



FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

CENTRO DE ESTUDIOS ELECTROACÚSTICOS

## HACIA UNA “ECOLOGÍA DE LOS SONIDOS” *Partiels de Gérard Grisey, y la estética del grupo de l’Itinéraire*

**Peter Niklas Wilson**

*Traducción del francés de Pablo Cetta*

“Somos músicos y nuestro modelo es el sonido, no la literatura; el sonido, no la matemática; el sonido, no el teatro, ni las artes plásticas, ni la teoría cuántica, ni la geología, ni la astrología, ni la acupuntura”. Quien proclama una nueva estética comienza a menudo por nuevas delimitaciones: lo nuevo es definido por lo que ya no es. El tono de esta declaración de Gérard Grisey puede parecer familiar a los que observan el ambiente de la música contemporánea en Alemania Federal: el rechazo de modelos extra-musicales, de procedimientos matemáticos, de abstracciones conceptuales. Estos eran, precisamente, algunos años atrás, los postulados de jóvenes compositores alemanes que fueron clasificados, rápidamente y de manera simplista, bajo el título “Nueva Simplicidad”. La opinión de Grisey y de Hans-Jurgen von Bose, Wolfgang Rihm, Detley Muller Siemens, Manfred Trojahn, no es solamente algo personal, casi casual, sino el reflejo de un estado de ánimo colectivo.

En el caso de los compositores alemanes, esta idea de colectividad sólo se puede definir por asociación, ya que los músicos en cuestión se han manifestado en múltiples ocasiones reacios a toda pertenencia a algún grupo o escuela. Contrariamente, esto se encuentra sólidamente institucionalizado en Francia, y no por una simple amalgama de periodistas ávidos de etiquetas: Grisey es uno de los miembros fundadores del *Groupe de l’Itinéraire*, conjunto de compositores e intérpretes constituido en 1973 por alumnos de los cursos de Olivier Messiaen en el Conservatorio de París. En el término de quince años, este grupo ha pasado a ser un elemento importante de la vida musical contemporánea, al mismo nivel que el *Groupe de Recherches Musicales* (GRM), el IRCAM, el *Ensemble Intercontemporain* o el *Centre de recherches Mathématiques et Musicales* (CeMaMu) dirigido por Xenakis. Tres ensambles diferentes, así como una tecnología diferenciada en cuanto a la electrónica *en vivo*, son las marcas esenciales del *Itinéraire*: el “gran” ensamble con una veintena de músicos, el Grupo de Música de Cámara Experimental (GMCE), y el Conjunto de Instrumentos Electrónicos del *Itinéraire* (EIEI), constituido por cinco músicos -que interpretan diferentes instrumentos, desde la guitarra eléctrica hasta el sintetizador- asistidos por un técnico. Esta apertura hacia las ventajas del progreso (electroacústica) pone en evidencia otra diferencia con respecto a los compositores jóvenes alemanes no agrupados en el marco de una institución: a pesar

de todo el escepticismo mostrado por el *Itinéraire* con respecto a los modelos extramusicales, a pesar de la crítica de un pensamiento por parámetros marcados por las ciencias naturales, son amigos del progreso y muy polémicos respecto a un retorno, aquello que se les reprocha a los compositores alemanes de su generación.

*“Asistimos a una reunión de aficionados del pasado: apóstoles de la nueva simplicidad, expresionistas simplistas o maestrillos que obedecen a la moda. Cada uno en su camino de regreso: ayer todavía, el primitivismo, hoy la nostalgia agresiva.*

*Para nosotros, por el contrario, el camino está claramente trazado: es el de la disciplina compositiva, del coraje de la fabricación artística, el de un racionalismo decidido. Es por este camino solamente que los sueños se transformarán en impulsos creadores”*

He aquí lo que hace notar Hugues Dufourt, uno de los compositores más importantes del círculo del *Itinéraire*, junto con Grisey, Tristan Murail y Michaël Lévinas, grupo que postula aunque más no sea por su eslogan “¡el *Itinéraire* es el mañana!”, el líder de una música del futuro, sino la música del futuro.

El *Itinéraire*, tal como deja entrever una auto-representación tan agresiva, se comprende como un “movimiento”, fenómeno que produce algún asombro en el paisaje difuso e individualizado de la Alemania musical, y provoca reacciones escépticas. Para que haya movimiento es necesario no sólo protagonistas, programas estéticos y *slogans* fáciles de retener, sino también un nombre. *Parcialistas* es uno de los más usuales en su propio país. Se refiere tanto a la predilección de los compositores del *Itinéraire* por estructuras derivadas de los armónicos superiores, los *parciales*, como a una composición precisa que se cita siempre y se toma como ejemplo cuando se trata de definir la estética del grupo: *Partiels* de Gerard Grises, composición para 18 músicos escrita en 1975 y cuyo orgánico abarca seis instrumentos de viento, tres bronce, seis cuerdas, acordeón y dos percusionistas. Un orgánico hecho a medida para el ensamble.

## MODELOS DEL MODELO

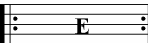

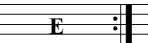
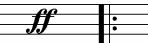
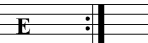

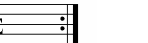
Aunque *Partiels* es un modelo de la estética del *Itinéraire*, no constituye el primer ejemplo. Habría que buscar a sus precursores en otros compositores y en la propia obra de Grisey. Idealmente, el oyente mismo debería poder seguir esta evolución, ya que *Partiels*, si bien ha sido compuesta como una pieza autónoma, se inscribe en un gran ciclo llamado *Los Espacios Acústicos*, concebido como un *crescendo* que va de la pieza solista hasta la obra para una orquesta de 84 músicos.

