur lequel est inscrite cette dédicace : « *Cher Marc, ferme les yeux et tu pourras voir ma musique par tes oreilles* ». Ce que je fis scrupuleusement. Ainsi, des images s'incorporèrent en moi. Mon corps devint la scène d'une expérience sensible où l'œil et l'oreille tramèrent une singulière et intime partition.

ArteSonado est un spectacle hybride. Il n'additionne pas les genres artistiques dont le total se réduirait à la stricte somme de ses composantes. Chaque élément est multiplié par les autres : voix en direct x voix enregistrées sur quatre pistes x corps x décors x images vidéo x ... Pourquoi ? Parce que les formes poétiques ne sont jamais uniquement signifiantes, elles sont résonnantes. Elles procèdent par intrication. C'est d'ailleurs ce à quoi renvoie le titre : un *Artesonado* (je ne sais pas comment cela se traduit en français) est un procédé architectural classique d'une grande finesse que l'on retrouve notamment dans le monde arabe, qui fonctionne par superposition d'éléments simples. Oui, nous sommes bien loin du pré-supposé intellectuel de la « forme pure » (*reine Form*) Kantienne qui embarrasse tant l'approche occidentale de l'art. Les « pures formes » n'existent pas pour quiconque fait de l'image une question vitale.

Le spectacle se compose de neuf pièces portant chacune un titre poétique, musical, dont certains néologismes ne peuvent être pleinement appréciés que par ceux qui comprennent l'Espagnol, je vous les livre ainsi pour le plaisir : **LLAMAdA** ; **Diapasion** ; **Desasosiego** ; **Palimpsiesta** ; **A inciertas edades** ; **HORAdada** ; **Nila Blue** ; **rePERCUSIONES I: Esto es de lo que no tiene nombre** ; **Asaeteada**. Énumération imagée de mots qui seraient comme les reflets d'un fleuve très large et sinueux s'étirant paresseusement au soleil, qui se prononceraient avec une langue de miel. Mots-images, l'un dans l'autre, amants aux souvenirs étincelant à l'ombre de ce qu'ils furent séparés.

Certaines de ces pièces sont accompagnées d'images vidéo. Prenons **Desasosiego** (7'10). Sur le mur noir du fond de la scène sont projetées de gigantesques images de la guerre, d'exode, d'exil. La projection sur le mur noir donne à l'image son véritable caractère fantomatique, de survivance d'un passé qui revient, qui est toujours là, qui se réactualise sans cesse. L'image, en abandonnant la surface blanche de l'écran cinématographique auquel nous sommes culturellement habitués, et qui a tendance à l'isoler de l'environnement de sa présentation publique, se fond à la matière. Elle aspire, dévore, la réalité vécue par le spectateur pas seulement celle du soir de la représentation, mais toute sa vie. La totalité de son corps est engagée, est mise en mouvement. Voir devient regarder, regarder devient sentir, sentir devient se mouvoir, se mouvoir devient s'émouvoir. L'image devient une force de compénétration. Les images révèlent des femmes, des hommes et des enfants fuyant la tragédie guerrière. Sur le devant de la scène, Fátima Miranda devient à elle toute seule un orchestre à plusieurs voix superposées pouvant évoquer violons, cymbales, guitares ou contrebasses. Les voix s'incorporent aux corps de ces masses d'exilés en partance vers un ailleurs improbables tels des fleuves de larmes. Voix et images deviennent des médiums fluides dans lesquels les contradictions du monde se réunissent dans un tout énigmatique.

Prenons une autre pièce qui propose à nouveau une projection d'image sur le fond noir : **HORAdada** (9'34). Pour être plus précis, disons que la partie supérieure de l'image est projetée sur le mur, l'autre est reçue par du linge blanc étendue sur des fils traversant toute la scène. Au commencement, la voix de Fátima Miranda semble provenir d'une faille dans le mur, le transpercer avec la conscience aiguë que

quelque chose de grave doit nous atteindre pour perforer nos certitudes. L'image représente des fils barbelés qui à eux seuls évoquent toutes les douleurs humaines. La voix semble s'accrocher à chacun des petits pics de fer comme pour panser toutes nos plaies, arracher ces morceaux de chair volés à l'humanité, recueillir ces gouttes de sang qui se sont perdues dans trop de camps d'internement pour trouver en nous cette force titanique nécessaire à qui veut empêcher l'horreur d'advenir. Face à l'ombre de l'image projetée sur nos consciences, la voix s'impose comme une lueur, comme le ver-luisant de notre destinée à inventer collectivement.

Fàtima Miranda tient à la main un livre ouvert. Son corps lui-même, blanc, semble un livre ouvert. Les barbelés sur son corps forment eux-mêmes des lignes, transversales, verticales, horizontales, l'écriture devient déchirure : nous voici désormais sur les lignes de front, dans les tranchées de la poésie visuelle et sonore.

Ces deux pièces posent l'art comme une région de l'inquiétude qui se partage entre l'artiste-poète et ses hôtes-public. *ArteSonado* rejoint, malgré son extrême contemporanéité, les fondements mêmes de l'art théâtral tel qu'il a pu être formulé par son « inventeur » Eschyle : « la connaissance par l'épreuve ». Le public éprouve les formes et les contenus de ce qui lui est donné à voir d'une seule pièce. La force de la dramaturgie et de « l'interprétation » de Fàtima Miranda réside dans le rythme de l'ensemble de la performance. Le public construit ainsi son propre itinéraire poétique où il conjugue du savoir (qui est distance par rapport à l'œuvre) et du pâtir (qui est écrasement de la distance). Le rythme va être l'élément moteur qui permet au public d'accéder à l'œuvre par l'inattendu. Il permet d'inclure dans la structure des éléments qui constituent l'œuvre une sortie hors de soi, d'investir des territoires inconnus de soi, de s'abîmer et de se fonder. En poésie, se trouver n'exclue pas que l'on s'égare, et vice-versa.

Je voudrais aussi évoquer une troisième pièce, *Nila Blue* (8'25). Draps blancs, chemises blanches, attendent, s'étendent sur tout le travers de la scène. Fàtima Miranda, vêtue de blanc, est posée comme une fleur sur sa tige côté jardin. Sa voix végétale s'écoule comme de la sève. Tout ce blanc est à la fois mémoire (de combien d'amours ?, de combien de pleurs ?, de combien de rires ?) et disponibilité à tous les possibles. Soudain, le bleu azur de la mer vient s'y déposer comme un baiser, surmonté de sa ligne d'horizon. Côté cour survient un navire qui traverse l'étendue jusqu'à s'immerger dans le corps de Fàtima Miranda. La voix est lancinante, elle semble creuser les fonds marins d'où remontent des pelletées de souvenirs ancestraux. La voix devient bleue. Les linges deviennent bleus. Le corps devient bleu. L'air lui-même que nous respirons devient bleu. Nous devenons Méditerranée peuplée de toutes ses cultures par la magie conjuguée des images et d'une voix.

Les mots « historiques », les mots tirés des Livres, abordés par Pascal Lièvre n'existent que survivants. Ils ont été libérés de leur typographie culturelle par un acte de transgression, par le jeu presque surréaliste de l'inadéquation Dalida-Lacan, Abba-Mao. Ils avancent vers nous presque masqués (par des ombres ou de la peinture rouge), contaminés, transformés, bousculés par un souffle d'étrangeté.

