



FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

CENTRO DE ESTUDIOS ELECTROACÚSTICOS

LA IDENTIDAD DEL SONIDO

Apuntes cruzados sobre Jonathan Harvey y Gérard Grisey

Makis Solomos

Traducción del francés de Pablo Cetta

El británico Jonathan Harvey (nacido en 1939) y el francés Gérard Grisey (nacido en 1946) son los dos compositores invitados por la Academia de Verano del IRCAM. Dos personalidades de algún modo diferentes a las que une, sin embargo, una preocupación común: partir del sonido mismo, del interior del sonido, para desplegar sus universos musicales. Uno y otro han sido fascinados por la inestabilidad interna de los entes sonoros y su preocupación los lleva a encontrar en ellos los fundamentos de una cosmogonía o de una espiritualidad.

Las obras de Jonathan Harvey y Gérard Grisey tienen un punto importante en común: las dos exploran el modelo acústico del sonido. El primero ha logrado crear un repertorio electroacústico o mixto original en forma paralela con una obra instrumental importante. El segundo comenzó la escuela denominada espectral, que transfiere a la escala de un instrumento los micro-fenómenos del sonido.

Más allá la comparación entre estos dos compositores, a pesar de tantos rasgos que los separan, se puede captar el momento en el cual, frente a una noción que parecía evidente surge la duda: "¿Qué es la identidad de un sonido?" Esta sería la pregunta que, tanto en uno como en el otro, sirve de preludio a otra forma de componer el tiempo musical.

LUZ INTERIOR

Desde su trilogía *Inner Light* (1973-1977) Jonathan Harvey despliega todavía una escritura serial rigurosa, pero explora al mismo tiempo la composición espectral del sonido. En *Inner Light 1* (1973, para siete instrumentos y banda), sus armonías proceden de los análisis acústicos (espectrogramas) de los sonidos instrumentales. *Inner Light 3* (1976, para orquesta y banda) emplea la electroacústica para sembrar la duda sobre la identidad de un instrumento, vale decir, sobre su timbre. Así, el sonido de una trompa en la orquesta puede ser retomado por la banda, en la ha sido grabado con anterioridad. Esta lo transforma progresivamente en sonido de flauta para reinyectarlo luego en la orquesta como flauta real. Harvey esta ya está en el camino de lo

que Gérard Grisey llamará la escritura liminal: y lo interesante de esto reside en las técnicas que permiten modificar a voluntad, de una manera casi ilusoria, el timbre.

VOZ Y CAMPANA

La obra en la cual Jonathan Harvey lleva aún más lejos este trabajo es *Mortuos Plango, Vivos Voco*, para sonidos concretos tratados por computadora. Terminada en 1980, esta primera realización del compositor en el IRCAM se despliega a partir de dos fuentes sonoras: la voz de un joven cantante de coro (el hijo de Harvey, cantante en su adolescencia) y el sonido de la gran campana tenor de la catedral de Winchester. Estas dos fuentes son transformadas por computadora; en la composición final, son asociadas a sonidos sintéticos producidos según modelos que proceden de su análisis espectral. Los sonidos más fascinantes de la pieza nos sumergen en la estética de la hibridación que, en los comienzos de los años 80, aparece como un camino prometedor: en múltiples ocasiones, el sonido de la campana y el del joven cantante son cruzados. Se puede oír así una armonía que suena globalmente como un timbre de campana, pero en la cual los parciales serían cantados por el joven corista.

En su segunda realización en el IRCAM, *Bhakti* (1982, para quince instrumentos y banda), Jonathan Harvey prosigue la exploración del modelo del sonido, siempre según una estética de la "ambigüedad". La banda, que retoma los sonidos instrumentales transformándolos, posee varias funciones: diálogo, transformación, memoria, anticipación, traducción simultánea, pasaje de la escala instrumental a una dimensión más universal; todo esto se puede leer en el prefacio de la partitura. Desde entonces, la ambigüedad está constantemente presente, pues el oído tiene a menudo dificultad para saber si lo que oye corresponde a la banda o a los sonidos instrumentales.