*Prólogo*, para viola sola (1976),  
*Períodos*, para 7 músicos (1974),  
*Parciales*, para 18 ó 16 músicos (1975),  
*Modulaciones*, para 33 músicos (1976/77),  
*Transitorios*, para gran orquesta (1980/81),  
*Epílogo*, para gran orquesta (1985).

Es evidente que la cronología de la composición no concuerda completamente con la del ciclo y su tendencia sistemática: *Parciales* ha sido precedida sólo por *Períodos*, en cambio *Prólogo* fue agregada *a posteriori*. En todo caso la relación entre las dos primeras piezas es evidente al oído, aunque más no sea, porque el final de *Períodos* es idéntico al comienzo de *Parciales* (lo que explica que el comienzo de esta obra emplee sólo 7 de los 18 ó 16 instrumentos previstos). *Períodos* está

fundada sobre las premisas estéticas que, a mi parecer, se expresan de manera más marcada que en *Parciales* :

- La idea es la de una composición biomorfa que comprende al sonido no como un objeto rígido, susceptible de clasificaciones paramétricas, sino como un microorganismo viviente cuya dinámica propia podría constituir un modelo para todas las dimensiones de la composición (la música es el devenir del sonido).
- La idea de una composición espectral a partir del sonido fundamental *mi* y de sus armónicos.
- La idea de una suave periodicidad basada en los latidos del corazón humano (los cuales no manifiestan una regularidad metronómica exacta).
- La idea de una alternancia (de nuevo biomorfa) entre tensión y relajación, abundancia y escasez, actividad y reposo, tal como se manifiesta en la respiración. El esfuerzo de la inspiración es seguido por un cambio que lleva a la calma de la expiración, antes que el ciclo recomience.
- Esta última concepción, de la respiración como paradigma de una forma orgánica, nos da la estructura global de *Parciales*: una forma muy clara en 7 secciones delimitadas por calderones estáticos que hacen resonar los armónicos y, como polos opuestos, ataques súbitos fortísimos (momentos de mayor actividad). Siete fases de un vaivén entre lo pasivo y lo activo, lo fuerte y lo suave (ver ejemplo 1). Por su carácter estático, las células espectrales pueden ser repetidas *ad libitum*: momentos de calma absoluta, de relajación, en los cuales el organismo sonoro de *Parciales* recobra sus fuerzas para las fases activas siguientes. La pasividad está relacionada con la pureza espectral, la actividad con el ruido: los calderones compuestos hacen oír el espectro puro del *mi*, o extractos de este espectro. Sin embargo, éste se torna confuso en los pasajes *fortissimo*, a causa de rellenos cromáticos (o microtonales), falsas octavas de armónicos y técnicas que ponen en juego al ruido.
- No es sólo esta forma biomorfa de *Parciales* la que tiene valor de modelo. Las 7 secciones de la obra están pensadas igualmente como pequeños organismos. Fiel a la idea de componer no estructuras sonoras sino el devenir del sonido, cada uno de estos organismos está pensado como un subproceso autónomo, en el cual diferentes procesos concurren para establecer una tendencia general. Y si bien las 7 secciones ponen en juego las ideas fundamentales de la composición espectral, y de un crecimiento orgánico, su factura se presenta en detalle de manera muy diversa: cada una emplea un procedimiento diferente, de tal modo que el conjunto forma como un pequeño breviario de las técnicas que ponen en acción la estética del *Itinéraire*. Esta concepción casi didáctica es sin duda una de las razones del éxito de *Parciales*, pero también de sus debilidades.

1	2	3	4	5	6	7
						
sonido	ruido	sonido	ruido	sonido	ruido	sonido

Ejemplo 1

## Primera sección (comienzo hasta 11) : el devenir del sonido

El comienzo de *Parciales* muestra plenamente hasta qué punto es necesario tomar este título al pie de la letra. El *mi* del trombón y el contrabajo atacado *sfffz* (que con la indicación *sul ponticello* lo hace sonar al unísono con el del trombón) sirve de base para un espectro constituido por el violoncelo, la viola, el violín, el clarinete y el piccolo, formado de armónicos impares: los armónicos, que ya están contenidos en el *mi* del trombón y del contrabajo, están una vez más, imitados por el conjunto. No sólo su espectro es emulado, sino también su transformación, ya que, tal como resulta de análisis acústicos (sin los cuales las composiciones de Grisey serían inconcebibles), un sonido como el del trombón o el del contrabajo no es estático, sino un fenómeno complejo y dinámico. Después del ataque del sonido, logrado frotando o soplando, los diversos formantes del espectro no aparecen simultáneamente, sino sucesivamente, alcanzando grados dinámicos diferentes en distintos momentos. Y esos son precisamente los procesos que definen el timbre. Lo que se efectúa en el término de unas 200 milésimas de segundo en el caso del *mi* real, se extiende, al comienzo de *Parciales*, a una duración de varios segundos, y por lo tanto se hace audible. El devenir del sonido es mostrado como a través de un microscopio acústico: Grisey llama a este procedimiento de simulación espectral “síntesis instrumental”. El aspecto artificial proviene en parte del hecho que un proceso natural es estirado de manera no natural, y también del hecho que el violoncelo, la viola, el violín, el trombón, el clarinete y la flauta -que representan las diferentes componentes del espectro- tienen a su vez armónicos con procesos de ataque también complejos. El proceso de base, ya complejo, se multiplica aquí a una potencia infinita. El simulacro de la síntesis instrumental es más complejo aún que su modelo y, más aún, se trata de una especie de andrógino entre el timbre y el acorde: “... algo híbrido a nuestra percepción, más cerca de un timbre sin ser verdaderamente un acorde, un especie de mutante de la música actual”.

