



FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

Centro de Estudios Electroacústicos

## DE SABLE A VUES AERIENNES EL DESARROLLO DE UN ESTILO

**Julian Anderson**

*Traducción de Pablo Cetta*

Sin duda, existen pocos compositores de la generación de Tristan Murail cuya música sea tan inmediatamente identificable como la suya. Este mismo compositor me ha confiado que siempre quiso, en efecto, poseer un estilo propio, aunque sin saber cómo éste se conformó : “jamás busqué deliberadamente procurarme un estilo”.

El objetivo de este artículo es el de intentar caracterizar los aspectos dominantes del estilo de Murail, considerando principalmente las obras escritas entre 1974 y 1980, para concluir con algunas reflexiones acerca de las partituras más recientes, posteriores a *Désintegrations*.

### DE 1974 A 1980

*Sables*, obra para orquesta compuesta en 1974, marca indudablemente el nacimiento de lo que consideramos como la forma personal de Murail. Fue la primera vez que recurrió a espectros armónicos recurrentes como punto de referencia en el interior mismo de la pieza, tal vez, por la influencia de una obra reciente de Grisey, *Derives*, para dos agrupaciones orquestales. El espectro armónico hace su aparición, en toda su plenitud, sobre un *mi* grave, poco después del comienzo de la obra. Luego ese espectro es alterado, pues emerge uno nuevo sobre *si bemol*, hacia la mitad de la pieza, que conduce al paroxismo. El último espectro armónico interviene hacia el fin de la obra (compases 33-35 de la letra E), donde es representado por su fundamental y dos parciales (el 28 y el 56), otra vez sobre *mi*. El resto de la armonía de la obra es inarmónica, y fue compuesta principalmente de forma intuitiva, a excepción de la armonía en los metales y cuerdas graves hacia los compases 25 a 35 de la letra D, que proviene de un espectro armónico invertido, procedimiento raro en Murail.

Otro aspecto típico de *Sables* y del estilo de Murail es la ausencia de silencios, y en consecuencia la extrema continuidad de la música (¡no encontramos ningún silencio en las partituras del autor entre 1974 y 1983!). En *Sables* esta característica está reforzada por la presencia casi permanente de sonidos tenidos y de continuos : la pieza se desarrolla casi enteramente sobre un fondo de percusión, ruido rugoso de maracas y de instrumentos de parche o metálicos, que se interrumpe sólo una vez hacia el fin de la obra, antes de acompañar los tres últimos compases. Murail continuó con la exploración sobre la utilización de planos sonoros secundarios en *Ethers*, y su escritura para la percusión de sonido indeterminado jamás cesó de privilegiar a los instrumentos tales como maracas, redoblante, güiro, matraca, en la búsqueda del grano sonoro o del ruido blanco.

En *Memoire/Erosion* (1975-76), para corno y nueve instrumentos, el recurso estructural del espectro armónico es continuado; aparece aquí hacia la mitad de la pieza, como un punto de calma y de coherencia en el seno del flujo musical. Pero *Memoire/Erosion* se distingue sobre todo por una simulación instrumental de la técnica de reinyección en anillo, la misma que se practica en un estudio electrónico analógico : dos grabadores son conectados de modo que los sonidos registrados por el primero pasan al segundo, que los lee y los transfiere nuevamente al primer aparato, que les combina un nuevo material. El aspecto dominante de este procedimiento es su periodicidad (y es por eso que aparece en la música de Murail), y también que tiene el efecto de generar cierta entropía : en razón del ruido de fondo, del soplo de la reproducción repetida, aparece un proceso de erosión y de degradación, que resulta en una fuente de ruido indiferenciado. En *Memoire/Erosion*, ambos aspectos son simulados. Cada uno es interpretado por el corno solista e imitado por los otros instrumentos, luego de un lapso de tiempo comienza a ser progresivamente distorsionado y deformado; la música evoluciona de lo periódico a lo caótico, de la organización a la desorganización. Sin embargo, a la inversa de Grisey, Murail infrecuentemente asocia la periodicidad con la armonía perfecta : esta no se produce más que una vez en el medio de la pieza, en la letra F. En otros momentos de periodicidad extrema, la armonía aparece sorprendentemente “inarmónica” y fuertemente extraña. Un caso de este tipo aparece en el proceso de reconstrucción que comienza en el compás 20 de la letra I, donde un nuevo punto de estabilidad rítmica es afectado por un acorde resonante pero inarmónico, de un tipo que se tornará característico de la música de Murail (figura 2b). Aquí, como en otros casos comparables, Murail parece haber compuesto de manera puramente instintiva; todavía no había descubierto el medio para organizar su inarmonicidad.