Ritual Melodies (1989-1990, para banda), también realizada en el IRCAM, es un ejemplo más reciente de la exploración del modelo del sonido y de las transformaciones de identidad del timbre. Al mismo tiempo que se apropia de una nueva técnica de composición basada en cadenas circulares de melodías, Harvey ha partido del análisis espectral de instrumentos orientales (shakuhachi, oboe hindú, koto, campana de iglesia), de voces tibetanas y canto llano occidental. La pieza, que utiliza varias técnicas de síntesis, lleva muy lejos o emplea fuertemente la hibridación de los modelos instrumentales y vocales.

UNA ESCRITURA LIMINAL

Por su parte, Gérard Grisey ha definido su escritura con el adjetivo liminal (de limen: umbral). Quiere significar con esto ese espacio sonoro, fluctuante, de transición, con identidad indefinida, que nace de la confusión por lo menos de dos escalas temporales: en efecto, del mismo modo que con Harvey, el pasaje de una microscopía acústica del sonido a la escala macroscópica de la partitura para instrumentos. Este pasaje crea múltiples ambigüedades, la más frecuente es la de transición continua de un conjunto percibido como acorde o armonía hacia un color sonoro global.

A diferencia de Harvey, Grisey ha teorizado más su técnica y de este modo, con otros músicos del conjunto del Itineraire ha sido asociado a una escuela: la denominada "espectral". Grisey recurre a modelos más complejos que la simple constitución espectral del sonido; por ejemplo, compone ataques y extinciones, filtrados, reverberaciones o batimientos. Se puede seguir el nacimiento progresivo de esta escritura liminal en *Dérives* (1973-1974, para dos grupos orquestales) así como en su vasto ciclo *Los Espacios Acústicos* (1974-1985), compuesto por las siguientes piezas: *Prólogo* (1976, para viola solo), *Períodos* (1974, para siete músicos),

Parciales (1975, para dieciséis o dieciocho músicos), *Modulaciones* (1976-1977, para treinta y tres músicos), *Transitorios* (1980-1981, para gran orquesta), y *Epilogo* (1985, para gran orquesta y cuatro cornos solo).

Los últimos cinco minutos de *Dérives* están basados en el espectro de un *mi bemol* (¿quizás una referencia al *Preludio del oro del Rin*?), según el procedimiento que Grisey describe como la "proyección de la estructura natural de los sonidos" en un espacio dilatado y artificial que es el de la orquesta. *Dérive* establece a veces una continuidad entre los diferentes estados sonoros, ya que el pasaje progresivo de un estado a otro siembra la duda sobre su identidad: lo esencial es, de ahora en más, la noción de proceso (de inestabilidad permanente, si se prefiere).

EL AURA Y LOS TRANSITORIOS

El comienzo de *Parciales* retoma esta misma idea: trabajar sobre un espectro, pero enriqueciéndolo. Esta obra fue durante mucho tiempo considerada como el manifiesto de la música espectral. Todo el comienzo procede del modelo acústico de un *mi* de contrabajo y de trombón. Los instrumentos retoman en sus escalas ciertas zonas salidas de esos espectros, tienden hacia un proceso entrópico, agitado (inarmónico, dirían los acústicos). Hay allí un estudio casi clínico de la pérdida de identidad.

Con *Modulaciones*, la escritura liminal se afina aún más. Grisey se inspira en los reflejos del espectro (es decir, espectros invertidos desde lo alto hacia lo bajo). Se interesa también a lo que él llama "un aura engendrada por los sonidos principales": sonidos generadores que han sido confiados al órgano electrónico y a los bronce. Los otros instrumentos de la orquesta se ven agrupados y orquestados de manera que crean una sensación de profundidad. *Transitorios*, como su nombre lo indica, se refiere a ese aspecto del sonido que ha preocupado más a los acústicos: el ataque o la extinción. Dos sonidos con una misma composición espectral pueden constituir en efecto timbres totalmente diferentes, lo esencial reside en la manera como nacen y desaparecen las componentes.