En esta primera sección, el devenir del sonido no se relaciona sólo con la construcción del espectro. La simulación que acabamos de describir se repite a menudo, pero cada vez con variaciones sutiles: la repetición, aparentemente idéntica, describe un proceso global (dividido en 12 grados) que llevan a la destrucción del espectro puro (repetido *ad libitum*) expuesto al comienzo. El espectro armónico se vuelve inarmónico. El objeto cristalino, estático, a pesar de su dinámica interna se transforma en una sonoridad rústica que comprende mucho ruido, fluctuante y sin centro tonal detectable. Esta modificación se produce a través de varias transformaciones parciales.

Cuando, en el número 1, todos los otros instrumentos del ensamble (segunda flauta, oboe, segundo clarinete, clarinete bajo, corno, segundo violín, acordeón y percusión) se unen a los primeros aumentando el número de formantes disponibles simultáneamente, los armónicos son transportados, en las siguientes repeticiones, hacia un falso registro a la octava baja. Esto lleva, poco a poco, a un cierre del ámbito hacia el grave, hacia una densidad creciente, y hacia un sonido cada vez más sucio. El ejemplo 2 resume esta evolución. La sonoridad se vuelve cada vez más dura a través de fluctuaciones internas usando las siguientes técnicas:

- En 4: el violoncelo interpreta con la indicación “un sonido excesivamente inestable”.
- En 5: el sonido del corno es animado por una alternancia abierto / apagado.
- En 6: el trombón utiliza la sordina wa-wa.
- En 7: el clarinete bajo interpreta un *frullato*.
- En 8: la segunda flauta obtiene una sonoridad más intensa a través de un vibrato del sonido.
- En 9: presión más fuerte del arco de la viola (más ruido).
- En 10: *Glissandi* de armónicos en la viola, ruidos de soplos rítmicos a través del frullato en el trombón y en el clarinete bajo.
- En 11: trinos en el contrabajo, gruñidos vocalizados en el clarinete, en las cuerdas vibrato fuerte y frecuentes cambios de arco.

Los transitorios de ataque de la sonoridad microscópica obtenida por síntesis instrumental -a saber, el tiempo que se extiende entre la aparición del primero y el último armónico del espectro- decrece, poco a poco, de 10 a 2 corcheas. Simultáneamente, el tiempo de la extinción (el tiempo que se extiende desde la desaparición del primer armónico) es alargado de 0 a 10 corcheas. Son procesos cruzados que en primer lugar imitan, y luego lo hacen inversamente, las proporciones características del sonido del trombón (ataque largo, extinción breve);

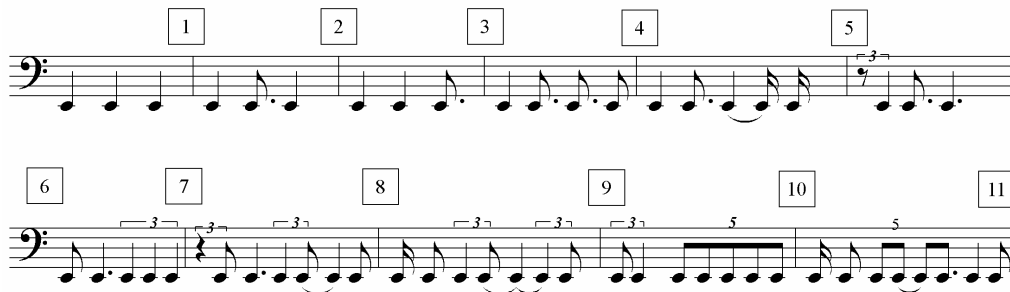
La periodicidad de cada una de las 12 notas del contrabajo, que inician las construcciones espectrales, es poco a poco suavizada en beneficio de una secuencia de duraciones con regularidad difusa, no definida (ejemplo 3).

En resumen, oímos la historia de un sonido partiendo del espectro puro inicial, imitado de la naturaleza de sonidos instrumentales, para llegar a objetos confusos, con fuerte integración de ruido, pulsados con vehemencia al final de la sección -pasaje de la claridad hacia lo opaco, de lo claro a lo oscuro.

The image displays five systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The notation is as follows:

- System 1:** Labeled "Comienzo". The treble staff contains a sequence of notes starting with a sharp sign, followed by a flat sign, and then several sharp signs. The bass staff contains a few notes.
- System 2:** Labeled with a boxed "4". The treble staff continues the sequence of notes with sharp and flat signs. The bass staff has a few notes.
- System 3:** Labeled with a boxed "7". The treble staff continues the sequence. The bass staff has a few notes.
- System 4:** Labeled with a boxed "9". The treble staff continues the sequence. The bass staff has a few notes.
- System 5:** Labeled with a boxed "11". The treble staff has a few notes. The bass staff contains a sequence of notes with sharp and flat signs.

Ejemplo 2



Ejemplo 3

### Segunda sección (números 12-21): escritura tecnomorfa

Según la dinámica inspiración-expiración, la dirección global de los procesos de la sección siguiente se invierte: la oscuridad se vuelve claridad. Pero este regreso progresivo toma caminos completamente diferentes. Así como se puede considerar a la síntesis instrumental descrita anteriormente como la consecuencia de los análisis acústicos, a nivel de la composición Grisey emplea aquí un procedimiento cuyo origen técnico es todavía más evidente: el de la modulación en anillo. Ésta técnica basada en el hecho que dos sonidos oídos simultáneamente generan sonidos resultantes, de los cuales, el primer diferencial -con la frecuencia  $(b - a)$ - es generalmente el más audible. Esto ha sido observado por Tartini. Los sonidos de combinación, diferenciales o adicionales (calculables a partir de la suma de las frecuencias de base), tienen poca importancia en la música instrumental convencional, ya que sólo son perceptibles bajo ciertas condiciones. Pero el procedimiento de la modulación en anillo, practicado en un estudio electrónico, hace aparecer claramente a los sonidos diferenciales, suprimiendo casi completamente las frecuencias de base  $a$  y  $b$ .