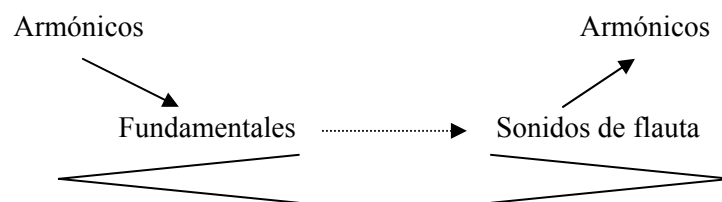
## DE 1977 A 1980

Después de *Memoire/Erosion*, Murail se lanzó a la realización de una serie de obras concebidas muy sistemáticamente. Lejos de obtener un estilo menos personal y más anónimo, este paso hacia un rigor acrecentado y una voluntad lógica en el proceso de la composición, exagera las características ya presentes en su música. Encauza su especificidad, tal vez porque los métodos elegidos asocian rigor con flexibilidad y libertad. La modulación en anillo y la frecuencia modulada le permiten controlar el grado de inarmonicidad de la armonía; el cálculo de las curvas de duración logarítmicas le permite controlar las aceleraciones y desaceleraciones; y los gráficos que conciernen una vasta escala de tiempo le permiten controlar las duraciones largas, las zonas de orden y desorden, de tensión y relajación, etc. Por encima de todo, la diferencia entre el material y la forma de la pieza está progresivamente desdibujada : Murail descubre que los sonidos tienen evoluciones de una complejidad tal que constituyen en sí mismos una secuencia musical. De la misma forma en que se borra la distinción entre sonidos y forma, se borran los límites entre otros parámetros –armonía y timbre, altura y ritmo. La predilección ya citada del compositor por una música de un desarrollo continuo se funda en un interés más vasto por el continuo sonoro mismo. Las consideraciones de orden psicoacústico son de gran importancia en su música : si la música se desenvuelve en un largo y único continuo, ignorando la “vieja grilla de los parámetros”, el aspecto relativo de la percepción de referencias en el seno de ese continuo se convierte para el oyente en un elemento capital de la sustancia musical.

Con el fin de ilustrar los métodos de trabajo de Murail examinemos un poco más de cerca la primera parte de *Ethers* (1978), para flauta solista, trombón, violín, viola, violoncelo, contrabajo y continuo de maracas. Para comenzar, algunas cuestiones de orden general sobre la obra en su conjunto; la relación entre la flauta solista y el grupo instrumental es de la misma naturaleza que la que une al corno solista con el grupo en *Memoire/Erosion* y, aún más, las ondas Martenot a la orquesta en *Les Courants de l'Espace*, escrita un año después de *Ethers*. En estas tres obras, el doble proceso de imitación y de distorsión es un componente esencial de la forma de la pieza, pero es en *Ethers* y en *Les Courants* que se manifiesta de manera más rigurosa y convincente. En *Ethers*, la flauta emite una serie de “modelos acústicos” que los otros instrumentos intentan simular, deformándose todos progresivamente de modo que se transforman en nuevas texturas