Finalmente, en el reciente *Vortex temporum* (1995-1996, para seis músicos), una fórmula de arpeggio, tomada de *Daphnis y Chloé* de Ravel, es metamorfoseada de un modo dramático, para servir de modelo acústico en el plano del ritmo y de la forma. Así, el primer movimiento asimila este arpeggio a una onda sinusoidal (la orquesta interpreta semicorcheas continuas), luego a una onda cuadrada (con ritmos punteados en la orquesta) y finalmente una onda dentada (con un solo de piano marcado por grandes rupturas).

EL ESPLENDOR DEL "ON"

En sus textos, Grisey permanece muy circunspecto: prevalecen los análisis técnicos. Pero hay quizá en él, de modo subyacente, un credo que culminaría en su definición singular de la composición como equivalente al "esplendor del On". La composición de procesos, escribe, sale del gesto cotidiano y por ello mismo nos asusta. Es inhumana, cósmica y provoca la fascinación de lo sagrado y lo desconocido, uniéndose con lo que Gilles Deleuze define como el esplendor del On: un modo de especificaciones individuales impersonales y de singularidades pre-individuales.

Más allá de la referencia a Deleuze, se abre aquí un mundo particular. En efecto, la duda instalada permanentemente sobre la identidad de los entes sonoros a través de la escritura liminal puede llegar a la búsqueda de una identidad más amplia. Esta característica se confirma por la concepción biomorfa del sonido que sostiene Grisey: "El sonido, con su nacimiento, su

vida y su muerte se parece a un ser vivo", declara el compositor, quien plantea preguntas análogas a las clásicas de la ontología: "¿De dónde viene el sonido? ¿A dónde va? ¿Cuál es su camino? ¿Cuáles son sus bifurcaciones? ¿En qué dirección se aleja, aquí, allá?"

MÚSICA CON "PULSAR OBLIGADO"

En este sentido, una de las obras más fascinantes de Grisey es *Le noir de l'étoile*, en la cual el astrofísico Jean-Pierre Luminet tiene participación. A comienzo de los años 80, Grisey enseñaba composición en la Universidad de Berkeley (California), y allí conoció a un astrónomo que le hizo escuchar a algunos sonidos cósmicos, en especial los de los pulsares. Los pulsares son residuos de estrellas muy compactos (que resultan de explosiones de supernovas) y que emiten señales periódicas. Recogidos y amplificados por radiotelescopios, estas señales pueden ser transformadas, por medio de un parlante, en ondas sonoras.

De regreso a Francia, Grisey colabora con el observatorio de *Meudon* que le provee una lista de pulsares. Escribe *Le noir de l'étoile*, para seis percussionistas, banda y dos pulsares obligados. El primero, grabado en cinta, se llama "*Véla*". El segundo, bautizado "*0329+54*" por los astrónomos, fue transmitido en directo durante el estreno de la obra en Bruselas, el 16 de marzo de 1991, para lo cual hubo que controlar atentamente el horario del concierto, ya que las señales del pulsar "*0329+54*" llegaban puntualmente a las 17:46 horas. Esta obra, que uno desearía oír más a menudo, plantea un desmentido formal a Aristóteles, quien no le daba ningún crédito a la fe de los Pitagóricos en la armonía celestial.

ESPIRITUALIDAD

Encontramos un cambio, una vuelta "cósmica", aunque que Grisey no emplea este término. Por su parte Jonathan Harvey, reivindica muy bien una forma de espiritualidad que implica, al mismo tiempo, una cosmogonía. Y en los dos compositores, se da un mismo estado de las fuerzas de producción musicales a saber: un juego de duda de identidad con respecto al hecho sonoro lo que conduce a tales credos, implícitos o explícitos.