Al construir su segunda sección a partir de este principio, Grisey traslada a la música instrumental una sonoridad que ha pasado a ser casi un *cliché* de la música electrónica: una nueva técnica de simulación, pero esta vez más bien tecnomorfa que biomorfa. Estos sonidos resultantes son verdaderamente fenómenos naturales, pero sólo pueden ser aislados y analizados en un estudio: la naturaleza de los sonidos que forman un modelo para Grisey se refieren a una naturaleza muerta, o al menos a una naturaleza a la que sólo se puede acceder a través de los aparatos electrónicos.

Partiendo de sonidos graves, que provienen de la primera sección, Grisey establece una red sutil tejida con tres hilos diferentes, en la cual cada sonido deriva de leyes acústicas preestablecidas. El primer plano de este panorama acústico está formado por sonidos generadores, de los cuales derivan los sonidos diferenciales que forman un segundo nivel, con una dinámica más contenida. El tercer hilo, finalmente, está tejido con sonidos armónicos derivados de los dos primeros, y oídos en el extremo *pianissimo*, “como un halo”. El ejemplo 4 muestra la reducción esquemática de este pasaje.

♩ = 104

Ejemplo 4

Como el compositor puede interpretar libremente como sonidos generadores a los propios sonidos diferenciales, o bien agregarles sonidos armónicos que a su vez se vuelvan sonidos generadores, puede también decidir la dirección que tomará la extensión de su red sonora. Grisey utiliza abundantemente estas posibilidades: el trayecto parte del registro grave del contrabajo del comienzo, de sonidos diferenciales que se sitúan por debajo de 18 hertz (de tal forma que sólo se los puede representar bajo la forma de ritmos) hasta llegar a las octavas más agudas (ejemplo 5). A medida que esto sucede, Grisey resalta cada vez más los sonidos que reinstalan el lazo con el espectro del *mi* fundamental. Sólo permanece un espectro que es repetido “casi periódicamente” con fluctuaciones microtonales en las flautas.

Ejemplo 5

### Tercera sección (números 23-27): una escritura biomorfa

La metáfora de la respiración es constitutiva para la forma global de *Parciales*, pero encuentra igualmente su aplicación en el interior de ciertas secciones. Es, sobre todo, el caso de esta tercera parte, en la cual la escritura biomorfa vuelve a un primer plano. Siete “curvas respiratorias”, de longitud e intensidad diversa se despliegan aquí separadas por breves cesuras. Cada una de las grandes respiraciones se compone de líneas superpuestas según la técnica polirrítmica de Ligeti, cada una sin perfil rítmico propio y sin combinación métrica, pero donde el todo forma una red estrecha que tiembla. A través del crecimiento de la dinámica y de la densidad, es decir de la velocidad de las diferentes líneas -hacia la mitad de la primera curva respiratoria-, y luego de la escasez de los mismos parámetros, el compositor sugiere la alternancia cíclica que caracteriza a la respiración.

Pero esta sección presenta hechos más complejos todavía, pues la alternancia de las curvas se inscribe en un proceso global de distribución de alturas. Partiendo de un *mi* del segundo violín, con el cual comienza esta sección, el ámbito se amplía poco a poco hacia el agudo y el grave, situándose luego en el registro grave (ejemplo 6). Al mismo tiempo, los polos dinámicos son ampliados hasta alcanzar el extremo *ppp* y *fff*. Esto es acompañado por una densificación microtonal progresiva de todo el espacio, yendo hasta la división extrema de una segunda mayor en 8 grados (obteniendo una división de la octava en 48 grados, de los cuales sólo 44 son ocupados aquí). Este proceso de enriquecimiento, unido al desplazamiento hacia el ámbito grave, contribuye a fijar la relación espectral evidente al comienzo, como así también a lograr una abundancia del tejido instrumental: a cada “respiración”, otros instrumentos se unen al violín y a la viola. Asistimos pues, como en la primera sección, a una mezcla progresiva de una imagen sonora transparente. Esta vez, a través de un “*crescendo* respiratorio”: cada una de las respiraciones es más larga, más profunda y más intensa que la precedente.

The image shows a musical score for Example 6. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It features a melodic line with notes marked with dynamic levels: *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *f*, *pp*, *p*, *mp*, *pp*, *p*, *mf*, *ff*, *ppp*, *fff*, and *ppp*. The notes are connected by lines, and there are several rests. Above the treble staff, there are five boxes containing the numbers 24, 25, 26, 27, and 28, each pointing to a specific note. Below the treble staff, there are labels for instruments: vn1, vn2, fl, vc, cl1, cb, cl2, ci, and cl-cb-cor-perc. The bass staff has a few notes, including a B-flat, and is connected to the treble staff by a line.

Ejemplo 6

### Digresión: escritura biomorfa y tecnomorfa. El doble carácter de la música de Grisey

La polaridad de los dos conceptos de biomorfismo y tecnomorfismo indica que *Parciales* se ubica en el cruce de fuerzas contrarias. Una que transpone modelos electrónicos al ámbito de la música instrumental, la otra que se pliega a la “naturaleza de los sonidos”: tomar los hechos extremadamente complejos y rápidos que caracterizan un solo sonido, como línea directora de la construcción y de la concepción global de una obra. Grisey habla de la proyección de un espacio natural microfónico sobre una pantalla imaginaria y artificial. La paradoja de esta “naturaleza” de



los sonidos, que sólo la técnica hace aparecer, se refleja en *Parciales*: la simulación de los sonidos por intermedio de una especie de microscopio técnico, produce objetos híbridos, mezcla de naturaleza y técnica. Una música que, como la de Grisey, toma como modelo al sonido en tanto organismo vivo, puede hacer explotar los límites de los parámetros tradicionales (los fenómenos sonoros obtenidos no se relacionan claramente ni con el acorde ni con el timbre) pero esto no quiere decir que en la lógica de la composición no entre un factor tecnicista, o al menos científico.