Les mots de Fàtima Miranda (à quelques rares exceptions près) n'appartiennent à aucun dictionnaire. Ce sont des formulations plastiques, des gestes intensifiés de la voix, un langage gestuel rehaussé. Ils sont désirs, caresses et combats du corps. Ils sont énergie, intensification du verbe qui dans le mouvement devient image. Ils sont la réponse informulable au questionnement cher à Spinoza : *on ne sait pas ce qu'un corps peut.*

Pour qui voudra s'en rendre compte, Fàtima Miranda et Pascal Lièvre seront présents du 8 au 11 novembre aux Instants Vidéo de Manosque.

Sobre Flatus Vocis Trio

Fátima MIRANDA

Compositora, cantante y performer

Composer, singer and performer

No existía aún el concepto de música cuando el canto era ya sustancial forma de comunicación, rito o celebración en las más primitivas culturas. Más tarde nacieron los instrumentos, extensión del aliento, a imagen y semejanza de la voz algunos de ellos.

Hoy, momento de tanto interés por hacer músicas sintetizadas a base de sofisticaciones, imitaciones y muestreos (samplings) de efectos y de instrumentos que no lo son, *Flatus Vocis Trio*, trinidad desdoblada, tres voces, tres gestos, tres pensamientos, en uno solo, sin prótesis electroacústica alguna, hace todo lo contrario. Ante el individualismo reinante, donde el más anodino artículo de mercado lleva la firma de su “artista”, *Flatus Vocis* inventa a trio y descubre a medida que hace y a despecho de los que entienden la poesía o el arte como obra de uno solo y la música a “interpretar” como composición de otro, su autor, previamente depositada en una partitura. Para este Trio cuenta sobre todo el entrenamiento individual, la obra colectiva se trama y les sorprende después.

Flatus Vocis Trio no presume de descubrir algo nuevo, es más, en cierta medida vuelve “en-cantado” a las fuentes. No se olvide que la aparición de la escritura y más tarde de la imprenta condicionó sobremanera la forma de cantar y de hacer poesía, cambiando así mismo el curso de las artes.

Si revisamos la antigua salmodia búdica del canto Shōmyō, veremos cómo la recitación de cada sílaba se dilata enormemente, sin reparar en la comprensión del texto y a menudo, al igual que en el canto gregoriano, una sola sílaba da lugar al desarrollo de varias fórmulas melódicas. Por su parte el “Cantus” de la Alta Edad Media se caracterizaba por una salmodia en voz baja, casi inaudible y algunas variantes de este canto-murmullo se conservan aún en Irán e Irak.

Las obras de *Flatus Vocis* ignoran con frecuencia las asociaciones lógicas y al igual que en la poesía clásica japonesa, una sintaxis muy laxa les permite pasar de una imagen a otra, jugando en torno al sentido o al sonido de una palabra, procediendo por alusiones y sin reparar en la comprensión del texto, en lugar de ofrecer mensajes inteligibles. La insistencia de *Flatus Vocis* en la repetición de sílabas sin sentido aparente o en fórmulas asemánticas, encuentran asimismo su rastro en antiquísimas tradiciones, algunas aún vigentes. Véanse:

- Las ininteligibles interjecciones del canto Nō y de los gritos de maestros Zen.
- El yodel del Tirol o el de los pigmeos.
- Los gritos de caza y pesca de tantas culturas.
- Los irrinchis vasco-aragoneses.
- Los aturuxos gallegos.
- Las letanías y aleluyas.
- Las jergas de los almucines.
- Los lamentos de las plañideras desde España hasta la India.
- El silbo gomero.
- Los “yu-yus” del mundo musulmán y africano.
- Los jaleos del flamenco y de otras tradiciones.

- Los yóguicos mantras.
- Las melopeas dionisiacas y los aquelarres.
- Las murgas herméticas de sabios y chamanes.
- Las sílabas del Alap en el Canto Dhrupad del Norte de la India.
- Las polifonías de los pigmeos de Centro Africa.
- El canto a duo de los esquimales Inuit de Canadá y de los Ainu de Japón a base de proyectar la emisión vocal de uno en la boca del otro.
- Las “sílabas vacías” de la ópera China.
- Los “Hyhy” egipcios, ya hallados en jeroglíficos faraónicos.
- Los impresionantes “Tjak tjak” a coro, que acompañan la danza de los monos “Ketjak” de Bali (Indonesia).

Y ¿por qué no? de los más recientes “badabada” o del “scat” o de la exaltación de la onomatopeya propia de los futuristas italianos y rusos. *Flatus Vocis* rinde homenaje a Khlenikov, a Schwitters o a Roy Hart y tampoco olvida la aportación aislada de algunos compositores de los años sesenta y setenta.

La ininteligibilidad y abstracción de todas estas y aquellas manifestaciones jamás pusieron en duda su belleza, su funcionalidad, su carga de significados sintéticos y de conceptos, su musicalidad, su poesía ni su eficacia para apoyar juegos, ritos, recreos o tareas cotidianas y sobre todo para expresar emociones.

En el entorno empalabrado que nos ahoga oídos, gargantas y pensamientos; optar por “despalabrar” se le antoja a *Flatus Vocis* como algo vivo: retorcer, balbucear, gritar, agitar, roncar, tragar, hinflar, vaciar, llorar, trabucar, estirar, repetir, acelerar, dilatar, descomponer y/o reconstruir léxicos, sintaxis, onomatopeyas y demás, adquiere para nosotros un sentido infinitamente mayor que el de un sesudo discurso. Otorgándoles un orden o aparente desorden, las “despalabras” y su baile de fonemas a trio, conforman un fino y elástico encaje musical y textual cargado de sentido..., si cabe.

Flatus Vocis Trío, recorriendo el corto camino que separa lo angelical de lo animal, despreocupado por marcar fronteras entre canto, habla y poesía, da la espalda a la tiranía de los cánones academicistas de belleza del canto y de la palabra, causa de la larga crisis que la vocalidad y la poesía han sufrido. Exaltando la espontaneidad, la erótica vocal, la pulsión física y la reflexión, hace música hablada y/o poesía fonética. Valiéndose de lenguajes e infralenguajes, de improvisaciones y de estructuras prefijadas, sirve de motor para evidenciar contradicciones. Aceptarlas y desvelarlas a base de alterar códigos y desplazar significados, de recuperar lo perdido y recrearse en lo olvidado, de seleccionar lo adquirido y desechar lo rancio, puede contribuir a modificar formas de percepción, de escucha, de comunicación, de arte, de ignorancia y por supuesto de actitudes ante los designios de los que nos deseen uniformes, conformes ante la debacle.