que dan contexto a nuevos “modelos acústicos”, o simplemente los sugieren. Naturalmente, Murail, introduce numerosas variaciones sobre este esquema de base, lo que agrega sorpresa y riqueza a la forma (las maracas crean un “ambiente” comparable al de *Sables* –como en esta última pieza, se interrumpen bruscamente poco antes de terminar la pieza, para reaparecer sólo una veintena de segundos después). El modelo propuesto por la flauta en la primera parte de *Ethers* es una serie de sonidos de modulación en anillo que produce el flautista cantando una nota mientras toca otra. Todo el material armónico de los otros instrumentos está basado en estos sonidos complejos. La obra no comienza directamente con uno de estos sonidos complejos, sino con la imitación instrumental de uno de ellos. La música nace con los armónicos del primer complejo de modulación en anillo; el contrabajo toca un sonido diferencial de segundo orden (fa sostenido). En cuatro soplos sucesivos de duraciones distintas (repectivamente 22, 5, 18, 12 y 18 segundos), las cuerdas descienden de los armónicos del complejo hasta sus fundamentales y retornan, antes de un quinto y largo crescendo de 21 segundos que evoca claramente al complejo original (compases 24 en adelante); la flauta toca el complejo original en el compás 27.

En su texto de presentación, Murail analiza esta parte como “una sucesión de olas, cada vez más cortas. Cada ola conlleva un crescendo y un descenso al grave (las cuerdas pasan de los armónicos a las fundamentales). Los agregados de las cuerdas anuncian los sonidos complejos de la flauta”. Veamos de que manera el compositor ilustra este proceso :



Pero no es para nada tan simple. Si dejamos de lado las olas iniciales que, como indicado anteriormente, sólo concierne a las cuerdas, esta descripción se aplica únicamente a la primera ola (a partir del compás 17). La segunda ola comienza de la misma manera, los armónicos del mismo complejo conducen a las fundamentales y a la reaparición de la flauta (compás 33); pero la flauta se dirige inmediatamente hacia un nuevo complejo, sin vínculo con el precedente, sobre la misma nota cantada (mismo compás 33). Las cuerdas imitan este segundo complejo, tocando los armónicos y otra vez las fundamentales, conduciendo a una nueva entrada de la flauta sobre otro complejo distinto. La entrada siguiente de la flauta, compás 44, se realiza otra vez sobre un complejo sin relación con el material propuesto por las cuerdas (el cual está basado en el complejo precedente). La quinta ola está construida a partir de un complejo que tiene una nueva nota cantada, si bemol, que las cuerdas introducen con sus armónicos. El complejo siguiente, el último, aparece también sin haber sido anunciado por ningún material existente. Seguidamente, sin que aparezca ningún nuevo complejo, todas las olas se estrellan (algunas más que otras) respondiendo al diagrama de Murail. Simultáneamente al proceso descrito, el trombón y el contrabajo enriquecen los complejos de base del sonido diferencial de segundo y de tercer orden, que adquieren una importancia crucial a partir de la sexta ola. Vemos entonces que también en esta parte relativamente simple de la obra, Murail modifica y enriquece considerablemente su esquema de referencia para obtener un resultado de mayor interés musical. Sobre esta trama, Murail organiza una aceleración global, cada ola es más corta que la precedente : la primera dura 20,2 segundos y la última 0,6. Esta aceleración fue calculada a la manera de una curva logarítmica, curva que sin embargo ha sufrido ligeras deformaciones por razones prácticas en el curso del trabajo de transcripción. Tal curva representa la duración real de cada onda en virtud de las indicaciones de tiempo mencionadas en la partitura. No obstante, el carácter global de la aceleración, suave progresión de una inestabilidad hesitativa hacia un movimiento de precipitación extrema, está a fin de cuentas cuidadosamente preservado. La aceleración transforma a las lentas pulsaciones iniciales de las cuerdas en una densa textura de

pequeños saltos que, en la segunda parte de la obra, constituye el contexto del modelo acústico siguiente de la flauta.

Las particularidades estructurales relevadas en esta parte de *Ethers* se reencuentran en todas las obras de Murail posteriores a 1977; a decir verdad, después de esta fecha, no encontramos mucho (o casi nada) que haya sido compuesto de manera puramente intuitiva –simplemente, sus métodos de trabajo se han refinado progresivamente. La especificidad de su técnica de composición parece por naturaleza estar en contra de cualquier tendencia al cliché, de toda inclinación hacia un estilo musical generalizable –la forma y la estructura de cada pieza tienen vínculos directos con su material sonoro particular. En los hechos, numerosas obras tienen, sin embargo, ciertos procedimientos de progresiones de texturas, de armonía y también de formas, a pesar de la gran variedad de paletas de instrumentación y por lo tanto de materiales, que son utilizados en una pieza u otra. Estas son las particularidades que vamos ahora a abordar.