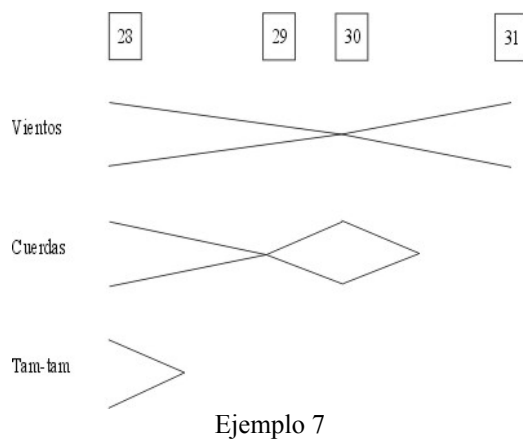
La lectura de los textos teóricos de Grisey, que siempre se refieren a los análisis de la psicoacústica, a las leyes psicofísicas, hace suponer que la afinidad espiritual entre Grisey y el pensamiento serial, atacado con vehemencia por sus compañeros, es más fuerte de lo que se podría suponer. Seguramente más fuerte que con la estética espontánea de un Wolfgang Rihm. Si consideramos a Grisey y Murail al pie de la letra, no podríamos dudar que, al final de cuentas, están en búsqueda de una utopía que Karlheinz Stockhausen había formulado ya al comienzo de los años 50: la de la unidad entre materia y forma. La estética del *Itinéraire* es holística como la de Stockhausen, las leyes que rigen el microcosmos deben valer para el nivel global (Murail habla de una “escritura ideal que realizaría una equivalencia entre la construcción de los sonidos y la forma musical”). Pero mientras que Stockhausen quería estructurar el sonido (electrónico) hasta en sus más pequeños detalles, según proporciones establecidas por él mismo, la macroestructura debía también acatar esas proporciones (proyecto que fracasó). Grisey, Murail y Dufourt parten empíricamente de la microestructura del sonido “natural”, para proyectar lo que allí encuentran a otro nivel, obteniendo una calidad dinámica de los hechos que se comunica directamente. No es cierto, sin embargo, que las leyes de la microestructura puedan ordenar verdaderamente conjuntos formales significativos a una escala mayor. Un paralelismo de este tipo, que Grisey y otros realizan sin dar cuenta de sus razones, contiene algo de no psicológico. Y habría que preguntarse, igualmente, si esta estética unitaria del grupo del *Itinéraire*, no contiene implícitamente un elemento semántico que desborda el marco puramente acústico, a pesar de la reflexión de Grisey ya citada con respecto a la inutilidad de los fenómenos extramusicales. En este punto también debería verse un paralelismo con Stockhausen, que ha fundado -como Grisey- su estética en conceptos como la mediación (entre estados musicales heterogéneos), y la integración (de materiales diferentes), lo que implica siempre una filosofía de la reconciliación, de armonización de los contrarios. La muerte del padre serial, que Grisey y Murail celebraban públicamente con gusto, se parece a veces a una falsa maniobra.

#### **Cuarta sección (números 28-32): Mediación**

Mediación entre dos estados musicales contrarios. He aquí el juego de esta sección de *Parciales*. Así como el balanceo iba antes en dirección al ruido, se dirige actualmente -fiel a la dramaturgia general de la obra- hacia el polo de las alturas claramente distinguibles. Es el paso de la actividad, del ruido, de la bruma hacia el reposo, hacia una estructura espectral evidente, y la claridad del tejido musical se repite una vez más. Componer, en *Parciales* y en otras piezas de Grisey, no significa nada más que “organizar tensiones”. Tales tensiones entre consonancia y disonancia, sonido sinusoidal y ruido, duraciones periódicas y aperiódicas, no están expuestas en un espacio limitado por confrontación abrupta, sino a través de largas duraciones, por intermedio de procesos sutilmente dosificados y sin grandes cambios. Esto es presentado como característico. En consecuencia, ante una pieza como *Parciales* que contiene estados musicales extremadamente heterogéneos, no aparece nunca el corte directo -empleando una comparación cinematográfica. El medio estilístico privilegiado es el fundido encadenado.

De este modo, la cuarta sección se puede caracterizar como una sucesión de tejidos acústicos. Expone al comienzo un *cluster* casi enteramente cromático, confiado al *tutti*, que va de *si* a *si bemol* (significativamente, el *mi* fundamental está ausente), y cuyo carácter de ruido es acentuado aún más

por las técnicas de ejecución requeridas: trinos, arcos saltando, sonidos temblorosos. Las cuerdas salen bastante rápidamente de ese campo a través de un *decrescendo*, construyendo luego un campo que en *pianissimo* conduce al total cromático. Los vientos, a su vez, desaparecen y vuelven partiendo del *ppp* para continuar el establecimiento del campo hacia el agudo, mientras que las cuerdas (las componentes más graves) disminuyen hasta el *niente*. Dramaturgia dinámica y tímbrica, que resume el ejemplo 7 y que está inspirada en un trabajo de mezcla en la consola del estudio (otro elemento tecnomorfo entra nuevamente en juego).