Spanischer Minimalismus aus dem Geist von Fluxus. Die Paper Opera der Gruppe Taller de Música Mundana

Gisela NAUCK

*Musicóloga y periodista musical
Musicologist and music journalist*

The sound is the medium, the sound is the boss« – sagte Fátima Miranda lachend und Llorenç Barber ergänzt: “Das Papier ist der Protagonist, der Akteur und es ist Inhalt und Thema. Es ist das Papier, das durch unsere Mäuler, durch unsere Körper, durch unseren Atem singt, vorgeführt wird die ihm eigene Dramatik.” Solche respektvolle, herrschaftslos-virtuose Haltung dem Klang-Material gegenüber prägt ganz wesentlich den Charakter und Ausdruck einer *Papier Oper*, die die spanische Gruppe *Taller De Música Mundana* aus Madrid am 1. Juli im Berliner Podewil erstmals in Deutschland aufgeführt hat. Zu dieser Gruppe gehören die Stimmkünstlerin Fátima Miranda, der Komponist Llorenç Barber, die Performer Bartolome Ferrando, Alian Limoges und Markus Breuss. Aus einer Haltung des Freisetzens der Klang- und Ausdrucksqualitäten von Papier aller Art entstand eine so abwechslungsreiche, farbige, sinnliche, spielerische wie bei allem zugleich konzentrierte und behutsame Musik. Zumindest in jener Berliner Version – denn jede Aufführung wird, nicht nur auf Grund der wechselnden Papiersorten, anders. Und auch das ist ein Spezifikum der spanischen Experimentalgruppe: die Lebendigkeit der Performance entsteht aus dem Miteinander-Agieren und dem sensiblen Aufeinander-Reagieren, einen kollektiven, stark improvisatorisch bestimmten Erarbeitungsprozeß vorausgesetzt. “Wir entscheiden uns gemeinsam für etwas, aber jeder hat seine eigene visuelle und klangliche Art das umzusetzen, jeder hat seinen eigenen Plan. Es gibt die großen Teile, die genau festgelegt und strukturiert, zugleich aber auch frei sind. Wir wissen genau, *was* wir tun werden, aber wir wissen vor der Aufführung nicht, *wie* wir es machen werden. Das hängt von der jeweiligen persönlichen Stimmung ab, vom Raum, von der Atmosphäre.” (Fátima Miranda).

Die Bühne ist restlos ausgefüllt mit verschiedensten Papier-Sorten in unterschiedlichsten Formen – und Farben; die Farbe scheint ebenso wichtig zu sein wie die strukturierte Gestalt. Zellophanpapier auf einer Rolle, Seidenpapier, Packpapier, große Zeitungsbögen, Kartonpapier, Sandpapier, Zellophan-Klebeband, lange Papier- und Aluminiumfoliebahnen, aufgeblasene Papiertüten, Telefonbücher, als Schlagzeug angeordnete Tablett aus Staniolpapier ... Verschiedene Rot- und Brauntöne, gelb, schwarz, weiß, ocker, silber. Auch die Overalls der Performer haben jeweils eine andere Farbe: rot, gelb, weiß, orange, schwarz.

Eindrucksvoll sind fünf Orgelpfeifengebilde, drei riesengroße aus Teppichkernen, die den Bühnenraum dominieren, und zwei kleinere aus Kleiderstoffkernen im Hintergrund, die auch als Schlaginstrumente benutzt werden. Es gibt dicke Papptrommeln, lange, didjeridu-ähnlich geblasene Rohre und Papiertrompeten.

Eingesetzt werden ebenso Fundstücke, winzige akustische Spielzeuge aus Pappe – Vogelstimmen und die im Bauch von »sprechenden« Spielzeugtieren verborgenen “Stimmen”. Hinzu kommen Klänge von ausschließlich mit Pappe präparierten, traditionellen Instrumenten: Flügel, Kontrabaß und Gitarre, deren solcherart verfremdete Klänge das musikalische Treiben mitbestimmen.

Über die gesamte Länge der Bühnen-Rückseite spannte sich ein Vorhang aus Papierbahnen mit unterschiedlicher Oberflächenstruktur, von verschiedener Stärke, Qualität und Farbe. Er ist

exemplarisch dafür, wie in dieser Papier Oper Klangmaterial, Szene, Instrumentarium und die dramaturgischen Teile verschmelzen, denn er ist zugleich klangerzeugendes Element und damit Instrument, Bühnenbild und Präludium.

Die spanische *Papier Oper* begann mit unsichtbar erzeugten Klängen hinter, auf und mit diesem Vorhang: Knistern, Rascheln, rhythmisches Klopfen, Reiben, Schütteln, dann Durch- und Abreißen, Durchstoßen bis Teile des Vorhangs in Fetzen hingen und die zweite Szene nahtlos folgte.

Dieser scheinbar chaotischen Buntheit und Vielgestaltigkeit der Klangerzeuger liegt jedoch eine systematische Ordnung zugrunde, die bei der Gestaltung der einzelnen Szenen zur Anwendung kommt. Es gibt vier Gruppen von Instrumenten aus und mit Papier: Papiere und Pappen in ihren industriell erzeugten Formen, aus Papier und Pappe gebaute Instrumente, object trouvés wie jene Kinderinstrumente und papp-präparierte traditionelle Instrumente. Hinzu kam bei der Berliner Version in einer einzigen Szene Papier in einer seiner prozessualen Veränderungsformen: nämlich in brennendem Zustand als drei Bücher bzw. Broschüren, die auf je einem Notenständer standen. Bei dieser eigentümlichen Verwandlung fallen Klang, Material, Bewegung, Licht und zudem noch Geruch zu einem künstlerischen – stillen – Ereignis unauflösbar zusammen, im selbständigen Aufblättern der Seiten durch das Feuer, im Knistern, Funkensprühen, Stehenbleiben und Zerbröckeln der verkohlten Seiten und beim zugleich anheimelnden und beunruhigenden Geruch des verbrennenden Papiers.

Deutsche EA der *Papier Oper* im Berliner Podewil, Fotos: Andreas Lüttke Das Besondere an dieser *Papier Oper*, die insgesamt achtzig Minuten dauerte, ist das sich immer wieder einstellende Gleichgewicht zwischen Klang, Szene und Performance, wobei unter diesem Synthese-Gesichtspunkt die Feuer-Szene zum Höhepunkt wird. In jedem ihrer ineinander übergehenden Teile zwischen circa drei und zehn Minuten Länge bilden Materialien, Instrumente, Objekte und die erforderlichen Bewegungen zur Klangerzeugung charakteristische Szenen – im wörtlichen Sinne Klang-Szenen. “Wir wollten von Anfang an kein Theaterstück machen, sondern der theatralische Aspekt entsteht aus der »performing energy.«” (Llorenç Barber). Die Vielgestaltigkeit und Buntheit des Instrumentariums wie auch eine sparsam eingesetzte Lichtregie (teils mit ultraviolettem Licht) verstärken diesen theatralischen Aspekt des Materials. So läßt etwa in der Treppen-Szene – die übrigens, ähnlich der Feuer-Szene, wie ein Zitat aus Fluxus-Zeiten wirkt – die bescheidene Haltung beim Aufstieg des mit einem Stapel Telefonbüchern beladenen Barber seine Person fast vergessen. Entscheidend sind die nach und nach herunterfallenden Telefonbücher selbst, die im musikalischen Kontext sanft-dröhnende Akzente setzen. Und wenn in einigen Teilen durch ultraviolettes Licht auf weißen Papier- und Kleidungsstücken eine Szene mit solcherart weiß-violett-gleißenden “Zeichnungen” überformt wird, sind Material und Menschen tatsächlich gleich-berechtigt geworden. Zur “Oper” wurde die Performance durch Beteiligung der Stimme: gesungene, minimalistisch rhythmisierte, lange Töne ohne Text von Fátima Miranda, vokale Papierklänge und Klangpoesie durch die anderen Mitglieder der Gruppe. Denn ursprünglich war die *Papier Oper* eine konzertante *Papier Musik*, ersonnen 1986 von *Taller De Música Mundana* anlässlich einer Ausstellung mit plastischer Papierkunst in Madrid. Drei Jahre nach der Uraufführung führten vor allem personelle Veränderungen zur Entwicklung der *Papier Oper*: Die Kunsthistorikerin Fátima Miranda begann ihre Stimme auszubilden, Llorenç Barber, Bartolome Ferrando und Fatima gründeten das *Flatus Vocis Trio* zur Aufführung von Klangpoesie, und die Gruppe selbst war es überdrüssig, immer wieder die konzertante *Papier Musik* aufzuführen. Durch Einbeziehung der neuen vokalen Möglichkeiten entstand nun die *Papier Oper*, wiederum auf ähnlicher improvisatorischer Basis wie das Konzert.