## LA ARMONÍA

Las obras escritas entre 1977 y 1980, y en menor medida las piezas ulteriores, presentan un estilo armónico bien definido y claramente audible. Al contrario que Grisey, Murail no recurre salvo raramente a los espectros armónicos puros, y aún más difícilmente en las obras escritas luego de 1980. Cuando lo concreta, muestra una tendencia en la elección de parciales bastante espaciados, que dan una cualidad abierta, en una armonía donde son puestas en relieve novenas y terceras.

a)  $\sharp$   $\sharp$   $\sharp$  b)  $\sharp$  c)  $\flat$   $\flat$   $\flat$

Fundamental théorica

Territoires, p. 33 y siguientes    Couleurs, p. 4    Ethers, p. 19

Figura 1

Bastante más corrientes son los espectros ligeramente inarmónicos, en los cuales uno o dos parciales “condimentan” un espectro mayoritariamente armónico (figura 2, donde las flechas indican los parciales armónicos).

a)  $\sharp$   $\sharp$   $\sharp$  b)  $\sharp$   $\sharp$   $\sharp$  8<sup>va-1</sup>

Couleurs, p. 4    Mémoire/Erosion, c.40 de I

Figura 2

Su característica más saliente en materia de armonía se encuentra en los espectros más típicamente inarmónicos, Murail muestra una preferencia marcada por los espectros que incluyen o valorizan las terceras menores, las cuartas aumentadas, las sextas mayores, las séptimas mayores y las décimas mayores. Encontraremos estos ejemplos en todas sus obras siguientes a *Mémoire/Erosion*; algunos de ellos son expuestos en el gráfico 3.

a) b) c) d)

Mémoire/Erosion id., I Territoires, p. 2  
 hacia c.30 de B  $\delta^{vb-}$   
 id., p18

e) f) g) h)

id., p. 19 Ethers c.27 de A id., c.57 de A id., c. 27 de D

i) j) k) l)

id., c. 45 de I  
 13 Couleurs, 8 id., 11 id., 13

m) n)

Gondwana, c. 43 y sig. de F  $\delta^{va-}$   
 Gondwana, id.  $\delta^{vb-}$

o) p) q)

Sillages, c. 30 de F De terre et de ciel, c. 7, cuerdas De terre et de ciel, c. 55  $\delta^{vb-}$

r)

Vues aériennes, C

Figura 3

A pesar de frecuentes similitudes en cuanto a la sonoridad y el color armónico, estos conglomerados son frecuentemente obtenidos por medios muy diferentes. Muchos remiten a un sonido de campana, cuyos espectros suelen presentar terceras menores, sextas mayores y décimas menores por encima de una fundamental. Dos de los más similares, que intentan imitar los sonidos de campana –(1) y (m)/(n)- han sido obtenidos por procesos diferentes. (1), extraído de la primera parte de *Treize couleurs du soleil couchant*, ha sido obtenido superponiendo dos espectros armónicos distantes de una décima menor (figura 4) –acorde que según los términos del compositor “suena como un tañido”. El espectro de (m)/(n), extraído de *Gondwana*, es producto de una frecuencia modulada, medio muy frecuentemente empleado en música electrónica para simular la sonoridad de la campana. Los conglomerados de (o) a (r) son obtenidos por frecuencia modulada o distorsión espectral. Otros numerosos conglomerados son generados sumando dos o tres parciales a una modulación en anillo (algunos ejemplos de esto están indicados con una flecha).

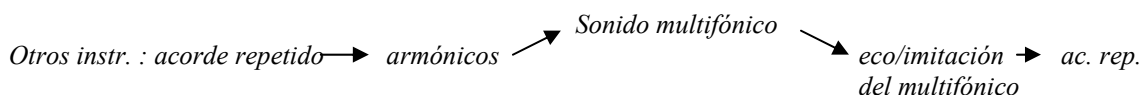


Cualquiera sea el método de producción, este tipo de acordes caracteriza la escritura de Murail, de 1977 a 1980. Ellos emanan una atmósfera particular, fácilmente reconocible, con ecos a menudo dolorosos que confieren una fuerza expresiva a la música. Murail mismo parece consciente de esto, porque pide en su nota de introducción a *Ethers* que sus últimos acordes tengan un “carácter desgarrador” y, con el mismo espíritu que me describió *Treize couleurs du soleil couchant* como su “pieza más triste”.