"La experiencia del timbre", escribió Harvey, es ante todo la de un cambio de identidad, y resulta de una confusión que, aunque más no sea por un instante, nos hace tomar un objeto por otro". Partiendo de esta experiencia, el compositor británico nos pide ir más allá, dejar nuestro yo limitado para sumergirnos en un nuevo mundo impregnado de espiritualidad: "El serialismo y la música electrónica -con su capacidad para entrar en sonidos de naturaleza desconocida- sugieren ambos un nuevo mundo que podría ser llamado espiritual", afirma. Y agrega: "La función del arte consiste en extender nuestra conciencia, de manera que desaparezca el yo limitado, ansioso e individual y que se abra a la conciencia un yo más amplio, un yo absoluto".

EL ABISMO DEL SONIDO

En su texto pequeño llamado inocentemente "*Reflexiones sobre la composición*", Harvey constata dos revoluciones en la música del siglo de XX. La primera es el abandono del bajo fundamental: desde Webern al menos, las armonías ya no se escriben más desde lo grave hacia el agudo (principio del bajo cifrado), sino a partir de un centro a menudo virtual. Se desarrolla de este modo una omni-direccionalidad armónica", al mismo tiempo que una música flotante.

En este punto, Harvey establece por otra parte un paralelismo sorprendente entre el serialismo y un paraíso tal como el que ha sido descrito por Balzac en *Seraphita* (descripción que fue a su

vez inspirada en el teósofo sueco Emmanuel Swedenborg, y que ya había llamado la atención de Schönberg). La segunda revolución tiene que ver con “la emancipación del sonido” (retomando una expresión de Varèse): el sonido puede ser captado como un universo en sí mismo, un universo para auscultar en su profundidad, en su abismo.

Con *Bhakti*, cuyo título significa en sánscrito “devoción a un dios, como un camino hacia la Salvación”, Harvey indica claramente el camino. Cada uno de los doce movimientos de la pieza poseen *in exergo* un versículo del *Rig Veda*, que conviene leer antes de escuchar la obra. Para el noveno, que constituye el centro espiritual de la misma, el versículo nos dice: *las aldeas del cielo viven sobre los océanos que se derraman de ella en todas direcciones. El universo entero existe gracias a la sílaba inmortal que ella emite (Rig Veda, 1.164)*. Traducción musical: la nota sol que genera lo esencial de las armonías de *Bhakti* aparece aquí bajo la forma de un solo interpretado por la cinta magnética y que explota todas las posibilidades del timbre. “Se trata de explorar el funcionamiento interno de un sonido estático, -comenta Harvey-, de un regreso sobre un sí mismo espiritual que está en el corazón de la noción de *Bhakti*”.

Artículo publicado en Resonancia n° 13, marzo de 1998. Copyright © Ircam - Centro Georges-Pompidou 1998

NOTAS

1. Jonathan Harvey « Le miroir de l'ambiguïté » dans *Le timbre, métaphore pour la composition*, textes réunis par Jean-Baptiste Barrière (ed.), Christian Bourgois, 1991.
2. Cf. Gérard Grisey « La musique : le devenir des sons », repris dans *L'Itinéraire*, textes réunis par Danielle Cohen-Levinas, *La Revue Musicale*, n° 421-422-423-424- ; ainsi que « Structuration des timbres dans la musique instrumentale », dans *Le timbre, métaphore pour la composition, op. cit.*
3. Cf. Jean-Luc Hervé, « Vortex Temporum von », Gérard Grisey dans *Musik Und Ästhetik*, octobre 1997.
4. Gérard Grisey, « Tempus ex machina », dans *Entretiens*, n° 8
5. Cf. Jean-Pierre Luminet, « Musique avec pulsar obligé », dans *Utopies, Les Cahiers de l'IRCAM*, n° 4, 1993.
6. Jonathan Harvey, cité par Pamela Smith, « Towards the Spiritual -- The electroacoustic music of Jonathan Harvey », dans *Contact*, n° 34.
7. Dans *L'Ircam : une pensée musicale*, textes réunis par Tod Machover, Editions des archives contemporaines, 1984.