Eine zweite Besonderheit ist der durchweg maßvolle und reduzierte Einsatz der so reichhaltigen Mittel, eingeschlossen die jeweils zeitlich knappen, überschaubaren musikalischen Bildungen. Jede Szene bleibt transparent und in jeder steht der Klang eines anderen Instruments im Mittelpunkt, dabei gibt es keine Wiederholung. Zu den eindrucksvollsten gehörte das Trio mit drei strahlenförmig gruppierten, langen Papphören, deren eine Öffnung jeweils mit chinesischen Schuhen »betrommelt« wird - nur mit diesen entsteht der gewünschte dunkle, weich-dröhnende Klang. In einer anderen erzeugt Sandpapier bei einem mit Händen und Füßen ausgeführten Duo aus minimalistischen Linien eine helle, scharfe, fein-ziselierte Klangfläche. Der präparierte Flügel hat ebenso ein Solo wie Fátima Mirandas durch Zellophanpapier

verfremdete Stimme oder eine im ultravioletten Licht weiß-violett schimmernde, lange Papierbahn, der zwei im Dunkel bleibende Spieler ein bewegt-dramatisches Leben verleihen, bis sie schließlich in Fetzen liegenbleibt. Leitmotivisch, wenn auch unregelmäßig fliegen Bündel von zerschnittenen Zeitungen in die Luft, die sich gleich Flugblättern mit nur zu ahnenden Geräuschen über die Bühne und die ersten Zuschauerreihen verteilen, desgleichen Konfetti, das akustisch zarte Regenschauer verursacht. Diese wie auch gelegentlich zerknallte Papiertüten sind die einzigen Aktionen, die sich wiederholen und damit gliedernde Funktion erhalten. Klangsinnlichkeit und Phantasie, performerische und rhythmische Präzision, der Geist von Fluxus und spanischer Minimalismus – der eher dem Klang als der rhythmisierten Zeit vertraut – haben in dieser *Papier Oper* zu einer zugleich bizarren und organischen, lebendigen und spannenden Synthese gefunden.

(Alle Zitate stammen aus einem in englischer Sprache geführten Gespräch mit der Stimmkünstlerin Fátima Miranda und dem Komponisten Llorenç Barber, das anlässlich der deutschen Erstaufführung der Papier Oper am 1. Juli 1996 im Berliner Podewil stattfand.)

Fátima Mirada

Eduardo SCALA
Poeta / Poet

DESENVOLVED
ENVOLVED
VOLVED
VED

*f*ATIMA MIRADA

LA
VOZ
QUE
VE

EVA
EVA

LA VIDA

The esSENCE of her voice

Dominique TRUCO

Art critic and curator

Crítica y comisaria de arte

*Translation/ traducción by **Frédéric Derey-Viaud**
et **Charles Penwarden***

No, Fatima Miranda does not sing. She is song. A voice singular and plural, extreme. From infra to supra, like a human divinity. What name to give her ?

LLAMAda

after the title of one of her ArteSonado pieces. The word, both its phonemes and its letters, seems to conjure up her face, outline its form. For she is both call and response, building and destroying. Shiva made voice.

DIAPASIÓN

No, Fatima Miranda does not sing. She breathes, in and out. She takes the air, shapes it, makes it something new and revolutionary. An enchantress. Ulysses will love her as much as Homer. Her work spins and interweaves with life's rich weft. A slow wind endlessly shifting and shaping the desert.

RePERCUSIONES

HORAdada

No, Fatima Miranda does not sing. She dances, a dance without dancing, from the curve of the spiralling world to our auricular globe. She plays. She laughs. Vibration of the flesh and spirit, together and equal. Unique, multiphonic. She is - satori ! - irreversible and free, pure poetry seizing the universe.

DESASOSIEGO

Long flowing tear of all rivers.

A INCIERTAS EDADES

NILA BLUE

All ages, all rages.

PALIMPSIESTA

At Calle Meson de Paredes, rhythms, colours, sounds, fragrances, knowledge, flavours, warmth from around the world all waft up stairway. She lives at the top, at the cusp of the Madrid sun and other more distant suns... Sometimes, at night, you can hear her voice from down below, cutting through the sky like a diamond. Yes, you can ask for it now, Fatima Miranda.

MANDALA

Les sens de sa voix

L'essence de sa voix

Dominique TRUCO

Art critic and curator

Crítica y comisaria de arte

Non, Fatima Miranda ne chante pas. Elle est voix, singulière, plurielle, extrême. De l'infra au supra, une divinité humaine qui pourrait se nommer

LLAMAda

du titre de l'une de ses œuvres de *ArteSonado*. Le mot, ses phonèmes autant que la graphie éclairent son visage, dessinent son contour: elle est appel et don. Construction, déconstruction. Shiva en voix.

DLAPASIÓN

Non, Fatima Miranda ne chante pas. Elle inspire et expire. Elle prend l'air, le pétrit, le frappe d'un *inouï révolutionnaire*. Elle enchante. Ulysse autant qu'Homère l'aimera. Son œuvre s'intertisse à tout champs de la vie. Vent lent qui remodèle le désert indéfiniment.

RePERCUSIONES

HORAdada

Non, Fatima Miranda ne chante pas. Elle danse, *danse sans danse*, de la courbe de la spirale du monde à notre globe auriculaire. Elle joue. Elle rit. Elle est vibration de la chair autant que de l'esprit, unique, multiphonique. Elle est – satori – irréversible et libre, poésie saisissant l'univers.

DESASOSIEGO

Larme continue longue de tous les fleuves.

A INCIERTAS EDADES

NILA BLUE

Tous les âges, toutes les rages.

PALIMPSIESTA

Via sa Calle Mesón de Paredes, rythmes, couleurs, timbres, parfums, savoirs, saveurs, chaleurs, du monde entier, montent son escalier. Elle habite au sommet, à l'avant-garde du soleil madrilène et d'autres plus lointains...D'en bas, la nuit parfois, on l'aperçoit rayer ou traverser les cieus de sa voix!
Oui, vous la demandez-là, Fatima Miranda.