### CONTINUIDAD Y TRANSFORMACIÓN. LA MÚSICA COMO PROCESO

Según indiqué anteriormente, tiene como objeto general la exploración de los continuos sonoros como tales. En consecuencia, numerosas obras se presentan a la manera de un viaje a través de esos continuos, o asimismo, demuestran su existencia; por encima de todo, pueden ser comprendidas como ejercicios de transformación e ilusión auditiva : *Ethers* es una única y larga secuencia de ilusiones. Aceleraciones y desaceleraciones, estiradas y obsesivas, son el vehículo privilegiado de estos viajes a través del continuo; como ejemplo típico, la formidable aceleración central de *Ethers*, en las secciones E y F.

El proceso comienza como un simple juego de imitaciones entre la flauta y los otros instrumentos, según el siguiente esquema :



Mientras que el proceso se acelera, el acorde repetido se disuelve y el juego precedente se transforma en una estructura de olas (ver figura).

Con la aceleración de la música, estas olas son progresivamente reducidas por un proceso de truncamiento, a arpeggios, luego a apoyaturas; después del compás 37 de F, solo queda un flujo continuo de notas aisladas, que se acelera hasta que esas mismas notas se funden en un simple sonido granulado – la duración se convierte en altura. Murail ha comprimido una larga secuencia de unos 40 segundos en una duración del orden de la milésima de segundo. La

sección siguiente se presenta como un estudio de sonidos granulares (tremolo en las cuerdas, flutterzungs de piccolo y de trombón). Encontramos un proceso semejante de conducción de la altura/duración al grano/ruido en *Courants de l'espace* (de 29 de F a 46 de G) y en *Gondwana* (fin de la sección C). El efecto de desorientación producido por una aceleración tan vertiginosa corresponde totalmente con lo que expresa poéticamente Grisey, hablando de la aceleración que

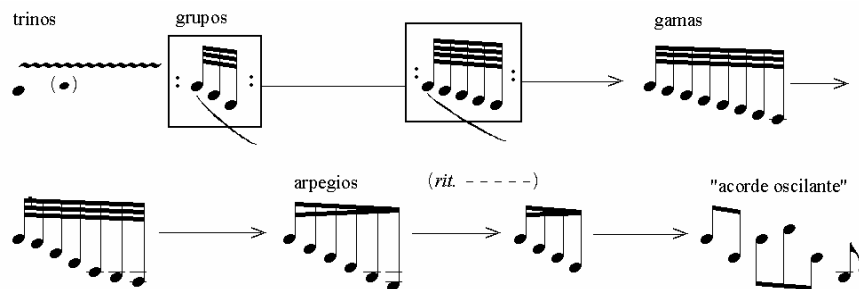
“propulsa al oyente hacia lo desconocido... la erradicación de la memoria”.

son écrasé  
a.s.p. = alto sul pont.

Las desaceleraciones prolongadas producen efectos inversos : la música experimenta progresivamente una ampliación, dejando ver un número creciente de detalles, como si la observáramos a través de un potente microscopio. Encontramos un ejemplo hacia el final de *Courantes*, letra G, cuando las ondas Martenot moduladas en anillo y la orquesta producen una secuencia de complejos granulados. Luego del compás 10, esos sonidos granulados comienzan un glissando hacia el grave, lo que ocasiona la desaceleración de los granos y su progresivo estiramiento en duraciones; en el compás 18, los granos se convierten en sordos “gruñidos”. La música continúa rallentando, lo gruñidos se alargan y actúan más espaciados, dejan ver una perspectiva compleja, armónicos, sonidos adicionales y diferenciales, ejecutados por el resto de la orquesta. Hacia el fin de la obra, esos elementos se extienden a la dimensión de secuencias enteras, que dividen a los gruñidos que aparecen ya sólo ocasionalmente.