Ejemplo 7

Luego, paralelamente al tratamiento de la dinámica, la densidad de los sonidos confiados a las maderas restantes crece, produciendo pasajes de notas muy rápidas, cristalizando poco a poco los parciales 7 y 12 del espectro de la nota *mi*, siempre presente idealmente. Todas las otras notas son entendidas hasta el fin como pequeñas notas de adorno que preparan el espectro. Sólo se percibe hacia el final un *do* agudo elevado un cuarto de tono que representa al 13er. parcial, y finalmente un solo intervalo permanece en las flautas:



Estos 11er. y 13er. parciales están adornados con pequeñas notas, que forman un calderón provisorio, que servirá de punto de partida para otro ciclo de bruma, de enrarecimiento y de reposo.

### Quinta sección (números 33-41): las líneas de la tradición

Podemos resumir rápidamente los hechos de esta sección: la banda espectral estrecha de las dos flautas se amplía con la entrada de otros instrumentos (ejemplo 8). Las flautas y los clarinetes delimitan el espectro, que acentúan los *pizzicati* de las cuerdas y del vibráfono, y que completan el oboe y el corno. El *topos* de la pequeña nota de adorno, introducido por la célula de la flauta, es retomado por los otros vientos, convirtiéndose así en “sigla” sonora de esta sección. La distribución de los roles es, además, remarcada por una escritura rítmica en capas: la de la flauta se basa en los septillos, la de los clarinetes y el vibráfono que le sigue en los quintillos, la del oboe y el corno en tresillos, mientras que las cuerdas siguen una pulsación en corcheas. En la cima de este aspecto vertical, se encuentra una evolución horizontal que lleva globalmente de *ppp* a *fff*. A partir del

número 38, se agregan alturas que no se explican por el espectro, lo que refuerza la tendencia general hacia la densificación, al oscurecimiento y al enturbiamiento.

The image shows a musical score for Example 8. It consists of two staves, a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff contains several notes with accidentals (sharps and flats) and stems that are mostly horizontal, suggesting sustained notes. The bass staff contains notes that generally descend in pitch from left to right. Below the staves, there are labels for instruments and measures: 'fl' (flute) with measure 33, 'vn' (violin) with measure 34, 'cl' (clarinet) with measure 35, 'vib' (vibraphone) with measure 36, 'va' (viola) with measure 37, 'cl b' (bass clarinet) with measure 38, 'vc' (viola) with measure 39, 'cb' (contrabass) with measure 40, and 'cor' (cor Anglais) with measure 40. The measures are enclosed in small boxes.

Ejemplo 8

Sin embargo, más importante que estos detalles técnicos, fácilmente perceptibles en la lectura de la partitura (y hasta auditivamente), hay una asociación histórica que surge inmediatamente, y que refuerzan de un modo algo forzado las brillantes cascadas de sonidos que concluyen esta sección: asociaciones con Debussy, y más aún, con Ravel. Son elementos típicamente franceses (o más bien clichés que provienen de la tradición de la música francesa), como un trabajo de timbre en filigrana, de elegantes arabescos en la madera, refinamiento instrumental, una escritura que apunta más a una impresión de conjunto que a líneas autónomas. La polifonía y el trabajo motivico, nociones sin importancia para Grisey en esta época, quedan un poco atrás con respecto a un diseño sonoro que parece verdaderamente querer provocar el reproche de un hedonismo sonoro. Y parece natural en la perspectiva francófona que el musicólogo belga Harry Halbreich haya interpretado la estética del *Itinéraire* (en ocasión de una discusión pública durante los cursos de Darmstadt en 1982), y de *Parciales* como su parangón, como la prolongación de una concepción típicamente francesa de la música que recrea, después de Ravel y Messiaen, un cierto retorno. Y es también comprensible que las piezas de los compositores del *Itinéraire* hayan sido recibidas de manera muy crítica por los disertantes y participantes del curso de Darmstadt. Así como es legítimo hacer notar los paralelos con la tradición francesa (poco sorprendente en un alumno de *Messiaen* y *Dutilleux*), sería sin embargo erróneo ver la estética de Grisey solamente en este único contexto.

Nuestra digresión sobre los aspectos tecnomorfos y biomorfos ha mostrado ya que bajo esta superficie de una opulencia sonora innegable se ve en la obra un pensamiento estructural del cual no se podría negar que se entronca en el racionalismo de la época serial. Otras dos referencias se agregan a esto. Gyorgy Ligeti por una parte, cuya técnica de redes rítmicas ha sido claramente retomada por Grisey. Pero el compositor retoma no solamente esta superposición de capas de tiempos diferentes (*polytempik*, al decir de Ligeti) que producen texturas centelleantes, sino además, el punto mismo de partida del trabajo de Ligeti: renunciar a una melodía y a un ritmo reconocible, constitutivos de la forma. Pensar no en elementos sonoros sino en texturas en estados en proceso. *Atmósferas*, de Ligeti, ha hecho escuela. La otra referencia es Giacinto Scelsi, celebrado en ocasión de las “Jornadas Mundiales de la Música” de 1987 como un descubrimiento, pero que ya era a mediados de los años 70 una “figura paternal” para Grisey y sus colegas. Ellos no podrían haber encontrado en ningún otro lugar mejor la confirmación de una música basada en el nacimiento y el devenir de un sonido único.



ruido. Esto significa una integración estructural, pero también una nivelación de lo particular. La composición por proceso es la expresión en la técnica de una estética de la integración, como la que subyace en la música del grupo del Itinerario. Por ejemplo, la idea de no integrar sin rupturas nuevas técnicas de ejecución en el continuo acústico -idea fundamental en la obra de Helmut Lachemann o Mathias Spahlinger- no se condice con el espíritu de Gerard Grisey, Tristan Murail o Michaël Lévinas. La composición por procesos sigue significando, al mismo tiempo, la armonización de los contrarios, o como lo ha hecho notar Ivanka Stoïanova “la recuperación de la tonalidad”. Una tonalidad que se postula pero que no se pone en perspectiva de manera crítica. Esto lleva a algunas especulaciones psicológicas y Stoïanova obtiene como conclusión que la pureza de las concepciones estilísticas del Itinerario “*sería una revolución por la regresión*”, la “*búsqueda de un refugio*”, (justamente por el empleo de fenómenos sonoros impuros).