MANDALA

Schier grenzenlose Stimmkunst. Die spanische Vokalperformerin Fátima Miranda

Theda WEBER-LUCKS

*Musicóloga y periodista musical
Musicologist and music journalist*

Der hohe, teils kristallen scharfe, teils flötenähnliche Ton ist das vielleicht außergewöhnlichste Merkmal der Vokalkunst von Fátima Miranda. Nur selten ist der Klang des höchsten Registers der Soprane, Flageolett- oder Pfeifregister genannt, in dieser Schönheit zu hören. Die Wissenschaft kennt dieses Phänomen als "natürliche Veranlagung" bei sehr hoch zwitschernden Säuglingen oder bei "kreischenden" Frauen. Die Luft wird mit starkem Zwerchfelldruck durch eine festgespannte, spaltförmig geöffnete Stimmritze geschickt. Schallanalysen zeigen einen einfach strukturierten, obertonarmen Klang. Dabei scheint der Sitz der Stimme gleichsam außerhalb des Körpers zu sein.

Weit entfernt vom Gekreisch hysterischer Frauen haftet dem Klang von Mirandas "voz cristal" oder Kristallstimme etwas nahezu Übermenschliches an. Das Geheimnis seiner Schönheit scheint vor allem in seiner Reinheit zu liegen. Keine Mühe ist ihm anzumerken, so schwerelos gleitet er in seinen höchsten Gefilden, weit über dem dreigestrichenen *c* der "Königin der Nacht", dahin.

Immer wieder macht Miranda vom luziden Farbton der "voz cristal" wie von chinesischer Tusche Gebrauch. Manche ihrer Stücke könnte man als "Kalligraphien der Stimme" bezeichnen. So auch "Alankara Skin", das schönste dieser Art. Über dem obertonreichen Baßklang der indischen Tambura, einer mit einer Art Fächer angeschlagenen Langhalslaute, steigt Mirandas Stimme mit sanften, reich ornamentierten Schwüngen in ein schier Unendliches hinauf.

Wie aber entdeckte Miranda diesen fast engelsgleichen Ton? Als Antwort hält die temperamentvolle Stimmkünstlerin einen kleinen Vortrag über ihre persönliche Herangehensweise und ihre Auffassung vom Wesen des Gesangs.

Ich denke, der ganze Körper hat eine Art Intelligenz ... Der ganze Körper ist eine Art Maschine, komponiert aus vielen komplexen Mechanismen. Ich brauchte einige Zeit, um zu begreifen, daß es für das Singen nicht nur ein Organ, sondern viele Organe gibt. Was bedeutet Singen eigentlich? Mund, Zunge, Membranen, Lungen, den Hals, Pharynx, Larynx, Kinn, Zähne, Muskeln, all die frontalen und seitlichen Wände, es bedeutet so vieles. Vielleicht hattest du mal eine Gesangsstunde. Wenn du einen Fehler machst: "Wie ist es, gut oder schlecht?" Dann gibt es eine Zeit, in der du Technik lernst. Du bist unsicher ... Und manchmal hörst du dir selber zu und denkst: "Oh, das ist richtig." Aber am nächsten Tag kommt es nicht. Das Problem ist, daß du diesen oder jenen Teil einzeln übst. Doch irgendwann bringt deine Körperintelligenz alles zusammen, und dann läuft es. Es ist wie eine Art Verdauung all dieser kleinen Dinge, die vorher einzeln da waren. Wenn es reif ist, dann kommt es. Und ich glaube, bevor ich es ausprobierte, war es schon reif. Aber ich wußte es nicht. Vielleicht war mein Ohr bereit, es zu hören. Vielleicht war die ganze Innenwahrnehmung meiner eigenen Stimme bereit, diese Art Klang zu erzeugen. Ich dachte nicht: "Ich will das tun", nein, nein, es kam. Und erst nachher versuchte ich herauszufinden, wie ich das mache, weil es so schön war. Das ist großartig, eine Art Geschenk, aber das bist du. Dieser Komplex, diese Maschine, dieser ganze Mechanismus wird von deinem Ohr gesteuert. Ich denke, der große Wegweiser ist dein Ohr mit dem Gehirn. Und beides zusammen schafft die Ordnung, die jeden kleinen Muskel in die richtige Position bringt, um den Klang zu erzeugen, den du bereits in dir hörst. Dann kommt es. Ich weiß nicht, ob das eine Erklärung ist,

aber ich denke, daß die ganze Maschine, die Muskeln und das Obr – bevor sie das machen, wissen sie, wo jede Kleinigkeit an ihrem richtigen Platz ist. Du kannst es nicht kalkulieren. Es kommt durch das Ganze.

Die in Salamanca, Spanien, geborene Fátima Miranda ist neben den amerikanischen Vokalperformerinnen Meredith Monk und Diamanda Galás oder dem niederländischen Lautdichter und Stimmkünstler Jaap Blonk eine der faszinierendsten, begabtesten und vielseitigsten Erscheinungen in der vokalen Performancekunst, die sie inzwischen seit mehr als einem Jahrzehnt mitbestimmt. Miranda besticht nicht nur durch die ungeheure Intensität und Präzision ihrer Stimme, die sie ihrem kleinen, drahtigen Körper mit schier unerschöpflicher Energie und Selbstdisziplin entlockt. Sondern sie betört zugleich durch ihr untrügliches Gespür für Klangfarben, Stimmungen und Rhythmen, mit denen sie ihre artifiziellen Klangbilder komponiert. Jedes ihrer Konzerte ist ein multimedales Gesamtkunstwerk, in dem sie Musik und Video, Gestik und Mimik, Bühnenbild (gegebenenfalls Video), Licht, Kostüm und Maske zu einer Einheit verschmilzt. Auch hierin ist Miranda nur mit den Pionierinnen der Vokalperformance, Monk und Galás, zu vergleichen.

Als Miranda Ende der siebziger Jahre ihren künstlerischen Werdegang einschlug, blickte sie bereits auf eine erfolgreiche wissenschaftliche Karriere als Kunsthistorikerin zurück. Sie gab Seminare zur Kunst der Avantgarde, hatte zwei Bücher zum Städtebau veröffentlicht und arbeitete gerade an ihrem nächsten Karriereschritt: Von 1982 bis 1989 leitete sie die Musikbibliothek an der Complutense Universität Madrid. Dort war ihr die Einrichtung eines ersten internationalen Klangarchivs Spaniens anvertraut. Die von der Publikation ihres Buches "Die Phonotheek" gekrönte Arbeit wurde 1985 mit dem nationalen Preis für Kultur und Kommunikation ausgezeichnet.

Miranda suchte ihre Stimme nicht, sondern sie fand sie – zufällig, gänzlich unerwartet. Llorenç Barber, Musiker, Komponist und Musikologe, ein Kollege an der Universität, lud sie zu einer Art Weltmusik-Workshop ein: "Taller de Música Mundana" – ein postavantgardistisches Projekt, in dem es in gemeinsamen und solistischen Improvisationen die Klangpoesie des Alltags zu entdecken galt. Miranda blies auf Plastikröhren und kratzte auf Metall. Sie erforschte das Geräusch von Wasser, Steinen, Muscheln und besonders von Papier, bis eines Tages ihre Stimme in den Dialog der Dinge trat. Das war im Jahre 1979. Zwölf Jahre später realisierte Miranda ihre erste Konzertperformance für Solostimme "Las voces de la voz", 1995 folgte "Concierto en Canto" und im Jahre 2000 gab sie mit "ArteSonado" ihr drittes Konzert. Jedes der Konzerte wurde anschließend als Compactdisc herausgebracht. Die Entdeckung ihrer Stimme hatte zu einer überraschenden Wende im Leben der Wissenschaftlerin geführt.