A través de esas aceleraciones y desaceleraciones prolongadas, Murail nos hace comprender que la DIMENSIÓN constituye una categoría importante y poderosa de la percepción auditiva.

Algunos otros procesos de transformación están menos directamente ligados a la acústica. Uno de ellos, que Murail usa voluntariamente, consiste en transformar una nube de trinos en un acorde oscilante, lo cual puede traducirse fácilmente de modo gráfico :



Se trata nuevamente de un proceso de alargamiento gradual, como si los amplios arpeggios finales hubieran estado en realidad ya presentes en el trino inicial. Podemos entonces compararlo con la técnica de estudio que consiste en ralentar un sonido grabado, multiplicando así su duración inicial y en consecuencia bajando la altura, lo cual permite revelar los microdetalles. Se aplica simultáneamente a un cierto número de instrumentos o de partes. El efecto, representado hacia el fin del gráfico, se presenta según el contexto, como un acorde oscilante u ondulante. Ejemplos de este proceso se encuentran en la parte F de *Territoires de l'oubli*, en la parte D de *Ethers*, en la parte D de *Courants de l'espace* y en la parte B de *Gondwana* (maderas). Un procedimiento relativamente similar es utilizado en la parte IIIc de una de las obras más recientes de Murail, *Vues aériennes*, pero de forma muy abreviada.

Evocando tales procesos, Murail ha comparado el rol del compositor con el del jardinero : se trataría simplemente de plantar un grano musical y de verlo crecer; dicho de otro modo, la música sería un proceso natural que el compositor engendra en la selección del material inicial. Esto es, tal vez, la subestimación del rol de la creatividad en el hacer musical : no se puede perder de vista que el material que Murail recorta es rico en innumerables potencialidades; él selecciona aquellas que le convienen sin privarse de la ocasión de alterar los resultados o desviarlos en el sentido deseado. Otra comparación que él usa es la del compositor como escultor de la materia sonora, que nos parece un poco más próxima a la verdad.

La transformación perpetua, el juego sobre la ilusión que caracterizan a la música de Murail, recuerdan fuertemente la obra del pintor y grabador holandés Maurits C. Escher (1898-1972). Su serie de litografías de las *Metamorfosis*, sucesión de imágenes que reposan sobre el mismo principio de transformación continua y recurrencia a la periodicidad, ofrece en el plano visual una analogía asombrosa con piezas como *Ethers* o *Gondwana*.

## OBRAS RECIENTES

Luego de *Gondwana*, Murail se aleja de esta extrema continuidad. Obras como *Désintégrations*, *Time and Again* y *Vues aériennes*, se esfuerzan por explorar una arquitectura temporal netamente más compleja. El silencio comienza a jugar un rol importante aunque todavía ocasional en su música; la continuidades sólo son organizadas pero para ser quebradas; los procesos son parafraseados o sugeridos más que plenamente expuestos; la armonía es más compleja y más densa. Esto da una sucesión de obras en las cuales la estructura volátil y flexible deja siempre aparecer una continuidad subyacente. Peor se trata ahora de una continuidad implícita que se nos manifiesta de tanto en tanto. La mayor complejidad de los procesos utilizados los hace difíciles de percibir : *Vues aériennes*, por ejemplo, apela a un proceso elaborado de distorsión melódica, espectral y temporal de la música, que es difícil de percibir en la simple audición de la obra en concierto, principalmente por el hecho que la música "original", de la cual derivan las distorsiones, no interviene sino hacia las tres cuartas partes de la pieza.

Resta saber en qué medida Murail llegará a crear, sobre esta forma más discontinua, una música tan fuertemente caracterizada y focalizada como la compuesta hasta 1980. Trabaja actualmente en una obra para coro y orquesta, *Les sept paroles du Christ en croix*, que durará unos cincuenta minutos y será la obra más larga que haya escrito. El primero de los tres movimientos, *De terre et de ciel* para orquesta sola, está concluido. De un modo más directo que en la mayor parte de las obras recientes del compositor, en las cuales se conserva aún la volatilidad particular, ésta deberá tener una gran fuerza de expresión, para sostener el interés con el cual esperamos descubrir la obra en su totalidad.