Esta interpretación no tiene nada de aberrante, pues Grisey mismo considera estos procesos no sólo como procedimientos técnicos o modelos naturales de transformación, sino que pone el énfasis en un aspecto metafísico de la composición por procesos (el objeto sonoro no es más que la contracción de un proceso, el proceso no es más que un objeto sonoro dilatado): “*la composición por procesos sale de lo cotidiano, y justamente por eso nos asusta. Es inhumana, cósmica y produce la fascinación de lo sagrado y lo desconocido en relación con lo que Giles Deleuze define como el esplendor del ON: “un mundo de individualizaciones impersonales y de singularidades preindividuales”*”. La música que sólo toma por modelo el sonido y nada más que el sonido contiene, a pesar de todo, un mensaje escondido.

### Séptima sección (números 47-53): el dilema de concluir

La última parte de *Parciales* produce, por medio de una imbricación de sonidos cada vez más cortos y de pasajes al ruido cada vez más largos, un paso del sonido al ruido. Estos episodios formados por suaves acordes, pulsados por pequeños acentos que derivan al comienzo por lo menos de los armónicos, suceden a calderones habitados de ruidos. En principio, el suave crujido sobre el parche de un bombo, y finalmente, largas secuencias de acciones ruidistas: el ejemplo 10 muestra esta alternancia sonido/ruido, y al mismo tiempo el enrarecimiento de pasajes a acordes cuyos componentes se alejan siempre más del espectro del *mi*.

Ejemplo 10

La lógica procesal de esta resolución del sonido por el ruido es evidente, pero no asegura un fin lógico a la obra. Los pasajes del sonido hacia el ruido han sido reversibles a lo largo de la pieza, el péndulo siempre volvió al otro sentido. ¿Por qué entonces la curva respiratoria se detendría justamente ahora? Son necesarios signos unívocos irreversibles que indiquen el final, y Grisey los

encuentra recurriendo a medios dramáticos: durante el segundo episodio ruidista, el primer flautista comienza a desarmar su instrumento -gesto de adiós del que se oyen igualmente efectos sonoros, a pesar de que son acústicamente incomprensibles. Otros instrumentistas siguen su ejemplo durante del tercer calderón, mientras que él cierra ya el estuche de su flauta (con el ruido correspondiente). Durante el cuarto episodio ruidista se cierran las partituras, se escurren ruidosamente los bronces, mientras que los violinistas y los violistas, bajo la indicación “ininteligible”, cuchichean sobre el final de la pieza y de sus consecuencias (“seguramente esta pieza va a terminar pronto”, “*schluss jetzt!*”, “¿es quizás la civilización del silencio?”). Durante el último episodio, finalmente todos los músicos cierran sus partituras y se quedan quietos, mientras el percusionista sostiene dos címbalos con los brazos levantados preparando un golpe *fortissimo* imaginario. Pero la orquesta ya no puede más interpretar, las partituras están cerradas, la luz se apaga. *Parciales*, al cabo de más o menos 20 minutos ha terminado. El gesto final con la inevitable asociación con Haydn y su sinfonía “*Les Adieux*” ha sido forzado, logrado a costa de un elemento extra-musical, que es difícil relacionar con la lógica musical estricta de *Parciales*. Aquello para lo cual la música parece ser incapaz –o sea producir su propio fin irrevocable- lo provee el teatro. En la música el propio fin irrevocable sería imposible (porque cada estado final del proceso podría ser el comienzo de otro), en cambio en el teatro sí se cierra completamente.

### **Parciales y la idea de una “ecología de los sonidos”**

La estética de la integración y su aspecto técnico, la composición por procesos, contienen implicancias que desbordan el ámbito musical. Aunque Grisey no quiera saber nada con modelos extra musicales, y solo quiera tomar como modelo la propia naturaleza de los sonidos, sabe que este retorno hacia la naturaleza de lo musical contiene un contenido de filosofía de la música. La terminología de los textos teóricos de Grisey no deja ninguna duda en este punto: “el sonido con su nacimiento, su vida, su muerte se parece a un ser vivo”. El tiempo constituye su atmósfera y su territorio. Este es uno de los innumerables indicios que explican una concepción biomorfa de la música: la música como organismo formado, no de átomos que se pueden clasificar por parámetros sino que nace de la evolución viva de un sonido. Componer significa, por lo tanto, “jugar no con notas, sino con la propia naturaleza de los sonidos, y digo jugar y no reinar sobre”. La condición indispensable para esto es el conocimiento de diferentes razas y etnias, y el respeto de sus propias particularidades. La composición es participación y observación de eventos naturales, y no la manipulación arbitraria de explosiones sonoras atomizadas -“suave tecnología” que se sabe de acuerdo con la naturaleza de las cosas: “se podría soñar con una ecología del sonido, como una nueva ciencia al servicio de los músicos”.