Miranda begann, Gesangsunterricht zu nehmen, sie improvisierte weiterhin mit "Taller de Música Mundana" und sammelte Auftrittserfahrungen an verschiedenen Orten. 1986 gründete sie zusammen mit Llorenç Barber und dem Lautpoeten Bartolome Ferrando das "Flatis Vocis Trio". Eine Gruppe, die sich mit polyglotten Sprachkompositionen und Lautgedichten zwischen den Grenzen von Sprache und Musik bewegte. Hier sammelte Miranda wichtige Erfahrungen im vielschichtigen Umgang mit der klingenden Sprache. Als "objets trouvés" oder als lautmalerisches und lautgestisches Spiel fand das Erprobte Eingang in ihre eigenen Stücke. Die Komposition "Nana", veröffentlicht auf der Langspielplatte "Grosso Modo", ist ein schönes Beispiel für diese Zeit. Aus dem rhythmischen Lautspiel männlicher und weiblicher Stimmen mit dem Wort "Nana" tritt immer deutlicher die Stimme Mirandas hervor: In den vogelähnlich tremolierten Glottisschlägen, den kurzen Schreien, Rufen und Jauchzern, dem Fauchen und Flüstern kündigen sich bereits die für sie typischen Vokaltechniken an.

Bald folgten weitere Schritte: 1987 ging Miranda nach Paris. Sie studierte Belcanto bei der japanischen Sopranistin Yumi Nara und Obertongesang bei Tran Quan Hai. Über Yumi Nara entstand der Kontakt zum französischen Komponisten Jean-Claude Eloy. Er entdeckte in Fátima Miranda eine geeignete Sängerin für seinen Zyklus "Libérations". In den beiden ersten Teilen dieses Werks sollten zwei weibliche Stimmen mit ihren erweiterten Techniken im Zentrum stehen. Sie wurden Miranda und Nara auf den Leib zugeschnitten. Für Miranda in der Hauptstimme komponierte er "Sappho Hikétis" – zu deutsch: "Die flehende Sappho". Ein, wie er schreibt, "wahrhaftiger, grausamer, rebellischer Schrei", ausgestoßen von der griechischen Dichterin und Priesterin, Sappho von Lesbos. Bereits hier zeigt sich

die schier grenzenlose Verwandlungskunst der Vokalperformerin, deren Stimme hier Züge eines übermenschlichen, vogelartigen Zwitterwesens erhält. Das ritualhaft anmutende Stück für zwei Soprane, Metallschlagwerk und Elektroakustik wurde 1989 auf dem Festival d'Automne in Paris uraufgeführt.

Die intensive Zusammenarbeit mit dem Komponisten sollte auch Mirandas Soloarbeit beflügeln. So zum Beispiel geht die Entstehung eines Katalogs mit eigenen Vokaltechniken auf diese Begegnung zurück. Die Idee kam ihr während der Vorbereitungen auf einen Besuch Eloys, der sich mit ihren Vokaltechniken vertraut machen wollte.

Ich war in meinem Studio in Paris, wo ich wohnte, und ich begann, alle meine Kassetten mit den verschiedenen Proben und Konzerten, die wir gemacht hatte, durchzuhören. Ich entschied, einen Katalog von dem zu machen, was ich konnte, indem ich versuchte, mir selbst zu erklären, wie ich die Klänge produzierte: von welcher Note bis zu welcher Note? Welchen Umfang kann ich mit jeder Vokaltechnik erreichen? Als Bibliothekarin und Wissenschaftlerin hatte ich eine wirklich sehr strenge Forschungsmethodik für mich entwickelt. Deshalb konnte ich die gleiche Methodik in den Dienst meiner Stimme stellen. Und ich untersuchte meine Stimme wie mit einem Mikroskop. Ich versuchte, jede kleine Subtilität herauszuhören und mir selbst in diesem Buch zu erklären.

Natürlich war die Katalogisierung der eigenen Vokaltechniken ein für Miranda naheliegendes Unterfangen. Und es verhalf ihr nicht nur zu einem umfangreicheren Bewußtsein über ihre vokalen Möglichkeiten, sondern setzte einen permanenten Prozeß der Ausdifferenzierung und Erweiterung in Gang. Heute verzeichnet ihr Katalog etwa zweihundert verschiedene Klänge. Dazu gehören neben ihren selbsterfundenen oder besser: selbstgefundenen Techniken wie die „voz cristal“ auch verschiedene lautmalerische Klänge und Geräusche, bei denen ihre Stimme zum Perkussions- und Blasinstrument wird. Oder aus dem Belcanto weiterentwickelte Techniken wie besondere Formen des Vibratos oder Trillers, sowie Ableitungen aus verschiedenen ethnischen Gesangspraktiken, wie zum Beispiel aus dem Flamenco, dem balearischen „chant redoblado“ oder dem mongolischen Obertongesang „Xöömj“.

Ihr zweiteiliges Solostück „PercuVoz“ –der Titel ist ein Neologismus aus den Worten „Percussion“ und spanisch „voz“ (Stimme), liefert ein treffendes Beispiel ihrer kreativen Variations- und Erfindungsgabe im Umgang mit dem mongolischen „Xöömj“-Gesang. Sein scharfer, nasaler Klang, bestehend aus Fundamental- und Oberton, wird hier zum Ausgangspunkt eines differenzierten, reizvollen Spiels mit Obertönen, Klangfarben und Rhythmen.

Miranda beginnt, indem sie die Schallemission beim Austreten aus dem Mund mit der flachen Hand schlägt, wodurch eine Art Tremolo oder Triller entsteht. *Das ist eigentlich die Perkussion der Luft*, erklärt Miranda, *aber dafür muß die Emission der Stimme sehr scharf sein, fast wie ein Messer.* Nachfolgend wird das Klangfarbenspektrum der „Metralleta“ genannten Technik durch verschiedene Artikulationsbewegungen der Zunge ausgereizt. Dann kommt der Zeigefinger zum Einsatz. Er wird in verschiedenen rhythmischen Folgen vor die Lippen gelegt, zieht an einem Mundwinkel oder wirbelt in waagerechter Lage zwischen Ober- und Unterlippe. Auch dies sind perkussive Techniken, mit deren Hilfe Miranda in Abhängigkeit von der Anlegestelle des Zeigefingers, der Geschwindigkeit des Wirbelns oder der Zungenform verschiedene neue Obertöne erhält. In weiteren Phasen wird mit Daumen und Zeigefinger der einen Hand auf beiden Mundwinkeln oder sogar auf den Wangen getrommelt, während die andere Hand zum Beispiel auf den Nasenflügeln spielt.

Die nach und nach gesteigerte Variation von Obertönen, Rhythmus und Melodie deckt schließlich eine weitere Seite der Vokalartistin auf. Ihren ausgeprägten Sinn für Humor und Komik, den sozusagen geerdeten Teil ihrer Kunst. Dem gibt sie in der zweiten Hälfte von „PercuVoz“ mit einem bis zur Erschöpfung getriebenen, verrückt-virtuosen Kokettierspiel freien Lauf. Wobei Miranda gnadenlos alle Register ihrer Stimme zieht, während sie fast schamlos mit Fingern und Handflächen auf Lippen und Wangen schlägt.

Für mich ist dieser Sinn für Humor in den Stücken sehr wichtig, aber nicht einfach Humor als Humor –nein, es ist nicht einfach „ha,ha“. Ich denke, es ist sehr wichtig, etwas zu sagen. Vielleicht nicht gerade auf die einfachste Art. Nicht wie:

“Das ist pink oder gelb oder das ist grün.” Ich mag es, das Publikum für eine neue Erfahrung zu öffnen. Ich tue es so, daß die Leute gezwungen sind, mir zuzuhören, und wenn sie es nicht verstehen, geben sie weg. Und ich weiß, daß ich das Risiko auf der Bühne eingebe, weil ich ein hohes Maß an Konzentration verlange. Aber es gibt eine Spaltung. Von Anfang an weiß ich, daß die Leute mich lieben oder mich hassen. Das ist großartig. Kein Haß, aber einfach ...ich denke, meine Art zu singen ist irgendwie so direkt, daß die Leute merken, daß sie ziemlich berührend ist. Und es gibt Leute, die wollen nicht berührt werden, weil es in gewisser Weise schamlos ist. –Du weißt, wenn du dich selbst verstecken willst, wenn du dich schämst, deine häßlichen Seiten zu zeigen. Oder dunkle Seiten deiner selbst. Zum Beispiel, wenn Leute Pipi auf der Straße machen, dann ist das schamlos. Oder wenn jemand Intimitäten aus seinem Liebesleben erzählt. Das ist irgendwie schamlos. In diesem Sinne ist es für mich wichtig, sehr vorsichtig mit diesem Punkt zu spielen und die Leute ein wenig in die Ecke zu stellen ... Wenn ich auf eine bestimmte Art singe, dann merken sie, daß sie es selbst so machen. Aber ich mache es öffentlich auf der Bühne, und ich habe keine Angst, das zu zeigen, weil für mich der Mensch der Punkt ist, wo alles beginnt, und der ist sehr widersprüchlich. Wir haben kultivierte, wunderschöne Seiten, und wir haben sehr häßliche, sehr dumme Seiten, aber ich denke, daß wir das akzeptieren müssen. So habe ich das gemeint. Aber ich nehme es sehr ernst. Ich mache es mir nicht leicht.

Den vielleicht wichtigsten Schritt in ihrem privaten Gesangsstudium machte Miranda jedoch in Indien, als sie sich von Mitgliedern der Dagar-Familie über einen Zeitraum von fünf Monaten in den “Dhrupad” –Gesang einweisen ließ. Der “Dhrupad” –Gesang ist eine spirituelle Gesangspraxis, die aus zwei Teilen besteht: einem improvisierten Teil in freiem Rhythmus, genannt “alap”, der auf der heiligen Silbe “OM” oder einem Mantra gesungen wird. Der zweite Teil besteht aus einem Dhrupad oder “Dhamar”. Das sind Verse mit komponierten Melodien und strukturierten Rhythmen. Der Dhrupad hat seinen Namen von diesem zweiten Teil. Er bedeutet “perfekte Poesie in allen ihren Teilen”.

Ursprünglich war es Mirandas Interesse an dieser Gesangstechnik, das sie nach Indien führte, doch dann war es weniger eine Technik als vielmehr eine umfassende, tief reichende Erfahrung, die sie mit nach Hause nahm.

Ich muß sagen, daß ich am Anfang, als ich nach Indien ging, nach neuen Vokaltechniken und neuen Inspirationen suchte. Aber dann, nachdem ich schon einige Zeit in Indien war, begriff ich, daß für mich das Wichtigste in der indischen Musik war, daß ich mein Ohr trainierte, das Hören erweiterte, um in die größten Feinheiten des Klangs einzudringen. Denn je größer, weiter, reicher dein Ohr wird, umso mehr kannst du unterscheiden. Ich meine: Mikrotöne, Obertöne und Feinheiten wie Licht, Dunkelheit. Und je mehr du mit deinem Ohr unterscheiden kannst, um so mehr kann dein Kehlkopf unterscheiden. Das ist eine Art Zirkelschluß. Aber dann begriff ich, daß du tatsächlich mit deinem Ohr singst, mehr als mit deinem Kehlkopf. Ich meine, der Kehlkopf ist ein Instrument, das im Dienste des Ohrs arbeitet, wie du weißt. Das Ohr gibt den Befehl durch das Gehirn zum Kehlkopf. Das ist der Weg. Es ist nicht umgekehrt. Es geht nicht vom Kehlkopf aus. Am Anfang schon, das ist klar, denn welcher Körperteil ist der Stimme näher als der Kehlkopf? Aber das Wichtigste für mich in Indien war, daß ich mir diesen Weg klarmachte, wo es langging. Und in diesem Sinne war meine Ausbildung in Indien mehr auf das Ohr gerichtet.

Diese Erfahrung machte Miranda vor allem in der “Kharach” –Disziplin”, ein tägliches, ein -bis zweistündiges Atem- und Stimmtraining auf dem tiefsten Ton des Brustregisters, das jeweils zwei Stunden vor Sonnenaufgang auszuführen ist. Selbst für eine engagierte Person wie Fátima Miranda gehörte zunächst eine große Selbstdisziplin dazu, die nötige Menge an Willenskraft, Konzentration und Beharrungsvermögen aufzubringen, um die Übung über den Zeitraum von mehreren Wochen durchzuhalten. Doch es gelang ihr, sich über diesen Weg das lebendige Universum des einzelnen Klangs zu erschließen und ihm mit der Stimme zu folgen.

Wohin dieses Aushorchen und Auskosten des Stimmklangs kompositorisch führen kann, zeigt Miranda in vielen ihrer Stücke, wie zum Beispiel in “Halitus”, einem Stück auf ihrer ersten Compactdisc, “Las voces de la voz”, oder in “Dhrupad Dream”, erschienen auf ihrer zweiten CD, “Concierto en Canto”. Hier kreierte sie mit Hilfe eines Mehrspurtonbands einen vielschichtigen, aus subtilen Vokaltönungen komponierten Klang, der ihre Solostimme wie ein Lichtschimmer umgibt. Es scheint, als würde sie damit ihre introspektive Hörerfahrung nachvollziehbar machen. Eine weitere beeindruckend schöne

Komposition gelang ihr im Jahr 2000 mit "Diapasi3n", die auf ihrer dritten CD "ArteSonado" erschien, einem vielstimmig gewebten Zyklus, dessen stimmungsvolles Spiel mit Rhythmen, Lauten und Geräuschen zuweilen an Joan La Barbaras "Sound Paintings" erinnern mag.