Esto nos seduce, suena de manera actual en esta era de destrucción avanzada de la naturaleza. Un modo de profecía *new age* en el ámbito de la estética de la música. Sin embargo, hay que hacer algunas reservas. Primeramente, si el sonido y su vida orgánica son tomados como modelos, si lo que se produce en algunas fracciones de segundos, inanalizable para el oído, debe valer igualmente a escala humana, encontramos aquí una equivalencia de modos de percepción diferentes, un paralelismo probablemente tan precario como el que Stockhausen establece entre las proporciones de duraciones y de altura. ¿Será acaso, pura casualidad si las composiciones del círculo del *Itinéraire* aparecen a menudo como un refinamiento sonoro extremadamente diferenciado y muy problemático desde el punto de vista formal, a causa justamente de su pobreza en contrastes?

Además, esta naturaleza sonora en *Parciales* no se vive inmediatamente, sino la “segunda” naturaleza de las búsquedas acústicas, del análisis y de la síntesis por medio de la electroacústica. Lo que vale para las ciencias naturales, vale igualmente para una técnica de composición que se orienta a partir de ellas: la experiencia que permite observar constituye una modificación de lo que

se quiere observar, y sólo se puede observar bajo las condiciones de la experiencia. De ahí el carácter ambiguo, andrógino tan fascinante de los modelos sonoros de Grisey, que justamente no son más que naturaleza disimulada. Grisey es consciente de esto: “no soy naturalista, dice, pero necesito puntos de orientación”. Solamente con una restricción como ésta se puede hablar de una ecología del sonido y son válidas las declaraciones con respecto a “la escucha del sonido”.

Finalmente, cuando Grisey se pregunta: ¿De dónde viene el sonido? ¿A dónde va? ¿Cuál es el camino? ¿Cuáles son sus bifurcaciones? ¿En qué dirección se aleja, aquí, allí?, sugiere la existencia de una “voluntad propia” del sonido, que el compositor simplemente sigue. Pero también, un punto de partida como este debe ser seguido por una gran cantidad de decisiones subjetivas y arbitrarias: ¿Qué sonido pasará a ser objeto de mi observación? ¿Con qué instrumento trataré de delimitarlo analíticamente? ¿Qué aspectos observados me interesan, me importan? ¿Cómo voy a simular la naturaleza observada? ¿Qué clase de procesos y de deformaciones sonoras me interesan? ¿Y qué escala voy a aplicar en el microscopio para ver?

Por lo tanto, una pieza como *Parciales* es el resultado de una larga serie de decisiones comparables -bien diferente en esto, por ejemplo, a las instalaciones sonoras de un Alvin Lucier, abandonadas a su propia suerte luego de ser instaladas, y que seguirán leyes propias arbitrarias, y muy a menudo imprevisibles para el “compositor”. Dicho de otra manera, la composición biomorfa de ningún modo significa para Grisey renunciar al control del compositor y a su subjetividad. *Parciales* parte del sonido de la naturaleza, pero es también obra de arte.

## Resonancias

*Parciales* ha inspirado a los *parcialistas*. Se encuentran en esta obra las premisas principales de la estética del Itinerario, y presentados como un modelo los procedimientos técnicos de un nuevo tipo de composición con los sonidos, tal como este grupo los propaga.

Se puede observar el refinamiento, la ampliación, la proliferación de las ideas contenidas en *Parciales* antes que nada en la propia obra de Grisey, a partir de 1975. Principalmente en el ciclo de los *Espacios Acústicos*. La síntesis instrumental es el fundamento de *Modulaciones y Transitorios*. En la primera, los espectros de los bronce, más o menos asordinados, son simulados por el conjunto (Grisey imita sordinas y también inventa otras imaginarias). En la segunda, el punto de partida es un sonograma de sonidos de contrabajo, articulado de diversos modos, generando una matriz de seis espectros diferentes. La pieza para orquesta *Gondwana*, de Tristan Murail, toma como modelo, por su parte, los espectros inarmónicos complejos de los sonidos de la campanas.

Por otra parte, hay muchos paralelos entre las obras de Murail y Grisey de los años 70. Así, Murail toma la idea de erosión sonora, expuesta en la primera sección de *Parciales*, en su pieza para ensamble *Memoria / Erosión* de 1976, que se basa en la descomposición de acordes instrumentales. La mediación del sonido y el ruido es, de modo general, un aspecto recurrente en los compositores del Itinerario: *Saturne* de Hugues Dufourt, con sus transiciones sutiles entre los sonidos de los vientos, de la guitarra eléctrica y de la percusión, es otro ejemplo remarcable de esto.

La aritmética de los sonidos diferenciales, empleada en la segunda sección de *Parciales*, ha sido desarrollada por Grisey en *Modulaciones*: los armónicos de los sonidos generadores son integrados en los cálculos de las resultantes, lo que produce efectos cruzados más complejos aún. El elemento tecnomorfo de un procedimiento como éste ha encontrado otros imitadores: Tristan Murail, en particular, a elegido muchas veces la simulación instrumental de manipulaciones electrónicas, como

en *Ethers* (1978), donde recurre al efecto filtrante de un *phaser*, muy utilizado por los guitarristas de rock, imitado por un conjunto de cámara.

La mayoría de las piezas citadas, aún las de Grisey, utilizan los modelos con más parsimonia que *Parciales*, que resulta profusa didácticamente.

Es necesario mencionar un segundo aspecto del trabajo de Grisey: así como el estiramiento del tiempo es el principal mecanismo de *Parciales*, el compositor se dedicó más tarde a su contrario, el tiempo comprimido. Este juego de *zoom in-out* entre diferentes escalas temporales abre nuevas perspectivas a la estética de la mediación.

En *Parciales*, muchas cosas están solamente indicadas, presentadas y no desarrolladas. ¿No será entonces una obra maestra? Pieza ejemplar, al menos, tal como lo ha probado la evolución de los últimos quince años.