In "Diapasi3n" –Die Farben der Sonne–, einem Stück für Sopran und achtspuriges Zuspieldband, hat Miranda mit Hilfe von acht verschiedenen, übereinandergelegten Vokalfarben den tiefen, obertonreichen Klang der indischen Tambura nachempfunden. Die erste Farbe, so notiert sie in der Partitur, ist ein zurückhaltendes, freundliches *a*, gesungen auf einem Seufzer, ohne Spannung, etwas eingetrübt, behutsam, verhalten. Die zweite Farbe ist kräftig und nachdrücklich, eine dunkle, glänzende, smaragdgrüne, samtige Stimme, plaziert am Nasenrachen. Die dritte ist ein dunkles großes *fis*, kräftig, aber nicht übertrieben, fast wie eine Schiffssirene, aber verhalten. Die vierte ist ein hoher Sopran, sehr verhalten, wie der echte japanische Lack, ein Schimmer auf dem Seufzer. Der fünfte: feminines Zentrum, heller, diskreter Lack, fast engelhaft, weicher Ansatz, und so weiter. Über diesem schimmernden Grund schwebt "gesungen auf dem Atem" wie Miranda formuliert, ein melismatisch verziertes, unendliches Glissando.

Im "alap" des "Dhrupad" –Gesangs ist die Hauptsache der Klang. Vom Klang wird gesagt, daß er der Schöpfer des Universums sei. Die Schönheit des "alap" aber bestehe darin, daß er keine bestimmten Worte hat, weil Worte das Gefühl begrenzen. Weil er aber keine Worte hat, ist er universell. Er kann die Menschen berühren, egal welcher Nationalität sie sind. Diese Universalität könnte auch Miranda für ihre Vokalkunst in Anspruch nehmen. Vielleicht erscheint sie uns deshalb trotz ihrer Fremdheit so vertraut, wenn wir sie zum ersten Mal hören.

Ein anderer Grund dieser Vertrautheit aber liegt in ihrer kompromißlosen Authentizität. Zwar erlernte Miranda die Vokalpraktiken anderer Kulturen, doch von "kitschigen Postkarten" hält sie nichts. Das plakative Zitieren weist sie ebenso entschieden zurück, wie sie sich gegen die unkritische Übernahme wehrt. Spätestens nach ihrem Indienaufenthalt wurde ihr bewußt, daß jede von außen kommende Technik erst dann zu einem eigenen Teil ihres Repertoires werden kann, wenn sie einen Transformationsprozeß durchlaufen hat. Erst ein krisenhafter Bruch oder ein unbewußter Verdauungsprozeß führt zur Verinnerlichung des Erlernenen.

Ein Beispiel, das Miranda immer wieder anführt, ist die Geschichte, wie sie den iranischen "tahrir", eine Art Jodeltechnik, in die sie sich verliebt hatte, in Paris erlernte. Nach wochenlangem, intensiven Studium bekam sie eine Grippe, die so stark war, daß sie ihre Stimme verlor und zum Abbrechen des Unterrichts gezwungen war. An ein Pausieren und Auskurieren war jedoch nicht zu denken. Miranda mußte nach Madrid zurück, um ihren Umzug nach Berlin vorzubereiten. Dort hatte sie vom Künstlerprogramm des Deutschen Akademischen Austauschdienstes ein sechsmonatiges Arbeitsstipendium erhalten. Erstmals in der geräumigen Stipendiatenwohnung mit ihrer einladenden Akustik brach der "tahrir", wie sie erzählt, völlig verändert aus ihr heraus:

Jedesmal, wenn ich etwas von außen integriere, ist es so, als ob ich ein Trauma durchlaufe, eine Art Krise. Ich meine, es ist wie eine Art interessanter Unfall, mit dem du klarkommen mußt, wie wenn du durch eine Krankheit hindurchgehst. Und dann kommt es wirklich zu einer Art Hochzeit. Du verbeiratest dich damit. Und du hast damit eine Art Krise, wie sie jede echte Beziehung braucht, denn ihr seid dabei, "eins" zu werden. Und dann diese neue Situation in Berlin: ein neuer Ort, ein neues Haus, eine gute Akustik. Eines Tages kam etwas heraus und begann plötzlich mit diesem "coup de glotte", mit diesem Jodeln. Aber es war eine Art Melodie. Also war es bereits verdaut. Ich hatte es total vergessen, aber es war bereits in mir. Dann kam es mit dieser Melodie heraus, und ich begann zu singen: "Ha!?" Ich war sehr beeindruckt, weil das war eine Art Stimme, die ich niemals hervorgebracht hatte. Und ich fing an zu weinen, weil ich war ... "Oh, mein Gott, was war das?" Ich war so bewegt, weil das so stark war. Das Ergebnis war ganz anders als dieser "tabri", weil es tiefen Register lag. Aber der Mechanismus des Stimmapparates war der gleiche, und er kam von diesem iranischen Jodler.

Plastisch, fast skulptural, tritt der herzerreißende gejammete Jodler in ihrem Stück "HORAdada" –Die gegebene Stunde – stischen, schwebenden Gestalten aus einem surrealistischen Gemälde von Salvador Dalí. Nicht nur in "HORAdada", sondern in Mirandas Kompositionen generell vollzieht sich eine

reizvolle, eigenwillige Synthese zwischen asiatischer Vokalpraxis und westlicher Avantgarde. Daß Miranda bei all dem geballten Schmerz kein Kind von Traurigkeit ist, macht der Vergleich mit ihren eher theatralisch angelegten Stücken deutlich. Hierzu gehört "La voz cantante", ein etwa halbstündiges musikalisches Monodram, in dem man die selbsterfundenen Dialoge und trotzig-hysterischen Anfälle einer zunächst brav mit dem Taktell übenden Gesangsschülerin erleben kann.

Dazu gehört aber auch eine Reihe von song-oder chorus-ähnlich aufgebauten Stücken. Hier wird noch einmal deutlich, daß die im quirligen Zentrum Madrids lebende Künstlerin einen großen Teil ihrer musikalischen Inspiration direkt aus dem Volk, von der Straße holt.

In "Re-percussiones 1 –Esto es que lo que no tiene Nombre" (wörtlich: Zurück-Schläge I –Dafür gibt es keinen Namen), ebenfalls ein Stück aus ihrem Zyklus "ArteSonado", setzt sie ihre lautpoetische Arbeit aus dem "Flatis Vocis Trio" mit der collagartigen Verarbeitung einer Waschmittelwerbung fort. Dabei spielt sie gekonnt mit dem sogenannten "Cocktailparty-Effekt". Zu hören ist ein Chor mehrerer Waschfrauen, die mit der Stimme Mirandas über einem schaukelnden Rhythmus kokettieren, tratschen und keifen, immer hysterischer werden und schließlich wie ein Schwarm Krähen auseinanderstieben. Hier kommt noch einmal Mirandas nimmermüdes, spanisches Temperament ins Spiel. Auch davon hat sie, neben der Geisteskraft, die sich in den ausgeprägten Höhen ihrer Stimme spiegelt, eine gute Portion mitbekommen. Wer Fátima Miranda kennt, der weiß, daß sie auch als privater Mensch stets bis ans äußerste ihrer Kräfte geht. Wenn man selbst schon niht mehr kann, hat sie noch lange nicht genug.

